

Ana Carolina Acom | Carolina Bouvie Grippa
Joana Bosak | Paulo Gabriel Alves
(Organizadores)

MUSEUS PORTÁTEIS



e outras histórias da Arte-Moda

EDUNILA

MUSEUS PORTÁTEIS

e outras histórias da Arte-Moda

Ana Carolina Acom
Carolina Bouvie Grippa
Joana Bosak
Paulo Gabriel Alves
(Organizadores)

MUSEUS PORTÁTEIS

e outras histórias da Arte-Moda

EDUNILA
Editora da
Universidade Federal da
Integração Latino-Americana

2023

Catálogo na Publicação (CIP)

M986 Museus portáteis e outras histórias da arte-moda / Ana Carolina Acom (Org.), Carolina Bouvie Grippa (Org.), Joana Bosak (Org.), Paulo Gabriel Alves (Org.). Foz do Iguaçu: EDUNILA, 2023.
PDF (197 p.) : il.

ISBN: 978-65-86342-39-0

1. Moda. 2. Artes. 3. Cultura da moda. I. Acom, Ana Carolina. II. Grippa, Carolina Bouvie. III. Bosak, Joana. IV. Alves, Paulo Gabriel. V. Título.

CDU 7:391

Ficha Catalográfica elaborada por Leonel Gandi dos Santos CRB11/753

Todos os direitos reservados e protegidos pela Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998. É proibida a reprodução total ou parcial por quaisquer meios sem autorização prévia, por escrito, da editora. Direitos adquiridos pela EDUNILA – Editora Universitária.

**UNIVERSIDADE FEDERAL DA INTEGRAÇÃO
LATINO-AMERICANA**

Gleisson Pereira de Brito *Reitor*

Luis Evelio Garcia Acevedo *Vice-reitor*

EDUNILA – EDITORA UNIVERSITÁRIA

Antonio Rediver Guizzo *Chefe da EDUNILA*

Ailda Santos dos Prazeres *Assistente em administração*

Francieli Padilha Bras Costa *Programadora visual*

Leonel Gandi dos Santos *Bibliotecário-documentalista*

Natalia de Almeida Vellozo *Revisora de textos*

Nelson Figueira Sobrinho *Editor de Publicações*

**Ricardo Fernando da
Silva Ramos** *Assistente em administração*

CONSELHO EDITORIAL

Antonio Rediver Guizzo *Presidente do Conselho*

Natalia de Almeida Vellozo *Representante do Órgão Executivo da EDUNILA*

Anderson Antonio Andreata *Representante dos técnico-administrativos em educação da UNILA*

Diego Moraes Flores *Representante do Instituto Latino-Americano de Tecnologia, Infraestrutura e Território (ILATIT – UNILA)*

Andrea Ciacchi *Representante do Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História (ILAAACH – UNILA)*

Marcela Boroski *Representante do Instituto Latino-Americano de Ciências da Vida e da Natureza (ILACVN – UNILA)*

Gilson Batista de Oliveira *Representante do Instituto Latino-Americano de Economia, Sociedade e Política (ILAESP – UNILA)*

Laura Beatriz Tauro *Representante da Universidade Nacional de Misiones – UNAM (Argentina)*

Raquel Quadros Velloso *Representante da PUC – Rio de Janeiro (Brasil)*

Alai García Diniz *Representante da UNIOESTE – Cascavel (Brasil)*

Paulínia García Rámirez *Representante da Universidad CES (Colômbia)*

Luis Eduardo Aragon Vaca *Representante da Universidade Federal do Pará – UFPA (Brasil)*

Joselaine Raquel da Silva Pereira *Representante dos discentes de pós-graduação da UNILA*

Rafael Alexander Velasco Castillo *Representante dos discentes de graduação da UNILA*

EQUIPE EDITORIAL

Natalia de Almeida Vellozo *Revisão de textos em português*

Nicole Medeiros Leal *Revisão de textos em português*

Cia das Traduções *Revisão de textos em espanhol*

Gregorio Peres de Obanos Romero *Supervisão da revisão de textos em espanhol*

Leonel Gandi dos Santos *Normalização bibliográfica*

Francieli Padilha Bras Costa *Capa, projeto gráfico e diagramação*

Filipe Conde Pereira *Imagem de capa (obra da artista Pamela Zorn)*



Sumário

Museus portáteis e outras histórias da Arte-Moda: dezoito textos e um só nó	10
<i>Joana Bosak</i>	
Prefácio	17
<i>Maria de Fátima Mattos</i>	
<i>corpus da Moda</i>	20
Ser da Moda: entre a naturalidade do corpo e o artificialismo que o compõe	21
<i>Ana Carolina Acom</i>	
Beleza ressignificada: novas apostas da Moda	31
<i>Renata Pitombo Cidreira</i>	
Reflexões de um corpo na passarela: Arte, desfile, cultura e processo	41
<i>Antonio Carlos Rabàdan Cimadevila</i>	
A memória vestida toca a pele? Notas sobre roupas e Psicanálise	49
<i>Helena de Barros Soares</i>	

Poéticas do drapeado.....	56
<i>Ana Hoffmann e Paola Zordan</i>	
O que é Moda? Cultura de Moda e a Moda enquanto campo teórico.....	65
<i>Livia Pinent</i>	
memórias e objetos	76
Cultura material: aplicação de metodologia para estudo de luvas	77
<i>Vera Felippi</i>	
Do acoplamento ao <i>pedigree</i> : como uma joia se torna de família.....	87
<i>Aline Lopes Rochedo</i>	
Roupa de baixo na História da Moda.....	97
<i>Mônica Greggianin</i>	
<i>Cycle chic</i> : notas sobre roupas, bicicletas e cidades	104
<i>Natália de Noronha Santucci</i>	
<i>Dedicado a Marina Kohler Harkot (In Memoriam 22.04.1992 – 08.11.2020)</i>	

poéticas entre Moda e gênero 115

A roupa que nos transforma: Virgilio Calegari, Moda e gênero na Porto Alegre do início do século XX 116

Paulo Gabriel Alves

A cortesã, a donzela e a adúltera: trajes e ornamentos nas personagens femininas de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* 124

Bruna da Silva Nunes

Pioneras del diseño moderno: el género y la Bauhaus 134

Laura Zambrini

Marx, *vison* e joias: as invariantes éticas e estéticas de Gilda Marinho 143

Fernanda Marczak e Joana Bosak

museus e tessituras 153

Indumentária, Moda e tempo em um museu de História 154

Maria do Carmo Rainho

Artista-artesão: Moda no batique de Yeddo Titze 167

Carolina Bouvie Grippa

Do não ao entre-lugar: a materialização
curatorial 178

Daniele Barbosa, Joana Bosak e Ana Carolina Acom

Museu portátil, ou a poética da Moda
encarnada 186

Joana Bosak

Museus portáteis e outras histórias da Arte-Moda: dezoito textos e um só nó

Joana Bosak¹

Em maio de 2015, a antiga sala 54 do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul recebeu a primeira reunião de um grupo de pessoas interessadas em estudar aspectos diversos de um campo acadêmico com um reconhecimento de corpo estranho: a Moda.

Entre as que integravam aquele primeiro grupo estavam uma historiadora, uma filósofa, uma psicóloga, uma jornalista tornando-se antropóloga, estudantes de História da Arte, Artes Visuais e História e uma ou duas pessoas “realmente” formadas em Moda. É importante sublinhar que esse grupo era a continuidade de uma tentativa anterior, fora dos muros da academia, ocorrida entre os anos de 2007 e 2009, quando quatro interessadas no tema se encontraram para uma jornada de palestras e cursos livres, pensando tornar a Moda um objeto para além das noções de consumo e de produção, de *blogs* e de desfiles comentados.

Passados os anos, o grupo original se desfez, mantendo apenas duas integrantes, que seguiram suas vidas acadêmicas. E agora, mais de seis anos de existência como grupo registrado junto ao CNPq, dois seminários com palestrantes externas e muitos encontros presenciais e síncronos, uma publicação do grupo fazia muito sentido.

O grupo floresceu: pessoas foram se somando, defesas de trabalhos acadêmicos aconteceram às pencas, congressos em conjunto ou isoladamente, viagens dividindo apartamento para ir ao Colóquio de Moda² ou ao CIMODE!³ Integrantes migraram do Brasil para o exterior; de Porto Alegre para outro estado do país. Mudamos e continuamos em grupo. Um pouco longe e sempre muito perto.

1 Docente no curso bacharelado em História da Arte no Instituto de Artes da UFRGS; líder do Grupo de Pesquisa História da Arte e Cultura de Moda (CNPq). Possui pós-doutorado junto ao Programa de Pós-Graduação em História da UFRGS. Doutora em Literatura Comparada pela UFRGS; graduada e mestre em História pela mesma instituição.

2 O Colóquio de Moda acontece anualmente desde 2005 e passou de evento nacional para internacional em 2008. Promovido pela Associação Brasileira de Pesquisadores em Moda (Abepem), é o maior evento acadêmico de Moda no Brasil e referência internacional.

3 CIMODE – Congresso Internacional de Moda, evento bianual com edições na Europa e na América Latina.

Não nos desintegramos. Nem com a pandemia.

Pelo contrário, 2020 e 2021 foram, talvez, os anos de maiores conquistas individuais e em grupo: além de três novos mestres, temos quatro novas doutoras e integrantes de todo o Brasil. Entramos nas redes sociais e oferecemos cursos de extensão ligados às instituições públicas que nos acolhem. Resistimos.

Este grupo é, sem pudor algum, um grupo de afetos.

Recebemos aquelas pessoas que em algum momento de sua trajetória acadêmica se sentiram perdidas, desprestigiadas, desmerecidas. Desgarradas. Porque o campo da Moda pode trazer isso consigo: o descrédito de aparentemente não ter autonomia para além do tal mercado.

Apresentamos, aqui, justamente isso: pode ser uma coletânea, mas o fio condutor que nos une é o mesmo que nos tira do labirinto; o da diversidade de podermos ser o que somos – e queremos. Nossos quadrados que se uniram ao escolhermos este grupo que articula trajetórias individuais àquelas que foram se somando e se construindo enquanto crescíamos. Comprovamos nossas potências. Este projeto, totalmente desenvolvido durante a pandemia da covid-19, foi um porto seguro em meio a tantas incertezas, inseguranças e dificuldades individuais e coletivas, tornando tudo melhor. Gostaria de agradecer, com muito carinho, a todo o grupo por suas contribuições e ainda mais às nossas convidadas externas: Renata Pitombo Cidreira e Maria do Carmo Rainho, além de Maria de Fátima Mattos, referência em nossa área, pelo Prefácio reflexivo. A presença de vocês tornou nosso ano e meio – quase dois! – pandêmico, com certeza, muito mais possível e leve.

Abrindo nossas reflexões, um capítulo de cunho mais teórico se coloca: “o *corpus* da Moda”.

Em “Ser da Moda: entre a naturalidade do corpo e o artificialismo que o compõe”, Ana Carolina Acom aprofunda uma reflexão já presente em sua tese (2021), recente, mas tecida há muitos anos, na qual estabelece a Moda como campo de conhecimento específico e autônomo, ainda que perpassado por conexões e interdependências com outras áreas. A fabulação que Ana Carolina propõe estabelece a mediação constante que o corpo faz com a existência de objetos vestíveis – as roupas, os adereços, a Moda – seja pela presença ou por uma ausência que remete ao que não está. Com uma temática instigante do ponto de vista filosófico, o texto articula artefatos como símbolos da perenidade humana, refletindo, para além da Moda, sobre a vida e a permanência fora do corpo. A autora do texto participa do grupo desde aquele primeiro embrião, nos idos de 2007, e foi fundadora do grupo tal como existe hoje. Filósofa de formação, viu seu trabalho sendo construído junto aos nós: em cada congresso, nos encontros. Pode-se dizer, por isso, que este trabalho abre nossas reflexões e torna-se uma espécie de síntese do que o grupo é: um conjunto de possibilidades de entender o campo da Moda e por que escolhemos estar aqui. O desenvolvimento de Ana Carolina, por sua vez, está diretamente imbricado no trabalho que o segue.

Em “Beleza ressignificada: novas apostas da Moda”, a professora Renata Pitombo Cidreira, da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia e docente do Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da Universidade Federal da Bahia, nos leva à discussão sobre as possibilidades de compreensão do conceito do belo nos dias de hoje. Retomando primados clássicos de Immanuel Kant (1724-1804) e de Maurice Merleau-Ponty (1908-1961), a pesquisadora discute o quanto o belo, renegado no século XX e apartado

pelas vanguardas artísticas como um não valor, deve ser rearticulado na contemporaneidade. Para isso, apresenta duas marcas como exemplos ilustrativos: *Vetements* e *Cut*. Renata é parceira de longa data, tendo nos recebido em Cachoeira, no Recôncavo Baiano, em 2015, quando fizemos uma ação de extensão conjunta entre os grupos que lideramos. Na Bahia, Renata nos levou para conhecer a Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte, parte de seus trabalhos de pesquisa. Posteriormente, esteve conosco em evento do grupo em Porto Alegre, quando foi nossa convidada externa no I Seminário de Pesquisa do Grupo, nas dependências do Museu de Arte do Rio Grande do Sul. Coordenadora do GT A Dimensão Estética da Moda: Aparência, Arte e Sensibilidade, do Colóquio de Moda, acompanhou o trabalho de Ana Carolina Acom em seus desdobramentos e continuidades, tendo um papel decisivo nos resultados que viemos colhendo, tendo estado, também, em sua banca de doutorado.

O texto “Reflexões de um corpo na passarela: Arte, desfile, cultura e processo”, de Antonio Carlos Rabàdan Cimadevila, repercute a tese do autor em *Design Estratégico*, defendida em dezembro de 2020. Professor, pesquisador e figurinista, Antonio vê na passarela o espaço por excelência de uma experimentação artística que expande o mundo da Moda, articulando-a completamente às performances tão difundidas nos cenários de vanguarda artística. A passarela é, pois, poética e metodologia, local de produção de conhecimento. O texto reverbera autores como Massimo Canevacci, Michel Foucault, Kathia Castilho, Gilles Deleuze e Rosane Preciosa para mostrar o quanto as práticas performáticas presentes na passarela condensam um mundo pós-moderno, em que convivem identidades, política, instituições, hibridismos, pluralidades muitas. Antonio se coloca como produtor de performances próprias, refletindo sobre as potencialidades da metodologia por ele proposta, levando a passarela para além do mundo da Moda, mas como epistemologia.

Em “A memória vestida toca a pele? Notas sobre roupas e Psicanálise”, nossa integrante psicanalista Helena de Barros Soares, idealizadora de uma experiência inédita de brechós, revira escutas e sentimentos, de forma sensível, lembrando uma trajetória desenvolvida junto ao grupo e a contiguidade de sua formação acadêmica decolonializante. A escrita visceral e emotiva de Helena mostra um fazer acadêmico em que as sensações e os afetos são fundamentais e que nós, na academia, não podemos prescindir disso. Abdias do Nascimento, Grada Kilomba, Lélia González: uma constelação de referências enegrecidas comparecem para não deixar barato o que foi caro a tantas vidas desaparecidas, invisibilizadas, violentadas. Helena segue nos lembrando do que às vezes nos forçamos a esquecer: antes de tudo, vem o sujeito, com seus desejos e pulsões.

“Poéticas do drapeado”, de Ana Hoffmann e Paola Zordan, nos levam em um passeio pela História e pela Teoria da Arte, através dos panos presentes nas obras e nos corpos, como signos do tempo. A dobra, o drapeado e a performance são, aqui, apresentados como símbolos de movimentos artísticos, seja na Arte Clássica e Renascentista, seja na Moda de Madeleine Vionnet, Madame Grès ou nos figurinos de Marta Graham. A dobra, portanto, aproxima Arte e Moda sem hierarquias, marcando o corpo, desenrolando-o no tempo e no espaço. Seguindo a lógica do grupo, as autoras são orientanda e orientadora. Paola Zordan, arte educadora, artista performática e colega no Instituto de Artes da UFRGS; Ana Hoffmann, por sua vez, é pesquisadora inventiva e artista, lecionando em cursos de Moda há muitos anos.

Em “O que é Moda? Cultura de Moda e a Moda enquanto campo teórico”, uma de nossas integrantes internacionais, Lívia Pinent, apresenta uma visão distinta da que inicia o capítulo: a Moda vista por seus autores clássicos, quando dos esforços iniciais de estabelecer o sistema e suas marcas fundamentais. Especialista em mídias e interações digitais, nossa autora tensiona os campos da Moda, bem como sua teoria e os autores de textos fundadores de cultura. A autora, que é antropóloga, em sua tese defendida em 2019 em Portugal estudou o mecenato moderno de marcas de alta costura.

Nosso segundo eixo temático é composto por “memórias e objetos”.

Em “Cultura material: aplicação de metodologia para estudo de luvas”, nossa integrante Vera Felippi, que possui formação em Artes e *Design* e é especialista em têxteis, analisa o caso específico de um par de luvas para estabelecer um método de estudo na área da cultura material, a partir de um acervo particular. Os estudos técnicos de Vera têm se tornado uma referência no Brasil desde que publicou o seu livro *Decifrando Rendas: Processos, Técnicas e História* (2021), no qual mapeia a História e o desenvolvimento das técnicas na área das rendas produzidas de forma manual ou mecânica.

“Do acoplamento ao *pedigree*: como uma joia se torna de família” é o artigo de Aline Lopes Rochedo, antropóloga, que integra o grupo desde sua constituição. Aline estudou a transmissão de joias de família e a constituição de dinastias afetivas através dessa passagem em sua tese, recentemente defendida. Para isso, a autora examinou esse processo como algo inacabado, entendendo que as relações vão além do parentesco e de que a racionalidade se constitui em contraponto a ele, como categoria clássica quando pensamos em heranças. Para isso, articula referências como Marcel Mauss, ao tratar da dádiva, e Norbert Elias, quando reflete sobre a “boa sociedade” a Sally Price, ao reverberar o conceito de *pedigree*.

“Roupa de baixo na História da Moda” é a contribuição de Mônica Greggianin, mestra em *Design* Estratégico e especialista em lingerie. Professora da área de Moda, com formação em História da Arte e *Design*, Mônica desenvolveu uma dissertação sobre a história do soutien. Seu texto aqui apresentado dialoga com as percepções de gênero e identidade ao examinar as roupas de baixo na História da Moda com as silhuetas desenhadas pelos *fartingales* e diversos espartilhos ao longo do tempo. Verdadeiras formas de transformação corporal, *corsets*, crinolinas, *paniers* e *tournures* comprimiam e moldavam corpos, alterando, simbolicamente, o que é ser mulher ao longo do tempo. Integrante do grupo desde seus princípios, a autora nos mostra o quanto as camadas de baixo modelam nossas vidas aparentes.

Em “*Cycle chic*: notas sobre roupas, bicicletas e cidades”, Natália de Noronha Santucci retoma aspectos de sua dissertação de mestrado em História, quando estudou a mudança de indumentária feminina decorrente da introdução das roupas esportivas no vestuário, principalmente aquelas para a prática do ciclismo. Para tanto, investigou os clubes desse esporte em Porto Alegre, na virada do século XIX para o XX, quando o discurso sufragista se somou ao vestuário reformador proposto por ativistas de diversos países. No presente artigo, Natália nos traz um olhar diacrônico, mostrando diferenças e semelhanças, inovações e permanências nos uniformes esportivos do Jogos Olímpicos recentemente ocorridos em Tóquio e as transformações observadas desde 1880, mais ou menos. Das calças

bufantes aos tecidos tecnológicos, o ciclismo passa pelas reflexões sobre sustentabilidade, com forte cunho político, questionando escolhas individuais e comunitárias. Transformados em movimento social, portanto, o ciclismo e as roupas – ou a nudez, dependendo do protesto – ganharam uma dimensão fundamental para repensar práticas de sociabilidade, tornando-se, efetivamente, uma cultura da bicicleta.

O terceiro eixo temático é “poéticas entre Moda e gênero” e é iniciado pelo texto “A roupa que nos transforma: Virgílio Calegari, Moda e gênero na Porto Alegre do início do século XX”, de Paulo Gabriel Alves. Membro do grupo desde seu início, o historiador tornou-se mestre em História em 2020, com um olhar muito sensível aos corpos femininos e masculinos de uma Porto Alegre do início do século XX. Analisando fotografias do italiano Virgílio Calegari, a partir do paradigma indiciário de Carlo Ginzburg, Paulo recria ambientes, cenários, intenções, estilos de vida da burguesia em ascensão ou de líderes políticos da cidade no período citado. Pode-se refletir sobre a criação de imagens públicas e privadas e apontar que a imagem técnica pode ser, sim, manipulada. Longe de ser uma cópia exata da realidade, a fotografia mostra justamente o contrário: o quanto personagens são construídos com fins ideológicos e apologéticos. Entretanto, a mirada sofisticada e elegante de Paulo vai desvelando camadas de sentidos significativos nas imagens que nem sempre percebemos, na intimidade entre as pessoas: aqui, uma mãe e um filho, finamente narrados.

“A cortesã, a donzela e a adúltera: trajes e ornamentos nas personagens femininas de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*”, de Bruna da Silva Nunes, nossa integrante da área da Literatura brasileira, segue pela seara de suas investigações iniciadas ainda durante a formação em Letras. No mestrado e no doutorado, defendido em 2021, Bruna seguiu analisando autores brasileiros oitocentistas, com ênfase em Machado de Assis, e o protagonismo feminino em suas vestes. Nesse artigo, a autora entende que “Brás Cubas configura esteticamente e interpreta os trajes e ornamentos” de personagens, todas femininas, como estratégia de persuasão do/a leitor/a. Dessa forma, a autora nos mostra o papel da Literatura na construção e manutenção de tipos sociais, além de suas ideologias e modelos culturais. Leitora rigorosa de Gilda de Mello e Souza, que já fazia crítica a Machado de Assis, Bruna retoma, portanto, dois baluartes de nossa cultura em seus estudos iluminados.

Com “Pioneras del diseño moderno: el género y la Bauhaus”, Laura Zambrini, nossa integrante internacional, a professora catedrática de Sociología del Diseño, da Universidade de Buenos Aires, aborda o gênero, categoria centro de suas reflexões, e a constituição da Bauhaus, movimento moderno de referência, no qual Arte e Moda caminharam sempre juntas, redefinindo tanto um quanto o outro campo. A autora percebe como, mesmo em uma escola de vanguarda, o padrão foi constituído por homens, mantendo o eurocentrismo e a dominação masculina, ao passo que as mulheres integrantes da escola foram relegadas a um plano de inferioridade, embora muito tenham contribuído para o desenvolvimento do campo visual e projetual da Arquitetura e do *Design* modernos.

Fernanda Marczak, que assina o texto “Marx, *vison* e joias: as invariantes éticas e estéticas de Gilda Marinho” com sua orientadora Joana Bosak, utiliza-se da metodologia desenvolvida por Elyette Roux em *O Luxo Eterno* para pensar como as marcas se mantêm em algumas personalidades e instituições. No caso de Gilda Marinho, jornalista pioneira no Rio Grande do Sul, algumas características, como os óculos, o cigarro e o casaco de pele,

além das bijuterias extravagantes, faziam parte de um discurso indumentário reconhecível. Esses itens se repetiam em diversos momentos e foram marcando a transformação dessa mulher, também ativista política de esquerda, com um estilo único e incompreendido, já que esse gosto pela Moda e outras frivolidades não combinaria com a defesa de pautas mais revolucionárias. Egressa do curso de Relações Públicas, a autora entende a Moda dentro da área da Comunicação Social e é integrante do grupo de pesquisa desde 2019.

Em “museus e tessituras”, último conjunto de artigos, temos o texto “Indumentária, Moda e tempo em um museu de História”, de Maria do Carmo Rainho. Historiadora do Arquivo Nacional e pesquisadora do Museu Histórico Nacional (MHN), a autora é uma referência em nossa área de pesquisa. Neste trabalho, ela discute políticas de aquisição, classificação e exibição dos objetos na coleção de indumentária do MHN, entendendo que “objetos não são neutros, tampouco o uso que se fazem deles”. Maria do Carmo esteve conosco quando do nosso segundo seminário de pesquisa, em 2017, e tem sido uma parceira importante nesses eventos e em bancas de nossos membros com seu trabalho fundamental em Moda e Fotografia, enriquecendo sobremaneira o trabalho do grupo.

Carolina Bouvie Grippa, em “Artista-artesão: Moda no batique de Yeddo Titze”, retoma um dos artistas de sua dissertação de mestrado em História, Teoria e Crítica de Arte, recentemente defendida. Carolina, que é formada em Moda e História da Arte, trabalha com curadoria, na qual pesquisa tapeçaria e têxteis de maneira geral. Numa dessas pesquisas, para a exposição *Yeddo Titze: meu Jardim Imaginário*, em setembro e outubro de 2021 no Museu de Arte do Rio Grande do Sul, ela descobriu os batiques de Yeddo Titze (1935-2016), que entendeu serem parte da origem de um curso de estamparia que culminaria no de *Design* na Universidade Federal de Santa Maria. Integrante de primeira hora do grupo, Carolina é uma pesquisadora que vem escrevendo a História da Arte do Rio Grande do Sul, e da Tapeçaria, em específico, de maneira muito afirmativa e necessária, já que escolheu trabalhar nas bordas daquele campo.

“Do não ao entre-lugar: a materialização curatorial” parte de uma pesquisa que conjugua a iniciação científica e o trabalho de curadoria de Daniele Barbosa. Neste artigo, ela contou com o apoio de duas colegas do grupo: Ana Carolina Acom e Joana Bosak, sua orientadora de pesquisa, para o desenvolvimento de algumas questões de ordem teórica. Apesar de inicial, o trabalho revela uma potência avassaladora e necessária ao campo, articulando negritude, decolonialidade e novas possibilidades da escrita da História da Arte, de suas narrativas e curadorias, com ênfase no uso da Indumentária como eixo fundamental para a criação dessas identidades transbordadas e sempre em busca de um lugar. A partir de Maria Lidia Magliani (1946-2012), já integrante de um sistema da Arte, ainda que de forma marginal, e Pamela Zorn (1998-), uma pintora recém-formada, mostra duas gerações de artistas negras que nasceram, se formaram e expuseram no Rio Grande do Sul, um estado machista e racista por excelência. Este texto, pungente e sofrido, nos mostra o quanto ainda temos de conhecer e avançar em uma história efetivamente plural e inclusiva, sem falsas concessões.

Por fim, encerro este volume com a reflexão “Museu portátil, ou a poética da Moda encarnada”, pensando nos lugares da Moda e da Arte como intercambiáveis com museus

portáteis, portáveis, reais ou imaginários, onde fazemos caber nossos sonhos, histórias, discursos, narrativas, identidades. Podem ser roupas, objetos vestíveis, enunciados. Arte-Moda, Modarte... obras humanas que (re)vestem corpos e almas, atestam sua perecibilidade, sua passagem, sua primícia e seu desenvolvimento técnico e poético.

Estamos aqui, como grupo, encontrando motivos para seguir, a partir do que realmente importa: o desejo do sonho, da pulsão de vida e de saber, na tentativa de construir lugares propícios. Não só a nós, mas a tantas outras que aí estão e que ainda virão.

Em tempo: todas as pessoas envolvidas neste projeto são egressas ou profissionais de instituições públicas. Acreditamos e defendemos nossos espaços de convívio, de trabalho, de vida.

Prefácio

Maria de Fátima Mattos¹

Refletindo sobre a questão da “aura” na obra de arte na contemporaneidade, ocorreu-me pensar sobre essa presença nos lugares onde Arte ainda tem assento na vida das cidades e das metrópoles, sob constante aceleração e mudança. Esses processos de transformação nos espaços das cidades convertem-nas, muitas vezes, em lugares impessoais, ásperos, pelo apagamento da experiência humana no espaço público e, também, pelo desaparecimento dos suportes objetivos da memória, uma materialidade expressiva de recordações afetivas e de memória política. A aura pela qual a obra expressa a sua singularidade, autenticidade, detentora de um aqui e o agora para Walter Benjamin (1987) ou, ainda, como indica Didi-Huberman (1987, p. 147, grifos do autor), uma trama entre o “olhante e o olhado, do olhante pelo olhado. Um paradigma visual que Benjamin apresentava antes de tudo como um *poder da distância*”.

Para Walter Benjamin (1987), a aura significava, antes de tudo, um olhar experiente do tempo que se desdobra em imagens tão como o pensamento. O tempo a que ele se refere é um tempo estético. Entretanto, o filósofo reconhecia que esses tempos trançados, imbricados, feitos e desfeitos precedem e se ligam a um poder da memória, e que é por meio dela que podemos alcançar a redenção do tempo, o avesso do avesso. Ainda assim, Benjamin comenta que a significação da aura ultrapassa o domínio da Arte.

Um segundo aspecto da aura que consideramos é o do poder do olhar, atribuído ao próprio olhado pelo olhante: *isto me olha* (DIDI-HUBERMAN, 1998), imperativo do observador frente à obra de arte.

A sensação que temos ao olhar a obra com a perplexidade de quem está sendo por ela visto, convidado a conhecê-la e compreendê-la, prenuncia essa relação dialética entre “o que vemos e o que nos olha” cunhado por Didi-Huberman, dado que as imagens atuam como mediadoras desse espaço-tempo, das experiências estéticas e da linguagem metafórica na Arte Contemporânea.

Esse poder do olhar se destaca não somente na compreensão da imagem, mas antes e essencialmente pela nossa capacidade de interpretação e, aqui, recorreremos novamente a Benjamin sobre o olhar da experiência, do desdobramento do pensamento viajante nesse

¹ Doutora em Artes pela ECA/USP (SP), mestre em História pela UNESP (Franca/SP), graduada em Educação Artística, Desenho, Música e Pedagogia. Especialista em Cenografia e Indumentária. Docente nos cursos de Moda, Arquitetura e Urbanismo do Centro Universitário Moura Lacerda (Ribeirão Preto/SP). Presidente da Abepem – Associação Brasileira de Pesquisas e Estudos em Moda.

espaço-tempo. Viajante porque passa pelo conhecimento da História das épocas desvelada em seus hábitos e costumes, objetos ou trajes vestimentares registrados por meio de pinturas, aquarelas, gravuras e esculturas, desdobrados pela imaginação do artista.

As obras de arte “são entidades complexas”, defende Arthur Danto (2006), carregadas de significados diversos. Nesse sentido, para que possamos identificar uma obra dependemos da incorporação de um significado artístico a ela, significado este deslocado da sua constituição no senso comum. De alguma forma, a produção artística está ligada a determinado contexto cultural, permeada pela materialidade e processos simbólicos que constituem essa comunidade, construindo sentidos sobre objetos e processos artísticos. A Arte não existe por si só, ela é parte importante e constituinte desse contexto e, como mobilizadora da cultura, ela perturba as estruturas tradicionais cristalizadas pelo social.

Contudo, é importante salientar que, nas relações que este livro aborda, Arte e Moda, suas formas intensas e instáveis são reveladoras desse espaço-tempo contemporâneo, da vida que levamos, da angústia de sermos somente passagem antes de habitantes deste lugar.

A destituição e o abandono dos lugares da Arte, sua intensa reprodutibilidade, seja por outras técnicas ou linguagens artísticas, contribuíram para a perda da aura, da sua singularidade e autenticidade, na democratização da Arte otimizando seu acesso ao público, de certa forma, onde a Arte Contemporânea denuncia essa realidade.

Nesse sentido, os estudos sobre a Moda como forma de comunicação, linguagem e comportamento podem ser percebidos na esfera de uma série de fenômenos culturais, midiáticos e de consumo, que permitem a sua criação e persuasão.

As intervenções e confluências entre Arte e Moda, História e Filosofia, indicam como são estreitas essas relações. São processos de percepção e representação do ser, uma relação mantida por homens e mulheres ao longo das épocas com suas roupas, objetos, ornamentos decorativos em um universo de cores, um construto cultural traduzido em hábitos e costumes pertencentes aos espaços domésticos, sociais ou celebrativos. A Moda alimentou-se da Arte como inspiração, suscitando novas identidades e desejos, impulsionando o consumo e transformando comportamentos.

Da alta-costura, passando pela Ciência até os dias atuais, as pesquisas iniciais de que tivemos notícia versavam sobre o aspecto social e artístico da Moda. Atualmente, como o leitor poderá perceber, a Moda tem um importante papel na sociedade contemporânea e ocupa boa parte dos estudos acadêmicos que buscam estimular o conhecimento de si e do outro, para entendimento das variáveis que influenciam o mercado. A cadeia produtiva industrial que trabalha para uma lógica mercantilista focada no ser social (desconhecido), sem identificação ou identidade, distribui inúmeras “cópias circulantes” de modelos e cores diversas que reforçam a perda da individualidade, da unicidade desse ser, presente na discussão pré-industrial – a perda da aura.

Então, qual seria o sentido de estudarmos a Moda? A importância desses estudos reside na compreensão e na tradução dos tempos e espaços pretéritos por meio de seus artefatos culturais, do ponto de vista da Arte e da sensibilidade humana. Ou seja, o sentido do sentido, estabelecer conexões e paralelos com a experiência proporcionada por estar perante uma obra de arte vestível, um traje de época, um objeto de apreço familiar ou uma performance contemporânea e, relatar suas ações e intenções, para que o obser-

vador perceba e estabeleça as relações sociais que signifiquem e justifiquem o ato de se estar ali naquele exato momento.

A nossa relação com a Moda vem de um “tempo longo” que nos remete a uma familiaridade por meio dos afetos. Tricotar, crocheter, bordar são habilidades que ainda fazem parte da vida de muitos de nós. São práticas que atravessaram oceanos e encontraram morada em nossos corações, assim como o despertar dos sentidos pela tecelagem, a “padronagem dos tecidos”, como dizíamos. A leveza do tecido, a sua relação aurática com as mãos que tocam a trama urdida pela sensibilidade dos fios, a percepção no contato macio penso que sugerem a leveza do ser que o habita, porque as transformações de fios em tecido são tramas de afeto que os envolveram, e que no momento aquecem, aconchegam a alma e o corpo.

Ao fim e ao cabo, fica uma certeza: são novos tempos que se comprometem, cada vez mais, com a sensibilidade humana, caminho certo para uma vida consciente e saudável.

A decorative graphic element on the left side of the page, consisting of several thin, white, curved lines that overlap and create a sense of movement and depth.

***corpus* da Moda**

Ser da Moda: entre a naturalidade do corpo e o artificialismo que o compõe

Ana Carolina Acom¹

Este artigo é resultado de um estudo que buscou a definição do campo acadêmico da Moda.² A partir de experiências de docência, pesquisa e participação em eventos da área, foi pensado: como é possível definir um campo que abarque a noção clássica do termo “Moda”, assim como sua negação, a não Moda, e o que seria oposto a ela, a antimoda?

Desde os principais teóricos da Teoria de Moda, como Georg Simmel, Pierre Bourdieu ou Gilles Lipovetsky, a Moda é definida por mudanças no vestir, relações com uma sociedade e um sistema de transformações sazonais desde a Renascença. De acordo com Lipovetsky (2009), Moda é um fenômeno exclusivamente ocidental e com data de início. Contudo, essa definição usual não abarca relações com figurino, roupa como Arte ou indumentárias preservadas em museus, exemplos de objetos não Moda, mas que encontramos nos eventos e pesquisas no campo da Moda.

Dessa forma, o termo Moda é aqui referido como homônimo, algo que se diz de muitos modos, mas em direção a uma mesma coisa. Pois, pensando o que seria de mais comum a todos os estudos, qual elemento subjaz em tão variados temas de pesquisas e abordagens que podem trazer tendências, pesquisas de gênero, Antigo Egito, trapos, uniformes, fardas militares, joias de família, tecnologia têxtil, entre outros – foi fabricado o Ser da Moda. Conceito que se refere a toda relação de um corpo vestido ou adornado ou na ausência de vestes, ou ainda nas vestes sem corpos.

Assim, o ser da Moda é composto pelo aspecto natural de um corpo humano revestido pela artificialidade de roupas e adornos. O humano é um ser que produz e veste artefatos, e essa atividade do fazer define o homem como criador de si mesmo (SENNET, 2009). O autor Richard Sennet retoma o conceito de *homo faber* exposto pela filósofa Hannah Arendt (2003) em *A Condição Humana* – “o *homo faber* que ‘faz’ e literalmente ‘trabalha sobre’ os materiais [...] fabrica a infinita variedade de coisas cuja soma total constitui o artifício humano” (ARENDRT, 2003, p. 149).

1 Doutora em Sociedade, Cultura e Fronteiras (UNIOESTE), mestre em Educação (UFRGS), graduada em Filosofia (UFRGS) e especialista em Moda (SENAC/RS). Faz parte dos grupos de pesquisa: História da Arte e Cultura de Moda (UFRGS); Escriteiras da Diferença: em Filosofia-Educação (UFRGS); e Diferença e Repetição: Genéticas e Cartografia (UNILA).

2 Texto adaptado de parte da tese de doutorado da autora: *A Moda se diz de Muitos Modos: o Campo da Moda entre Ontologia e Estética* (ACOM, 2021).

Para Hannah Arendt (2003), o trabalho é a atividade correspondente ao artificialismo da existência humana. “O trabalho produz um mundo ‘artificial’ de coisas, nitidamente diferente de qualquer ambiente natural [...] A condição humana do trabalho é a mundanidade” (ARENDR, 2003, p. 15). O artificialismo das roupas e adornos não é o agente da efemeridade, como definido pelo “sistema da Moda”; estes objetos destinados ao vestir são dotados de durabilidade. Arendt (2003) afirma que os artefatos utilizados não desaparecem, eles emprestam ao artifício humano estabilidade e solidez, diante da fragilidade da criatura mortal e instável que é o homem.

É esta durabilidade que empresta às coisas do mundo sua relativa independência dos homens que as produziram e as utilizam, a “objetividade” que as faz resistir, “obstar” e suportar, pelo menos durante algum tempo, as vorazes necessidades de seus fabricantes e usuários. Deste ponto de vista, as coisas do mundo têm a função de estabilizar a vida humana; sua objetividade reside no fato de que – contrariando Heráclito, que disse que o mesmo homem jamais pode cruzar o mesmo rio – os homens, a despeito de sua contínua mutação, podem reaver sua invariabilidade, isto é, sua identidade no contato com objetos que não variam, como a mesma cadeira e a mesma mesa. Em outras palavras, contra a subjetividade dos homens ergue-se a objetividade do mundo feito pelo homem (ARENDR, 2003, p. 150).

Em boa parte das vezes, o produto sobrevive ao seu uso, passa pelo mais íntimo contato entre corpo e objeto. Essa é a natureza dos objetos de uso, como as roupas que vestimos, que são lentamente consumidas pelo tempo e desgastadas ou que permanecem como herança familiar ou museográfica, portando outras identidades e informações. “Ao pensar nas roupas como modas passageiras, nós expressamos apenas uma meia verdade. Os corpos vêm e vão: as roupas que receberam esses corpos sobrevivem” (STALLYBRASS, 2008, p. 10).

De acordo com Patrícia Anawalt (2005), muitas vezes o clima e as próprias práticas culturais impossibilitam a conservação de roupas. A maior parte dos restos de materiais orgânicos são perecíveis. As coisas feitas em “madeira, couro, lã, linho, vegetais, cabelo ou materiais semelhantes [...] se decompõe, desaparecendo em anos ou séculos, a não ser em condições excepcionais” (CHILDE, 1961, p. 10). Para reconstruir indumentárias, as quais guardam chaves para a compreensão das sociedades em que foram criadas, é necessário recorrer às representações em materiais arqueológicos e a manuscritos. É o caso das indumentárias do México Antigo: a partir de esculturas, escritos e imagens encontradas, forma-se um inventário dos trajes: suas estampas, cores e até mesmo os materiais com que foram fabricados, refletindo uma visão de mundo e sua complexa estrutura social, além da tecnologia de cada época (ANAWALT, 2005).

Dentre as culturas do México Antigo, distinguem-se os Olmecas (período Pré-Clássico Médio, de 1200 a.C. a 400 a.C.) pela profícua existência de parafernalias observadas em monumentos de pedra, que serviam para distinguir dirigentes e posições sociais. Assim como na cultura Maya, em muitas representações de personagens gravadas em monólitos, pinturas, vasos, manuscritos e, sobretudo, em figuras de cerâmica foram encontradas evidências de distintas maneiras de pentear-se e o uso de elmos e chapéus de diversas classes – elaborados com uma ampla variedade de materiais (pele, panos, plumas etc.)

(VELA, 2013). O mesmo ocorre com o Exército de Terracota chinês – em torno de oito mil estátuas de soldados enterrados com o imperador Ying Zheng em 210-209 a.C. Cada guerreiro de terracota possui elmos ou penteados complexos, além de diferentes detalhes em cada indumentária. Nestes elementos é possível distinguir patentes militares e outras funções importantes.

Outro exemplo que fundamenta a importância do estudo arqueológico no campo da Moda é a descoberta de agulhas de costura em cavernas paleolíticas. James Laver (2005) considera a invenção da agulha de mão como um dos maiores avanços tecnológicos da humanidade. Ele compara sua importância à invenção da roda e descoberta do fogo:

Grande quantidade dessas agulhas, feitas de marfim de mamute, de ossos de rena e de presas de leão-marinho foram encontradas em cavernas paleolíticas, onde foram depositadas há 40 mil anos. Algumas são bem pequenas e primorosamente trabalhadas. Essa invenção tornou possível costurar pedaços de pele para amoldá-los ao corpo. O resultado foi o tipo de vestimenta ainda hoje usado pelos esquimós (LAVÉR, 2005, p. 10).

Em 2018, pesquisadores catalogaram uma grande quantidade de agulhas pré-históricas coletadas em todo o mundo, oriundas de locais como Birmânia, China e Sibéria, entre outras regiões da América e da Europa. De acordo com o estudo, acredita-se que o ato de costurar pode oferecer uma chave cognitiva para o estudo da tecnologia e modo de vida do período Paleolítico Superior (de 50.000 a 10.000 anos atrás) (PAGANO, 2019). Muitas vezes, as roupas não chegam até nós, mas as agulhas de costura e outras ferramentas que atestam sua confecção testemunham essa produção. A diversificação de tamanhos e detalhes das agulhas sugerem, também, funções além da proteção, como bordados e ornamentos. Os autores do estudo apontam o uso e a fabricação de roupas como um caminho na investigação do que possibilitou que os hominídeos colonizassem regiões inóspitas e não adequadas às suas fisiologias térmicas (D'ERRICO *et al.*, 2018). Assim, as agulhas de costura, além de revelarem as raízes da Moda, assinalam outras importantes características da Pré-História humana: a capacidade de percorrer longas distâncias e a capacidade de pensar de forma complexa.

A descoberta dos artefatos arqueológicos demonstra como o homem tornou-se humano pelo trabalho, isto é, mediante o uso de seu equipamento extracorporal. Childe (1977) refere-se ao primeiro capítulo da história humana como “selvageria paleolítica”, período diretamente entrelaçado com a história natural. A partir dessas pesquisas, tomamos conhecimento do uso de peles animais, primitivas formas têxteis e ferramentas de toda ordem. Estudamos, assim, a evolução física do homem, suas modificações corporais e interferências dos artifícios em sua natureza. Ao estudo das vestes e dos adornos pertence a investigação desta antropomorfização da matéria-prima em objetos de utilização extracorporal.

Corpos, artefatos e presenças

O corpo humano é o espaço de efetivação do Ser da Moda, pois este se constitui pelo artefato acoplado ao corpo. O artefato segue existindo sem a presença do corpo, mas se definirá em função de sua ausência. Do mesmo modo, o corpo sem seu prolongamento artificial se definirá como desnudo de seus apetrechos materiais. A relação de veste e corpo parece nunca se esgotar, pois seus objetos se constituem por uma relação de interdependência. A marca da Moda é “sugerir um corpo que jamais conhecerá a nudez total” (BENJAMIN, 2009, p. 106).

Georg Simmel (2008, p. 70) afirma que o “adorno produz o alargamento do Eu”. E, embora o autor se refira ao plano subjetivo da personalidade, ele também pensa o adorno como irradiação do humano, que não termina nos limites geográficos do seu corpo, mas amplia-o, sendo uma emanção de si. Neste plano corporal, de prolongamento humano pelo uso de artefatos, podemos aproximar o pensamento de Maurice Merleau-Ponty (1999, p. 199): “Habituar-se a um chapéu, a um automóvel ou a uma bengala é instalar-se neles ou, inversamente, fazê-los participar do caráter volumoso de nosso corpo próprio”. O uso destes utensílios, portanto, exprime a potência intrínseca ao humano, como seu produtor, de dilatar nosso ser no mundo, efetivando nossa existência ao anexar novos instrumentos. As roupas, para Merleau-Ponty, são um apêndice do corpo, uma extensão em sua síntese corporal.

Para Le Breton (2007), a condição corporal humana é tecida em uma trama de vida cotidiana, cujo inventário serve ao entendimento de lógicas culturais. No corpo se propagam significações que fundamentam a existência individual e coletiva, as quais tomam forma através da combinação de fisiologia e materialidade. O autor considera os estudos dos hábitos de vivenciar o corpo como componente fundamental na cognição das culturas. As inscrições e interferências corporais estão presentes em diferentes culturas, na maior parte das vezes inseridas na pele, como exemplos de materializações que variam em significados e funções a cada sociedade:

A marcação social e cultural do corpo pode se completar pela escrita direta do coletivo na pele do ator. Pode ser feita em forma de remoção, de deformação ou de acréscimo. Essa modelagem simbólica é relativamente frequente nas sociedades humanas: ablação ritual de um fragmento do corpo (prepúcio, clitóris, dentes, dedos, tonsura, etc.); marcação na epiderme (escarificação, incisão, cicatriz aparente, infibulação, modelagem dos dentes, etc.); inscrições tegumentares na forma de tatuagens definitivas ou provisórias, maquiagem, etc.; modificações da forma do corpo (alongamento do crânio ou do pescoço pelo procedimento de contenção, deformação dos pés, constrição do ventre por bandagem apertada, “engorda” ou emagrecimento, alongamento do lóbulo das orelhas, etc.); uso de joias ou de objetos rituais que deformam o corpo: anéis de junco e pérolas que provocam, com o crescimento do indivíduo, um alongamento do pescoço, inserção de discos nos lábios superiores ou inferiores. O tratamento dos cabelos, ou mais geralmente do sistema piloso, é um outro tipo de marcação corporal sobre o qual o coletivo tende a exercer um controle rigoroso (LE BRETON, 2007, p. 59).

A tatuagem é um importante elemento como instância do Ser da Moda. Ela é um exemplo de manipulação corporal que redesenha o corpo, imputando a ele tinta e marcas ao expandir a pele (CIDREIRA, 2015). Elemento primitivo e tribal, a tatuagem passou pelo estatuto de antimoda ao ser exposta como movimento aberrante de seus adeptos no século XIX, no mundo ocidental. A “[...] exibição da tatuagem como um espetáculo exótico. Em 1830 havia pessoas tatuadas que, para ganhar a vida, exibiam-se como atração em circos” (CALANCA, 2005, p. 198). Na contemporaneidade, ela é sinônimo de Moda como tendência, figurando em celebridades, jovens e adultos como adorno e parte da cultura pop.

Um dos mais antigos exemplos de tatuagem pertence à múmia Amunet, uma sacerdotisa egípcia da deusa Hathor que viveu em Tebas por volta de 2200 a.C. e foi encontrada com tatuagens sobre seu ventre (CALANCA, 2005). Em 1991, foi encontrado o corpo congelado e conservado do chamado “homem do gelo”, localizado nos Alpes entre a Itália e a Áustria. Ötzi, como foi chamado, teria vivido cerca de 5300 anos atrás e foi considerado um dos mais bem conservados corpos da Idade do Bronze (3300 a.C.-700 a.C.). Ele portava roupas de couro costuradas, uma bolsa, um machado de bronze e uma faca na cintura. Em suas botas, os pesquisadores encontraram palha, usada como um eficiente impermeabilizante. Entre as descobertas em seu corpo, além do conteúdo de sua alimentação e patologias, estão suas tatuagens. As marcas são em torno de 61 traços geométricos, os quais antropólogos creem se referir a algum procedimento terapêutico: uma espécie arcaica de acupuntura, devido à coincidência dos locais tatuados serem os mesmos pontos da prática (DETER-WOLF *et al.*, 2016).

Mas se Ötzi possui tatuagens provavelmente terapêuticas, outras formas encontradas denotam o uso estético e ritual. Em 1947, o arqueólogo Sergei Rudenko, ao escavar um conjunto de túmulos nas montanhas de Altai, na Rússia, encontrou múmias de aproximadamente 2400 anos. Em seus corpos havia uma variedade de tatuagens complexas com desenhos de animais mitológicos, grifos e monstros. As teorias indicam que essas imagens possuíam finalidades estéticas e serviam para identificar a tribo daquele indivíduo mesmo em uma vida após a morte. Os restos mumificados pertencem a membros da tribo Pazyryk, originários da Idade do Ferro, que teriam vivido na Sibéria entre 600 a.C e 300 a.C. Eram nômades, se deslocavam a cavalo, trocavam mercadorias com a China, Índia e Pérsia. Grandes indícios de sua cultura material estavam preservados nesses túmulos, incluindo cortinas de feltro, seda chinesa, tapetes, móveis de madeira, entre outros utensílios domésticos. As múmias e os artefatos estavam bem preservados devido à infiltração de água no túmulo, que congelou tudo em um grande bloco (PANVOKA, 2017). Um dos excepcionais achados dessa escavação é o tapete mais antigo do mundo até hoje datado, que se encontra exposto no Museu Hermitage, em São Petersburgo.

Assim, o corpo composto por vestes ou ferramentas se apresenta ao mundo como estética existencial, uma estética da presença. O corpo vestido vai além de mediador entre o nexo “físico e o social, contribuindo para a configuração da nossa inscrição social numa determinada cultura” (CIDREIRA, 2000, p. 82). A composição do Ser da Moda, pois, de veste e corpo, é instituída para além da relação social; ele é um ser da cultura, mas, antes disso, é o modo de aparecer no mundo, sua instituição estético-existencial humana.

O Ser da Moda se institui nesta relação que não é somente uma roupa ou sua produção, mas uma roupa que veste, vestirá ou vestiu um corpo. O corpo como artefato de presença nunca é um corpo vazio; ele é adornado ou despido de seu adorno. Ao campo da Moda também diz respeito o corpo nu, pois ele só é assim definido pela ausência de algo. Os europeus qualificaram como desnudas as tribos selvagens do Novo Mundo, mas estas desconheciam a cobertura total do corpo; no entanto, era-lhes natural o adorno. No mundo ocidental contemporâneo, podemos pensar o corpo nu em performances artísticas realizadas em locais públicos, tendo como exemplo Carina Sehn e Berna Reale: suas performances, ao exibirem o corpo feminino desnudo, seja pela ausência de representação como acontecimento em si mesmo ou como modo de manifesto, constituem atos transgressivos. Independentemente de sua intenção, a ação é, por si só, transgressora de um sistema que institui o corpo feminino e toda a carga simbólica que ele carrega como fardo ao longo da História: violências e memórias (COLLING, 2014). Em nossa sociedade, o corpo feminino nu, se não estiver exposto como objeto de erotismo, é tido como transgressor. Como ele foi tão coberto durante séculos, a ausência das vestes provoca a vergonha e a infâmia. Durante as performances, o corpo é notado como falta. Ele é artefato de presença incompleto, existindo na ausência de vestimenta.

De acordo com Anne Hollander (1980), a significação do corpo nu é sempre vista em consideração ao corpo vestido, sobretudo na História da Arte: “Quanto mais significativo for o vestuário, mais significado se vinculará à sua ausência, e mais consciência é gerada sobre qualquer relação entre os dois estados” (HOLLANDER, 1980, p. 83). Os padrões de beleza das formas de desenho do corpo e das vestes são ressonantes entre si e podem ser observados em obras da pintura do século XIX: “Todos os nus na Arte, desde o começo da Moda Moderna, vestem os espectros de roupas ausentes – algumas vezes, espectros altamente visíveis” (HOLLANDER, 1980, p. 86). Nas formas desnudas em obras de arte, podemos ver mentalmente o espartilho que moldou aquele corpo.

Em uma sociedade da roupa, a veste legitima as condições humanas da materialidade social (STALLYBRASS, 2008). O percurso da roupa passa por transformações, tramando uma rede de significações e de pessoas desde seu artífice até o portador, passando pelo descarte ou lembrança material preservada: “A roupa é um tipo de memória. Quando a pessoa está ausente ou morre, a roupa absorve sua presença ausente” (STALLYBRASS, 2008, p. 13). Os artefatos compõem, assim, um sistema de signos da vida social: a roupa perpassa identidades e corpos, e quando um corpo perece, ela permanece vestindo outras formas sociais; outras pessoas, guarda-roupas ou museus, mas, ainda, constituindo redes de significação e matéria semiótica acumulada.

Didi-Huberman (2016), junto ao pensamento de Walter Benjamin (2009), propõe uma reflexão sobre os panos caídos nas calçadas de cidades, como trapos de mendigos e toda a sorte de farrapos abandonados pela rua. O autor adjetiva estes objetos como avessos à Moda e os coloca como fonte de análise para pensarmos as cidades modernas através de uma “arqueologia da rua”. Refletir sobre as roupas separadas do corpo é efetivar uma presença desaparecida por meio de uma arqueologia das relações humanas, tecidas pela relação entre panos e corpos ausentes. Os trapos que jazem nas calçadas, junto aos frutos que apodrecem, marcam o estado tumescente do fetichismo da mercadoria citado por Marx, peças em estado crítico de decomposição. Estes tecidos, sobreviventes do tempo, portam memórias desconhecidas.

As roupas velhas, rotas e amassadas, deixadas de lado ou descartadas, possuem marcas humanas. O antropomorfismo destes pedaços de pano, quando amontoados, esquecidos, tornam-se informes, perdem o sentido sem a forma humana. Pilhas de roupas e de sapatos abandonadas em Auschwitz e descobertas muitos anos depois tornaram-se referências diretas e signos de uma barbárie funesta. Estas pilhas de roupas abandonadas são objetos que ainda têm algo de humano, poderiam ser úteis, mas estão deslocados, fora de suas funções e já não servem a ninguém. Ainda são coisas determinadas, mas matéria indeterminada; na ausência da forma humana, portam a morte como forma. A roupa separada do corpo, nesses casos, representa uma ausência que evoca uma presença extinguida.

Em janeiro de 2018, o Centro Comunitário Marítimo em Bruxelas, na Bélgica, lançou a exposição *O que Você Estava Vestindo?*. A mostra apresentava ao público as roupas que vítimas de estupro usavam quando foram atacadas, como um modo de crítica à infame pergunta feita às vítimas e título da exposição. Entre as peças expostas havia todo o tipo de vestes, desde pijamas, uniformes e roupas infantis. A visualidade da exposição não remete a qualquer ênfase de sexualização através das roupas, mas ao desalento de corpos submetidos à violência, que sofreram com extirpação de suas liberdades (COLLING; ACOM, 2019). São vestes sem corpos, cujo signo remete à violência física referida por Vigarello (2016), da violação do princípio íntimo de propriedade que é meu corpo. Além de exporem a insensata e absurda ideia da culpabilidade das vítimas pela escolha de suas vestes.

O antropomorfismo destas peças é perturbador. Nos campos de concentração ou na exposição citada, são roupas relacionadas com corpos ausentes e invadidos: “A forma humana ausentou-se, de fato. Mas ela mantém-se em suspenso – ou, antes, dobrada sobre si [en repli], rejeitada –, como uma última forma possível para o desejo humano. Qualquer coisa como um farrapo do tempo” (DIDI-HUBERMAN, 2016, p. 51).

A ausência do corpo em roupas é um elemento habitual em museus, que documentam essa passagem dos homens por peças que se tornam testemunhas não apenas da História da Moda, mas da História da humanidade. Atualmente, exposições de grandes estilistas figuram nas agendas dos principais museus de Arte no mundo inteiro. Assim como o caso de artistas, cujas obras dialogam com a Moda, e também apresentam roupas expostas e sem corpos. A artista Helena Kanaan fala de suas “roupas sem corpos”, feitas em látex e materiais orgânicos misturados: “Por um tempo chamei essas roupas de corpos, ou melhor, Policorpos” (KANAN, 2016, p. 1005), pois são roupas propostas no campo da Arte, em uma dimensão anterior a de mercadoria. Elas produzem significados outros ao não serem vestidas. Essas vestes sem corpos efetivam o Ser da Moda, justamente por estarem em um entre-lugar do fazer roupa, mas que fica na iminência de um corpo que ela não recebe.

O estilista belga Martin Margiela certa vez cultivou seu trabalho através da ausência. Em 1997, Margiela convidou uma microbiologista para cultivar mofo em roupas de coleções anteriores, erguendo vestidos literalmente vivos no Museu Boijmans, em Roterdã. As roupas foram exibidas em manequins inanimados, nos quais cresciam fungos e bactérias. Não havia corpos; no entanto, as roupas ganhavam vida na forma de leveduras, bolores e bactérias, ao mesmo tempo em que se desintegravam. No final da instalação,

os vestidos estavam em farrapos, não sobrevivendo aos rigores de uma forma de vida orgânica (EVANS, 2012).

Últimas costuras

O corpo adornado ou vestido estabelece o Ser da Moda. Mas este Ser impregna os dois elementos de sua relação, mesmo quando se apresentam separados. O corpo é o “artefato de presença”, que nunca é absolutamente nu – sua nudez só existe pela falta de seu complemento vestível. E a veste só existe porque possui a forma e intenção deste corpo. O movimento que reveste o corpo, fabrica artefatos e costura indumentárias fundamenta a estética da presença, da qual o Ser da Moda é imanente. Entre a naturalidade do corpo e a artificialidade de sua produção material reside a dimensão existencial da presença humana.

Referências

- ACOM, Ana Carolina. **A moda se diz de muitos modos**: o campo da moda entre ontologia e estética. 2021. Tese (Doutorado em Sociedade, Cultura e Fronteiras) – Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Foz do Iguaçu, 2021. Disponível em: <https://tede.unioeste.br/handle/tede/5293>. Acesso em: 25 ago. 2022.
- ANAWALT, Patricia Rieff. Atuendos del México Antiguo. *In*: VELA, Enrique. **Arqueología mexicana** (edición especial): textiles del México de ayer y hoy. México: Editorial Raíces/Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2005.
- ARENDT, Hannah. **A condição humana**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.
- BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: UFMG, 2009.
- CALANCA, Daniela. **História social da moda**. São Paulo: Editora Senac, 2005.
- CHILDE, V. Gordon. **Introdução à arqueologia**. Lisboa: Publicações Europa-América, 1961.
- CHILDE, V. Gordon. **O que aconteceu na história**. Rio de Janeiro: Zahar, 1977.
- CIDREIRA, Renata Pitombo. Corpo, moda e existência. *In*: PIRES, Beatriz Ferreira; GARCIA, Cláudia; AVELAR, Susana (org.). **Moda, vestimenta, corpo**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2015.
- CIDREIRA, Renata Pitombo. Vestuário encena: a dimensão espetacular da indumentária. *In*: CABEDA, Sonia; CARNEIRO, Nadia; LARANJEIRA, Denise. **O corpo ainda é pouco**: seminário sobre a contemporaneidade. Feira de Santana: NUC/UEFS, 2000.
- COLLING, Ana Maria; ACOM, Ana Carolina. Corpo feminino, corpo político: de fustigado à devorador do instituído. **Revista Práxis**, Novo Hamburgo, ano 16, n. 2, maio/ago. 2019.
- COLLING, Ana Maria. **Tempos diferentes, discursos iguais**: a construção do corpo feminino na história. Dourados: Editora UFGD, 2014.
- D'ERRICO, Francesco *et al.* The origin and evolution of sewing technologies in Eurasia and North America. **Journal of Human Evolution**, [S. l.], v. 125, p. 71-86, dez. 2018.
- DETER-WOLF, Aaron *et al.* The world's oldest tattoos. **Journal of Human Evolution**, [S. l.], v. 5, p. 19-24, fev. 2016.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ninfa moderna**: ensaio sobre o panejamento caído. Lisboa: KKYM, 2016.

EVANS, Caroline. **Fashion at the edge**: spectacle, modernity & deathliness. Yale University Press/New Haven and London, 2012.

HOLLANDER, Anne. **Seeing through clothes**. New York: Penguin Books, 1980.

KANAAN, Helena Araújo Rodrigues. Roupas sem corpos: espessuras de subjetividade. *In: Proceedings do 3º Congresso Internacional de Moda e Design – CIMODE*. Buenos Aires, 2016. Disponível em: www.design.uminho.pt/cimode/pt. Acesso em: mar. 2019.

