

NA

15

v. 9 :: n. 2 :: jul. 2024





Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens
Instituto de Artes e Design :: UFJF

NAVA	Juiz de Fora	v. 9	n. 2	p. 1-144	jul.	2024
------	--------------	------	------	----------	------	------

Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens 2024
É proibida a reprodução total ou parcial desta obra sem autorização expressa do PPG- ACL UFJF.



Universidade Federal de Juiz de Fora



Instituto de Artes e Design - IAD / UFJF
Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens

Campus Universitário da UFJF
CEP 36036-330 - Juiz de Fora/MG
Telefone: (32) 2102-3362
revista.nava@ufjf.edu.br
Online - <https://periodicos.ufjf.br/index.php/nava>

Projeto gráfico
Alexandre Amino Mauler

Diagramação:
Hamilton Ferpa

Imagem da capa:
Hamilton Ferpa
Título: Releitura de "O menino" de Arthur Timótheo
Ano: 2020
Suporte: Ilustração digital

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central da UFJF

Nava : Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagem / Universidade Federal de Juiz de Fora. --
v. 9, n. 2 (jul. 2024)- .-- Juiz de Fora :
Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Artes e Design,
2024.

Semestral
ISSN 2525-7757

1. Artes.

CDU 7

Esta revista obedece às normas do Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa,
promulgado pelo Decreto n. 6.583 de 29 de setembro de 2008.



Universidade Federal de Juiz de Fora

Reitor: Marcus Vinicius David

Vice-reitora: Girlene Alves da Silva



Instituto de Artes e Design

Diretor: Prof. Dr. Fabrício da Silva Teixeira Carvalho

Vice-diretora: Profa Dra. Eliane Bettocchi Godinho

Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens

Coordenação: Profa. Dra. Renata Zago

Vice-Coordenação: Profa. Dra. Elisabeth Murilho

Comitê Editorial e Organização

Profa. Dra. Marta Castello Branco e Profa. Dra. Rosane Preciosa

Equipe Editorial

Hamilton Ferpa (diagramação)

Marcelle Lopes (corpo editorial)

Divulgação

Marina Aniram

Conselho Científico

Prof. Dr. Alexandre Bergamo Idargo (Universidade Federal de Santa Catarina)

Profa. Dra. Ana Claudia Suriani Silva (University College London)

Profa. Dra. Carole Gubernikov (Universidade Federal Estadual do Rio de Janeiro)

Profa. Dra. Cynthia Tompkins (Arizona State University)

Profa. Dra. Diana Crane (Pennsylvania University)

Prof. Dr. Fernão Pessoa Ramos (Universidade Estadual de Campinas)

Prof. Dr. João Luiz Vieira (Universidade Federal Fluminense)

Profa. Dra. Maria Amélia Bulhões Garcia (Universidade Federal do Rio Grande do Sul)

Profa. Dra. María Isabel Baldassarre (Universidade de Buenos Aires)

Profa. Dra. Maria Lúcia Bastos Kern (Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul)

Profa. Dra. Maraliz de Castro Viera Christo (Universidade Federal de Juiz de Fora)

Profa. Dra. Paula Guerra Tavares (Universidade do Porto)

Profa. Dra. Rita Moraes de Andrade (Universidade Federal de Goiás)

Profa. Dra. Sônia Salzstein Goldberg (Universidade de São Paulo)

A Revista NAVA é um periódico do Programa de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens do Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). O nome da revista é uma homenagem ao memorialista Pedro Nava, nascido a 5 de junho de 1903, em Juiz de Fora. Além de filho ilustre da cidade, o caráter multifacetado de Pedro Nava tem um significado especial para a proposta de interdisciplinaridade de nossa revista.

Este número foi organizado pelas professoras: Rosane Preciosa e Marta Castello Branco.



Endereço para correspondência

Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens

Instituto de Artes e Design :: Campus Universitário

Bairro Martelos :: Juiz de Fora :: MG :: CEP 36036-330

Telefone: (32) 2102-3362

revista.nava@ufjf.edu.br

Sumário

[artigos]

07 **Entre o fio, vidro e barro: uma análise da moda e arte na adição de técnicas artesanais com gotas de vidro soprado e cerâmica nas peças de vestuário do designer Lucas Leão**

Marcos Daniel da Silva Oliveira

30 **Mulheres negras costureiras e as suas reconfigurações no vestuário**

Ketillely Luciane de Jesus Purpura
Francisca Dantas Mendes

46 **A presença das mulheres artistas: indagações históricas e curatoriais**

Michele Medina

58 **Moda subversiva (?): bruxas, bordados e ativismo político na Dior**

Adriana Pereira Gomes
Márcia Vidal Nunes

81 **Moda Afro: Corpos Políticos E Feminismo Negro no Brasil**

Táisse Marcos de Souza
Redaviqui Davilli de Maria

**Cultura Visual no âmbito estético-político:
atravessamentos entre arte, política e pedagogia na
formação de Professores**

102

Guilherme Susin Sirtoli
Lutiere Dalla Valle

[ensaios visuais]

**Expulsão de Linhas: Desenhos de Viagem
à Montanha Sainte-Victoire**

127

Shakil Y. Rahim

Ensaio Quentes 1 e 2

134

Isadora Carvalho Mayrinck

Entre o fio, vidro e barro: uma análise da moda e arte na adição de técnicas artesanais com gotas de vidro soprado e cerâmica nas peças de vestuário do designer Lucas Leão

Between thread, glass, and clay: an analysis of fashion and art in the incorporation of artisanal techniques with blown glass drops and ceramics in the apparel of designer Lucas Leão

Marcos Daniel da Silva Oliveira¹

Resumo

Este estudo investiga a interação entre moda e arte por meio da análise das técnicas artesanais, incluindo gotas de vidro soprado e cerâmica, presentes nas peças de vestuário do aclamado designer Lucas Leão, conforme apresentadas na coleção do SPFW 2023. Ao examinar a convergência entre fio, vidro e barro, o objetivo é compreender como essas técnicas conferem uma dimensão artística singular à moda contemporânea. A análise prioriza a inovação e tradição embutidas na aplicação dessas técnicas, destacando a contribuição distinta de Lucas Leão para a integração entre artesanato e design de moda.

Palavras-chave: Moda, Arte, Técnicas Artesanais, Vidro Soprado.

Abstract

This study explores the convergence between fashion and art through the analysis of artisanal techniques, including blown glass droplets and ceramics, in the clothing pieces of renowned designer Lucas Leão. By examining the intersection of thread, glass, and clay, the research seeks to understand how these techniques add a unique artistic dimension to contemporary fashion. The analysis focuses on the inherent innovation and tradition in the application of these techniques, highlighting Lucas Leão's singular contribution to the fusion of craftsmanship and fashion design as showcased in the SPFW 2023 collection.

Keywords: Fashion, Art, Artisanal Techniques, Blown Glass.

1

Especialista em Comunicação e
Produção de moda (FACUMINAS),
graduado em Design de moda
(IFRN)



Entre o fio, vidro e barro: uma análise da moda e arte na adição de técnicas artesanais com gotas de vidro soprado e cerâmica nas peças de vestuário do designer Lucas Leão
Marcos Daniel da Silva Oliveira

1. INTRODUÇÃO

A sinergia entre moda e arte é uma jornada enraizada na história, moldando-se mutuamente e desencadeando novas formas de expressão ao longo do tempo. No cerne dessa fusão encontra-se o designer Lucas Leão, cuja abordagem transcende a moda, elevando-a a uma dimensão artística ao incorporar técnicas artesanais com gotas de vidro soprado e cerâmica em suas peças de vestuário.

As pequenas esferas de vidro soprado, uma tradição que remonta ao Império Romano e persiste nas mãos de artesãos contemporâneos, ganham vida nas criações de Lucas Leão (Corbeta, 2007). Essa técnica, aplicada habilmente em roupas e acessórios, confere não apenas um efeito tridimensional, mas também uma luminosidade única, transformando cada peça em uma verdadeira obra de arte em movimento.

A tradição ancestral do vidro soprado se funde harmoniosamente com os avanços tecnológicos através da perspectiva visionária de Lucas Leão, adicionando uma camada inédita à tapeçaria da moda contemporânea. Suas obras transcenderam o mero conceito de vestimenta para se tornarem verdadeiras obras de arte cinéticas, caracterizadas pela sua singularidade e elegância, fruto da síntese entre técnicas artesanais tradicionais e elementos inovadores.

Ao resgatar técnicas artesanais, como o vidro soprado, e incorporar a cerâmica em suas peças, Lucas Leão não apenas revitaliza tradições antigas, mas também reafirma a importância do trabalho manual em uma era cada vez mais automatizada. Além disso, essa abordagem permite a criação de peças verdadeiramente únicas, refletindo a personalidade distintiva do designer.

Dessa forma, ao explorar a interseção entre o fio e o vidro, entre a tradição e a inovação, esta pesquisa visa compreender como a moda contemporânea pode ser enriquecida por técnicas artesanais. A análise das criações de Lucas Leão proporcionará

Insights sobre como a adição de técnicas artesanais com gotas de vidro soprado e cerâmica nas peças de vestuário pode não apenas elevar a moda a um patamar artístico, mas também contribuir para a criação de peças exclusivas que ecoam a identidade do designer.



Entre o fio, vidro e barro: uma análise da moda e arte na adição de técnicas artesanais com gotas de vidro soprado e cerâmica nas peças de vestuário do designer Lucas Leão
Marcos Daniel da Silva Oliveira

2. Referencial Teórico

2.1. Moda e arte

A intersecção entre moda e arte é uma trama intrincada, onde se entrelaçam os fios do comercial e da expressão. Enquanto a moda é frequentemente associada ao aspecto comercial, a arte ressoa como uma forma suprema de expressão. No entanto, é vital repensar essa relação ao longo da história, reconhecendo que a moda, além de sua função comercial, também é capaz de se tornar uma poderosa expressão criativa. (Alcantara, 2023).

A moda, muitas vezes percebida como uma expressão fugaz e funcional, alcança sua plenitude quando se funde à arte, elevando-se a um nível onde a indumentária transcende sua mera função de proteção do corpo, tornando-se uma tela pulsante que conta histórias, evoca emoções e espelha a essência cultural (Cidreira, 2006).

Segundo Santos (2022):

A autêntica inovação na moda se manifesta quando o design de vestuário é reconhecido como uma forma de expressão artística essencial. Dentro desse cenário, a adoção de técnicas artesanais, como o uso de gotas de vidro soprado e cerâmica, emerge como uma passagem para uma nova dimensão estética. Essas técnicas, meticulosamente integradas às peças de vestuário, não são adornos, mas sim pinceladas de arte que transformam a moda em um campo de experimentação visual e tátil (Santos, 2022).

Para Berlim (2020), a moda, ao adotar técnicas artesanais, transcende sua função primordial de cobrir o corpo; ela se torna uma narrativa, uma linguagem que comunica tradições, identidade e valores. Corbeta (2007), diz que ao contemplar uma peça adornada com gotas de vidro soprado, somos convidados a decifrar não apenas seu estilo, mas a mensagem cultural que ela carrega.

Cada peça de vestuário, quando encarada como um veículo de expressão visual, transcende sua função básica para se tornar uma



Entre o fio, vidro e barro: uma análise da moda e arte na adição de técnicas artesanais com gotas de vidro soprado e cerâmica nas peças de vestuário do designer Lucas Leão
Marcos Daniel da Silva Oliveira

declaração, um capítulo na narrativa daquele que a veste (Acom, 2023). As técnicas artesanais não são simples adornos, mas sim elementos constitutivos dessa linguagem visual (Corbeta, 2007). Cada dobra, cada detalhe meticulosamente elaborados, carrega consigo significados que ecoam a identidade do designer, do usuário e da cultura que influencia essas criações (Santos, 2022). Nesse sentido, os signos na moda são cuidadosamente elaborados, compondo uma narrativa visual rica em simbolismo, que reflete não apenas estilos individuais, mas também tradições culturais e históricas (Acom, 2023).

Enriquecida pela influência artística, a moda transcende a fugacidade das tendências, tornando-se um espelho de valores, manifestações (Santos, 2022). A decisão de incorporar gotas de vidro soprado e cerâmica não é apenas uma questão estética como elemento do produto de moda; é uma afirmação que une a habilidade artesanal à inovação contemporânea, amalgamando passado e presente em um vestuário que transcende o tempo (Pegoraro, 2022).