LAVIER, James. **A roupa e a moda**: uma história concisa. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

LE BRETON, David. **A sociologia do corpo**. Petrópolis: Vozes, 2007.

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

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

PAGANO, Jacob. Sewing needles reveal the roots of fashion. **Sapiens**, Califórnia, 25 jan. 2019. Disponível em: <https://www.sapiens.org/archaeology/fashion-history-sewing-needles/>. Acesso em: mar. 2019.

PANVOKA, Svetlana. Identifications of iron age tattoos from the Altai-Sayan Mountains in Russia. *In: DETER-WOLF, Aaron; KRUTAK, Lars. Ancient ink: the archaeology of tattooing*. Washington: University of Washington Press, 2017.

SENNET, Richard. **O artífice**. Rio de Janeiro: Record, 2009.

SIMMEL, Georg. **Filosofia da moda e outros escritos**. Lisboa: Texto & Grafia, 2008.

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

VELA, Enrique. **Arqueología mexicana (edición especial)**: tocados y peinados en el México Antiguo. México: Editorial Raíces/Instituto Nacional de Antropología e Historia, n. 47, 2013.

VIGARELLO, Georges. A história e os modelos do corpo. **Pro-posições**, Campinas, SP, v. 14, n. 2, p. 21-29, 2016. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/proposic/article/view/8643881>. Acesso em: 22 jun. 2022.

Beleza ressignificada: novas apostas da Moda

Renata Pitombo Cidreira¹

Quando se diz que uma pessoa está belamente vestida? Quando nem a roupa – através do corpo – nem o corpo – através da roupa – ferem algo em sua liberdade; quando a roupa se afigura como se nada tivesse a ver com o corpo e, no entanto, satisfaz à perfeição o seu fim. A beleza ou, antes, o gosto, considera todas as coisas como fins em si e simplesmente não tolera que uma sirva de meio para a outra ou suporte o jugo. (Friedrich Schiller)

O século XX foi marcado por uma negação do belo. Movimentos artísticos e a ambiência filosófica reiteraram, cada um a seu modo, inicialmente, uma negação e depois um silenciamento sobre o tema. O fato é que assistimos a uma série de empreendimentos da ordem da criação e da reflexão que rejeitaram ou simplesmente negaram a existência do belo no século passado. A beleza foi posta de lado e o belo virou algo inteiramente fora de moda.

Como sabemos, a Arte de Vanguarda do século XX fez questão de se apartar do conceito do belo e, conseqüentemente, numa espécie de espelhamento, também na Moda vamos observar dinâmicas de recrudescimento da associação com as belas formas. Mas o que pensar sobre essa questão em pleno século XXI? Essa é uma das inquietações que nos mobilizam a refletir sobre o lugar do belo na contemporaneidade, após um século de obscurecimento. Como todo movimento cíclico, arriscamos dizer que, depois da insistente negação do belo e das multiplicidades expressivas da contemporaneidade, há um certo ressurgimento da temática da beleza em vários âmbitos, inclusive na Moda.

Para procurar iluminar essa indagação, elegemos duas marcas do universo *fashion*, a *Vetements* e a *Cut*, como *corpus* ilustrativo. No que concerne aos aspectos conceituais e metodológicos, as reflexões sobre o belo e a estética de Kant (1995) e Merleau-Ponty (2004) serão fundamentais para o percurso aqui pretendido.

¹ Doutora em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela UFBA, com pós-doutorados em Sociologia pela Université René Descartes (Paris V – Sorbonne) e em Comunicação e Artes pela Universidade da Beira Interior (Covilhã/Portugal). Professora da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB).

O belo renegado: na filosofia, na Arte e na Moda

A beleza entendida enquanto harmonia das partes do objeto estético, premissa aristotélica que se difundiu fortemente no Ocidente, foi a abordagem que predominou por muito tempo na Filosofia e também no campo das Artes. Decorrente desta acepção vem a associação da Beleza com a harmonia, a proporção e a grandeza. Ao fazer uma cronologia do conceito de Beleza, Ariano Suassuna nos lembra que, para Aristóteles,

A Beleza é uma propriedade do objeto e consiste, principalmente quando aparece como Belo, na harmonia das partes de um todo que possua grandeza e medida. As três características principais da Beleza são, portanto, harmonia, grandeza e proporção. A fórmula que traça as fronteiras da Beleza é “a unidade na variedade” (SUASSUNA, 2013, p. 31).

Diferentemente de Aristóteles, Immanuel Kant vai trazer uma concepção de beleza não mais centrada no objeto estético, como se dele, e apenas dele, emanasse a beleza, em função de propriedades intrínsecas, tais como harmonia, proporção e grandeza. Para Kant (1995, p. 52), a beleza ou, como ele prefere, “a satisfação determinada pelo juízo de gosto” é, em primeiro lugar e antes de mais nada, “aquilo que agrada universalmente sem conceito”, ou seja, “um universal sem conceito”, para usar a fórmula que ficou mais conhecida. Teria relação com o sentimento que o objeto evoca no sujeito que o contempla. Aparentemente, portanto, sairíamos de uma visão objetivista da beleza para uma visão subjetivista. No entanto, vale destacar que o que Kant vislumbra não é uma satisfação pessoal de prazer, mas um sentimento compartilhado do belo.

Nesse sentido, o autor nos esclarece que o juízo estético, embora tenha uma dimensão subjetiva, exige um certo consenso universal, porque a beleza, a satisfação determinada pelo juízo de gosto, resulta de faculdades necessariamente comuns a todo homem: a sensibilidade e a imaginação, bem como o entendimento. Por isso que diante de uma bela pessoa, de uma bela paisagem ou de uma bela obra de arte espontaneamente queremos o assentimento de outros indivíduos. O sentimento de beleza advém de um sentido comum (*sensus communis*) de uma comunidade que, em última instância, configura nossos valores e padrões culturais compartilhados. Desse modo, os juízos acerca da beleza não se encontram apenas no âmbito da subjetividade; quando somos tomados pelo sentimento do belo pretendemos que todos possam perceber e sentir essa beleza e compartilhá-la. O autor ainda acrescenta que o prazer despertado pela beleza é desprovido de interesse, pois não visa uma utilidade. É uma sensação desprovida de interesse, movida pela excitação harmoniosa dos sentidos.

De todo modo, como sabemos, a visão da beleza clássica baseada em elementos intrínsecos ao objeto prevaleceu até o Romantismo. Apenas no século XX, sobretudo com o movimento de vanguarda, a beleza passa a ser questionada de forma veemente. Na filosofia, o próprio Kant vai reconhecer, ainda no século XVIII, que na Arte é possível conceber a bela representação de algo mesmo este seja desagradável ou feio. “A bela-arte mostra a sua preeminência justamente ao descrever com beleza coisas que na natureza

seriam feias ou desagradáveis” (KANT *apud* ECO, 2004, p. 133). Ao que acrescenta: “As fúrias, as doenças, as devastações de guerra, e assim por diante, podem, como calamidades, ser descritas com muita beleza” (KANT *apud* ECO, 2004, p. 135).

Também Hegel reforça a possibilidade de representação do feio, sobretudo quando se refere ao advento da sensibilidade cristã e da Arte que a exprime, em que a dor, o sofrimento, a morte, a tortura e as deformações físicas comparecem com força nas expressões artísticas. Em sua obra *Estética*, também do século XVIII, ele ressalta que: “[...] esse humano e corpóreo [...] é colocado como negativo e ganha aparência como dor” (HEGEL *apud* ECO, 2004, p. 135).

Mas é especialmente o trabalho de Nietzsche, em *O Nascimento da Tragédia*, de 1872, que insinua uma nova forma de abordagem do tema já no século XIX, mas que ganhará força, juntamente com outros autores, no século XX. Para o autor, o ilógico, o caótico, o disforme e o não euclidiano passam a ser os novos critérios da Arte e da arte de viver. De acordo com Nietzsche, a beleza é expressão das forças vitais:

A arte nos faz pensar em estados de vigor animal: é de uma parte excedente, transbordamento de uma constituição corporal florescente do mundo das imagens e dos desejos; de outra parte é uma excitação das funções animais pelas imagens e os desejos de vida são intensificados; é um aumento do sentimento de vida, um estimulante da vida (NIETZSCHE *apud* FERRY, 2008, p. 170).

Na Arte, o futurismo aparece como o primeiro movimento de vanguarda, herdeiro de muitos desses traços que se insinuam com o pensamento de Nietzsche. Glorificava, sobretudo, a velocidade, a mecanização, enfim, o mundo moderno. O encontro Arte e vida também seria uma de suas bandeiras que propunha um movimento não apenas artístico, mas uma proposta comportamental; por isso mesmo a grande importância dos manifestos. A mescla de várias formas de expressão culmina numa produção que valoriza o contato com o cotidiano e várias criações também funcionais acabam ganhando uma valorização “artística”, a exemplo da própria Moda e, particularmente, do vestuário. Como comenta Lúcio Agra (2004, p. 56), “a moda veio a se constituir em uma dessas demandas, às quais o futurismo deu sua contribuição, propondo vestuário e objetos de uso pessoal construídos a partir da lógica futurista”.

Mas será sobretudo nos anos 1950 e 1960 que as inspirações futuristas vão ganhar força no mundo da Moda com as criações de Pierre Cardin, André Courrèges e Paco Rabanne. Modelagens arquitetônicas, com linhas retas e materiais inovadores, como metais, plástico, borracha, lurex e vinil, davam o matiz das peças que visavam o futuro. As minissaias de Courrèges e seus vestidos geométricos; o vestido bolha de Cardin e as roupas metálicas de Rabanne são marcos da poética da Moda. Uma poética que não estava necessariamente marcada pela preocupação com a proporção, o equilíbrio e a harmonia, mas muito mais com a liberdade de movimento e uma projeção de futuro.

Também o Surrealismo vai negar a beleza como objetivo. Preocupado em desestabilizar os cânones da criação, o movimento procura reagir ao tédio e às combinações habituais, rompendo com o estabelecido. A ironia e o humor serão elementos-chave para as expressões surrealistas que brincam com formas, cores e texturas, criando configurações fantásticas. Entre as figuras célebres que encarnaram o Surrealismo, destaca-se o médico

psiquiatra André Breton, que explorou os impulsos da mente, influenciado pela obra de Freud sobre o inconsciente e a psique, afirmando que: “A beleza será convulsiva ou não será” (BRETON, 1928, p. 146 *apud* ROTH; MEDEIROS, 2013, p. 152). Nas artes, destacam-se as obras de De Chirico, Magritte, Joan Miró e, claro, Salvador Dalí – exploram o inconsciente por imagens, sobretudo Dalí, que leva esse exercício ao extremo. Também vale destacar o empenho de Magritte em questionar o próprio estatuto simbólico, como no caso d’*A Traição das Imagens – Isso não é um Cachimbo*, de 1929.

Na Moda, Elsa Schiaparelli representa de forma inconteste a expressão surrealista, devido a sua proximidade com Salvador Dalí, especialmente nos anos de 1930. Com traços irracionais, as peças de Schiaparelli primam por referências ao acaso, às alucinações, ao delírio e ao humor; são imagens de um mundo onírico que compõem nas vestes da *designer* italiana.

Os contornos brasileiros dessas manifestações, sem dúvida, ganham seu ápice com a Semana de Arte Moderna de 1922. Artistas como Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, Mario de Andrade, Anita Malfatti, Di Cavalcanti, Flávio de Carvalho, entre outros, foram fundamentais para o florescimento do chamado Modernismo no Brasil no início do século passado. Temos a oportunidade de desdobramento de tendências comportamentais e artísticas que já floresciam internacionalmente, mas que aqui incorporadas ganham feições locais, coloridos nacionais, que vão culminar numa expressão genuinamente original.

Nas telas de Anita e Tarsila, vamos observar um apreço pelo Expressionismo alemão e pelo Cubismo parisiense, respectivamente. No caso dos trabalhos de Anita, particularmente, temos críticas extremamente negativas no início da sua carreira que apontam justamente para a “feitura” estampada em suas formas, como no caso do quadro *A Boba*. Já em Tarsila, encontramos o início do antropofagismo brasileiro e suas formas extremamente alongadas e exageradamente desproporcionais que estariam longe de algum ideal de beleza associada à proporcionalidade, harmonia e equilíbrio entre as formas, como bem evidencia seu famoso *Abaporu*.

Um pouco mais tarde, já em meados do século XX, Flávio de Carvalho retoma a performance *Dadá* e, de certa forma, antecipa o que vamos reconhecer pouco depois como *happenings*, especialmente nos anos de 1960. O *Novo Traje*, de Flávio de Carvalho, sem dúvida, é uma nova experiência na Arte, que culmina numa relação intrínseca com a Moda. Em 18 de outubro de 1956, ele desfila pelas ruas de São Paulo com uma saia, um blusão dividido em tiras verticais, meias reticuladas de bailarina, sandálias e um chapéu. Assim, segundo o próprio Flávio de Carvalho, cria um traje adaptado aos trópicos, com suas temperaturas escaldantes, que permite, ainda, a liberdade de movimentos. De todo modo, o que assistimos é um ato de coragem e ousadia no comportamento, na Arte e na Moda.

O que também se confirma com os experimentos de Hélio Oiticica e Lúcia Clark, apenas para citar dois nomes expoentes da Arte que dialogaram com o corpo e suas mediações, entre elas a vestimenta ou a roupa. Em meados de 1990, Hélio Oiticica exhibe seus *parangolés* no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Suas capas podiam ser vestidas por mais de uma pessoa por vez, conformando, assim, uma veste coletiva que ia ganhando modulações a partir dos movimentos dos corpos dos usuários. Também Lúcia Clark

vai construir objetos vestíveis, interessada numa nova percepção do corpo e da própria corporalidade do ato criativo. Numa de suas proposições temos a *Roupa-corpo-roupa* (1967), que consiste em um macacão de plástico que propõe trocar as dualidades do corpo masculino/feminino, com sacos plásticos e pelos dentro de cada vestimenta, que proporcionam a troca de sensibilidade para o participante.

No campo da Moda, talvez a década de 1990 seja a mais representativa da negação do belo ou da apologia ao feio, sendo considerada como forma de expressão de uma vanguarda do *fashion* mundial, conforme pondera Silvana Holzmeister (2010). Havia nesse período uma consonância do universo *fashion* com uma certa insônia febril, um salto mortal e um movimento de agressividade, alardeados pelo movimento futurista do início do século. Passaram a figurar nos editoriais de Moda e em alguns desfiles “[...] as imperfeições, e de maneira drástica o feio, o doente, o monstruoso, o sinistro. Isso criou outra vertente rentável para a Moda” (HOLZMEISTER, 2010, p. 116).

No Brasil, dois criadores exploraram com agudeza esse cenário: Alexandre Herchcovitch e Ronaldo Fraga, com poéticas bem distintas, mas sintonizadas com processos disruptivos.

Uma certa poética do feio pode ser identificada nas peças de Alexandre Herchcovitch, que traz consigo uma forte tendência à subversão. Não por acaso, também a irreverência e a liberdade estarão presentes no processo criativo do *designer* que, de alguma forma, encontrou inspiração em clubes noturnos e no universo *underground* para a conformação de um estilo próprio, utilizando materiais como látex, vinil, correntes e tachas, privilegiando uma modelagem reta, sem falar do símbolo da sua marca, a imagem de uma caveira.

Ronaldo Fraga fala da beleza como alumbramento e leveza, mas por isso mesmo não busca a beleza canônica. No início de sua carreira, muitos críticos o acusavam de produzir roupas muito feias ou que deixavam as mulheres feias e esquisitas. De certa forma, a própria concepção de beleza do *designer* corrobora tal aceção, na medida em que ele admite que a beleza para ele também é estranheza e, nesse sentido, procura sim deixar as mulheres estranhas. Com cortes simples e retos, Ronaldo Fraga aposta em modelagens amplas, confortáveis, primando por estampas que tecem narrativas, uma vez que, para ele, o grande êxito da roupa está na história que ela conta. O símbolo da sua marca, um par de óculos, pode revelar muita coisa, mas uma delas, com certeza, é o desapego com o ideal de beleza.

Reintegração do belo: novas configurações e ilustração de outras belezas

No início do século XXI, reverberam ainda mais fortemente trabalhos de autores do século passado que, muitas vezes, somente passam a fazer sentido ou a serem compreendidos posteriormente. Assim, a obra de Merleau-Ponty, especialmente *O Olho e o Espírito*

(2004), sobre a percepção e o corpo, traz temas fundamentais para se pensar a Arte e a própria Moda na sua relação com a beleza. Do mesmo modo, acreditamos que parece haver uma certa retomada do próprio Kant, da *Crítica da Faculdade de Julgar* (1995), sobretudo para se pensar nos novos contornos das expressões contemporâneas que reclamam para si uma sensibilização comunal.

Embora Merleau-Ponty não tenha nos deixado uma teoria estética propriamente dita, é inegável o contributo estético presente na sua obra. Sua preocupação com a percepção e a dimensão sensível, sobretudo na discussão sobre o corpo próprio e a própria Arte, consubstanciam fortes elementos para uma reflexão estética, cujo tema da beleza comparece. No que se refere a Kant, como já mencionado, inclusive, sua terceira crítica é base fundamental para a reflexão estética e, ao que parece, continua atual e vigente nas articulações conceituais contemporâneas sobre o tema.

Essa aliança entre Kant e Merleau-Ponty já foi sinalizada por Monclar Valverde no seu livro *A Instituição do Sensível* (2018), ao reconhecer que:

Ao caracterizar o gosto como ‘a faculdade de ajuizar a priori a comunicabilidade dos sentimentos que são ligados a uma representação dada (sem a mediação de um conceito)’ (s/d, S 40, p. 198), Kant nos remete à condição originária da comunicação, enquanto compartilhamento de um mundo e comunhão do sentimento de existência, do mesmo modo como Merleau-Ponty nos remete a uma partilha do mundo sensível, como ponto de partida da experiência e como ideia-mestra da sua própria filosofia (VALVERDE, 2018, p. 31).

Embora não esteja preocupado com o tema da beleza, Valverde identifica algo que parece tocar de perto o belo na obra desses dois autores – a dimensão comunal da experiência estética. O mesmo Kant que rejeita uma ideia de beleza clássica, objetivada, cujas características intrínsecas poderiam ser reconhecidas num artefato – abrindo a possibilidade para a inclusão do próprio feio conquanto que o mesmo seja belamente representado –, nos ajuda a pensar na possibilidade de conformação de outras belezas, chamando atenção para o sublime.

Para Kant, o belo não é nem bom, nem necessariamente agradável, ou muito menos perfeito; não está contido num objeto ou artefato; é, sim, o sentimento que floresce na relação que se estabelece entre algo e alguém, ou mesmo entre alguéns, promovendo um sentimento de prazer. Já o sublime seria uma comoção relacionada a um sentimento de arrebatamento, de surpresa e assombro; causa sentimentos vigorosos, tais como entusiasmo e até mesmo medo. O sublime é aquilo que não pode ser medido, posto que se apresenta como uma potência não comensurável, estando acima do homem em força, poder e extensão. O belo comporta um sentimento de promoção da vida, de vivificação do ânimo (e aqui identificamos algo que será retomado no pensamento nietzschiano); o sublime, por sua vez, implica numa forma indireta de prazer, em que há desprazer e prazer a um só tempo:

[...] o sentimento do sublime é um prazer que surge só indiretamente, ou seja, ele é produzido pelo sentimento de uma momentânea inibição das forças vitais e pela efusão imediatamente consecutiva e tanto mais forte das mesmas, por conseguinte, enquanto comoção não parece ser

nenhum jogo, mas seriedade na ocupação da faculdade da imaginação (KANT, 1995, p. 261).

De todo modo, tanto o belo quanto o sublime consistem em promover uma espécie de transformação no indivíduo e admitem uma complacência universal, no sentido de que efetivam uma comunicabilidade entre os homens a partir do sentimento que evocam. Em ambos, temos o *sensus communis* que sustenta o juízo de gosto, remetendo a uma comunicabilidade originária dos sentimentos, como nos evidencia Valverde (2018).

Embora não use exatamente este termo de comunicabilidade originária dos sentimentos, nos parece que Merleau-Ponty está falando dessa dimensão que nos conecta. Quando analisa detidamente a pintura, especialmente, o autor aponta para o fato de que não se trata de pensar o ato de pintar como um retorno ao indivíduo, como se por meio da pintura reconheçêssemos e adentrássemos no universo do artista, apenas. Ele nos diz:

A pintura moderna coloca um problema muito diferente daquele de volta ao indivíduo: o problema de saber de que modo é possível comunicar-se sem o amparo de uma Natureza preestabelecida e à qual se abriam os sentidos de todos nós, de que modo estamos entranhados no universal pelo que temos de mais pessoal (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 82).

Ao que acrescenta: “O que o pintor põe no quadro não é o si-mesmo imediato, o próprio matiz do sentir, é seu *sentir*, e tem de conquistá-lo não só em suas próprias tentativas como também na pintura dos outros e no mundo” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 82). Assim, podemos compreender que a pintura – e a Arte em geral – não se destina à fé ou à beleza, mas ao próprio sentir. Podemos inferir, ainda, que não é preciso escolher entre o mundo e a Arte, pois ambos estão entrelaçados. Mais que pensar em uma Arte clássica que almeja a beleza, ou mesmo em uma Arte Moderna, centrada na referência ao subjetivo, cabe reconhecer que a expressão contemporânea exalta o sentir enquanto possibilidade de conexão entre os homens.

Vale destacar, ainda, o papel central do corpo na obra de Merleau-Ponty, inteiramente conectado à discussão sobre a sensibilidade. Como destaca o autor: “É oferecendo seu corpo ao mundo que o pintor transforma o mundo em pintura” (2004, p. 16). Visível e móvel, o corpo faz parte do tecido do mundo; as coisas ao nosso redor são uma espécie de prolongamento do nosso corpo, “estão incrustadas em sua carne [...] e o mundo é feito do estofamento mesmo do corpo” (2004, p. 17). Desse modo, evidencia-se a articulação Arte e vida, sem necessariamente precisar declará-la ou exibi-la, como uma certa Arte de vanguarda procurou fazer. Como observa agudamente Merleau-Ponty (2004), citando Hermes Trismegisto, a Arte é um grito inarticulado; sai das entranhas do ser e se conecta com os demais, adquirindo um *sentido* identificável, diverso para cada um.

Ao reconhecer que as coisas ao nosso redor são um prolongamento do nosso corpo, Merleau-Ponty nos auxilia a compreender o quão importante é a roupa enquanto uma forma de expressão que amplia e nos reenvia ao nosso corpo, fonte da nossa percepção e sentidos. Por isso mesmo, a Moda como expressão dos modos de aparecer do indivíduo presentifica as relações do indivíduo com o mundo e sua atividade comunicativa com os outros. A *corporalidade vestida* manifesta e tensiona, enquanto modo de expressão, o nosso sentir!

Nessa dinâmica, os modos de aparição na sua vigência e contemplação promovem, certamente, sentimentos de prazer ou desprazer, associando-se ao que Kant entende como belo e acomodando-se ao que tanto ele quanto Merleau-Ponty reconhecem: essa potencialidade comunicativa da expressão, e, primordialmente, da expressão corporal.

Corporalidades vestidas: dois casos ilustrativos

É nesse sentido que procuramos compreender como os modos de aparição contemporâneos flertam com a noção de beleza na acepção aqui delineada por Kant e Merleau-Ponty. Para tanto, procuramos ilustrar como duas marcas representativas do setor da Moda, de algum modo, sintonizam-se com essas outras formas de beleza: a *Vetements*, por um lado, e a *Cut*, por outro, parecem arriscar numa visualidade que faz apostas em novos diálogos entre o corpo e a roupa, exibindo uma corporalidade mais irreverente, sem ser, necessariamente, totalmente estranha. Ambas conseguem, ao nosso ver, exibir a um só tempo graciosidade e elegância associadas ao disforme. Mas essa é também a nossa aposta. De certo, vamos intentar verificar como nas suas configurações vestimentares se efetiva o êxito, como diria Pareyson (1993), à propósito da beleza.

A marca *Vetements* surgiu em 2014, em Paris, como um coletivo criativo, tendo como diretor criativo Demna Gvasalia. Atualmente, Guram Gvasalia é o presidente da marca, cuja sede encontra-se em Zurique, na Suíça. Ao associar elementos *underground* e *vintage*, a *Vetements* é reconhecida pelo *street style*, com um espírito ousado e jovial, considerada como uma marca *cult*, apropriando-se de símbolos da cultura de massa, com muita irreverência.

A *Cut*, por sua vez, é uma marca portuguesa, criada em 2018 por Helena Pereira, ex-diretora criativa da Diogo Miranda. Explora especificamente o segmento feminino, adotando vestimentas que priorizam autonomia e liberdade. Peças clássicas revisitadas criam um *shape* moderno e confortável para a mulher contemporânea. A preferência por uma silhueta elegante, com toques de romantismo, conduz o estilo da marca. Sintonizada aos novos tempos, aposta no *e-commerce*, com uma loja apenas *on-line* para se estabelecer no universo da Moda.

Nas duas marcas observamos a presença de moletons com capuz e a escolha por cortes simples e modelagens amplas, como mangas de camisas, vestidos e *bodies* que se alongam até a extremidade das mãos, o que, certamente, provoca um certo estranhamento inicial, mas que culmina, pouco a pouco, num reconhecimento de novas possibilidades da estrutura corporal em diálogo com a roupa. Aliás, o que podemos pontuar é que ambas fazem um jogo com as proporções.

Considerações finais

Após o percurso que estabelecemos até aqui e ao vislumbrar as imagens corporais constituídas a partir do diálogo entre a roupa e o corpo pelas marcas *Vetements* e *Cut*, continuamos a nossa aposta na reintegração do belo. Ao que nos parece, há uma nova forma de enquadramento/concepção da beleza que a aproxima cada vez mais do sublime (pelo menos o defendido por Kant). As silhuetas diferenciadas da *Vetements* e da *Cut* só reforçam este argumento: são novas formas de explorar a relação corpo/roupa, em que novas tramas dialógicas e configurativas são tecidas. O que observamos na contemporaneidade é o próprio jogo com a noção de proporção e equilíbrio, a partir das novas silhuetas evocadas pelas duas marcas analisadas. Mas a liberdade de brincar com a própria aparência se mantém como um princípio das outras belezas manifestas no universo da Moda.

Nos empreendimentos *fashion* observados, parece haver uma vontade de explorar a dimensão sensível do usuário, bem como o despertar de sensações e sentimentos daqueles que contemplam esses corpos vestidos. Há, também, nos investimentos da Moda Contemporânea, uma preocupação com o sentir e com a possibilidade comunicativa por meio das roupas e do corpo vestido.

Os modos de aparição continuam revelando seu entrelaçamento com o mundo e a comunicabilidade entre os homens, mas, diferentemente da Arte, nos evoca uma outra dimensão, a da conduta. A roupa é sempre uma roupa em uso, na sua intrínseca relação com um corpo em movimento. É na ação que a Moda se efetiva. Quando se veste uma pessoa de forma elegante, tem uma conduta ali implícita. A beleza na Moda está contida na bela conduta, que é sempre movente. Os nossos modos de aparição revelam essa configuração dinâmica, esse fluir próprio da vida, em última instância; é o fluxo como um sentido existencial... a beleza tem a ver com isso; isso é o que é mais belo, que tudo continue e tudo se sustente ao longo do tempo e por espaços insondáveis... infinitamente!

Referências

AGRA, Lúcio. **História da arte no século XX: ideias e movimentos**. São Paulo: Editora da Anhembi Morumbi, 2004.

ECO, Umberto. **História da beleza**. Tradução: Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2004.

FERRY, Luc. **Le Sens du Beau: aux origines de la culture contemporaine**. Paris: Librairie Générale Française, 2008.

HOLZMEISTER, Silvana. **O estranho na moda**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2010.

KANT, Immanuel. **Critique de la faculté de juger**. Tradução: Alain Renaut. Paris: GF Flammarion, 1995.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**. Tradução: Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

PAREYSON, Luigi. **Estética: teoria da formatividade**. Tradução: Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.

ROTH, Antônia Motta; MEDEIROS, Marcos Pippi de. A beleza será convulsiva ou não será: o discurso histórico e a estética da histeria na obra surrealista Nadja. **Psicanálise & Barroco em Revista**, [S. l.], v. 11, n. 1, p. 151-170, jul. 2013.

SCHILLER, Friedrich. **Kallias ou sobre a beleza: a correspondência entre Schiller e Korner – janeiro a fevereiro de 1793**. Tradução: Ricardo Barbosa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

SUASSUNA, Ariano. **Iniciação à estética**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013.

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

Reflexões de um corpo na passarela: Arte, desfile, cultura e processo

Antonio Carlos Rabàdan Cimadevila¹

Este artigo foi escrito com base na observação de dois campos de estudos: Arte e *Design* de Moda pelo olhar do *Design* Estratégico, usando dos caminhos presentes na trajetória do autor e tendo como lócus a Passarela Performática, objeto de estudo do doutorado do pesquisador. Percebeu-se que a passarela de moda era utilizada por marcas de moda para novas ideias mais conceituais do que poderia estar por vir, como tendência e/ou uma necessidade do mercado de vestir. Nesse espaço, os *designers* utilizam materiais e referências de outras áreas de estudo, como se cada item do vestuário representasse uma camada ao corpo humano. Vislumbrou-se que o caminho da pesquisa passaria, necessariamente, pela investigação do corpo, matéria básica do *designer* de moda e suporte para suas criações de vestuário. Através desse objeto-base, percebe-se quem é o público-alvo e isso possibilita produzir uma base da construção de um pensamento conceitual.

Nesse contexto, é importante entender e visualizar os caminhos e as soluções tomadas durante o processo de criação e execução de uma passarela conceitual; compreender este trajeto até o desfile formal permite abarcar e aplicar de forma correta as possíveis ferramentas empíricas ao processo que constrói sua criação, um reflexo social de seu tempo. Cabe verificar em que medida a Passarela Performática² vai se desdobrando na construção da imagem e como o *designer* trabalha em um território com agentes mutáveis para solucionar seu problema inicial: a construção conceitual do seu desfile. Desejou-se compreender as dimensões desse processo e como ele interfere conceitualmente na construção do *designer*.

1 *Designer* e produtor de moda, cenógrafo e figurinista, vencedor dos prêmios Açorianos, Tibicuera e Mario Rui Gonçalves Internacional. Mestre em Artes Visuais pela FASM. Doutor pela Unisinos, no Programa de *Design* Estratégico.

2 Passarela Performática é um conceito desenvolvido na tese de doutorado do autor e se refere a uma metodologia que se baseia em três grandes pontos, a saber, Arte, *Design* e Moda, além dos cruzamentos entre eles.

Problematização

Preciosa (2005), sobre a subjetividade na Moda, afirma que esta, ao contrário do modelar-se de acordo com uma expectativa de subjetividade feita sob encomenda, insere-se em um sistema de espaço-tempo que se arranja sobre padrões de unidade, domando as pessoas a formas lineares e serializadas de percepção da existência. A legião de corpos fabricados para atender bem às demandas de um mercado que molda consumidores acaba por sufocar e intimidar a vida, que é uma potência de diferenciação e transformação.

Nesse conjunto performático de comunicação de ideias por meio do corpo, utiliza-se a performance em um espaço de cruzamentos onde a Moda prioritariamente opera. A Passarela, nessa construção, permite repensar o próprio trabalho, no qual o processo criativo tem como base o corpo e suas relações como meio de linguagem. Serve também de alicerce à construção de signos de moda e, assim, auxilia na compreensão de sua prática no campo artístico e nas vias de diálogos, oferecendo a possibilidade de novos caminhos na Moda.

Trabalhar com a Passarela Performática é um processo criativo que possibilita alcançar um espaço de pesquisa aberto e sujeito às mudanças de acordo com o seu andamento conceitual e executivo. É esse território de grandes possibilidades que será tratado ao longo desse artigo, com algumas reflexões possíveis para compreender os processos criativos mais orgânicos vindos do ato performático entre corpos repletos de camadas sociais.

A arte da performance desafia e viola os limites entre as áreas e gêneros, por ser uma arte híbrida que abarca diversos campos do saber. A Moda na sociedade contemporânea também se apresenta cada vez mais conectada à sociedade e às artes. Essas vias já vêm sendo traçadas ao longo do tempo. Essa fluidez, agora, passa a ser investigada e percebida como um trajeto metodológico para a construção de processos vivos, que aceitem ajustes contínuo ao longo de seu caminho.

Não é de hoje que vem ocorrendo tal contágio (no sentido de transmissão), percebido como uma constante na passarela de moda: a Moda perdeu sua pureza como categoria de produção e criação. No *Happening*, os espectadores tornavam-se atuantes, participando do desenvolvimento das ações. O trabalho existia enquanto acontecimento, como o próprio nome já indicava. Conforme Rose Lee Goldberg (2006), o *Happening* foi um predecessor direto da arte da *performance* e do amplo conceito da *Body Art*. Um exemplo clássico desse conceito pode ser visto na Arte; o desfile e troca de roupas de Ann Halprin girava em torno de movimentos relacionados às tarefas práticas, possibilitando perceber a constante troca entre Arte e Moda. O transpor de informações que o artista e o *designer* permitem em suas criações levam a reflexões presentes nos processos de construção da obra.

Quando o público se depara com os desfiles na área da Moda, percebe-se o uso de diversos utensílios para concretização de ideias sobre o ato performativo do desfile, nele se entra em contato com diversos mecanismos – sonoros, olfativos, entre outros – criados especialmente para a concretização do ato performativo, permitindo narrativas e direcionamentos diversos para cada momento. Narradores anônimos também podem dar voz aos acontecimentos e serem porta-vozes de um momento de mudança social, como aconteceu no histórico desfile da Chanel em Cuba, em 2016. Este movimento permanece

cada vez mais atual, como pode-se constatar nas performances dos desfiles do estilista Alexander McQueen. As aproximações entre *performance*, Moda e passarela se dão de forma tão intensa que fica difícil reconhecer os limites que separam uma área da outra. A junção dessas áreas nesse território de apresentação e representação – a passarela – resulta na ideia de passarela conceitual.

A performance começou a ser absorvida e estudada por diferentes áreas – *designers* de moda, atores, artistas plásticos, músicos, bailarinos – e ganhou variadas percepções e construções de conhecimento. Ao longo do tempo foram surgindo ações maiores do ato performático ao ponto de, no final dos anos 80 e início dos 90, os atos performáticos se expandiram ao ponto de alguns artistas introduzirem recursos tecnológicos em suas performances. A Moda apropriou-se da tecnologia e ampliou as performances nas passarelas: “Tal enquadramento traz à pauta o que se conhece como teatralização, processo de ‘performatividade’ explícita [...]” (CIMADEVILA, 2020, p. 98).

Todos os subsídios que permitem desenhar essa reflexão estão presentes no ambiente da Passarela Performática e só acontecem porque têm o corpo como matéria-prima. É por meio dele que se percebem os processos vivos por ele desenhados na interação com os demais corpos presentes no ato do desfile. Dessa forma, abrange-se uma infinidade de possibilidades, sobretudo quando se encontra com o conceito de corpo que Deleuze estabelece ao olhar os corpos de Espinoza.

De acordo com o filósofo Espinoza, os corpos não podem ser definidos unicamente por seu gênero ou por sua espécie, pelos órgãos e pelas suas funções, mas igualmente por tudo aquilo que podem ser e/ou fazer, pelas afeições dos quais são apropriados tanto nos momentos de paixão quanto nos períodos de ação. Seguindo este raciocínio, pode-se assegurar que alguém não poderia definir um animal enquanto esta pessoa não apresentasse um arranjo de seus muitos afetos (DELEUZE; PARNET, 1998).

O corpo humano aceita uma construção infinita de alternativas no campo da imagética. “Pensar o corpo, portanto, significa confrontar-se com o ‘sujeito objeto’ que assume simultaneamente diferentes trajetórias em que a multiplicidade de significações nos remete a diferentes olhares” (CASTILHO; FYSKATORIS, 2008, p. 64). Essa expressão através de imagens acontece quando se ultrapassa as fronteiras do molde e se começa a nomear o que mais ele permite dar de matéria-prima para formar seu movimento, sua presença no ato performático, a passarela a qual deseja-se dimensionar; assim, convoca-se o olhar para o corpo performático e para todos os corpos presentes no ambiente. Aliás, abarcando os espectadores e todos os agentes envolvidos, abalizado o corte (da pesquisa que deu origem a este artigo), também pelos corpos que ali se encontram: os físicos e os imagéticos. O tema de trabalho que deu origem ao processo de projeção da pesquisa original foi o espaço de manipulação das formas e dos conceitos e é nele que diretamente se fez as primeiras investigações.

[...] da metade do século passado em diante, as interpretações de vários cientistas são unânimes em afirmar que o corpo humano e, em particular, o próprio corpo, é o espaço de origem da atividade de manipulação intencional do homem. Uma atividade desejada, concebida, realizada e apreciada (CELASCHI, 2016, p. 58).

Esse corpo que transporta de maneira transversal a cultura a qual compete é o corpo performático que desfila na chamada Passarela Performática – este está impregnado de uma segunda pele, com todos os elementos artificiais que arquitetam sua representatividade social e que compõem o ecossistema da Moda ao qual está ajuizando. O próprio corpo é, por si só, uma condução da comunicação humana, seja em seu exterior, com tatuagens, sinais, alargadores, manchas na pele, *piercings*, joias, maquiagem, inserções no corpo (como próteses e metais), etc., seja em seu interior, com as deformidades ósseas, doenças, transplantes, alimentação ou, ainda, com atrofia muscular: “Esses materiais como o piercing são tão imateriais quanto um chip ou um site. Por isso ele (*o corpo*) movimenta. É inapreensível” (CANEVACCI, 2005, p. 160). Como Canevacci bem coloca, o corpo é também líquido, um caminho de possibilidades para mudanças e transformações.

Os múltiplos artefatos que são agregados na superfície corporal ajudam a diferenciar as pessoas e as torna únicas de fora para dentro, em determinada perspectiva, na procura incessante do indivíduo uno (“*unicus*”).

O corpo basal que afeta o ser humano é mesclado de muita artificialidade para levar a cultura de cada indivíduo. Este, se olhado com as lentes de Foucault, permite edificar máscaras sociais que distinguem o indivíduo e o alocam diretamente para pertencer a um grupo mais extenso e social do que aquele de sua origem primeira. É o diálogo puro com seus pares, construído por uma linguagem única e decodificada. Em *Corpo Utópico*, descreveu:

O corpo é também um grande ator utópico quando se pensa nas máscaras, na maquiagem e na tatuagem. Usar máscaras, maquiarse, tatuar-se, não é exatamente, como se poderia imaginar, adquirir outro corpo, simplesmente um pouco mais belo, melhor decorado, mais facilmente reconhecível. Tatuar-se, maquiarse, usar máscaras, é, sem dúvida, algo muito diferente; é fazer entrar o corpo em comunicação com poderes secretos e forças invisíveis. A máscara, o sinal tatuado, o enfeite colocado no corpo é toda uma linguagem: uma linguagem enigmática, cifrada [...] (FOUCAULT, 1984, p. 2).

Quando se percebe o espaço Passarela Performática como o local onde os cruzamentos são possíveis e no qual o corpo está deslocado de seu ambiente de origem, admite-se averiguar os possíveis sítios e grupos que esse corpo alcança, permitindo um caminho de averiguação dentro da metodologia desenvolvida pelo autor e que dá suporte a uma reflexão de projeção da passarela de moda; extrapolando o tangível e colocando o humano em contato e conversa com outros corpos. Tudo que se adiciona ao corpo é de origem artificial: uma tatuagem, uma máscara de Carnaval, um enfeite, como um colar, ou uma pintura facial; estas artificialidades transportam o corpo para outro espaço aberto no mundo, sendo uma fração de um sítio imaginário, como assenta Foucault: “Em todo o caso, a máscara, a tatuagem, o enfeite, são operações pelas quais o corpo é arrancado do seu espaço próprio e projetado a outro espaço” (FOUCAULT, 1984, p. 3).

Esse corpo analisado adota uma cenografia, a qual permite que ele faça parte de outro espaço geográfico que não o original. Ele (o corpo) perpassa estágios físicos que os aproxima de tribos urbanas, locais diversos, arenas que não o pertenciam anteriormente e foram aos poucos adquiridos pela bagagem culturalmente vivida. Como Foucault bem

descreve em *Corpo Utópico* (1984), é comum inferir distintas interferências nele: como tatuar, perfurar, tingir, barbear, modificar músculos etc.; cada uma dessas alterações tem um motivo particular, ritualístico ou estético. Essas intervenções são acolhidas pelo sujeito e pela sociedade e passam a fazer parte da constituição orgânica e social de cada indivíduo; as mesmas acordam com os princípios próprios do conceito sociocultural em que esse corpo está inserido ou se fixa. É desse corpo humano carregado de uma mensagem que a Passarela Performática se alimenta, ele está arquitetado social e fisicamente com as características específicas para dialogar e comunicar algo a alguém. O corpo é empregado como meio de comunicação para as ideias, propostas, jogos de luzes, trilhas sonoras, adereços e cenários e o incremento do conceito é corroborado pelo desfile social da ocasião, o qual reflete os padrões sociais orgânicos ali presentes ou busca demonstrar um possível rumo para a morfologia do corpo. Percebe-se, ao longo do tempo, uma mudança gradativa, inclusive de silhueta, do ideal estético do corpo feminino, o qual já foi retratado com muitas curvas durante o período renascentista; com uma cintura mais reta e sem curvas, na década de 50; e, atualmente é idealizado com um aumento no tamanho da bunda. É possível modificá-lo, sujeitar suas partes, retirar determinados pedaços ou ainda conectar esse corpo a outros corpos, só não se pode mover-se sem ele: “[...] mas o corpo sempre estará onde eu estou. Ele está aqui, irreparavelmente, nunca em outro lugar” (FOUCAULT, 1984, p. 1).

Esse corpo, que continuamente segue a mente, sofre transformações mandatórias para aguentar a relação com o “eu” interno e com os outros “eus” com quem se relaciona. Os “eus” se desenvolvem para fazer parte do grupo social que mais é valorizado culturalmente e se altera de acordo com o provimento cultural de cada um. Esse mesmo corpo é o que utiliza a Moda como apoio quando adota camadas de roupas que, cada vez mais, auxiliam a ocultar o que não interessa e permite destacar as características que se quer demonstrar – ou mesmo maquiagem a existência. Percebe-se isto quando um ator, por exemplo, edifica um corpo diverso do seu originalmente, de modo a apresentar um diferente aspecto e propor uma leitura diferenciada de sua nova pele. Ele se assume enquanto outra persona, imbuído de interpretação e de comunicação, convencendo a todos ao seu redor que esse novo ser não é aquele da versão original.

Ainda que esteja frente a um espelho, o sujeito possuirá um “olhar inevitavelmente marcado pelo imaginário cultural, pelas crenças, pelos instrumentos científicos e pelo conhecimento oficial” (RODRIGUES, 2003, p. 119). A percepção, ou a falta de percepção, de um suposto pertencimento social e cultural modifica o corpo, faz com que a leitura ganhe influência do meio, das impressões recebidas e/ou emitidas, admite que a pessoa corporalmente concebida deseje marcá-lo ou modificá-lo. O próprio olhar da atualidade centra-se cada vez mais nas questões de visualidade, fazendo com que leituras corporais sejam mais rápidas e menos reflexivas.

A utilização dos elementos questionadores presentes na área da Arte permite aos elementos agregados um *design* mais libertário, pois a projeção é mais fluída, percebendo-se mais do que os objetos. Os textos de Michel Foucault ajudam a apoiar esse argumento libertário referente ao corpo, pois o filósofo pondera o corpo com uma leitura condicio-

nada de um determinado “olhar”. Dessa maneira, é possível situar uma visão mais conceitual sobre esse corpo físico. Este apresentará díspares valores, condicionado pelo olhar do observador, do sítio em que se encontra, de quem está sendo observado, da interação dos corpos e da leitura captada (RODRIGUES, 2003).

Como reforça Rodrigues (2003), tal visão não almeja ser imparcial, pois não existe neutralidade na leitura do corpo. As muitas categorias e extratos culturais que erguem a pele são, por si só, formas de comunicação. “[...] ‘Todo olhar’ já é uma ‘interpretação’,³ uma posição, um lugar de vislumbre, um lugar de poder” (RODRIGUES, 2003, p. 112). A massa física chamada de corpo se movimenta, pode ser moldada, marcada, realçada, transformada, adaptada etc.; ele é a matéria-prima base para o qual a passarela é produzida; o *design*, na área de Moda, gira em torno da entidade “corpo”. “A ação transformadora do *design* passa por colocar no centro o corpo e sua transformação ou não é *design*” (CELASCHI, 2016, p. 67).

Reflete-se aqui sobre este corpo modificado com a intenção do próprio indivíduo, que, no cotidiano, passa a ser o *designer* de si mesmo, fazendo as intervenções que lhe convêm, muitas vezes de forma experimental, sem o conhecimento proposto pelo *design* de projeção. Tal indivíduo faz sua interpretação pessoal do *design*, “[...] abre as portas à profissionalização da transformação do corpo a terceiros que se tornam operadores criativos da transformação do corpo dos outros” (CELASCHI, 2016, p. 68). Ele incorpora ao seu ente físico os artefatos artificiais que deseja, talhando um novo corpo culturalmente calhado à nova realidade que anseia, como uma nova cor de cabelo para ocultar os fios brancos, uma adição de silicone para aumentar o tamanho dos seios e parecer mais atraente, um novo vestido colante para salientar as formas do corpo, uma nova tatuagem de pertencimento a determinada tribo etc.

Cabe salientar que esse corpo, ainda que fundamental para o estudo, é parte do processo de investigação da Passarela Performática. As reflexões aqui desenhadas trazem uma comunicação que perpassa por inúmeros elementos a serem averiguados, como também a roupa, elemento base de criação dos *designers* de moda e um grande espelho que imprime exterioridades da personalidade de cada sujeito. Como diria Maldonado (2009, p. 14), “Projetar a forma do produto significa coordenar, integrar e articular todos aqueles fatores que, de um modo ou de outro, participam no processo constitutivo da forma do produto”. No desfile conceitual, a percepção desses múltiplos fatores torna-se mais vívida, já que a roupa testifica características do figurino e recebe os elementos e os símbolos próprios que o *designer* desenvolveu para aquele momento; é o vislumbre das variadas personalidades do projetista.

O *designer* de moda cria temporariamente um mundo imaginário que reúne o corpo da persona, a performance, sua marca *printada* na construção das roupas e os elementos que considerar pertinentes para uma leitura predeterminada, “[...] portanto, os métodos apenas dão orientação ao processo e oferecem técnicas a serem utilizadas. É atribuída ao *designer* a função de decidir qual a melhor alternativa” (CUNHA, 2016, p. 33).

3 Grifos do autor.

É na Passarela Performática que se encontra a possibilidade do rompimento dos limites e das barreiras entre as áreas de estudo. Sua mescla intensa com outras áreas vai se delineando ao longo do estudo desse espaço de visibilidade que é a Passarela Performática. Um campo híbrido, território habitado e erigido por um universo múltiplo de informações e formas de expressão, provido das Artes, *Design* e Moda.

Conclusão

Ao falar em conclusões, entende-se de uma forma, muitas vezes, equivocada, sugerindo que o artigo posto estivesse totalmente concluído, como se o autor desse o assunto por encerrado. Aqui, no entanto, afirma-se a certeza de que o caminho aberto da discussão e reflexão alusivas aos vários elementos que compõem a Passarela Performática está apenas começando.

No decorrer da pesquisa que deu origem a esse artigo, percebeu-se que, quanto mais se buscava exemplos externos, menos substância se obtinha para o entendimento do que havia sido proposto decifrar: a Passarela Performática. Dentro da área de atuação do autor, como o *Design* de Moda, sempre se articulou desfile, conceito e processo. Defende-se que o caminho da expressão artística, no qual são pensadas as roupas, envolve uma contextualização de ações particulares, derivando numa invenção em movimento aos olhos do observador. Essa denominada Passarela Performática direciona um processo criativo e investigativo, envolto em possibilidades que deixam influências no *designer* de moda e em suas criações.

Tais colocações e provocações corroboram que a reflexão presente neste artigo é um caminho para novas práticas entre as áreas aqui abordadas; que ele é uma estrada contínua, refletindo a flexibilidade, a capacidade de mudanças e os encantos que complementam o indivíduo nesse período de contemporaneidade. O sujeito está encravado nessa sociedade carregada de probabilidades voltadas para suas vontades individuais, narcisistas e de deleite, o que resulta em escolhas favoráveis para suas fases e condições, acarretando hábitos de consumo e troca de conhecimentos culturais.

A performance e a relação que se estabelece é um momento único de troca entre os presentes e a possibilidade que se tem para transitar em um espaço fluido de novos caminhos para o *designer*, já que “tempo e espaço são temporários”, de acordo com Canevacci (2005, p. 62). As diferenças conceituais e de perspectiva, nesse espaço de troca, são diluídas e podem ser absorvidas em suas qualidades.

O olhar que aqui se faz presente é a partir de um ponto de vista do interminável como contexto fluido da comunicação contemporânea: os lugares são identitários, políticos, urbanos, institucionais, sintéticos, industriais, dicotômicos, sólidos; os espaços são plurais, apolíticos, desordenados, sincréticos, metropolitanos, nômades, móveis; as zonas são imateriais, pós-duais, assimétricas, híbridas, comunicacionais, *cybers*, imaginárias, pós-estadistas, líquidas.

Referências

- CANEVACCI, Massimo. **Culturas extremas: mutações juvenis nos corpos das metrópoles**. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.
- CASTILHO, K.; FYSKATORIS, T. Editorial. **dObra[s] – Revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda**, [S. l.], v. 2, n. 4, p. 7, 2008. DOI: 10.26563/dobras.v2i4.317. Disponível em: <https://dobras.emnuvens.com.br/dobras/article/view/317>. Acesso em: 22 jun. 2022.
- CELASHI, Flaviano. O corpo como matéria-prima do projeto. *In: Cadernos de Estudos Avançados em Design, 2016*. Belo Horizonte: Ed. UEMG, 2016. p. 57-71.
- CIMADEVILA, Antonio Carlos Rabàdan. **Sob nova direção “Passarela Performática”:** metodologia de projeto para design, arte e moda. 2020. Tese (Doutorado em *Design*) – Programa de Pós-Graduação em *Design*, Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Porto Alegre, 2020.
- CUNHA, Ana Caroline. **Design de moda e metodologia para desenvolvimento de produto**. 2016. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Estética e Gestão de Moda) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.
- DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Diálogos**. São Paulo: Escuta, 1998.
- FOUCAULT, Michel. Corpo utópico. **Conferência em círculo de estudos arquitetônicos**, n. 5, out. 1984, p. 46-49.
- GOLDBERG, Rose Lee. **A arte da performance: do futurismo ao presente**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- MALDONADO, Tomás. **Design industrial**. Rio de Janeiro: Edições 70, 2009.
- PRECIOSA, Rosane. **Produção estética: notas sobre roupas, sujeitos e modos de vida**. São Paulo: Anhembi Morumbi, 2005.
- RODRIGUES, Sérgio Murilo. A relação entre o corpo e o poder em Michel Foucault. **Psicologia em Revista**, Belo Horizonte, 2003, p. 109-124. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/psicologiaemrevista/article/viewFile/168/181>. Acesso em: 5 ago. 2021.

A memória vestida toca a pele? Notas sobre roupas e Psicanálise

Helena de Barros Soares¹

Preciso concluir um texto para uma publicação que há tempo desejava que fosse feita. Procuo um texto que apresentei oralmente no primeiro encontro público com colegas que viriam a constituir o Grupo de Pesquisa História da Arte e Cultura de Moda. Tenho vontade de revisitar uma questão que levantei em 2011 e que ainda julgava pertinente. Preciso organizar as ideias, lembrar que afetos me suscitavam naquele momento para então me ocupar da estrutura do texto e me desapegar de elementos ou estilo que não fazem mais sentido. Na ocasião eu começava o atendimento clínico e, ainda muito insegura do que significa a responsabilidade de escutar a dor do Outro, buscava em citações imaturas a sustentação para o debate sobre a constituição do sujeito a partir daquilo que depois cunharia de práticas do vestir.

Da janela do meu consultório no centro de Porto Alegre, vejo urubus voando em um convívio mais ou menos pacífico com os papagaios. O final do inverno é o tempo de urubus depositarem seus ovos na fenda dos edifícios e os papagaios são a praga mais bonita que essa cidade teve. A imagem de uma fauna segue (r)existindo a políticas de desmatamento e crescimento progressivamente desordenado do espaço urbano me desperta uma inspiração romântica para sentar e escrever. Vejo no terraço de um edifício vizinho (estou no 15º andar e a maioria dos edifícios do entorno ainda são menores) homens brancos sem máscaras de proteção facial² conversando aparentemente sobre alguma obra a ser feita (vestem roupas próprias da construção civil). O romantismo é recurso para quem entende que o trabalho é produto de ilusões, de *insights* brilhantes, de epifanias de gênios. Felizmente, a literatura acadêmica vem sendo repensada tendo essa noção de trabalho. Os cânones, textos que foram tomados como verdade indiscutíveis e como referências para escrita de todos os outros que vieram depois deles, são tomados por essa noção de brilhantismo e não por seu contexto de produção, do que os autores (e aqui a

1 Psicóloga e psicanalista, mestre e doutoranda em Psicologia Social e Institucional pela UFRGS e criadora do Brechó de Troca. Participa dos Grupos de Pesquisa História da Arte e Cultura de Moda e do Núcleo de Estudos em Imagem e Trabalho, ambos na UFRGS, e do Coletivo Brecholentas.

2 Em fevereiro de 2020, o planeta Terra passou a viver mudanças em função do contágio do vírus covid-19. A humanidade passou a estudar modos de contenção da pandemia do coronavírus e o uso de máscaras de proteção facial era necessário na maioria dos países em setembro de 2021, quando este texto foi escrito.

escolha do gênero masculino é proposital) tinham como condição de possibilidade para o estudo que precede a escrita. Não há romantismo para quem acompanhou a notícia de mais de 580 mil mortos por uma pandemia de covid-19. Milhares de mortes poderiam ser evitadas pelo uso de máscaras, por práticas de distanciamento social e por políticas de Estado que tivessem a ética da coletividade como prisma para produção de ações de cuidado para a população. Homens brancos sem máscara me lembram de que nenhuma memória vem desarticulada de contexto, que a memória das coisas que nos circundam, como as roupas, precisa ser costurada ao presente, ao passado e pensadas como possibilidades de futuro.

Me sento em minha cadeira e me volto à reflexão da memória, de como pensar a partir da Psicanálise uma maneira de trazer ao texto a sensação viva de tocar um tecido, de perceber o caimento de uma roupa bem passada (por si próprio/a), do olhar encantado para a cor de uma peça que somente se faz tão especial pelo desenho que a exalta. Este texto é sobre pessoas, sobre Moda, sobre memória. É sobre a perspectiva decolonial da subjetividade que entende os corpos somente na experiência da coletividade, da vida e do cuidado com o que somos e com o que nos circunda. E este texto é, também, sobre um texto lido em 2011 na Feira do Livro de Porto Alegre, sobre dois blazers (um branco e um preto), sobre um par de brincos de prata, sobre corte e costura, sobre parcerias de trabalho, ou seja, é sobre o que o campo da Moda pode vir a ser se puder se entender a partir da cultura e para além da fragmentação que as ferramentas do capitalismo inscrevem em nossos corpos vestidos ou nus.

Subjetividade e memória: a constituição do sujeito na cultura

“Como nos constituímos como sujeitos?” foi a questão que mais tomou minha curiosidade de pesquisadora e psicanalista. Talvez seja mesmo ela que amparou a autorização da própria nomeação de psicanalista pois, em uma formação freudiana que considera Jacques Lacan o maior “revisor” da obra freudiana, tal condição se dá pela autorização de si e reconhecimento dos pares. Esta é uma longa história sobre como compreendemos a formação analítica e uma discussão entre instituições e grupos. Pensar a escuta como a ferramenta básica da clínica só é possível em uma cena que considere o que um analista pode escutar a partir de sua condição, de seu interesse pelas coisas mundanas.

Grada Kilomba (2019), psicanalista e artista performática, vai além: entende que tornar-se sujeito compreende não ser objeto. Para Grada, a separação entre os termos sujeito e objeto fala de uma produção colonialista que cria uma classe de pessoas que não fala em primeira pessoa acerca de suas experiências no mundo, onde suas vidas são narradas por terceiros que nomeiam o que elas são. Esse esvaziamento de sentido, para dizer o mínimo, vem produzindo escutas que não amplificam a realidade das práticas de grupos sociais tal como poderiam. Lélia Gonzales (1984) trabalha a noção de racismo e sexismo na cultura brasileira, propondo que os discursos subalternizados, antes descritos por doutores das universidades, possam ser tomados pela própria língua de quem fala. Para

quem está na lata de lixo da linguagem, para quem fala um português que “troca” a letra “L” pela “R”, criaria um *problema* para quem escuta. Mas e se esse lixo resolvesse reivindicar o lugar de fala sobre suas experiências e suas práticas sem intermediário de uma espécie de tradutor de uma língua infantil ou errada? Lélia, então, afirma “o lixo vai falar, e numa boa” (1984, p. 225).

Neste sentido, o sujeito não colonizado compreende uma experiência sem mediação. Suas memórias precisariam ser resgatadas de acervos roubados dos povos originários de diferentes continentes pela exploração da colonização europeia. As narrativas das memórias que sofreram fragmentação dos esforços dos colonizadores produzem efeitos nos dias de hoje. Os laços afetivos e familiares entre escravizados eram impedidos de existirem e hoje vemos um esforço de reconhecimento da noção de aquilombamento, de junção pela colaboração para reconstrução de histórias perdidas e roubadas. É bastante comum na clínica psicanalítica a queixa de uma sensação de ausência da situação que vive; a pessoa chega com memórias de suposto insucesso em diferentes situações da vida e entende que seu fracasso se deve a uma falta de esforço. São pessoas exaustas que não entendem seu lugar no mundo, não percebem propósito ou reconhecem gosto por uma coisa ou atividade. Aos poucos a escuta vai dando lugar a esta queixa de ausência, de perceber o passado como um espectador de um filme em que não se faz parte, como se houvesse um diretor a ocupar-se de contar sua própria história.

A ideia de quilombismo, cunhada pelo sociólogo Abdias Nascimento (2002), ajuda a pensar as experiências estético-políticas negras, mas mais do que isso, o que as torções das experiências vividas a partir desses referenciais e de outros de povos ancestrais e originários podem contribuir para uma vivência coletiva de mais pluralidade e equidade social. A experiência estético-política é compreendida aqui como um repertório social impossível de ser replicado ou copiado, que é transmitido por uma via técnico-afetiva no contato entre pessoas com objetivo do comum, do viver para a criação de belos modos de existência. Uma mãe que trança delicadamente os cabelos da filha e com ela conversa sobre assuntos cotidianos está produzindo uma estética que é política, pois inventa neste espaço-tempo um modo de cuidado que também se expressa em um penteado singular para o tipo específico de cabelos que só aquela criança tem. Torna-se sujeito neste contexto compreender tanto o reconhecimento ao espelho de uma imagem que se assemelha a de seus ancestrais, mas também a vivência de alguém que existe, que é bela e amada e que pode usar seus cabelos como bem quiser. Se a mãe for diarista ou gerente de uma multinacional, se discorre sobre as variações cambiais ou queixa-se de não ter como pagar os *boleto*,³ pouco importa. O aquilombamento, como um espaço-tempo que agrupa pares e que valoriza os saberes como forma de uma escuta coletiva do sentido das coisas e de si, amplifica vozes abafadas pela mordada do colonialismo.

3 A escolha da concordância plural-singular é proposital como alusão da formulação da socióloga e psicanalista Lélia Gonzales acerca da língua que falamos no Brasil. Segundo a autora, no texto “Racismo e Sexismo na Cultura Brasileira”, a formação linguística brasileira é a do português, que compreende influência de línguas que não somente a do colonizador.

Formação vestida ou formação despida: o despudor como enfrentamento estético- -político para uma escuta da Moda

O ano era 2011 e Porto Alegre tinha sua Feira do Livro na Praça da Alfândega e pelas salas dos equipamentos culturais de seu entorno. Eu e mais três colegas que em um futuro não muito distante constituiríamos o Grupo de Pesquisa em História da Arte e Cultura de Moda (coordenado pela dra. Joana Bosak) do Instituto de Artes da UFRGS, compúnhamos uma mesa produzida pelo site *modamanifesto* sobre Moda, memória e Literatura. Eu já pensava sobre a roupa e a Moda a partir da noção de sujeito e da produção de subjetividade, mas tornar-se uma analista que fala sobre aquilo que pensa demanda alguma elegância, um cuidado do bem-vestir como aquilo que nos possibilita circular e ser vista e escutada como tal. Na ocasião, escolhi vestir um blazer novíssimo feito sob medida por minha mãe. De sarja, um tecido simples e barato, mas eu sabia que seu corte e a costura francesa sem forro lhe conferiam a leveza necessária para o outono porto-alegrense.

Figura 1 – Imagem da mesa na Feira do Livro



Fonte: HELENA DE BARROS SOARES (2021).

O texto trazia a noção lacaniana de estádio do espelho como condição para a constituição de uma imagem de si. Os três tempos desse estádio compreendem diferentes posições do sujeito em relação a sua experiência com o mundo, os modos como ele poderá lidar com o Outro e os modos como se alegra ou sofre. Não se trata de um engessamento para a noção de subjetividade, dado que Lacan é tomado por muitos como um pensador ligado ao movimento estruturalista, mas ainda assim desconsidera a experiência da ex-

pansão espaço-temporal que a colonização europeia teve no mundo e que efeitos subjetivos isso causou nas relações sociais.

No texto, eu ainda trazia a referência sensível do sociólogo Peter Stallybrass (2008) com o casaco que herda de um amigo que faleceu. O cheiro do casaco e a sensação do pimento do forro provocaram no autor a sensação de presença/ausência que a experiência do luto costuma suscitar. Seu amigo se presentificava, mas sua ausência também. Para que Stallybrass pudesse ter essa sensação e nos transmitisse com tanta veracidade a delicadeza da cena, é possível pensar que a memória de vida compartilhada com o amigo lhe eram vívidas, lhe permitindo a sensação de que lá ele estava, de que era ele mesmo quem ria e chorava com esta pessoa tão querida que tinha este casaco.

No mesmo texto eu trazia o exemplo da Literatura latino-americana de Eduardo Galeano, com sua descrição melancólica e sensível do trabalho das *arpilleras* chilenas: técnica de bordado de imagens que narram denúncias e desabafos acerca das tragédias vividas na ditadura militar de Augusto Pinochet.

O Chile é este mundo de trapos coloridos sobre um fundo de sacos de farinhas. Com sobras de lã e velhos farrapos bordam as bordadeiras, mulheres dos subúrbios miseráveis de Santiago. Bordam *arpilleras*, que são vendidas nas igrejas. Que exista quem as compre é coisa inacreditável. Elas se assombram:

— Nós bordamos nossos problemas, e nossos problemas são feios (GALEANO, 2007, p. 156).

“E quem há de comprar ideias de Psicanálise e roupas?”, perguntava-se silenciosa aquela psicóloga (ainda não psicanalista) que falava sobre memória, subjetividade e roupas, vestindo um blazer feito pela mãe. Experimentar uma roupa sob medida é uma experiência singular. A relação que se engendra entre a artesã e a pessoa que encomenda a peça é essencial para o resultado final da roupa. O caimento, o conforto, o reconhecimento da elegância ao espelho serão maior ou menor pelo que for possível de traduzir do desejo da cliente e das possibilidades técnicas da artesã. A conversa envolve gestos, eventuais queixas de algum alfinete na pele, paciência e tempo para que todo o rito aconteça. Já o acolhimento de um presente ou a escolha em um garimpo de brechó compreendem outras lógicas relacionais. Mas em todas estas experiências serão mais ou menos felizes em função da presentificação da pessoa na cena.

Hoje, para escrever este texto, escolhi usar um blazer que ganhei de minha irmã quando eu tinha 15 anos de idade. Um tanto puído, com forro necessitando troca, mas que segue servindo. A peça segue no armário por inúmeras razões, tanto quanto o blazer branco e outras peças que guardo por muito tempo. O que parece ser relevante aqui é a condição de possibilidade para que eu possa discorrer sobre a noção de escuta desde um lugar que me autorizo a falar vestindo essas roupas. A memória sobre as experiências com elas me confere uma presentificação que possibilita, inclusive, uma autocrítica leal, ou seja, aquilo que não escreveria mais e aquilo que eu conseguia avançar na produção de um campo de saber.

Figura 2 – Imagem da roupa usada para escrever o presente texto



Fonte: HELENA DE BARROS SOARES (2021).

Com isso é preciso arrematar uma ideia. A noção de aquilombamento não pode ser roubada da experiência étnico-racial de minorias sociais. Como mulher branca de descendência negra, compreendi com alguma rapidez o tanto que minha cor de pele me permitiu, junto com as roupas de referência eurocentrada, uma circulação pela *polis* e, com isso, a escrita (e leitura/escuta) desses dois textos como contribuições ao campo da escuta psicanalítica a partir de um exercício decolonial.

A questão do título então passa a ter muitas respostas. Ou mais do que isso, deve ter o cuidado para que qualquer resposta ligeira seja evitada, pois correria o risco de restringir o espaço de fala de pessoas que tentam expressar sua dor e sequer conseguem formular uma queixa. As dores que a fragmentação dos corpos pela experiência da colonização expressam precisam ser escutadas e vistas. Seja na roupa da loja de departamento que finalmente pode ser adquirida, seja na impossibilidade de reconhecer um estilo próprio, seja em tantos outros efeitos sobre a pele que o rompimento de memórias é capaz de produzir.

O que pode escrever uma psicanalista que se incomoda com o descuido com o Outro a partir de um consultório no 15º andar do centro histórico? Talvez essa resposta seja mais suscinta do que a história de um blazer branco e outro preto.

Referências

GALEANO, Eduardo. **Mulheres**. Porto Alegre: L&PM, 2007.

GONZALES, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. **Revista Ciências Sociais Hoje**, Anpocs, p. 223-244, 1984.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**: episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

NASCIMENTO, Abdias. **O quilombismo**. Rio de Janeiro: Fundação Palmares, 2002.

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

Poéticas do drapeado

Ana Hoffmann¹

Paola Zordan²

Drapear filosófico e dobra histórica

Com o conceito deleuziano de *dobra*, o drapeado mostra possíveis enfoques filosóficos-performáticos na transversalidade de saberes, em especial os do vestuário e das artes, entre outros. A fim de demonstrar tais movimentos e seus efetivos desdobramentos artísticos, o presente texto transcorre por algumas marcas, no devir de épocas, em torno dos múltiplos usos e sentidos do drapear. Dobras expressas em drapeados existem desde a Antiguidade, são vistas no traje universal do teatro, aparecem em pinturas por toda a historiografia medieval, sendo ressaltadas no século XIV, e ganham ênfase na retomada dos valores gregos desde o século XV. Nos tempos contemporâneos, são enaltecidas nas mulheres simbolistas; surgem no figurino da bailarina Loie Föller; aparecem no cilindro em expansão de uma suposta pele que se estica no figurino de Marta Graham; estão nas coleções de moda de Madeline Vionnet, na década de 1920 e nos drapeados de Madame Grès, nos 1930, nos Parangolés de Hélio Oiticica, nas performances de Orlan, nas tecnologias do vestuário de Íris Van Harpen, estilista contemporânea.

Alguns estratos históricos e sociais produzem outros sentidos e até mesmo o não sentido no que se visualiza enquanto drapeado, pregas obtidas por efeito de panos que possibilitam a “articulação entre corpo vestido e corpo despido, seja na representação do corpo vivo ou da estatuária”, cujos efeitos exigem “competência técnica no desenho do nu e das vestes” (RAHIM; RODRIGUES, 2015, p. 8). Na pintura romântica, assim como em outros movimentos artísticos, tais efeitos sugerem fendas, dando a ver partes do corpo e permitindo que se imaginem outras, cobertas, ainda que, ao mesmo tempo, desveladas.

1 Doutora e mestre em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e graduada em *Design de Moda e Tecnologia* pela Universidade Feevale. Produtora de moda e figurinista, também é docente do curso de *Design de Moda* da Feevale.

2 Paola Zordan, *performer* e artista visual, atua como professora do Departamento de Artes Visuais e Programa de Pós-Graduação em Educação na Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Panos e vestes

Panejamento é o termo utilizado para designar a representação artística do vestuário nas artes figurativas, especialmente quando este vestuário se acomoda no corpo produzindo pregas, semelhantes às pregas das esculturas clássicas. Panos úmidos, como os sugeridos na escultura de Fídias, foram imitados nas artes medievais e no classicismo barroco. Segundo Didi-Huberman, pano, outrora, significava a extensão mensurável de um corpo em sua altura e largura. O autor acredita que a palavra venha de *página*, que exprime uma extensão maleável e dobrável. Sabe-se que a etimologia é *pannus*, isto é, o *retalho de um plano*. A palavra teve, antes de tudo, de se dividir entre tecido e muro: farrapo, trapo, pedaço de pano ou de uma veste, peça, tira. É em francês que aparece, por volta de 1150, o sentido ligado ao muro. A palavra se bifurca, em seguida, entre plano e volume. “Pano diz-se também dos corpos que possuem muitos ângulos e diversas faces [...]. Donde aquela outra e exemplar disjunção, entre a ideia do diante e a ideia do dentro. Diz-se o ‘pano do seu vestido’” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 56).

A tecnologia dos drapeamentos/drapeamentos no vestuário parte do uso de um pano/plano, sendo, inicialmente, uma roupa com a ausência de costuras, como a indumentária grega: “Os panejamentos mostram um cuidado expressivo acentuado, devido ao tratamento meticuloso a que foram sujeitos” (RAHIM; RODRIGUES, 2015, p. 9). O que se ressalta é o sentido presente no ato de se vestir, pois a roupa só se torna viva no corpo, sendo o corpo também construído pela roupa: o que nos veste, enquanto pele subjetiva, se torna dobra, tal como Deleuze a concebe.

A dobra atua no corpo-tecido pelo drapeamento e no corpo-orgânico subjetivada pela cultura e pelos costumes que fazem um corpo ser o que é. No figurino, também há ambiguidade entre o espaço da roupa e o do corpo que se faz pela roupa. Sem subordinações, mas inflexões que comprometem um ao outro, o drapeado é onipresença em todas as formas obtidas por vincos, sulcos ou pregas no plano/pano. Não produz forma fixa ou figura alguma, destarte sugere invaginações. As linhas e concavidades ogivais relacionam os efeitos dos drapejos com as dobras orgânicas dos corpos, aproximando suas formas maleáveis a um corpo animado, que tem alma, sendo, essa dobra, zona de expressão da alma.

A Antiguidade Clássica apresentou inúmeras variações do drapeado na indumentária, sendo que até hoje as dobras dos panos nos desafiam a pensar recriações do passado jamais cristalizadas. Fulgor do pano revelado no detalhe: “efeito de pano: um quase-trauma que destaca o figural como não identificável” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 105), assim o autor descreve o efeito pictórico da *Obra Prima Desconhecida*, de Honoré de Balzac, ao dedicar-se à perfeição (platônica) da pintura. O pano, o véu, os tecidos frouxos ao corpo se delineiam ao longo da História como um elemento figurativo, por vezes secundário, um adorno. Trata-se de um detalhe cujas analogias com os órgãos sexuais femininos e o corpo vaporoso das ninfas são temas para poéticas contemporâneas.

O gosto pelos drapeados é documentado no livro *O Grito da Seda: entre Drapeados e Costureirinhas: a História de um Alienista muito Louco*, que apresenta os estudos de Gaëtan Gatian de Clérambault e suas análises dos casos de mulheres que tinham uma perversão orgástica provocada pela seda. Somado a isso, Clérambault pesquisava as roupas

árabes, principalmente no Marrocos, e tinha aí a sua paixão: o drapeado árabe, documentado em trabalho fotográfico e etnográfico, o qual consta de inúmeras fotografias dos trajes tradicionais marroquinos, principalmente o *Haik* e o *burnous*. As imagens foram obtidas numa expedição que o médico fez ao Marrocos, em 1919. Interessava-o as variações das dobras, pontos de apoio e como elas “evoluíam” no corpo, observando que, no contexto estudado, existiam locais e culturas não atingidas pelas modas ocidentais. Acerca disso, pode-se citar o *chadri*, traje utilizado pelas mulheres em culturas islâmicas fundamentalistas: “Esse longo traje plissado cobre totalmente o corpo, com apenas uma pequena tela para as mulheres observarem ‘o mundo dos homens’” (ANAWALT, 2011, p. 151). Danielle Arnoux o apresenta pela designação de “psiquiatra-fotógrafo” em *Analítica do Drapeado: as Fotografias de Clérambault*, considerando que suas fotografias são “de presenças fantasmagóricas, de mortalhas, de erotismo suspeito” (ARNOUX; CLÉRAMBAULT, 2012, p. 87). Através dos comportamentos, hábitos e atitudes, mil dobras em vestes ultrapassam a representação pictórica no sentido de oferecer matérias que extrapolam o vestuário. Entretanto, não se trata de classificar tipos de drapeados por fatores como formação e influências; cada tempo e região produziu variações singulares e diversificadas, sendo, o que interessa, é como tais efeitos se reinventam poeticamente.

Figura 1 – Ana Hoffmann na performance *Sulcos – Série em Dourado*
Banhado Grande do Rio Grande do Sul



Fonte: PAOLA ZORDAN (2020).

A dobra e o barroco

Diferente do estudo sistemático de Clérambault *et al.* (2012), a dobra, com Deleuze, extrapola a Psicanálise e fornece um modo operatório, maneirista, de n usos. Enquanto acontecimento, a dobra apresenta um modo sinuoso e infinitivo de operar, que traça linhas em volutas. Linhas cartilaginosas que reúnem diferenças que se assemelham. “A potência criadora barroca exige que a dobra seja infinita, incomensurável, desmesurada, ilimitada; uma curvatura variável capaz de destronar o círculo” (MACHADO, 2013, p. 309). Dobrar é o próprio movimento do barroco, num tempo em que ornamentos expressam a complexificação do pensamento, no qual “pensar é dobrar” (MACHADO, 2013, p. 309) e dobrar, para além da dobra corporal e do tecido, implica perceber uma dobra que se desenvolve sensivelmente no tempo e pode ser dobrada de muitas maneiras, e desdobrada a partir de diversas perspectivas.

O barroco “não se projeta somente em sua própria Moda. Em todos os tempos, em todo lugar, ele projeta mil dobras nas vestes que tendem a reunir seus respectivos portadores, a transbordar suas atitudes, a ultrapassar suas condições corporais [...]” (DELEUZE, 2011, p. 207-208). Limites se esfumam e dobras sobre dobras se multiplicam. “A potência criadora barroca exige que a dobra seja infinita, incomensurável, desmesurada, ilimitada; uma curvatura variável capaz de destronar o círculo” (MACHADO, 2013, p. 309).

Figura 2 – Fotoperformance *Sulcos – Série em Vermelho*, Portugal, 2019



Fonte: ANA HOFFMANN (2019).

Rocailles e arabescos característicos do Barroco Rococó, estilo que surge inspirado nas formas da natureza ao final do século XVII, são antecipados no caderno de desenhos de Villard Honnecourt, artista nascido na Picardia, nordeste da França, no século XIII. Em seus desenhos, os panejamentos ajustados caracterizam a primeira Arte Gótica. A inflexão produzida pela sua obra aponta para um pré-renascentismo. Villard, como muitos dos artistas que se descrevem como seguidores de uma tendência classicista, assimila o movimento e o ritmo da Arte Antiga. O panejamento era o meio visual pelo qual os artistas podiam tomar de empréstimo a Arte Grega e Romana, enquanto a alegoria era o meio verbal de cobrir a nudez “vergonhosa” do corpo. As pregas das vestes tornam-se signos de uma individualidade artística, especialmente no contexto da Baixa Idade Média. O *Muldenfaltenstil*, ou “prega pesada em forma de depressão” (CAMILLE, 2000, p. 117), do artista Villard e seus contemporâneos, é interpretada, em geral, como uma das fórmulas classicamente inspiradas do “estilo 1200”, mas as razões da sua assimilação são complexas. A ação de vestir ajuda a definir as fronteiras e os limites do que é santo: “Um corpo sem limites e barreiras é um corpo perdido no limbo da mera fisicalidade e aberto à penetração” (CAMILLE, 2000, p. 117). Essa repetição mecânica da Arte Antiga, situada entre a Antiguidade Clássica e Bizâncio, nomeada *Muldenfaltenstil*, trata de dobras ou drapeados esculpidos em ouro por um dos maiores ourives medievais, Nicolás Verdun. São o volume e a tridimensionalidade que permitem ao ourives oferecer uma grande variedade de caracteres e expressões, animando as cenas e dando mais vida aos personagens: “A consequência do uso de modelos antigos na arte de Verdun é sentida na figuração da relação entre o corpo e a roupa, resultando em movimentos de dobra mais naturais e identificáveis, bem como na representação de faces” (CAMILLE, 2000, p. 117, tradução nossa). Perante as dobras presentes nos primórdios do que veio a ser o Renascimento, o vestuário barroco:

[...] é largo, com saias, com ondas infláveis, borbulhantes, envolvendo o corpo com suas dobras autônomas, sempre multiplicáveis, em vez de se limitar a traduzir as dobras do corpo: um sistema renano do tipo canhões, mas também o gibão, o manto flutuante, o enorme colarinho, a camisa transbordante, tudo isso constitui a contribuição barroca por excelência ao século XVII (DELEUZE, 2011, p. 207).

Tais elementos foram tomados como a extravagância, ou seja, espaços e panos “extra” em relação à vaga dos corpos. Foi enorme o alvoroço, ao final do século XVIII, quando o uso das roupas extravagantes pelas mulheres passa a ser *démodé*. James Laver relata no livro *A Roupa e a Moda: uma História Concisa* que, por volta de 1790, *painers*, anquinhas e espartilhos, tidos como extravagantes pois impediam as mulheres de se locomover livremente, foram substituídos por uma peça denominada *robe en chemise*. Esta peça, que lembrava uma camisola, igualmente passa a ser considerada extravagante pelo excesso de liberdade concedido à mulher. A pintura *Madame Recamier*, de François Gerard, mostra os panejamentos do visual *a la grega*. Tratava-se de

um vestido branco de cintura alta, de musselina, cambraia ou morim até os pés e, às vezes, tão transparente que era preciso usar malhas brancas ou cor-de-rosa por baixo. Às vezes o tecido era umedecido para colar ao

corpo imitando as pregas das roupas gregas representadas em estátuas antigas de mulheres por volta de 1800 (LAYER, 1989, p. 152).

Este traje, embora fosse herança da moda campestre inglesa, era aceito também na França em virtude de haver “muito entusiasmo por tudo que fosse inglês” (LAYER, 1989, p. 149). Seu estilo, conhecido como *antique*, muito usado pelas novas mulheres republicanas, se estendeu de 1789 até meados de 1820, quando a silhueta feminina voltou a impor seu rigor e atar os corpos novamente aos espartilhos para, ao final do século, afrouxar-se novamente, já sob influência do estilo híbrido do simbolismo. A pele da jovem que se misturava às sedas era o estofamento da sua própria carne, era a vibração das dobras no jogo perigoso em que o corpo tende a ora revelar, ora esconder e “a animar as musselinas, as gazes, estender a estética física até a vida da vestimenta. [...] são etapas lentas, deve-se repetir: a beleza dos contornos se deixa antes adivinhar do que se afirmar, persegue insensivelmente os limites da vestimenta” (VIGARELLO, 2006, p. 117). Nos budoares da elite parisiense, o drapeado do vestido, ilustrado em gravuras de moda de 1840, exibem uma silhueta fluida e manejável, “sem bolso” ou “sem costura” facilitando o ato de se vestir através do “enlaçamento e desenlaçamento de uma senhora ‘por ela própria’” (VIGARELLO, 2006, p. 119). Isso envolve também as revoluções sociais e o abolicionismo – cada vez menos aias e amas para vestir as fidalgas. A leitura que se faz desse acontecimento é como o ápice da independência, da impostura e da rebeldia feminina, que perturbava os espíritos conservadores da época, a exemplo da princesa Frederica da Prússia: “É horrível para as pessoas feias, desengonçadas ou velhas, e excessivamente indecente para as mais jovens” (BOUCHER, 2012, p. 318). Se por um lado *painers*, anquinhas e espartilhos eram vistos como roupas extravagantes, as quais impediam as mulheres “de vagar”, as *chemises* eram roupas extravagantes por oferecerem à mulher dessa época um excesso de liberdade altamente perigoso. No paradoxo entre o pano extra e as vagas dos corpos, o drapeado afirma sua força poética, aberta a possibilidades várias e a uma série de criações.

Matéria drapejante

O drapeado está na mortalha que reveste o corpo do defunto, nos panejamentos da origem do vestuário em civilizações greco-romanas e bizantinas. Está no vestido languido da ninfa renascentista de Botticelli, no Classicismo, no Barroco, no Simbolismo. Na criação poética, o estrato histórico interessa como fonte para trazer essas dobras suspensas a fim de que seja possível mostrar novos estratos inexistentes, “tal como é sugerido pela matéria vestida: é preciso que o tecido, a vestimenta, libere suas próprias dobras da sua habitual subordinação ao corpo finito” (DELEUZE, 2011, p. 207). Uma dobra que possibilita a queda das imagens e dos conceitos para construir outros, em outras perspectivas.

Figura 3 – Ana Hoffmann, performance *Sulcos – Série em Branco*
Litoral Norte do Rio Grande do Sul



Fonte: FOTOGRAFIA DE PAOLA ZORDAN (2017).

Deste acúmulo de pontos sensíveis derivam intensidades e, para tal, lançamo-nos em uma outra dimensão, informe, cujos estratos históricos vagam em referências que ora encontramos, ora perdemos. Nas esculturas têxteis, presentes nos figurinos de muitas de nossas performances, nas quais o fluxo da matéria, em pano, se faz por dobras, uma poética do drapeado se oferece aos acasos. Os tecidos funcionam como peles junto a corpos que atuam movimentos por vir. A série de performances designada *Sulco* explora poeticamente o drapeado, ultrapassando condições corporais em suas relações com fundos. O tecido liberta-se dos limites, extravasa o sentido original e se multiplica em dobras sobre dobras e dobras sob dobras. Mesmo quando utilizado o mesmo tecido, em sua relação com um mesmo espaço e determinados elementos, nunca será o mesmo drapeado, nunca a mesma performance. As texturas e as formas dadas ao tecido revelam forças plásticas da matéria como expressão da força que se exerce no material. Paradoxalmente, estas formas são, ao mesmo tempo, fluidas e rígidas, crescem e decrescem à medida que se movimentam junto ao corpo em performance. Trata-se de um corpo constituído temporariamente em pano, móvel e transformável. São modelagens provisórias que permitem desfigurar aquilo que é e logo deixa de ser, para se tornar outra coisa. Nunca uma forma em definitivo, mas uma

disjunção da forma, a construção de um corpo em dobra que se atualiza nas relações de forças, linhas e sombras que o movimento e suas mutações instauram.

Considerações a dobrar

O drapeado arrasta suas dobras em uma cauda que se estende pela História e mostra que sempre esteve presente no vestuário e na Moda, mas não apenas. Ao drapeado que se confere dobra, não há restrição a um tipo de matéria, pois cria uma poética a cada efeito, plástico, gráfico, pictórico e filosófico, que a própria dobra implica. Volutas envolventes que se dobram e se perdem, numa variação em prol de um corpo flexível, cuja forma se evade nos efeitos que o movimento, mesmo quando congelado em registro fotográfico ou estátua, produz. Os sulcos do drapeado se conduzem em sincronia aos movimentos infinitivos, condizentes tanto às virtuosas do pensamento quanto às extensões materiais que se expressam no “tecido ou folha de papel que se divide em dobras até o infinito ou que se decompõe em movimentos curvos” (DELEUZE, 1992, p. 18). Há um mistério, um “quê” espiritual na vulva sugerida pelas invaginações que os drapeados provocam. Um drapeado é também um estranho labirinto móvel, repleto de fendas, numa voluptuosidade que se faz pelo meio, sem início nem fim.

Referências

ANAWALT, Patrícia Rieff. **A história mundial da roupa**. Tradução: Anthony Cleaver e Julie Malzoni. São Paulo: Editora Senac, 2011. 608 p.

BOUCHER, François. **História do vestuário no ocidente**: das origens aos nossos dias. Tradução: André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2012. 480 p.

CAMILLE, Michael. **El ídolo gótico**: ideología, y creación de imágenes en el arte medieval. Traducción: Juan José Usabiaga Urkiola. Madrid: Ediciones Akal, 2000. 392 p.

CLÉRAMBAULT, Gaetan Gatian de; ARNOUX, Danielle; ÁLVAREZ, José María. **O grito da seda**: entre drapeados e costureirinhas, a história de um alienista muito louco. Organização e tradução: Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012. 159 p.

DELEUZE, Gilles. **A dobra**: Leibniz e o barroco. Tradução: Luiz B. L. Orlandi. 6. ed. Campinas: Papyrus, 2011. 240 p.

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. Tradução: Peter Pál Pelbart. São Paulo: [s.n.], 1992. 240 p.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A pintura encarnada**: a obra-prima desconhecida de Honoré de Balzac. Tradução: Osvaldo Fontes Filho e Leila de Aguiar Costa. São Paulo: Escuta, 2012. 192 p.

LAVÉ, James. **A roupa e moda**: uma história concisa. Tradução: Glória Maria de Mello Carvalho. 7. reimpr. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. 285 p.

MACHADO, Roberto. **Deleuze, a arte e a filosofia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2013. 338 p.

RAHIM, Shakil Yussuf; RODRIGUES, Ana Leonor Madeira. **O álbum de desenhos de Villard de Honnecourt**: uma articulação entre o desenho de observação e o desenho arquitectónico. Lisboa, Portugal, 2015.

VIGARELLO, Georges. **História da beleza**: o corpo e a arte de se embelezar, do Renascimento aos dias de hoje. Tradução: Léo Schlafman. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006. 247p.

O que é Moda? Cultura de Moda e a Moda enquanto campo teórico

Lívia Pinent¹

A moda já foi muitas vezes descartada como um tema trivial ou frívolo, indigno de qualquer abordagem mais séria. Nada poderia ser tão falacioso. Longe de ser um caleidoscópio de mudanças sem significado, a moda é uma parte crucial da sociedade e da cultura modernas (STEELE, 2013, p. 9).

A Moda como fenômeno social faz parte da História e dos modos de viver, ajudando-nos a compreender o espírito de uma época.² Muitas vezes como manifestação política, econômica, cultural e artística, a Moda vai além do objeto efêmero e isolado da realidade que muda a cada três meses como forma de abastecer o ciclo da novidade e do consumo. Para Simioni (2011, p. 9), a Moda é uma prática cultural que “não é derivativa da experiência histórica, mas sim constitutiva dela. Assim, os estudos das práticas do vestir não são redutíveis a um desfile cronológico de simples transformações formais das vestimentas”.

Baudelaire talvez tenha sido um dos primeiros escritores a atentar-se para o movimento das modas para além das trocas efêmeras de estilo. O poeta francês vê neste fluxo um sinal de modernidade, ou seja, a influência que a Moda tem na compreensão da sociedade. Publicado originalmente em 1863 no jornal *Le Figaro*, o ensaio *O Pintor da Vida Moderna* discorre sobre os hábitos e técnicas de trabalho de um determinado artista francês que ele chama de G.:

Ele busca esse algo, ao qual se permitirá chamar de Modernidade; pois não me ocorre melhor palavra para exprimir a ideia em questão. Trata-se, para ele, de tirar da moda o que esta pode conter de poético no histórico, de extrair o eterno do transitório (BAUDELAIRE, 1996, p. 24).

1 Lívia Pinent é doutora em Ciências da Comunicação pela UMinho (Portugal) e mestra em Antropologia Social pela UFRGS. É pesquisadora e professora na *The Digital Fashion Group Academy* e fundadora da consultoria estratégica *Fashion Culture Innovation Bureau*.

2 Este capítulo é um recorte da tese de doutorado da autora, intitulada *O Consumidor Expandido: Reflexos de um Estudo Etnográfico sobre Moda, Arte e Comunicação na Fondazione Prada*. A tese foi defendida em março de 2019 na Universidade do Minho, em Braga, Portugal.

A Moda aqui aparece como uma forma de retratar a modernidade e não apenas um adorno efêmero. Baudelaire reconhece a sazonalidade do vestuário e dos acessórios, fazendo observações sobre o exercício de *flanêur* para entender o advento da modernidade pela perspectiva do pintor: “Se uma moda, um corte de vestuário foi levemente transformado, [...] se a cintura foi erguida e a saia alargada, acreditem que a uma distância enorme seu olhar de águia já adivinhou” (BAUDELAIRE, 1996, p. 22).

A dimensão político-social do campo da Moda

Svendsen (2010) busca afirmar o valor social da Moda fazendo referência a um momento histórico como forma de legitimar o campo. No caso, ele cita a criação do Ministério da Moda na corte de Carlos VII na França, durante o século XV, como um exemplo da relevância que o tema já apresentava naqueles tempos. A relação da Moda e das cortes francesas é mais extensa do que esse fato do século XV e também muito explorada pelos historiadores. Mas este não é o único período detentor de um código da Moda, muito menos é nesse período que se encontram as suas origens, como defende Lipovetsky (2006), que localiza o surgimento da Moda ao fim da Idade Média, no século XIV. Baldini (2015) cita diversos exemplos de registros de Moda muitos anteriores, como as modas dos penteados durante o auge da civilização grega na Antiguidade Clássica, e afirma residir nesse período a origem do que conhecemos por Moda.

Para explicar o processo de invenção da Moda, ou como a Moda tornou-se um dos principais fenômenos sociais depois do século XX, Baldini (2015) lista os fatores histórico-sociais que mais teriam contribuído nesse sentido. Entre os fatores, consegue-se observar uma linha de desenvolvimento que começa com “A Revolução Francesa e a abolição das leis suntuárias”, o que deu à burguesia maior liberdade e poder para agir e se vestir da forma que desejava, ou seja, mais próxima da nobreza. O que direciona a outro dos fatores apontados por Baldini (2015), “A afirmação da Burguesia”. A burguesia pós-Revolução Francesa foi o primeiro grupo social do país que não nasceu nobre a conquistar poder econômico. A aristocracia e os seus trabalhos meramente políticos utilizavam a vestimenta como forma de distinção para gerar admiração e respeito. O conforto e a questão prática não eram fatores a dar atenção. Essa nova classe de ricos e trabalhadores, os burgueses, dá novo significado às suas roupas, em um híbrido entre o que os nobres utilizavam e aquilo que eles vestiam antes de ascenderem socialmente.

Isto porque as mulheres burguesas, diferente das aristocratas, não eram dedicadas ao ócio no período pré-Revolução. Estas mulheres trabalhavam no comércio ou em casa, mas, ao ascender os degraus das classes sociais, o trabalho feminino entre a burguesia passou a ser desnecessário, ou até a não ser bem visto. Nem os trabalhos domésticos são de responsabilidade dessas mulheres, agora ricas e partes de uma elite dominante. Novamente, aplica-se aqui um trabalho diplomático, de bem-receber e criar situações sociais que reforcem o *status* familiar. Entra novamente o papel da Moda enquanto indispensável para demarcar estes momentos. Aumentam o volume das saias, o tamanho

e a quantidade das joias, a altura dos cabelos, o ajuste dos corpetes, tudo para distanciar a mulher burguesa pré-Revolução da mulher burguesa pós-Revolução. É quando, conforme as palavras de Baldini (2015, p. 14), “confiaram às mulheres a tarefa de serem as sentinelas da vanguarda da Moda”.

“As mulheres e a sua paixão pela Moda” é outro fator social fundamental nesse processo, conforme Baldini (2015, p. 19): “Só com a Primeira Guerra Mundial, com a generalização do trabalho feminino, é que as mulheres tiveram a possibilidade de poder gerir tal liderança com plena autonomia econômica”, diz o autor. Não tenho a intenção de problematizar aqui esta relação das mulheres com a Moda e a dada “plena autonomia econômica” feminina, conforme entende Baldini. Existem recortes a serem feitos entre grupos sociais e étnicos, classe econômica, além do óbvio aprofundamento necessário sobre as relações de gênero que já foram debatidos com a devida profundidade por autoras relevantes.³ Mas acesso aqui a noção dos saberes localizados e objetividade feminista (HARAWAY, 1995) com a desconstrução de alegações históricas de uma ciência praticada maioritariamente por homens e a partir da sua visão de mundo, pois, especificamente sobre o pós-guerra, aparece na narrativa histórica a questão do aumento na força laboral feminina e, conseqüentemente, no poder econômico destas mulheres, de um grupo muito específico da população mundial, não da sua totalidade. Também não se pode ignorar o poder patriarcal remanescente nas relações, exemplificado hoje pela quantidade de homens nos grandes cargos das empresas de moda, enquanto as mulheres são o braço criativo. Relega-se às mulheres esta suposta autonomia em um campo efêmero, dado a detalhes, beleza e frivolidades, enquanto se segue estabelecendo o campo da dominação nas relações políticas e econômicas.

Foi a partir de um estudo entre os costureiros tradicionais e de vanguarda na década de 1960 que Bourdieu estabeleceu as noções fundamentais do seu pensamento sociológico com o conceito de campo. Este é definido enquanto um campo de relações objetivas entre indivíduos ou instituições que competem por um mesmo objeto. No campo da alta-costura, objeto de estudo de Bourdieu, os dominantes são aqueles que detêm em maior grau o poder de constituir objetos raros pelo procedimento da *griffe*; aqueles cuja *griffe* tem o maior preço (BOURDIEU, 1983).

Para Bourdieu, a Moda é composta de relações de poder e parte do sistema de dominação. O autor francês disserta sobre o fenômeno social da distinção e do que compõe o processo de julgamento, o que leva o indivíduo a tomar decisões como formas de distinguir-se ou como forma de integrar-se. Para tal, a questão do gosto é fundamental, influenciado diretamente por esta abordagem dicotômica da dominação. O gosto é como um marcador privilegiado da classe a qual o indivíduo pertence, influenciado pela escolaridade, pelas práticas culturais (se frequenta ou não museus, exposições, o que faz no seu tempo livre), onde foi criado, e é claro, o quanto ganha ou o quanto a sua família possui. O gosto vai reger todas as suas decisões, não só em termos de consumo material.

Não se trata do gosto por determinada roupa ou moda, mas sim do fator de decisão nem tão subconsciente que coloca os indivíduos em determinados grupos em função do

3 Ver BUTLER, J. Fundamentos contingentes: o feminismo e a questão do “pós-modernismo”. *Cadernos Pagu*, n. 11. Campinas: Unicamp, 1998. Ver também: CRANE, D. *Fashion and its social agendas: class, gender and identity in clothing*. Chicago: The University of Chicago Press, 2001.

seu gosto. A “leitura” de determinados objetos, como os da Arte, só pode ser realizada por quem detém conhecimento cultural para entender do que se trata. Ela só vai fazer sentido para quem percebe o código segundo ao qual ela é codificada, e quem não domina estes códigos “sente-se submerso, ‘afogado’, diante do que lhe parece ser um caos de sons e de ritmos, de cores e de linhas, sem tom nem som” (BOURDIEU, 2007, p. 10).

Se os gostos são determinados por condições sociais, culturais e econômicas, e o indivíduo não apresenta o mesmo gosto por não ter as condições de fazer a mesma leitura, dá-se a distinção, de acordo com Bourdieu:

O julgamento do gosto é a manifestação suprema do discernimento que, pela reconciliação do entendimento com a sensibilidade – ora, o pedante compreende sem sentimento profundo, enquanto o mundano usufrui sem compreender – define o homem na acepção plena do termo (BORDIEU, 2017, p. 17).

A produção de sentido e o universo de significação estruturados por Barthes em *O Sistema da Moda* (2009) servem de base para pensar o campo da Moda enquanto gerador de significado. Assim como Bourdieu, Barthes parte de uma análise do vestuário feminino conforme descrito nas revistas de moda da década de 1960. A partir desta linguagem específica do jornalismo de moda como constituição de um sistema de sentido próprio, ele elabora uma reflexão sobre o significado dos signos: “O trabalho não se debruça sobre a moda ou sobre a linguagem, mas sobre a tradução de um para o outro” (BARTHES, 2009, p. 18).

Quando Barthes (2009) diz que a constância da relação, e não os seus conteúdos gerados, é o que lhe interessa ao definir uma estrutura do vestuário escrito, chama-nos atenção essencialmente para além das peças isoladas, sejam elas anúncios publicitários, roupas e/ou coleções. O que ele chama de estrutura do vestuário escrito, em que ele vai ler semioticamente os signos e compreender esse “sistema da Moda” através das revistas femininas, é também parte do discurso da atual indústria da Moda. Ele entende o “signo da Moda”, este que é produzido dentro de uma cultura e situado num ponto de encontro de “uma concepção singular (ou oligárquica) e de uma imagem coletiva” (BARTHES, 2009, p. 241), como algo que é simultaneamente imposto e exigido.

Barthes propõe uma semântica da Moda, no que entende ela própria, por completo, um sistema de signos com variações de significado retórico correspondente às mesmas variações de público. A retórica da Moda tem suas variações conforme o público para o qual é dirigida. Esse aspecto chama a atenção para o que Barthes define enquanto “público socialmente mais elevado e público mais popular”, especificamente a respeito dos leitores das revistas do setor, relacionando a uma retórica pobre ou retórica mais rica, conforme o público. Barthes vai afirmar que

[...] uma retórica pobre, isto é, uma forte denotação, corresponde [...] a um público socialmente mais elevado. Pelo contrário, uma retórica forte, desenvolvendo amplamente o significado cultural e caritativo, corresponde a um público mais popular (BARTHES, 2009, p. 270).

Para além da cobertura jornalística analisada por Barthes, a questão de uma retórica mais pobre ou mais rica persegue o campo da Moda constantemente, como a tendência

chamada *logomania*,⁴ tão explorada atualmente por marcas de luxo como Gucci e Louis Vuitton. A *logomania* é o excesso no uso dos logotipos das *griffes* estampados nos produtos e é um exemplo de retórica forte, em que os significados estão mais explícitos. Por outro lado, há outros *designers* e casas de moda de luxo mais dedicadas ao desenvolvimento do que Barthes entende por uma retórica pobre, em que o sentido denotativo é preponderante. Com signos menos evidentes, são marcas que reproduzem a sua imagem através do corte das roupas, da cartela de cores, entre outros detalhes. Para este grupo, o logotipo da empresa geralmente está destinado às etiquetas por dentro das golas e/ou pequenos símbolos em cintos e no acabamento das bolsas, como é o exemplo da Hermès e da Céline.

Diferentemente do que Barthes afirma sobre as classes relacionadas a cada tipo de retórica, a *logomania* coloca em causa este raciocínio de que as classes de renda mais baixas seriam o público da retórica forte, e vice-versa. Isto porque a *logomania* aponta como uma demonstração de irreverência, tanto da marca como do consumidor. Ela envolve uma outra rede de significados, de um novo modelo de consumo que sequer existia quando Barthes desenhou o seu sistema da Moda. Também se aproxima da ideia do objeto-signo de Baudrillard (1972), enquanto símbolos de ostentação e distinção, mas de forma ressignificada. A *logomania* dos anos de 2010 não é a mesma *logomania* de 1980.

Um exemplo é a camiseta DHL para *Vêtements*,⁵ uma marca jovem no cenário da moda francesa que se destacou na Semana da Moda de Paris em 2017. Um dos motivos foi a camiseta amarela com o logotipo da empresa de entregas expressas DHL. Era só isto a peça criada pelos designers da *maison*: uma camiseta igual ao uniforme dos entregadores da DHL, que dizia DHL no peito, e não *Vêtements*, mas que foi lançada pela marca ao custo de 210 euros. Não podemos simplesmente dizer que os grandes logotipos são demonstrações claras do sentido denotativo que se espera deste modelo de retórica da Moda, conforme Barthes. Eles fazem parte de um novo conjunto de significados e abrem a possibilidade de estarmos diante de um novo consumidor inserido no sistema da Moda e/ou de uma ressignificação desses símbolos.

A Moda na teoria econômica

Na introdução de *Filosofia da Moda e Outros Escritos*, de Simmel (2014), o tradutor Artur Morão intitula o seu trecho introdutório como “A moda como sintoma antropológico para Georg Simmel”. Por sintoma, ele entende a Moda de Simmel como uma manifestação e um fator sempre presente nas tensões e interações da sociedade e, por isso, um elemento nuclear para entender o pensamento do sociólogo alemão. O componente antropológico é obtido pela dualidade trazida pela Moda e compreendida a partir do comportamento humano, seja de distinção ou pertença.

4 THE GUARDIAN. **Logomania**: from straight fashion statement to something a lot more complex. 12 de março de 2018. Disponível em: <https://www.theguardian.com/fashion/2018/mar/12/on-brand-how-the-logo-went-from-ironic-statement-to-post-logo>. Acesso em: 3 maio 2018.

5 THE GUARDIAN. Scam or subversion? How a DHL T-shirt became this year's must-have. 20 de abril de 2016. Disponível em: <https://www.theguardian.com/fashion/2016/apr/19/dhl-t-shirt-vetements-fashion-paris-catwalk>. Acesso em: 3 maio 2018.

Simmel foi um dos primeiros teóricos a debruçar-se sobre a Moda e registrar a importância do tema enquanto fenômeno social e forma de expressão da sociedade de classes. É a partir do seu entendimento da Moda que constrói a distinção social e que o autor desenvolve a sua crítica à modernidade, desconstruindo a visão até então em voga da sociedade como um todo orgânico. A Moda para Simmel pode ser entendida como um sinal de tomada de consciência individual. Ela transaciona entre as classes de renda baixa e as de renda alta por meio da imitação e da influência. O que as classes de renda alta vestiam seria apropriado pelos imediatamente mais pobres, no que Simmel entenderia como uma forma de ultrapassar a barreira criada pelas próprias classes dominantes, “rompendo a homogeneidade da co-pertença assim simbolizada” (SIMMEL, 2014, p. 28), em um primeiro movimento de hibridização do consumo, pela perspectiva do produto, e não do consumidor. Ou seja, um mesmo item, no caso uma roupa, a romper a barreira da homogeneização por parte das classes de renda alta. Mas à medida que isto acontece, estas mesmas classes passam a outras modas e “de novo se diferenciam das grandes massas e na qual o jogo mais uma vez se inicia” (SIMMEL, 2014, p. 28).

É a lógica da teoria do gotejamento, ou da *trickle-down* de Thorstein Veblen. Em *A Teoria da Classe Ociosa* (VEBLEN, 1983), as classes de renda alta teriam dominância nas questões de gosto e da Moda, influenciando, assim, as classes de renda mais baixa, numa leitura em que o consumo de luxo influencia o consumo de massa. Considerando o contexto em que Veblen desenvolve sua teoria, no fim do século XIX, vê-se refletida a realidade europeia com fortes reflexos das sociedades de corte e do colonialismo.

Em relação às teorias do gotejamento, Svendsen (2010) as utiliza para explicar a necessidade de provar uma posição social. Quando se está ascendendo socialmente, não basta apenas alcançar determinado ponto – é preciso mostrar que se tem dinheiro e poder. De acordo com o autor, uma das formas de se fazer ver desta maneira é através da Arte e da Moda.

A Moda e o *status* de Arte

A interseção entre a Moda e Arte surge como forma de legitimar a própria Moda, para Svendsen (2010), ao lembrar do estilista de alta-costura Paul Poiret, que, no começo do século XX, teria utilizado da Arte como capital cultural para elevar seu *status*. O mesmo aconteceria alguns anos depois com Coco Chanel e a sua estreita relação pessoal com artistas como Pablo Picasso, Man Ray e Igor Stravinsky.

No fim do século XIX, outra figura vai estabelecer-se enquanto um artista da Moda e mudar todo o *status* de uma categoria. O costureiro Charles-Frederick Worth efetiva o que Baldini (2015) entende pela transformação do alfaiate em artista e inaugura o que hoje conhecemos como alta-costura. Ele abre a sua primeira loja em 1857, em Paris, colocando alguns vestidos à disposição. Com esta abordagem, ele transfere o poder da Moda das mãos de quem encomenda ao costureiro e veste a roupa para quem a cria.

Outra revolução que mudou a trajetória do campo da Moda, de acordo com Baldini (2015), foi a “a revolução do *prêt-à-porter*”. O “pronto para vestir” foi uma novidade da

Moda lançada nos finais da década de 1960. Até então, havia as casas de luxo de alta-cos-tura que faziam os figurinos sob medida, mesmo que a partir de peças prontas desfiladas a cada coleção, e as roupas fabricadas em série para as classes populares. O *prêt-à-porter* é a junção desses dois mundos com a estetização da vestimenta industrializada, agregando características da elite. “O *prêt-a-porter* favoreceu a democratização da *griffe*, a multiplicação das marcas, mas também o fetichismo e a sua banalização” (BALDINI, 2015, p. 20).

Com a banalização das *griffes* também foi percebido um distanciamento entre os uni-versos da Moda e da Arte com uma espécie de comportamento hostil por parte da Arte mais politizada, de acordo com Svendsen (2010, p. 110): “[a Moda] era vista como um indicador da imundice do mundo capitalista, da falsa consciência das massas e da sujeição das mulheres num mundo controlado por valores masculinos”. Ao fazer um apanhado histórico do último século das interseções de Arte e Moda, Svendsen (2010) levanta nova-mente a problemática mais polêmica deste campo: é a Moda uma Arte? O autor responde afirmativamente, no sentido em que os conceitos de uma e de outra foram expandidos e passam a conter as duas coisas. A questão, para o autor, não é se a Moda é Arte, e sim em que medida ela é uma Arte boa ou relevante. Svendsen compara com a produção de Arte Contemporânea e o quanto algumas peças de estilistas, como a coleção Primavera-Verão 2001 de Alexander McQueen, são tão relevantes quanto as obras de arte produzidas no mesmo período.

Já para Lipovetsky (2016, p. 204), “o mundo ‘sério’ da Arte cruza-se cada vez mais com o mundo ligeiro da Moda” no que ele vai chamar de um sistema de Moda da Arte Contemporânea. Sendo o ligeiro, ou a leveza na sociedade pós-moderna, uma forma su-perficial de ser, que paira sem profundidade, ou é despojada de gravidade.

Um dos primeiros nomes do universo das artes a abrir espaço dentro deste novo sis-tema teria sido Andy Warhol, ao se autodeclarar um artista comercial. Lipovetsky (2016) chama de casamento entre as lógicas da Moda, assim como do consumo e da publicida-de, com a Arte Contemporânea. E depois dele, o peso do dinheiro passa a fazer parte do sistema que rege esta mesma Arte Contemporânea, em um regime de “mega-artistas”, “supergalerias” e “hipercoleccionadores”.

Passa a existir uma indiferenciação entre a Moda e a Arte, e a banalização da provo-cação que, historicamente, pertencia ao campo da Arte. Ela perdeu o tom revolucionário e a qualidade iconoclasta: “Quando a subversão se funde com a institucionalização, a in-submissão com a consagração, o anticonformismo com o êxito comercial, a Arte muda de estatuto: torna-se uma instituição que se aparenta à Moda” (LIPOVETSKY, 2016, p. 212). Nesse regime, a Arte é um bem de consumo como qualquer outro, entendida por Lipovetsky como estando acima apenas da televisão. Enquanto deveria, no entendimento do autor, ser contemplada em deferência, passa a ser consumida rapidamente como ponto turístico.

A reprodução e o fetichismo

Antes de Lipovetsky, Walter Benjamin (1992) já discutia a comercialização da Arte, mas pela perspectiva da sua reprodutibilidade técnica. O autor define a perda da aura da obra de arte a partir da possibilidade de se fazer cópias em escala, permitindo a massificação da Arte a um alcance nunca antes visto.

O que murcha na era da reprodutibilidade da obra de arte é a sua aura. O processo é sintomático, o seu significado ultrapassa o domínio da arte. Poderia caracterizar-se a técnica de reprodução dizendo que liberta o objeto reproduzido, coloca no lugar de ocorrência única a ocorrência de massa (BENJAMIN, 1992, p. 79).

Benjamin define a aura enquanto “a manifestação única de lonjura, por mais próxima que esteja”, sendo a lonjura o oposto da proximidade, uma lonjura inacessível, e é nesta inacessibilidade que reside a aura. Na Moda, o inacessível é característica essencial do luxo, não numa percepção espacial, e sim econômica. Ou como diz o próprio autor: “Com o fracasso do padrão de autenticidade na reprodução de Arte, modifica-se também a função social da Arte. Em vez de se assentar no ritual, passa a se assentar numa outra práxis: a política” (BENJAMIN, 1992, p. 84).

No sentido em que a reprodução técnica expande as possibilidades de exibição da obra de arte, por consequência muda o peso em cima do seu valor de culto, que seria o valor da obra de arte enquanto objeto de culto, exibível e exclusiva (BENJAMIN, 1992). É exatamente nesse valor que reside a importância simbólica e econômica da obra de arte. A Arte perde o valor de culto ao ser reproduzida tecnicamente, ao passo que a Moda e a mercadoria de luxo adicionam cada vez mais valor de troca em detrimento do valor de uso. É parte da ideia de fetichismo da mercadoria, conceito seminal dos estudos de consumo encontrado em *O Capital*, de Karl Marx (1990).

A partir da teoria marxista, entendemos que as mercadorias dentro do sistema capitalista possuem valor de uso e, acrescido deste, o valor de troca. E é no valor de troca que reside a mais-valia e a exploração dos meios de produção. O valor de uso, entretanto, é funcional; relacionado à utilidade do objeto, o valor de troca envolve fatores subjetivos estipulados pelo comerciante. Quando há predominância do valor de troca, é que se aplica o conceito de fetichismo da mercadoria.

Adorno e Horkheimer (1985) evoluem o conceito para o fetichismo da mercadoria cultural, entendendo que o bem cultural é desprovido de valor de uso, justamente por discutir a finalidade da Arte. Portanto, o consumo destes bens da indústria cultural seria baseado exclusivamente no valor de troca. Para Baudrillard, a produção monopolista moderna não é apenas sobre a produção de bens, mas sim uma produção igualmente monopolista de relações e diferenças: “A funcionalização de um objeto é uma abstração coerente que se sobrepõe a sua função objetiva, e sobretudo, a substitui (a funcionalidade não tem valor de uso, é um valor/signo)” (BAUDRILLARD, 2009, p. 96). O valor/signo é preponderante no processo de produção simbólica, acima do valor de uso e do valor de troca.

Na lógica da sociedade de consumo, é o domínio do poder de código que vai regular a produção simbólica. É um contínuo processo de classificação e diferenciação para criar hierarquias entre os grupos sociais e manter a estrutura de desigualdade e dominação. A partir da noção marxista do processo de produção da mercadoria, Baudrillard (2009) entende que o poder do capital é convertido em representação na sociedade de consumo, sendo os produtos simulacros deles mesmos e a marca é símbolo do consumidor e do grupo a que pertence, e não da mercadoria em si.

Em linhas gerais, os conceitos apresentados acima sobre a Moda e a sua relação com a Arte, a cultura e o consumo dizem-nos que não é função da Arte ser funcional e oferecer valor de uso. O seu valor de troca sofre influência do fetichismo da mercadoria cultural, influenciado por um sistema de diferenciação e hierarquia que deseja manter o seu *status*. Outra concepção é a de que temos um meio de produção simbólico que perpetua estas diferenças e gera um valor/signo superior aos demais valores equacionados. Valores que mudam o sistema de produção da mercadoria e a produção artística.

A Moda é muito mais complexa do que se julgada pelo seu valor de uso, de troca ou pela sazonalidade do conceito do qual ela tem origem. Assim, neste capítulo, busco trazer à luz uma linha histórico-conceitual do que entendemos academicamente enquanto campo da Moda. Devido às tantas camadas de significados intrínsecos ao objeto, a Moda não mais responde à noção efêmera ou apenas ao fator da novidade que por vezes domina os seus estudos. Retomo aqui o entendimento de Simioni (2011), no começo deste artigo, defendendo que não devemos reduzir tais estudos a um desfile cronológico, às modas que vêm e vão a cada estação. Muito além de descrever quais os trajés, cores e padrões utilizados nas roupas, para perceber a Moda é preciso perceber o contexto, o porquê de as pessoas se vestirem daquela maneira, o que significa vestir-se para elas e defender a existência de uma cultura de Moda.

Referências

- ADORNO, T.; HORKHEIMER, M. **Dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- BALDINI, M. **A invenção da moda**: as teorias, os estilistas, a história. Lisboa: Edições 70, 2015.
- BARTHES, R. **O sistema da moda**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.
- BAUDELAIRE, C. **Sobre a modernidade**. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1996.
- BAUDRILLARD, J. **La sociedad de consumo**: sus mitos, sus estructuras. Madrid: Siglo XXI, 2009.
- BAUDRILLARD, J. **Para uma crítica da economia política do signo**. Paris: Gallimard, 1972.
- BENJAMIN, W. A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. *In*: BENJAMIN, W. **Sobre arte, técnica, linguagem e política**. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1992.
- BOURDIEU, P. **A distinção**: crítica social do julgamento. Porto Alegre: Zouk, 2007.
- BOURDIEU, P. Alta costura e alta cultura. *In*: BOURDIEU, P. **Questões de sociologia**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983.
- HARAWAY, D. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e privilégio da perspectiva parcial. **Cadernos Pagu**, [S. l.], n. 5, p. 7-41, 1995.
- LIPOVETSKY, G. **Da leveza**: para uma civilização do ligeiro. Lisboa: Edições 70, 2016.
- LIPOVETSKY, G. **O império do efêmero**. A moda e seu destino nas sociedades modernas. São Paulo. Companhia das Letras, 2006.
- MARX, K. **O capital**: crítica da economia política. Lisboa: Edições Avante, 1990.
- SIMIONI, A. P. C. Introdução. *In*: BONADIO, M. C.; DE MATTOS, F. S. C. G. (org.). **História e cultura de moda**. São Paulo: Senac, 2011.
- SIMMEL, G. **Filosofia da moda e outros escritos**. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2014.
- STEELE, V. Prefácio. *In*: FOGG, M. **Tudo sobre moda**. Rio de Janeiro: Sextante, 2013.

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

VEBLEN, T. **A teoria da classe ociosa**: um estudo econômico das instituições. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

A decorative graphic element on the left side of the page, consisting of several thin, white, curved lines that overlap and create a sense of movement and depth.

memórias e objetos

Cultura material: aplicação de metodologia para estudo de luvas

Vera Felippi¹

Neste artigo, coloca-se em evidência objetos de uso no vestuário com possibilidades de uma ampla dimensão de entendimento de seus componentes – tanto do material empregado em sua confecção, quanto da intervenção humana em sua confecção – e que podem se estender para questões estéticas do período em que os objetos estiveram em uso no passado e a influência da Moda.

Diante de tantas possibilidades, optou-se pelo estudo sob a ótica da cultura material, aplicando uma metodologia cujo resultado é um texto com argumentos diversos. Porém, não se trata de um processo totalmente livre, porque “escrever o passado não é uma leitura inocente e desinteressada de um passado autônomo produzido como imagem. Escrever o passado é atraí-lo para o presente, reinscrevê-lo na face do presente” (TILLEY, 2003, p. 74).

Mas cabe aqui uma pergunta: como se faz essa escrita? Não é uma resposta muito simples, mas autores como Prown (1982) e Fleming (1973) já se debruçaram para estruturar metodologias para orientá-las. Apesar dos autores mencionados serem expoentes nesta área, aplicaremos a metodologia proposta por Elliot *et al.* (2003), que leva em consideração as metodologias de Fleming (1973) e Prown (1982), mas aponta um terceiro caminho com um formato e roteiro mais acessível e de mais fácil entendimento para os iniciantes no estudo da cultura material.

O objeto aqui analisado é um par de luvas que compõe a coleção particular de têxteis de Heloisa Annes. A coleção possui mais de 300 objetos, os quais estão em poder da colecionadora, e apresentam grande potencial como fonte primária para estudos da cultura material não só pela variedade, beleza e habilidade técnica, mas também pelos significados e as possibilidades de compreensão de costumes e moda de uma época, principalmente a partir de 1930, período em que a maioria dos objetos foram produzidos. Iniciamos este capítulo apresentando a colecionadora e, na sequência, o artigo prossegue com a fundamentação teórica e a aplicação de metodologia para a análise do objeto têxtil.

1 Doutora em *Design* (UFRGS). Pesquisadora com foco em patrimônio têxtil e *design*, atuando como consultora em projetos de resgate e salvaguarda e no ensino teórico e prático sobre têxteis. Integra o Conselho Consultivo do Museu Moda e Têxtil UFRGS.

A colecionadora e a coleção

Heloisa nasceu em Erechim, cidade do Rio Grande do Sul (Brasil), em 25 de dezembro de 1927. No ano de 1931 mudou-se com a família para Porto Alegre, onde cresceu, estudou, casou-se em 1948 e teve seis filhos. Já aos cinco anos aprendeu a fazer tricô e produzia mantas para presentear as tias, conforme ela mesma conta.

A partir de 1982 iniciou diversos cursos, entre eles: tapeçaria em tear, técnicas de arraiolos, smirna, quilin e tapeçaria de recorte. Em 13 de abril de 1983 se associou ao Centro Gaúcho da Tapeçaria Contemporânea (CGTC), associação esta que foi criada em 1980, perdurando até 2000. Durante sua permanência no CGTC, Heloisa não só participou das movimentações artísticas, como também contribuiu na área administrativa do Centro, sendo eleita diretora por 13 vezes (GRIPPA, 2017).

No que diz respeito à coleção de têxteis que reuniu no decorrer da vida, grande parte dos objetos são peças que foram produzidas na família, principalmente por sua mãe, Lucila Chagas (1896-1994). As peças que sua mãe tecia, em grande parte, eram para decoração do lar, ornamentação de roupas e acessórios. Importante ressaltar que Lucila produzia não só para preencher o tempo, mas também para comercializar e, assim, contribuir com a renda da família.

Figura 1 – Par de luvas adulto pertencente à coleção Heloisa Annes



Fonte: VERA FELIPPI (2020).

Dentre os inúmeros itens da coleção de Heloisa, uma peça chama a atenção: um par de luvas. Objeto com forte memória afetiva, habilmente confeccionado, que retrata costumes da época e que pode ser apreciado nos dias de hoje graças à dedicação de Heloisa em guardá-lo.

Este par de luvas é aqui analisado aplicando a metodologia de estudo de cultura material para aprofundar, investigar e ampliar os conhecimentos sobre o objeto em si, suas relações com o período e o elo com o momento presente.

Cultura material e metodologias

O estudo da cultura material vincula-se aos artefatos e suas relações com práticas sociais. Conforme aponta Tilley (2003), o significado primário da cultura material não é seu valor de uso pragmático, mas seus significados no contexto social. A necessidade de interação social do artefato se faz necessária para compreender seus significados. O autor aponta, ainda, que “o significado do passado não reside no passado, mas pertence ao presente” (TILLEY, 2003, p. 71) e complementa-se com Pearce (2003), que comenta que o objeto só ganha vida ou significado quando o espectador o observa e os resultados colhidos dessa observação dependem, em parte, da disposição e experiência do espectador.

Objetos tão próximos, como é o vestuário ou acessórios, possuem o que Pearce (2003) chama de potência emocional. Conforme aponta a autora, nesta potência reside parte do entendimento da dimensão da cultura material do passado e direciona a construção do nosso presente.

Para este estudo, as bases teóricas consultadas no que diz respeito a metodologias para análise de objetos da cultura material foram três: *Artifact Study: a Proposed Model*, de E. McClung Fleming (1973); *Mind in Matter: an Introduction to Material Culture Theory and Method*, de Jules Prown (1982); e *Towards a Material History Methodology*, de Elliot *et al.* (2003), que analisa as duas metodologias anteriores e aponta um terceiro caminho, conforme será explicado e demonstrado mais adiante.

Fleming (1973) estruturou um esquema para análise de objetos da cultura material que aponta para cinco propriedades básicas do artefato e quatro operações de análise que devem ser executadas nessas propriedades. As cinco propriedades são: a) história; b) material; c) construção; d) *design*; e e) função.

Por sua vez, Jules Prown (1982) defendeu que a maneira mais promissora de classificar um artefato é a partir de sua função. Pela ordem estabelecida pelo autor, a sequência de categorias avança em ordem do mais decorativo ao mais utilitário. Seguindo este fluxo, os objetos se enquadram em: Arte, diversão, adornos, modificações na paisagem, Artes Aplicadas e dispositivos. A partir do enquadramento, a proposta metodológica de Prown (1982) avança em três estágios, sendo eles: descrição, seguido pela dedução e finalizando com a especulação.