Ao considerar a moda como uma forma de expressão cultural intensificada pela inclusão de técnicas artesanais e gotas de vidro soprado (Corbeta, 2007). As peças de vestuário não são meros itens de moda; são testemunhos visuais da riqueza cultural, da criatividade artística e da identidade pessoal (Acom, 2023). A sintonia entre moda e arte, aprimorada por esses elementos, abre portas para uma compreensão mais profunda da moda como uma verdadeira forma de arte, onde cada criação é uma obra-prima que transcende o ordinário e se torna extraordinariamente única (Berlim, 2020).

Para Alcantara (2023):

A moda se revela como uma forma de arte quando sua abordagem estética se entrelaça intimamente com a influência da estética e o significado cultural encontrados nas expressões artísticas. Isso significa que a moda transcende sua mera função utilitária para se tornar uma expressão de criatividade, beleza e identidade cultural, refletindo e reinterpretando os elementos estéticos e culturais presentes na sociedade (Alcantara, 2023).



Entre o fio, vidro e barro: uma análise da moda e arte na adição de técnicas artesanais com gotas de vidro soprado e cerâmica nas peças de vestuário do designer Lucas Leão
Marcos Daniel da Silva Oliveira

A estética exerce uma influência fundamental na moda, indo além das simples escolhas estilísticas. Ela se manifesta na cuidadosa seleção de elementos visuais, desde cores e formas até texturas e composições (Fonseca, 2018).

Ao encarar a moda como uma manifestação artística, a expressão visual emerge como o ponto focal da criação, pois cada peça de roupa transcende sua função prática para se tornar uma manifestação estética que comunica diretamente com o observador (Alcantara, 2023). A historiografia ressalta que ao longo do tempo, o ato de vestir-se e adornar-se sempre desempenhou outras funções além da simples utilidade, incluindo aspectos simbólicos, de distinção social, e até mesmo espirituais (Almeida, 2020). Essas múltiplas camadas de significado e propósito ampliam a compreensão da moda como uma forma de arte, onde a criatividade se entrelaça com a história, cultura e identidade. (Werner, 2013). A moda, enriquecida por elementos visuais cuidadosamente escolhidos, deixa de ser apenas um meio de cobrir o corpo para se tornar uma linguagem visual complexa (Santaella, 2012).

Ao adotar técnicas artísticas, a moda assume a função de narradora de tradições, identidade e valores (Froehlich; De Mello, 2023). Ao contemplar uma peça de roupa adornada, como aquelas que incorporam gotas de vidro soprado e cerâmica, somos convidados a decifrar não apenas seu estilo estético, mas também a mensagem cultural que ela transmite (Corbeta, 2007).

Segundo Svendsen (2010), interação entre estética e significado cultural na moda é crucial para compreender como as escolhas estéticas em um contexto cultural específico refletem valores, tradições e identidades. Cada peça de roupa, ao incorporar elementos estéticos, torna-se uma história visual que se entrelaça com a riqueza do contexto cultural em que está inserida (Aparo, 2010).

Os símbolos desempenham um papel crucial na linguagem visual da moda, transmitindo mensagens que vão além das simples características estéticas (Wanderley Emerenciano, 2011). Eles são portadores de significado, contando histórias, evocando emoções e conectando-se a uma rica tapeçaria cultural, onde cada peça transcende sua composição de tecidos



Entre o fio, vidro e barro: uma análise da moda e arte na adição de técnicas artesanais com gotas de vidro soprado e cerâmica nas peças de vestuário do designer Lucas Leão
Marcos Daniel da Silva Oliveira

para se tornar um portador de símbolos carregados de significado. Os signos e símbolos na moda são elementos fundamentais que vão além da estética superficial. Eles refletem crenças, valores, identidades e até mesmo acontecimentos históricos. Por exemplo, certas cores, padrões ou estilos podem ser associados a movimentos sociais, períodos históricos específicos ou expressões culturais distintas. Esses elementos comunicam mensagens sutis e complexas, adicionando camadas de profundidade à experiência da moda e permitindo que as pessoas se expressem e se identifiquem dentro de contextos culturais mais amplos (Niemeyer, 2007; Svendsen, 2010).

No contexto específico das criações de Lucas Leão, as gotas de vidro soprado e a cerâmica emergem como elementos simbólicos que transcendem sua funcionalidade estética (Corbeta, 2007). Elas são símbolos de delicadeza, de uma fusão harmoniosa entre fragilidade e elegância, pois a escolha de incorporar esse elemento simboliza um diálogo entre a tradição do vidro soprado e a inovação na moda contemporânea, criando uma ponte entre passado e presente (Borges, 2019).

Desvendar a importância desse artesanato não é apenas explorar a estética de uma peça de roupa; é compreender a simbologia que permeia cada fio entrelaçado, tendo em vista que, pode representar a fragilidade da tradição artesanal diante da efemeridade das tendências, ou mesmo simbolizar a transparência e autenticidade que o designer busca transmitir em suas criações (Fernandes, 2017).

Cada elemento, cada detalhe, torna-se um símbolo que contribui para a narrativa visual única do designer, estendendo um convite à apreciação não apenas da estética, mas também dos significados intrínsecos que permeiam as criações de moda (Borges, 2019).

2.2. Resgate das técnicas artesanais na moda

O resgate das técnicas artesanais na moda é um movimento que ressalta a relevância do trabalho manual e da tradição na produção contemporânea (Silva, 2021). Essa perspectiva oferece uma lente valiosa para compreender a escolha consciente de designers, como Lucas Leão, em incorporar métodos tradicionais em um contexto moderno (Santos, 2022).



Entre o fio, vidro e barro: uma análise da moda e arte na adição de técnicas artesanais com gotas de vidro soprado e cerâmica nas peças de vestuário do designer Lucas Leão
Marcos Daniel da Silva Oliveira

Para Fernandes (2017), a valorização do trabalho manual e das técnicas artesanais representa um retorno às raízes da produção de moda, onde a destreza das mãos e a dedicação ao processo eram elementos centrais. Nesse resgate, a moda contemporânea encontra uma maneira de se reconectar com a autenticidade do artesanato, afastando-se da homogeneidade da produção em massa (De Oliviera, 2022).

Designers, como Lucas Leão, assumem um papel crucial nesse movimento ao escolherem conscientemente incorporar métodos tradicionais em suas criações, visto que, ao fazê-lo, não apenas preservam técnicas ancestrais, mas também adicionam uma camada única de significado e valor às suas peças de vestuário (Berlim, 2020). O resgate das técnicas artesanais torna-se, assim, um testemunho do apreço pela habilidade manual e pela tradição, resgatando a singularidade em um cenário muitas vezes dominado pela uniformidade (Fernandes, 2017).

Essa abordagem não se limita apenas à estética; é uma declaração que destaca a importância do processo criativo e do vínculo entre o artesão e a obra (Pinto, 2022). Em um mundo onde a produção em massa muitas vezes prevalece, o resgate das técnicas artesanais é uma resposta consciente que reconhece a singularidade e o valor intrínseco de cada peça confeccionada manualmente (Fernandes, 2017).

2.3. A estética do vidro soprado e da cerâmica na arte contemporânea

A compreensão da estética do vidro soprado na arte contemporânea é uma exploração que mergulha na materialidade, fragilidade e na capacidade transformadora intrínseca desse meio artístico singular (Corbeta, 2007).

A materialidade do vidro soprado é central para apreciar sua estética na arte contemporânea, pois ao ser moldado pelo sopro do artista, o vidro assume formas orgânicas e fluídas, capturando a plasticidade única desse material (Bertelle; Fleming, 2004), a materialidade concentra-se na interação tátil entre o artista e o vidro, destacando como cada obra é esculpida, literalmente, pelas mãos do criador.

A fragilidade do vidro soprado é uma dimensão essencial da sua estética. A delicadeza do material cria uma tensão entre a forma robusta que pode assumir e a fragilidade que o define (Almeida, 2015). Essa dualidade



Entre o fio, vidro e barro: uma análise da moda e arte na adição de técnicas artesanais com gotas de vidro soprado e cerâmica nas peças de vestuário do designer Lucas Leão
Marcos Daniel da Silva Oliveira

adiciona profundidade à experiência estética, desafiando a percepção do observador sobre a durabilidade da arte e enfatizando a efemeridade inerente à beleza do vidro soprado (Bertelle; Fleming, 2004).

A capacidade transformadora do vidro soprado é outra faceta crucial na análise estética na arte contemporânea (Almeida, 2015). Os artistas que dominam essa técnica têm o poder de transformar uma substância frágil em obras de arte duradouras e impactantes, desde o estado líquido inicial até a criação final, ressaltando a mutabilidade envolvida na manipulação do vidro soprado (Silva; Gonçalves, 2023).

Ao compreender a estética do vidro soprado na arte contemporânea, é necessário considerar a interação entre o artista, o material e o contexto (Almeida, 2015). O vidro soprado não é apenas um meio; é um colaborador ativo no processo criativo. A estética resultante não é apenas visual, mas também tátil e, em muitos casos, até auditiva, quando o artista trabalha o vidro em seu estado maleável (Bertelle; Fleming, 2004).

Essa compreensão aprofundada da estética do vidro soprado na arte contemporânea transcende a observação visual, pois, ela convida o observador a imergir na textura, na fragilidade palpável e na capacidade transformadora única desse meio (Almeida, 2015). Ao fazer isso, a estética do vidro soprado revela-se como uma experiência multissensorial que enriquece a apreciação da arte contemporânea e proporciona uma perspectiva única sobre a interseção entre tradição artesanal e inovação estética (Bertelle; Fleming, 2004).

A cerâmica, historicamente vinculada à arte tradicional, está atravessando uma evolução na contemporaneidade (Schmitt; Avello, 2013). No passado, era frequentemente associada a formas mais convencionais de expressão, centradas em utilidade prática e rituais (Mano, 2009). Contudo, na era da arte contemporânea, observamos uma transformação notável, onde a cerâmica não apenas rompe com suas amarras funcionais, mas também se torna uma forma vibrante e inovadora de arte (Schmitt; Avello, 2013).

Artistas contemporâneos têm explorado extensivamente as novas possibilidades expressivas oferecidas pela cerâmica, transcenderam não apenas formas e técnicas tradicionais, mas também experimentaram com texturas, cores e a integração da cerâmica com outros materiais (Santos, 2022).



Entre o fio, vidro e barro: uma análise da moda e arte na adição de técnicas artesanais com gotas de vidro soprado e cerâmica nas peças de vestuário do designer Lucas Leão
Marcos Daniel da Silva Oliveira

A estética contemporânea da cerâmica é caracterizada pela sua interseção com outras formas de expressão artística, como pintura, escultura, instalação e até mesmo moda (Battistoni, 2020). Essa versatilidade torna a cerâmica um meio de diálogo com diversas linguagens artísticas, ampliando o leque de possibilidades criativas para os artistas (Santos, 2022).

Os temas explorados por artistas contemporâneos que incorporam a cerâmica muitas vezes refletem preocupações atuais, incluindo identidade, sustentabilidade e a interação entre tradição e inovação (Szaz, 2021). Assim, a cerâmica contemporânea não é apenas uma expressão estética, mas também uma ferramenta conceitual que proporciona um espaço reflexivo sobre as questões mais urgentes de nossa época (Seguro, 2023).

A revolução estética na cerâmica contemporânea não apenas redefine a percepção desse material, mas também tem um impacto significativo na maneira como compreendemos e apreciamos a arte (Szaz, 2021). Desafiando noções preestabelecidas sobre materiais e práticas artísticas, a cerâmica contemporânea amplia os horizontes da expressão criativa, gerando diálogos interdisciplinares e quebrando as fronteiras entre o artesanal e o contemporâneo (Faustinelli, 2022).

Em suma, a cerâmica contemporânea, enraizada em tradições passadas, encontra espaço para se reinventar na vanguarda da arte contemporânea, proporcionando uma jornada estimulante de descoberta e inspiração para o mundo da arte (Szaz, 2021).

2.4. Diálogo entre materiais díspares

A compreensão do diálogo entre materiais díspares na criação artística é apoiada por combinação de diferentes elementos para criar significados, essa abordagem não apenas destaca a interação física entre os materiais, mas também examina a relação entre esses materiais e os significados culturais que emergem dessa interseção (Bender, 2020).