Já a metodologia de Elliot *et al.* (2003) foi construída durante o ano acadêmico de 1983-1984, em um seminário na Universidade de New Brunswick, na cidade Fredericton, no Canadá. O seminário teve como objetivo construir uma metodologia para análise de

artefatos. Para esta estruturação, apoiaram-se inicialmente nas metodologias apontadas por Prown (1982) e Fleming (1973). Com foco predominantemente nos estudos de Fleming, fizeram adaptações porque consideraram que muitas informações de várias fontes eram sintetizadas muito cedo no procedimento de investigação.

Sobre a metodologia de Prown, durante o seminário perceberam que na proposta do autor vários aspectos sobre o objeto poderiam deixar de ser avaliados quando este se enquadrava em uma das classificações. Consideraram que Prown dependia demais de evidências físicas e a “classificação de artefatos parecia ser redundante e potencialmente prejudicial ao processo de investigação”, uma vez que, se o objeto foi categorizado, perguntas de outras categorias poderiam deixar de ser feitas (ELLIOT *et al.*, 2003, p. 111).

A metodologia que resultou do seminário e proposta de Elliot *et al.* pode ser organizada em quatro etapas. Nas três primeiras elencam-se informações sobre materiais, construção, função, procedência e valor. Na quarta e última etapa destacam-se as conclusões. O quadro 1 apresenta o esquema metodológico em questão.

Quadro 1 – Esquema metodológico para análise de objetos, proposto por Elliot *et al.* (2003)

	Material	Construção	Função	Procedência	Valor
Etapa 1: Levantamento de dados observáveis					
Etapa 2: Levantamento de dados comparativos dos objetos					
Etapa 3: Levantamento de informações complementares					
Etapa 4: Conclusões					

Nesse formato, o pesquisador pode/deve reexaminar o objeto após a primeira análise e complementar as informações à medida que novos dados surgirem. Sendo assim, o quadro proposto é uma forma mais flexível de estudo. No primeiro estágio, há o registro dos dados observáveis, que avança no sentido de comparar o artefato com objetos semelhantes ao que está sendo analisado. Na sequência, outras fontes de informações, como documentos, por exemplo, são introduzidas como dados suplementares. Ao final, as conclusões são baseadas nos dados observáveis, comparativos e complementares. E neste

estágio, conforme aponta o autor, evidências que são contraditórias podem ser reconhecidas e hipóteses formuladas para explicá-las. Diante do exposto, optou-se por colocar em prática a proposta de Elliot *et al.* (2003) para a análise do par de luvas, conforme se apresenta na sequência.

O método aplicado

Neste item iremos aplicar o método descrito por Elliot *et al.* (2003) e, para que o estudo seja aprofundado na medida em que é proposto, serão seguidas as quatro etapas: 1. Levantamento de dados observáveis dos objetos; 2. Levantamento de dados comparativos dos objetos; 3. Levantamento de informações complementares; e 4. Conclusões. Nas três primeiras etapas serão analisadas as cinco categorias: materiais, construção, função, procedência e valor.

ETAPA 1: Levantamento de dados observáveis

Materiais – O par de luvas foi tecido provavelmente com fio de algodão. Dedução esta que foi alcançada pela análise visual e por conta dos relatos da própria colecionadora sobre os materiais disponíveis no varejo na época da confecção das luvas e lembranças narradas por sua mãe.

Construção – O par de luvas foi tecido manualmente com a técnica de crochê, decorado com duas fileiras de motivos florais em relevo na altura do punho. É possível visualizar aberturas na altura do punho, as quais facilitam o vestir. Os pontos utilizados para a confecção das peças são perfeitamente executados, homogêneos e não se observa nenhuma falha (pontos maiores ou menores).

Função – As luvas e seu uso tinham basicamente duas funções: seguir a moda da época e proteger as mãos. Leva-se em consideração que a primeira superava a segunda. Isto porque, conforme aponta Lucas (2010), até a década de 60 a indumentária feminina só estava completa e a mulher era considerada elegante com o uso de chapéu, sapatos adequados e um par de luvas.

Procedência – As luvas foram tecidas no final da década de 1930 e/ou no início de 1940 pela Sra. Lucila Chagas, mãe da colecionadora Heloisa Annes, em sua residência, na cidade de Porto Alegre, estado do Rio Grande do Sul, Brasil. A luva era de uso pessoal da Sra. Lucila.

Valor – Não é possível apontar um valor financeiro para o objeto e acredita-se que, por ser um trabalho feito em ambiente doméstico, não se tratava de um objeto caro. O valor, atualmente, reside no tempo transcorrido (mais de 80 anos) e na representação de uma época, nos costumes de uma localidade e na habilidade técnica com que foi construída a peça.

ETAPA 2: Levantamento de dados comparativos dos objetos

Materiais – Os materiais utilizados, tanto o fio quanto a ferramenta – agulha de crochê – são materiais comuns à época e encontrados com facilidade em lares cujos proprietários mantêm preservados objetos de seus antepassados. Também podem ser vistos em coleções de museus que possuem objetos de uso pessoal e decorativo da época.

Construção – Assim como observado no item *Materiais*, peças confeccionadas com a técnica de crochê são produzidas há séculos e, principalmente em peças antigas, o uso de fios e agulhas muito finas era preponderante, resultando em peças com pontos delicados e com aparência de serem demorados de produzir. Observa-se que, no período de uso das luvas da coleção (início e meados do século XX), outros materiais também eram utilizados na produção deste tipo de objeto, tais como pelica e diversos tipos de tecido que poderiam, ou não, serem decorados com bordados ou aplicações. Além da diversidade dos materiais, havia também variação de comprimentos e as luvas poderiam passar da altura dos cotovelos. O uso de um ou outro modelo dependia da formalidade e ocasião do uso.

Função – Os pares de luvas aqui analisados possuem a mesma função de outras luvas oferecidas no mercado à época: seguir a moda vigente. De acordo com relato oral de Heloisa Annes e conforme as fotos de família demonstram, “passear” pelo centro da cidade de Porto Alegre, capital do estado do Rio Grande do Sul, era praticamente impensável sem luvas e, muitas vezes, chapéus. No período em que as luvas foram tecidas, fotógrafos andavam pelo centro da cidade e surpreendiam os transeuntes para fazer registros fotográficos e todos queriam ser registrados em seus melhores trajes.

Nos dias de hoje, o uso de luvas está mais vinculado à proteção, seja por conta do clima, seja para a prática de alguns exercícios ou, ainda, como material de uso no âmbito médico-hospitalar (conhecidas como luvas de procedimento).

Procedência – No período em questão, havia comercialização de luvas nas esferas caseira e industrial, sendo que esta última abastecia lojas de varejo.

Valor – Apesar de luvas serem objetos comuns à época, o valor delas reside em sua simbologia, uma vez que são portadoras de informações do ambiente e de costumes. São objetos de importância histórica, social e cultural.

ETAPA 3: Levantamento de informações complementares

Materiais – Conforme Beaujot (2008, p. 48), no final do século XIX e início do século XX “a classe trabalhadora costumava usar luvas de malha e algodão, enquanto as de classe superiores usavam luvas mais caras como pele de cabra ou camurça”. As mulheres da alta sociedade eram instruídas a comprar luvas de couro ou pelica.

Construção – Os pontos aplicados para a confecção das luvas ainda são factíveis atualmente, porém não encontramos com facilidade pessoas que produzam peças em crochê com fios tão finos e muito menos para tecer luvas.

Função – Conforme Beaujot (2008, p. 43) “as mãos eram um suporte essencial no desempenho da feminilidade” e o uso de luvas era uma forma de distinguir a posição social das mulheres. Além disso, dava destaque ao formato da mão, sendo que as pequenas

eram consideradas mais elegantes, o que impulsionava muitas mulheres a comprar luvas menores para melhorar a aparência.

Procedência – Visto que as luvas têm procedência conhecida, neste item não há o que acrescentar.

Valor – Não há conhecimento de peças similares no mercado para que se possa fazer uma comparação ou apontar um valor comercial. O que vale destacar é que, se no passado o uso de luvas e os materiais com as quais eram produzidas denotavam classe social e *status*, em nossa realidade atual é impensável fazer qualquer menção e julgamento levando um par de luvas em consideração.

ETAPA 4: Conclusões

A técnica que a Sra. Lucila Chagas utilizou para tecer as luvas foi o crochê. Analisando o par de luvas aqui estudado, não resta dúvida da alta qualidade técnica e destreza de suas hábeis mãos. Linhas muito finas usadas conferiam alto grau de delicadeza e excelência, inclusive na repetição dos pontos. Ao observar as diversas peças da coleção de Heloisa Annes que foram produzidas pela Sra. Lucila, uma observação se faz necessária: parecia que ela queria se desafiar em cada trabalho, tamanho o grau de complexidade e beleza das peças. Outros pares de luvas compõem a coleção, algumas feitas por ela e outras provavelmente adquiridas. O par que foi objeto neste estudo, apesar de ter sido tecido há mais de 80 anos, está em perfeito estado de conservação.

O ponto alto desses itens são o valor histórico, cultural e social, uma vez que demonstram costumes de uma época em uma importante cidade, Porto Alegre, que era, e ainda é, capital do estado do Rio Grande do Sul.

Considerações finais

Este artigo teve como objetivo analisar um par de luvas pertencentes à coleção de Heloisa Annes, aplicando a metodologia para estudo de objetos da cultura material proposta por Elliot *et al.* (2003).

O método aplicado demonstrou ser acessível, uma vez que, colocado em prática, percebe-se que motiva a busca de informações sobre o objeto analisado. Além disso, o método permitiu fazer ajustes na escrita à medida que informações foram sendo encontradas e aprofundadas.

Reforça-se que a experiência de quem está estudando o objeto, seu nível de curiosidade e necessidade de aprofundamento devem ser levados em conta como resultado do registro escrito de análise do objeto. Isto porque o método permite fazer paralelos com objetos semelhantes produzidos ou usados em diferentes culturas e períodos históricos. A contribuição deste método é a de ser de fácil aplicação e o texto resultante pode ser aprimorado à medida que o pesquisador for coletando informações sobre o artefato ou dados comparativos com objetos ou situações contemporâneas a ele e/ou atuais.

As referências aqui apresentadas para contribuir na análise do objeto (BEAUJOT, 2008; LUCAS, 2010) tratam do uso de luvas no cenário europeu. Tais referências, mesmo estando em um contexto diferente do que o par de luvas aqui estudado foi produzido e usado, tornam-se relevantes por conta da influência que a Moda e os costumes europeus tinham no nosso país e na cidade de Porto Alegre.

A construção deste conhecimento também tem como objetivo vencer o déficit na construção e consolidação da pesquisa a respeito do vestir no Brasil, ideia reforçada por Andrade (2014). O método aqui descrito se apresenta como uma ferramenta que pode ser utilizada em sala de aula, orientada por professores e por pesquisadores que buscam construir e disseminar conhecimento.

Referências

ANDRADE, Rita. Historicizar indumentária (e moda) a partir do estudo de artefatos: reflexões acerca da disseminação de práticas de pesquisa e ensino no Brasil. **ModaPalavra e-Periódico**, ano 7, n. 14, p. 72-82, 2014. Disponível em: <http://www.revistas.udesc.br/index.php/modapalavra/article/view/5099>. Acesso em: 8 fev. 2021.

BEAUJOT, Ariel. **The material culture of women's accessories: middle-class performance, race formation and feminine display**, 1830-1920. Tese (Doutorado) – Departamento de História, Universidade de Toronto, 2008. Disponível em: https://tspace.library.utoronto.ca/bitstream/1807/26449/1/Beaujot_Ariel_F_200802_PhD_thesis.pdf. Acesso em: 17 ago. 2021.

ELLIOT, Robert *et al.* Towards a material history methodology. *In*: PEARCE, Susan M. (ed.). **Interpreting objects and collections**. London; New York: Routledge, 2003. p. 109-123. Disponível em: https://is.muni.cz/el/1423/jaro2013/SAN105/um/Susan_Pearce_Interpreting_Objects_and_Collection.pdf. Acesso em: 21 fev. 2021.

FLEMING, E. McClung. **Artifact study: a proposed model**. Winterthur Portfolio, v. 9, The University of Chicago Press, 1973.

GRIPPA, Carolina Bouvie. **A memória que se tece: o Centro Gaúcho de Tapeçaria Contemporânea**. 2017. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em História da Arte) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Artes. 2017. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/178356/001066370.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 24 ago. 2021.

LUCAS, Denise Andrade Parracho. **Estudo da evolução dos acessórios de moda ao longo do século XX e concepção de um acessório com propriedades de conforto e design inovador**. 2010. Dissertação (Mestrado) – Universidade da Beira Interior, Portugal, 2010. Disponível em: <https://ubibliorum.ubi.pt/handle/10400.6/1686#:~:text=uBibliorum%3A%20Estudo%20da%20evolu%C3%A7%C3%A3o%20dos,de%20conforto%20e%20design%20inovador>. Acesso em: 9 ago. 2021.

PEARCE, Susan M. Objects as meaning; or narrating the past. *In*: PEARCE, Susan M. (ed.). **Interpreting objects and collections**. London; New York: Routledge, 2003. Disponível em: https://is.muni.cz/el/1423/jaro2013/SAN105/um/Susan_Pearce_Interpreting_Objects_and_Collection.pdf. Acesso em 21 fev. 2021.

PROWN, Jules David. Mind in Matter: an introduction to material culture theory and method. **Winterthur Portfolio**, v. 17, n. 1, p. 1-19, Spring 1982. Disponível em: <http://blogs.ubc.ca/qualresearch/files/2010/09/Mind-in-Matter.pdf>. Acesso em: 20 mar. 2021.

TILLEY, Christopher. Interpreting material culture. *In*: PEARCE, Susan M. (ed.). **Interpreting objects and collections**. London; New York: Routledge, 2003. p. 67-75.

Do acoplamento ao *pedigree*: como uma joia se torna de família

Aline Lopes Rochedo¹

Jóias de família são processos inacabados, mutáveis e relacionais. Instituídas no acoplamento a grupos afetivos, elas se refazem com as gerações, animam e se animam por narrativas e sentimentos. Seus devires são tão incertos quanto sua permanência nos limites do que se imagina como conjunto familiar. Os adornos conectados a estirpes se distinguem de jóias ordinárias ao explicitarem afetividades e criarem relacionais² (CARSTEN, 1995). Enfeitam a ancestralidade quando dotados da partícula “de família”, orientando a distinção ao acumularem *pedigree*, este compreendido como linhagem de descendência capaz de autenticar valor (PRICE, 2000, p. 146). Desta forma, jóias afetivas propagam memória, excluem, incluem e se movem por dimensões extraordinárias, associadas, muitas vezes, a aspectos religiosos e a imaginários monárquicos.

Geralmente, jóias chegam aos grupos como presentes a mulheres por iniciativa de homens e, mediante processos sociais, alimentam-se de vida e morte pretéritas ou presumidas até serem integradas à família. Também misturam valores, realçando componentes ambíguos, sensuais e frágeis, afinal, são cobiçadas por aspectos materiais e simbólicos. Diferentemente de coisas mundanas, podem ser compreendidas como relações familiares e seria imprudente reduzi-las a capricho das elites ou a frivolidade. Tampouco é desprezível o caráter ambivalente no que diz respeito à dádiva-veneno.³

Diante discussões sobre sacralidade familiar e debates acerca do dom, a noção de sagrado de Maurice Godelier (2001) e as ponderações do autor sobre a prevalência da imaginação sobre o simbólico se apresentam como potentes chaves de leitura para a análise do reparte desses artefatos. Isto porque joia de família existe, entre outros critérios, graças à possibilidade de se imaginar linhagem, de projetar ancestralidade e de reconhe-

1 Doutora e mestra em Antropologia Social (PPGAS/UFRGS), bacharela em Comunicação Social/Jornalismo (Famecos/PUCRS) e bacharela em Ciências Sociais (IFCH/UFRGS). Integra o Grupo de Pesquisa História da Arte e Cultura de Moda/CNPq (Instituto de Artes/UFRGS).

2 Janet Carsten propôs a noção de relacionalidade como contraponto a parentesco para abarcar aspectos urbanos e ampliar possibilidades de exploração do tema empregado em campos de estudos indígenas. Essa iniciativa emergiu num contexto de provocações de David Schneider expostas em *A Critique of the Study of Kinship* (1984), obra na qual ele repreende a postura etnocêntrica de modelos antropológicos clássicos (CARSTEN, 1995).

3 Marcel Mauss (2003) chamou a atenção para a ambiguidade da dádiva ao sublinhar que a palavra, na origem, é presente (*gift*, em inglês) e veneno (*das Gift*, em alemão).

cer a presença de uma dinastia afetiva acumulada na coisa, geralmente seguindo viés de gênero.

Este preâmbulo sintetiza singularidades de um tema explorado em etnografia sobre possibilidades de produção de ancestralidade em contextos contemporâneos, pesquisa antropológica realizada entre 2016 e 2020 e que resultou na tese *Dinastias Afetivas: a Produção de Ancestralidade através da Transmissão de Joias de Família*⁴ (ROCHEDO, 2021). O estudo demonstra que certos adornos corporais podem evidenciar uma congregação de tutoras marcadas por confiança e narrada através do tempo e das práticas. Ademais, devoção ao passado e compromisso com quem ainda nem nasceu aproximam os artefatos da quarta obrigação do dom, característica identificada pelo sociólogo francês Marcel Mauss no clássico *Ensaio sobre a Dádiva* (2003), propriedade que o autor não aprofundou em sua análise, como reconheceu. Trata-se de condição que, em alguma medida, ultrapassa a célebre tríade dar-receber-retribuir e diz respeito à relação com deuses e mortos. Assim, considera-se o componente inalienável de certos bens tidos como sagrados, dádivas que, mesmo doadas, não são alienadas de portadores anteriores, engatando novos sujeitos e servindo ao adensamento de vínculos internos (WEINER, 1992; GODELIER, 2001).

Entende-se que determinadas heranças, para serem longevas, têm de ser repassadas. Amparadas por tutoras, enlaçam membros que conformam o *pedigree* da coisa. Esse elemento seria o lustro simbólico do adereço e da dinastia afetiva delineada pelo movimento no âmbito familiar. O brilho não lampeja sem enunciação, atualização nem exibição.

Nem toda joia é joia de família

Ouro e gemas participam de um imaginário associado à nobreza e à aristocracia e contribuem para a identificação de linhagens e o ingresso, a troca, a aceitação e a exclusão de indivíduos em famílias influentes ou na “boa sociedade” (ELIAS, 2011). No Ocidente, inúmeros registros desses adornos constam em coleções privadas, museus, Literatura, Artes Visuais e Cinema; podem ser recebidos, guardados, exibidos, repassados e anunciados como joias de família; ou podem ser recusados, o que amplia as consequências. De qualquer forma, nem toda joia é de família. Identificar características, apreender processos que contribuem para o acoplamento afetivo e observar como o adereço se faz com a família foram alguns dos desafios da etnografia da qual este artigo se origina.

É essencial lembrar que joias de família fluem apartadas de inventários tributados e controlados pelo Estado, apesar do valor venal, desafiando princípios de Justiça. Seus “valores” não se restringem aos de mercado e se definem pelas interlocuções, e seus preços, por critérios técnicos. Ademais, joias de família não vivem dissociadas de transformações sociais. As que viraram o século XX e chegaram ao XXI com histórias a serem contadas enfrentaram modificações econômicas, políticas, culturais e estéticas. Os metais até parecem rígidos, todavia são moldáveis. Um diamante precisa de lapidação e

4 Trabalho realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (Capes) – Código de Financiamento 001.

limpeza para brilhar. Linhagens, tampouco, são sólidas, assim como famílias, relações, sentimentos, afetos e confiança. Sem mencionar que as vidas dos componentes – materiais, simbólicas, estéticas, históricas – enfrentam tensões desde muito antes de chegarem ao porta-joias.

Vale enfatizar, além disso, que a transmutação de joia em joia de família se conecta a noções de sacralidade e religiosidade, de lendas, de algum aspecto vinculado a nomes e sobrenomes e com ligas ancestrais. Como pontuam Pinçon e Pinçon-Charlot (2013), em pesquisa sobre repasse de fortunas entre dinastias francesas, costumes e rituais mais ou menos estáveis regulam a inscrição das crianças nas linhagens, embasando o culto à família pela inculcação. Elas precisam receber e promover relatos que liguem a estirpe a personagens, lugares, aventuras ou a quaisquer elementos idealizados que ajudem a incrementar o que se projeta no adorno e em seu entorno. A celebração reluz a cada exibição, movimento imprescindível para o reconhecimento da joia de família. Sem nada a transmitir, a memória não resiste a muitas gerações (PINÇON; PINÇON-CHARLOT, 2013).

Regularidades articulam percepções. Talvez o caminho fosse uma rota de consideração (HERAS, 2017) pela enunciação de relações de parentesco que transcendem categorias isoladas. Colocadas em movimentos pelo repasse e pela oralidade, joias de família produzem e são produzidas num complexo mercado de bens simbólicos que se realiza nos grupos afetivos, alimentando o renome de alguns, desbotando outros, marcando a chegada de novos e considerando retiradas.

O material etnográfico que embasa este artigo indica que, pelo trânsito de joias de família, almeja-se a formação e a propagação de dinastias afetivas no interior de linhagens ramificadas de alguns troncos, com cisões e riscos de rompimento do encadeamento por variados motivos. Formam-se delineamentos eletivos, marcando adensamento de vínculos entre algumas pessoas. Assim, o arranjo afetivo alicerça a pesquisa por ser imprescindível para a noção de joia de família, tal e qual as ideias de transmissão, sucessão e geração (BARROS, 1987). Mais do que transmitir e retransmitir o que ou quem representa a joia de família, é essencial produzir sucessão e fortalecer relações que zelem pelo fluxo da vida (INGOLD, 2012).

Se os adereços são externados como “de família”, propagam-se entre gerações e atestam a existência de um passado. Residiria aí diferença primordial desses bens na comparação com uma joia ordinária? Uma delas, como verificado no trabalho empírico e na literatura. Mas outros fatores desvelam sua complexidade.

A maioria das narrativas sobre como joias chegaram às famílias indicou ou supôs uma compra efetuada por homens em joalherias e ateliês. As peças foram presentes para mulheres, marcando capacidade financeira de provedores, pontuando alianças matrimoniais ou outros ciclos da vida, tornando-se parte do coletivo por repasses geracionais, performances e crônicas. Joias “jovens” seriam exceções, frequentemente adquiridas por mulheres para si ou para uma parenta (de mães para filhas ou avós para netas, por exemplo).

Havendo dúvida acerca da origem do bem, é comum a associação com gesto masculino. E é plausível que nem sempre haja equívoco, dado que a extensão temporal de narrativas de algumas joias remonta décadas. É esperado acessar passado com restrições laborais para mulheres urbanas. Nesses cenários, ornatos entravam em porta-joias como presentes e, tendo corpos femininos como suportes, atestavam *status* masculino numa sociedade androcêntrica.

Ainda que não determine a fundação da joia de família, a questão de gerações não é irrelevante. Podem se passar uma ou mais para que um adorno se ajuste à dimensão simbólica e fique interdito à venda. Isso o diferenciara de joia ordinária, pois se moverá inalienável e ajustará seu sentido no fluir das histórias. Mas quais seriam os dispositivos de socialização acionados para sensibilizar integrantes da família, converter algumas coisas e inclui-las na dinastia de tutoras? Muito dependerá de como se ofereceu e se recebeu o bem, das relações entre quem o deu e quem acolheu, da natureza material e simbólica do que foi transmitido e da finalidade do repasse. Não há garantia de que a coisa receberá a partícula “de família” na biografia cultural (KOPYTOFF, 2008), tampouco de que quem compartilha sobrenomes, material genético ou símbolos de alianças a conceberá com esse epíteto.

Atentando para teorias nativas, joias ordinárias não têm propriedades de “vínculo”, “afeto”, “sentimento”, “família” e “história”. Essas categorias vêm em crônicas alongadas e nas breves, enunciadas com origens étnicas e econômicas diversas e se modificam quando o relato se repete sem jamais ser o mesmo. Evidenciam-se planos de repasse a filhas, netas, sobrinhas, afilhadas e outras eleitas preparadas para serem tutoras; raramente a homens.

Alianças manifestam compromissos, apesar da polissemia. São elos precedentes que se ajustam e negociam existências. Adquirem e engendram interpretações e relevâncias. E podem continuar vivendo como joia de família sob a forma de narrativas orais, escritas ou imagéticas e nas relações sociais que produziram. Novos formatos e usos não retiram da joia o estatuto “de família” se ela seguir acoplada a feitos e ancestrais e se estes forem rememorados e remodelados. Ou seja, as ramificações pedem ancestralidade para pulsar.

Encadeamento e ancestralidade

O movimento mais comum em repasses é a dona original – aquela que recebeu o bem como presente ou o comprou para si – eleger uma sucessora com base em algum critério afetivo e atributos bem avaliados na família. Prepara-se a presumível herdeira para se sentir atraída por encargos e cuidar não apenas do adorno, mas, sobretudo, das suas vidas.

Para ser tutora, a donatária deve exibir a joia de família de tempos em tempos e saber se exibir com ela, além de eleger e preparar sucessora que acolha, preserve, cuide e repasse o bem e as relações. Uma transmite, outra herda, tutela e repassa. E a eleita se constitui para se tornar a responsável pelo repasse e pela narrativa, devendo se esquivar do extravio se quiser integrar a ancestralidade.

A tutora recebe o bem e sabe que não pode dispor dele, pois não lhe pertence. Precisa desejar relações presentes e pretéritas a ponto de se comprometer a cultivá-las e repassá-las nos limites do grupo. No movimento ao longo das gerações, conforme as lógicas da dinastia em formação, essas coisas devem acumular ancestralidade – não no sentido de antiguidade, nem de deterioração, mas de algo herdado –, compondo narrativas que remetem à primeira proprietária, pouco enfatizando ou recordando o ingresso do bem na família, salvo exceções.

O repasse pode se dar por sangue, sobrenome, aliança, afetividade ou ofício e isso se liga a gênero, parentesco, ordem de nascimento e outros. Por escrito ou oralmente, alguns adornos são dados “em vida”, outros podem ser recomendados a alguém “de confiança”, transmitidos e repartidos mediante acordos ou protestos. Os devires, porém, são incertos.

Portanto, joias de família não são da família, mas enlaçam algumas pessoas, e as tutoras enlaçadas na dinastia afetiva são demandadas a demonstrar capacidade de praticar a tutela. Receber, cuidar da joia e repassá-la nunca é o bastante. Tutelagem pede exibição de obrigações, como a realeza costuma fazer, relembrando, exaltando e reafirmando a própria sacralidade, a pertença pelo *pedigree* e as individualidades. Parte daí o imperativo das interdições morais, acionadas para regular a permanência e o cultivo dos afetos contidos nas e transmitidos pelas joias de família.

Valor venal tende a se mesclar com valores afetivos e simbólicos para indicar caminhos possíveis para joias de família. As peças com maior cotação são comumente destinadas a herdeiras mais próximas em grau de parentesco e afinidade ou àquelas que dispõem de credenciais para adicionar mais prestígio ao renome que se acumula. Pode haver, na ausência de testamento, apropriação sem consentimento. Ainda assim, o risco da venda assombra como inapropriado para quem participa dessa *illusio*, no sentido usado por Bourdieu (2008), ou seja, para quem acredita que o jogo vale a pena. E a recusa do bem se encaminha a uma transação monetária que desacoplaria a família do adorno, mas libertaria a herdeira de compromissos com a coisa e o passado, apesar do risco de sanções. Torna-se relevante prestar atenção em como as coisas juntam dimensões simbólicas, o que produzem e como se produzem em movimento e acompanhar práticas dos sujeitos nas interações. Como as joias chegam e partem e como são imaginadas, guardadas, exibidas, lamentadas e valoradas ocorre pelo que representam e evidenciam de relações específicas e emoções edificadas coletivamente (MAUSS, 1979). A categoria valor, aliás, é acionada. Diversas colaboradoras se utilizam da noção e articularam a sentimentos e ancestralidades. Há questões simbólicas mais complexas do que simplificações economicistas.

É plausível que as formas físicas dos adereços atravessem gerações sem passar por intervenções, ou que tenham componentes substituídos em infortúnios ou desgastes. Há joias refeitas da peça original, às vezes combinadas com outros adornos e outras composições afetivas, somando esta característica sem que dela sejam extraídas credenciais “de família”.

Receber adereço de família, portanto, tem mais implicações do que se poderia supor, tanto para quem não integra o jogo quanto para quem dele participa, mas não exercita a reflexividade. Estas incumbências se mostram diferentes daquelas de quando se recebe uma herança trivial, cuja repartição segue o controle do Estado ou que é repassada por vias informais, mas que não tem valor venal. Também se distingue de presente ordinário, pois deve ser repassada e está a serviço do vínculo, da produção ou do adensamento de algum laço.

Joias de família costumam receber mais atenção do que joias sem acoplamento. Não são apenas joias, nem são de toda a família. Podem ser perdidas, roubadas, desmanchadas e, no processo, correm o risco de serem desacopladas, perdendo identidade e singularidade.

ridade. A interdição da venda para fora do grupo ou na linhagem subentende abandono e desprezo por pessoas mortas e relações com os vivos.

Em geral, a venda é sentida como transgressão (SINGLY, 2007; GOTMAN, 1988). Por isso, a ocasião tende a ser vinculada a alguma forma de honrar um laço para que a saída se justifique. Tutoras evitam dispensá-las por dilemas estéticos – talvez as modifiquem pelo “próprio gosto” construído socialmente e recriando ligação com as famílias. Pode acontecer de alguém integrada ao grupo se desacoplar (caso de divórcio) e conduzir o adorno para fora. Sem falar nas coisas que passam parte da vida entrando e saindo do penhor, até, um dia, serem levadas de fato em leilão, quando a tutora não consegue resgatá-la.

Anéis marcando compromisso se repartem entre filhas ou netas, sendo derretidos, fundidos e transformados em joias “novas” em *design*, mantendo-se antigas em relatos. Ancestralidade, desta forma, pode ser acoplada ao enfeite forjado da matéria-prima legada, concedendo-lhe *status* “de família”. Joias de família reúnem materiais, processamento, técnicas de produção, sinais de uso, credenciais simbólicas, marcas de acidentes e ausências que possibilitam inferências. Precisam de narrativas e entendimento comungado de inalienabilidade, e essas propriedades constituem componentes diferenciados ao se acoplarem à infraestrutura que ajuda a produzir relacionamentos, no sentido de laços profundos e duradouros, ao transitarem entre duas ou mais gerações. Falar sobre esses adornos é falar sobre genealogia sem fluxo obrigatório.

Da família ao *pedigree*

Há consenso nas interlocuções que joia de família acumula gerações, propriedade semelhante ao *pedigree* enunciado por Sally Price (2000), ou seja, uma linhagem de descendência autenticada capaz de autenticar valor. Conforme a “história subsequente de propriedade” (PRICE, 2000, p. 156), a cotação da joia na escala afetiva sobe ou baixa. Sem indicativos de donas anteriores e de eventos e relações, joias não são consideradas “de família”. Elas seriam o quê? Segundo as entrevistadas, seriam joias, bonitas, feias e caras. Igualmente, família é imprescindível para a composição, mesmo que família não caiba na equação hegemônica no Ocidente, com pai + mãe = filhos, e que as histórias embaralhem parentescos.

Cumpramos observar que as famílias desta pesquisa convergem para contextos de elites, conceito de Lima (2003) para “situações de superioridade social”. Amparada também pela análise que Pina Cabral (2003) faz da escolha de Lima, essa noção é adequada diante da possibilidade de coexistência de elites diferentes em contextos urbanos e contemporâneos da investigação. Por “superioridade social” se entende o controle de privilégio associado à capacidade para definir os termos do controle. Conforme Pina Cabral (2003), uma elite ultrapassa pessoas individuais, e o privilégio que determina a superioridade social nunca é controlado igualmente por todas as pessoas e subgrupos que compõem uma mesma elite.

Serpentear entre sujeitos com diferentes trajetórias para os quais adornos corporais de matéria-prima nobre poderiam ser joias de família e sujeitos resistentes à “vulgarização”

desses adornos evidencia um cenário ainda mais instigante. Os tipos se misturam e entram em contradição. É recorrente uma mesma pessoa se identificar com “origem popular” pelo lado paterno e com “aristocracia falida” pelo lado materno, por exemplo, o que alterna retóricas conforme a linhagem narrada.

Jóias de família têm *pedigree* imaginado e enunciado, demandando repasses verticais dentro da família, a não ser que alguém da linhagem viole o preceito num gesto intencional ou acidental. Assegurar alguma transmissão, nesse contexto, mostra-se desejável, sobretudo se o reparte se orientar pela afetividade.

O repasse entre gerações, além do mais, não trata somente de interação entre doadora e donatária, habitual em circuitos dadivosos. A partir de exemplos do campo e disponíveis na bibliografia teórica e na literatura, vemos que trânsitos e tensões produzidos por essa herança singular envolvem relações sobrepostas de tempo e remetem à produção de *pedigree*. Basta considerar que poucas vezes jóias de família estão vinculadas a *designers* ou artesãos. O que parece importar, pelo menos na contemporaneidade, é acumulação de prenomes, sobrenomes e conquistas em diferentes esferas, inclusive na ascensão econômica e simbólica por meio de trabalho e, em gerações seguintes, pelo capital cultural assomado.

Na formação da dinastia afetiva, é importante saber qual bem passou por quem e com quem se está alinhavando no recebimento. Há mais exclusões do que inclusões. Elaborar-se, mesmo em fábula, a sucessão de tutoras comprometidas com passado e futuro e capazes de levar adiante as famílias. Não são reverenciadas por todos; isso menos importa. Conta que se reconheçam e deem continuidade às vidas, ainda que as vidas se transformem nos repasses.

À medida que o *pedigree* substitui origem, joalheria, *designer* ou quem introduziu a peça na família, a noção de autenticidade se transforma. Fotografias, registros escritos, oralidade e trabalhos acadêmicos confirmam a autenticidade dessa linhagem conformada pelo movimento da coisa acoplada ao grupo. Se a joia de família for roubada, extraviada ou retirada da linha de afetos, é provável que não seja mais possível acessar o *pedigree*, o que dissipa a personalidade acumulada nessas coisas, desacoplando-as das famílias.

Considerações finais

A investigação de natureza qualitativa e orientada por perspectivas teóricas da Antropologia e da Sociologia que embasa este artigo lança luz sobre aproximações e distanciamentos entre jóias e jóias de família. Compreende-se que jóias são jóias e jóias de família são jóias tornadas de família. A aderência das primeiras é instantânea. Opera-se pela troca comercial e faz com que as peças de metais nobres e gemas cheguem às donas ou aos donos como presentes ou artigos comprados para si. Podem ou não se acoplarem às famílias, mas isso depende de complexos processos simbólicos e da elaboração de narrativas afetivas convincentes. A coerência das jóias de família, desta forma, demanda tutela alimentada por lendas, fotografias, relatos, genealogias, sobrenomes e objetos evocados, atualizados e rearranjados para compor identidades continuadas (PINA

CABRAL, 2003) condensadas na coisa e que se pretende contar e repassar para, efetivamente, manter.

Ao fim e ao cabo, celebra-se, através do repasse de joia de família, o encadeamento de sujeitos capazes de construir, adensar e atualizar relações prévias, além de se misturar à dinastia que se forma através do tempo. Não há garantia, todavia, de que o adorno não será vendido, extraviado ou devolvido ao anonimato, dissipando a personalidade contida.

Referências

BARROS, M. M. L. de. **Autoridade e afeto**. Avós, filhos e netos na família brasileira. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1987.

BOURDIEU, P. **Razões práticas**: sobre a teoria da ação. Campinas, SP: Papirus, 2008.

CARSTEN, J. The substance of kinship and the heat of the hearth: feeding, personhood, and relatedness among Malays in Pulau Langkawi. **American Ethnologist**, v. 22, n. 2, p. 223-241, 1995.

ELIAS, N. **O processo civilizador, volume 1**: uma história dos costumes. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

GODELIER, M. **O enigma do dom**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

GOTMAN, A. **Hértier**. Paris: PUF, 1988.

HERAS, I. F. de las. Formas de parentesco: grafismo e enunciação no Vale de Araoz (País Basco). **Biblioteca Digital de Periódicos**, Campos, v. 18, p. 139-154, 2017. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/campos/article/view/47244>. Acesso em: 6 jun. 2022.

INGOLD, T. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 18, n. 37, p. 25-44, jan./jun. 2012.

KOPYTOFF, I. A biografia cultural das coisas: a mercantilização como processo. *In*: APPADURAI, A. (org.). **A vida social das coisas**: as mercadorias sob uma perspectiva cultural. Niterói, RJ: Eduff, 2008. p. 89-142.

LIMA, M. A. P. de. Introdução. *In*: LIMA, M. A. P. **Grandes famílias, grandes empresas**: ensaio antropológico sobre uma elite de Lisboa. Lisboa: Etnográfica Press, 2003. Disponível em: <http://books.openedition.org/etnograficapress/2835>. Acesso em: 24 dez. 2019.

MAUSS, M. A expressão obrigatória dos sentimentos. *In*: OLIVEIRA, R. C. de (org.). **Marcel Mauss**: antropologia. São Paulo: Ática, 1979. p. 147-153.

MAUSS, M. Ensaio sobre a dádiva: forma e razão das trocas nas sociedades arcaicas. *In*: MAUSS, M. **Sociologia e antropologia**. São Paulo: Cosac Naify, 2003. p. 183-314.

PINA CABRAL, J. Prefácio. *In*: LIMA, M. A. P. de. **Grandes famílias, grandes empresas**: ensaio antropológico sobre uma elite de Lisboa. Lisboa: Etnográfica Press, 2003. Disponível em: <http://books.openedition.org/etnograficapress/2829>. Acesso em: 24 dez. 2019.

PINÇON, M.; PINÇON-CHARLOT, M. **Grandes fortunes**: dynasties familiales et formes de richesse en France. Paris: Payot & Rivages, 2013.

PRICE, S. **Arte primitiva em centros civilizados**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.

ROCHEDO, A. L. **Dinastias afetivas**: a produção de ancestralidade através da transmissão de joias de família. 2021. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Porto Alegre, 2021. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/224047>. Acesso em: 8 set. 2021.

SCHNEIDER, D. **A critique of the study of kinship**. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1984.

SINGLY, F. D. **Sociologia da família contemporânea**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2007.

WEINER, A. B. **Inalienable possessions**: the paradox of keeping-while-giving. Berkeley; Los Angeles; Oxford: University of California Press, 1992.

Roupa de baixo na História da Moda

Mônica Greggianin¹

Por ser uma última barreira de vestimenta antes da nudez, a roupa de baixo, ou dita *lingerie*, faz parte da construção da identidade sexual feminina, ganhando um aspecto simbólico de sensualidade muitas vezes comparado à própria nudez. Além disso, a roupa de baixo também tem aspectos funcionais e formais bem específicos de acordo com os costumes de cada época (BOUCHER, 2010; SCOTT, 2013). As primeiras peças de roupa de baixo datam de até cinco mil anos atrás, mas foi a partir do século XIV que passaram a ser parte importante do vestuário feminino com a função de modelar a silhueta. É nesse período que o vestuário passa a ter um papel de diferenciação social a partir de classes e, portanto, que a Moda se estabelece como área, inclusive com ciclos, como acontece até os dias atuais (CALANCA, 2008).

No século XIV, peças chamadas de *fartingales* eram utilizadas para aumentar o volume das saias, simbolizando a importância da fertilidade da mulher, que tinha na circunferência dos quadris a relação com a capacidade de gerar filhos. Além do *fartingales*, peças chamadas *stomacher*, feitas de tecido grosso enrijecido, serviam para comprimir a barriga. Espartilhos de barbatana de baleia ou madeira e as crinolinas – anágua rígida forrada com crina de cavalo – completavam os elementos básicos para a roupa de baixo feminina do século XIV (BOUCHER, 2010; SCOTT, 2013).

O decote, a cintura afinada e o quadril exageradamente grande eram a imagem da mulher ideal na Idade Média (SCOTT, 2013). Quando os *fartingales* ganharam auxílio dos espartilhos para a modelagem do corpo, tornou-se comum apertar ainda mais as cinturas. Além dessa função modeladora dos espartilhos, existia a função simbólica de representação de classe. Era impossível vestir os espartilhos sem o auxílio de uma criada, representando, portanto, a nobreza. A rainha Catarina de Médici, por exemplo, ditava a moda com cinturas reduzidas ao extremo por espartilhos feitos de ferro. Catarina de Médici, inclusive, proibiu cinturas volumosas na corte e as mulheres eram orientadas a apertar a cintura até atingir a circunferência de 33 centímetros. Para isso, as mulheres ficavam comprimidas em armaduras de ferro, conhecidos como *corps*, que moldavam o corpo do pescoço até a cintura, em formato cônico (BOUCHER, 2010; SCOTT, 2013).

¹ Mestre em *Design* pela Unisinos e docente dos cursos de *Design* e Comunicação Social da FACCAT. *Designer* de produto de formação com especialização em Marketing e *Design* de Moda pela ESPM-RS e em História da Arte Moderna e Contemporânea pela EMBAP.

Substituindo as grandes armações em forma de gaiola que existiam por baixo das saias, em meados do século XVIII, pouco antes da Revolução Francesa, e muito difundido por Maria Antonieta, a peça usada pela corte eram os pesados paniers. Os paniers eram uma armação que deixava a parte traseira e dianteira da saia plana enquanto levavam as laterais a largas de até um metro e eram utilizados principalmente em funções da corte. Assim como detalhes de ornamentação, a forma dos paniers era como um símbolo de ostentação. Inclusive o aumento da largura e envergadura quase em ângulo reto, nitidamente separado dos quadris, mesmo tendo um caráter artificial, tinha intenção de imitar o movimento de levantar das saias para o cumprimento real. Além deles, ainda incluíam as meias, anáguas e bolsos antes de se colocar os espartilhos na cintura, que continuavam estreitos, mas começavam a ser substituídos por corpetes acolchoados um pouco mais confortáveis (BOUCHER, 2010; SCOTT, 2013).

A passagem do século XVIII para o século XIX é palco para inúmeras mudanças sociais, políticas e culturais, não sendo diferente para a estrutura das roupas e roupas de baixo femininas. Para o século XIX:

A Revolução Francesa de 1789 sinalizou uma grande mudança política e social. Saias amplas, corpetes exagerados, anáguas e paniers complexos foram jogados fora com o Antigo Regime, e estilos românticos mais simples com cinturas largas foram adotados, exigindo o mínimo de roupas íntimas. Porém, em meados da década de 1820, o tamanho da cintura diminuiu novamente, e o espartilho, que depois passou a se chamar corset, entrou de novo na moda, dessa vez criando uma forma mais parecida com a ‘ampulheta’. O século XIX presenciou uma série de avanços tecnológicos no desenho dos corpetes, incluindo uma renda elástica, bem como elaborações complicadas, como as crinolinas e anquinhas, desenvolvidas para dar suporte às elegantes saias da época (SCOTT, 2013, p. 53).

Após a Revolução Francesa, os espartilhos caíram em desuso e togas retas de linho, musselina e algodão eram usadas por baixo dos vestidos, também mais simplificados. Já se tinha a ideia de nu que a *lingerie* passava e as roupas de baixo passaram a ser de cor *nude* para se equivaler a cor do corpo. A inspiração para as roupas era a Grécia Clássica, e houve um período de pelo menos dez anos em que a roupa de baixo havia inclusive desaparecido (BOUCHER, 2010; THOMASS; ORMEN, 2010).

Porém, essa moda das roupas de baixo pouco estruturadas, ou mesmo inexistente, durou pouco e logo os espartilhos de barbatana de baleia voltaram e todo o aparato abaixo dos vestidos chegava a pesar cinco quilos. O corset reapareceu em 1804, mas com quase nenhuma relação com o antigo *corp* de ferro. Desta vez, é feito em uma espécie de elástico em gaze que cobre a parte superior do busto, dos ombros à cintura alta. Com a passagem dos primeiros anos após o seu retorno, ele passa a ser cada vez mais estruturado. Em 1806 é revestido por barbatanas e varetas e, em 1808, já tem a função de disfarçar barriga e quadril, como os antigos modelos *corps* faziam (BOUCHER, 2010; SCOTT, 2013; THOMASS; ORMEN, 2010).

A era vitoriana foi sinônimo de repressão sexual e as mulheres voltaram a vestir múltiplas camadas de roupas de baixo sobrepostas. As limitações físicas que os espartilhos impunham eram sinônimo de disciplina moral, fazendo com que se determinasse

a virtuosidade de uma mulher a partir de sua cintura, o mais estreita possível. Além da cintura, a postura ereta determinada pelos espartilhos compressores também determinavam a moral das mulheres na época. Um espartilho mal amarrado ou afrouxado era sinal de uma mulher de pouca virtude ou mesmo tinha a referência social de que tal mulher era prostituta. Porém, apesar da visível repressão sexual, a era vitoriana também foi uma época precursora de algumas inovações importantes para a roupa de baixo. A máquina de costura, por exemplo, facilitou a produção das peças, aumentando a variedade de modelos, baixando os custos e, por consequência, popularizando as peças (SCOTT, 2013; BOWMAN, 2016).

Uma característica dos espartilhos do século XIX, diferente dos modelos do século XVIII, que achatavam o busto, é que os novos modelos eram configurados com dois suportes para os seios, deixando-os separados. Porém, era tão difícil de colocá-los que as mulheres ficavam com seus modelos por até uma semana sem retirá-los. Para proteger as roupas externas do corpo sujo, por cima dos espartilhos as mulheres da era vitoriana usavam um conjunto de roupas íntimas. Este conjunto podia incluir, por baixo do vestido: calçolas, *chemisier* (espécie de camisola que protegia as roupas do corpo sujo), combinação (uma espécie de macaquinho para quando a silhueta externa era muito justa para se usar barbatanas adicionais), espartilho, anáguas, crinolinas, saias para suporte, *corset covers* (peças usadas para esconder a parte superior dos espartilhos) e anáguas decorativas. Em geral, uma mulher vestia pelo menos cinco quilos de roupa íntima por baixo dos vestidos (BOWMAN, 2016; THOMASS; ORMEN, 2010).

A silhueta com cintura estreita era tão bem vista que inclusive as meninas usavam uma espécie de espartilho. Um cinturão largo com ombreiras era colocado assim que a criança passava a se vestir. Quando a menina completava sete anos de idade, adicionavam-se barbatanas de baleia nos dois lados deste cinto e ao completar dez ou doze anos outra barbatana era incluída na parte de trás (SCOTT, 2013).

Com os progressos industriais, os espartilhos começaram a ser produzidos em massa e com uma variedade de medidas de busto e quadril que ampliava os tipos de corpo que poderiam vestir as peças. Os modelos também eram recomendados para reduzir medidas, retirados apenas uma vez por semana, inclusive não sendo retirados para dormir. Entretanto, seguindo a evolução dos costumes, os espartilhos se modificaram para se tornar mais saudáveis e confortáveis para o uso das bicicletas e das práticas de esportes. O esporte começa a virar costume, e inclusive os banhos de mar entram na moda, o que expõe as toaletes das mulheres, que pouco se diferem dos seus trajes informais da época. Mas o ciclismo, por exemplo, já gerou um pretexto para a inovação das vestes que incluíam as roupas de baixo. Nesse período – século XIX – passou-se a apoiar que a mulher, além das atividades domésticas, tivesse liberdade de movimento, modificando a Moda e, portanto, as roupas de baixo (BOUCHER, 2010; SCOTT, 2013; THOMASS; ORMEN, 2010).

A forma ideal para o corpo da mulher no século XIX era a silhueta em S, com os quadris empurrados para trás e o busto para cima. Nesta época, as crinolinas e armações desapareceram, aparecendo as *tournures*, em conjunto com os espartilhos. *Tournures* era uma espécie de semianquinha traseira que sustentava os *poufs*, drapeado que dava volume à parte traseira do vestido. Entre o final do século XIX e início do século XX, o espartilho

finalmente desapareceu da vestimenta feminina junto com o *tournures* e relaxou a silhueta da mulher (BOUCHER, 2010; SCOTT, 2013; EHRAMAN, 2015). Os tecidos ficaram cada vez mais finos e foram incluídos, nas roupas de baixo, bordados e rendas, o que deixou a moda íntima cada vez mais sofisticada. Por volta do final dos anos 1880, a *chemise* (camisola usada por baixo das roupas) perdeu suas mangas, os corpetes passaram a ser mais curtos e as roupas de baixo mais trabalhadas e sensuais. A fabricação de rendas pelo tear deixou a produção mais barata e a aplicação desse tipo de tecido nas peças se disseminou. Os progressos no tingimento permitiram que a *lingerie* passasse a ser produzida em outras cores (BOWMAN, 2016; BOUCHER, 2010; EHRAMAN, 2015).

Na década de 1890, surgiram versões mais similares às *lingeries* atuais, adaptadas dos espartilhos: os *brassières*, que eram uma espécie de espartilho dividido. Foi em 1893 que foi criada a peça, com a finalidade específica de suporte para seios separada do espartilho. Um suporte para os seios, cavado e com as alças cruzadas nas costas presas com colchetes, que deixava os seios rebaixados, era moda na época. A patente deste produto pertence à Marie Tucek, mas o produto nunca foi comercializado.

Outra patente existente pertence à Mary Phelps Jacob, que fez uma adaptação de seu espartilho para que o produto não marcasse nas roupas. O produto era basicamente composto por dois lenços de seda unidos com um cordão e uma fita e foi chamado de *brassière* frente única. A primeira empresa a comercializar o produto foi a Caresse Crosby, logo vendida para a Warner Brothers Corset, que ganhou milhões com o produto, o qual virou peça fundamental no vestuário feminino (SCOTT, 2013; THOMASS; ORMEN, 2010).

A reputação de criadora do sutiã, como é conhecido hoje, é de uma francesa chamada Herminie Cadolle. A alcunha é devida à exibição do *Le bien-être* na Exposição de Paris, de 1900. No início eram duas peças: um espartilho e um suporte para os seios. As peças foram separadas e apenas a parte superior foi comercializada, chamada de *soutien-gorge*, literalmente suporte para os seios. A patente também foi na categoria *brassière*, na qual já haviam outros produtos patenteados, mas Herminie Cadolle ficou mais conhecida por ter uma clientela que incluía a realeza e artistas famosos (SCOTT, 2013; THOMASS; ORMEN, 2010).

O sutiã se tornou mais popular a partir da Primeira Guerra Mundial, quando foi pedido às mulheres que jogassem seus espartilhos fora para que o aço que os constituía fosse usado para a construção de equipamentos bélicos. Neste período, o modelo de corpo ideal era o de seios pequenos, achatados, com uma silhueta que muitas vezes era considerada masculinizada ou infantilizada. Esse ar de imaturidade feminina fazia com que as mulheres parecessem jovens sexualizadas, o que gerou críticas na época. Foi neste período, no final da década de 1920, que foram adicionados ao sutiã suportes para os seios e elásticos, além da classificação de A a D para o tamanho das taças, classificação essa que é usada até hoje. A partir dos anos 1920, a natureza das matérias-primas do vestuário desempenhou papel cada vez mais importante em razão do surgimento das fibras têxteis artificiais e sintéticas, que vieram concorrer com fibras naturais. Acompanhando esse desenvolvimento, por volta da década de 1930, com a inovação do lastex, foram criadas as cintas que modelavam o corpo, que permitiam que a mulher respirasse, mesmo com o desconforto causado pelo suor excessivo que a borracha causava (BOUCHER, 2010; SCOTT, 2013; THOMASS; ORMEN, 2010).

Durante o período de Segunda Guerra Mundial, o papel da mulher também se alterou e a *lingerie* também esteve presente. As *pin ups* representavam, muitas vezes, mulheres em *lingerie* aparente, mas com roupas de trabalho. Com os homens na guerra, as mulheres assumiram trabalhos nas indústrias. Em algumas indústrias era obrigatório, pelo código de bom gosto, que as jovens usassem sutiã e cintas. O sutiã ainda evoluiu para um formato cônico que virou moda, avantajando os seios por baixo dos *sweaters*. O formato cônico surgiu por inspirações militares e acabou se propagando pelas jovens da década de 1940 por incentivo de atrizes de seios fartos que o usavam. A peça tinha função de projetar os seios e produzir um visual sexualmente atraente e acabou se tornando o sutiã de maior sucesso da década de 1950 – a empresa responsável por sua criação, a Maidenform, vendeu mais de 90 milhões de peças (SCOTT, 2013; THOMASS; ORMEN, 2010). Muitas atrizes e celebridades eram ícones e serviam de modelo para as jovens da época se inspirarem, inclusive nas *lingeries*, como aconteceu com o sutiã cônico, mas a *lingerie* ganhou ainda mais visibilidade e popularidade com o lançamento da revista Playboy, em 1953 (SCOTT, 2013).

A década de 1960 trouxe mudanças sociais e culturais, provocando transformações importantes também na *lingerie*. Nesse período, ocorreu uma volta dos modelos corporais da década de 1920, baseados no corpo infantilizado, com seios achatados. Esse padrão feminino tinha a modelo Twiggy como maior ícone. Com o período de liberação sexual, a *lingerie* se modificou.

Embora a década de 1960 esteja comumente associada aos ataques à *lingerie* pelas feministas, aos vestidos tubinhos simples que eram retangulares e disformes (para mostrar que não era necessário usar roupa que moldasse o corpo), e ao amor livre (sem roupa de baixo), nem todas as mulheres estavam preparadas para realizar as suas funções sem a ajuda de alguma roupa por baixo. Desde que o amor livre, em particular, rendeu-se aos modelos militares do sutiã cônico, muitas mulheres buscaram um sutiã que criasse um aspecto mais natural. Elas ainda usavam as combinações e anáguas em comprimentos cada vez mais curtos para acomodar os aumentos das bainhas (SCOTT, 2013, p. 107).

Junto a essa liberação sexual, três fatores influenciaram a mudança de atitude com relação a diversas questões, desde a sexualidade das mulheres até a sua *lingerie*: as pesquisas sobre sexualidade humana, feita por Masters e Johnson; a luta de artistas e pornógrafos pela liberdade de expressão; e os trabalhos do psicanalista Wilhelm Reich, que acreditava e difundia a ideia de que o segredo para se obter saúde e felicidade era uma vida sexual saudável. Esse conjunto de acontecimentos favoreceu a um princípio de aceitação do prazer feminino. Inclusive as propagandas de *lingerie* aproveitaram a aceitação da sexualidade da mulher (VAN GELDER, 2010; WOLF, 2019). Portanto, as roupas íntimas passaram a ser as grandes representantes dessa consequência da liberação sexual de utilizar o sexo para vender produtos. A década de 1960, em relação ao papel da *lingerie* para a mulher, foi de extrema importância devido às mudanças ocorridas socioculturalmente. Não se utilizar de diversas camadas de roupas de baixo antes de se vestir já significava um grande passo em relação à liberdade (GELLACIC, 2012; BOUCHER, 2010).

As décadas seguintes trouxeram mudanças formais na *lingerie*, que seguiram esse avanço de significação que as mulheres da década de 1960 atingiram. No final da década de 1970, alguns estilistas usaram como inspiração *lingeries* em modelos antigos, renascendo corpetes, cintas-ligas e meias enfeitadas com rendas, artefatos que há muito tinham desaparecido, principalmente com a emancipação feminina da década anterior. Esse tipo de retomada não teve muita aceitação (BOUCHER, 2010; WOLF, 2019). Porém, na década de 1980, as *lingeries* passaram a ser românticas e atraentes, geralmente em cetim e rendas, para contrastar com os *tailleus* com ombreiras masculinizados. A erotização das camisolas e cintas-ligas era muito comum, principalmente com o culto ao corpo difundido na época pelo *boom* das academias, malhação e corpo escultural. Uma mudança de significação importante no universo da *lingerie* na década de 1980, cunhada pela cantora Madonna e o estilista Jean Paul Gaultier, foi a utilização da *lingerie* aparente na roupa feminina. Através das alças ou mesmo de partes do bojo e detalhes de renda e bordados, costas feitas justamente para aparecer o sutiã, a peça passou a ficar evidente em muitas roupas. Jean Paul Gaultier, em 1980, criou uma coleção em que o espartilho era usado como vestido e blusa, às vezes prolongado por uma anquinha de barbatanas que lembrava as crinolinhas. Tal estrutura, inclusive, virou símbolo da marca e de suas embalagens de perfume em 1993 (BOUCHER, 2010; SCOTT, 2013).

As mudanças formais das peças de roupa de baixo – chamadas de *lingeries* por terem passado a ser confeccionadas em linho em meados do século XIX – não só fazem parte da evolução da História da Moda, seus materiais e processos de produção, como são consequências diretas das mudanças sociais ocorridas na história das mulheres. Da compressão forçada às modificações de Modelo Feminino (BAUDRILLARD, 2007), a *lingerie* apresenta formas resultantes das influências da Arte, da cultura, do comportamento, da política e da sociedade (WOLF, 2019). As peças de roupa de baixo também acompanham e influenciam esse Modelo Feminino. Percebe-se isso claramente na evolução da Moda mostrada anteriormente.

O comprimento das saias, o tamanho dos decotes, a quantidade de camadas de tecido e de pele coberta ou à mostra ajudam a relatar essas transformações de Modelo Feminino, que é formado por costumes e padrões do senso comum. A *lingerie*, como parte do vestuário feminino e pela relação de intimidade que se confere ao produto, é um objeto de estudo importante pra se relatar a imagem da sexualidade feminina por ser um produto que carrega os padrões impostos às mulheres pela sociedade (GELLACIC, 2012; WOLF, 2019).

Referências

- BAUDRILLARD, J. **A sociedade de consumo**. Lisboa, Portugal: Edições 70, 2007.
- BOUCHER, F. **História do vestuário no ocidente**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- BOWMAN, K. **Corsets and codpieces: a history of outrageous fashion, from Roman times to the modern era**. Nova York: Skyhorse Publishing, 2016.
- CALANCA, D. **História social da moda**. São Paulo: Senac, 2008.
- EHRAMAN, E. **Undressed: a brief history of underwear**. London: V&A Publishing, 2015.
- GELACIC, G. B. Despindo corpos: sexualidade, emoções e os novos significados do corpo feminino entre 1961 e 1985. **Projeto História**, n. 45, p. 373-383, 2012.
- SCOTT, L. **Lingerie: da antiguidade à cultura pop**. São Paulo: Manole, 2013.
- THOMASS, C.; ORMEN, C. **Histoire de la lingerie**. França: Perrin, 2010.
- VAN GELDER, L. The truth about bra-burning. *In*: CAMPBELL, J. W. **Getting it wrong: term of the greatest misreported stories in American journalism**. São Francisco: University of California Press, 2010.
- WOLF, Naomi. **O mito da beleza: como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres**. Rio de Janeiro: Rosa dos campos, 2019.

Cycle chic: notas sobre roupas, bicicletas e cidades

Natália de Noronha Santucci¹

Dedicado a Marina Kohler Harkot

(In Memoriam | 22.04.1992 – 08.11.2020)

Em primeiro plano, uma moça de costas, vestindo uma saia xadrez sobre meias ou *leggings* escuras, aguarda sobre uma bicicleta sua vez de atravessar um cruzamento. Ela veste um casaco acinturado e leva uma bolsa vermelha no bagageiro. Ainda é possível ver o chão molhado, o céu nublado e outros dois ciclistas mais ao fundo. Com essa fotografia, feita em uma rua de Copenhague, em 14 de novembro de 2006, o fotógrafo e cineasta dinamarquês Mikael Colville-Andersen estabeleceu o termo *Cycle Chic* (COLVILLE-ANDERSEN, 2007). Talvez se pudesse analisar a imagem em uma perspectiva da Arte Contemporânea e sua relação com a Moda, mas o foco desse texto será nos aspectos sociais relacionados às roupas, às bicicletas e às cidades, não no aprofundamento sobre as imagens mencionadas.

De acordo com o sociólogo alemão Georg Simmel (2008), as grandes cidades e sua formação intrincada são o âmbito mais apropriado para a Moda. Sendo assim, está posta a primeira das conexões relevantes para abordar o *Cycle Chic*. Outro aspecto observável é que, conforme a socióloga canadense Diana Crane (2006), as classes foram fragmentadas em estilos de vida baseados em lazer e consumo e o vestuário assumiu um papel de destaque na construção social da identidade. Com isso, pode-se pensar, então, em um estilo de vida associado a um meio específico de transporte (e potencialmente de lazer), mediando as relações entre indivíduos e deles com as cidades.