A respalda do diálogo entre materiais díspares enfatiza a capacidade dos artistas de transcender as fronteiras convencionais ao unir elementos distintos, tendo em vista que, ao fundir materiais aparentemente contrastantes, os criadores abrem caminho para uma expressão artística



Entre o fio, vidro e barro: uma análise da moda e arte na adição de técnicas artesanais com gotas de vidro soprado e cerâmica nas peças de vestuário do designer Lucas Leão
Marcos Daniel da Silva Oliveira

mais ampla e complexa (De Queiroz, 2016). Isso vai além da simples escolha estética; é uma estratégia deliberada para criar uma narrativa visual que transcende a singularidade dos materiais individuais.

Segundo Salles (1998), a combinação de materiais díspares não se trata apenas da estética visual, mas também da criação de novos significados. Ao juntar materiais com contextos culturais distintos, os artistas constroem uma narrativa que transcende fronteiras geográficas e temporais. Esse diálogo entre materiais torna-se, assim, uma forma de expressão que vai além do material em si, incorporando histórias, tradições e perspectivas diversas.

A relação entre materiais e significados culturais é uma dimensão essencial desse diálogo, pois cada material traz consigo uma carga cultural intrínseca, e a combinação destes cria uma sinergia única de referências culturais (Bender, 2020). Essa interação não apenas enriquece a obra de arte, mas também oferece uma oportunidade para o observador explorar as complexidades e nuances de diferentes culturas por meio dos materiais utilizados.

A compreensão desse diálogo vai além da mera observação dos materiais; é uma imersão nas camadas de significado que emergem da fusão de elementos díspares (De Queiroz, 2016). É um convite para explorar as conexões simbólicas e as histórias entrelaçadas que se manifestam quando materiais aparentemente opostos convergem em uma obra de arte.

Portanto, ao abordar o diálogo entre materiais díspares na criação artística, estamos não apenas considerando a estética visual, mas também explorando o potencial transformador dessa união (Bender, 2020). É um reconhecimento da riqueza que surge quando diferentes materiais coexistem, criando uma narrativa visual que transcende as barreiras da singularidade e abre espaço para um diálogo intercultural e intertemporal.

2.5. Experiência sensorial na moda

A moda, como uma forma de expressão, vai além da superfície visual e adentra as complexidades da experiência sensorial (Villança, 2020). Além de ser apreciada visualmente, ela valoriza o sentido do tato como um componente essencial nessa narrativa de estilo e identidade. Dentro desse



Entre o fio, vidro e barro: uma análise da moda e arte na adição de técnicas artesanais com gotas de vidro soprado e cerâmica nas peças de vestuário do designer Lucas Leão
Marcos Daniel da Silva Oliveira

contexto, a interação entre o usuário e a peça de vestuário se transforma em uma jornada mais profunda e envolvente (Fardilha, 2021).

A dimensão tátil na moda é como um portal para um mundo sensorial rico e multifacetado (Villança, 2020). Cada tecido, cada textura é um convite sutil para explorar não apenas a estética, mas também a sensação física. A suavidade de um algodão de alta qualidade, a textura rica de um tricô artesanal, ou mesmo a sedução de uma peça em couro são elementos que transcendem a mera aparência, convidando o usuário a experimentar a moda em sua plenitude (Rangel, 2014).

A conexão entre o usuário e a peça de vestuário é uma troca silenciosa, uma conversa entre a matéria e a pele. É uma experiência que envolve os sentidos, tornando-se uma expressão tangível do estilo pessoal (Duque, 2019). O usuário não apenas se veste, mas se envolve em uma narrativa sensorial única, onde as escolhas de tecidos e texturas comunicam nuances de personalidade e preferências (Ilce, 2019).

A peça de roupa, portanto, se torna uma forma de arte tátil, uma escultura em movimento que pode ser apreciada não apenas pelo que é visto, mas também pelo que é sentido (Fardilha, 2021). Cada peça é uma sinfonia de sensações, proporcionando conforto, segurança ou mesmo uma provocação sutil, dependendo da escolha cuidadosa de materiais e texturas preferências (Ilce, 2019).

A valorização da experiência sensorial na moda não apenas enriquece o ato de se vestir, mas também reafirma a individualidade e as preferências (Ilce, 2019). Ao incorporar o tato como parte integral do processo de design, os criadores de moda não apenas oferecem roupas, mas constroem experiências únicas. Essa abordagem holística², que vai além do visual para abraçar a totalidade dos sentidos, revela uma compreensão mais profunda da moda como uma forma de arte que não apenas veste, mas envolve, encanta e cativa (Villança, 2020).

3. METODOLOGIA

A pesquisa adotada tem natureza qualitativa e exploratória (Godoy, 1995). A natureza qualitativa permite uma compreensão profunda

2

A palavra holística é derivada do grego "holo" e que pode significar completo, inteiro. É um conceito que valoriza a totalidade das coisas, onde tudo está interligado.



Entre o fio, vidro e barro: uma análise da moda e arte na adição de técnicas artesanais com gotas de vidro soprado e cerâmica nas peças de vestuário do designer Lucas Leão
Marcos Daniel da Silva Oliveira

e contextualizada do fenômeno em estudo, enquanto a abordagem exploratória permite a descoberta e a exploração de novas ideias e perspectivas relacionadas ao tema. A abordagem metodológica utilizada é principalmente descritiva (Gil, 2002), buscando detalhar características e propriedades do objeto de estudo. Além disso, é adotada uma abordagem comparativa para analisar as diferenças e semelhanças entre elementos distintos envolvidos no contexto da pesquisa. Para uma melhor amplificação foram analisados os seguintes pontos: Detalhamento das técnicas artesanais empregadas por Lucas Leão; Exploração da influência dessas técnicas na moda e na arte contemporâneas; Exposição da relevância das gotas de vidro soprado e cerâmica na concepção das peças de vestuário; Análise minuciosa da estética e do simbolismo presente nas criações de Lucas Leão; Avaliação visual e descritiva das peças de vestuário do estilista; Interpretação profunda das características e dos significados intrínsecos às peças de vestuário.

Essa análise foi conduzida com base nas peças de vestuário desfiladas no São Paulo Fashion Week 2023, intitulada Ybyrá (Figura 1), onde se destacou a interação das técnicas artesanais nas criações. Foram examinados os conteúdos das peças, com debates acerca de seus significados e implicações, aprofundando-se na compreensão da narrativa visual e conceitual proposta por Lucas Leão.

Figura 1 – Coleção analisada



Fonte: SPFW

Entre o fio, vidro e barro: uma análise da moda e arte na adição de técnicas artesanais com gotas de vidro soprado e cerâmica nas peças de vestuário do designer Lucas Leão
Marcos Daniel da Silva Oliveira

O objetivo principal desta pesquisa é analisar a interseção entre a moda e a arte, com foco na incorporação de técnicas artesanais, especificamente gotas de vidro soprado e cerâmica, em coleções de moda contemporâneas. O estudo visa compreender a estética, os significados culturais e o impacto dessa fusão na expressão artística e na identidade cultural. Além disso, busca-se identificar tendências, desafios e oportunidades associadas a essa convergência entre moda e arte. O objetivo é fornecer nuances para profissionais da indústria, designers, acadêmicos e entusiastas interessados nesse campo em constante evolução.

4. RESULTADOS E DISCUSSÕES

Adentrando aos resultados e discussões, destaca-se o principal trabalho do designer Lucas Leão, onde elementos e técnicas de vidro soprado e cerâmica encontram sua expressão máxima: a coleção Ybyrá. Apresentada no São Paulo Fashion Week 2023, o nome da coleção, que significa estruturas de raízes profundas em Tupi, evoca uma conexão com as raízes culturais e identitárias. Nessa coleção, Leão aborda símbolos de design social, inspirado pela imagem de poder e controle que o terno sempre imprimiu em sua memória. Além disso, observa-se a presença desses elementos em seus trabalhos anteriores, nos quais foram explorados de maneiras diversas (Alcantara, 2023). Essa análise permite uma interlocução com a teoria apresentada, destacando como os elementos e técnicas artesanais não apenas enriquecem esteticamente as criações, mas também são veículos de significado cultural e social, conforme discutido ao longo do diálogo (Faustinelli, 2022).

4.1. Identificação e descrição das técnicas artesanais utilizadas

Lucas Leão é conhecido pela sua abordagem inovadora à moda, que muitas vezes envolve uma combinação de arte, tecnologia e artesanato tradicional (Berlim, 2020). Em entrevista ao SPFW, o designer expressou seu apreço por colaborar com renomados artistas brasileiros, como a ceramista Luiza Navarro Guedes e o artista têxtil Fernando Assis, na concepção de peças únicas e complexas. A marca de Leão aposta na investigação e



Entre o fio, vidro e barro: uma análise da moda e arte na adição de técnicas artesanais com gotas de vidro soprado e cerâmica nas peças de vestuário do designer Lucas Leão
Marcos Daniel da Silva Oliveira

inovação, ligando o vestuário à tecnologia, e as suas coleções refletem muitas vezes o seu pensamento sobre viver num futuro indefinido (Alcantara, 2023). Ele também é reconhecido por seus desfiles de moda teatrais e dramáticos, bem como pela exploração de elementos sagrados e profanos em seus designs (Faustinelli, 2022). Além disso, Leão inspirou-se na divisão da experiência coreana, procurando refleti-la através da construção de elementos sagrados e profanos na sua obra (Figura 2).

Figura 2 – Vidro soprado e cerâmica nas peças



Fonte: SPFW

A adoção da técnica de vidro soprado e cerâmica nas criações de vestuário do designer Lucas Leão representa uma síntese entre métodos tradicionais e elementos inovadores, resultando em um significativo impacto na moda contemporânea. Essas técnicas não apenas enriquecem esteticamente as peças, mas também adicionam uma camada de complexidade e originalidade ao seu trabalho, destacando-se como contribuições significativas para o cenário da moda atual.

A técnica de vidro soprado, com raízes históricas que remontam ao Império Romano, é meticulosamente incorporada nas peças de vestuário de Leão. Esferas delicadamente sopradas são aplicadas, conferindo uma dimensão tridimensional e um brilho luminoso às criações. Esta técnica não é meramente ornamental; é uma expressão de habilidade artesanal

Entre o fio, vidro e barro: uma análise da moda e arte na adição de técnicas artesanais com gotas de vidro soprado e cerâmica nas peças de vestuário do designer Lucas Leão
Marcos Daniel da Silva Oliveira

que transforma cada peça em uma obra de arte em movimento. A herança do vidro soprado, combinada com a perspectiva atual de Leão, culmina em uma estética singular, na qual a delicadeza do vidro se equilibra com a solidez do tecido, gerando uma experiência visual e tátil singular.

A cerâmica, conhecida por sua associação com artefatos utilitários, assume uma nova vida nas mãos de Lucas Leão. Introduzida nas peças de vestuário, a cerâmica adiciona uma dimensão escultural e conceitual. Não se limitando a detalhes decorativos, ela se torna uma parte integrante do design, oferecendo uma textura tátil única e uma expressão de rusticidade refinada. A fusão entre a cerâmica e os tecidos é um testemunho da habilidade técnica de Leão em transcender fronteiras e transformar materiais tradicionais em elementos vanguardistas.

O designer demonstrou interesse em colaborar com artistas brasileiros reconhecidos, como a ceramista Luiza Navarro Guedes e o artista têxtil Fernando Assis, para a criação de peças distintas e intrincadas. Essa parceria evidencia a valorização da expertise e da criatividade desses artistas, bem como a busca por uma abordagem colaborativa na concepção de suas coleções.

Ao envolver esses artistas em seu processo criativo, o designer busca incorporar técnicas e materiais especializados, enriquecendo suas criações com uma diversidade de texturas, formas e conceitos. Essa colaboração promove uma troca de conhecimentos e perspectivas, resultando em peças que refletem uma abordagem multifacetada e inovadora.

Essa prática de colaboração com artistas locais não apenas fortalece os laços dentro da comunidade criativa, mas também ressalta o compromisso do designer com a valorização do talento nacional e a criação de peças únicas que transcendem as fronteiras da moda tradicional.

A combinação ousada dessas técnicas artesanais não apenas resgata tradições antigas, mas também as projeta em um contexto contemporâneo. A habilidade de Leão em integrar o vidro soprado e a cerâmica nas peças de vestuário destaca não apenas sua destreza técnica, mas também sua capacidade de reinterpretar elementos tradicionais, conferindo-lhes um novo propósito na moda moderna. As criações resultantes são verdadeiras manifestações de arte vestível, onde o passado e o presente se entrelaçam



Entre o fio, vidro e barro: uma análise da moda e arte na adição de técnicas artesanais com gotas de vidro soprado e cerâmica nas peças de vestuário do designer Lucas Leão

Marcos Daniel da Silva Oliveira

harmoniosamente, proporcionando uma experiência estética e sensorial única para quem as veste.

Para Lucas Leão, em entrevista ao portal de notícias de moda FFW, as gotas de vidro soprado e a cerâmica não são elementos decorativos. Cada peça é concebida como uma obra de arte em si, onde essas técnicas artesanais são pinceladas cuidadosamente aplicadas, agregando uma dimensão escultural e conceitual às criações. Dessa forma, as gotas de vidro e a cerâmica tornarem veículos de expressão única no universo da moda.

A importância dessas técnicas também reside na habilidade de Lucas Leão em fundir tradição e inovação. Ao resgatar a técnica ancestral do vidro soprado e incorporar a cerâmica em suas peças, ele recontextualiza elementos tradicionais em um cenário contemporâneo. Essa fusão não apenas homenageia a rica herança do artesanato, mas também insufla uma nova vida e significado, resultando em peças de vestuário que são simultaneamente atemporais e contemporâneo (Figura 3).

Figura 3 – Vidro soprado e cerâmica nas peças



Fonte: SPFW

As gotas de vidro soprado e a cerâmica emergem como elementos distintivos nas criações de Lucas Leão, conferindo uma identidade singular ao seu trabalho. Mais do que simples ornamentos, essas técnicas se convertem em narrativas visuais que transmitem a estética característica do

Entre o fio, vidro e barro: uma análise da moda e arte na adição de técnicas artesanais com gotas de vidro soprado e cerâmica nas peças de vestuário do designer Lucas Leão
Marcos Daniel da Silva Oliveira

designer. Ao optar por integrar tais elementos em suas peças, Leão não apenas introduz inovações estilísticas, mas também estampa uma assinatura artística inconfundível em cada uma de suas criações.

Esses elementos artesanais não só acrescentam uma dimensão tátil e visual às peças de Leão, mas também enriquecem sua expressão artística. A escolha de incorporar gotas de vidro soprado e cerâmica não é arbitrária; ao contrário, reflete uma cuidadosa consideração estética e conceitual por parte do designer. Esses materiais não apenas adornam as criações de Leão, mas também as enriquecem com uma profundidade de significado e uma conexão com a tradição artesanal.

Além de sua função estética, as gotas de vidro soprado e a cerâmica desempenham um papel crucial na narrativa visual de Leão, comunicando sua visão criativa e sua identidade artística de forma palpável. Esses elementos não são apenas elementos decorativos, mas sim componentes essenciais que elevam suas criações a um patamar único na moda contemporânea.

Além disso, a importância dessas técnicas também se manifesta no envolvimento sensorial que proporcionam ao usuário. O toque delicado do vidro soprado e a presença tátil da cerâmica conferem uma experiência física envolvente, estabelecendo uma conexão única entre o usuário e a peça. Essa conexão transcende a aparência superficial, convertendo a moda de meramente um traje em uma vivência sensorial e emocional.

Em resumo, as gotas de vidro soprado e a cerâmica desempenham um papel vital no universo estilístico de Lucas Leão. Elas são mais do que adornos ou técnicas; são meios pelos quais o designer tece uma narrativa única, redefine tradições e estabelece uma identidade artística singular. Essas técnicas, ao serem incorporadas nas peças de vestuário, não apenas elevam a estética, mas também perpetuam a visão distinta de Lucas Leão na moda contemporânea.

4.2. Narrativas estéticas das peças

A interpretação das características e significados dessas peças revela camadas de narrativa, simbolismo e expressão cultural que vão além do simples ato de se vestir (Alcantara, 2023).



Entre o fio, vidro e barro: uma análise da moda e arte na adição de técnicas artesanais com gotas de vidro soprado e cerâmica nas peças de vestuário do designer Lucas Leão
Marcos Daniel da Silva Oliveira

Cada característica das peças de Lucas Leão é uma declaração estética que vai além do visual. As características únicas das peças formam uma narrativa artística distintiva. O vidro soprado, com sua delicadeza e fragilidade, pode simbolizar a efemeridade da moda, enquanto a cerâmica, com sua durabilidade e rusticidade, representa a tradição atemporal. Juntas, essas características narram uma história visual que encapsula a dualidade entre o efêmero e o eterno na moda contemporânea.

A interpretação das características das peças revela uma fusão sofisticada de materiais e significados, transcende a dicotomia entre o tradicional e o moderno. A combinação de tecidos convencionais com elementos artesanais como o vidro soprado e cerâmica vai além da estética superficial, tornando-se veículos simbólicos que contribuem para a riqueza conceitual de cada criação (Figura 4)

Figura 4 - Vidro soprado e cerâmica nas peças



Fonte: SPFW

A análise semiótica das características das peças de Lucas Leão evidencia uma interseção entre expressão de identidade e cultura. A escolha deliberada de técnicas artesanais e materiais é portadora de influências culturais, históricas e pessoais, conferindo a cada peça uma materialização tangível do designer e uma manifestação cultural que transcende a mera estética, refletindo a complexidade das influências que permeiam a obra.

A singularidade estilística das criações, oriunda das características distintivas como o vidro soprado e a cerâmica, não apenas estabelece uma identidade estética, mas também desafia as convenções da moda contemporânea. Essas características conferem às peças de Leão uma singularidade inconfundível, subvertendo expectativas e instigando uma reflexão sobre a relação entre arte e vestuário.

Entre o fio, vidro e barro: uma análise da moda e arte na adição de técnicas artesanais com gotas de vidro soprado e cerâmica nas peças de vestuário do designer Lucas Leão
Marcos Daniel da Silva Oliveira

Em síntese, a interpretação semiótica das características e significados das peças de vestuário de Lucas Leão revela um universo estilístico complexo e intencional. Cada detalhe, cada escolha estilística, contribui para a construção de uma narrativa visual que transcende a fugacidade da moda, integrando elementos perenes e arraigados na rica tessitura cultural e artística. Essas peças não são meros objetos de vestimenta; são artefatos vestíveis que convidam à contemplação e à apreciação das intrincadas camadas da moda como forma de expressão e cultura.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao concluir esta análise da interseção entre moda e arte, com foco nas técnicas artesanais de vidro soprado e cerâmica nas peças de vestuário do designer Lucas Leão, torna-se evidente que estamos diante de um campo fértil de inovação estilística e expressão cultural. A fusão de elementos tradicionais com a visão contemporânea de Leão não apenas eleva suas criações a patamares artísticos, mas também desencadeia reflexões sobre a natureza efêmera da moda e a perenidade das influências culturais.

A incorporação das gotas de vidro soprado e cerâmica não é apenas estilística; é uma declaração sobre a importância de resgatar tradições artesanais em um contexto moderno. Cada peça de vestuário torna-se uma narrativa visual que transcende o simples ato de se vestir, transformando-se em uma experiência estética e cultural rica.

Para além das análises apresentadas neste estudo, diversas direções emergem como potenciais áreas de investigação futura no campo da interseção entre moda e arte, particularmente no contexto da aplicação de técnicas artesanais como gotas de vidro soprado e cerâmica em peças de vestuário. Uma proposta envolve a exploração mais aprofundada do impacto cultural e social dessas técnicas na moda, considerando o papel fundamental que desempenham na preservação de tradições e na construção de identidades culturais.

Além disso, a análise da sustentabilidade na moda artesanal surge como um tema relevante para estudos futuros, examinando de que forma as técnicas artesanais, como o vidro soprado e a cerâmica, podem contribuir



Entre o fio, vidro e barro: uma análise da moda e arte na adição de técnicas artesanais com gotas de vidro soprado e cerâmica nas peças de vestuário do designer Lucas Leão
Marcos Daniel da Silva Oliveira

para práticas mais sustentáveis na indústria da moda. A compreensão mais aprofundada da recepção do consumidor é uma área promissora, envolvendo pesquisas de mercado para mapear a percepção, preferências e considerações estilísticas dos consumidores em relação a peças de vestuário que incorporam tais técnicas.

Explorar possibilidades de inovação nas técnicas artesanais é outra linha de pesquisa sugerida, questionando como métodos tradicionais podem ser modificados se adaptar às demandas contemporâneas da moda. Ao mesmo tempo, uma análise comparativa entre distintos designers que utilizam métodos artesanais pode oferecer informações importantes sobre os detalhes estilísticos e culturais presentes nessas abordagens.

Essas sugestões para futuras pesquisas buscam ampliar o entendimento da convergência entre moda e arte, enfatizando a importância das técnicas artesanais na criação de peças de vestuário que transcendem as fronteiras convencionais, enriquecendo a estética e proporcionando novas perspectivas estilísticas e culturais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACOM, ANA CAROLINA. O Ser e a Moda. Estação das Letras e Cores Editora, 2023.

ALMEIDA, Teresa. ARTE EM VIDRO: UMA VISÃO FEMININA GLASS ART: A FEMININE EXHIBITION. 2015.

ALMEIDA, Lara. Psicologia fashion: consultoria de estilo, imagem e marca pessoal-integrando a aparência com a essência. Editora Dialética, 2020.

ALMEIDA, Teresa. ARTE EM VIDRO: UMA VISÃO FEMININA. Reflexões sobre a Arte e o seu Ensino 2, p. 59, 2015.

ALCANTARA, Ana Claudia et al. O Belo na Filosofia: sua importância na construção da Arte e da Moda. Tese de Doutorado. 2023.

APARO, Ermanno. A cultura cerâmica no design da joalheria portuguesa. 2010. Tese de Doutorado. Universidade de Aveiro (Portugal).



Entre o fio, vidro e barro: uma análise da moda e arte na adição de técnicas artesanais com gotas de vidro soprado e cerâmica nas peças de vestuário do designer Lucas Leão
Marcos Daniel da Silva Oliveira

BATTISTONI FILHO, Duílio. Pequena história da arte. Papirus Editora, 2020.

BENDER, Ana Carolina. A Dimensão Sensorial das Experiências: uma Abordagem Qualitativa em Contextos Patrimoniais. 2020. Tese de Doutorado. Universidade do Algarve (Portugal).

BERLIM, Lilyan. Moda e sustentabilidade: uma reflexão necessária. Estação das Letras e Cores Editora, 2020.

BERTELLE, Mônica Ieda; FLEMING, Maria Isabel D.'Agostino. Vidro soprado no império romano. 2004.

BORGES, Adélia. Design+ Artesanato: o caminho brasileiro. Editora Terceiro Nome, 2019.

CAMPOS, Amanda Queiroz; RECH, Sandra Regina. Considerações sobre moda, tendências e consumo. IARA-Revista de Moda, Cultura e Arte, v. 3, n. 3, 2010.

CIDREIRA, Renata Pitombo. Sentidos Da Moda, Os. Annablume, 2006.

CORBETA, Gloria. Joalheria de arte. Editora AGE Ltda, 2007.

DE OLIVEIRA, Júnior Maciel et al. Design e Artesanato: conexão e identidade. ANALECTA-Centro Universitário Academia, v. 7, n. 2, 2022.

DE QUEIROZ, Maria de Fatima Aranha et al. A técnica como modo de existência: um diálogo entre as ideias de Latour e Simondon. Memorandum: Memória e História em Psicologia, v. 31, p. 276-297, 2016.

DUQUE, Thatiane Mendes et al. Sob a pele e a roupa: computação vestível como marca de intimidade e memória. 2019.

FAUSTINELLI, Ana Claudia Pinheiro Santos. Design e arte na contemporaneidade brasileira: diálogos e conflitos na década de 2010. 2022.

FARDILHA, Lara. O design emocional no comércio eletrônico; valores imateriais das marcas de moda. 2021. Tese de Doutorado.

FONSECA, Paulo Honório da Costa. Morfologias da Moda: ensaios analíticos



Entre o fio, vidro e barro: uma análise da moda e arte na adição de técnicas artesanais com gotas de vidro soprado e cerâmica nas peças de vestuário do designer Lucas Leão
Marcos Daniel da Silva Oliveira

do estilo gráfico da figura de moda e possíveis contribuições ao ensino de artes. 2018. Dissertação de Mestrado. Brasil.

FERNANDES, Júlia Schaan. Design e artesanato: intervenção para a valorização do produto feito à mão. 2017.