O vestuário é uma questão fundamental para usuários de bicicleta há muito tempo. O *Cycle Chic* teria como princípios o “estilo acima da velocidade” e o “vestir-se para seu destino, não para o trajeto”² – ou seja, a abolição de roupas de ciclismo esportivo para se transportar pedalando. Seria, segundo Colville-Andersen, “apenas um jeito moderno de chamar algo que existe desde quando as bicicletas foram inventadas por volta de 1880.

1 Pesquisadora independente, mestra em História pela PUCRS, com especialização em Moda, Mídia e Inovação pelo SENAC/RS e bacharelado em *Design* de Moda pelo Centro Universitário Belas Artes de São Paulo.

2 Tradução livre de motes publicados no site *Copenhagen Cycle Chic*.

[...] Denomina cidadãos normais pedalando em suas cidades com as roupas do dia a dia” (GOMES, 2011, não paginado).

Nos anos 1880, de fato, as bicicletas assumiram uma forma bastante semelhante à que possuem até hoje, mas o histórico do veículo e suas interações com o vestuário são anteriores a essa década. Em suas primeiras versões, quando ainda era conhecida como draisiana ou *hobbyhorse*, apresentava modelos distintos para homens e mulheres, para que as saias femininas fossem acomodadas. O desenvolvimento tecnológico do artefato seguiu por caminhos diversos, por vezes mantendo características para evitar trocas de roupas, mas isso nem sempre era possível. Já nos anos 1860, há relatos e ilustrações de mulheres utilizando roupas de ginástica para pedalar, muito semelhantes ao vestuário de ciclismo que se estabeleceria nos anos 1890 (SANTUCCI, 2016). A roupa masculina, já consideravelmente simplificada em relação aos séculos anteriores, para corresponder aos valores burgueses do século XIX, recebeu maiores ou menores ajustes, atendendo às demandas de eficiência esportiva, e ainda insígnias e outros marcadores, com atributos simbólicos ou funcionais, no contexto de clubes sociais (SANTUCCI, 2016).

Na transição entre os séculos XIX e XX, havia sociedades de ciclismo em diversas cidades brasileiras, como Porto Alegre, São Paulo e Rio de Janeiro. Alguns desses grupos, como a União Velocipédica de Amadores, de Porto Alegre, organizavam passeios, mas também competições. Fotografias e notas da época demonstram que além de existirem normas sobre as peças que compunham seus trajes de passeio, havia um conjunto mais curto, leve e ajustado, que era utilizado pelos competidores. Há raras menções a competições femininas – o que ressoa com apontamentos de Veblen (1983) quanto à separação de atividades “monótonas” para as mulheres, enquanto as “proezas” eram prerrogativas masculinas –, embora as mesmas fontes indiquem que as ciclistas brasileiras se vestiam em conformidade com os modelos promovidos na Europa, fosse com calças bufantes, saias-calças ou mesmo saias, sendo essas últimas muito mais simples e curtas do que as utilizadas para outras ocasiões da época. O ciclismo como esporte, tanto de pista quanto de estrada, integra a programação dos Jogos Olímpicos modernos desde sua primeira edição, na Grécia, em 1896 (OLYMPIC, s.d.). Contudo, o auge de sua popularidade no Brasil parece ter mesmo sido antes de 1910, quando ainda era um passatempo restrito aos mais abastados. Ao que se sabe, nenhum dos antigos clubes ou seus velódromos sobreviveu ao século XX. Ainda hoje existem algumas pistas no país, construídas posteriormente, que poderiam ser espaços segmentados e seguros para o desenvolvimento esportivo, tanto amador quanto profissional, mas são negligenciadas. Nos Jogos Olímpicos de Tóquio, realizados em 2021, a única modalidade de ciclismo, em cinco, a ter atletas brasileiros foi o Mountain Bike – que ocorre em trilhas, não na cidade, o que dá indícios sobre o espaço primordial de circulação das bicicletas no país atualmente.

Sob outra perspectiva, no início do século XX a figura do ciclista protagonizou pinturas de diversos artistas futuristas “como símbolo da modernidade, da velocidade, do progresso, da ousadia” (MELO, 2007). É possível listar obras como *Dinamismo de um Ciclista e Ciclista* (1913) e *Forças Dinâmicas de um Ciclista* (1914), de Umberto Boccioni; *Ciclista* (1913), de Natalia Goncharova; *O Ciclista* (1914), de Gino Severini; *Dinamismo. Velocidade + Ciclista* (1915), de Roberto Baldessari; *Ciclista* (1916), de Gerardo Dottorie; e *Ciclista Campeão* (1917), de Pasqualino Cangiullo (MELO, 2007).

No contexto das grandes guerras do século XX, as bicicletas foram utilizadas tanto por tropas em campo de batalha, quanto por civis para o deslocamento cotidiano (FITZPATRICK, 2011; VEILLON, 2004). A Segunda Guerra impactou, inclusive, a distribuição de bicicletas no Brasil. A Caloi, fundada em São Paulo em 1898 pelo italiano Luigi Caloi, inicialmente importava bicicletas do mercado europeu. Segundo informações em sua página oficial, a marca “viu seus produtos transitarem entre os **elegantes** senhores e senhoras na cidade de São Paulo, que mal sabiam o que era um carro” (CALOI, s.d., grifo da autora). Em 1945, devido à dificuldade de importar peças, a Caloi iniciou sua produção nacional (CALOI, s.d.). É amplamente conhecido por estudiosos de História da Indumentária que o conflito também alterou a produção e o uso de roupas – além do racionamento de tecidos em países diretamente envolvidos, “a necessidade impôs uma moda, a da bicicleta, que, por outro lado, ao longo de quatro anos, colocou para as mulheres um problema espinhoso: o do traje mais adequado a vestir” (VEILLON, 2004, p. 56), incluindo no cotidiano peças que normalmente eram reservadas para as férias fora da cidade.

No entanto, nem a ampliação do acesso à bicicleta, nem a evidência de sua autonomia, dada pelo papel de destaque que assumiu em momentos de “crise energética”, garantiu que a bicicleta se tornasse o veículo predominante pelas ruas das grandes cidades ocidentais nas décadas seguintes. Desde os anos 1920, um modelo de planejamento baseado no uso de automóveis já moldava cidades, inclusive São Paulo, onde já havia uma linha de montagem da Ford Motors naquela época. O Plano de Avenidas de Prestes Maia, iniciado nos anos 1930 e retomado nos anos 1950, embora propusesse uma rede de metrô, priorizava as obras viárias.³ Paralelamente, o engenheiro norte-americano Robert Moses introduziu na capital paulista, em 1943, o conceito de “rodovias urbanas”, formulado para a cidade de Nova York (ROLNIK; KLINTOWITZ, 2011). Todas estas obras viárias alteraram não apenas a circulação das pessoas pelo município, mas também canalizaram córregos e eliminaram curvas de rios para que avenidas fossem construídas, deixando de herança para a capital o frequente problema com enchentes (VEIGA, 2020), além da visível degradação nos arredores de vias expressas e a nítida camada de poluição sobre a cidade, que se torna ainda mais opressiva em períodos sem chuva. Dos anos 1960 em diante, o sistema rodoviário recebeu tanto investimentos federais quanto municipais (ROLNIK; KLINTOWITZ, 2011).

Paralelamente, mesmo em Copenhague, onde uma cultura da bicicleta já estaria bastante difundida, “a partir dos anos 50, começaram a tirar espaço das bicicletas para dar aos carros”, segundo Colville-Andersen (CRUZ, 2011, não paginado). Entre o final do século XX e início do XXI, ao longo de trinta anos, a cultura da bicicleta foi retomada aos poucos na cidade, que se tornou referência em relação a esse modal. Somam-se a isso as diversas políticas públicas que beneficiaram a qualidade de vida da população e o meio ambiente. Enquanto isso, trilhando o caminho oposto, no Brasil, destacadamente em São Paulo, “é o tema do congestionamento que se constitui como questão e tema na agenda das políticas, com força muito superior à questão do sistema geral de mobilidade da

3 A primeira linha de metrô de São Paulo entrou em operação apenas em 1974, invertendo a lógica de outras grandes cidades, nas quais essa modalidade de transporte antecedeu em muito tempo o transporte individual motorizado.

cidade” (ROLNIK; KLINTOWITZ, 2011). Durante a gestão de Fernando Haddad (2013-2016), a implementação de ciclovias na capital paulista teve destaque, mas também causou controvérsia. Contudo, parece ter colocado permanentemente o assunto como pauta oficial na cidade.

Mesmo em cidades onde o uso da bicicleta é percentualmente relevante, como em Berlim – que contava com 18% do total dos deslocamentos feitos por bicicleta em 2018, contra 26% por carros –, reivindicações por mais espaço e segurança para circulação de ciclistas e pedestres ocorrem regularmente (NEHER, 2020b). Durante a pandemia de covid-19, a capital alemã acrescentou diversas ciclovias temporárias para dar suporte aos deslocamentos que evitassem aglomeração – infelizmente diversas delas foram removidas pouco depois, por reivindicação de partidos conservadores (NEHER, 2020a). Ainda na Alemanha, um evento recreativo, no qual o ciclismo e o gosto pelo *vintage* e pelo retrô se encontram, ocorre desde 2015 – o Velo Classico Germany. O *dresscode* recomendado para o evento são roupas e bicicletas tão históricas quanto possível e, ao final do evento, são eleitas as combinações mais harmoniosas (DIAMANT, 2018). Além de passeios com quilometragens diferentes, o encontro de dois dias promove uma feira de roupas compatíveis com o estilo, peças de bicicletas antigas e gastronomia.

Outro encontro recreativo que já teve edições na Alemanha e no Brasil, entre outros países, é a *Tweed Ride* ou *Tweed Run*. A informação disponível é que o primeiro encontro com esse nome ocorreu em Londres, em janeiro de 2009, e que a primeira versão brasileira foi realizada em Curitiba em setembro de 2010, antecedendo em quase um ano os ciclistas paulistanos (SANTUCCI, 2011). Uma das saídas mais recentes que se tem notícia no Brasil ocorreu em Belo Horizonte, em 2019 (TWEED RIDE BH, 2019). Para as *Tweed Rides*, normalmente o ano de fabricação das bicicletas não importa tanto, mas o vestuário que recrie estilos clássicos, da primeira metade do século XX, costuma ser mandatório. Esses eventos que privilegiam um vestuário “elegante” podem ser considerados aproximações ao *Cycle Chic*, na medida que os estilos retrô se tornaram bastante populares nas primeiras décadas do século XXI e deram visibilidade ao deslocamento por bicicleta em roupas que divergem bastante das malhas funcionais do ciclismo esportivo.

A maior iniciativa popular relacionada às bicicletas nas cidades a ganhar o mundo, por outro lado, não tem um código de vestuário estabelecido. Originada em São Francisco, em setembro de 1992, inicialmente com o nome de *Commute Clot*, a *Critical Mass*, também chamada de Massa Crítica ou Bicicletada, em algumas cidades brasileiras, ocorre mensalmente, normalmente desvinculada de qualquer hierarquia ou instituição, com a finalidade de reivindicar o espaço público de maneira festiva (CARLSON, 2005). É comum que as Massas não tenham um percurso fixo e que haja música e manifestações verbais ou por cartazes, colocando em questão o sistema de mobilidade predominante.

Outra manifestação popular, que também possui um caráter de protesto, é a *World Naked Bike Ride* (WNBR), também conhecida como Pedalada Pelada. Desde sua primeira edição, em 2004, costuma ser realizada anualmente em diversas cidades do mundo. O *dresscode* informado no site oficial do evento é “*bare as you dare*”, ou seja, tão nu quanto ousar, e é comum que os participantes façam pinturas no corpo. No Brasil, sua primeira edição ocorreu em São Paulo, em 2008, posteriormente também sendo promovida em outras cidades, até pelo menos 2019, com o objetivo de chamar a atenção dos motoristas

e do poder público para a fragilidade, simbolizada pela nudez, dos ciclistas no trânsito (SANTUCCI, 2011; PEDALADA PELADA RJ, 2021; WNBR, s.d.).

Por fim, de volta ao *Cycle Chic*. Colville-Andersen relatou que a reação dos usuários da plataforma Flickr à sua fotografia de 2006 foi tamanha e inesperada que o incentivou a criar o *blog Copenhagen Cycle Chic*, onde passou a publicar suas fotografias das ruas da Dinamarca e seguiu impressionando pessoas ao redor do mundo, desacostumadas a ver gente comum, em roupas comuns, andando de bicicleta. Aos poucos, um movimento social urbano foi se formando (MELTZER, 2013). Nos anos seguintes, Colville-Andersen tornou-se uma espécie de consultor de mobilidade urbana, tendo passado, inclusive, por São Paulo e Rio de Janeiro, em julho de 2011, para palestrar. Em sua fala em São Paulo, o dinamarquês destacou que causava estranhamento em seus amigos por estar viajando o mundo para falar sobre “bicicletas”, algo tão comum em Copenhague quanto um aspirador de pó, acrescentando, ainda, que por lá não eram algo de nicho, usado por uma “minorias contestadora”, que não havia “ciclistas”, mas sim pessoas de todos os tipos e idades usando suas bicicletas corriqueiramente (CRUZ, 2011). Com o crescimento do *blog*, em 2008 o fotógrafo foi compelido a redigir um manifesto, no qual misturou um pouco de “seriedade, poesia e brincadeira” para destacar o que seria o tal *Cycle Chic*:

1. Escolho pedalar chique e, em cada oportunidade, escolherei Estilo em vez de Velocidade.
2. Aceito minha responsabilidade de contribuir visualmente para uma paisagem urbana esteticamente mais agradável.
3. Estou ciente de que minha mera presença na dita paisagem urbana vai inspirar outros sem que eu seja rotulado como um “cicloativista”.
4. Vou conduzir com graça, elegância e dignidade.
5. Vou escolher uma bicicleta que reflita minha personalidade e estilo.
6. Vou, no entanto, considerar minha bicicleta um meio de transporte e um mero complemento do meu estilo pessoal. Permitir que meu veículo me ultrapasse é inaceitável.
7. Vou me esforçar para que o valor total de minhas roupas sempre supere o de minha bicicleta.
8. Vou equipá-la de acordo com os padrões da cultura da bicicleta e adquirir, sempre que possível, uma proteção de corrente, suporte, proteção de saia, paralamas, sino e cesta.
9. Vou respeitar as leis de trânsito.
10. Vou abster-me de usar e possuir qualquer tipo de “roupa de ciclista” (COLVILLE-ANDERSEN, 2008, tradução e numeração da autora).⁴

⁴ “I choose to cycle chic and, at every opportunity, I will choose Style over Speed. / I embrace my responsibility to contribute visually to a more aesthetically pleasing urban landscape. / I am aware that my mere presence in said urban landscape will inspire others without me being labelled as a ‘bicycle activist’. / I will ride with grace, elegance and dignity. / I will choose a bicycle that reflects my personality and style. / I will, however, regard my bicycle as transport and as a mere supplement to my own personal style. Allowing my bike to upstage me is unacceptable. / I will endeavour to ensure that the total value of my clothes always exceeds that of my bicycle. / I will accessorize in accordance with the standards of a bicycle culture and acquire, where possible, a chain guard, kickstand, skirt guard, fenders, bell and basket. / I will respect the traffic laws. / I will refrain from wearing and owning any form of ‘cycle wear’” (COLVILLE-ANDERSEN, 2008).

Segundo o autor, “devemos sempre mostrar o uso da bicicleta como algo positivo e normal, não algo alternativo, contestador e perigoso” (CRUZ, 2011, s.p.). Claro que, ao ler o manifesto, nota-se que algumas características de estilo e da chamada “cultura da bicicleta” não ressoariam necessariamente com todos os usuários de bicicleta como meio de transporte, ao menos no Brasil, com destaque para o sétimo tópico – embora, possivelmente, seja um dos aspectos de brincadeira do texto. O décimo tópico também poderia causar discrepâncias, uma vez que há pessoas que não renunciam a equipamentos de segurança, que seriam considerados fora do estilo, ou mesmo uma demonstração de que seria um transporte perigoso. Contudo, é compreensível que, em uma realidade diferente da dinamarquesa, e tendo em vista que o manifesto não é um conjunto de regras estritas, algumas adaptações sejam necessárias.

Desde a criação do termo até a passagem de seu criador pelo Brasil, o interesse renovado de pessoas no mundo todo pelo transporte urbano por bicicleta esteve em franca ascensão – a coluna lateral do *blog* contava, em 2011, com mais de uma centena de páginas que divulgavam o *Cycle Chic* pelo mundo, inclusive em São Paulo, Rio de Janeiro, Curitiba e Porto Alegre (SANTUCCI, 2011). Dez anos depois, os números são mais tímidos (32), normalmente redirecionando para páginas no *Facebook*, não raramente desatualizadas. Não equivale, no entanto, a dizer que a movimentação em torno da mobilidade urbana e a ruptura com o *dresscode* de esportista tenham desaparecido – e uma evidência disso é que os demais protestos e passeios seguem ocorrendo mundo afora. Por algum tempo, a mídia convencional também acompanhou o crescente interesse nas bicicletas e no *Cycle Chic*: em 2008, a revista *Vida Simples* publicou uma edição especial sobre bicicletas. Em 2010, o portal eletrônico *IG* realizou um pequeno editorial de moda com três adeptos ao florescente movimento. Alguns meses depois, a *Folha Online* publicou uma matéria sobre o coletivo feminino paulistano Pedalinas, inclusive divulgando dicas para quem tivesse vontade de adotar a bicicleta como transporte. Em relação ao vestuário, uma das participantes do grupo recomendava às mulheres usar as roupas “de sempre”, o que tivessem vontade, pois com o tempo o corpo estaria habituado ao exercício e não haveria tanto suor. Em 2011, ainda foram localizadas uma reportagem na edição de março daquele ano da revista *Bons Fluidos*, que declarava a conversão da bicicleta de objeto de lazer a meio de transporte “para ficar em forma e respeitar o meio ambiente”, e um comentário da gerente de comunicação da Caloi para o site *M de Mulher* com uma perspectiva semelhante, destacando uma “tendência mundial de preocupação com o meio ambiente e a qualidade de vida” como modificadores dos hábitos das pessoas. Outras matérias em sites de revistas de grande circulação, como a *Super Interessante* e a *Veja*, também colocavam em foco o uso das bicicletas nas cidades, esta última abordando especificamente o *Cycle Chic* (SANTUCCI, 2011). Até o portal especializado em tendências de moda *Use Fashion* expôs o tema:

Diversas grifes entraram no embalo do ciclismo aliado ao mundo da moda e lançaram suas próprias bicicletas. Há para todos os estilos: desde modelos de luxo Chanel, versões mais jovens e esportivas Puma, além dos floridos veículos Liberty.

Em passarelas internacionais, a grife Moncler Gamme Bleu apresentou peças de verão 2011/12 que misturam características casuais e esportivas.

Em conjunto com sapatos, calças sociais e gravatas, foram propostos itens de proteção como luvas e faixas refletivas, dispostas em diferentes lugares dos looks.

Além dos exemplos da moda cotidiana que se inspiram no ciclismo para desenvolver coleções, há semanas de moda específicas para os lançamentos do segmento. Dublin Cycle Fashion Show e Urban Legend Fashion Show são os eventos mais expressivos e envolvem desfiles, exposições e feiras.

[...]

Muitas pessoas não usam bicicletas no cotidiano porque não gostam de roupas esportivas ou não podem chegar de bermuda e camiseta no seu ambiente de trabalho. Para estas pessoas, o Cycle Chic é uma solução perfeita, por sustentar que qualquer roupa que você usa como pedestre também pode ser usada para pedalar (PEDROSO, s.d. apud SANTUCCI, 2011).

Ainda em 2011, foi amplamente divulgado o lançamento da linha Commuter da gigante do jeanswear Levi's, inclusive no Brasil. As peças teriam características para melhor desempenho, modelagem adaptada para o uso da bicicleta, resistência a água, proteção contra odores, reforços estratégicos, faixas refletivas aplicadas sutilmente, mantendo suas características estéticas casuais. Oriunda do segmento esportivo de alta performance, a marca suíça Assos também teria passado a produzir peças para ciclismo com aparência casual (SANTUCCI, 2011).

Embora, posteriormente, o tema tenha gradualmente encolhido na mídia e os antigos *blogs* tenham sido absorvidos por páginas em redes sociais, mais difíceis de consultar, nota-se que a relação entre roupas, bicicletas e cidades permanece em pauta para diversas pessoas pelo mundo.

Em 2012, mesmo ano em que Colville-Andersen publicou seu livro de fotografias, homônimo ao então movimento, Porto Alegre sediou o primeiro Fórum Mundial da Bicicleta, uma iniciativa autônoma em protesto ao atropelamento intencional da Massa Crítica da cidade no ano anterior – que permanecia impune até aquele momento (CAVALCANTI, 2012). Entre as oficinas, a de *Cycle Chic*, ministrada por Natália Santucci, continha seus primeiros estudos sobre moda e bicicletas.⁵ O evento tornou-se itinerante e teve sua décima edição em 2021 (MOBILIZE, s.d.).

Em 2013, na cidade turca de Izmir, aconteceu o primeiro *Fancy Women Bike Ride*, reunindo mais de trezentas mulheres e dezenas de jornalistas. Estima-se que essa “massa crítica *cycle chic*” tenha se espalhado para mais de quinze países, normalmente ocorrendo a cada ano, perto de 22 de setembro, o Dia Mundial Sem Carro (FANCY..., [2013]). Também em 2013, a professora curitibana Viviane Mendonça inaugurou sua página, *Vou de Bike e Salto Alto*, com a finalidade de informar e incentivar mulheres a pedalar (MENDONÇA, [2013]). Ambas as iniciativas permanecem ativas em 2021.

Em 2014, o jornal *El País* publicou um texto sobre celebridades fotografadas utilizando bicicletas, tanto em editoriais quanto em sua vida cotidiana, trazendo ainda comentários de Colville-Andersen (LÉON, 2014).

5 Houve a tentativa de apresentar a atualização dos estudos na terceira edição do evento, realizada em Curitiba, no ano de 2014. Embora a oficina tenha sido incluída na programação, não foi possível comparecer ao evento. A fala sobre o tema, aparentemente, foi feita pela *designer* Renata Cardamoni.

É possível que falar sobre o *Cycle Chic* não esteja mais tão em voga, mas os debates sobre a mobilidade, o planejamento urbano, a circulação das mulheres e o meio ambiente seguem vivos, ainda que em outros termos. As roupas fazem parte da discussão em vários sentidos, remetendo, inclusive, a questões de gênero e sustentabilidade, temas consideravelmente em alta. Outra abordagem viável seria a do vestuário como comunicação visual, “cartaz” em protestos pelo direito de circulação, pela possibilidade de vivenciar a cidade não apenas como uma via de passagem – uma demanda compartilhada por indivíduos de locais e culturas tão diversos.

A elegância sobre duas rodas já teve, e, pode ainda ter, uma conotação distintiva, ecoando conceitos de Pierre Bourdieu, mas também tem condições de adquirir um sentido pacificador, de humanização do ritmo da vida e das ruas.

Referências

CALOI (Brasil). **A CALOI**: mais de 120 anos de história. Disponível em: <https://caloi.com/a-caloi/>. Acesso em: 20 set. 2021.

CARLSON, Chris *et al.* Como criar uma massa crítica: lições e ideias da experiência de San Francisco. In: LUDD, Ned (org.). **Apocalipse motorizado**: a tirania do automóvel em um planeta poluído. Tradução: Leo Vinicius. 2. ed. Coleção Baderna. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2005.

CAVALCANTI, Maria Fernanda. **1º Fórum Mundial da Bicicleta em Porto Alegre**. The City Fix Brasil, 12 jan. 2012. Disponível em: <https://www.thecityfixbrasil.org/2012/01/12/1%C2%BA-forum-mundial-da-bicicleta-em-porto-alegre/>. Acesso em: 21 set. 2021.

COLVILLE-ANDERSEN, Mikael. **Cycle chic origins**. Copenhagen Cycle Chic, Denmark, 27 jun. 2007. Disponível em: <http://www.copenhagencyclechic.com/2007/06/cycle-chic-origins.html>. Acesso em: 21 set. 2021.

COLVILLE-ANDERSEN, Mikael. **The cycle chic manifesto**. Copenhagen Cycle Chic, Denmark, 14 abr. 2008. Disponível em: <http://www.copenhagencyclechic.com/2008/04/cycle-chic-manifesto.html>. Acesso em: 21 set. 2021.

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

CRUZ, Willian. Como foi o fórum com Mikael Colville-Andersen. **Vá de Bike**, 15 jul. 2011. Disponível em: <https://vadebike.org/2011/07/como-foi-o-forum-com-mikael-colville-andersen/>. Acesso em: 20 set. 2021.

DIAMANT REDAKTION. **Velo Classico Germany**: nostalgisches Fahrrad-Event. Diamantrad, 27 fev. 2018. Disponível em: <https://www.diamantrad.com/blog/velo-classico-germany/>. Acesso em: 20 set. 2021.

FANCY WOMEN BIKE RIDE. Our Story. **Fancy Women Bike Ride**. [2013]. Disponível em: <https://www.suslukadinlarbisikletturu.com/en/our-story/>. Acesso em: 21 set. 2021.

FITZPATRICK, Jim. **The bicycle in wartime**: an illustrated history. Kilcoy: Star Hill Studio Pty Ltda, 2011.

GOMES, Bruna. **Cycle chic**: tudo sobre o movimento cheio de estilo. Veja São Paulo, 1 set. 2011. Disponível em: <https://vejasp.abril.com.br/cidades/cycle-chic/>. Acesso em: 20 set. 2021.

LÉON, Pablo. Las bicicletas son para los famosos. **El País**, 22 jul. 2014. Disponível em: https://elpais.com/elpais/2014/07/22/gente/1406053176_342249.html. Acesso em: 21 set. 2021.

MELO, Victor Andrade de. Esporte, futurismo e modernidade. In: **História** (São Paulo), v. 26, n. 2, São Paulo: Unesp, 2007. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0101-90742007000200011>. Acesso em: 20 set. 2021.

MELTZER, Steven. Mikael Colville-Andersen: the modern day Jane Jacobs. **Urban Times**, 26 ago. 2013. Disponível em: <http://urbantimes.co/2013/08/mikael-colville-andersen-the-modern-day-jane-jacobs/>. Acesso em: 21 set. 2021.

MENDONÇA, Viviane. **Vou de bike e salto alto**. [2013]. Disponível em: <https://www.voudebikeesaltoalto.com.br>. Acesso em: 21 set. 2021.

MOBILIZE BRASIL. **Fórum Mundial da Bicicleta**, 10., 2021, Argentina. Argentina: ArgenBici, 2021. Disponível em: <https://www.mobilize.org.br/agenda/1008/10o-forum-mundial-da-bicicleta.html>. Acesso em: 21 set. 2021.

NEHER, Clarissa. **Um enorme retrocesso para ciclistas em Berlim**. DW Brasil, 14 set. 2020a. Disponível em: <https://www.dw.com/pt-br/um-enorme-retrocesso-para-ciclistas-em-berlim/a-54901580>. Acesso em: 20 set. 2021.

NEHER, Clarissa. **Iniciativa quer banir carros em Berlim**. DW Brasil, 16 nov. 2020b. Disponível em: <https://www.dw.com/pt-br/iniciativa-quer-banir-carros-em-berlim/a-55607252>. Acesso em: 20 set. 2021.

OLYMPIC CHANNEL SERVICES. **Athens 1896 Summer Olympics**. Disponível em: <https://olympics.com/en/olympic-games/athens-1896>. Acesso em: 20 set. 2021.

PEDALADA PELADA RIO DE JANEIRO. **Facebook**. 2021. Disponível em: www.facebook.com/pedalada.peladaRJ. Acesso em: 20 set. 2021.

ROLNIK, Raquel; KLINTOWITZ, Danielle. (I)Mobilidade na cidade de São Paulo. **Estudos Avançados**, v. 25, n. 71, abr. 2011. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0103-40142011000100007>. Acesso em: 20 set. 2021.

SANTUCCI, Natália de Noronha. **O elegante sport: conexões entre a moda, a modernidade e o ciclismo em Porto Alegre (1895-1905)**. 2016. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2016. 250 f. Disponível em: <https://hdl.handle.net/10923/9586>. Acesso em: 20 set. 2021.

SANTUCCI, Natália de Noronha. **Sandman and cycle chic**. 2011. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharel em *Design* de Moda) – Centro Universitário Belas Artes de São Paulo, São Paulo, 2011.

SIMMEL, Georg. A moda. Tradução: Antonio Carlos Santos. **IARA – Revista de Moda, Cultura e Arte**, v. 1, n. 1, 2008. Disponível em: http://www1.sp.senac.br/hotsites/blogs/revistaiara/wp-content/uploads/2015/01/07_IARA_Simmel_versao-final.pdf. Acesso em: 21 set. 2021.

TWEED RIDE BH. **Edição outono**. Evento no Facebook. 2019. Disponível em: <https://www.facebook.com/events/417713622107064/>. Acesso: 20 set. 2021.

VEBLEN, Thorstein Bunde. **A teoria da classe ociosa**: um estudo econômico das instituições. Tradução: Olivia Krähenbühl, apresentação de Maria Hermínia Tavares de Almeida. Série: Os economistas. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

VEIGA, Edison. As fracassadas tentativas de São Paulo de domesticar seus rios. **DW Brasil**, 12 fev. 2020. Disponível em: <https://p.dw.com/p/3XeMw>. Acesso em: 20 set. 2021.

VEILLON, Dominique. **Moda e guerra**: um retrato da França ocupada. Tradução e glossário: André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

WNBR. **World naked bike ride**. Disponível em: <http://www.worldnakedbikeride.org/>. Acesso em: 20 set. 2021.

A decorative graphic element on the left side of the page, consisting of several thin, white, curved lines that overlap and create a sense of movement and depth.

poéticas entre Moda e gênero

A roupa que nos transforma: Virgilio Calegari, Moda e gênero na Porto Alegre do início do século XX

Paulo Gabriel Alves¹

Um mundo e personagens a delinear

“Uma mulher que desaparece não representa muito no espaço público [...] A morte das mulheres é tão discreta quanto suas vidas” (PERROT, 2017a, p. 49). Esta era a mulher ideal daquele início de século XX: aquela que nascia, casava-se, tinha filhos e morria em silêncio, obediente e solícita. Esse ideal era construído a muitas mãos, lapidado, imposto, mas não hegemônico: o período viu a entrada de mulheres nas instituições de ensino superior, em profissões antes exclusivamente masculinas, como a Medicina, o Direito, a Engenharia. Mas falar em mulher, ou mulheres, é muito vago. Assim, nos limites deste artigo, estamos nos referindo às mulheres brancas, já que eram a elas que os ideais de gênero eram construídos: as mulheres pobres, por exemplo, trabalhavam desde a infância, seja sob os olhos do pai ou marido, seja dos patrões, sobretudo as negras, nascidas em um país com forte tradição escravagista que via nos negros, homens e mulheres, seres inferiores (SCHWARCZ, 2012). Por mulheres, ainda, referimo-nos às mulheres das elites que, se comparadas às mulheres brancas pobres, negras ou indígenas, são as que mais deixaram indícios de suas vidas em suportes mais duráveis que a memória de seus entes queridos. A delimitação de gênero, por fim, refere-se a indivíduos que tiveram seu caráter de sujeitos históricos reconhecidos há poucas décadas (PERROT, 2017b).

As mulheres daquele início de século, apesar das já referidas brechas que foram abertas, ainda eram majoritariamente relegadas ao âmbito do privado e do doméstico. Assim, algumas fontes são inestimáveis para o seu estudo, sendo a fotografia uma delas, sobretudo aos que também estudam Moda. Diferentemente de seus pais/maridos/filhos, que tinham suas vidas descritas nos jornais, pela participação na política, na economia, nos esportes, na formação acadêmica, as mulheres das elites eram raramente citadas em outras fontes

¹ Mestre em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2021). Licenciado (2017) e bacharel (2021) em História pela mesma universidade. Autor do livro *Gênero, Moda e Fotografia: Retratos da Elite Porto-Alegrense (1889-1914)*. Atualmente é docente na rede pública de ensino do Rio Grande do Sul.

escritas ou clássicas como, por exemplo, periódicos. Outro fator relevante da fotografia e seu valor documental refere-se à possibilidade de acessar objetos, roupas, corpos que não mais existem. Devemos, entretanto, alertar que, assim como André Rouillé (2009), entendemos a fotografia não como a representação do real, mas utilizada na construção deste. Assim, a imagem constitui-se em uma peça de construção do “eu”, tanto no presente, para os contemporâneos do fotografado, quanto no futuro, para aqueles que um dia veriam apenas a fotografia e não mais o retratado em carne e osso.

A Moda, com ênfase especial para as roupas, é uma ferramenta de análise muito relevante, porque é a expressão de algo que foi escolhido, vestido por aqueles corpos. Mais do que pedaços de tecido costurados, as roupas eram uma forma relevante de expressão das mulheres que, na impossibilidade de expressar verbal e publicamente suas ideias e individualidade, falavam por seus vestidos, joias, chapéus, rendas (LIPOVETSKY, 2009). A Moda, assim, além de uma forma de expressão, constitui-se em índice de distinção social. Como prerrogativa e dever feminino, deveria ser seguida, consumida, exibida como uma vitrine do poder econômico da família e de seus valores. Trajar-se corretamente, segundo as horas do dia, as ocasiões sociais, as estações do ano era uma obrigação que implicava, se não seguidas, em reprovação social (VEBLEN, 1985). A Moda, aqui, une-se aos conceitos de raça e classe, no sentido em que diferenciava visualmente as classes, ligando-se, também, a um projeto modernizador, que via no branqueamento do país a única solução para o seu progresso nacional.

A cidade escolhida para pensar essas categorias é Porto Alegre. Naquele início de século, a capital sul-rio-grandense era ainda uma cidade-aldeia, muito distante da “sala de visitas” que os novos governantes pensavam para o estado: ela deveria expressar os valores positivistas empregados nas leis, na condução da sociedade, nas instituições, nos prédios e nas praças (BAKOS, 2007). As modificações para transformá-la em uma cidade moderna, nesse sentido, estavam inseridas em um movimento maior, de mudanças nas estruturas sociais do Ocidente, desencadeadas por um longo processo de racionalização da vida, a que chamamos modernidade. Assim, as elites locais ansiavam por deixar para trás seu passado colonial e monárquico, transformando estruturalmente a urbe com inovações técnicas, como iluminação pública a gás, utilização de energia elétrica, canalização e distribuição de água, pavimentação das ruas e sistema de esgoto, serviço de transporte público, modernização dos prédios governamentais ao gosto das novas tendências arquitetônicas. Tais modificações transformavam, também, antigas e estabelecidas relações, como a com o corpo, os modos, a higiene, as sociabilidades, a noção de tempo e da Moda (SILVA; SILVA, 2009).

A fotografia, nesse mundo em transformação, já nasceu como grande representante de uma nova era e uma nova elite. Em Porto Alegre, com os equipamentos, placas, materiais e um cenário pintado ao fundo era possível ser retratado como os moradores de grandes centros europeus urbanizados, como Paris e Londres. A noção universalizante de humanidade, marcadamente europeia, branca, burguesa e urbana, era por ela conquistada aos retratados, trazendo o sentimento de pertencimento e de estar acompanhando o próprio tempo (ALVES, 1998).

O lugar social dos fotógrafos, com a alta valorização da fotografia em Porto Alegre, também era privilegiado. Dos profissionais do período, alguns alcançaram grande repu-

tação na capital sul-rio-grandense, fotografando políticos poderosos e ricos comerciantes. Entre eles, o autor da imagem selecionada é Virgílio Calegari (1868-1937), um dos maiores de seu tempo. A qualidade das imagens feitas por ele é atestada tanto pelos muitos prêmios que ganhou em feiras pelo mundo, no Rio Grande do Sul e no Brasil, quanto pela comprovada atualmente, já que ainda é possível contemplar as belas composições que fazia, em fotos que continuam nítidas apesar do século que separa a sua confecção do presente (DAMASCENO, 1971).

A imagem, por fim, é analisada pela ótica tanto da cultura visual quanto do paradigma indiciário de Carlo Ginzburg (1989, 2006). Através de rastros na imagem, procuramos por elementos que possam conter sinais de uma noção de gênero, de Moda, de comportamento. Esse olhar para a imagem, entretanto, leva em conta que os objetos não estão investidos de significados, mas que esse sentido é construído. Nesse sentido, o olhar é construído cultural e socialmente, orientado por uma série de imagens precedentes e socialmente acessíveis, sobretudo com o barateamento da fotografia e de sua multiplicação, como os cartões-postais (KNAUSS, 2006; MENESES, 2003).

A mulher e o menino

A imagem a seguir insere-se em um quadro maior, com uma perspectiva de mudanças mundiais, mas também regionais e locais. Ela apresenta a tentativa de pertencer a um mundo mais vasto, em que a tecnologia transformava cenários que, até então, mudavam de forma muito mais lenta.

Figura 1 – Mulher e menino



Fonte: CALEGARI, Virgílio, [19--]. Fototeca Sioma Breitman, MPAJF.

Essa fotografia feita por Calegari apresenta uma harmoniosa e delicada cena: em primeiro plano, uma jovem mulher, com vestido claro e rendas, usando um largo chapéu com penas, apoia o pé sobre um degrau, enquanto o menino à sua frente, em um conjunto de duas peças e chapéu, recosta-se ao corrimão. Ao fundo, uma tela pintada apresenta um jardim, com um muro, vasos e o que poderia ser uma estufa, já que eram muito comuns em casas vitorianas. O gradil, artisticamente retorcido, completa o cenário em primeiro plano.

A pose dos retratados é um indicativo de algum tipo de relação familiar: o menino, apoiado no corrimão, posicionou-se a fim de simular um movimento, como quem descia displicentemente as escadas em direção à mulher à sua frente. Ela, virada para ele, também se posicionou com um dos pés um degrau acima do chão, como quem aguarda o menino chegar à ela. O toque ou mesmo a proximidade entre fotografados nunca era gratuita: em uma sociedade em que demonstrações públicas de carinho eram consideradas vulgares, essa teatralização das posições do corpo era sinal de proximidade sanguínea. O que nos leva, também, a pensar: seria esse um ambiente representando uma via pública, como a frente de uma residência, ou seria esse um passeio ao jardim privado da casa? Pela presença do grande chapéu da senhora e do que parece ser um quepe do jovem ao lado dela, é provável que estivessem apresentando uma forma idealizada do que seria um passeio ou mesmo uma incursão de, quem sabe, mãe e filho pelas ruas empoeiradas de Porto Alegre. Os cabelos femininos, sobremaneira, de classe média e elite, eram objeto de grande erotização: uma mulher que saía com eles soltos e descobertos pela cidade poderia ser confundida com uma lavadeira, rebaixando, assim, a posição de quem lançasse mão do chapéu, ou mesmo ser interpelada por passantes como mulher de “má fama” (ALVES, 2021).

O chapéu foi, durante boa parte do século XIX e sem dúvida até os anos de 1960, um símbolo e uma necessidade. Para os homens, era um acessório que completava sua roupa, que indicava idade, ocupação e *status* social e com o qual havia uma série de regras a serem observadas em relação às ocasiões, estações do ano, partes do dia. Para as mulheres, o mesmo ocorria, com algumas diferenças. Os chapéus femininos, por exemplo, estavam mais sujeitos às modificações periódicas da Moda. O da senhora em questão é um modelo típico da primeira década do século XX. Sua base preta, com uma grande copa, é decorada com um tecido também escuro, que forma um laço na extremidade esquerda, e na extremidade direita encontram-se inúmeras plumas. Sua existência reflete não apenas a conformidade com os códigos da moda do período, associados às classes altas, mas também o poder aquisitivo, já que plumas de avestruz, por exemplo, eram muito caras. O penteado da senhora em questão, com um cabelo abundante, parece integrar-se ao chapéu, tornando o acessório como parte de sua constituição física. Para além de um efeito visual, havia uma necessidade prática: o tamanho e peso do chapéu requeria que ele estivesse muito bem fixado ao penteado, já que movimentações ou mesmo uma rajada de vento poderia atirá-lo longe. As dimensões do acessório motivaram a criação de inúmeros alfinetes, próprios para chapéus, que poderiam atravessar a copa, passando pelo meio dos cabelos, prendendo-se firmemente à cabeça de sua dona (WILCOX, 2008).

A expressão tanto da mulher quanto do menino também parece construir uma narrativa. Ele, próprio da curiosidade e espontaneidade infantil, encara o fotógrafo. Seu ros-

to, captado pela fotografia, demonstra um misto de enfado e tristeza: ficar parado por alguns segundos, sem sequer poder piscar, deveria ser desagradável para uma criança. A senhora, entretanto, olha para outra direção, sem ousar encarar os olhos e a lente de Calegari de frente. Certamente estaria focando em algum canto do estúdio, objeto ou pessoa para que seus olhos e corpo não se movessem. Mesmo sendo suas poses estudadas e, provavelmente, guiadas pelo fotógrafo, os rostos expressam algo que se pretendia por uma correta máscara a ser utilizada no ambiente público, mesmo que simulado no ateliê fotográfico. A da mulher, das duas, mostra-se a mais significativa, tendo por análise os modelos de gênero: qual era a mulher que encarava homens nos olhos, ria alto, fazia gestos expressivos e chamativos? Certamente não a dama da sociedade. A criação feminina, ainda hoje, é influenciada por essas regras que exigem da mulher autocontrole, reprimindo-se em suas expressões, tom e altura da voz, maior, por exemplo, do que em comparação aos homens. A própria posição das mãos sugere certa timidez em relação ao ambiente ou mesmo à situação, verdadeira ou não.

O vestido da senhora é outro ponto a ser refletido. Ele é composto por duas grandes partes principais: o vestido tipo princesa, inteiriço, sobre o qual se vestia outro, totalmente feito em renda. A renda, no período, foi amplamente utilizada, já que, além do prestígio secular, seu preço diminuiu enquanto a disponibilidade cresceu com a mecanização do processo de feitura que, até então, era manual. O efeito da renda escura sobre o tecido em tom mais claro é soberbo: ao invés de cascatas de babados ou das costuras complexas de alguns anos atrás, um vestido monocromático de base e as rendas. A disposição dos ornamentos na horizontal parece alongar o perfil da senhora. Na base do vestido, elas estão na vertical, tanto na barra quanto na linha acima, dando a impressão de volume e diminuindo a parte superior (FELIPPI, 2021).

Sob o ombro esquerdo, um xale desce até por volta de sua cintura, subindo por baixo de seu braço direito, acabando em franjas e borlas. A posição do xale parece ser estratégica, já que, se fosse arranjado por cima dos dois ombros de sua dona, parte do busto seria encoberto, o que causaria prejuízo ao conjunto, já que os únicos ornamentos do vestido são compostos pelas rendas.

O uso das cores, sempre inferidas, dada a condição da fotografia ser em preto e branco, talvez possa oferecer outras pistas. Tanto criança quanto mulher estavam inseridos no mesmo ambiente, o privado, e as duas parecem usar a mesma cor: branco ou outro tom claro. No âmbito público, entretanto, esperava-se que as mulheres se cobrissem dos signos de suas classes, mas também se cobrissem em sinal de respeito. O rosto era uma das poucas partes que poderiam aparecer descobertas em locais como a rua e, ainda assim, esperava-se discricção dele e um certo controle, como já citado. Coberta por rendas negras e por seu amplo chapéu, a senhora esconde-se sob seus tecidos, ao mesmo tempo em que se mostra como uma mulher de determinado círculo social e nível econômico. O menino, entretanto, pode ostentar suas cores claras, calças curtas e parte da perna: irá, futuramente, cobrir-se de negro, mas de uma forma diferente da mãe. Novamente, a composição de Calegari se destaca por sua beleza: o menino, com suas meias e sapatos pretos, parece flutuar sob os degraus, pondo em oposição o negro do corrimão com a cor clara de suas roupinhas; a senhora, com uma mistura dos dois, equilibra uma cena de contrastes, tendo por base uma cor clara e por cima suas rendas negras. O retorcido artístico do

ferro do corrimão *art nouveau* poderia ser comparado às rendas da senhora, também possíveis graças à evolução da tecnologia naquele século (PASTOUREAU, 2011).

Outro ponto a ser levantado refere-se à constituição do vestido. A relativa simplicidade, se comparada aos modelos dos anos anteriores, bem como sua cintura alta e o uso do xale, parecem remeter ao estilo império do início do século anterior. O próprio uso do xale, em desuso nesse tipo de composição, remete ao período em que usá-lo de forma graciosa era imprescindível a qualquer dama (BOUCHER, 2012).

A Moda, nesse sentido, ajudava a compor comportamentos, visões de vida, destinos possíveis e, sobretudo, uma forma específica de feminilidade, na qual os desvios poderiam ser facilmente visualizados. A falta do chapéu, cabelos soltos, roupas em desalinho, eram um sinal de que sua dona estava em desacordo com as regras vigentes de moral, por exemplo. Um elemento essencial dessa feminilidade visualmente expressa nas roupas era o uso do espartilho. Como elemento estruturante do busto e da cintura, ele conferia respeitabilidade a quem o usasse, ao mesmo tempo em que ajudava a moldar a imagem da mulher vitoriana e eduardiana, sem a qual ela era impossível. O da senhora, a imagem parece comprimir seu busto, enquanto estreita sua cintura. Assim, mais que cobrir, a roupa transforma o corpo e, mesmo sem se deixar mostrar, o espartilho era notado em sua ausência (CALANCA, 2008).

Por fim, o menino. Sua presença, ao lado da senhora, sendo sua mãe ou não, não é estranho. A infância era indistintamente feminina, tanto que os dois gêneros usavam batas longas e cabelos compridos até os quatro anos. O menino em questão utiliza as calças curtas que os jovens usavam antes de se trajar da mesma forma que o pai e irmãos maiores. Sua roupa é resultado da influência da marinha nos trajes infantis: até mesmo neste ponto há uma inspiração no heroísmo militar e na disciplina necessária para tanto. Crescendo, o jovem frequentaria os bancos das escolas, universidades e abandonaria a mãe para sair e formar sua própria família e constituir seu próprio lar. Já as mulheres, mesmo em público, ainda manteriam um pé no privado (JABLONKA, 2013).

Considerações finais

O século XX viu, em seu alvorecer, a imagem de mulheres resplandecentes, grandes figuras construídas em rendas, tecidos, plumas e lantejoulas. Como prerrogativa e dever das mulheres abastadas do período, a Moda era mais que um emblema de classe: era uma forma lícita de expressão pessoal, do “eu” singular. Era também a forma mais visível de controle feminino, já que as desviantes eram, por vezes, claramente identificadas pela forma como arranjavam suas roupas ou na escolha ou exclusão de algum item de vestuário. Moda e gênero, portanto, andaram de forma muito próxima, com a Moda expressando formas socialmente aceitáveis de ser e se relacionar com o mundo, tanto para mulheres, quanto para homens, mas, como demonstrado, mais fortemente para as primeiras.

Pelas lentes de fotógrafos como Calegari e através da magia transformada em tecnologia que criava imagens, as mulheres de Porto Alegre puderam se retratar em toda a sua glória, construindo a si para os contemporâneos, conhecidos, amigos e familiares e também para as gerações futuras.

Referências

ALVES, Hélio Ricardo. A fotografia em Porto Alegre: o século XIX. *In*: ACHUTTI, Luiz E. Robinson (org.). **Ensaio sobre o fotográfico**. Porto Alegre: Unidade Editoria, 1998.

ALVES, Paulo Gabriel. **Gênero, moda e fotografia: retratos da elite porto-alegrense (1889-1914)**. Teresina: Cancioneiro, 2021.

BAKOS, Margareth M. Política na sala de visitas (1897-1937). *In*: BOEIRA, Tau Golin Nelson (org.). **República velha (1889-1930)**. Passo Fundo: Méritos, 2007.

BOUCHER, François. **História do vestuário no ocidente**. São Paulo: Cosac Naif, 2012.

CALANCA, Daniela. **História social da moda**. São Paulo: Editora SENAC, 2008.

DAMASCENO, Athos. **Artes plásticas no Rio Grande do Sul (1755-1900)** – contribuição para o estudo do processo cultural sul-rio-grandense. Porto Alegre: Globo, 1971.

FELIPPI, Vera. **Decifrando rendas: processos, técnicas e história**. Porto Alegre: Ed. da Autora, 2021.

GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

JABLONKA, Ivan. A infância ou “a viagem rumo à virilidade”. *In*: COURBIN, Allan; VIGARELLO, Georges (org.). **História da virilidade**. Petrópolis: Vozes, 2013.

KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer história com imagens: arte e cultura visual. **ArtCultura**, v. 8, n. 12, p. 97-115, 2006.

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

MENESES, Ulpiano Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, história visual – balanço provisório, propostas cautelares. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 23, n. 45, p. 11-36, 2003.

PASTOUREAU, Michel. **Preto: história de uma cor**. São Paulo: Editora Senac, 2011.

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. São Paulo: Contexto, 2017a.

PERROT, Michelle. **Os excluídos da história: operários, mulheres e prisioneiros.** São Paulo: Paz e Terra, 2017b.

ROUILLÉ, André. **A fotografia entre documento e arte contemporânea.** São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2009.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Nem preto nem branco, muito pelo contrário: cor e raça na sociabilidade brasileira.** São Paulo: Claro Enigma, 2012.

SILVA, Kalina; SILVA, Vanderlei. **Dicionário de conceitos históricos.** São Paulo: Contexto, 2009.

VEBLEN, Thorstein. **A teoria da classe ociosa.** São Paulo: Abril Cultural, 1985.

WILCOX, Ruth Turner. **The mode in footwear a historical survey with 53 plates.** New York: Dover Publications INC, 2008.

A cortesã, a donzela e a adúltera: trajes e ornamentos nas personagens femininas de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*

Bruna da Silva Nunes¹

No artigo “Macedo, Alencar, Machado e as Roupas”, Gilda de Mello e Souza afirma que Machado de Assis “demonstra pouco interesse pela vestimenta das senhoras, detendo-se de preferência na vestimenta dos cavalheiros” (SOUZA, 1995, p. 113). Trazendo como exemplo os contos “O Espelho” e “Capítulo dos Chapéus”, além da caracterização de Quincas Borba (tanto no romance homônimo quanto em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*), a autora aponta que, ao retratar personagens masculinos, Machado se valeria das menções às vestimentas como um recurso identificador, enquanto, no caso feminino, tais alusões seriam centradas no jogo erótico:

Pois a seu ver [ao ver de Machado], a tarefa que cabe à vestimenta das mulheres é acelerar o impulso erótico, exacerbá-lo através do negaceio constante entre o empecilho da roupa e o desvendamento da nudez. – “A natureza previu a vestidura humana, condição necessária ao desenvolvimento da nossa espécie”, comenta ele por intermédio de Brás Cubas (SOUZA, 1995, p. 116).

Sem desconsiderar a interpretação da pesquisadora, penso que esta formulação possa ser matizada. Ao alegar que Machado faz um comentário por intermédio de Brás Cubas, Souza parece não levar em conta a autonomia do narrador Brás Cubas em relação ao autor do romance. De acordo com Roberto Schwarz, Brás Cubas é “acintoso, parcial, intrometido, de uma inconstância absurda, dado a mistificações e insinuações indignas, capaz de baixezas contra as personagens e o leitor, além de ser notavelmente culto – uma espécie de padrão de elegância [...]” (SCHWARZ, 2004, p. 17). Partindo desse ponto de vista, é possível ponderar, pois, que a carga de erotismo reputada às vestes femininas, ao menos em *Memórias Póstumas*, publicado em folhetim na *Revista Brasileira* em 1880 e

¹ Bruna da Silva Nunes é licenciada em Letras e mestra em Literatura Brasileira pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. É doutora em Letras – Estudos de Literatura pela mesma instituição e foi bolsista PROBRAL CAPES/DAAD com período sanduíche na Ruhr-Universität Bochum (2018-2019).

em livro em 1881, se deve ao ângulo narrativo de Brás Cubas. E não podemos esquecer que estamos lidando com um narrador não confiável, esse narrador em primeira pessoa que está relatando a própria vida e, portanto, pode pintar sua trajetória da maneira que julgar mais conveniente. Ademais, novamente citando Schwarz, Brás é “desprovido de credibilidade (uma vez que se apresenta na impossível condição de defunto)” (SCHWARZ, 2004, p. 17).

Com base nesses pressupostos, proponho, neste artigo, uma breve leitura dos trajes e ornamentos utilizados por três personagens femininas de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, Marcela, Eugênia e Virgília, lembrando que todas as caracterizações de tais personagens são operadas por esse defunto autor (e não autor defunto), que declara ter escrito suas memórias com “a pena da galhofa e a tinta da melancolia”, que “espera angariar as simpatias da opinião” e que ameaça o leitor com um “piparote”. Esse defunto autor que, tendo herdado uma fortuna do pai, nunca comprou o pão com o suor de seu rosto e, quando criança, fazia de um menino escravizado seu cavalo, em quem montava com uma varinha na mão, fustigando-o. Esse defunto autor que, em vida, como disse Quincas Borba, “se tratava”, era elegante, se valia de joias e roupas finas e acreditava que botas apertadas “eram uma das maiores venturas da terra, porque, fazendo doer os pés, dão azo ao prazer de as descalçar” (ASSIS, 2001, p. 130). Esse defunto que, porém, também percebe que nem todos conseguem descalçar as botas, “e que toda a sabedoria humana não vale um par de botas curtas” (ASSIS, 2001, p. 130).

O pente de diamantes de Marcela

“Marcela amou-me durante quinze meses e onze contos de réis” (ASSIS, 2001, p. 101). Tal frase, uma das mais famosas de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, apresenta uma síntese do relacionamento entre o protagonista e a cortesã espanhola, bem como um juízo de valor acerca do caráter da personagem. Brás conheceu Marcela aos 17 anos, época em que, segundo ele, por ser bonito e abastado, provocava a cobiça nas moças. De todas, porém, quem lhe cativou foi Marcela, a “linda Marcela”,

boa moça, lépida, sem escrúpulos, um pouco tolhida pela austeridade do tempo, que lhe não permitia arrastar pelas ruas os seus estouvamentos e berlindas; luxuosa, impaciente, amiga de dinheiro e de rapazes. Naquele ano, ela morria de amores por um certo Xavier, sujeito abastado e tísico, – uma pérola (ASSIS, 2001, p. 96).

“Amiga de dinheiro e de rapazes”. Esse tipo de comentário dá a tônica do perfil de Marcela desenvolvido por Brás e um ponto central nesse sentido é seu gosto por joias. “Em verdade, dizia-me Marcela, quando eu lhe levava alguma seda, alguma joia [...] você quer brigar comigo [...] um presente tão caro... E, se era joia, dizia isto a contemplá-la entre os dedos, a procurar melhor luz, a ensaiá-la em si” (ASSIS, 2001, p. 98).

Embora o narrador não utilize em nenhum momento a palavra “cortesã”, essa categoria é delineada pela descrição da personagem, uma mulher solteira, estrangeira e de origem pobre, que costumava se relacionar com homens ricos. Cabe apontar que Marcela

era proprietária de pessoas escravizadas e, conforme o narrador, vivia em casa própria, nos Cajueiros, decorada com “sólidos e bons” móveis e bem servida de alfaias, espelhos, jarras e baixela. Para manter esse padrão de vida, então, Marcela dependia das joias e dos demais presentes que recebia; logo, afora o fascínio que as joias poderiam causar por si só, elas possuíam atributos bastante importantes para uma pessoa que não contava com fontes fixas de renda, dado que joias dificilmente perdem seu valor e podem ser facilmente liquidadas.

Desse modo, ao tentar reduzir Marcela ao estereótipo de cortesã ou “mulher interessada”, a narração de Brás não elabora o que fica nas entrelinhas. Sem família que a acolhesse, com pouquíssimas chances de se casar e com as restritas oportunidades de atuação feminina na sociedade do século XIX brasileiro – frisando que o romance entre os dois ocorre por volta de 1822 –, as joias eram as responsáveis pelo sustento de Marcela e, provavelmente, pela garantia de uma estabilidade futura, visto que sua atividade possuía certo “prazo de validade”.

E é importante salientar que, ao presentear Marcela, Brás não era necessariamente guiado por amor ou afeto. Brás expõe que, certa vez, ao não poder comprar um colar que Marcela vira em um joalheiro, ouviu da espanhola que o amor dos dois não precisava de “tão vulgar estímulo”, e que de Duarte, uma paixão antiga, só aceitava sem relutância mimos de escasso valor, como a cruz de ouro que trazia ao peito. A cruz seria a lembrança de um amor que chegou ao fim, assim como o amor de Marcela e Brás também chegaria. Diante dessa possibilidade, no dia seguinte, Brás lhe presenteia com a joia que ela havia apreciado no joalheiro.

Ao narrar tal passagem, creio que Brás queira convencer o leitor de que estava sendo manipulado por Marcela. Por outro lado, o próprio narrador assevera que a espanhola pagava os sacrifícios:

espreitava os meus mais recônditos pensamentos; não havia desejo a que não acudisse com alma, sem esforço, por uma espécie de lei da consciência e necessidade do coração. Nunca o desejo era razoável, mas um capricho puro, uma criancice, vê-la trajar de certo modo, com tais e tais enfeites, este vestido e não aquele, ir a passeio ou outra coisa assim, e ela cedia a tudo, risonha e palreira. [...]

E ia pôr o vestido, a renda, os brincos, com uma obediência de encantar (ASSIS, 2001, p. 101).

Em troca das joias, Brás recebia obediência. As joias não atendiam apenas aos anseios de Marcela, mas também ao desejo de Brás de vê-la usando-as, como uma maneira de marcar sua “propriedade”, seu exercício de poder por meio do dispêndio financeiro.

Devido aos gastos exorbitantes com Marcela, o pai de Brás decide enviá-lo para estudar em Coimbra. Brás convida Marcela a se juntar a ele na viagem, mas a espanhola declina o convite, o que faz com que o enamorado beije-lhe os pés, suplique-lhe e chore tentando fazê-la mudar de ideia. Como resposta, ele recebe as seguintes palavras: “Não me aborreça” (ASSIS, 2001, p. 103).

Brás afirma ter tido, então, uma ideia salvadora: fasciná-la, deslumbrá-la e arrastá-la. Para tanto, comprou o que seria a melhor joia da cidade, três diamantes grandes incrustados em um pente de marfim. De acordo com Gilda Chataignier, “os longos cabelos de

nossas elegantes ficavam presos no alto, seguros com pentes ou grampos confeccionados em marfim, tartaruga e arremates com ouro” (CHATAIGNIER, 2010, p. 85). Portanto, o acessório comprado por Brás, apesar de ser popular no século XIX, era muito mais luxuoso do que os que costumavam enfeitar os cabelos de “nossas elegantes”. Após entregar-lhe a joia, Brás repete o pedido:

— Vens comigo?

Marcela refletiu um instante. Não gostei da expressão com que passeava os olhos de mim para a parede, e da parede para a joia; mas toda a má impressão se desvaneceu, quando ela me respondeu resolutamente:

— Vou. Quando embarcas?

— Daqui a dois ou três dias.

— Vou.

Agradei-lho de joelhos. Tinha achado a minha Marcela dos primeiros dias, e disse-lho; ela sorriu, e foi guardar a joia, enquanto eu descia a escada (ASSIS, 2001, p. 104).

Mais uma vez, a narração sugere que Brás teria sido um jovem apaixonado, ingênuo, enquanto Marcela estaria visando apenas o seu dinheiro. O pente de diamantes representa, na narrativa, o maior presente que o personagem poderia oferecer; por conseguinte, tratar-se-ia do maior ganho financeiro que Marcela poderia auferir com Brás, configurando-se, pois, como o ápice da relação – conforme a figura que Brás fazia de Marcela.

Achava-me feliz. Certo é que os diamantes corrompiam-me um pouco a felicidade; mas não é menos certo que uma dama bonita pode muito bem amar os gregos e os seus presentes. E depois eu confiava na minha boa Marcela; podia ter defeitos, mas amava-me... (ASSIS, 2001, p. 104).

Os planos de Brás, contudo, não se concretizam, visto que ele é capturado e embarcado à força para Lisboa, a mando de seu pai. Inicialmente, sua ideia era se jogar ao oceano, repetindo o nome de Marcela. Porém, esse desejo rapidamente é esquecido, e a promessa de um grande futuro o faz dar adeus a Marcela: “Uma ideia expelia a outra, a ambição desmontava Marcela [...] Adeus, amores! adeus, Marcela! dias de delírio, joias sem preço, vida sem regime, adeus!” (ASSIS, 2001, p. 110).