FROEHLICH, José Marcos; DE MELLO, Carolina Iuva. Artesanato e Identidade Territorial: manifestações e estudos no Brasil Meridional. Editora Appris, 2023.

ILCE, Liger. Moda em 360 graus: design, matéria-prima e produção para o mercado global. Editora Senac São Paulo, 2019.

GODOY, Arilda Schmidt. Pesquisa qualitativa: tipos fundamentais. Revista de Administração de empresas, v. 35, p. 20-29, 1995.

GIL, Antonio Carlos et al. Como preparar projetos de pesquisa. São Paulo: Atlas, 2002.

NIEMEYER, Lucy. Elementos de semiótica aplicados ao design. 2ab, 2007.

MANO, Marcel. A cerâmica e os rituais funerários: xamanismo, antropofagia e guerra entre os Tupi-Guarani. Interações, v. 4, n. 5, p. 111-128, 2009.

PEGORARO, Éverly. Afetos e ressignificações de passado: Sobre steampunk, neovitorianismo e neomedievalismo. Paco e Littera, 2022.

PINTO, Renato de Barros et al. Artesãos na era industrial: a potência estética da obra popular e o paradigma da MPB. 2022.

RANGEL, Veruska Lima et al. Desenho de moda: linguagem e dispositivo de memória, identidade e cultura representadas na obra do estilista baiano Vitorino Campos. 2014.

SANTAELLA, Lucia. Leitura de imagens. Editora Melhoramentos, 2012.

SANTOS, Flávia Novais dos. Baixa costura: uma experiência da escultura vestível no espaço urbano. 2022.

SANTOS, Diogo Gomes dos. Claudio Tozzi: arte cidade. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo.



Entre o fio, vidro e barro: uma análise da moda e arte na adição de técnicas artesanais com gotas de vidro soprado e cerâmica nas peças de vestuário do designer Lucas Leão
Marcos Daniel da Silva Oliveira

SALLES, Cecília Almeida. Gesto inacabado: processo de criação artística. Annablume, 1998.

SILVA, Adriane Santos da. Arte aplicada: o artesanato e suas relações com a arte, vida e educação.

SILVA, António; GONÇALVES, Ricardo. UM SOPRO. PRÁTICA-Revista Multimédia de Investigação em Inovação Pedagógica e Práticas de e-Learning, v. 6, n. 2, p. 44-49, 2023.

SEGURO, Carolina Silva. O Design para a valorização e gestão dos recursos do território. 2023.

SCHMITT, Denise Verbes; AVELLO, Adriano Sequeira. Por uma história moldada na argila: O uso de oficina de cerâmica para conhecer diferentes culturas. Revista Latino-Americana de História, v. 2, n. 6, p. 495-506, 2013.

SVENDSEN, Lars. Moda: uma filosofia. Editora Schwarcz-Companhia das Letras, 2010.

SZAZ, Nancy Dias da Silva. Biojoia: entre a arte e o design. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo.

VILLAÇA, Nízia. A edição do corpo tecnociência, artes e moda. Estação das Letras e Cores Editora, 2020.

WANDERLEY EMERENCIANO, Juliana. Modelo para observação de linguagem visual em produtos de vestuário com valor de moda (PVVM). 2011. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Pernambuco.

WERNER, Joao. Ensaios sobre arte e estética. João Cesar Werner, 2013.



Mulheres negras costureiras e as suas reconfigurações no vestuário

Black Women seamstresses and their reconfigurations in clothing

Ketillely Luciane de Jesus Purpura¹
Francisca Dantas Mendes²

Resumo

As mulheres são maioria nos setores da construção do vestuário, sobretudo na costura. Com foco na região Sudeste do Brasil, este estudo busca entender a participação da mulher negra no setor da costura nos séculos XIX e início do século XX, período em que estas histórias se entrelaçam com a industrialização e a imigração europeia. Assim, buscaram-se informações sobre a profissão de costureira dentro da cadeia produtiva resgatando, no plano narrativo, um papel que até hoje tem escassa presença na história da moda e do vestuário. Fazendo uso de uma pesquisa exploratória, descritiva e com base em fatos históricos, buscou-se por meio da interseccionalidade e o conceito de Amefricanidade comprovar a relação das mulheres negras com o trabalho subalterno que envolve a costura desde quando estas eram escravizadas, e o desejo de manutenção do lugar do feminino. Portanto, como resultado, concluiu-se que as mulheres que exerceram e exercem a profissão de costureira estão no anonimato por atuarem em uma atividade considerada feminina, logo, um ofício menor, e também pelo cruzamento por raça.

Palavras-chave: mulheres negras; interseccionalidade; costureiras; vestuário.

Abstract

Women are the majority in the clothing construction sectors, especially in sewing. Focusing on the Southeast region of Brazil, this study seeks to understand the participation of black women in the sewing sector in the 19th and early 20th centuries, a period in which these stories intertwine with industrialization and European immigration. Thus, information was sought about the seamstress profession within the production chain, rescuing, on a narrative level, a role that to this day has little presence in the history of fashion and clothing. Using exploratory, descriptive research based on historical facts, we sought, through intersectionality and the concept of Amefricanity, to prove the relationship between black women and the subordinate work that involves sewing since when they were enslaved, and the desire of maintaining the place of the feminine. Therefore, as a result, it was concluded that women who worked and still work as seamstresses are anonymous because they work in an activity considered feminine, therefore, a minor profession, and also due to crossbreeding by race.

Palavras-chave: black women; interseccionalidade; seamstresses; clothing.

1

Mestre em Têxtil e Moda pela EACH-USP, Especialista em Marca e Produto de Moda pela UAM, Tecnóloga da Produção do Vestuário pelo SENAI, Técnica em Coordenação de Moda e Estilo com experiência de 15 anos atuando na área de desenvolvimento de produto. Atuação na área de ensino de moda e sustentabilidade.

2

Professora Associada na EACH-USP, Doutorado (2010) e mestrado (2006) em Engenharia da Produção pela Universidade Paulista. Lato sensu (2003) em Moda e Comunicação pela UAM e Graduação em Moda (UAM). Coordenadora do Núcleo de Apoio à Pesquisa em Sustentabilidade em Têxtil e Moda- NAP-SUSTEXMODA.



Mulheres negras costureiras e as suas reconfigurações no vestuário

Ketilley Luciane de Jesus Purpura
Francisca Dantas Mendes

Introdução

A partir da escola dos Annales, movimento historiográfico que surgiu na França no começo do século XX e que se caracterizava por uma insatisfação com as narrativas dominantes dos acontecimentos (BURKE, 2010), narrativas até então centradas na política e nas guerras, passou-se a pesquisar, no âmbito dos estudos históricos, a esfera privada e as “pequenas coisas” do cotidiano, como, por exemplo, os hábitos à mesa, o lazer, as formas de se vestir, etc.³ Com isso, novos atores sociais ganharam o status de agente histórico; entre estes, as mulheres começaram a receber a atenção de historiadores e pesquisadores de outras ciências humanas. Até então, as mulheres estavam fora dos estudos dos acontecimentos, destinadas apenas à obscuridade da reprodução biológica (PERROT, 2005). Sua inserção na pesquisa histórica possibilitou um entendimento mais abrangente das relações de gênero, raça e cultura, como também uma melhor compreensão de sua participação nos âmbitos doméstico, social e econômico.

Com relação à participação econômica, até pouco tempo atrás, boa parte dos empregos ocupados pelas mulheres tinham características relacionadas ao feminino, tais como “a gentileza, a dedicação, a propensão a servir, cuidar e ser prestimosa” (PINSKY, 2012, p. 533). Além do mais, a atividade muitas vezes fazia com que estas permanecessem no ambiente doméstico, como ocorreu, por exemplo, com as costureiras no Brasil.

Este panorama reflete o que Perrot (2005), ao parafrasear Jules Simon, constata quando escreve que, segundo os industrialistas moralistas franceses do século XIX, a costura é a atividade ideal para as mulheres, já que esta atividade é “o meio de conciliar os deveres das mulheres no lar e as necessidades da produção, a preservação da família e o poder econômico” (PERROT, 2005, p. 182). Esta participação econômica, no entanto, não comportou o justo reconhecimento social das mulheres que permaneceram na sombra.

Na história da moda e do vestuário, a narrativa é sempre feita exaltando o ponto de vista de um único criador. Mesmo obras de referência, como a História do vestuário no Ocidente de François Boucher (2010), deixam as costureiras na margem da narração. Apesar do surgimento da máquina de costura no século XVIII, e, mais adiante, o surgimento do pronto para vestir,

3

Entre as numerosas contribuições, ver DUBY, Georges, (org.), História da vida privada, São Paulo, Companhia das Letras, 2009; e LE GOFF, Jacques, “A História do cotidiano”, in LE GOFF et al, História e Nova História, Lisboa, Teorema, 1986.



em meados do século XIX, inicialmente nos magazines, permaneceu o anonimato destas profissionais. Houve a democratização da moda, no sentido de aquisição de produtos, porém, o mérito continuou sendo dado para um único criador de moda, ignorando o trabalho coletivo que está por trás deste tipo de produção na qual a participação das costureiras é fundamental.

Relativamente ao contexto brasileiro não se trata apenas de resgatar o papel das mulheres costureiras, mas também das mulheres negras envolvidas neste processo produtivo. De fato, nesta investigação, o objetivo foi entender a atuação das mulheres negras brasileiras enquanto costureiras nos séculos XIX e XX, período que compreende a passagem para o trabalho livre destas mulheres detentoras de manualidades sofisticadas e acumuladas por gerações, como também de técnicas adquiridas com as modistas estrangeiras que chegaram ao Brasil no contexto da grande imigração europeia que foi massiva sobretudo na região Sudeste. O interesse aqui não é retratar a realidade de todas as mulheres negras em todo território brasileiro, mas sim relatar situações específicas que possam servir de incentivo para estudos mais abrangentes.

Nesta pesquisa, o uso do termo mulheres, bem como costureiras, no plural, foi usado propositalmente para englobar a multiplicidade de mulheres existente no Brasil e a ramificação da profissão da costura. Isto também significa que há a contribuição de mulheres negras no setor do vestuário em todas as regiões do Brasil de extrema importância que poderão render muitas pesquisas futuras.

A questão de gênero no Brasil está interligada com as estruturas que envolvem a classe, raça e idade. A partir do pressuposto que qualquer sujeito não é uma coisa só, cabe ressaltar o que Kimberlé Crenshaw (2016) chamou de interseccionalidade: um sistema que sobrepõe identidades sociais e estruturas relacionadas à dominação e opressão. Ou seja, a ideia de interseccionalidade faz pensar que cada sujeito tem combinações diferentes, sendo assim necessário pensar sobre ele de forma mais ampla. Neste sentido, é certo dizer que a interseccionalidade “aborda as diferenças, dentro das diferenças.”⁴

Compreende-se que a questão de gênero e raça, no contexto da costura, sobretudo no Brasil, é determinante para compreender o papel

4

CRENSHAW, Kimberlé. A urgência da interseccionalidade. Palestra TEDWomen 2016. Disponível em: https://www.ted.com/talks/kimberle_crenshaw_the_urgency_of_intersectionality?language=pt-br acesso 11 de novembro de 2021.



Mulheres negras costureiras e as suas reconfigurações no vestuário

Ketilly Luciane de Jesus Purpura
Francisca Dantas Mendes

subalterno da costureira. No eixo histórico-social, as ideias da Cheryl Buckler serviram de estímulo para esta pesquisa. Em dois artigos, *Made in patriarchy: Toward a feminist analysis of women and design* (1986) e *Made in Patriarchy II: Researching (or Re-Searching) Women and Design* (2020), ela questiona, em momentos diferentes, o anonimato das mulheres nos espaços onde os produtos são criados, desenvolvidos e produzidos, associando este dado com as relações de poder. O artigo *The Technology of gender*, de Teresa de Lauretis (1987), auxilia no entendimento da releitura de imagens e narrativas sobre o gênero. O artigo de Lélia Gonzales, "A categoria político-cultural de *amefricanidade*", (1988) é uma contribuição importante no que diz respeito às questões de raça no Brasil. O termo interseccionalidade, elaborado por Kimberlé Crenshaw (2016), aparece neste artigo, por se tratar de uma maneira de interpretar os dados, fazendo um cruzamento entre duas ou mais estruturas, buscando as diferenças.

No eixo da história da moda e vestuário, Gilda de Melo e Sousa (1987), ao pesquisar a sociedade patriarcal do século XIX, auxilia na compreensão das modas e modos do cotidiano deste período. Por sua vez, Graham (1992) e Monteleone (2013) fornecem informações importantes sobre as costureiras do século XIX e XX.

Constatou-se por meio das leituras dos livros *Nova História das mulheres no Brasil* (2012) com textos organizados por Carla Bassanezi Pinsky e Joana Maria Pedro, e *História das mulheres* (2003), com textos organizados por Mary Del Priore e coorganização de Carla Bassanezi Pinsky, que a história das mulheres e do seu cotidiano se entrelaça com a história do vestuário no Brasil. Assim, Matos e Borelli (2012) fornecem informações históricas importantes ao relatarem dados sobre as mulheres negras nos espaços produtivos. Nepomuceno (2012) também traz uma contribuição relevante, ao denunciar o anonimato da mulher negra nos espaços domésticos e produtivos, sobretudo na produção e manutenção do vestuário.

Mediante estas contribuições, analisou-se como se deu esse processo de falta de legitimação das mulheres. Na discussão, foram feitos cruzamentos destes dados para que se pudesse responder à questão deste artigo que é a de explicar a posição da mulher negra como costureira.

Entende-se que essas mulheres relatadas são aquelas que fazem parte de uma massa, de uma classe social, ou seja, são aquelas que possuem algu-



ma profissão que não tem nenhum “glamour” na sociedade, pois desempenham os afazeres de casa, cuidam dos filhos, e, além disso, buscam a renda da casa com algumas atividades que as mantêm próximas do seu eixo.

Portanto, o artigo foi estruturado da seguinte forma: primeiro, há a seção da metodologia onde há o esclarecimento de como foi feita esta pesquisa. Em seguida correlacionaram-se os conceitos de interseccionalidade e *amefricanidade*, logo depois houve uma descrição das mulheres negras e de suas multitarefas; na sequência, relataram-se as formas de trabalho das mulheres negras no contexto da costura de roupas; e, finalmente, há uma discussão fazendo um cruzamento entre as mulheres negras e o conceito da interseccionalidade demonstrando que o anonimato das costureiras também está relacionado a raça e ao gênero.

Metodologia

Trata-se de uma pesquisa que se caracteriza como exploratória e descritiva com um estudo de abordagem qualitativa, com o intuito de interpretar os fenômenos (GIL, 2009). O estudo foi realizado com base em uma pesquisa bibliográfica, tendo um recorte histórico, e tem o objetivo de entender o papel da mulher negra como costureira nos séculos XIX e XX. Para complementar, há o suporte de uma pesquisa iconográfica, delimitada aos trabalhos de Jean-Baptiste Debret e Sérgio Vidal, que retrataram a situação das costureiras na cidade do Rio de Janeiro. O primeiro no século XIX, enquanto o segundo retratou cenários do cotidiano de territórios suburbanos e periféricos na segunda metade do século XX. Assim, foi possível interpretar as imagens artísticas buscando compreender o contexto e o seu significado dentro do tempo histórico retratado. Desta forma foi possível correlacionar os dados com a metodologia da interseccionalidade e *Amefricanidade*.

Embora o contexto da costura esteja presente em todo território brasileiro, esta pesquisa relata situações que envolvem imigração europeia e industrialização, o que gera um conflito que inclui raça e gênero, principalmente na região Sudeste do país.

Na discussão, foram feitos cruzamentos destes dados para que se pudesse responder ao pressuposto da questão deste artigo.



3. Mulheres negras, a costura e cruzamentos sociológicos

O conceito de interseccionalidade foi cunhado inicialmente pela intelectual, professora e advogada afro estadunidense Kimberlè Crenshaw em um artigo publicado em 1989, chamado *Demarginalizing the intersection of race and sex: a black feminist critique of antidiscrimination doctrine, feminist theory and antiracist politics*. A partir de uma análise das experiências das mulheres negras no contexto de trabalho, ela identifica uma carência de equidade destas mulheres em relação a outros grupos sociais. Desde então, a interseccionalidade transformou-se em um instrumento sociológico de análise por meio do qual é possível identificar níveis de opressão que podem ser por raça ou etnia, classe social, país de origem, entre outros. Quando esses fatores são relacionados e sobrepostos demonstram que há uma estrutura que discrimina ou exclui certos grupos ou indivíduos de formas diferentes. Segundo Collins, a interseccionalidade

investiga como as relações interseccionais de poder influenciam as relações sociais em sociedades marcadas pela diversidade, bem como as experiências individuais na vida cotidiana. Como ferramenta analítica, a interseccionalidade considera que as categorias de raça, classe, gênero, orientação sexual, nacionalidade, capacidade, etnia e faixa etária – entre outras – são inter-relacionadas e moldam-se mutuamente. A interseccionalidade é uma forma de entender e explicar a complexidade do mundo, das pessoas e das experiências humanas. (COLLINS, 2020, p. 16-17)

No Brasil, o conceito de *Amefricanidade* ou *América Ladina* cunhado por Lélia Gonzales (1988), embora tenha sido criado anteriormente, pode dialogar com o conceito de interseccionalidade. Durante as décadas de 1970 e 1980, Gonzales já apontava as desigualdades de gênero, classe social e raça, decorrentes de uma colonização europeia de exploração nas Américas, que resultou em uma condição de desigualdades, sobretudo entre mulheres negras e indígenas.

Para isso, Gonzales (1988) faz uma inversão linguística mudando o protagonismo do latino ibérico para o africano e ameríndio. A inclusão da letra “f” na palavra América foi feita propositalmente para sugerir que todo



o continente americano é composto majoritariamente por negros e consequentemente por sua cultura. E o mesmo ocorreu com a palavra Ladina, onde a letra "d", substituiu a letra "t", indicando também a influência ameríndia em grande parte da América. Desta forma, a autora deixa de enfatizar a influência e as denominações eurocentristas no continente.

A palavra *Amefricanidade* engloba todas as características mencionadas anteriormente e, ainda, tem o objetivo de emancipar e dar visibilidade a grupos até então dominados no continente americano. Além disso, o termo enfatiza a conjunção cultural destes dois continentes.

Entende-se que ambos os conceitos de interseccionalidade e *Amefricanidade* pretendem descentralizar o pensamento feminista eurocêntrico. Pois, estes dois conceitos pregam que há a necessidade de focar em experiências e lutas específicas de povos e indivíduos desfavorecidos.

3.2 As mulheres e suas multifunções

O cruzamento entre os conceitos de interseccionalidade e *Amefricanidade* facilita a compreensão dos espaços ocupados pelas mulheres negras e como estas conseguiram, de alguma forma, desenvolver suas atividades. No Brasil, país que o colonizador teve o objetivo de explorar e oprimir (GONZALES, 1988), a sociedade está "marcada por especificidades de gênero" (DE LAURETIS, 1987, p. 206), onde cada gênero carrega consigo uma bagagem social, cultural e de classe. No caso do Brasil, a desigualdade entre as mulheres negras e as não negras é muito grande, já que as primeiras, até o final do século XIX, pela condição de escravas, estavam submissas dentro de um sistema de exploração. Bebel Nepomuceno esclarece que não coube "às mulheres negras experimentar o mesmo tipo de submissão vivido pelas mulheres brancas de elite até o século XX" (NEPOMUCENO, 2012, p. 383). Essas informações são importantes para pontuar que as mulheres escravizadas eram as que faziam o serviço operacional, enquanto para as bem-nascidas eram reservados os afazeres como o bordado recreativo, as aulas de piano e a leitura. De fato, se uma pirâmide social for analisada, será possível notar que as mulheres negras e as pertencentes aos povos originários estão na base, em contraponto com a mulher branca.



Mulheres negras costureiras e as suas reconfigurações no vestuário

Ketilly Luciane de Jesus Purpura
Francisca Dantas Mendes

3.3 A costureira

Por ser uma atividade doméstica que entrega produtos acabados, a confecção de roupas faz parte da protoindustrialização, que se caracteriza por ser uma “organização industrial que precede e acompanha a industrialização” (CASTRONOVO *apud* CALANCA, 2011, p. 116).

A costureira, ou profissional de costura, é basicamente a responsável por construir uma peça de roupa por meio de uma máquina de costura, juntando as partes, como se fosse um quebra cabeça. É a responsável por materializar uma ideia e também cabe a ela dar movimento a um material: o tecido.⁵ Monteleone descreve que até o século XIX as roupas eram feitas de uma só vez (MONTELEONE, 2013).

Com o processo de industrialização, no entanto, houve a necessidade de uma subdivisão das atividades e “especialização na forma de fazer roupas” (MONTELEONE, 2013, p. 82), sendo que cada mulher podia se especializar em costurar uma parte de uma peça de roupa, ou um modelo. Monteleone (2013) relaciona o fenômeno de especialização das costureiras ao de baixa remuneração a estas, de forma proposital, com o intuito de reduzir cada vez mais o preço.

3.4 A costura como aliada das mulheres negras

Desde o Brasil colônia quem costurava as roupas eram as mulheres negras escravizadas, que se viram obrigadas a criar “estratégias para sobreviver e fazer frente aos desafios cotidianos” (NEPOMUCENO, 2012, p.383). Na pintura “Uma senhora de algumas posses em sua casa” de Jean-Baptiste Debret, de 1823, (Figura 1), é possível visualizar o contexto em que se dão as relações assimétricas entre o mundo do colonizador e do escravo, no caso específico entre duas costureiras negras e uma mulher branca. A composição da cena revela uma hierarquia clara: a senhora ocupa a parte central do quadro; ela está sentada em um sofá com um cesto (gongá) ao seu lado dentro do qual é possível enxergar tecidos e um chicote, este último símbolo de poder e autoridade. Por outro lado, em baixo, sentadas no chão, estão duas mulheres negras que fazem costuras à mão, evidenciando uma relação de subalternidade. É possível perceber uma outra assimetria

5

ANDRADE, Rita. Entre costuras e costureiras com Eliane Chaud. Podcast Outras Costuras: Histórias do vestir no Brasil. 47min. 15 de mar. 2021.



Mulheres negras costureiras e as suas reconfigurações no vestuário

Ketilley Luciane de Jesus Purpura
Francisca Dantas Mendes

nesta ilustração: enquanto o mundo dos brancos é o da leitura (encarnado pela menina que, sentada na cadeira, está aprendendo a ler) e o da projeção de ideias (materializado no recorte do tecido feito pela senhora sentada no sofá), o mundo das pessoas negras é o mundo do fazer manual ou da operacionalidade, como é possível ver tanto no homem que serve refresco quanto nas duas mulheres costurando.

A ilustração ainda sugere que as costureiras estão operando dentro de padrões técnicos orientados pela dona da casa. Neste sentido Sandra Graham (1992) afirma que

Tal como as criadas de quarto, as costureiras trabalhavam próximas às donas de casa. Mulheres ricas que não compravam suas roupas na Europa contavam com as modistas locais para imitar estilos estrangeiros. (GRAHAM, 1992, p. 50)

Figura 1. “Uma senhora de algumas posses em sua casa”, J. B. Debret, Rio de Janeiro 1823



Fonte: Site Itaú Cultural⁶

Monteleone (2013) relata que existiam modistas donas de mucamas que “sabiam lavar, passar e costurar, e que estas valiam bastante no mer-

6

UMA Senhora de Algumas Posses em sua Casa. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra61289/uma-senhora-de-algumas-posses-em-sua-casa>. Acesso em: 29 de dezembro de 2022. Verbete da Enciclopédia.

cado que vendiam escravos das cidades do século XIX” (2013, p. 71), onde, segundo a autora, diversos anúncios de jornal daquela época noticiavam “as qualidades das escravas costureiras, que podiam ser alugadas por dia” (2013, p. 71). Isto sugere que as mulheres escravizadas que sabiam costurar eram mais valorizadas que as demais.

O que importava, era achar costureiras que tivessem conhecimento técnico da costura. Reis (2021) descreve que as modistas eram as “mulheres brancas e estrangeiras”, (2021, p. 5) sendo que as primeiras modistas eram as francesas. Mas esse quadro foi alterado no decorrer do século XIX. Muitas mulheres nascidas no Brasil, adquiriram conhecimentos das técnicas francesas de corte e costura, e passaram a abrir seus próprios ateliês. Já as costureiras eram aquelas que exerciam um trabalho mais mecanizado, porém essencial (Reis, 2021).