Anos mais tarde, de volta ao Brasil, ao passar pela rua dos Ourives, o vidro do relógio de Brás cai na calçada, o que o leva a entrar em uma ourivesaria. Segundo ele, o local era um cubículo empoeirado e escuro, cuja responsável era uma mulher de rosto amarelado e bexiguento. “Não podia ter sido feia; ao contrário, via-se que fora bonita, e não pouco bonita; mas a doença e uma velhice precoce destruíram-lhe a flor das graças” (ASSIS, 2001, p. 131). A mulher era justamente Marcela, que precisou vender tudo que tinha e herdara a ourivesaria, que não ia bem, de um homem que a amara.

Não era esta certamente a Marcela de 1822; mas a beleza de outro tempo valia uma terça parte dos meus sacrifícios? Era o que eu buscava saber, interrogando o rosto de Marcela. O rosto dizia-me que não; ao mesmo tempo os olhos me contavam que, já outrora, como hoje, ardia neles a flama da cobiça. Os meus é que não souberam ver-lha (ASSIS, 2001, p. 132).

Simbolicamente, Marcela é, agora, dona de uma ourivesaria, mas uma ourivesaria em decadência, assim como ela que, no passado, já teve o corpo adornado por muitas joias, mas que, nesse momento da narrativa, é vista por Brás como uma mulher que trazia a pele amarelada e bexiguenta. Segundo o narrador, seja no passado, seja no presente, ardia nos olhos de Marcela a flama da cobiça. O que o narrador não comenta, mas o leitor é capaz de inferir, é que tal flama também existe em seus olhos. Ao pretender levar a “linda Marcela” para a Europa, mas se dizer “pungido e aborrecido” na companhia da envelhecida e doente Marcela, Brás demonstra que, se o interesse de Marcela era obter a melhor joia da cidade, o seu era o de sentir-se proprietário de um corpo socialmente aceito para receber tal joia. Se Marcela tinha “paixão do lucro” (ASSIS, 2001, p. 134), Brás, homem rico, sem preocupações financeiras, tinha paixão por mulheres cobiçadas.

O desatavio de Eugênia

“Era isso no corpo, não era outra coisa no espírito” (ASSIS, 2001, p. 126). Essa frase é escrita após Brás descrever os trajes de Eugênia, a moça que suscita a elaboração do conhecido questionamento: “Por que bonita, se coxa? Por que coxa, se bonita?” (ASSIS, 2001, p. 127). Fruto de uma relação ilegítima de D. Eusébia com Dr. Vilaça, Eugênia era uma moça de 16 anos que possuía certa “graça virginal”, modulada por um “ar de senhora”, pois “parecia mais mulher do que era; seria criança nos seus folgares de moça; mas assim, quieta, impassível, tinha a compostura da mulher casada” (ASSIS, 2001, p. 123). Rememorando um jantar na chácara de D. Eusébia, vizinha de uma propriedade da família de Brás na Tijuca, o narrador se detém sobre a vestimenta da moça:

Eugênia desataviou-se nesse dia por minha causa. Creio que foi por minha causa, – se é que não andava muita vez assim. Nem as bichas de ouro, que trazia na véspera, lhe pendiam agora das orelhas, duas orelhas finamente recortadas numa cabeça de ninfa. Um simples vestido branco, de cassa, sem enfeites, tendo ao colo, em vez de broche, um botão de madrepérola, e outro botão nos punhos, fechando as mangas, e nem sombra de pulseira. Era isso no corpo; não era outra coisa no espírito (ASSIS, 2001, p. 126).

Pela formulação do narrador que serve de fecho a essa descrição, somos levados a presumir que, pela austeridade de Eugênia no vestir, transparecia a sobriedade de seu caráter. O vestido branco era um indicativo de sua mocidade e de sua posição social. Como afirma Mariana Tavares Rodrigues em *Mancebos e Mocinhas: Moda na Literatura Brasileira do Século XIX*, as cores pastéis, sem ardil, seriam as apropriadas para as jovens casadoiras, sendo vistas como cores virginais. Branco, rosa e azul, “para não correr riscos ou dar margens a especulações, para as mocinhas, definitivamente somente as três cores” (RODRIGUES, 2010, p. 84). E ainda, “o branco é o clássico para as donzelas românticas ou simplesmente realistas” (RODRIGUES, 2010, p. 85). Ao narrar suas memórias, Brás pressupõe, então, um leitor versado nos códigos sociais e literários vigentes, lançando mão de adornos, penteados e vestimentas como índices que apontam para práticas sociais representadas na narrativa.

Afora o vestido branco sem enfeites, a jovem não se utilizaria de joias para parecer mais bela ou mais atraente, nem mesmo os brincos que usara na véspera do jantar. A análise de Brás parece procurar encobrir, porém, o rastro de uma emenda: em um primeiro momento, o narrador atesta que Eugênia teria se desataviado por sua causa, mas, em seguida, modaliza seu discurso. Assim, Brás sugere fugazmente que o desatavio da moça seria um artifício orientado para seduzi-lo; de acordo com Rodrigues, “jovens moças donzelas anunciavam seu meigo pudor virginal, a inocência ignorante tão apreciada pelos mancebos e suas famílias” (RODRIGUES, 2010, p. 86).

O breve episódio das *Memórias* de que Eugênia toma parte é encerrado com a partida de Brás da Tijuca para a cidade, não sem antes receber o primeiro beijo da jovem. O narrador atribui o motivo de sua partida a duas origens: “a piedade, que me desarmava ante a candura da pequena, e o terror de vir a amar deveras e desposá-la” (ASSIS, 2001, p. 129). Ao despedir-se, entretanto, Brás é interpelado pela lucidez de Eugênia: “Faz bem em fugir ao ridículo de se casar comigo”, conclui a moça, que, após ouvir os reparos hiperbólicos do jovem proprietário, lança-lhe um olhar não de súplica, “senão de império” (ASSIS, 2001, p. 129). Ciente da fragilidade de sua posição como filha de uma relação adúltera, adicionada ao agravante social de portar uma deficiência física, Eugênia mantém uma postura ativa, sem mostrar “temeridade” ou “biocos”. É provável que essa “insubordinação” seja um dos motivos para que o defunto autor a caracterize de modo particularmente rude, chegando a questionar se sua existência teria sido necessária ao século (ASSIS, 2001, p. 130).

Eugênia se desataviou, despiu-se dos adornos para participar do jogo social, desempenhando o papel de moça pura. Ao encarar Brás, contudo, também desataviou as normas sociais que prescreviam às donzelas a inocência e a ignorância. Ela não era ingênua, sabia que Brás não a desposaria e lhe diz isso diretamente, sem rodeios. Brás se afirma bem aventurado por ter sido dele o primeiro beijo de Eugênia, colocando-a em uma situação de passividade, sem considerar seus desejos. A moça desataviada, de vestido branco sem enfeites, não precisa, entretanto, de floreios literais ou simbólicos, o que gera a hostilidade desse narrador egocêntrico.

O vestido soberbo de Virgília

“Tão alegre! tão derramada! tão cheia de si!” (ASSIS, 2001, p. 177). O narrador profere essas palavras ao rememorar um baile em que Virgília valsara “duas vezes com o mesmo peralta, depois de lhe escutar as cortesances, ao canto de uma janela” (ASSIS, 2001, p. 177). Nesse capítulo, Brás viria a confessar seus ciúmes a Virgília, com quem, à época, tinha um caso e que, por sua vez, era casada com Lobo Neves.

Brás conheceu Virgília por intermédio de seu pai, que pretendia arranjar uma carreira política para o filho por meio de um casamento, já que a moça era filha do Conselheiro Dutra, uma influência política importante. O projeto é frustrado, porém, com a chegada de Lobo Neves, que, para o narrador, “não era mais esbelto que eu, nem mais elegante, nem mais lido, nem mais simpático, e todavia foi quem me arrebatou Virgília e a candi-

datura, dentro de poucas semanas, com um ímpeto verdadeiramente cesariano” (ASSIS, 2001, p. 138).

No decorrer das *Memórias Póstumas*, Virgília é figurada em dois momentos com vestidos definidos pelo narrador como soberbos. Um deles é o “soberbo vestido de gorgorão azul” (ASSIS, 2001, p. 229), usado em um baile em 1855, que marca o reencontro dos outrora amantes após a temporada em que Virgília acompanhou Lobo Neves, nomeado presidente de uma província. Essa passagem é categorizada por Gilda de Mello e Souza como uma das discretas descrições do vestuário feminino realizadas por Machado, orientadas para “destacar o encanto da dona” (SOUZA, 1995, p. 15) – o que se comprovaria, nesse caso, pelo comentário do narrador que segue a descrição: “Trazia um soberbo vestido de gorgorão azul, e ostentava às luzes o mesmo par de ombros de outro tempo” (ASSIS, 2001, p. 229).

O outro vestido soberbo presente no romance é tecido com os fios da imaginação de Brás em meio a uma crise de ciúmes, em sua casa, e rememorado pelo narrador nos seguintes termos:

Via-a dali mesmo, reclinada no camarote [do teatro], com os seus magníficos braços nus, – os braços que eram meus, só meus – fascinando os olhos de todos, com o vestido soberbo que havia de ter, o colo de leite, os cabelos postos em bandós, à maneira do tempo, e os brilhantes, menos luzidios que os olhos dela... Via-a assim, e doía-me que a vissem outros. Depois, começava a despi-la, a pôr de lado as joias e sedas, a despenteá-la com as minhas mãos sôfregas e lascivas, a torná-la, – não sei se mais bela, se mais natural, – a torná-la minha, somente minha, unicamente minha (ASSIS, 2001, p. 163).

Ao contrário de quando vestia Marcela para demonstrar seu poder, Brás queria despir Virgília, pôr de lado as joias e as sedas (presenteadas por Lobo Neves?). Ao contrário de Eugênia, que usava um singelo vestido de cassa branca, sem se valer de adornos, Virgília exibia roupas coloridas e decotadas e joias de brilhantes. Brás não consegue escolher as vestes de Virgília como fazia com Marcela, ou sintetizar sua personalidade por meio das indumentárias, como fez com Eugênia. A saída do narrador, então, é recorrer ao adjetivo “soberbo” para definir o vestido de Virgília, o vestido que traja o corpo dessa mulher que o rejeitou como marido e que não atendia aos seus desejos e expectativas.

Diferentemente dos outros casos, Virgília e seu vestuário não parecem ser totalmente apreendidos pelo narrador. Em certa passagem, Brás alega ter esboçado, em poucas linhas, o retrato físico e moral da amante; entretanto, tal retrato é lacunar, demonstrando que, à sua revelia, o caráter de Virgília lhe escapa: “Era isto Virgília, e era clara, muito clara, faceira, ignorante, pueril, cheia de uns ímpetos misteriosos; muita preguiça, e alguma devoção, – devoção, ou talvez medo; creio que medo” (ASSIS, 2001, p. 120).

Ao propor que fugissem e receber uma resposta negativa, Brás declara ter percebido que o amor dos dois e a consideração pública estavam inteiramente ligados no espírito de Virgília. Anos mais tarde, no enterro de Lobo Neves, Brás observa que a recém-viúva “chorava deveras”, e que “Virgília traíra o marido com sinceridade, e agora chorava-o com sinceridade” (ASSIS, 2001, p. 247). Brás, então, fazia parte da vida de Virgília, mas não era sua prioridade, não era seu único objeto de atenção e interesse. Com isso, o nar-

rador a chama de atrevida, voluntariosa, “cheia de ímpetos misteriosos”, e até mesmo seu vestido é qualificado como soberbo.

Considerações finais

Ao contemplar o vestido cobrir “casta e redondamente” o joelho de Eulália, sua última pretendente, que acabara morrendo precocemente de febre amarela, Brás afirma ter feito uma descoberta sutil, já referida por Gilda de Mello e Souza (1995):

[...] a natureza previu a vestidura humana, condição necessária ao desenvolvimento da nossa espécie. A nudez habitual, dada a multiplicação das obras e dos cuidados do indivíduo, tenderia a embotar os sentidos e a retardar os sexos, ao passo que o vestuário, negaceando a natureza, aguça e atrai as vontades, ativa-as, reprodu-las, e conseqüentemente faz andar a civilização (ASSIS, 2001, p. 201).

Partindo dessa formulação, poderíamos dizer que o vestuário de Marcela aguçou em Brás o desejo de ornamentá-la, a fim de receber sua “obediência”. O vestuário de Eugênia, por sua vez, aguçou-lhe o desejo de ser o primeiro homem a beijá-la, a fim de fruir a “graça virginal” da moça. Já o vestuário de Virgília lhe aguçou a vontade de despi-la, de retornar à natureza; foi com ela que ele quis se casar e ter filhos, foi por ela que ele quase se mudou de província e foi por ela que ele alugou uma casa para seus encontros secretos. De acordo com Daniela Calanca,

[...] o corpo revestido pode ser considerado, substancialmente, uma “figura” que exprime os modos pelos quais o sujeito entra em relação com o mundo [...] o vestir expõe o corpo a uma metamorfose, a uma mudança em relação a um dado natural, puramente biológico. A capacidade que uma roupa ou uma indumentária tem de transformar um corpo e uma identidade, de colocar à prova a “natureza”, é aquela de realizar uma conciliação entre opostos (CALANCA, 2011, p. 17).

Não podemos desconsiderar, porém, que a caracterização das personagens é feita a partir do ponto de vista de Brás, um narrador não confiável, que é parte muito interessada no relato que está construindo. As “figuras” de Marcela, Eugênia e Virgília são elaboradas e interpretadas por Brás, e mesmo quando essas personagens falam por meio do discurso direto, essas falas são mediadas pelo narrador. Portanto, não estamos, necessariamente, diante de “uma ‘figura’ que exprime os modos pelos quais o sujeito entra em relação com o mundo”, mas da maneira como Brás interpreta a relação dos corpos vestidos com o seu mundo. Na história contada por ele, Marcela desempenhou o papel da cortesã interesseira que engambelou o jovem proprietário ingênuo; Eugênia representou a moça pura que propiciou a Brás a “façanha” de ser o primeiro a beijá-la, e Virgília foi a mulher adúltera e sedutora que não fez dele o protagonista de sua vida.

Ao final das *Memórias*, o narrador menciona que, durante o período em que foi filiado à Ordem Terceira, presenciou, no hospital da Ordem, a morte de Marcela. No mesmo dia, ao distribuir esmolas em um cortiço, encontrou Eugênia, que fitou-o com dignidade.

Nunca mais a vi; não soube nada da vida dela, nem se a mãe era morta, nem que desastre a trouxera a tamanha miséria. Sei que continuava coxa e triste. Foi com esta impressão profunda que cheguei ao hospital, onde Marcela entrara na véspera, e onde a vi expirar meia hora depois, feia, magra, decrépita... (ASSIS, 2001, p. 251).

Eugênia na miséria, Marcela morta e decrépita. Assim termina a história das duas personagens sob a perspectiva de Brás. Muito diverso é o caso de Virgília, cujo vestido soberbo o narrador não consegue apreender e cuja personalidade ele não consegue reduzir a um perfil; é Virgília quem presencia a fragilidade de Brás, moribundo no leito em que viria a morrer, sob os olhos dela. “De pé, à cabeceira da cama, com os olhos estúpidos, a boca entreaberta, a triste senhora mal podia crer na minha extinção. – Morto! morto! Dizia consigo” (ASSIS, 2001, p. 70).

Referências

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. **Memórias Póstumas de Brás Cubas** – apresentação e notas de Antônio Medina Rodrigues; ilustrações de Dirceu Marins. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

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

CHATAIGNIER, Gilda. **História da moda no Brasil**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2010.

RODRIGUES, Mariana Christina de Faria Tavares. **Mancebos e mocinhas: moda na literatura brasileira do século XIX**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2010.

SCHWARZ, Roberto. A vira volta machadiana. **Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, v. 2, n. 69, p. 15-34, jul. 2004.

SOUZA, Gilda de Mello; MACEDO, Alencar. Machado e as roupas. **Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, v. 1, n. 41, p. 111-119, mar. 1995.

Pioneras del diseño moderno: el género y la Bauhaus

Laura Zambrini¹

El presente artículo tiene como objetivo revisitar la historia de la mítica escuela alemana Bauhaus desde una perspectiva de género. Para ello, se hace referencia a la pedagogía innovadora que esta llevó a cabo en el peculiar contexto sociopolítico que se atravesaba en Europa por aquellos años. Cabe destacar que las investigaciones abocadas a develar y reconstruir la impronta femenina en la Bauhaus, ya sea como alumnas, artistas y/o profesoras, son muy recientes (BAUMHOFF, 2001; VALDIVIESO, 2014; HERVÁS Y HERAS, 2015; VADILLO, 2016). En parte, esto se debe a que, en los últimos años, se profundizaron los debates e interrogantes por las temáticas de género sobre las disciplinas proyectuales (CAMPI, 2010). Es decir, algunas de las herramientas conceptuales brindadas por las diferentes vertientes de los *estudios de género* permitieron repensar algunos discursos del diseño y de la arquitectura moderna en virtud de desnaturalizar la preponderancia del imaginario masculino de la disciplina. En particular, aquí se subraya que las narrativas oficiales sobre la Bauhaus se enfocaron especialmente en sus protagonistas varones, dejando de lado a las mujeres, quienes también renovaron significativamente el campo visual, artístico y proyectual del siglo XX.² Es decir, ellas también fueron pioneras del Diseño Moderno.

1 Socióloga. Doctora en Ciencias Sociales (UBA). Es investigadora del CONICET y Profesora Titular de Sociología en la Carrera de Diseño de Indumentaria y Textil en la Universidad de Buenos Aires (FADU-UBA). Publica sus trabajos en revistas científicas y de divulgación.

2 Existen diversos aportes académicos enfocados en visibilizar a las artistas, diseñadoras y arquitectas. Desde una perspectiva historiográfica de las mujeres (PERROT, 2008), se rastrearon trayectorias que fueron silenciadas por la historia oficial de las disciplinas proyectuales. Sin embargo, este enfoque fue ampliamente criticado el riesgo de recaer en binarismos y esquemas interpretativos ya superados por los Estudios de Género. Pero por ser tan reciente la incorporación de la perspectiva de género en el campo proyectual, muchas veces son necesarios aquellos enfoques basados en la visibilidad. Estos contrastan con otras líneas teóricas feministas tendientes a cuestionar el legado del movimiento moderno y su retórica como estilo internacional. Especialmente, los aportes del feminismo postestructuralista facilitaron echar luz sobre la construcción de la falsa neutralidad de las formas y de los relatos dominantes en pos de la invisibilización de lo femenino como significativo, más allá de la categoría mujer (BARRENO, 1985; ATTFIELD, 1989; KIRKHAM, 2000; BESSA, 2008; FLESLER, 2019).

El contexto de la Bauhaus

La Escuela Bauhaus nació en el año 1919 en la República de Weimar a la luz de la Primera Posguerra. No obstante, en 1933 debió cerrar sus puertas por causa del ascenso y consolidación del nazismo. Funcionó en tres sedes (en las ciudades de Weimar, Dessau y Berlín) y en cada una de ellas desarrolló una línea de trabajo diferente. En la primera etapa, en la ciudad de Weimar, con la dirección de Walter Gropius, se destacó como escuela de artes y oficios, estableciendo innovadores diálogos entre el expresionismo, el arte y la artesanía. En la segunda etapa, en la ciudad de Dessau, con Hans Meyer como director, funcionó especialmente como una escuela de diseño a partir de la incorporación de las nociones de funcionalidad y racionalismo, bajo el influjo del Neoplasticismo holandés y de cara a la fusión entre arte e industria. Y, por último, la tercera etapa, en la ciudad de Berlín, a cargo de Mies Van der Rohe, se erigió principalmente como una escuela de arquitectura de tipo racionalista.

Tal como se señaló, la Escuela desempeñó sus actividades en el complejo período de entreguerras; sin embargo, paradójicamente el campo artístico atravesaba una potente renovación por medio del influjo de las vanguardias estéticas. De este modo, el protagonismo del modelo industrial de progreso ilimitado, las persistentes crisis sociales, la guerra y la consecuente inestabilidad de la época en el continente europeo, afectaron a casi todos los ámbitos de la vida cotidiana, inclusive al arte. Por un lado, la fotografía supuso un cambio significativo en las concepciones de la representación y, por otro, las vanguardias artísticas estaban dispuestas a cambiar el mundo, liderado por la burguesía mercantil, a través de sus innovadores lenguajes estéticos. En ese sentido, las vanguardias proclamaron un rechazo absoluto por las tradiciones y el pasado, en busca de una amplia transformación social, pero de cara hacia un futuro más prometedor que conjugara el amor, la poesía y la libertad como principales utopías. De esta manera, los movimientos europeos, tales como los cubistas, futuristas, dadaístas, surrealistas e incluso el Constructivismo Ruso, revolucionaron aquel campo estético de principios del siglo XX a través de creativas propuestas y manifiestos (DE MICHELI, 1968). Entre otras cuestiones, abrieron camino hacia la abstracción, el expresionismo y la posibilidad de incorporar en el arte varios puntos de vista, es decir, la perspectiva múltiple. Esencialmente, ello se expresó, por ejemplo, en la incorporación de geometrías, colores primarios puros, la superposición de imágenes, los fotomontajes y el collage. Asimismo, fue fundamental la influencia del psicoanálisis ya que se lograron añadir al arte aspectos del inconsciente, tales como lo onírico y la realidad subjetiva en tanto fuentes de conocimiento e inspiración poco antes exploradas. Además, el azar, la espontaneidad y la experimentación fueron algunos de los pilares de las vanguardias que permitieron abrazar la transgresión estética y política que, a su vez, sentó las bases para el desarrollo del diseño moderno. Es decir, los escenarios señalados resultaron fundamentales para contextualizar los orígenes del diseño como disciplina pues este es resultado del afianzamiento de la sociedad moderna e industrial (DEVALLE, 2009). En suma, a principios del siglo XX, la conceptualización de la *buena forma*, como una morfología funcionalista ligada a la producción industrial, dejó de lado algunas prácticas artesanales en pos de delimitar la especificidad del diseño a la industria. Parte de esa propuesta se consolidó en la escuela alemana Bauhaus en su estancia en

la ciudad de Dessau porque allí se vio fuertemente influenciada por el movimiento De Stijl (Neoplasticismo holandés) y el Constructivismo Ruso, desplazando a la vertiente expresionista de sus inicios en Weimar. Así, la Bauhaus buscó fusionar el arte y la técnica en pos del mejoramiento de la vida social, es decir, llevando a cabo los ideales vanguardistas a través del diseño moderno. Con todo, se trató de una propuesta, no sólo estética, sino de una apuesta política de transformación social. No obstante, sucedía en un contexto histórico arraigado en el positivismo, el pensamiento binario, el progreso ilimitado y la objetividad de la ciencia como modo de explicar, clasificar y, por ende, controlar el mundo. Pero, desde el punto de vista de la perspectiva de género, aquel contexto no fue nada prometedor, por el contrario, allí se afianzaron los principales binarismos en detrimento de lo femenino y en especial la denominada “ideología de las esferas separadas”. Es decir, la construcción de la falsa dicotomía entre los espacios públicos y privados, siendo esta uno de los pilares fundantes del orden moderno e industrial (SCOTT, 1990; DE BARBIERI, 1991; AMORÓS, 1994). Al respecto, la alianza entre esa ideología y los discursos científicos positivistas subordinaron el rol de las mujeres en la sociedad, naturalizando la asociación de lo privado con lo doméstico. Esto es, la supuesta asociación natural de los varones con la racionalidad, el trabajo productivo, la fuerza, la política y el poder (lo público), en oposición a las mujeres confinadas a los ámbitos privados, tales como la domesticidad, el cuidado, las emociones y el hogar. En otras palabras, la sobrevaloración de lo público encubrió las dimensiones políticas de lo doméstico y privado (HANISH, 2006; GAMBA, 2007).

La Escuela

Antes de la creación de la Bauhaus, en Alemania había dos escuelas dedicadas a la enseñanza de las llamadas Artes Aplicadas: la *Letzte Verein*, conocida como una escuela sólo para “señoritas” y la *Reiman Schule*, la cual era mixta pero ambos sexos estudiaban en aulas separadas. Cabe destacar que hasta ese momento las mujeres no accedían a la Academia de Bellas Artes, entre otras cuestiones, porque les estaba prohibido asistir a las clases de modelo vivo por considerarse moralmente poco apropiadas para el virtuosismo y recato femenino imperante en la época (CAMPI, 2010). En cierto sentido, ello también estaba relacionado con la clásica división occidental entre las artes mayores, regidas por la lógica canónica del museo y el salón, y las artes menores, es decir, aquellas prácticas no canónicas, tales como los textiles, bordados, cerámica, entre otras. Dicha división ha conllevado históricamente una fuerte carga de subordinación genérica, cimentada en la tácita asociación decimonónica entre lo decorativo y lo femenino como inferior (ZAMBRINI, 2010). Es decir, qué era considerado arte “mayor o menor” y quiénes podían aspirar a ser reconocidos como artistas, también estaba atravesado por jerarquías no dichas sobre los géneros respecto a lo que se valoraba socialmente (CORDERO REIMAN Y SÁENZ, 2007).

A pesar de este escenario, la Escuela Bauhaus nació en un contexto muy particular en relación a los roles de las mujeres en la sociedad alemana. El fin del Imperio y la consolidación de la República de Weimar en 1918, otorgaron cierta esperanza de reconstrucción

y de cambio social. Por ejemplo, en el año 1919 se concedió el derecho al voto a las mujeres. En parte, la efímera incorporación laboral femenina por causa de la Primera Guerra las acercó hacia las luchas por sus derechos civiles. A su vez, en la década de 1920, surgió el arquetipo de una “nueva mujer joven”, también conocida como la *flapper*, difundida por las revistas de moda y por la industria del cine, tanto en Europa como en los Estados Unidos. Básicamente, se trataba de un ideal de mujer que fumaba, conducía autos, asistía a los clubes de jazz, trabajaba, era sexualmente liberada y practicaba deportes, entre otros. Es decir, accedía a ciertos ámbitos y actividades definidas hasta el momento como masculinas y burguesas. Con todo, aquella atmósfera social hizo que la Bauhaus naciera en un contexto relativamente progresista para llevar a cabo su innovador proyecto pedagógico que, tal como se dijo, estaba basado en la fusión entre arte, artesanía e industria, a partir de la aplicación de la racionalidad técnica. A su vez, se buscaba que los artistas tuvieran un rol protagónico en la reconstrucción de una Alemania golpeada tras la derrota de la guerra. De este modo, distanciándose del movimiento *Arts and Crafts*, la escuela persiguió una finalidad social basada en la producción de objetos industriales que fuesen elegantes, baratos y de calidad, fáciles de fabricar e inclusive de limpiar. Es decir, objetos funcionales. En suma, el mejoramiento de la sociedad, a través de la práctica del diseño como proyecto político, fue llevado a cabo en la Bauhaus por profesores/artistas, tales como Johannes Itten, Paul Klee, Oskar Schiemmer, Wassily Kandinsky, Lazlo Moholy-Nagy, entre otros. Parte de ese clima entusiasta se vio reflejado en el estatuto del ingreso a la escuela, que explicitaba que se haría hincapié en la capacidad artística, dejando de lado, a nivel formal, la discriminación entre el “sexo bello/débil y el sexo fuerte” (CAMPI, 2010). Es decir, en sus inicios no se establecieron criterios de género para integrar la Bauhaus.

El textil como destino inevitable

A pesar de lo señalado, la inesperada alta inscripción de alumnas mujeres (alrededor del 45% del total) generó prontamente fuertes contradicciones internas en la escuela. Al respecto, su primer director Walter Gropius, manifestó que tampoco era preciso realizar “un experimento innecesario” con la excesiva participación de mujeres en los talleres (HERVAS Y HERÁS, 2015). Por lo tanto, el malestar generado entre los profesores ante el avance femenino hizo que se revisasen los criterios de la preselección del ingreso y del protagonismo de las alumnas en las aulas. Básicamente, los profesores no querían que la escuela fuese vista como una escuela “de señoritas” dedicadas a las artes aplicadas y que, por ende, se empañaran las ideas que tenían para el futuro de la Bauhaus. Es decir, ni la industria ni la arquitectura parecían horizontes posibles para la formación profesional de las alumnas (CAMPI, 2010). De esta manera, se ampararon en los discursos positivistas de la época sobre las mujeres, basados en la inferioridad corporal e intelectual, respecto de los varones. Por ejemplo, Johannes Itten argumentaba que ellas sólo podían visualizar la dimensión plana y no en forma tridimensional, como sí lo hacían los alumnos varones. Asimismo, afirmaban que ellas eran infantiles e ingenuas, regidas por la intuición

(en vez de la razón) siendo capaces de ver el detalle, pero no el todo. Obviamente, estas concepciones ideológicas se trasladaron hacia la aplicación de una política sexista -no dicha- en los talleres de la escuela (VALDIVIESO, 2014). Es decir, fueron muy desalentadas a participar de los talleres considerados masculinos (como por ejemplo, los de metal, carpintería, vidrio y construcción); en cambio, sí se esperaba que participasen en los talleres textiles, tales como los de tejido, *batik*, cerámica, muebles e interiores, de juguetes y encuadernación. En ese sentido, el punto de referencia principal para considerar un taller femenino o masculino era la arquitectura (HERVÁS Y HERAS, 2015; VADILLO, 2016).

Así, luego de realizar sin distinción de género el Curso Preliminar, las alumnas eran especialmente estimuladas para formar parte del taller de tejido debido a las supuestas habilidades intrínsecas del género femenino para el hogar y la decoración. De hecho, esa creencia se amparaba en una tradición previa a la Revolución Industrial cuando las mujeres solían dedicarse a los oficios textiles en sus propios hogares; situación que desde el punto de vista cultural favoreció la asociación histórica en occidente del textil con lo femenino, las labores manuales y las artes menores (BUCKLEY, 1989). Al respecto, cuestiones morales, tales como los discursos sobre el recato y el virtuosismo, resultaron piezas claves en la consolidación de ese imaginario social de género (ZAMBRINI, 2019). En palabras de Shimizu:

[...] las imágenes de la mujer trabajando en telares o inclinadas sobre el marco de la labor de la aguja eran imágenes didácticas, empleadas para ilustrar un ideal de comportamiento femenino. El trabajo textil proveía una clase de prueba de fuego de feminidad y virtud: una mujer tejedora era considerada como doméstica, silenciosa, sumisa y casta-de ahí femenina (SHIMIZU, 1999 en VADILLO, 2016, p. 47).

El advenimiento de la industrialización continuó profundizando esa representación que asociaba a las mujeres y los textiles, pero en los escenarios fabriles y de telares mecanizados. De este modo, la incorporación laboral femenina fue realizada, en su mayoría, como obreras textiles, o bien como costureras. En ese sentido, la organización del sistema de la moda necesitó de esa mano de obra impulsora y masiva que la mayoría de las veces quedó opacada en la figura del sastre o diseñador autor/creador. Es decir, las mujeres fueron relegadas como consumidoras pasivas de moda, o bien como mano de obra invisibilizada. En cambio, la firma, la autoría y la dimensión de diseño fueron concebidas en términos masculinos. Sin embargo, a pesar de la subestimación padecida a nivel social, las alumnas de la Bauhaus de gran talento no tardaron en destacarse, llegando incluso a ser profesoras en la propia escuela e insertándose laboralmente en la industria. Por ejemplo, Gunta Stözl (fue la primera profesora mujer de un taller y excelente artista textil), Anni Albers (artista textil muy destacada), Mariane Brandt (pintora y escultora, gran diseñadora industrial. Reemplazó a Lazlo Moholy-Nagy en el taller de metal), Alma Buscher (se destacó en el taller de carpintería, gran diseñadora de muebles y juguetes), Ottilie Berger (prodigiosa artista textil, profesora del taller de tejidos), Lucía Moholy (escritora y destacada fotógrafa de la Nueva Objetividad. Gracias a ella, existen registros visuales de la escuela), Margarete Heymann (destacada ceramista), Lilly Reich (arquitecta, diseñadora industrial, textil, de interiores y de moda), entre otras. En suma, a pesar de los obstáculos de género propios de la época, pues la mayoría de las veces no podían firmar

sus propios trabajos con sus apellidos de solteras o, en su defecto, se les quitaba protagonismo; ellas dejaron un valioso legado a la disciplina, que cien años después está siendo reconocido como tal.

De la pedagogía de la diversión al ocaso

En la Escuela Bauhaus se realizaban numerosas fiestas que, por un lado, según Walter Gropius, cumplían una función terapéutica, pues mediante ellas se relativizaban los conflictos interpersonales que allí pudieran suscitarse y, por otro, a la vez, tenían una función pedagógica, por ejemplo, en lo que atañe a la exploración de los materiales trabajados en los talleres, la realización de escenografías temáticas y los vestuarios diseñados para la ocasión. También fueron muy importantes las clases de gimnasia y armonización, es decir, la experimentación acerca de las relaciones entre el cuerpo, el espacio y la perspectiva, resultaron vitales para la innovación que la escuela llevó a cabo, por ejemplo, con el ballet triádico. A tal punto fue la imagen vanguardista y festiva que la escuela proyectaba, que la prensa de derecha alemana no tardó en estigmatizar todo lo acontecido dentro de la Bauhaus, caracterizándola como un centro de libertinaje y de prácticas comunistas (CAMPI, 2010).

Al respecto, cabe resaltar que mientras en Europa se desplegaba la mencionada renovación creativa y cultural, paralelamente, a nivel político y social, se estaba consolidando el nazismo en Alemania. En ese sentido, el afianzamiento del Partido Nazi fue el principio del final de la Bauhaus, pues sus ideales y prácticas no eran compatibles con el proyecto del Partido. La persecución ideológica y racial, que pronto se extendería por toda Europa, también recayó sobre la escuela. Sus alumnas y profesoras fueron primordialmente atacadas, siendo declaradas enemigas de la patria alemana. Es decir, se las persiguió por ser judías o por tener maridos judíos, o bien comunistas. En suma, se las acusó de ser extranjeras y especialmente, de practicar “un arte degenerado” (CAMPI, 2010). Lamentablemente, la crudeza del contexto hizo que muchas de ellas huyeran al exilio, que otras tuvieran como destino final los campos de exterminio y/o murieran en los bombardeos al estallar la Segunda Guerra. De este modo, se perdieron sus jóvenes vidas y relatos, pero también sus obras, archivos y talleres. De hecho, tal como se expresara al comienzo de este trabajo, hasta hoy se siguen recuperando sus historias.

Palabras finales

Al abrir sus puertas en la ciudad de Weimar, la Bauhaus tuvo una alta inscripción femenina (alrededor del 45%), pero esta tendencia no se mantuvo en las otras sedes. Efectivamente, cuando debió cerrar en Berlín la escuela sólo tenía 17 alumnas mujeres (HERVÁS Y HERAS, 2015). Al respecto, Campi (2010) reflexiona que esta situación pudo deberse a varias hipótesis, pero que necesariamente ameritan ser leídas en clave de perspectiva de género. La autora, por un lado, señala la existencia de mayores obstáculos

-tanto materiales como simbólicos- que debieron atravesar las mujeres en aquel contexto. Por otro, también subraya que la naturalización de discursos machistas hizo que, muchas veces, ellas mismas no creyesen en su propio valor como diseñadoras, artistas o arquitectas. Es decir, que el peso de los estereotipos de género de las disciplinas y las expectativas sociales al respecto no fueron menores, pues a medida que la escuela atravesó el pasaje de escuela de artes aplicadas hacia una escuela de arquitectura, el número de alumnas fue disminuyendo. O sea, a mayor tecnificación y racionalismo en la escuela, fue menor la cantidad de participación de mujeres. Es decir, esta situación podría ser un buen ejemplo sociológico respecto del funcionamiento de la ideología de las esferas separadas sobre lo público y lo privado, en base a la asignación genérica, aparentemente espontánea, para cada espacio social, educativo y disciplinario. En suma, a pesar de los avances ciudadanos en términos de género del tiempo presente, el imaginario masculino en ámbitos, tales como la ciencia, el arte y la tecnología, sigue teniendo aún fuerte vigencia. Por ejemplo, el indiscutible aumento de la matrícula femenina en carreras universitarias, tales como arquitectura o ingeniería, no se ven necesariamente reflejados en el mercado laboral ni en los claustros universitarios ni profesionales. A su vez, las carreras de diseño de modas, textil y/o indumentaria siguen siendo notablemente femeninas (ZAMBRINI, 2016). Con todo, la falta de equidad salarial y el menor reconocimiento simbólico en el campo científico y artístico siguen afectando principalmente a las mujeres.

Bibliografía

AMORÓS, C. **Historia de la teoría feminista**. Madrid: Instituto de Investigaciones Feministas de la Universidad Complutense de Madrid y Dirección General de la Mujer, 1994.

ATTFIELD, J. Form/female follows function/male: feminist critiques of design. *In*: WALKER, J. (comp.). **Design history and the history of design**. Londres: Pluto Press, 1989.

BARRENO, I. **O falso neutro**: um estudo sobre a discriminação sexual no ensino. Lisboa: Edições Rolim, 1985.

BAUMHOFF, A. **The gendered world of the Bauhaus**: the politics of power at the Weimar Republic's Premier Art institute, 1919-1932. Frankfurt: Peter Lang, 2001.

BESSA, P. Skittish skirts and scanty silhouettes: the tribulations of gender in modern signage. **Visible Language**, Providence, Rhode Island, v. 42, n. 2, p. 119-141, 2008. Disponible en: https://ba14ns21403-sec1.fhnw.ch/mediasrv/zotero_2327162/2327162.AM-CJABPJ_enclosure/master. Acceso en: 25 ago. 2022.

BUCKLEY, Ch. Made in patriarchy: toward a feminist analysis of women and design. *In*: MARGOLIN, V. (comp.). **Design discourse**: history, theory, criticism. Chicago: The University of Chicago Press, 1989. p. 251-262.

CAMPI, I. **Diseño e historia**: tiempo, lugar y discurso. México: Designio, 2010.

CORDERO REIMAN, K.; SÁENZ, I. **Crítica feminista en la teoría e historia del arte**. México: Universidad Autónoma de México, 2007.

DE BARBIERI, T. Los ámbitos de acción de las mujeres. **Revista Mexicana de Sociología**, v. 53, n. 1, p. 203-224, jan./mar. 1991.

DE MICHELI, M. **Las vanguardias artísticas del siglo XX**. Córdoba, Argentina: Ed. Universitaria de Córdoba, 1968.

DEVALLE, V. **La travesía de la forma**. Emergencia y consolidación del diseño gráfico (1948-1984). Buenos Aires: Paidós, 2009.

FLESLER, G. Marcas de género en el diseño tipográfico de revistas de moda. **Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación**, Buenos Aires, año 20, n. 76, p. 41-69, dic. 2019.

GAMBA, B. **Diccionario de estudios de género y feminismo**. Buenos Aires: Biblos, 2007.

HANISH, C. **The personal is political**. The women's liberation movement classic with an explanatory introduction. [online], 2006. Disponible en: <http://www.carolhanisch.org/CHwritings/PIP.html>. Acceso en: 7 set. 2021.

HERVÁS Y HERAS, Josenia. **Las mujeres de la Bauhaus**: de lo bidimensional al espacio total. Buenos Aires: Diseño Editorial, 2015.

KIRKHAN, P. (ed.). **Women designers in the USA, 1900-2000: diversity and difference**. Nueva York: Yale University Press, 2000.

LAMAS, M. Usos, dificultades y posibilidades de la categoría género. **La Ventana, Revista de Estudios de Género**, Guadalajara, n. 1, 1995. Disponible en: <http://revistalaventana.cucsh.udg.mx/index.php/LV/article/view/2684/2437>. Acceso en: 25 ago. 2022.

PERROT, M. **Mi historia de las mujeres**. Buenos Aires: FCE, 2008.

SCOTT, J. El género: una categoría útil para el análisis histórico. *In*: AMELANGY, J. S.; NASH, M. (comp.). **Historia y género**: las mujeres en la Europa hacia una sociología de los cuerpos y las emociones desde Latinoamérica. Buenos Aires: Siglo XXI, 1990.

VADILLO, M. **Las diseñadoras de la Bauhaus**: historia de una revolución silenciosa. Córdoba: El Árbol del Silencio Ediciones, 2016.

VALDIVIESO, M. Retrato de grupo con una dama: el papel de la mujer en la Bauhaus. **Ensayos: Historia y Teoría del Arte**, [S. l.], n. 6, p. 61-74, 2000. Disponible en: <https://revistas.unal.edu.co/index.php/ensayo/article/view/46823>. Acceso en: 25 ago. 2022.

ZAMBRINI, Laura. Modos de vestir e identidades de género: reflexiones sobre las marcas culturales sobre el cuerpo. **Nomadías**, Santiago de Chile n. 11, 2010. Disponible en: <https://nomadias.uchile.cl/index.php/NO/article/view/15158>. Acceso en: 25 ago. 2022.

ZAMBRINI, Laura. De diseñadoras, diseñadores y diseños: reflexiones desde una perspectiva de género. **Iconofacto**, Medellín, Colombia, v. 11, n. 17, p. 100-110, dic. 2015. Disponible en: https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/85284/CONICET_Digital_Nro.cdcd7853-bfd1-48f3-9182-0ea612166f3e_A.pdf?sequence=2&isAllowed=y. Acceso en: 25 ago. 2022.

ZAMBRINI, Laura. Deshilando los géneros de la moda. *In*: ZAMBRINI, L.; LUCENA, D. (comp.). **Costura y cultura**: aproximaciones sociológicas del vestir. Universidad Nacional de la Plata: Edulp, 2019.

Marx, *vison* e joias: as invariantes éticas e estéticas de Gilda Marinho

Fernanda Marczak¹

Joana Bosak²

Em *Tempo do Luxo, Tempo das Marcas* (2005), Elyette Roux aborda as invariantes éticas e estéticas de Coco Chanel, com a intenção de analisar a gestão da identidade através do tempo da marca francesa Chanel. A ideia trazida pela autora foi identificar, nas criações da estilista, um paralelo entre ética e estética, a partir da metodologia semiótica, ou seja, traçar correspondências visíveis e invisíveis na moda da estilista – “sua concepção de Moda e da mulher (dimensão ética) e qual foi a sua maneira de organizar o universo do sensível por uma silhueta particularmente reconhecível (dimensão estética)” (ROUX, 2005, p. 154). A partir de uma comparação entre Coco Chanel e Gilda Marinho, guardando as devidas diferenças geracionais, de nacionalidade, inserção social, ativismo político e recortes temporais, este artigo pretende identificar as invariantes éticas e estéticas da colunista e ativista Gilda Marinho (1906?-1984). Este trabalho é resultado de uma pesquisa maior, a monografia intitulada *Marx, Vison e Joias: uma Análise Biográfica e Comunicacional da Indumentária de Gilda Marinho* (2021) de autoria própria, e, portanto, o desenvolvimento do artigo será feito a partir dos dados e imagens coletados para a pesquisa inicial.

1 Formada em Relações Públicas pela UFRGS, atualmente trabalha com produção cultural e de exposições. Com sua profissão e estudos sempre rondando os universos da Arte e da Moda, é membra do Grupo de Pesquisa em História da Arte e Cultura de Moda, vinculado ao Departamento de História da Arte da UFRGS.

2 Docente no curso bacharelado em História da Arte, no Instituto de Artes da UFRGS, líder do Grupo de Pesquisa História da Arte e Cultura de Moda (CNPq). Possui pós-doutorado junto ao Programa de Pós-Graduação em História da UFRGS, é doutora em Literatura Comparada pela UFRGS, graduada e mestre em História pela mesma instituição.

Quem foi Gilda Marinho?

Segundo Juarez Porto, autor do almanaque *Gilda Marinho* (1985), bibliografia base desta pesquisa, Gilda Marinho marcou a história do Rio Grande do Sul no século XX como tradutora, ativista e colunista social de influência. Gilda nasceu em Pelotas e mudou-se para Porto Alegre nos anos 1930, quando iniciou sua vida profissional, inseriu-se na vida boêmia da cidade e na militância política. Trabalhou em alguns setores diversos, mas consagrou sua carreira como colunista social até 1972, quando sua coluna “Carrossel” parou de circular no jornal *Zero Hora*. Em suas colunas, quando não falava diretamente sobre economia e política nacional e internacional, dissertava sobre assuntos de Moda, beleza e vida doméstica, mas com um tom bastante progressista e crítico, estilo jornalístico que marcou sua trajetória (MARCZAK, 2021).

Gilda foi também bastante envolvida com a militância política dentro da esquerda, em especial no Partido Comunista Brasileiro, mesmo tendo também se filiado mais tarde aos partidos PSB e PTB (partidos considerados de esquerda na época). Seguiu ativa na militância, em participação nas ruas ou através dos manifestos em suas colunas, até o início da ditadura civil militar instaurada no Brasil em 1964. A partir de então, mudou bruscamente seu tom e opinião sobre o contexto político nacional em suas publicações, sem motivos aparentes, conforme pontuou Benito Schmidt (2006), professor pesquisador do Departamento de História da UFRGS e coordenador do projeto de pesquisa “Gildíssima: mito, memória, gênero, militância e alta sociedade na trajetória de Gilda Marinho (1900-1984)”³. Ela representava para a sociedade porto-alegrense da época uma mulher vanguarda: de elite, branca, solteira (nunca se casou ou teve filhos), trabalhou desde cedo e ditava as modas na cidade de Porto Alegre. Gilda Marinho faleceu em 7 de fevereiro de 1984, devido a uma embolia pulmonar e uma parada cardíaca.

A moda de Gilda

A vestimenta de Gilda era uma de suas características mais marcantes, sendo sempre lembrada como uma mulher vaidosa e extravagantemente vestida. Desde cedo, suas roupas chamavam muita atenção e a importância que dava às produções que usava quando jovem nos bailes de Carnaval em Pelotas, sua cidade natal, a levaram, quando mais velha, a desfilar pelas ruas e casas de Porto Alegre com exuberância, muitas vezes vestindo roupas de estilistas rio-grandenses importantes da época, como Mary Steigleder⁴ e Luciano Baron.⁵ A Moda acompanhou a trajetória de Gilda, chamando sempre atenção para sua

3 O projeto tinha como objetivo construir uma biografia histórica de Gilda, a partir de três aspectos principais: seus deslocamentos no campo das relações de gênero, a sua militância política e sua atuação nas redes de sociabilidade da chamada alta sociedade porto-alegrense. Algumas produções acadêmicas desse projeto são fontes desse trabalho, são esses os textos “Gilda e Lila: duas maneiras de ser mulher e comunista em Porto Alegre nos anos 40” (2006) e “Nunca houve uma mulher como Gilda? – Memória e gênero na construção de uma mulher ‘excepcional’” (2009).

4 Modista importante dos anos 1950 e 1960 em Porto Alegre.

5 De família italiana imigrante no Brasil pós-II Guerra Mundial, Luciano Baron foi um importante estilista de alta moda feminina de Porto Alegre nos anos 1960 (ROCHEDO, 2015, p. 58).

personalidade e presença. Isso ocorria mesmo em ambientes em que assuntos de Moda e beleza não eram bem recebidos, como dentro do Partido Comunista, cujas memórias praticamente ignoram a participação de Gilda Marinho na militância exatamente por ela não se encaixar nos padrões estéticos e morais de mulheres exigidos pelo stalinismo vigente.

“A cama – e a mesa, e o guarda-roupa” de Gilda receberam a desaprovação do PCB e, possivelmente por isso, ela não ganhou um lugar “sério” e de destaque na história e nas memórias do Partido e na história do comunismo sul-rio-grandense (SCHMIDT, 2006, p. 29).

Já na fase mais idosa da vida de Gilda Marinho, há uma notável amplificação de sua extravagância, ou seja, quanto mais velha ela ficava, mais se arrumava de forma excêntrica e chamativa. Isso pode ser explicado, primeiramente, pelo fato de sua idade ser um assunto bastante delicado para ela. Diversas memórias relatam sua apreensão em revelar a verdadeira idade. Ela, inclusive, “raspava ou cobria a caneta todas as fotos ou quadros que pudessem denunciá-la [sua idade]” (PORTO, 1985, p. 76). Devido a este fato, não sabemos o exato ano em que Gilda nasceu, mas estima-se que seja 1906. Além disso, houve a retirada de Gilda dos holofotes quando envelheceu: foi por mais de 40 anos uma cronista social de sucesso, além de radialista e coordenadora de periódicos, muito conhecida no estado, mas com o advento das televisões no início dos anos 1970, a imprensa “exigia rostos jovens e bonitos, que ela [Gilda] já não tinha” (PORTO, 1985, p. 73). Mesmo “rejeitada pela eletrônica” (MARCZAK, 2021, p. 42), Gilda consagrou-se, orgulhosamente, como uma das primeiras mulheres a trabalhar na imprensa sul-rio-grandense (PORTO, 1985). Dessa forma, a intensificação de sua indumentária no decorrer dos anos pode ser justificada pela maneira violenta com que sua idade começou a impedi-la de ocupar os espaços que sempre ocupou. Suas roupas, assim, eram a forma que Gilda encontrou de se manter no “Olimpo dos colunáveis” (PORTO, 1985, p. 74) e de ter todas as idades que quisesse, sem ter de se encaixar em padrões de gênero e idade.

Ao fazer uma comparação entre Chanel e Courrèges, Roland Barthes afirma que Chanel, ao decodificar a modernidade através de suas criações, escreve a história da França com agulha e linha (BARTHES, 2005). De certa maneira, Gilda, através de sua influência, colunas progressistas e presença na vida boêmia de Porto Alegre, torna-se protagonista do contexto em que vive, ajudando, assim, a contar a história da cidade e do estado, não com agulha e linha, mas através de sua existência, sempre exuberantemente vestida. Mesmo com a escandalosa diferença de opiniões políticas, semelhanças notáveis entre Gilda Marinho e Coco Chanel, como a independência, o estado civil, o trabalho como sustento em épocas em que mulheres brancas não eram designadas a trabalhar e a capacidade de traçar a moda na sociedade em que viveram é que norteiam este artigo.

Invariantes éticas e estéticas de Gilda Marinho

Para decodificar o estilo de Chanel, Roux analisa a primeira dimensão figurativa do “*look Chanel*”,⁶ que pretende pontuar os “motivos e as figuras de indumentária” (ROUX, 2005, p. 155) que o constituem, assim como o seu significado diante do sistema da Moda da época. Essas figuras que estão sempre presentes, ou seja, nunca variam (invariantes), foram apontadas por Karl Lagerfeld, falecido ex-diretor criativo da marca de luxo Chanel, em 1991, e foram reproduzidas em 1993 no catálogo da marca Maison como “elementos de identificação instantânea de Chanel” e que constituem o “patrimônio Chanel” (ROUX, 2005, p. 155). Os elementos indumentários são:

1) o escarpin bege com ponta preta (1957); 2) a bolsa de couro matelassê com sua corrente dourada a tiracolo (1957); 3) o pretinho básico (o vestido preto, Ford T da moda) (1924); 4) um broche multicolorido em forma de cruz bizantina – joias de fantasia, as bijoux; 5) o casaco com alamares do “*tailleur Chanel*” (1956); 6) o catogan;⁷ 7) a camélia (1939); 8) o botão dourado marcado com o duplo C (ROUX, 2005, p. 156).

Diante da análise de todas as invariantes estéticas da estilista francesa, gera-se a pergunta “Como?” (“*How?*”), que é o ponto central para entender as invariantes éticas de Chanel. Em resumo, como sua visão da Moda e da mulher está diretamente ligada às suas criações? Lembrando que as invariantes éticas são únicas e, assim, exclusivas à Chanel e, portanto, devem ser criadas novas invariantes para Gilda Marinho.

O ponto fundamental para entender as invariantes éticas é que todos esses elementos estéticos rejeitam os signos característicos da moda feminina daquele tempo (ROUX, 2005), embora, alguns anos depois, já tivessem se tornado estilo, conforme análise de Roland Barthes em “O Duelo Chanel-Courrèges”, de 1967. Negando a silhueta marcada que inviabilizava e repreendia movimentos de mulheres até os anos 1920 (materializada no uso do corpete), Chanel cria uma moda prática e baseada na ideia de utilidade, “rejeita na moda feminina da época tudo o que não corresponde a uma verdadeira função do vestuário” (ROUX, 2005, p. 157). Suas inspirações são do universo masculino: do esporte e do trabalho.

Elyette Roux explica, então, as duas dimensões semióticas do *look Chanel*. A primeira delas é sobre a conquista da liberdade individual da mulher moderna. Prioriza as escolhas por utilidade e conforto em suas produções, em contraponto à moda de então:

Chanel recusa-se a fazer bolsos nos quais não se possa introduzir as mãos, botões puramente decorativos e sem verdadeiras casas. Ela cuida para que suas saias permitam grandes passadas e que as cavas e as costas das roupas sejam suficientemente largas para facilitar os movimentos. Escolhe o jérsei e o crepe por sua maleabilidade (ROUX, 2005, p. 158).

6 Faz referência ao estilo Chanel Clássico que, segundo Karbo (2010), “É Chanel na sua forma pura, concentrada, do início até meados do séc. XX. [...] Chanel Clássico é o icônico *tailleur Chanel* de *tweed* com trama frouxa (provavelmente em bege, azul marinho ou preto, as cores preferidas de Coco), com forro de seda acolchoada, botões dourados e saia simples com comprimento logo abaixo do joelho. São falsas as joias, grandes e volumosas, os colares de correntes, e as bolsas quadradas e matelassê” (p. 13).

7 Penteadado que consiste em um rabo de cavalo baixo perto da nuca, eternizado por Coco Chanel.

Tudo isso para reafirmar a necessidade de um vestuário que permita a liberdade de movimentos, e por conseguinte, de escolhas de vida por parte das mulheres que se inserem no mercado de trabalho para além das figuras de cuidadoras e trabalhadoras domésticas – e que, claramente, podem pagar por isso.

A segunda dimensão semiótica do estilo de Chanel refere-se a suas criações terem como lema a oposição a tudo da moda feminina, ou seja, o trabalho e o vestuário masculino. Dessa maneira, Chanel inverte os significantes e significados da identidade de gênero de seu tempo. Para ela é sobre “tomar o que significa masculino e trabalho e transformá-lo em seu contrário, feminino e luxo, reivindicando valores de liberdade feminina” (ROUX, 2005, p. 161).

Diante dessa explicação, pode-se então pensar nas invariantes éticas e estéticas de Gilda Marinho, baseadas nas fotografias e informações reunidas para a pesquisa completa que gerou esse artigo. Assim como Roux, pretende-se primeiro listar as invariantes estéticas, e então explicar a escolha de cada uma delas para, por fim, interpretá-las para entender suas invariantes éticas. As invariantes estéticas de Gilda são:

1. Óculos chamativos (escuros ou de grau).
2. Joias/bijuterias extravagantes.
3. Casaco de pele ou de *vison*.
4. Turbante.
5. Cigarro.

Em primeiro lugar se tem os óculos escuros, marca absolutamente registrada de Gilda Marinho, pois são raríssimas as fotografias em que ela não os está usando. Segundo Porto (1985), a coleção de óculos de Gilda chegou a 85 modelos, “dos mais bizarros formatos e cores” (PORTO, 1985, p. 75). Sobre isso, o autor descreve:

Tinha de todos os tipos. Decorados com pedras semi-preciosas, com lantejoulas, com plumas, com arabescos de metais, quadrados, redondos e os famosos “gatinhos”, que se tornaram sua marca registrada. Orgulhava-se da coleção que ocupava várias gavetas com divisórias para cada par (PORTO, 1985, p. 75).

Gilda usava, ainda, alguns modelos exclusivos criados por Dirson Cattani,⁸ estilista, costureiro e figurinista de alta costura e Carnaval do Rio Grande do Sul, e um dos criadores da Escola de Samba Praiana.⁹ Segundo Porto (1985, p. 58), Gilda exibia óculos criados por ele em “cada baile que aparecia” e que, graças a ela, o ateliê de Cattani logo se tornou uma casa de costura famosa entre as mulheres e moças “um pouquinho mais ousadas, capazes de usar seus modelos insinuantes” de Porto Alegre.

8 Além do envolvimento com o Carnaval de Porto Alegre, Cattani trabalhou também na Portela, Escola de Samba do Rio de Janeiro. Além disso, morou alguns anos em Paris, adquirindo experiência como costureiro e estilista. Atualmente, o acervo de Dirson Cattani pertence à prefeitura de Porto Alegre, mas está praticamente abandonado e esquecido em um casarão da Av. Independência.

9 A Escola de Samba Praiana foi fundada em 1960 em Porto Alegre por um grupo de amigos que formavam um time de futebol. A Escola transformou o Carnaval de Porto Alegre nos anos 60 quando, em 1961, pela primeira vez fora do Rio de Janeiro, montou um desfile com alas, alegorias e fantasias. O responsável pela criação das alegorias e fantasias foi Dirson Cattani e o tema do desfile foi “A Coroação de Dom Pedro” (PEREIRA, 2021).

A segunda invariante estética são as joias/bijuterias extravagantes; Gilda praticamente não saía de casa sem decorar suas orelhas, pescoço, pulsos e dedos com adereços brilhantes. Em quase todas as fotografias em que Gilda se encontra, os acessórios são protagonistas das produções, ela é sempre lembrada adornada de apetrechos. Porto (1985, p. 75) cita que Gilda muitas vezes punha “dois, três, quatro colares ao redor do pescoço, anéis e mais anéis enormes, autênticas joias e fantasias”. Outra memória curiosa narrada por Roberto Gigante e abordada pelo autor é de, quando em um passeio a Gramado, na Serra do Rio Grande do Sul, Gigante trouxe de lembrança para Gilda uma corujinha de metal, para ser colocada na parede como decoração. Ao receber o presente, Gilda negou a utilidade convencional da peça e passou a usá-la no pescoço, como pingente de um cordão.

Vale citar que o entendimento do uso dos acessórios como essencial para uma produção elegante é um legado de Coco Chanel, cuja estética é caracterizada por J. M. Floch como dual, por ser “clássica” no vestuário e “barroca” nos acessórios (ROUX, 2005).

A terceira invariante é o casaco de *vison* ou casaco de pele, uma marca registrada de Gilda Marinho. Em 1945, em uma das noites na Sociedade Espanhola em um ato público pela redemocratização do Brasil, Cândido Norberto espantou-se ao vê-la vestida com um grande casaco de pele falando sobre a miséria popular:

[...] vestia um belo e vistoso casaco de pele, das orelhas delicadas pendiam brilhantes brincos, de legítimo brilhante, suponho, a maquilagem esmerada, o cabelo bem penteado. As palavras saltavam ordeira e exuberantemente de seus lábios, exigindo liberdade, direito de reunião e expressão para todos, legalização de todos os partidos políticos. E mais pão e mais escolas e mais roupas para os famintos e andrajosos que, aquela hora, como lembrava a oradora, na periferia de nossa cidade, estariam morrendo de fome e de frio... (NORBERTO, 1984, p. 35).

No início da segunda metade do século XX, o casaco de *vison* era considerado um item de grande desejo, pois era indicativo de potência financeira e estilo, mesmo em cidades muito quentes como o Rio de Janeiro (RAINHO, 2014). Em 1963, na coluna “Elegância e Bom Gosto” do caderno feminino do jornal *Correio da Manhã*, foi descrito que “possuir uma dessas preciosidades [casaco de pele] é o sonho de todas as mulheres”, mas nem todas conseguem “usá-la com propriedade”, indicando que tal postura exige certos “requintes” (RAINHO, 2014, p. 161). Além disso, uma mulher vestindo um casaco de *vison* era considerada um “termômetro do marido” no quesito financeiro, especialmente. Gilda Marinho, por sua vez, usava tais indumentas de *vison* com indiscutível “propriedade”, apesar de nunca ter sido casada e, assim, impedindo-a de medir a temperatura financeira de algum marido. Desde sua mudança para Porto Alegre, se inseriu no mercado de trabalho e sustentou a si mesma financeiramente, tendo sido assim até o final de seus dias.

Em *O Casaco de Marx* (2008), Peter Stallybrass concretiza a contradição intrínseca da vivência de Marx em seu casaco:

A mercadoria com a qual Marx começa *O Capital* – o casaco – tem apenas uma tênue relação com o casaco que o próprio Marx vestia em suas idas ao Museu Britânico para pesquisar material para escrever *O*

Capital. O casaco que Marx vestia entrava e saía da casa de penhores. Ele tinha usos bem específicos: conservar Marx aquecido no inverno; distingui-lo como um cidadão decente que pudesse entrar no salão de leitura do Museu Britânico (STALLYBRASS, 2008, p. 43).

Além disso, a família Marx foi, por anos, sustentada pela família Engels, cuja riqueza advinha da indústria têxtil, que na época tornou a Inglaterra uma supremacia econômica mundial.