Ainda neste período, as costureiras faziam parte da criadagem doméstica de uma casa abastada, seja por um dia, semana ou mensalmente. E com isso esperava-se que estas mulheres dessem conta de lavar, secar, passar, engomar, remendar estas roupas, recosturá-las e transformá-las (MONTELEONE, 2013). A condição de escrava colaborou para estabelecer uma sobreposição de tarefas.

Com a abolição da escravatura e a profissionalização da categoria da costureira, houve uma evolução, onde os serviços destas profissionais podiam ser contratados por hora, por dia, ou por prazo determinado ou indeterminado, mediante pagamento, tendo como proteção, as leis trabalhistas. Por outro lado, era costume de as mulheres mais abastadas adquirirem uma máquina de costura.

Em seu ensaio “O espírito das roupas”, Gilda de Mello e Sousa (1987) analisa a moda do século XIX, quando a máquina de costura foi uma ferramenta da classe de mulheres trabalhadoras no processo de constituição do ofício de costureira dentro de casa o que substituiu alguns hábitos manuais e fez com que a casa dessas mulheres se alternasse entre lar e local de trabalho, mudando a rotina da casa.

Com a profusão das escolas capacitantes nos séculos XIX e XX, algumas dessas mulheres passaram a ser proprietárias do seu modo de produção, porém com pouca visibilidade. Em grande parte, as atividades eram



Mulheres negras costureiras e as suas reconfigurações no vestuário

Ketilly Luciane de Jesus Purpura
Francisca Dantas Mendes

realizadas no próprio domicílio, e, no caso das costureiras, as peças de roupa prontas eram entregues para grandes confecções ou lojas, onde o pagamento era feito por peça (MATOS; BORELLI, 2012).

4. O cruzamento entre os conceitos

Entende-se que as costureiras também são artesãs e figuras fundamentais no processo de confecção de uma peça de roupa. Esta profissão, sobretudo no Brasil, como já foi dito, é ocupada por mulheres. O quadro do artista plástico Sérgio Vidal da Rocha, "As Costureiras" (1973), (figura 2), comprova este argumento ao retratar o trabalho artesanal das mulheres costureiras, num ambiente caseiro, parecendo ser informal, de forma que o artista quis mostrar o cotidiano desta profissional, num processo de confecção de um vestido. Diferentemente da obra de Debret (figura 1), o quadro de Sérgio Vidal sugere que a mulher negra costureira, é, além de detentora do conhecimento técnico e operacional, proprietária do seu modo de produção.

Figura 2. "As Costureiras", (1973) – Sérgio Vidal da Rocha



Fonte: Site Museu-Afro Brasil de São Paulo.

Isto posto, deve-se à expansão da utilização da máquina de costura o aumento no número das vendas de roupas e também a “criação dos ateliês de costura, onde trabalhavam várias costureiras ou alfaiates ao mesmo tempo sob a batuta de um mestre”. (MONTELEONE, 2013, p. 81)

Embora o quadro de Sérgio Vidal da Rocha apague as relações de poder, sendo uma imagem idealizada da costureira negra, geralmente, entre os mestres havia mulheres imigrantes europeias, que eram as proprietárias dos ateliês de costura. Muitas delas compravam uma máquina de costura, com o intuito de abrir um negócio (MONTELEONE, 2013). Neste contexto, faz sentido o que Buckley (2020) argumenta: as estruturas de poder e status devem ser encontradas em lugares e espaços onde as “coisas” são projetadas, produzidas e montadas. Pois dentro destes ambientes também há hierarquia.

Embora Buckley (1986, 2020) defenda que a moda possua um universo verdadeiro ao subverter as noções dominantes do bom design, aceitando com entusiasmo o que antes era considerado feio, esta mesma moda exclui, discrimina e padroniza cotidianamente aqueles que não possuem requisitos por ela impostos, estabelecendo relações de poder. E por ser um fenômeno efêmero, essas subversões tornam-se variáveis também, fazendo com que o padrão seja inalcançável. Mais especificamente, a moda, na história moderna ocidental, enquanto fenômeno social, ajudou a consolidar um tipo de imaginário feminino padronizado.

Ao citar a obra de Ahmed (2017), Buckley (2020) refaz a seguinte pergunta da autora: Como podemos desmontar o mundo que foi construído para acomodar apenas alguns corpos? Para responder a esta pergunta, se deduz que a palavra corpos está no seu sentido duplo que pode contemplar tanto o corpo físico quanto o corpo social. Logo, faz sentido ressaltar o conceito da interseccionalidade, uma vez que as características fenotípicas somadas com a classe social, localização geográfica, gênero e raça, serão determinantes para manter uma ordem estabelecida.

Entende-se que o feminino emprega o cotidiano para a participação contínua de várias pessoas na fabricação, produção e montagem de roupas. Portanto espaços tais como: ateliês de costura, fábricas e confecções, são vitais para que essas “modas” sejam percebidas (Buckley 1986, 2020).



No contexto da produção e confecção, as costureiras, que possuem a técnica de montar as roupas, e muitas vezes até de modelar, são destinadas ao “chão de fábrica”, ou seja, trabalham no nível mais baixo da estrutura da fábrica. Estas profissionais não se veem consumidoras das roupas que elas mesmas ajudaram a construir. E ainda há a descaracterização do fazer, uma espécie de *fordismo*, ao impor a adoção da produção em massa, na qual cada costureira monta apenas uma parte da peça, para agilizar a produção, com o menor custo e com eficiência (LIPOVETISKY; SERROY, 2015).

Cabe sugerir também que a “culpa” deste obscurantismo com as costureiras foi de um movimento chamado por Pinsky de “feminização”, fenômeno este que ocorre quando algumas atividades de trabalho são exercidas majoritariamente por mulheres, (como a das professoras, por exemplo), que “viram o status profissional e o valor real dos salários diminuir” (2012, p. 534).

Mas vale ressaltar que, mesmo com o respaldo da lei, e a vigilância de órgão da categoria, no Brasil e no mundo, as profissionais de costura enfrentavam e ainda hoje enfrentam problemas salariais, com condições de trabalho precário, sem respeitar os aspectos ergonômicos, e algumas vezes beirando o trabalho escravo.

5. Considerações finais

A partir das evidências históricas foi possível compreender como se deu a desvalorização da profissão das costureiras. Com base nos fatos relatados, sugere-se que isto é devido ao fato da profissão se caracterizar pela manualidade e estar relacionada à mulher negra escrava, e às relações assimétricas de poder nos períodos coloniais e imperiais no Brasil, em suma, a um universo em que o feminino é subalterno.

O sistema da moda e a indústria do vestuário, assim como outros setores, refletem a estrutura de um sistema pré-estabelecido. E, neste sentido, o legado e a contribuição relacionada a técnicas de costura das mulheres da diáspora não foram reconhecidos.

Embora a indústria do vestuário seja composta majoritariamente por mulheres, o resultado de um trabalho nunca é creditado para o coletivo,



é sempre mérito de um único criador. E isso pôde ser comprovado pelas contribuições de Monteleone (2013), Graham (1992), Nepomuceno (2012) e Reis (2021), as quais constatam que o trabalho operacional era destinado principalmente às mulheres negras, escravizadas ou libertas, detentoras de conhecimentos técnicos. As modistas, sendo na sua maioria estrangeiras, inicialmente francesas, herdavam o “status” e tinham mais possibilidades de abrir um ateliê de costura.

Na sociedade brasileira, as mulheres, sobretudo aquelas que não pertenciam a famílias abastadas, sempre trabalharam, seja para complementar a renda familiar ou até mesmo para mantê-la. Na medida em que as mulheres foram ocupando o mercado de trabalho, diversificando suas posições, este movimento fez com que ocorresse alguma mudança, resultando no comprometimento de algumas mulheres a se engajarem e reivindicarem melhores condições de trabalho e salários.

Posto isto, este artigo se propôs como estímulo para ulteriores pesquisas que joguem luzes sobre o papel da mulher costureira no processo produtivo.

Referências bibliográficas

AHMED, Sara. *Living a feminist life*. New York: Durham, Duke University, 2017.

ANDRADE, Rita. Entre costuras e costureiras com Eliane Chaud. *Podcast Outras Costuras: Histórias do vestir no Brasil*. 47min. 15 de mar, 2021.

BOUCHER, François. *História do vestuário no ocidente: das origens aos nossos dias*. Tradução: André Telles. Nova edição atualizada por S.H. Aufrère, Renée Davray-Pièkolek, Pascale Gorguet Ballesteros, Florence Müller, Françoise Tétart-Vittu. Ed. Ampliada por Yvone Deslandres. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

BUCKLEY, Cheryl. Made in patriarchy: Toward a feminist analysis of women and design. *Design Issues*, p. 3-14, 1986.

BUCKLEY, Cheryl. Made in Patriarchy II: Researching (or Re-Searching) Women and Design. *Design Issues*, v. 36, n. 1, p. 19-29, 2020.



Mulheres negras costureiras e as suas reconfigurações no vestuário
Ketilly Luciane de Jesus Purpura
Francisca Dantas Mendes

BURKE, Peter. *A escola de Annales (1929-1989): a revolução francesa da historiografia*. Tradução Nilo Odalia. -2.ed. – São Paulo: Editora Unesp, 2010.

COLLINS, Patricia Hill; BILGE, Sirma; *Interseccionalidade*. tradução Rane Souza. – 1ª ed. São Paulo: Boitempo: 2020

COSTUREIRA: UMA PROFISSÃO SEMPRE NA MODA. *Site Textile.net*. Disponível em: <http://www.textilia.net/materias/ler/moda/moda-vestuario--mercado/costureira_uma_profissao_sempre_na_moda> Acesso em: 13 de set. 2022

CRENSHAW, Kimberlé. A urgência da interseccionalidade. *Palestra TEDWomen* 2016. Disponível em: <https://www.ted.com/talks/kimberle_crenshaw_the_urgency_of_intersectionality?language=pt-br> Acesso em: 11 de nov, 2021

CRENSHAW, Kimberlé. Demarginalizing the intersection of race and sex: a black feminist critique of antidiscrimination doctrine, feminist theory and antiracist politics. *University of Chicago Legal Forum*: Vol. 1989: Iss 1: Article 8. Disponível em: <https://chicagounbound.uchicago.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1052&context=uclf> Acesso em 05/04/2024.

DE LAURETIS, Teresa. *The Technology of gender*. *Indiana University Press*. 1987 p. 1-30.

DUBY, Georges, (org.), *História da vida privada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009

GIL, A. C. *Como elaborar projetos de pesquisa*. São Paulo: Atlas, 2002.

GONZALES, Lélia. A categoria político-cultural de amefricanidade. In: *Tempo Brasileiro*, N° 92/93 (jan./jun.) 1988, p.69-82

GRAHAM, Sarah Lauderdale. *Proteção e Obediência: Criadas e seus patrões no Rio de Janeiro 1860-1910*. São Paulo: Cia das Letras, 1992.

LE GOFF, Jacques. A História do cotidiano, in LE GOFF et al, *História e Nova História*, Lisboa: Teorema, 1986.

LIPOVETISKY, Gilles; SERROY, Jean. *A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista*. tradução Eduardo Brandão. 1ª ed. São Paulo: Companhia das letras, 2015.



MATOS, Maria Izilda; BORELLI, Andrea. Espaço feminino no mercado produtivo. Em *Nova História das mulheres no Brasil*. Organizadoras Carla Bassanezi Pinsky e Joana Maria Pedro. São Paulo: Contexto, 2012.

MONTELEONE, Joana de Moraes. *O circuito das roupas: a corte, o consumo e a moda* (Rio de Janeiro 1840-1889). 2013-12-12 Tese de Doutorado apresentado a Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo 2013.

NEPOMUCENO, Bebel. Protagonismo ignorado. Em *Nova História das mulheres no Brasil*. Organizadoras Carla Bassanezi Pinsky e Joana Maria Pedro. São Paulo: Contexto, 2012.

PERROT, Michelle. *As mulheres ou os silêncios na história*. tradução Viviane Ribeiro. 2005

PINSKY, Carla Bassanezi. A era dos modelos rígidos. *Nova História das mulheres no Brasil*. Organizadoras Carla Bassanezi Pinsky e Joana Maria Pedro. São Paulo: Contexto, 2012.

REIS, Laura Junqueira de Mello. *Encarrega-se de fazer tudo que lhe encomendar a moda: O trabalho das modistas e costureiras* (Rio de Janeiro, 1815-1840) ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História, Rio de Janeiro, p.1-13, 2021.