Este artigo, assim como a monografia de onde advém, tem como título *Marx, Vison e Joias*, que é um subcapítulo do livro de Juarez Porto sobre Gilda Marinho, repetidamente citado neste trabalho. Esse trocadilho de Porto foi uma forma de relacionar a paixão de Gilda pela militância política e pela Moda, interesses que, por vezes, podem parecer contraditórios, mas que de muitas formas sintetizam a personalidade ambígua de Gilda: ela mesclava valores “nobres” com ideias políticas revolucionárias. De fato, escrevia nos jornais sobre como conquistar seu marido ou salvar um casamento, mas nunca foi casada. Também, tinha apreço pela riqueza material e levava uma vida cara, mas defendia ideias democráticas e igualitárias. Essa contradição é bem representada pela memória de Cândido Norberto, anteriormente citado, mas como ela mesma disse a ele depois do discurso: “Meu casaco de pele cobre meu corpo, mas não sepulta minha consciência diante dos sofrimentos do povo...” (NORBERTO, 1984, p. 35). O casaco de Gilda, assim como o casaco de Marx, materializava a contradição de sua vida.

O turbante é a quarta invariante estética de Gilda Marinho. São diversas as fotografias e memórias em que Gilda está de turbante na cabeça, especialmente nos últimos cinco anos de sua vida. Destaca-se o relato descrito por Porto (1985), em que Gilda teria aparecido em um dia quente de novembro em meados dos anos 1970 num encontro com a “Caravana do Country Club”¹⁰ no Salgado Filho rumo a Paris “abrigada num suntuoso casaco de pele, botas de couro de cobra que combinavam com o vestido também pesado, nada condizentes com aquele início de tarde tropical, e sobre a cabeça um personalíssimo ‘turban’” (PORTO, 1985, p. 78). Segundo Benito Schmidt (2009, p. 157), nas fotografias mais conhecidas dela, “sempre aparece com um sorriso aberto, óculos e bijuterias enormes, turbantes inacreditáveis – ‘uma figura que se impõe, com um cigarro na mão e o copo de whisky na outra’”. Aqui, encontra-se a última invariante estética de Gilda Marinho: o cigarro. Os relatos sobre Gilda comumente a descrevem com o cigarro aceso, mesmo em um contexto em que fumar era um vício exclusivo da população masculina (PORTO, 1985). Nota-se que o cigarro é uma invariante estética também de Chanel, visto que a estilista francesa estava sempre fumando, como é mostrado em várias de suas fotografias, inclusive por vezes enquanto trabalha, mas que não foi abordada por Roux (2005). Nas épocas de Gilda e Chanel, em que os moralismos eram ainda mais acentuados, mulheres que fumavam em público eram consideradas indecentes, com uma postura abertamente “masculinizada”.

As invariantes estéticas eram as marcas registradas de Gilda, os elementos que não variavam em seu discurso indumentário, e juntas formam uma grande mistura de estilos

¹⁰ Apelido dado por Tatata Pimentel ao grupo formado por diversos amigos do ciclo social e cultural porto-alegrense da época, como Araújo Santos, Caleffi Macedo e Chaves Barcellos.

e elementos. Essa mistura rejeita os códigos de Moda da época em que viveu, assim como as invariantes estéticas de Chanel faziam com os códigos de sua época. Isso acontecia pois ambas rejeitavam os códigos éticos, especialmente de gênero, estabelecidos. Para Roux (2005, p. 156), o “*How*”, o “Como projetar esse único e invariante?” nas roupas no caso de Chanel é entender a “outra faceta da identidade estilística de Chanel, em outras palavras, sua visão da moda, da mulher, aquela mesma que presidiu suas criações”. No caso de Gilda, segundo Porto (1985, p. 65), “As roupas absurdas, com combinações imponderáveis caracterizavam Gilda Marinho”. Aqui, encontra-se a primeira dimensão ética-estética sobre o estilo de Gilda: suas roupas eram imponderáveis, pois ela era imponderável. Gilda era uma mulher inclassificável e, por isso, não se podia categorizar sua maneira de vestir-se. As invariantes estéticas de Gilda estão a serviço de uma personalidade absolutamente plural e de sua ética sobre como ser mulher. As ambiguidades de seu estilo são o reflexo das ambiguidades de seu ser.

A segunda dimensão é relativa à própria vestimenta de Gilda ser um elemento essencial na sua negação a categorizações. As roupas não eram apenas reflexos de seu vanguardismo ético, mas eram também o próprio pioneirismo, eram a maneira de se fazer presente, de aparecer. Retomando as fases de sua vida tratadas neste trabalho, pode-se primeiro ver uma Gilda jovem, comumente sendo a única mulher a ocupar determinados espaços; na sequência, a Gilda mais velha, censurada por um regime ditatorial e, por último, a Gilda idosa, “rejeitada pela eletrônica” e mais extravagante que nunca. Se não fossem as roupas, iriam prestar a devida atenção a ela? Em suma, como disse o radialista João Batista Marçal (MARÇAL, 1986) sobre Gilda, “Ela com aqueles balangandãs, aquela piteira muito louca, já era uma forma de dizer ‘Eu não concordo com essa babaquice reinante aí, eu vou me vestir do jeito que eu quiser’”.¹¹

11 Entrevista no documentário *Gildíssima*. Direção: Alexandre Derlam. Porto Alegre: Estação Filmes, 2014 (22 minutos).

Referências

BARTHES, Roland. O duelo Chanel-Courrèges. *In: Sistema da moda. Vol. 3. Imagem e moda.* São Paulo: Martins Fontes, 2005.

GILDÍSSIMA. Direção de Alexandre Derlam. Porto Alegre: Estação Filmes, 2014. (22 minutos).

KARBO, Karen. **O evangelho de Coco Chanel, lições da mulher mais elegante do mundo.** São Paulo: Seoman, 2010.

MARCZAK, Fernanda. **Marx, vison e joias:** uma análise biográfica e comunicacional da indumentária de Gilda Marinho. 2021. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharel em Relações Públicas) – Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2021.

MARÇAL, João Batista. **Comunistas gaúchos:** a vida de 31 militantes da classe operária. Porto Alegre: Tchê!, 1986.

NORBERTO, Cândido. A face escondida de Gilda Marinho. **Zero Hora**, Porto Alegre, p. 35. 16 fev. 1984.

PEREIRA, Liliane. **Os 60 anos da Praiana, a “mais formosa flor” do carnaval de Porto Alegre:** enredo da agremiação para o carnaval 2020 vai falar de flores e será uma forma de homenagear a própria escola pela data significativa. 2021. Disponível em: <http://diariogaicho.clicrbs.com.br/rs/dia-a-dia/noticia/2019/10/os-60-anos-da-praiana-a-mais-formosa-flor-do-Carnaval-de-porto-alegre-11882114.html>. Acesso em: 1 ago. 2021.

PORTO, Juarez. **Gilda Marinho.** Porto Alegre: Tchê!, RBS, 1985.

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

ROCHEDO, Aline Lopes. **Do croqui à academia:** a biografia cultural de um vestido. 2015. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/131647/000978751.pdf?sequence=1&isAll owed =y>. Acesso em: 18 abr. 2021.

ROUX, Elyette. Luxo e tempo das marcas. *In: LIPOVETSKY, Gilles et al. O luxo eterno:* da idade do sagrado ao tempo das marcas. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p. 153-172.

SCHMIDT, Benito. Gilda e Lila: duas maneiras de ser mulher e comunista em Porto Alegre nas décadas de 1940 e 1950. **Revista História Oval**, v. 9, n. 2, 2006.

SCHMIDT, Benito. Nunca houve mulher como Gilda? Memória e gênero na construção de uma mulher “excepcional”. *In*: GOMES, Angela de Castro; SCHMIDT, Benito. **Memórias e narrativas autobiográficas**. Porto Alegre: Editora FGV, 2009.

STALLYBRASS, Peter. **O casaco de Marx**: roupas, memória, dor. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.

TEIXEIRA, Paulo Cesar. Reportagem lembra as muitas histórias de Gilda Marinho. **Jornal do Comércio**, 15 jul. 2019. Disponível em: www.jornaldocomercio.com/_conteudo/cultura/2018/12/662731-reportagem-lembra-as-muitas-historias-de-gilda-marinho.html. Acesso em: 13 jan. 2021.



museus e tessituras

Indumentária, Moda e tempo em um museu de História

Maria do Carmo Rainho¹

Este texto nasce de uma reflexão sobre o lugar das roupas em um museu de História, a partir de uma experiência de trabalho da autora no Museu Histórico Nacional nos anos de 2016-2019.² Em uma abordagem na chave da biografia cultural das coisas (KOPYTOFF, 2008), nos propomos a examinar a formação dos acervos, as políticas de aquisição e a exibição das coleções de indumentária do referido museu, de modo a pôr em debate a relevância (ou a desimportância) que museus de História atribuem a estes objetos e algumas problemáticas que eles nos convocam a enfrentar.

Na trilha das reflexões de Meneses (2007) no campo da memória e da cultura material entendemos que uma das missões dos museus de História consiste em

[...] permitir ou ensinar a ver a historicidade nas coisas, permitir a leitura nas coisas, materialmente, de seu caráter de produto e vetor de forças históricas; [ademais], o museu histórico não pode escapar de ser o lugar da diferença constituindo-se como uma plataforma de inteligibilidade da vida humana (MENESES, 2007, p. 144).

Mas, se a rigor, todos os museus são históricos e se todos podem operar as dimensões de espaço e de tempo, impõe-se caracterizar os museus históricos no sentido de diferenciá-los dos museus do Traje e da Moda. A nosso juízo, para essa distinção importa menos a tipologia ou a natureza dos artefatos e mais a relação dos museus com os diferentes campos de conhecimento e os problemas que se propõem a discutir com os objetos. Como afirma Meneses (1994), entre a coleção e a problemática, é da problemática que se deve partir. Em outras palavras, cabe aos museus servir-se de artefatos que possibilitem articular e encaminhar questões entendidas como prioritárias em seu campo de ação.

Em tese, nos museus da Moda e do Traje, a especificidade tipológica dos acervos e, a princípio, a maior familiaridade de pesquisadores e curadores com o campo, definiriam

1 Doutora em História Social – UFF. Possui graduação em História pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e mestrado em História Social da Cultura pela PUC-Rio. Pesquisadora do Arquivo Nacional, atua em ações de difusão do acervo.

2 Graças a um acordo de cooperação técnica firmado entre o Arquivo Nacional e o Museu Histórico Nacional, minha instituição de origem, atuei como pesquisadora, em tempo parcial, no Museu Histórico Nacional.

um arco mais amplo de questões a serem discutidas do ponto de vista da produção, circulação e usos das roupas e acessórios, enquanto nos museus históricos as interrogações poderiam ser mais limitadas pelo fato de as coleções de indumentária serem uma dentre muitas outras e de evidenciar-se, ainda, certa hierarquia dos objetos, com a superestimação das pinturas, esculturas e mobiliário. Outra questão se refere à atribuição de valor prévio e imutável aos objetos, quaisquer que sejam seus atributos intrínsecos. Se nos museus da Moda essa contaminação se dá mais frequentemente pela relação entre uma determinada peça e o seu criador – costureiro, estilista, *designer* –, nos museus históricos o mais comum é uma atribuição de valor apoiada na biografia do portador, em sua maioria membro das camadas dominantes, com o objeto evocando situações ou eventos. A disposição em complementar as coleções de indumentária do ponto de vista cronológico, com a historicidade dos objetos se sobrepondo às indagações, também é questão delicada e que, a nosso juízo, não deveria ocupar uma centralidade nas políticas de aquisição dos museus históricos. Nesse sentido, as investigações de Daniel Roche sobre as “coisas banais” seriam uma inspiração para estes museus refletirem sobre a indumentária em exposição, entendendo-se que “o vestuário, mais que qualquer outro elemento da cultura material, incorpora os valores do imaginário social e as normas da realidade vivida; é o campo de batalha obrigatório do confronto entre a mudança e a tradição” (ROCHE, 1998, p. 224).

A escolha da categoria indumentária, em detrimento de vestuário ou traje para nos referirmos às coleções do Museu Histórico Nacional, advém de um entendimento de que se trata da mais adequada e mais inclusiva, por não se limitar a roupas e, também, por conformar a ideia de completude da aparência. Ademais, consideramos indumentária a categoria apropriada para referenciar trajes militares e uniformes de modo geral; as roupas de trabalho; as vestimentas associadas a usos circunstanciais – vestidos de noiva, roupas de batismo; os trajes utilizados em práticas religiosas. A categoria moda, por sua vez, embora seja da alçada da Indumentária, traz uma série de questões a serem enfrentadas, a começar pelo fato de que ela tanto pode se constituir um “fato de indumentária criado por especialistas (por exemplo, a alta costura)” como pela “propagação de um traje, reproduzido em escala coletiva por razões diversas” (BARTHES, 2005, p. 272). Aqui, teríamos outros problemas a serem enfrentados, na aquisição, classificação e curadoria dos indumentos em um museu de História e que vão além da esfera da terminologia: o que e quem define o que é do campo da Indumentária e da Moda? Indumentária estaria na esfera da estabilidade, da tradição, cabendo à Moda o campo da mudança? A Indumentária se referiria às peças dos criadores anônimos, cabendo à Moda se qualificar pela assinatura dos seus agentes? Como abordar as questões das hierarquias, do luxo, da distinção social demarcadas pela produção e pelo consumo de determinados indumentos? Como tratar os indumentos produzidos e utilizados por homens e mulheres, negros e negras, colocando em pauta a diáspora africana? E os artefatos das diferentes comunidades indígenas? Como retirá-los do anonimato e fazê-los dialogar com outros itens de indumentária, incluindo peças contemporâneas?

Feitas as considerações iniciais – e sem a pretensão de responder a todas essas questões – buscaremos discutir como os objetos produzem sentidos e as diferentes operações envolvidas nesse processo, escapando de uma perspectiva essencialista ao abordar os indumentos e suas coleções em um museu de História.

Os indumentos nas coleções e as coleções de indumentária do Museu Histórico Nacional

A história do Museu Histórico Nacional, desde a sua criação em 1922, a constituição do acervo sob a direção de Gustavo Barroso³ e os critérios que definem a aquisição e a procedência dos objetos, sua inventariação, classificação, exposição e a transformação em documentos são alguns dos temas que têm tido uma consistente fortuna crítica.

Como tem sido apontado recorrentemente, nas múltiplas malhas de mediações internas e externas que envolvem os objetos no museu, desde os processos de seleção até a exposição, evidencia-se uma legitimação apoiada na proveniência; na biografia – do objeto, do usuário, do proprietário/doador, do autor/criador –; na relação entre o objeto e um determinado evento, sua “presença” em acontecimento canonizado pela historiografia; na autenticidade e na antiguidade. Estes parâmetros, observados nas primeiras décadas da instituição, evidenciam-se em todas as classes de artefatos e, de modo conspícuo, na Indumentária: “Nas roupas, adornos e acessórios coletados e expostos percebemos como os objetos são transformados em objetos históricos e como nesse processo se naturaliza a existência de objetos não históricos” (BITTENCOURT, 2003, p. 160). Aqui, estes objetos são entendidos como aqueles indignos de adentrarem o museu e, também, os que lá permanecem escondidos, invisibilizados ou subestimados: à medida que são classificados, os objetos classificam os sujeitos.

Nesse sentido, visamos a investigar os processos de musealização dos itens de indumentária no Museu Histórico Nacional, partindo da ideia de uma agência dos objetos, da capacidade que possuem de nos mobilizar, de maneira a questionarmos as classificações e enquadramentos que lhes são impostos, bem como os agentes envolvidos nesse processo em diferentes tempos. Longe de um pensamento essencial, tomamos a linguagem como algo que não é puramente descritivo (BOURDIEU, 1989), pois dizer algo é fazer algo: quando descrevemos um objeto, pessoa ou fenômeno, estamos “fazendo” o objeto, a pessoa ou o fenômeno, conformando a realidade por meio de palavras (AUSTIN, 1990).

Conforme Gustavo Barroso, o seu primeiro e mais longo diretor, o Museu Histórico Nacional era uma “casa fundada e mantida com o objetivo de conservar as relíquias que recordam o passado de glórias e as tradições do Brasil”,⁴ um espaço em que esse passado se plasmava nos artefatos.

Embora tivesse uma cronologia que contemplava do período colonial aos primeiros anos da República, o Museu era o espaço por excelência da “boa sociedade” do Império, dos militares, dos membros da nobreza, dos barões e baronesas encarnados por itens como a “farda de cerimônia e o chapéu armado que pertenceram [...] ao conde da Mota Maia, fiel companheiro de S.M. O Imperador Pedro II no exílio e médico de notável saber”⁵ ou o “anel de ouro e pérola oferecido pela imperatriz Teresa Cristina à sua dama,

3 Gustavo Barroso dirigiu a instituição de 1922 a 1959, com um breve intervalo entre 1930-1932.

4 Carta de Barroso a Alice Calmon, em 6 de janeiro de 1936, agradecendo pela doação da coleção Miguel Calmon ao MHN. Processo de Entrada de Acervo n.º 15/1936.

5 Correspondência de Gustavo Barroso a Manoel A. da Motta Maia. Rio de Janeiro, 24 de outubro de 1922. Processo de Entrada de Acervo, n.º 1/22.

d. Elisa de Beaurepaire”.⁶ Para a formação do acervo em seu período inicial, muitos objetos foram adquiridos por doação de particulares, numa prática de recolhimento ativa (BITTENCOURT *et al.*, 1995, p. 66). De todo modo, o Museu contou, em grande medida, com a transferência do patrimônio até então sob a guarda de instituições públicas, como os itens que compunham o Museu do Arquivo Nacional. Conforme a “Estatística dos Objetos do Museu por Procedência”, vemos que, em 1924, dos 2496 itens em exposição, 1402 foram transferidos de estabelecimentos públicos (BARROSO, 1924). Apenas do Arquivo Nacional eram trezentos deles, uma quantidade substantiva de adornos e itens de indumentária, em sua maioria, datados da segunda metade do século XIX: relógios; argolões; pulseiras em ouro; broches em cristal e marfim; inúmeros leques (de marfim, tartaruga, charão, seda, madreperla); um “colar de pequeninas conchas fabricado por um sentenciado do presídio de Fernando de Noronha, e por ele ajuntado à sua petição de indulto ao Imperador, como oferta à imperatriz em 1884” (BARROSO, 1924, p. 115) e o “xale japonês esquecido no vestiário do célebre baile da Ilha Fiscal, última festa da monarquia” (BARROSO, 1924, p. 180).

Na organização das inúmeras salas da mencionada exposição, nota-se, além de uma “nostalgia do Império” (ABREU, 1994, p. 209), a celebração de um passado glorioso, no qual cabiam aos objetos “documentar os grandes momentos da História nacional, bem como seus vultos representativos” (BITTENCOURT *et al.*, 1995, p. 65). A sala Osório, por exemplo, tinha como eixos centrais a guerra do Paraguai e a figura do general, evocadas em 116 itens, entre fotografias, revólveres e espadas ao pincel de barba de uso em campanha. Na classe dos objetos pessoais, incluíam-se botões de fardas, bonés, “o último chapéu armado usado pelo general Osório” (BARROSO, 1924, p. 129) e gravatas militares de seda. Peça reproduzida na contracapa do catálogo, o poncho de vicunha que cobria o general na passagem de Humaitá, operação naval da referida guerra, é classificado com a informação “com sinais de bala” (BARROSO, 1924, p. 125): graças às alterações em sua superfície, a peça adquire outras camadas de significados, constituindo-se em um atestado de bravura. Na mesma medida, estão as inúmeras joias – que integram os espólios das Guerras de Rosas e do Paraguai – como os “cordões de ouro encontrados com os paraguaios mortos nos campos de batalha” (BARROSO, 1924, p. 150). Estas foram coletadas no cenário da guerra, adquiridas pelo Museu por transferência da Casa da Moeda, em 1923,⁷ inventariadas e expostas. Reforçando-se o contexto do seu recolhimento, as joias transformam-se em objetos históricos mais por seus atributos simbólicos do que por suas propriedades físicas.

Uma leitura atenta da classificação dos itens de indumentária chama a atenção para outra estratégia de valoração do acervo: o emprego recorrente do adjetivo “último”. Temos, assim, a “última cartola usada por d. Pedro II em Paris, durante o seu exílio” ou “o último par de botinas usadas por d. Pedro II antes de falecer” (BARROSO, 1924, p. 175), com a descrição dos objetos atuando tanto no ordenamento temporal, evidenciado nas informações complementares – “em Paris, durante o seu exílio” e “antes de falecer” – quanto na atribuição de raridade em função do derradeiro uso dos itens.

6 Relação em Duplicata dos Objetos Entregues [pelo Arquivo Nacional] ao Diretor do MH, de acordo com o Aviso n.º 1455, de 29 de agosto de 1922, Processo de Entrada n.º 10/22.

7 Casa da Moeda, Processo de Entrada de Acervo n.º 2/23.

No processo de doação de bens que pertenceram a Deodoro da Fonseca, a indumentária é peça-chave para a observação de outros parâmetros de classificação:

[...] declaro que o chambre, o pijama e chinelos em meu poder e que ofereço ao MHN, pertenceram ao generalíssimo Manoel Deodoro da Fonseca e foram oferecidos ao meu falecido, general Pedro Paulo da Fonseca Galvão [...] por d. Mariana Meireles da Fonseca, viúva do generalíssimo Deodoro, como sendo a que vestia na ocasião do seu falecimento.⁸

A transmutação dos objetos em “reliquias históricas” se apoia na valorização da autenticidade/raridade, com as relações de parentesco entre o proprietário da peça, o sobrinho do ex-presidente, conferindo *status* social à doadora. Neste caso específico, o evento da morte de Deodoro transforma a indumentária de uso doméstico em objeto aurático, evidenciando o aspecto de fetichização dos artefatos em seus processos de musealização. Impossível não lembrar o pijama vestido por Getúlio Vargas quando do seu suicídio, em 1942, e que se encontra em exposição no Museu da República, no Rio de Janeiro.

A entrada de duas grandes coleções particulares – Miguel Calmon (1936) e Gomes Moreira (1956), que juntas perfazem mais de mil artefatos, são uma espécie de síntese das relações que Gustavo Barroso estabelecia com os membros das camadas mais altas do país, das tipologias de acervo valorizadas e dos atributos que tornavam os objetos atraentes ao Museu. Estas coleções, que seriam devidamente destacadas em salas batizadas com os nomes dos doadores, não apenas entronizavam os sujeitos como grandes benfeitores da instituição (BITTENCOURT, 2006, p. 12), como atuavam no sentido de reproduzir a hegemonia de determinados estratos das classes dominantes: o político com origem nas oligarquias baianas Calmon e o banqueiro e comerciante Gomes Moreira.

Ambas as coleções conservam indumentos expressivos no que se refere à quantidade, à variedade tipológica e aos materiais e, também, aos marcos temporais (alguns dos itens da coleção Calmon teriam sido produzidos no século XVIII). Nesta coleção, com 669 objetos, sobressaem os inúmeros leques e, especialmente, a joalheria – braceletes, pulseiras, relógios, pares de brincos, colares – com origens variadas – da França à Rússia, passando por Minas Gerais e Bahia. No inventário realizado em 1939,⁹ por Luiz Marques Poliano, conservador do Museu, conforme as orientações da viúva de Calmon, Alice Calmon du Pin, muitas peças são descritas com “nome e sobrenome”: “anel do marquês de Abrantes”; “fivela de sapato de José Gomes de Vasconcelos Jardim, primeiro presidente da República de Piratini (1836)”; “anel de ouro com miniatura de D. João VI”; “brincos (par de ouro). Joia da família Fontoura Simões Lopes, do Rio Grande do Sul”; “leque inglês de madrepérola e incrustações de ouro e prata [...] Pertenceu à Viscondessa do Rio Vermelho”. Mas, na extensa lista de joias, que ocupa quarenta páginas do processo de entrada do acervo, encontram-se também os objetos “anônimos”. Inventariados de forma sumária, o “bracelete de ouro com a efígie de D. Pedro II em 1860. Ourivesaria baiana” e o “balangandan de prata. Joia usada pelas africanas da Bahia. 2º. Reinado. Composto

8 Processo n.º 15/24 – João Severiano da Fonseca – Maria Saboia Virato Galvão.

9 Relação dos Objetos doados ao Museu Histórico Nacional pela senhora Doutor Miguel Calmon du Pin e Almeida, levantada pelo conservador Classe G, Interino, Luiz Marques Poliano. Processo de Entrada de Acervo n.º 15/1936.

de 12 peças” são alguns dos raros exemplares de indumentos da cultura afro-brasileira, ainda hoje, no Museu, apontando para uma longa invisibilização de homens e mulheres negros e negras em seus espaços. Essa subalternização evidencia-se em diferentes momentos: na descrição do bracelete, em 1939, na qual a atenção é destinada ao imperador, e, no caso da penca de balangandãs, já em 1980, quando da elaboração de fichas técnicas referentes aos itens em exposição, na qual se observa o deslocamento do objeto de seu uso corrente no século XIX como adorno para o uso doméstico, decorativo, com a sua inclusão na categoria “prataria”, junto com dois paliteiros, também em prata.

Na coleção Gomes Moreira, de um total de 447 itens, 101 enquadram-se na categoria joalheria: pares de brincos em ouro, coral, ametista, ônix, esmeralda, pérolas, crisólitas, turmalinas; pulseiras e braceletes em ouro, em prata, em tartaruga e até mesmo com fios de cabelo e ouro, as chamadas joias de afeto, de inspiração na Inglaterra vitoriana e a cuja produção se dedicavam as mulheres da “boa sociedade”. Incluem-se, ainda, inúmeros anéis, relógios, broches, camafeus, argolões.¹⁰ Tal como na coleção Calmon, “dois braceletes de baianas, em prata” constituem uma exceção à regra na lista de indumentos de adorno.

Nos processos de musealização dessas duas coleções, a presença das pessoas comuns, do povo, se afirma pela ausência: uma hipotética visita às salas de exposições revelaria como é produzido o “culto da saudade” e a valorização da tradição, entendida pela reprodução do Estado. A pedagogia das exposições coloca cada coisa em seu lugar (BITTENCOURT, 2003), atuando no habitus, aqui entendido como uma categoria relacional que incorpora o conjunto de posições objetivas que os sujeitos ocupam – e que determinam a atuação e a ação na vida social – e o conhecimento adquirido, as maneiras de ser e estar encarnadas em corpos (BOURDIEU, 1989).

Ao analisar as coleções de indumentária e os indumentos adquiridos pelo Museu após a saída de Gustavo Barroso, em 1959, verifica-se certa continuidade nos critérios que definiam a entrada dos objetos – especialmente quando se trata de doações –, com uma ênfase na valoração do usuário da roupa ou do acessório/adorno, do criador da peça, ou, ainda, de um evento que estaria ali representado por intermédio do artefato. De todo modo, algumas coleções promovem disrupções nessa lógica, mobilizando a nossa atenção.

Diferente das outras coleções do Museu que contêm itens de indumentária, a coleção Sophia Jobim Magno de Carvalho destaca-se, primeiramente, por se dedicar, na íntegra, à temática. Composta por 690 indumentos, doados em 1968, é fruto de um investimento no colecionismo destes objetos – trajes, acessórios, adornos –, principal alvo do seu interesse profissional. Museóloga formada no curso de Museus oferecido pelo Museu Histórico Nacional, Sophia foi precursora dos estudos de Indumentária no Brasil, professora da Escola Nacional de Belas Artes e criadora de um museu especializado em sua casa, no Rio de Janeiro. Diferia de outras mulheres que doaram acervos formados por seus familiares, sendo ela própria responsável pela coleta das peças: a biografia dos objetos se confundia, de maneira inequívoca, com a biografia da colecionadora, sua trajetória de vida, viagens e cursos, as esferas pública e privada.

¹⁰ Coleção Manoel Gomes Moreira, Processo 11/56.

Na análise da classificação dos itens, inventariados em sua casa, obedecendo à orientação dos arquivos encontrados em sua biblioteca, observa-se o uso intensivo de adjetivos que comoditizam os artefatos; de termos que qualificam os portadores das roupas em função de sua origem, posição social, relações de parentesco e, ainda, pela posse de bens criados por empresas ou agentes da moda investidos de autoridade, este último um critério que, até então, não aparecia na classificação dos indumentos e que se deve à formação da doadora. Temos, assim, objetos descritos como: “imperador da China – precioso traje feito na Fábrica Real de Suchow, para o imperador, com símbolos decorativos – elementos de quatro séculos”; “Baile da Ilha Fiscal – 9 de novembro de 1889. Traje branco de cetim macau, com rosas em aplicação. Vestido da baronesa de Estrela, confeccionado por Worth – o grande costureiro da rainha Eugenia Maria de Montijo de Guzman, condessa de Teba, esposa de Louis Napoleon III”.¹¹

Aspecto relevante da coleção Sophia e inédito no Museu é o caráter etnográfico dos indumentos, originários de diferentes culturas e épocas e de variados países da América Latina, Ásia, África e Europa. Entre as peças brasileiras estavam um cocar de penas cor de rosa dos Carajás; uma touca indígena de fibra de tucum, recoberta de penas amarelas e azuis; um traje de couro de vaqueiro e um traje completo de baiana (LOUZA, 2016). Outro aspecto que subverte a lógica de aquisição de indumentos assente até então é a ausência de trajes militares.

Alguns autores consideram a década de 1980 como a de uma guinada no Museu Histórico Nacional, um momento em que se daria a passagem da aquisição à uma política de aquisição, implicando esta em uma operação na qual os objetos são adquiridos a partir de questões pontuadas por seus pesquisadores e curadores. Mas, conforme observa Fernandes (2002), até a década de 1990, quando se redigiu uma política de aquisição de acervos recomendando a “complementação das coleções existentes e a busca ativa de itens referentes ao mundo do trabalho, o Museu Histórico Nacional manteve-se devedor dos parâmetros convencionados por Gustavo Barroso” (FERNANDES, 2002, p. 132).

Vale insistir que os objetos adquiridos pelo Museu nos falam de presenças, mas também de ausências. Peças relacionadas a grupos indígenas e a homens e mulheres negros e negras, de origem africana, ficaram, por muito tempo, subsumidas nas diversas coleções ou foram utilizadas como material didático no curso do Museu, caso de onze artefatos indígenas incorporados ao acervo décadas após a sua entrada na instituição (OLIVEIRA, 2012). Por isso a relevância da doação efetuada pelo indigenista Luís Felipe de Figueiredo, o Cipré (seu nome Xavante), em 1985. Integrada por 316 objetos de 41 nações indígenas, a aquisição da coleção Cipré, que contempla colares, brincos, adornos de cabeça, nasais, labiais, de cintura, anéis, tangas, pulseiras, cocares, estojos penianos, bolsas, diademas, dilatadores de lóbulos das orelhas, braçadeiras, expressa o reconhecimento de uma lacuna por parte da instituição e a valorização dos artefatos indígenas em função da sua elaboração e uso. Conforme Solange Godoy, diretora do Museu entre 1985-1989, “a aquisição da coleção se deu a partir do momento em que foi discutida a proposta de se organizar uma exposição de longa duração e se evidenciou que os grupos indígenas não estavam representados” (GODOY apud ARAÚJO, 2014, p. 166).

¹¹ Processo de Entrada de Acervo n.º 1/68.

A organização de um circuito expositivo estava no cerne do projeto de mudança no perfil do Museu Histórico Nacional. Consultores externos foram convocados para propor uma exposição que se afastasse dos feitos gloriosos, dos grandes personagens, do culto à relíquia e que inscrevesse os sujeitos e grupos historicamente invisibilizados ou marginalizados como agentes da História. As políticas de aquisição também se ampliaram com a identificação das áreas carentes de acervo, entre elas a Indumentária, embora os critérios de aquisição, pelo menos em um primeiro momento, se apoiassem, ainda, nas relações pessoais:

[...] o que tínhamos de indumentária era muito pouca coisa, indumentária de trajes militares, já a parte de trajes civis do século XIX era muito pouca e mal conservada. A Vera Lima tomou-se de amor por esse segmento de acervo, se especializou, e passou a correr atrás de completar a coleção. Vale dizer que tudo começou por conta de uma coleção de chapéus de uma amiga da minha tia que morreu, e a família não tinha o que fazer com esses chapéus, foi então que eu perguntei se eles não queriam doar para o museu, e assim se deu a doação. Foi neste momento que decidimos que essa seria uma vertente do museu, um segmento do acervo, que precisaria de investimentos, de doações, de pesquisas, de tudo (GODOY apud ARAÚJO, 2014, p. 166).

Conforme Vera Lima, museóloga que atuou por mais de duas décadas como responsável pelas coleções de indumentária do Museu, o trabalho de aquisição na década de 1980 ainda estava centrado nas doações por particulares e servidores, sem considerar as “necessidades reais do acervo” (LIMA; NACCARATO, 2002, p. 322). Essa entrada randômica de indumentos começa a ser quebrada nos anos 1990 com a doação de roupas infantis, que possibilitaram a criação de um novo segmento. Coube à Vera Lima definir os princípios que passaram a reger a coleta de indumentos: “Critérios preestabelecidos sobre o que é realmente representativo de cada época, pois ainda possuímos alguns períodos esparsos” (LIMA, 2001, p. 239) ou “Doações que completem trajes de todos os estilistas brasileiros que ainda não fazem parte da coleção” (LIMA, 2001, p. 238). Aqui cabe problematizar a concepção do “que é realmente representativo de cada época” e em que medida ela mantém uma hierarquia dos artefatos, posto que o critério não está explicitado. E quem estabelece o que é “realmente representativo de cada época”? A nosso juízo, evidenciava-se, ainda, uma naturalização dos sujeitos e do tempo, entendido não como processo, mas como algo evidente com os objetos atuando para conformar o *zeitgeist*.

Se a entrada maciça de itens de moda rompe, num certo sentido, com a tradição de aquisição de objetos únicos, auráticos, pelo seu caráter de reprodutibilidade, o que se observa é que a aquisição dos indumentos, em grande medida, continua associada ao seu produtor – Zuzu Angel, Dener, Mena Fiala, Guilherme Guimarães, Markito, Lino Villaventura, Isabela Capeto, Ronaldo Fraga, Faúse Hatén e Alexandre Herchcovitch e ao usuário/portador – a exemplo da coleção de trajes de Ernesto Geisel, presidente da República.

Deve-se destacar, contudo, a intenção da museóloga no sentido de identificar itens que dialogassem com outros artefatos das diferentes coleções de indumentária. Nessa direção, se inscreve a busca por uniformes civis e trajes de trabalho e a valorização de rou-

pas criadas na contemporaneidade e por estilistas brasileiros, invertendo uma política de aquisição baseada, em linhas gerais, na superestimação da procedência das peças e dos seus usuários, na antiguidade dos itens e em uma concepção eurocêntrica e simbiótica de Moda como sinônimo de criações dos costureiros internacionais.

A Indumentária como problema

Em grande medida, os artefatos de indumentária sofrem de uma espécie de hierarquização nos museus. Raramente integram as linhas de pesquisas das instituições ou são incluídos em um programa de trabalho consistente e contínuo.

As exposições de moda, excetuando-se aquelas de longa duração em instituições especializadas, são eventos esparsos. Nos museus de História, quando expostos, os indumentos habitualmente estão a reboque de pinturas, mobiliário, esculturas. Verifica-se, ainda, que as instituições museais, em sua maioria, se ressentem de maior sensibilidade quanto ao apelo promovido pelas roupas em exposição, não atentando para o fato de que elas possibilitam aos seus diferentes públicos refletir sobre relações sociais, gênero, poder, política, racismo, religião, entre muitos outros temas.

É fato indiscutível que o número reduzido de profissionais envolvidos na produção das exposições em instituições públicas brasileiras, a carência de servidores especializados em conservação e restauro de têxteis e a pouca intimidade com a historiografia da Indumentária e da Moda, em especial com as pesquisas centradas nos artefatos, impactam na realização de exposições e nos modos de expor as roupas. Uma visita ao circuito de longa duração do Museu Histórico Nacional nos coloca outras questões, conceituais e metodológicas, que envolvem as roupas nos museus de História. Vamos a algumas delas. O Museu possui, segundo levantamento feito em agosto de 2021,¹² 2610 itens de indumentária, sendo que 117 deles encontram-se na exposição de longa duração. Mas como os indumentos estão expostos? Que histórias eles contam? Que códigos de representação são construídos por estes artefatos? Como os objetos nos definem e definem a sociedade que os produziu, consumiu e os colecionou?

A exposição de longa duração do Museu foi inaugurada em 2010, inserida em uma política de modernização iniciada em 2003 na gestão da museóloga Vera Tostes. Apoiava-se em uma curadoria interdisciplinar, a cargo de historiadores, museólogos, arquitetos e educadores da instituição, além de consultores externos.¹³ Como principal questão a ser enfrentada pela equipe estava a integração de três exposições modulares, inauguradas entre 1987 e 1994: *Colonização e Dependência* (1987); *Memórias do Estado Imperial* (1992 a 2001) e *Expansão, Ordem e Defesa* (1994) (AZEVEDO *et al.*, 2019). Atualmente, o circuito expositivo contempla os seguintes módulos/conceitos: “Oreretama”, que exhibe artefatos de diversos grupos indígenas que representam as sociedades nativas do Brasil; “Portugueses no Mundo”, que “mesmo procurando fugir a cronologia linear entre a chegada dos

12 Conforme informações fornecidas pela museóloga Jeane Mautoni, do Museu Histórico Nacional.

13 O historiador Manoel Luís Salgado, o artista plástico e curador Emanuel Araújo e o atual ministro do STF, Luís Roberto Barroso.

portugueses à América e a Independência do Brasil [...] não conseguiu romper com a série factual que marca a história da colônia portuguesa na América” (AZEVEDO *et al.*, 2019, p. 50); “A Construção do Estado”, abordando desde os processos de Independência à Proclamação da República “oferecendo raros momentos disruptivos, com poucos diálogos de temporalidade” (AZEVEDO *et al.*, 2019, p. 50); e “Cidadania em Construção”, abordando o Brasil no século XX sob a perspectiva da construção da cidadania, a história das Constituições e os objetos que representam os processos de afirmação dos direitos políticos, civis e sociais no Brasil e seus movimentos sociais. Este módulo encontra-se, atualmente, em fase de requalificação.¹⁴

A análise das coleções de indumentária que se encontram na exposição revela, em primeiro lugar, uma seleção e uma curadoria fortemente apoiadas na biografia dos usuários e produtores dos indumentos. O módulo “A Construção do Estado”, que contempla a maior variedade desses objetos, exhibe inúmeros itens pertencentes a D. Pedro II, como cartolas, borzeguim, poncho. Quanto ao módulo “Cidadania em Construção”, pensado como o lugar onde seriam expostos itens de todas as coleções entradas no Museu após os anos 1990, com ênfase na história do cotidiano e das pessoas comuns, expõe uniformes de trabalhadores de diferentes áreas, homens e mulheres anônimos, dividindo espaços com os trajes dos sujeitos descritos como os “brasileiros referência em sua profissão”: da bailarina Ana Botafogo, do médico Ivo Pintanguy e da capitã de corveta Janaína Silvestre da Silva, “primeira mulher a ocupar um cargo na base brasileira da Antártica” (NAZARETH; TOSTES, 2013, p. 252). Como bem observa Meneses (1994, p. 26), a fetichização do objeto em exposição é a tendência mais comum nos museus históricos e, não nos esqueçamos, também nos museus da Moda e da Indumentária. Mas se é limitador para a exposição fetichizar objetos, é, ao contrário, de extremo interesse procurar registrar e explicar a fetichização. Então, conforme a proposta de Meneses, caberia aos museus, ao invés de eliminar os objetos históricos – as relíquias – das exposições, problematizar sua construção, transformações, usos e funções.

Outra questão a ser enfrentada é o uso dos artefatos como ilustração, posto que é grande o risco das peças de indumentária, adornos e acessórios serem empregados como reforço aos temas abordados. Tomados como elementos decorativos, sem contextualização, tornam-se mero apoio aos conceitos extraídos de outras fontes ou como suportes a questões colocadas por objetos considerados mais relevantes. Fazer com que esses artefatos dialoguem com outros itens de diferentes tipologias (pinturas, esculturas, louças, mobiliário, fotografias), levar o público a percorrer as exposições atento às perguntas provocadas pelo uso de uma determinada peça de indumentária, como os calçados, por exemplo, pode se constituir numa experiência interessante, dando corpo e vida à indumentária em exposição.

Do mesmo modo, é importante fazer com que as roupas e acessórios não sejam expostos como um “comentário” de uma determinada época, a serviço do *zeitgeist*. Como se o espírito do tempo ou um evento fosse condensado em uma peça de roupa ou acessório.

14 Informações retiradas do Plano Museológico do MHN, 2020-2023. Disponível em: <https://mhn.museus.gov.br/wp-content/uploads/2021/01/Plano-Museolo%CC%81gico-MHN-2020-2023.pdf>. Acesso em: 31 ago. 2021.

É uma prática generalizante, que desconsidera complexidades e conflitos e esvazia as potencialidades que o objeto de indumentária tem a oferecer. Na exposição do Museu Histórico Nacional encontram-se, por exemplo, artefatos da cultura material, como calçados, roupas, broches, adornos de cabelo, reunidos em uma vitrine de modo a “contextualizar” a vida cotidiana em uma fazenda de café no século XIX. Temos aqui o objeto metafórico que “reduz a exposição a uma exibição de objetos que apenas ilustram sentidos, conceitos, ideias, problemas que não foram deles extraídos, mas de outras fontes externas, independente daquilo que se está apresentando” (MENESES, 1994, p. 28). Deve-se observar, ainda, o uso de roupas na exposição do Museu Histórico Nacional como parte de uma cenografia, uma composição em que elas se descolam de suas biografias, como ocorre com uma série de vestidos dispostos em um armário, sem que possam ser vistos em sua integralidade, desprovidos de legendas ou quaisquer informações sobre as peças.

Em linhas gerais, nota-se a ausência de uma abordagem específica da Indumentária. A presença dos indumentos nos diferentes módulos não é problematizada, tampouco a ausência de artefatos que poderiam/deveriam ali estar. Os indumentos são reunidos e exibidos ora em função da tipologia, ora por temas ou cronologia. Quanto às legendas, informam sobre as peças (data, proprietário/usuário, materiais utilizados), mas não provocam o público a refletir sobre a produção de sentidos dos objetos.

Se os objetos não são neutros, puros, tampouco suas classificações e os usos que se fazem deles, devemos nos impor tomá-los em seus próprios termos, como vetores da dinâmica social, das suas complexidades, tensões e em suas diferentes dimensões temporais. Por último, mas não menos importante, observa-se a necessidade de se examinar como os sujeitos e grupos subalternizados ou excluídos podem se afirmar a partir dos objetos em exposição, mas também pela ausência daqueles que os definam, colocando-se em pauta, por exemplo, a diáspora africana. Trata-se, a nosso juízo, não apenas de discutir a quantidade e a qualidade de objetos coletados e expostos pelo Museu Histórico Nacional e aos museus de modo geral, mas, sobretudo, de refletir sobre o que fazemos com eles para que respondam às nossas indagações.

Referências

ABREU, Regina. História de uma coleção: Miguel Calmon e o Museu Histórico Nacional. **Anais do Museu Paulista**, v. 2, p. 199-233, 1994.

ARAÚJO, Vivian Greco Cavalcanti de. **O século XXI coletado**: um estudo sobre a política de aquisição de acervo Museu Histórico Nacional, seu uso, seus critérios, sua aplicação. Dissertação (Mestrado em Museologia e Patrimônio) – Unirio-MAST, Rio de Janeiro, 2014.

AUSTIN, John Langshaw. **Quando dizer é fazer**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.

AZEVEDO, Erika; CASTRO, Fernanda; MAGALHÃES, Aline Montenegro; SANTANA, Stephanie. Notas sobre a diáspora africana na exposição e nas ações educativas do Museu Histórico Nacional. **Anais do MHN**, v. 51, p. 44-64, 2019.

BARROSO, Gustavo. **Catálogo geral do Museu Histórico Nacional**. 1ª seção: Arqueologia e História. Rio de Janeiro, 1924.

BARTHES, Roland. História e sociologia do vestuário. *In*: BARTHES, Roland. **Inéditos**, v. 3, **imagem e moda**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BITTENCOURT, José Neves. Cada coisa em seu lugar. Ensaio de interpretação do discurso de um museu de história. **Anais do Museu Paulista**, v. 8/9, p. 151-174, 2000-2001 (editado em 2003).

BITTENCOURT, José Neves. Grandes doações, meio século depois. **Anais do MHN**, v. 38, p. 10-18, 2006.

BITTENCOURT, José; FERNANDES, Lia Sílvia P.; TOSTES, Vera Lúcia Bottrel. Examinando a política de aquisição do Museu Histórico Nacional. **Anais do MHN**, v. 27, p. 61-77, 1995.

BOURDIEU, Pierre. A gênese dos conceitos de habitus e de campo. *In*: BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Lisboa: Difel, 1989.

BOURDIEU, Pierre. Gênese histórica de uma estética pura. *In*: BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Lisboa: Difel, 1989.

FERNANDES, Lia Sílvia Peres. Acervo – um sentido a partir da classificação. **Anais do MHN**, v. 34, p. 131-146, 2002.

KOPYTOFF, Igor. A biografia cultural das coisas: a mercantilização como processo. *In*: APPADURAI, Arjun. **A vida social das coisas**: as mercadorias sob uma perspectiva cultural. Niterói: Eduff, 2008.

LIMA, Vera Lúcia. Apresentação. **Anais do MHN**, v. 33, p. 237-239, 2001.

LIMA, Vera; NACCARATO, Rosanna. Moda, mundo, museu: a pesquisa de moda no Museu Histórico Nacional. **Anais do MHN**, v. 34, p. 319-332, 2002.

LOUZA, Wagner; MALTA, Marize. Coleção Sofia Jobim: um museu no museu. **Arquivos da Escola de Belas Artes**, n. 26, p. 207-222, 2016.

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. Do teatro da memória ao laboratório da história: a exposição museológica e o conhecimento histórico. **Anais do Museu Paulista**, São Paulo, v. 2, p. 9-42, 1994.

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. Museu e cultura planetária: uma revisão de premissas. *In*: ASSOCIAÇÃO INTERNACIONAL DE MUSEUS DE HISTÓRIA. **Como organizar um mundo multipolarizado?** São Paulo: Museu Paulista da Universidade de São Paulo, 2007.

NAZARETH, Otavio; TOSTES, Vera Lúcia Bottrel. **Museu Histórico Nacional**. São Paulo: Olhares, 2013.

OLIVEIRA, Mayara Manhães. Representações sobre os índios no Museu Histórico Nacional: apontamos sobre aquisições e exposições. **Anais do MHN**, v. 44, p. 179-198, 2012.

ROCHE, Daniel. **História das coisa banais**: nascimento do consumo nas sociedades tradicionais (séculos XVII-XIX). Lisboa: Teorema, 1998.

Artista-artesão: Moda no batikue de Yeddo Titze

Carolina Bouvie Grippa¹

Batique é uma técnica artesanal e antiga de produção de estampas, praticada por séculos em países asiáticos como Indonésia, Tailândia, Malásia, Índia, China, por exemplo. Não se sabe a exata origem da técnica, mas ela é muito comum na ilha de Java, Indonésia, sendo que a produção de batikue naquela região tornou-se Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade em 2009. Para a produção de batikue utiliza-se, comumente, tecidos de algodão ou seda e se faz um desenho no tecido. Com cera derretida se isola módulos do desenho que não devem ser tingidos. Quanto mais cores se quiser em um tecido, mais vezes o processo de isolamento por cera deve ser repetido (BHATT, 2014).

A técnica se difundiu no mundo inteiro, chegando ao conhecimento do artista Yeddo Titze (Santana de Livramento, 1935 – Porto Alegre/RS, 2016), que formou-se na década de 1950 no Instituto de Belas Artes, no Rio Grande do Sul, e foi contemplado com uma viagem de estudos a Paris, em 1961. Titze morava no bairro Quartier Latin, onde havia um ateliê de produção de batiques. Encantado, voltou ao Brasil, estudou e aprimorou seus conhecimentos na técnica. Junto a outros professores da UFSM, como Berenice Gorini, Ivandira Dotto e Luiz Gonzaga, produziu e expôs batiques em algumas instituições artísticas do Brasil. Sua curiosidade por técnicas têxteis, tanto a tapeçaria como o batikue, extrapolou o indivíduo e sua produção, pois na Universidade Federal de Santa Maria criou-se uma ênfase em Artes Decorativas, resultando em cursos e parcerias com indústrias de estampa. Esse texto procura estabelecer relações entre a trajetória profissional de Yeddo, como professor e artista, e a própria inclusão de disciplinas no Curso de Artes Visuais na UFSM, onde ele foi professor.

¹ Mestra em História, Teoria e Crítica de Arte (UFRGS), bacharela em História da Arte (UFRGS) e em Moda (Universidade Feevale). Desde 2017, desenvolve pesquisa sobre tapeçaria brasileira e rio-grandense. Trabalha com curadoria e produção cultural.

Trajetória do artista

Yeddo Titze cursou o Instituto de Belas Artes² de 1955 a 1959. Nesses anos, estudou pintura, desenho, escultura, História da Arte, mas também teve aulas de Artes Decorativas com Aldo Locatelli³ (1915-1962). Círio Simon, historiador da arte que realizou sua tese sobre a história do Instituto de Artes, afirma que as aulas de Arte Decorativa eram direcionadas para o muralismo, fato que foi lembrado por Berenice Gorini, colega de faculdade e amiga de Yeddo Titze, em entrevista (SIMON, 2003; GORINI, 2019). Porém, mesmo o foco da disciplina não sendo a tapeçaria, Gorini relatou um fato sobre Titze que nos dá pistas sobre sua atração pelo têxtil:

Yeddo, quando era aluno de arte decorativa com Locatelli, um belo dia apareceu na faculdade, no Belas Artes, com um batik que ele tinha feito em casa. Fez na “cara e coragem”. Fez em casa, derreteu uma cera, pintou com pincel e tingiu. Era um pássaro. Um tempo depois, ele apareceu com uma almofada bordada feita por ele e pela mãe. Uma almofada de um metro por uns 60 centímetros. Ele levou para aula e mostrou ao Locatelli. Eu posso te dizer que isso foi a semente da arte decorativa em Santa Maria. Essas duas coisas que ele fez na aventura, porque ele era curioso e gostava muito de moda, de roupa... (GORINI, 2019).

Para Berenice Gorini, foi a curiosidade por técnicas têxteis, bordado e batique, além do gosto pela Moda, que encaminhou o interesse de Titze pelo têxtil. Inclusive, enquanto era aluno, ele produziu um desfile de chapéus de criação própria na cidade de Santo Ângelo, fato que corrobora o palpite de Gorini (DESFILE..., 1958). Rita Cáurio, em seu livro *Artêxtil no Brasil*, escreveu que Yeddo teria ficado impressionado com a exposição de Genaro de Carvalho no Margs, em 1959, “e convenceu-se de que tinha muito de si para dizer com esta linguagem” (CÁURIO, 1985, p. 132). Então, o interesse pela Moda, por bordados e por batique, e o conhecimento de um artista que trabalhava com tapeçaria, podem ter sido “empurrões” para Titze seguir o caminho que trilhou.

Ao se formar, montou sua primeira exposição individual na Galeria da Aliança Francesa, que lhe concedeu uma bolsa de estudos em Paris, onde ficou de 1960 a 1961 (YEDDO..., 1960). Ali, teve aulas com André Lhote (1885-1962) em seu ateliê e frequentou a *École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs*,⁴ onde foi aluno de Marcel Gromaire (1892-1971), que, além de se dedicar à pintura, ao desenho e à gravura, também produziu algumas tapeçarias. Após sua estada em Paris, o artista foi a Florença, onde estudou na Academia de Belas Artes por mais algum tempo (GORINI, 2019).

Não há muitas informações específicas sobre os estudos de Titze nessa viagem, mas ao retornar ao seu país de origem, ganhou o prêmio em pintura no Salão de Artes Plásticas

2 Atualmente é o Instituto de Artes da UFRGS.

3 Italiano, cursou Decoração na Escola de Cursos Livres de Instrução Técnica Andrea Fantoni; depois estudou na *Accademia Carrara di Belle Arti* e recebeu uma bolsa de estudos para a Escola de Belas Artes de Roma. Veio ao Brasil em 1946 para pintar os afrescos na Catedral de Pelotas, a convite do bispo Dom Antônio Zattera. Recebendo outras encomendas, instalou-se no Rio Grande do Sul, onde passou o restante de sua vida (ALDO, 2020).

4 Fundada em 1766 pelo rei Luis XV, tinha como principal objetivo o ensino de Artes Decorativas. A instituição existe até hoje (HISTOIRE, [201-]).

do Instituto de Belas Artes (1962) e, em seguida, foi chamado para ser professor na Faculdade de Belas Artes⁵ na recém-criada Universidade Federal de Santa Maria. Também ficou claro que, com a sua passagem pela *École*, ele adquiriu conhecimentos têxteis que lhe possibilitaram iniciar um trabalho mais consistente de tapeçaria.

A primeira exposição de tapeçaria de Titze foi em 1966, cinco anos após a sua chegada. Tal demora pode ter uma explicação bem simples: além de enfrentar o desafio de ser professor em uma instituição recém-criada, o artista precisou conhecer e adaptar a mão de obra encontrada em sua nova cidade, a qual possuía uma tradição em bordados – semelhante ao caso de Genaro de Carvalho (A VEZ..., 1966, p. 5). Na França, a técnica mais difundida da tapeçaria é a tecida; inclusive os trabalhos de Marcel Gromaire, seu professor em Paris, foram feitos no tear, o que leva a crer que Titze aprendeu mais sobre a tapeçaria tecida do que sobre a bordada. Porém, ao chegar em Santa Maria e encontrar uma mão de obra especializada no bordado, foi mais fácil para o artista utilizar o conhecimento da região. Estabelecido o contato com bordadeiras da cidade, o artista voltou-se para uma produção bidimensional, na qual explorou composições com ausência de perspectiva e o uso de poucas cores, como defendido por Lurçat para a criação de tapeçarias.⁶ Sua primeira mostra após a viagem a Paris ocorreu na Aliança Francesa e nela foram expostas tapeçarias com o tema de folhas e flores (DIA 5..., 1966). Esse motivo foi uma constante em sua produção, sendo suas flores desenhadas, bordadas ou pintadas sempre de maneira estilizada e coloridas.

Yeddo Titze, que tinha contatos na França e se destacava como professor, produzindo exposições de tapeçarias suas e de seus alunos, recebeu outra bolsa de estudos para ir à França, mas agora para Aubusson. Titze recebeu convite do governo francês para estagiar na *École des Arts Décoratifs*, passando um ano na cidade, de 1968 a 1969. Novamente, não há muitos comentários registrados do artista sobre sua estada em Aubusson, mas sabe-se que executou uma tapeçaria a pedido do governo francês para o Museu de Tapeçaria local, que lá ainda se encontra. Também o artista incluiu duas técnicas de tapeçaria em seu repertório: a de recorte e a tecida.

A primeira, também chamada de tapeçaria de montagem, teve um caráter experimental, em que o artista utiliza diversos materiais e técnicas para criar formas e texturas no trabalho, quase como uma *assemblage*.⁷ Nas tapeçarias produzidas no tear, Titze trará o volume para suas obras a partir de retalhos de tecidos e barbantes coloridos. Com essa técnica, Yeddo participará da maioria das mostras de tapeçaria na década de 1970. E além da tapeçaria bordada, tecida e de recorte, produziu diversos batiques, que ele aprendeu de maneira autodidata, e que serão comentados.

Yeddo teve uma produção têxtil bem ativa na década de 1970, participando de algumas das exposições mais marcantes da tapeçaria brasileira: Primer Encuentro de Tapicería

5 Embrião do atual Centro de Artes e Letras da UFSM.

6 No Margs, há um livro pequeno datilografado e escrito por Yeddo Titze, intitulado *História da Tapeçaria*, no qual ele conta a história da tapeçaria ocidental e cita Lurçat. Também em uma reportagem para o *Jornal do Margs* (2004), intitulada “A Tapeçaria do Século XX”, Titze cita o francês e sua renovação. Além disso, há diversos slides fotográficos da obra do artista francês em seu espólio.

7 O termo *assemblage* foi cunhado pelo pintor e gravador francês Jean Dubuffet (1901-1985) por volta de 1953; o princípio que orienta a sua feitura é a acumulação de qualquer tipo de material à obra de arte (ASSEMBLAGE, 2020).

Uruguayo-Brasileño (1975), Primer Encuentro Argentino-Brasileño-Uruguayo del Tapiz (1977), Caminhos da Tapeçaria Brasileira (1978), 1ª Mostra da Tapeçaria (1974) e I Trienal de Tapeçaria (1976). Expôs batique junto com Luiz Gonzaga, Berenice Gorini, Ivandira Dotto e alunos da UFSM em alguns espaços culturais do Brasil, como na Galeria Montmartre (Rio de Janeiro, 1974) e no Museu Nacional de Belas Artes (Rio de Janeiro, 1972). Também nessa época Titze trabalhou no Ministério da Cultura, indo morar por algum tempo no Rio de Janeiro e, de 1976 a 1979, o artista foi responsável pelo Setor de Artes Plásticas na Funarte, em Brasília, e coordenador da Galeria Oswaldo Goeldi (CORPO..., 2016).

Após sua estada na capital do Brasil, Yeddo retornou a Santa Maria, finalizou o período de aulas e mudou-se para Porto Alegre para ser professor de pintura na UFRGS, onde permaneceu até se aposentar, em 1993 (CORPO..., 2016). Com sua mudança para Porto Alegre, Yeddo dedicou-se exclusivamente ao desenho e à pintura, expondo apenas esses suportes, mas com temas semelhantes aos realizados nos têxteis: figuras humanas, paisagens, flores e, mais para o fim da sua vida, com desenhos de cunho religioso. Em 2000, ocorreram duas importantes exposições individuais do artista. A primeira, *Vivências da Natureza*, ocorreu no Margs (2004) e mostrou 50 pinturas em guache sobre papel criadas entre 2001 e 2004, com curadoria de Maria Eunice Gavioli (PIETÁ, 2004). E a segunda ocorreu em Santa Maria, no ano de 2011, sendo um ensaio de retrospectiva, curada pela artista e amiga Lia Achutti (1928-2019). A exposição mostrou diversas pinturas, desenhos e algumas tapeçarias e batiques de Titze oriundos de coleções particulares da cidade, do acervo do Museu de Arte de Santa Maria e do próprio artista (FONSECA, 2011). No mesmo ano, recebeu o Prêmio Especial do Júri do Prêmio Açorianos de Artes Plásticas (CORPO..., 2016).

Batique: Arte na estampa

Com a experiência adquirida na *École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs*, Titze foi responsável pelas aulas de Arte Decorativa, focando no ensino da tapeçaria. Em 1966, já ocorreu uma das primeiras exposições de seus alunos, mas o têxtil ganhou destaque e força com a chegada de novos professores, que seriam introduzidos na técnica da tapeçaria do recorte e do batique por Titze na década de 1970 e o ajudariam a difundir os conhecimentos com os alunos.

O primeiro curso foi o de Tapeçaria de Recorte, ministrado por Titze para alguns professores da UFSM: Luiz Gonzaga Mello Gomes (1940), Berenice Gorini (1941) e Ivandira Dotto (1941-?). Esses quatro artistas compuseram o Núcleo de Tapeçaria e muito divulgaram as técnicas têxteis no estado e no Brasil, sendo que o batique foi a mais divulgada, por sua própria conexão à moda da época.

Sobre como descobriu a técnica, Yeddo relatou em entrevista para o jornal *Correio Braziliense*, em 1976:

O caso é o seguinte. Eu sempre me interessei por estamparia. Isso desde menino. Gostava de ver os panos coloridos, com seus desenhos, sentir a sua textura, etc. E então, quando acabei Belas Artes aqui no Brasil, fui para a França, isso era 1960. Aqui, eu só tinha estudado pintura e

escultura, coisas bem tradicionais. Na minha escola em Paris, também não havia batique. Mas eu gostava de andar pela cidade. E nessa época o Oriental ainda não estava em moda, de maneira que as lojinhas orientais eram meio escondidas, mas eu visitei muitas delas, e lá via batiques indianos. E me interessei imediatamente. Procurei saber como aquilo era feito. Mas ninguém sabia muito bem. E eu comecei a fazer experimentações sozinho. Tentei, tentei e no fim acabei acertando (TITZE apud VIEIRA, 1976, p. 5).

Como relatado, ele aprendeu a técnica na sua primeira viagem à França, mas foi apenas em 1970 que Yeddo produziu diversos batiques, sendo uma das técnicas que ele expôs muito no Rio de Janeiro, junto com os três professores já mencionados. Essa demora em expor os trabalhos pode ter sido pela dificuldade em encontrar os materiais para sua confecção, sendo necessário buscar no interior de São Paulo o tecido de seda natural e adaptar as anilinas, que eram produzidas para a indústria de tingimentos a quente, enquanto para o batique era necessário o tingimento a frio (SCARINCI, [197-]). Com a técnica apurada e a parceria dos seus colegas, o batique ganhou a cena em exposições na própria UFSM, mas teve repercussão chegando ao Rio de Janeiro e Brasília. Nessas mostras eram expostos tecidos estampados em grandes tamanhos, echarpes e tecidos, ou seja, essa produção era relacionada com a Moda (SCARINCI, 1970). Na divulgação em jornais, apareciam imagens de pessoas posando com os tecidos e ainda ocorriam desfiles em galerias, reforçando a sua ligação à Moda e a uma Arte aplicável.

Na Galeria Montmartre (Rio de Janeiro), ocorreu uma apresentação em 1971, sendo um dos únicos eventos que possuiu registro fotográfico, no qual aparece Elke Maravilha (1945-2016) desfilando com um tecido vindo de Santa Maria (FOLETTTO, 2019).

No ano de 1972, o núcleo de tapeçaria voltou a expor no Rio de Janeiro, agora no Museu Nacional de Belas Artes. Em reportagem para o *Jornal do Brasil*, há um depoimento de Scarinci – na época, professor de História da Arte na UFSM – sobre o porquê de a UFSM voltar-se à produção do batique:

Não se trata, evidentemente, de nenhuma revolução na técnica ou na forma, apontado como caminho para a solução dos problemas das artes no nosso tempo. O que se busca é pensar realisticamente no problema do ensino artístico oficial no país e a abertura de caminhos para o aproveitamento do trabalho dos alunos. [...] são bem limitadas as oportunidades para o aluno de artes. A relação criativa entre arte e indústria ainda está para ser formulada e grande parte da iniciativa no setor deve caber, principalmente, aos industriais, que melhor que ninguém, conhecem suas possibilidades (SCARINCI apud UMA TÉCNICA..., 1972, p. 10).

O curso de Belas Artes na UFSM, além “de proporcionar uma formação abrangente e atualizada em termos de linguagens artísticas e a formação de professores de Artes Plásticas” (BISOGNIN; FOLETTTO, 2001, p. 47), também estava interessado em desenvolver novas práticas com os alunos, fornecendo conhecimento para eles trabalharem na indústria de estamparia. As exposições serviram como uma “vitrine” para o trabalho desenvolvido na UFSM, pois a mostra teve repercussão, abrindo a possibilidade de convênio entre o Ministério da Indústria e do Comércio, por meio de sua Secretaria de

Tecnologia Industrial, e o Centro de Artes da UFSM. A proposta concretizou-se com a criação do curso de Estamparia para Indústria Têxtil, em 1975, tendo como professores, nessa primeira edição, Berenice Gorini, Ernesto Arhens (?-?), Ivandira Dotto, Léo Guerreiro (1929-2016), Plauta Irion (?-?), Silvestre Peciar (1936-2017) e Yeddo Titze (NOROGRANDO, 1998).

Segundo o convênio, “Este curso destina-se a treinar e aperfeiçoar recursos humanos para que atendam às necessidades da Indústria Têxtil Nacional no que se refere a elaboração de Desenho de Estamparia estimulando, através da pesquisa artístico-tecnológica, a criatividade brasileira neste setor de relevante importância para a economia nacional” (NOROGRANDO, 1998, p. 149).

O curso ofereceu vagas para alunos formandos no Centro de Artes e Letras pela opção Arte Decorativa, professores do Departamento de Artes Visuais e funcionários das indústrias têxteis, do setor da estamparia. Desse convênio, participaram indústrias de Santa Catarina, São Paulo, Rio de Janeiro, Espírito Santo, Pernambuco, Bahia e outros estados (NOROGRANDO, 1998). Além desse convênio e a partir dessa ação foi criado, em 1981, o Pólo de Design Têxtil na UFSM, que permitiu “o desenvolvimento de padronagens desde a sua concepção até a sua execução” (NOROGRANDO, 1998, p. 149). Depois, foi criado o curso de pós-graduação em *Design* para Estamparia, existente até hoje na instituição, possuindo linhas de pesquisa em *Design* Têxtil, Papel e Cerâmica (BISOGNIN; FOLETTTO, 2001).

A UFSM foi aberta a Artes Decorativas desde o início da criação do curso de Artes Plásticas, disponibilizando aos alunos conhecimentos diversos que facilitavam a sua inserção no mercado. Yeddo Titze teve um importante papel nesse sentido, pois foi um dos primeiros professores a trabalhar nessa linha, ensinando técnicas têxteis como tapeçaria bordada, tecida, estamparia e batique, que foram aproveitadas pela universidade para criar parcerias com a indústria têxtil, expandindo o campo de atuação dos alunos formados na instituição.

Arte ou artesanato?

O que se iniciou com aulas de Arte Decorativa com Titze, tendo ênfase na tapeçaria, com o apoio da universidade e parcerias, tornou-se uma rede de conhecimento de estamparia tanto manual como industrial. Porém, no caso de Yeddo Titze, mesmo havendo essa liberdade de criação que o levava a desenvolver tecidos que serviriam para fazer roupas, havia uma preocupação do artista em demarcar a sua produção como artística. Tal preocupação fica clara em seus depoimentos sobre sua produção em reportagens de jornais e também por ele assinar peças menores, mas também tecidos de cinco ou mais metros, como ele escreveu no catálogo de uma exposição que ocorreu em 1976, em Brasília:

Na verdade, considero o Batique uma obra de arte. Se faço uma peça de quatro ou cinco metros que poderá ser utilizada para um vestido ou para a decoração de um ambiente, nem por isso deixo de assiná-la,

pois é como se fosse um quadro ou uma escultura. Não vejo por que, simplesmente por não ser exposta num lugar especial, numa parede exclusivamente reservada para isso numa galeria ou museu, que haja diminuição do seu sentido artístico. Hoje em dia a arte não requer local especial. Em absoluto! Um corpo feminino ou qualquer pessoa que possa usar uma peça destas é um portador adequado para a mensagem artística que ela expressa. Mesmo como vestuário ou decoração o Batique continua sendo obra de arte (TITZE, 1976, p. 14).

Em seu texto, Yeddo Titze defende uma pulverização da Arte, que nos lembra o princípio de William Morris e seu movimento Arts & Crafts e a própria Bauhaus e seu incentivo a uma aproximação do artista com a indústria. Porém, lendo algumas declarações de Yeddo em reportagens de jornais, nota-se uma necessidade de legitimação de sua obra, pois ele sempre enfatiza que o que ele faz era Arte e não se assemelhava à produção de outras artesãs:

— Isso é outro problema, não é? A margem entre a criatividade mesmo e o simplesmente bonitinho. Ou entre o que é arte e artesanato...É. arte, positivamente, não é o que certas senhoras muito habilidosas pensam que fazem mas não fazem. Elas fazem é artesanato. A arte é algo mais. Mas cada um tem seu uso bem entendido. Eu não sou contra o artesanato, como não sou contra a reprodução mecânica do batique em tecidos, como eles tem feito na África. [...] Mas não se deve confundir nunca batique artesanato com batique arte. O verdadeiro artista está sempre criando, se renovando (VIEIRA, 1976, p. 5).

Na declaração de Yeddo fica claro que ele não queria ser visto como artesão, mesmo que sua produção flertasse com técnicas extremamente artesanais e que para o sistema das Artes era visto (e segue) como uma “arte menor”. Por isso, essa necessidade de separação de sua produção com o artesanato. Além de suas declarações, Titze também adaptará sua produção de batique para algo mais semelhante à pintura, ao passar dos anos. Aos poucos, ele substituiu uma produção de tecidos por batiques de tamanho semelhantes à telas e que eram presos à parede. Acredito que ele tenha sentido dificuldade de inserção no sistema com o título de artista-artesão (ele era nomeado dessa maneira em diversas reportagens) e começou a migrar para técnicas mais semelhantes à pintura, chegando ao ponto de ele decidir tornar-se professor de Pintura na UFRGS.

Figura 1 – Yeddo Titze. Sem título, 1978 | Batique | 145 x 92,5 cm



Fonte: Acervo da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, Instituto de Artes, UFRGS.

Eduardo Vieira da Cunha, aluno de Yeddo nos anos 1980, relatou em reportagem a seguinte impressão sobre o professor: “A imagem que tenho dele é sempre uma figura carinhosa e disponível, apesar de ele não esconder amargura e certo ressentimento quanto ao reconhecimento ou a falta deste pelo cenário crítico local” (CUNHA apud ROSA, 2015, p. 26). A falta de reconhecimento pode ser consequência de Titze ter, nas técnicas têxteis, o seu principal suporte no início de carreira, que tinha uma associação histórica com o decorativo, o artesanato e o feminino, dificultando a sua legitimidade (AUTHER, 2010).

Não há como descartar a posição da tapeçaria no sistema das Artes como uma razão para Titze tornar-se professor de Pintura na UFRGS e trocar a tapeçaria pelo guache e acrílica. Isso é uma questão importante sobre a trajetória de Titze e, quando questionei Gonzaga e Gorini sobre o assunto, ambos me responderam que na capital não havia mão de obra para produzir os bordados. Mas Maria Luiza, que fez diversos trabalhos para Titze, morava na época em Porto Alegre e confirmou que ele nunca a contatou para seguir com a produção. Ser professor de Arte Decorativa e ter uma carreira artística ligada ao têxtil com certeza foram empecilhos ao seu reconhecimento e, voltando-se para a Pintura, o artista poderia acreditar que isso seria remediado.

Yeddo Titze foi, portanto, um artista que contribuiu com a inserção da nova tapeçaria no estado do Rio Grande do Sul, tendo sido professor da UFSM e ali dando origem

ao núcleo de estamparia, existente até hoje. O batiqúe é um exemplo dessa sua inserção como artista e professor mais ligado às ditas Artes Decorativas, que faziam um trânsito entre a Arte e o artesanato, sendo que essas linguagens artísticas nem sempre são reconhecidas pelo sistema da Arte como tendo a mesma importância da Pintura, Gravura e Escultura, por exemplo. O período atual demonstra como essa perspectiva tem sido renovada com o retorno de técnicas artesanais por artistas contemporâneos, como Maria Nepomuceno, Adrianna Eu, Rosana Paulino, Sonia Gomes e Lidia Lisboa.

Referências

ASSEMBLAGE. **Enciclopédia Itaú Cultural de arte e cultura brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo325/asssemblage>. Acesso em: 7 ago. 2021.

AUTHER, Elissa. **String, felt, thread: the hierarchy of art and craft in american art**. Minnesota: University of Minnesota Press, 2010.

A VEZ dos tapetes de Yeddo. **Diário de Notícias**, Porto Alegre, p. 5, 4 dez. 1966.

BHATT, Isha. Contemporary designs of Batik. **Fibre 2 Fashion**, set. 2014. Disponível em: <https://www.fibre2fashion.com/industry-article/7428/contemporary-designs-of-batik>. Acesso em: 7 set. 2021.

BISOGNIN, Edir Lucia; FOLETTO, Vani Terezinha. **As artes visuais em Santa Maria: contextos e artistas**. Santa Maria: Editora Pallotti, 2001.

CAMINHOS da tapeçaria brasileira. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.

CÁURIO, Rita. **Artêxtil no Brasil: viagem pelo mundo da tapeçaria**. Rio de Janeiro: Ed. do Autor, 1985.

CORPO do artista Yeddo Titze, morto em 8 de junho, permanece no IML enquanto amigos tentam liberação. **Gaúcha ZH**, Porto Alegre, 13 jun. 2016. Disponível em: <https://gaucha-zh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/artes/noticia/2016/06/morto-em-8-de-junho-aos-81-anos-artista-e-professor-yeddo-titze-ainda-nao-teve-funeral-6027969.html>. Acesso em: 7 ago. 2021.

DESFILE de chapéus. **Diário de Notícias**, Porto Alegre, p. 5, 16 fev. 1958.

DIA 5 Yeddo Titze vai mostrar seus tapetes na Aliança Francesa. **Diário de Notícias**, Porto Alegre, p. 5, 25 nov. 1966.

FOLETTO, Vani Terezinha. **Tapeçaria em Santa Maria: do plano ao espaço**. Porto Alegre, 2019. 59 slides, color.

FONSECA, Nicholas. **A arte do reencontro**. Diário 2, Santa Maria, p. 1, 6 jul. 2011.

GORINI, Berenice. [Berenice Gorini]. [Entrevista concedida a] Carolina Bouvie Grippa. Florianópolis, 9 nov. 2019. Gravação MP3 (92 min., 17 seg.).

HISTOIRE. *In: École des Arts Decoratifs de Paris*. Paris, [201-]. Disponível em: <https://www.ensad.fr/en/node/83>. Acesso em: 7 ago. 2021.

LOCATELLI, Aldo. **Enciclopédia Itaú Cultural de arte e cultura brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa22248/aldo-locatelli>. Acesso em: 7 ago. 2021.

NOROGRANDO, Ana. O design de superfície e a Universidade Federal de Santa Maria. **Revista do Centro de Artes e Letras**, Santa Maria, n. 1, jan./jun. 1998.

PIETÁ, Marilene. A propósito da retina imaculada de Yeddo Titze. **Jornal do Margs**, Porto Alegre, n. 100, p. 4-5, jun. 2004.

ROSA, Renato. Yeddo Titze, o criador genial. **Revista Onne & Only**, Porto Alegre, ano 2, n. 4, p. 24-27, 2015. Disponível em: <https://onnerevista.com.br/pdf/Onne&Only4.pdf>. Acesso em: 15 out. 2020.

SCARINCI, Carlos. A presente exposição de Batique inaugura o artesanato do Centro de Artes da Universidade Federal de Santa Maria. *In: UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA. Fôlder de exposição*, 4 p., 1970.

SCARINCI, Carlos. Um cantar do verão. *In: YEDDO, Titze*. Santa Maria: Faculdade de Belas Artes. **Fôlder de exposição**. Porto Alegre: I.A.B, 1970.

SIMON, Círio. **Origens do Instituto de Artes da UFRGS: etapas entre 1908-1962 e contribuições da constituição de expressões de autonomia no sistema de artes visuais do Rio Grande do Sul**. 2003. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2003. 661 f. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/2632/000323582.pdf?sequence=1>. Acesso em: 7 ago. 2021.

TITZE, Yeddo Nogueira. Batique com arte. **Correio do Povo**, Porto Alegre, p. 16, 4 set. 1976.

UMA TÉCNICA de muitas aplicações “Batik”. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 10, 22 out. 1972.

VIEIRA, Cora Rônai. Yeddo Titze: convém não confundir arte com o que certas senhoras muito habilidosas fazem. **Correio Braziliense**, Brasília, p. 5, 26 set. 1976.

YEDDO Titze na Aliança. **Jornal do Dia**, Porto Alegre, p. 7, 25 maio 1960.

Do não ao entre-lugar: a materialização curatorial

*Daniele Barbosa*¹

*Joana Bosak*²

*Ana Carolina Acom*³

A cultura negra é a cultura da aparência porque ela põe em questão esta distinção ocidental entre aparência e essência

Muniz Sodré apud Lélia Gonzales

O campo da Moda (ACOM, 2021), enquanto campo acadêmico, é o lugar das pesquisas, debates e tensões que lidam com corpos: vestidos, adornados ou nus, mas sempre numa relação entre corpos e artefatos vestíveis. A partir disso, pensamos o não lugar do corpo da mulher negra, podemos falar de vestes, identidades e aparências, mas nos deparamos com uma ausência, um entre-lugar que é lugar nenhum (GONZALEZ, 2018).

A partir de estudos em História da Arte, da Moda e das experiências de curadoria de exposições de artistas negras, estas reflexões foram compostas. Junto às obras das artistas Maria Lídia Magliani (Pelotas/RS, 1946 – Rio de Janeiro/RJ, 2012) e Pamela Zorn (Três Coroas/RS, 1998), percebe-se o vestir como aspecto fundamental da criação: elaboração, reencontro e afirmação de uma identidade, a própria, não aquela outra imposta pela pele,

- 1 Pesquisadora, arte educadora, curadora e produtora cultural. Graduanda do bacharelado em História da Arte na UFRGS. Em 2021, assinou a curadoria das exposições: *Somos Todas Um Só Nó*, em homenagem à artista Maria Lídia Magliani, e *Entre Lugares*, da artista Pamela Zorn. É integrante do Grupo de Pesquisa História da Arte e Cultura de Moda (UFRGS/CNPq).
- 2 Docente no curso bacharelado em História da Arte, no Instituto de Artes da UFRGS, líder do Grupo de Pesquisa História da Arte e Cultura de Moda (CNPq). Possui pós-doutorado junto ao Programa de Pós-Graduação em História da UFRGS. Doutora em Literatura Comparada pela UFRGS. Graduada e mestre em História pela mesma instituição.
- 3 Doutora em Sociedade, Cultura e Fronteiras (UNIOESTE), mestre em Educação (UFRGS), graduada em Filosofia (UFRGS) e especialista em Moda (SENAC/RS). Faz parte dos grupos de pesquisa: História da Arte e Cultura de Moda (UFRGS); Escrita da Diferença: em Filosofia-Educação (UFRGS); e Diferença e Repetição: Genéticas e Cartografia (UNILA).

isto é, construir materialmente o seu lugar, que está entre, que não é lugar nenhum, mas passa a ser pelo voltar-se a ele (ou por externá-lo na veste): “É uma sensação peculiar; esta dupla consciência, esta sensação peculiar; sensação de sempre se olhar através dos olhos dos outros, de medir a própria alma pela régua de um mundo que olha com curiosidade, desdém e piedade” (DU BOIS apud CASH, 1995, p. 30, tradução nossa).

A exposição *Entre Lugares*,⁴ com o trabalho de Pamela Zorn, é pensada como indagação (BARBOSA, 2021). A artista, que assina uma monografia homônima, opera com o tema da autorrepresentação e identidade racial. Zorn afirma que o termo “Entre Lugares” é utilizado “para refletir acerca do lugar do meu corpo mestiço/negro de pele clara representado” (ZORN, 2021, p. 3). Seus procedimentos artísticos transitam entre pintura acrílica, fotografia e desenho, imagem e palavra. Em seus trabalhos de autorrepresentação e no próprio conceito da exposição podemos reverberar o questionamento de Lélia Gonzalez (2018, p. 375): “Como essa mulata vai encontrar sua própria identidade e deixar de ser um entre lugar já que a mulata não é lugar nenhum?”

Observar as vestes e os artefatos que compõem essa exposição é ler os signos que representam a subjetividade do Eu, o encontro com a identidade, que Pamela compõe no fazer artístico de materializar inquietações e transbordamentos, raciocina sobre o outro a partir de si, do que vive, de onde vem, a que e como foi apresentada, elaborando sentido, e, sobretudo, potencializando o Eu, movimento fundamental de resgate.

Artistas como Pamela resgatam a si próprias da não existência, do “estágio momentâneo” frente ao intento de embranquecer o Brasil; o “não lugar” ou “lugar algum” passa a ser um entre-lugar pela manipulação material subjetiva. O próprio corpo, vestido intencionalmente, como traremos a frente, elabora a transgressão do não lugar, trazendo à tona questionamentos e interesses internos, como se a ancestralidade e identidade adormecidas no interior de si entrassem em erupção.

O antropólogo Marc Augé (2009), ao tratar dos não lugares, transfere a noção de alteridade para os espaços na sociedade contemporânea. A abordagem aqui proposta transita entre a alteridade subjetiva que se desloca do interior à materialização exterior, e devém como presença que não encontra lugar, está em íterim identitário, no devir de um corpo que se (re)significa. O não lugar de Marc Augé é um espaço de seres anônimos e solitários, de trânsitos; além de espaços de consumo, o não lugar é o campo de refugiados: local onde os seres não se reconhecem, nem em si mesmos, nem nos outros. No entanto, ao trazer a exposição *Entre Lugares*, propõe-se uma apropriação do não lugar. Se o não lugar é a sombra do “lugar antropológico”, do espaço relacional e histórico (AUGÉ, 2009), ele deve ser, por excelência, antropofágico, de hibridismos, encruzilhada de relações e novos modos de ser e se compreender, como os que surgem no trabalho de Zorn.

Dessa forma, se o lugar antropológico apresenta um tempo passado, o não lugar é contemporâneo e fluido. O movimento entre estes dois se dá nas mesclas do vestir, como em turbantes ancestrais no espaço urbano do presente, ou no deslocamento do espartilho como peça íntima para a veste aparente. Assim, surge uma aparência que atravessa o que fomos, somos e nosso vir a ser, o que estamos constantemente nos tornando. Essas passagens sugerem o tempo no encontro com a identidade, “presença do passado no

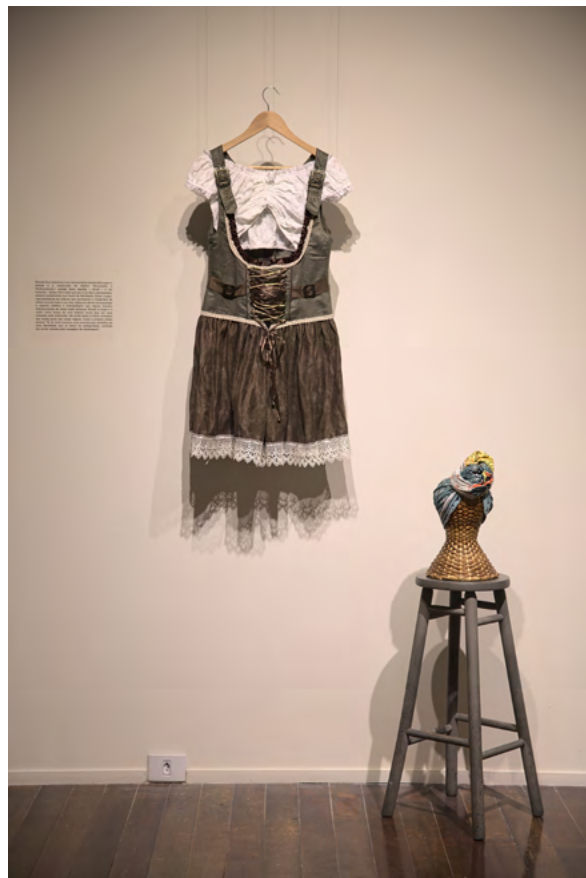
4 Exposição realizada na Fundação Força e Luz em Porto Alegre, durante o período de 03/08 a 04/09/2021.

presente que o transborda e o reivindica” (AUGÉ, 2009, p. 65). O corpo mestiço de Zorn, ao encontrar-se nesse não lugar, é composto e reafirmado por seus trajetos artísticos, experimentações de indumentárias e objetos que encontram sentidos internos ressoando em estética pura.

O movimento acrescenta à coexistência dos mundos e à experiência combinada do lugar antropológico e do que já não é ele [...] a experiência particular de uma forma de solidão e, no sentido literal, de uma “tomada de posição” – a experiência daquele que, perante a paisagem que torna um dever contemplar e que não pode não contemplar, “faz pose” e tira da consciência dessa atitude um prazer raro e por vezes melancólico. Não é surpreendente portanto que seja entre os “viajantes” solitários do século passado, não entre os viajantes profissionais ou os cientistas, mas os viajantes por humor, pretexto ou ocasião, que estamos em condições de redescobrir a evocação profética de espaços onde nem a identidade, nem a relação, nem a história fazem verdadeiramente sentido, em que a solidão se experimenta como superação ou esvaziamento da individualidade, em que só o movimento das imagens deixa entrever por instantes aquele que as vê fugir e que as olha a hipótese de um passado e a possibilidade de um futuro (AUGÉ, 2009, p. 74).

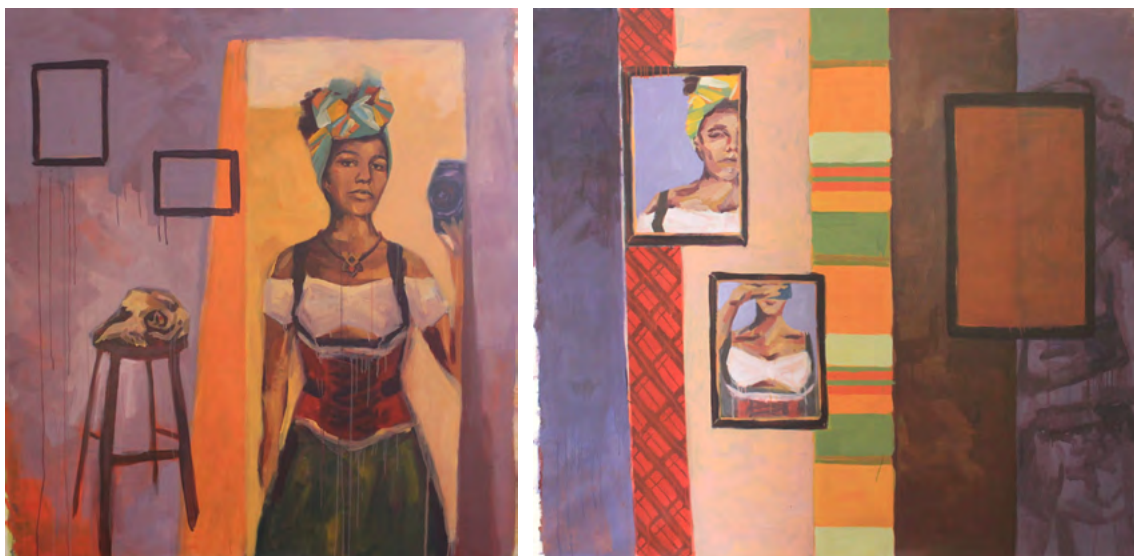
Pamela constrói uma provocativa e intensa composição ao juntar vestido típico alemão – *dirndl* – e um turbante – *iqhiya*, para além do ofertado pelo pigmento de tinta sobreposto às telas *Encenação e Pertencimento*. Expor ambos na curadoria da exposição *Entre Lugares* é dar a essa indumentária atípica um lugar justo, é fazer saltar das telas o estranhamento e, desta forma, promover a experiência visual e estética provocada pela junção desses artefatos vestíveis. O passado e o presente se encontram neste entre-lugar pela apresentação do conflito cultural existente no interior de um ser fruto da interracialidade. Os exercícios de desenho em que a artista se repete em diferentes poses vestindo essas peças, as muitas *selfies* tiradas de diferentes ângulos, o políptico “Este solo é ruim para certos tipos de flores” são elementos que o campo da Moda deve contemplar em sua interlocução com a Arte, tangendo campos outros que, com excepcionalidade, são relacionados.

Figura 1 – Vestido e turbante expostos



Fonte: AS AUTORAS (2021).

Figura 2 – Díptico Encenação e Pertencimento, 2021



Fonte: AS AUTORAS (2021).

Figura 3 – “Self” de Pamela Zorn



Fonte: AS AUTORAS (2021).

Se a arte da jovem Pamela Zorn é essa contemporaneidade transbordante, da indagação identitária, que explode em objetos cotidianos, como em suas fotografias, nos espelhos, vestes e crânio animal, teremos na exposição que homenageia o trabalho de Maria Lídia Magliani, com algumas de suas obras junto a mais quatro artistas, *Somos Todas Um Só Nó* (2021),⁵ a representação da condição humana explorada criticamente, trazendo à tona discussões e militâncias que carregam corpos negros (do agora).

Magliani, além de artista plástica, foi figurinista e cenógrafa, fazia algumas de suas próprias roupas, em *patchworks* e tramas que completavam sua invenção de si mesma e devir artista. Sua obra privilegia a figura humana, sobretudo o corpo feminino, este presente, muitas vezes, na nudez e dilaceramentos ou na ausência, como ao retratar vestes íntimas, pintando roupas sem corpos.

Ao, de sua maneira, materializar o não lugar do corpo feminino negro, Magliani produz uma pintura de forças, também de pertencimentos outros sem lugar definido. “Em arte, tanto em pintura quanto em música, não se trata de reproduzir ou inventar formas, mas de captar as forças” (DELEUZE, 2007, p. 62). Aos corpos “derretidos” de Magliani são imputadas forças, exalando sensações puras, impressões distintas de nossas noções ordinárias de espaço e tempo.

O não lugar de Magliani é composto pela representação da solidão – de seu próprio corpo em diálogo com a solidão dos corpos fora do padrão ainda predominante (branco

5 Exposição realizada na Casa de Cultura Mario Quintana em Porto Alegre, durante o período de 22/01 a 04/06/2021.

e magro) – expresso em volume e intensidade. Através de peças íntimas de vestuário, como cintas, calcinhas e sutiãs, a artista materializa um lugar de sufocamento. A falta de rostos, em alguns de seus trabalhos, contraposta a grande presença corpórea, amarrada ou torcida por essas mesmas vestes, dizem respeito ao não lugar solitário, que se desdobra no curso de sua produção para a não existência dos corpos. Restam apenas os objetos vestíveis e sem corpos, titulados pela artista como *Objetos Discretos*.

Na escolha curatorial da exposição *Somos Todas um Só Nó*, apresentaram-se duas obras da artista que destacam o recorte da cintura. *Objeto de Cena* (1977) mistura diferentes materiais para construir uma forma gorda envolvida por um fundo preto, obscuro. Nessa exposição, a narrativa é construída coletivamente pela costura com a produção de outras artistas que através de suas obras também materializam sua individualidade, mas que se unem nesta curadoria pelos nós que compartilham, frutos da experiência vivenciada por seus corpos negros.

Além de corpos e objetos, Pamela Zorn traz para suas obras crânios de animais, “atração pelo crânio como objeto simbólico que, em um nível pessoal, me remete à passagem de tempo, a finitude da matéria, ao retorno à terra” (ZORN, 2021, p. 16). E Maria Lídia Magliani reproduz a pele, corpos, carne humana, quase matéria viva sem lugar para os ossos. Sobre este plano do devir corporal e do tempo nas pinturas de Zorn e Magliani, que procuram apresentações outras para peles ou ossos, encontramos uma zona de indiscernibilidade (DELEUZE, 2007) – ou o não lugar, referido pro Augé (2009), pois as identidades são fugidias e indiscerníveis.

Essa zona objetiva de indiscernibilidade já era todo o corpo como carne ou vianda. Sem dúvida, o corpo também tem ossos, mas os ossos são apenas estrutura espacial. [...] O corpo só se revela quando deixa de ser sustentado pelos ossos, quando a carne deixa de recobrir os ossos, quando ambos existem um para o outro, mas cada um em seu lugar, os ossos como estrutura material do corpo, e a carne como material corpóreo da Figura (DELEUZE, 2007, p. 30).

Considerações finais

A artista Magliani produzia suas próprias roupas, elaborou a partir de trapos e bugigangas um vestir “criativo”, ironizando as estruturas sociais de seu tempo, tensionando o próprio campo – da Arte – em relação ao da Moda. As estruturas sociais e condição humana, tão exploradas por ela, são revisitadas, expandidas e tensionadas por Pamela a partir da provocação estética, pela conflitante junção de indumentárias opostas. Percebe-se, portanto, que Zorn e Magliani elaboram através de sua produção – que ultrapassa os limites das telas, cobrindo o próprio corpo dessas artistas – um percurso do não ao entre-lugar, pelas telas através de corpos transbordantes fora dos padrões, ossos e violência, mas também para além delas, materializando um cotidiano invisível.

O racismo cotidiano não é um evento violento na biografia individual, como se acredita – algo que “poderia ter acontecido uma ou duas vezes” –, mas sim o acúmulo de eventos violentos que, ao mesmo tempo, revelam um padrão histórico de abuso racial que envolve não apenas os horrores da violência racista, mas também as memórias coletivas do trauma colonial (KILOMBA, 2019, p. 215).

Grada Kilomba (2019) oferece em seu livro *Memórias da Plantação*, uma reflexão que, elaborada em diálogo com Frantz Fanon, movimentada o pensar, manifesta a importância de ser sempre um ser que questiona, indaga, trazendo à tona a fragmentada e complexa existência dos corpos negros. O trauma enquanto memória, fantasma está sempre em questão, pois que a realidade continuamente racista reelabora artimanhas racistas. O não lugar pode ser o local do trauma, onde circulam subjetivamente e por onde perpassam artistas que transgridem e realizam a própria existência na materialidade de suas obras. O trauma histórico do racismo, intencional ou não – consciente ou inconsciente –, transborda das telas, das vestes, do devir da ressignificação do EU dessas artistas. Não mais as máscaras brancas, a fragmentação, a violência, nem mesmo as vestes que marcam a diferença, mas o que se realiza esteticamente disso tudo: o entre-lugar.

Referências

ACOM, Ana Carolina. **A moda se diz de muitos modos**: o campo da moda entre ontologia e estética. 2021. Tese (Doutorado em Sociedade, Cultura e Fronteiras) – PPGSCF – Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE), Foz do Iguaçu, 2021.

AUGÉ, Marc. **Não-lugares**: introdução a uma antropologia da sobremodernidade. Lisboa: 90 Graus Editora, 2009.

BARBOSA, Daniele. **Entre lugares**. Texto curatorial. Fundação Força e Luz. Porto Alegre, 2021.

CASH, Floris Barnett. Kinship and quilting: an examination of an African-American tradition. **The Journal of Negro History**, v. 80, n. 1 (Winter), p. 30-41, 1995.

DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon**: lógica da sensação. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

GONZALEZ, Lélia. Primavera para as Rosas Negras (entrevista). *In*: UNIÃO DOS COLETIVOS PAN-AFRICANISTAS (org.). **Primavera para as Rosas Negras**: Lélia Gonzalez em primeira pessoa. São Paulo: Diáspora Africana, 2018.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**: episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

ZORN, Pamela. **Entre lugares**: uma investigação pictórica sobre autorrepresentação e identidade. 2021. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Artes Visuais) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Porto Alegre, 2021. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/222935>. Acesso em: 24 ago. 2022.

Museu portátil, ou a poética da Moda encarnada

Joana Bosak¹

Nossa relação com a arte, há mais de um século, não fez mais que intelectualizar-se. O museu impõe um questionamento a cada uma das expressões do mundo que reuniu, uma interrogação sobre o que e o que os une.

Andre Malraux – *O Museu Imaginário*

Moda, sistema da Moda e História da Arte

O alvorecer daquilo que convencionamos chamar de Idade Moderna teve um componente muito característico, além dos já usualmente investigados pelos campos mais tradicionais da História e sua escrita. Além das cidades, da burguesia, do comércio, das grandes navegações e das transformações de ordem política, religiosa, econômica, intelectual e artística, o século XV em seus meados assistiu à eclosão de um movimento de ordem estética e social: o advento do sistema da Moda.

Conforme Barthes (2009), em seu estudo já clássico *O Sistema da Moda* (1967), este sistema é algo que define e que caracteriza esse período, pois a roupa sempre existiu, seja por adorno, proteção ou pudor. Mas o ciclo de alternância de modelos, tecidos e padronagens, além da tentativa constante de imitação da burguesia em relação à nobreza em sua política das aparências, bem como a consequente promulgação de leis suntuárias para barrar esse movimento, são uma grande novidade da época.

¹ Docente no curso bacharelado em História da Arte no Instituto de Artes da UFRGS; líder do Grupo de Pesquisa História da Arte e Cultura de Moda (CNPq). Possui pós-doutorado junto ao Programa de Pós-Graduação em História da UFRGS. É doutora em Literatura Comparada pela UFRGS; graduada e mestre em História pela mesma instituição.

Justamente a existência de todos os outros fatores somados é o que permite que tal sistema encontre o seu momento para florescer. A necessidade de distinção social do burguês que aí descobre um vetor de ostentação de sua condição econômica é, provavelmente, o que faz com que a nobreza se obrigue a se diferenciar, por sua vez, criando assim um ciclo de imitação que faz com que as roupas, antes perenes por séculos, desde a Antiguidade, com as mesmas características formais, passem a ser alternadas e transformadas com maior rapidez. Obviamente o aperfeiçoamento técnico e o acesso a uma quantidade cada vez maior de têxteis possibilitou essa briga por uma imagem corporal exemplificada por um código do vestir.

A roupa, por sua vez, é índice de cultura desde Michel de Montaigne (1533-1592), pelo menos, como relê Carlo Ginzburg (2007) em *Os Fios e os Rastros*, mostrando que o ato de vestir-nos nos afasta da natureza. A roupa é sempre artifício, como seres culturais que somos, a despeito das necessidades que determinam o uso das vestimentas pelos humanos, como única espécie que decide transformar sua aparência.

Em fins do século XIX, o historiador da arte judeu-alemão Aby Warburg, com sua tese sobre Sandro Botticelli (1893), rearticula toda a reflexão hegemônica à época sobre a História da Arte consolidada por Johann Joachim Winckelmann (1717-1768), a partir, justamente, da observação do movimento dos panos/trajes/roupas da Vênus e da Primavera nas obras do pintor florentino. O panejamento nas obras de arte, que já era importante em termos de identificação de estilo e período, passa a ser, em Warburg, sintoma, *pathosformel*, índice da permanência da Antiguidade no Renascimento. A roupa, então, configura-se, ela também, em linguagem que transmite o sentido do tempo. Seu leitor em profundidade, o historiador da arte francês Georges Didi-Huberman (2016), mantém a ninfa como símbolo do que carrega ou se despe desses panos e do significado mais contemporâneo disso.

Warburg, em obra posterior e inacabada, rearticula novamente a História da Arte ao montar em lâminas imagens sem hierarquia dentro dessa mesma História (WARBURG, 2015). O assim chamado *Atlas Mnemosyne* promove uma nova visão da História da Arte, sem as barreiras de tempo e de valor anteriores, colocando sociedades e civilizações com diferentes expressões artísticas, independente de uma ideia de “evolução” ou de Arte Primitiva, por exemplo. No *Atlas*, convivem a Arte Clássica estudada por Warburg e os índios Puebla, que ele passa a investigar nos Estados Unidos. Essa visada transgressora, de ruptura com a hierarquização dentro da História da Arte, propõe um novo fôlego a pesquisadores que se detêm em pontos considerados inferiores dentro dessas narrativas, como é o caso da Moda e das roupas.

Em termos de percepções visuais e estéticas, nosso olho tem sido moldado e trabalhado desde, principalmente, o início do Renascimento, no caso do Ocidente e demais países colonizados. Michael Baxandall (1991), em seu já célebre *O Olhar Renascente*, aponta o quanto nossa cultura desloca-se através do olhar, construído historicamente e esteticamente ao longo dos séculos. Em *O Olho do Quattrocento*, Pierre Bourdieu (1992) retoma a discussão do autor inglês problematizando nosso olhar historicamente desenvolvido que busca uma perspectiva construída, assim como uma estética que também é datada e implicada em seu tempo, determinada por escolhas.

Quinhentos anos depois de Montaigne e do olhar renascente, seguimos primando por um pensamento eminentemente visual. Nosso *homo aestheticus* somou-se ao de Michel Maffesoli (1996), quando este reflete sobre essas mesmas aparências e a partir dessa rede chega-se ao pensar com o olho retomado por Fabio La Rocca (2014) e suas reflexões sobre o pensamento visual e as múltiplas articulações com a cidade, a Arte e a Arquitetura. Já a Moda, embora relatada e alvo de reflexões e condenações desde o final da Idade Média, tem sido estudada, nos últimos 30 anos, como “fato social total”, embora Georg Simmel (2008) lhe tenha dado atenção desde a virada do século XIX para o XX. O pintor belga Henry van de Velde, por sua vez, fala do vestido como “obra de arte total” já em 1900, pois concebe roupas como esculturas pintadas que se movimentam e estão na vida cotidiana, assim como fará Gustav Klimt poucos anos depois, na Secessão Vienense e em seus trabalhos com Emilie Flöge, parceira sentimental.

Com as *Passagens*, de Walter Benjamin (2006), a Moda passa a ser objeto de reflexão acerca da Modernidade que o autor retoma da Paris do século XIX, capital cultural daquele século, já analisada por Charles Baudelaire (2006) em *O Pintor da Vida Moderna* (1863). Esse foi o momento no qual a alta-costura se desenvolveu por criadores como Charles Frederick Worth, que, assinando suas obras – pondo-lhes uma etiqueta – almejava o *status* e a glória de um artista desse mesmo XIX.

Começa aí, dentro de uma ideia de império do efêmero, como quer o filósofo Gilles Lipovetsky (1989), uma Moda que se propõe para além de índice cultural, mas paradigma civilizatório, ao reclamar uma aura equivalente à da Arte, a despeito de sua posterior reprodutibilidade.² O sociólogo Richard Sennet (2014), com *O Declínio do Homem Público*, também nos participa da apresentação social desse sujeito, que desfila vestido a fim de se inserir em diferentes círculos sociais.

Pensar com os olhos e vestir-se – inclusive artisticamente – como estratégia de pertencimento social e de distinção, como política da aparência que negocia lugares e hierarquias culturais, são, portanto, questões que vêm ocupando nossos filósofos, artistas, sociólogos e críticos de Arte e Literatura há algum tempo.

Já a relação dos artistas com a Moda, ao longo do século XX e em princípios do XXI, segue se aprofundando. Se Nicolas Bourriaud (2009) vê a questão da Moda como ferramenta em Pós-Produção, no sentido de como a Arte Contemporânea se utiliza de dispositivos que a reprogramam, em um processo permanente de edição, em *Formas de Vida* (BOURRIAUD, 2011) a Moda é examinada como vetor de invenção de si, encarnado no dandy continuado de George Beau Brummell a Oscar Wilde – precursor desse artista moderno que vê a própria existência como obra de arte.

Do flerte teorizante, os objetos vestíveis, para além das roupas, passam a fazer parte das experiências estéticas ou de linguagem visual de diversos artistas; das vanguardas russas ao futurismo, as roupas, panos, figurinos e simulacros têm seu lugar. Sonia Delaunay cria experiências cromáticas que passam da tela ao tear; Salvador Dali pinta para Elsa Schiaparelli modelar; Coco Chanel colabora com Pablo Picasso e Sergei Diaghilev para os balés russos.

² Digo posterior aqui, pois a definição de alta-costura, dada pela Câmara Sindical de Paris, leva em consideração a exclusividade para que o selo possa ser conferido ao costureiro. A reprodutibilidade em Moda, portanto, é fruto da produção em série de peças prontas. A alta-costura é feita à mão, sob encomenda e sob medida a uma cliente específica.

As experimentações seguem pelo século afora, mas os anos 1960 mostram, no Brasil, por exemplo, diferentes formas de apropriação do vestuário, das formas vestíveis e da Moda como linguagem potente: Lygia Clark intervém com macacões em *Eu e o Tu* (1967), explorando o (não)contato humano; Helio Oiticica cria a “totalidade-arte”: estandartes que só fazem sentido se vestidos e movimentados por um corpo, os Parangolés; Leonílson borda e brinca com as capas de revistas de moda; Iberê Camargo, Caribé e Volpi desenvolvem estampas para a Rhodia; Pietro Maria Bardi cria um setor de têxteis no MASP (BONADIO, 2017). A roupa se insere no circuito artístico para além do objeto útil, mas como nova experiência poética, como linguagem portadora de sentidos e como linha possível da produção artística, incluída muitas vezes no que chamamos de cultura visual, por não se inserir na grande narrativa dominante da História da Arte mais tradicional.

O Brasil, como potência na Arte e na Moda, tem integrado esses saberes nos últimos anos, de forma marcante através do trabalho de criadores como Ronaldo Fraga, que joga sempre com a Arte, a Literatura e a cultura para criar as histórias que conta através de suas roupas. Ele é um bom exemplo de criador que reprograma a Arte, como quer Bourriaud (2009), posto que articula sentidos anteriores da cultura brasileira – como no caso de Guimarães Rosa, Mario de Andrade ou Athos Bulcão, escritores e artista já revisitados em suas coleções – e cria uma nova narrativa, articulando Arte, Moda e cultura visual.

Minha reflexão também articula-se aos trabalhos da socióloga Susana Saulquín (2014), introdutora do campo da Moda no âmbito acadêmico argentino, que pensa na Moda como algo ampliado, podendo ser incluído numa “política das aparências” que leva em consideração a Moda em um ecossistema plenamente articulado com a cultura, a sociedade industrial e, principalmente, os movimentos artísticos de cada época.

Dialogo, com muito respeito, com o estudo clássico de Gilda de Mello e Souza (1987), que vê na Moda uma forma de Arte que fala com e de seu tempo, criando novos sujeitos, objetos e lugares sociais. Nas reflexões de ordem filosófica de Ana Carolina Acom (2021), tenho interlocução para pensar a Moda como campo autônomo do conhecimento – ainda que não reconhecido academicamente como tal – e produtora de sujeitos, para além da relação de reflexo. Em nossos debates, dentro do Grupo de Pesquisa História da Arte e Cultura de Moda, registrado junto ao CNPq desde 2015, a intenção não é reduzir a Moda a um campo unificado por uma mesma metodologia ou objeto de estudo, mas sim assumir o campo como legitimamente transdisciplinar e possibilidade epistemológica.

Por isso, não quero eliminar as abordagens que partem das mais diferentes áreas das Ciências Humanas e Sociais Aplicadas. Ao contrário, trata-se de uma investigação que passa o ser social vestido ou o objeto que recende a roupa – como os Parangolés. A roupa constitui-se como fonte para uma análise artística e sociocultural, como museu portátil (BOSAK, 2012, p. 82), não apenas artístico, mas histórico, de sensibilidades e culturas. Assim, o estudo do campo da Moda estará relacionado à noção de experiência estética.

Moda e museus

É na potência da roupa, representante exemplar do campo da Moda, o território de maior possibilidade de espaço narrativo, lugar de construção de estórias, através dos signos nela impregnados. Aqui, pensamos a roupa/traje, então, como lugar de memória, como conjunto de formas, materiais e símbolos que abarcam vida, desejos, dores, experiências de vida. A Moda como museu portátil, portadora e portante de histórias escondidas, narrativas potentes e duradouras.

A definição de museu encontra-se em discussão pelo Conselho Internacional de Museus (ICOM), tendo, ainda, uma proposta de 2019 que diz o seguinte:

Os museus são espaços democratizantes, inclusivos e polifônicos que atuam para o diálogo crítico sobre os passados e os futuros. Reconhecendo e abordando os conflitos e desafios do presente, mantêm artefatos e espécimes de forma confiável para a sociedade, salvaguardam memórias diversas para as gerações futuras e garantem a igualdade de direitos e a igualdade de acessos ao patrimônio para todos os povos (ICOM, 2019, p. 3).

Podemos entender dos museus, no que aqui nos interessa, que são “espaços polifônicos”, “mantêm artefatos”, “salvaguardam memórias diversas”, “garantem igualdade de acesso ao patrimônio para todos os povos”. Tais termos são fundamentais para a defesa do conceito que fazemos aqui: a Moda, como campo ou artefato, é um espaço polifônico; é constituída por artefatos; é um registro de memórias; e está presente, como artefato ou adereço a todos os povos do planeta. Embora a seção COSTUME do ICOM – que responde pelas questões museológicas das roupas, alguns têxteis e uma ideia de Moda – não defina especificamente o que é um item de museu ou o que é um museu para essa área do Conselho, a busca nas publicações e eventos referentes a esse campo no próprio sítio do ICOM nos aponta para “a narrativa potente das roupas” (Londres, 2017), “exibição e interpretação” (Toronto, 2015), “entre culturas” (Belgrado, 2012), “Moda e patrimônio cultural” (Seul, 2004).

Esses termos estão na ementa dos eventos internacionais anuais do setor de COSTUME do ICOM, sendo que, entre os trabalhos apresentados, encontraremos títulos sobre questões políticas, narrativas, memória, identidades, distinção social, comércio, inovação e tradição, por exemplo. Ou seja: entendo que possamos compreender a Moda, representada por peças de roupa, acessórios ou adornos corporais, dentro do grande campo da Moda que inclui Indumentária e sistema da Moda, como algo que dá conta da ideia de museu portátil. Um vestido pode ser, portanto, um museu, como lugar da musa Clio, pois carrega narrativas de vida, histórias de família, trabalho manual, técnicas, cultura material, tornando-se patrimônio cultural e mesmo imaterial de determinado povo, constituindo, assim, simultaneamente, museu que se carrega no corpo, portátil e portável, e lugar de memória.

Ao mesmo tempo, a inauguração de uma certa ideia de museu portátil se dá justamente de forma crítica à instituição museu. Quando Marcel Duchamp (1887-1968) cria a persona Rrose Sélavy (1920), ele está, ao vestir-se como alguém que se remete ao gênero

feminino e toma para si uma atitude erótica,³ encarnando uma figura que através de roupas e acessórios critica o lugar que os museus se tornaram, constituindo espaços que podem ser carregados, exibidos, remontados, editados por si mesmo. Ele é artista, curador, montador, diretor, subvertendo a lógica de um museu tradicional que determina quem ocupa que lugares. Os antigos *ready mades*, como roda de bicicleta ou fonte, dão lugar a microexposições carregadas em uma valise, assinadas ou não por um heterônimo de Duchamp, que é, agora, uma mulher. O fazer do artista encarna sua poética, articulando o ser, o fazer e o parecer.

Podemos exemplificar esse fazer encarnado de poética também algo que converte a roupa em traje cerimonial na obra de Arthur Bispo do Rosário (Japaratinga/SE, 1909 [?] – Rio de Janeiro, 1989), que construía e bordava suas roupas no hospital psiquiátrico, a partir de retalhos, restos, material reciclado por ele, a fim de dar sentido à sua vida em direção ao divino, quando fizesse a “passagem”.

Ao se dizer enfeitado de disparates, pensamos a necessidade que tinha de ornar-se, significando, de forma nem sempre compreensível, para ele mesmo, seus dias e sua existência. A peça intitulada *Manto de Apresentação* articula saberes e culturas eruditos e populares: remete ao rufo na gola, símbolo de uma moda aristocrática usada por monarcas, endinheirados e artistas dos séculos XVI e XVII, aos galões militares nos ombros, talvez emulando a passagem do artista pela Marinha, mas também búzios e objetos ligados ao pertencimento a uma religião de matriz afro, contas, cordões, pendants. Complexa, a obra portátil conjuga materiais diversos a bordados escritos: coroas, bandeiras sinalizadoras, numerais romanos, uma conversa íntima com o ser, a divindade e o universo. Repleta de citações e significados, a peça carrega memória, produz história e experiência estética, sendo inclassificável, mas acionando múltiplas possibilidades como objeto musealizado.

Alguns antecedentes no debate

No Brasil, desde Gilda de Mello e Souza (1950), com o antecedente modernista no *happening* de Flavio de Carvalho (1941), a relação das roupas com a Arte estava dada. Mas se a conversão da Moda em tema para a Arte a tornava Arte, já não é ponto pacífico. A primeira, como filósofa incompreendida por seu tema de doutoramento, mas respeitada crítica de arte, articula completamente a Moda à Arte do século XIX. Cacilda Teixeira da Costa (2009), por sua vez, insiste na roupa, e não na Moda, como suplemento expressivo do fazer artístico, com seu *Roupa de Artista*, ao mesmo tempo em que nos apresenta artistas que flertaram diretamente com aquela, como Sonia Delaunay, Alexander Calder, Alexander Rodchenko, Nelson Leirner, passando por Tunga, Lygia Clark e Helio Oiticica, que farão um uso bastante significativo dos objetos portáteis em suas criações artísticas mais célebres. Mas é digno de nota que encerre sua viagem pela História da Arte com uma obra de Jum Nakao, intitulando a seção como “Fronteira das Fronteiras”.

3 No sentido de eros, como pulsão de vida.

Acom (2021) discorre profundamente sobre isso em *A Moda se diz de Muitos Modos: o Campo da Moda entre Ontologia e Estética*, tese de doutorado que vem ao encontro do que a autora discute em seus estudos desde a graduação em Filosofia, no ano de 2005. O que sabemos, entretanto, é que sim, a Moda se diz de muitos modos e vem sempre acompanhada por um corpo, que está ali ou não, porque simulado, porque sugerido, porque ausente, porque desnudo.

Museu portátil

A Moda com possibilidade de museu portátil é, pois, nossa matriz geradora de significados. Representativa dessa performatização da vida cotidiana, a roupa, viabilizada pela Moda – e não o oposto – tem um lugar de destaque: o da possibilidade espetacular de causar pequenos abalos sísmicos diários, memórias, mudanças de aparência, de identidade, de pertencimento.

A crescente indeterminação das fronteiras da Arte (SHAPIRO, 2007) nos permite, pois, seguir apostando que, mesmo que não desejemos conceituar a Moda como Arte, essa proximidade existe e opera sempre de um campo da dimensão estética porque é carregada de informação sensível e tátil, geradora de movimentos, catarses, sonhos e ilusão. Textos como *Formas de Vida* (1999) e *Pós-Produção* (2004), do crítico e curador de arte Nicolas Bourriaud, já nos levam por esse caminho, o da possibilidade do imbricamento profundo e superficial da Arte com a Moda. Seja porque os artistas decidem ser sua própria obra, e então a roupa opera como figurino, cenário e performance, como no caso de Oscar Wilde; seja porque se unem à indústria da Moda para editar um conteúdo que dialoga com a música, a visualidade, a cena artística, o cinema, o videoclipe.

O conceito do portátil, como já dito, nos é incitado por Marcel Duchamp. Desde que comporta em uma valise sua obra condensada, com amostras de diferentes momentos de produção, Duchamp carrega um museu todo seu por onde vai. Por outro lado, o mesmo artista, ao encarnar Rose Sélavy, transforma o ato do vestir em ato performativo, com seu alter ego feminino. Nesta ação artística, portanto, a roupa é um espaço a ser habitado pelo corpo, que se faz suporte à prática artística. Também aí o artista porta a obra ao encarná-la através da roupa, tornando-se outra pessoa, ainda que momentaneamente. Esse corpo à espera conforma-se, então, em suporte para um museu portátil, pois que ao compor conjunto com um objeto vestível, carrega a potência impregnada desse traje, que “conta uma história, podendo inclusive ser analisada do ponto de vista semiótico; vista como um microuniverso de lembranças, percepções, sensações e memórias coletivas ou individuais” (BOSAK, 2009).

A ideia do museu portátil aplicado à roupa partiu da pesquisa transdisciplinar em Artes Comparadas, na qual li em cotejo autores como Enrique Vila-Mattas, com o livro *História Abreviada da Literatura Portátil*, e o filósofo Jacques Derrida, que vê a obra de Marcel Duchamp, *Boîte en Valise*, como um museu portátil pelo seu significado e conteúdo.

Aplicar a ideia de museu portátil à roupa foi uma elaboração própria (BOSAK, 2009), já que percebo nela, a partir de tantas falas já citadas, a possibilidade de construção de memória e conteúdo artístico de tempos passados.

Parto, também, do pressuposto que

a roupa existe para conceder materialidade a quem a enverga, pois é ela que torna o personagem/sujeito histórico visível; é ela que diz qual sua situação: se rei, se nobre, se soldado, homem ou mulher e para lutar, pela arte, pela vida, por sua ideologia, é necessário vestir-se e revestir-se de significados e significações, o que para Roland Barthes (2005) é a verdadeira função da roupa (BOSAK, 2009, p. 207).

Para além do imaginário de Malraux, a portabilidade é, pois, signo de nossa era transestética. As narrativas são portáteis, pertencentes a um corpo, a uma voz, responsável por aquela memória coletiva. Também espaço de Clio, a Moda está além do espírito do tempo.

Referências

ACOM, Ana Carolina. **A moda se diz de muitos modos**: o campo da moda entre ontologia e estética. 2021. Tese (Doutorado em Sociedade, Cultura e Fronteiras) – Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Foz do Iguaçu, 2021. Disponível em: <https://tede.unioeste.br/handle/tede/5293>. Acesso em: 24 ago. 2022.

ACOM, Ana Carolina. **Semiótica das vestimentas**. 2005. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado) – Departamento de Filosofia, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2005.

BARTHES, Roland. **O sistema da moda**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BAUDELAIRE, Charles. O pintor da vida moderna. *In*: BAUDELAIRE, Charles. **Poesia e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.

BAXANDALL, Michael. **O olhar renascente**. Paz e Terra, 1991.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

BONADIO, Maria Claudia. “Traje: um objeto de arte?” Pietro Maria Bardi, o wearable art e o museu fora dos limites. **Visualidades**, v. 15, n. 2, p. 163-190, jul./dez. 2017. Goiânia: UFG, 2017. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/VISUAL/article/view/41187>. Acesso em: 24 ago. 2022.

BOSAK, J. A república mundial das roupas e a modernidade de Machado de Assis. **dobra[s] – Revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda**, [S. l.], v. 5, n. 12, p. 77-86, 2012. DOI: 10.26563/dobras.v5i12.117. Disponível em: <https://dobras.emnuvens.com.br/dobras/article/view/117>. Acesso em: 4 jul. 2022.

BOSAK, Joana. A roupa e o gênero: uma leitura de Orlando e Quim/Quima de Virgínia Woolf e Maria Aurélia Capmany. **Iara – Revista de Moda, Cultura e Arte**, São Paulo, v. 2, n. 2, out./dez. 2009. Disponível em: http://www1.sp.senac.br/hotsites/blogs/revistaiara/wp-content/uploads/2015/01/09_IARA_vol2_n2_Artigo.pdf. Acesso em: 4 jul. 2022.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BOURDIEU, Pierre; DESAULT, Yvette. O costureiro e sua grife. *In*: BOURDIEU, Pierre. **A produção da crença**. Contribuição para uma economia dos bens simbólicos. Porto Alegre: Zouk, 2002.

BOURRIAUD, Nicolas. **Formas de vida**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

- BOURRIAUD, Nicolas. **Pós-produção**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BURKE, Peter. **Testemunha ocular – história e imagem**. Bauru, São Paulo: Edusc, 2004.
- COSTA, Cacilda Teixeira da. **Roupa de artista**. O vestuário na obra de arte. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo-Edusp, 2009.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ninfa moderna: ensaio sobre o panejamento caído**. Lisboa: KKYM, 2016.
- GINZBURG, Carlo. **Os fios e os rastros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- ICOM. Conselho Internacional de Museus. **Resultados – 1º Questionário do ICOM Brasil sobre a nova definição de museu**. Brasil, 2019. Disponível em: http://www.icom.org.br/wp-content/uploads/2021/01/Questionario-do-ICOM-Brasil-sobre-a-nova-definicao_revisao.pptx.pdf. Acesso em: 10 set. 2021.
- LA ROCCA, Fabio. **A cidade em todas as suas formas**. Porto Alegre: Sulina, 2014.
- LIPOVETSKY, Gilles. **O império do efêmero**. São Paulo: Companhia das Letras 1989.
- MAFFESOLI, Michel. **No fundo das aparências**. Petrópolis: Vozes, 1996.
- MALRAUX, André. **O museu imaginário**. São Paulo: Edições 70, 2011.
- NORA, Pierre. Entre memória e história. A problemática dos lugares. **Projeto História**, São Paulo, v. 10, p. 7-28, 1993. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/12101/8763>. Acesso em: 4 jul. 2022.
- SAULQUIN, Susana. **Política de las apariencias**. Buenos Aires: Paidós, 2014.
- SENNET, Richard. **O declínio do homem público**. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 2014.
- SHAPIRO, Roberta. O que é artificação? **Sociedade e Estado**, v. 22, n. 1, p. 135-151, Brasília, jan./abr. 2007.
- SIMMEL, Georg. **Filosofia da moda e outros escritos**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- SOUZA, Gilda de Mello e. **O espírito das roupas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- STALLYBRASS, Peter. **O casaco de Marx**. Roupas, memória, dor. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

STOICHITA, Victor. **La imagen del otro**. Negros, judíos, musulmanes y gitanos en el arte occidental en los albores de la edad moderna. Madrid: Cátedra, 2016.

WARBURG, Aby. **Histórias de fantasma para gente grande**. Escritos, esboços e conferências. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

MUSEUS PORTÁTEIS



e outras histórias da Arte-Moda



Apoio

**FUNDAÇÃO
ARAUCÁRIA**
Apoio ao Desenvolvimento Científico
e Tecnológico do Paraná

PARANÁ
GOVERNO DO ESTADO
SUPERINTENDÊNCIA GERAL
DE CIÊNCIA, TECNOLOGIA
E ENSINO SUPERIOR

EDUNILA

Editora da
Universidade Federal da
Integração Latino-Americana

Av. Silvio Américo Sasdelli, 1842 - Térreo - Edifício Comercial Lorivo
Bairro Itaipu A | CEP: 85866-000 | Caixa Postal 2044
Foz do Iguaçu - Paraná
E-mail: editora@unila.edu.br
Telefones: +55 (45) 3522-9832 | +55 (45) 3522-9836