ROCHA, Sérgio Vidal. As costureiras. *Site Museu Afro Brasil de São Paulo*. Disponível em: <<http://www.museuafrobrasil.org.br/pesquisa/indice-biografico/lista-de-biografias/biografia/2016/10/14/sergio-vidal-da-rocha>> Acesso em: 10 set, 2022.

SOUSA, Gilda de Mello e. *O Espírito das roupas: a moda no século dezenove*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

UMA Senhora de Algumas Posses em sua Casa. In: *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra61289/uma-senhora-de-algumas-posses-em-sua-casa>. Acesso em: 29 de dezembro de 2022. Verbete da Enciclopédia.



A presença das mulheres artistas: indagações históricas e curatoriais

The presence of women artists: historical and curatorial questions

Michele Medina

Resumo:

Refletindo sobre a escassa presença de mulheres artistas nos espaços expositivos dos museus de arte, o artigo busca compreender as práticas curatoriais que tenham como objetivo dar a ver as produções artísticas de artistas mulheres. Com arcabouço teórico de Linda Nochlin, Maura Reilly, Amélia Jones e Whitney Chadwick, apresenta-se aqui as formas de se pensar essas curadorias/exposições, tão importantes para a visibilidade e abertura do espaço museal para novas narrativas.

Palavras-chave: Mulheres Artistas; História das Exposições; Curadoria Feminista.

Abstract:

Reflecting on the absence of women artists in art museum exhibition spaces, the article seeks to understand curatorial practices that aim to showcase the artistic productions of women artists. Using the theoretical framework of Linda Nochlin, Maura Reilly, Amélia Jones and Whitney Chadwick, we present ways of thinking about these curatorships/exhibitions, which are so important for the visibility and openness of the museum space to new narratives.

Keywords: Women Artists; History of Exhibitions; Feminist Curatorship

1

Mestranda no Programa de
Pós-Graduação em Artes da
Universidade Federal do Espírito
Santo. Bolsista CAPES.)



Introdução

Linda Nochlin (1931-2017), notável historiadora da Arte, já questionava em 1971, no seu ensaio para a revista *ARTNews*, onde estavam as grandes mulheres artistas. Muito além de todos os agravantes sociais que mantiveram as mulheres longe dos pincéis, temos também o discurso de que mulheres não tinham a capacidade para produzir grandes obras assim como os homens. Um discurso que ajudou a manter o gênero feminino no seu “devido lugar” por muito tempo. O mito da genialidade (do dito “Grande Artista” ou “Grande Mestre”), tratado como um “poder atemporal e misterioso”, que independente das circunstâncias será revelado na criação de “Grandes Obras”, é tido para a autora como um dos fatores que contribuíram para que as mulheres artistas ficassem de fora de qualquer reconhecimento e legitimação artística, já que a manutenção desse mito de genialidade foi sempre favorável a figura masculina na História da Arte.

Podemos dizer que toda a tradição ao qual a História da Arte (ocidental) está inscrita é masculina, branca e heteronormativa. Trazendo para a questão que discutimos, o gênero, a tradição se põe a favor do *status quo* masculino na Arte, se a genialidade é algo que pertence apenas aos homens, as mulheres não têm direito ao reconhecimento de seus feitos artísticos. Logo, seu apagamento é justificado pela falta de originalidade (ou relevância) no que se produz. O desinteresse em preservar a Arte feita por mulheres vai além do esquecimento de seus nomes nos livros de Arte, ocasiona a perda de muitos acervos e obras de mulheres artistas. Esses materiais não são perdas apenas para a história das mulheres, mas para o conjunto das sociedades que hoje possuem referências da arte produzida, em maioria, por homens.

Em seu livro “*Old Mistresses: Women, Art, and Ideology*” (1981), as teóricas Griselda Pollock e Rozsika Parker apontam para algumas problemáticas que retiraram o direito das mulheres em uma produção artística legitimada, como por exemplo, durante um longo período de tempo que vai do Renascimento até o século XIX, era vetada sua participação nas Academias de Arte. Cabe ressaltar que até uma mudança de regime artístico no período moderno, eram as Academias de Arte que legitimavam os artistas e faziam com que as obras circulassem entre salões



anuais. Ao vetar o estudo de nus (estudos da figura humana) para as artistas mulheres, essas passaram a se dedicar a temas que foram considerados menores dentro da História da Arte, como a pintura de flores ou até mesmo a temática doméstica. A restrição de temas para artistas mulheres, certamente, ocasionou uma perda de espaço nas galerias e no interesse na circulação artística. Críticos de arte na época, faziam a ligação entre “mulheres” e “flores” como algo “natural e delicado” (Freeland, 2019, p.138). Prova de que esse era um pensamento recorrente na crítica de arte é o texto escrito pelo crítico francês Léon Legrange, em 1860, na *Gazette de Beaux-Arts*, conforme Tamar Garb detalha a seguir:

Para Léon Legrange, a artista mulher perfeita era aquela que procuraria dedicar-se, calma e habilidosamente, aos gêneros menores, especializando-se atividades como pintura de miniaturas, os trabalhos em marfim, ilustrações botânicas, gravuras, rendas, bordados, pinturas florais, decoração em porcelanas, tapeçaria, design de joias e cópias - em suma, ocupações adequadas à sua natureza sedentária, seu temperamento paciente, suas habilidades manuais refinadas e seus talentos imitativos (Garb, 2019, p. 252).

Podemos perceber que o sistema de arte ao qual as mulheres estavam sujeitadas, na maioria dos casos, se pôs a favor do *status quo* masculino, dificultando a valorização do fazer artístico feminino. A crítica de arte, por muito tempo, foi a principal legitimadora de artistas e determinava os nomes e movimentos de apreciação do público. Não é difícil encontrar críticas de arte onde as obras de arte de mulheres sejam qualificadas como “delicadas”, “sutis” ou ganhem destaque por sua “graciosidade feminina”. Ou seja, mesmo quando incluídas nos circuitos artísticos da sua época, as mulheres artistas ainda não tinha o vigor do seu trabalho levado em consideração.

Questões sociais que atravessavam a vida das figuras femininas também são importantes para analisar a ausência feminina nas exposições. Garb traz em seu texto “*Gênero e Representação*” que a diferenciação dos “papéis sociais” entre homens e mulheres contribuíram (e muito) para isso. Nos diz Garb (1998):



Por causa da educação recebida, de sua posição no contexto da família, das expectativas sociais a que estavam sujeitos e dos papéis que aprendiam a representar como naturalmente seus, havia poucas probabilidades de que meninos e meninas conseguissem alcançar a maturidade com oportunidades iguais de desenvolver uma identidade como "artistas". Mesmo se estivessem na situação incomum de terem sido educados de maneira pouco convencional (a ponto de transgredir os estereótipos de gênero tradicionais), deparariam com um mundo artístico e uma sociedade institucionalmente estruturada em termos de gênero. Cabia aos homens discutir arte e política nos cafés de Paris, e às mulheres tocava ficar em casa bordando; cabia aos homens passar pelos rigorosos processos de treinamento das escolas de arte mantidas pelo governo, enquanto as mulheres eram enviadas para caras e elegantes escolas particulares de arte para aprenderem a ser amadoras talentosas; cabia aos homens estar à altura dos rigores de um mercado competitivo, quanto as mulheres tinham de conter suas ambições em nome da modéstia feminina (GARB, 1998. p. 230-231).

Podemos utilizar como exemplo a pintora impressionista francesa Berthe Morisot (1841-1895) que mesmo se destacando nos salões parisienses, por muito tempo não usufruiu do mesmo prestígio que seus colegas homens.

Michael Archer (2012, p. 125), afirma que "a linguagem da história e da crítica da arte nem se quer reconhecia as mulheres para que pudesse negá-las", salientando que não foram poucas as vezes que uma obra realizada por uma artista mulher foi relacionada a um "Grande Mestre", já que a lógica de que mulheres seriam incapazes de grandes feitos era o que prevalecia até então. E qual seria então, o lugar reservado a mulher na Arte?

2. Os desafios da visibilidade: [ainda] buscando espaço nas instituições



As obras de Vênus representadas por mulheres nuas, passivamente deitadas, desatentas ao olhar do espectador, foram apresentadas por John Berger, em seu programa televisivo *Ways of Seeing* (1972), como formas de deleite ao olhar do espectador masculino. As formas como o corpo feminino era retratado, seu recato ou sua lascividade, tudo pensado para o olhar masculino que era dominante até então. O mesmo discute Griselda Pollock em 1988 em seu artigo "*A modernidade e os espaços de feminilidade*", onde afirma que "(...) as políticas sexuais do olhar operam em torno de um regime que divide em posições binárias a atividade/passividade, o olhar/o ser visto, o voyer/exibicionista, o sujeito/objeto" (Pollock, 2021, p. 121). As mulheres, objetos; os homens, sujeitos do olhar. Essa binaridade, como um jogo de poder, sujeitava o corpo feminino aos prazeres masculinos. Portanto, não era estranho que as mulheres não figurassem nas exposições como artistas, mas como musas nuas nas pinturas e esculturas feitas por artistas homens.

A produção voltada para as vivências e indagações das mulheres, ganhou notoriedade muito tempo depois, nos anos 1970, e suscitou questões importantes que passaram a ser discutidas também nos ambientes institucionais. Não bastava apenas questionar a falta de mulheres nos acervos e nas exposições, mas também questionar como estas mulheres eram representadas e suas implicações sociais. Nas décadas posteriores, cada vez mais os temas de representação foram debatidos e denunciados por várias artistas e coletivos. E é para provocar um novo modo de ver, que em 1989, as *Guerrilla Girls* colocam cartazes nos ônibus da cidade de Nova Iorque questionando uma das mais importantes instituições de arte do país, o Metropolitan Museum. Em *As mulheres precisam estar nuas para entrar no Museu Metropolitano?*, as *Girls* expuseram que apenas 5% do acervo do Met contava com mulheres artistas, em contraponto, 85% dos nus eram de mulheres. Problema que, obviamente, também era encontrado em outras tantas instituições de arte e até mesmo nas coleções particulares. Formado por artistas ativistas que permanecem anônimas sob máscaras de gorila, os cartazes cheios de humor e sarcasmo, seguem questionando a inexpressiva participação das mulheres em cargos de poder das instituições artísticas, assim como o baixo número de museus e galerias que se interessam pela arte feita por mulheres e demais minorias.

Maura Reilly menciona em seu importante texto "*O que é ativismo curatorial?*" (publicado originalmente em 2018 na Revista *ARTNews*),



que em 2004, o MoMA (Museum of Modern Art) apresentou seus novos espaços expositivos, com ampliação de espaços para sua coleção permanente, que reúne obras de 1880 a 1970. Das 410 obras disponíveis à apreciação do público, apenas 16 eram de artistas mulheres. Falamos aqui de outra instituição de arte que possui uma alta relevância na percepção e legitimação no mundo artístico. Reilly (2021) afirma que o problema também pode ser encontrado nas bienais, importantes eventos do mundo da arte, como na citada edição de 2017 da Bienal de Veneza, *Viva Arte Viva*, curada por Christine Macel. Segundo a autora, os números da Bienal foram desanimadores: apenas 35% dos participantes eram mulheres; e números ainda mais precários para pessoas negras: de 120 artistas, apenas 5 eram negros. E desses, apenas uma artista mulher (Reilly, 2021, 1123-1124). Diante desses dados Maura Reilly questiona:

[...] se esses números não inspiram vocês a entrar em ação, então não sei o que consegue fazer isso. Como está claro, ainda há muito trabalho a ser feito no mundo da arte. O que podemos fazer a respeito? Como podemos fazer com que aqueles que estão no poder soltem as rédeas? Quais são nossas escolhas - como artistas, curadores, acadêmicos, colecionadores e assim por diante - para garantir uma representação mais justa e igualitária no mundo da arte? (Reilly, 2018, p. 438).

Os museus, assim como o mundo da arte, são lugares [ainda] conservadores, hierárquicos e representantes dos projetos e gostos de uma elite econômica. Conforme a autora explica,

O mundo da arte ainda não incorporou totalmente a diversidade ou outras vozes no discurso mais amplo - exceto, é claro, como exposições "especiais" (leia-se separatistas), como as de arte latino-americana, mulheres artistas, arte islâmica, arte africana e assim por diante. As narrativas principais da arte - aquelas que excluem grupos expressivos de pessoas e apresentam fronteiras e hierarquias construídas como naturais - continuam sendo discursos discriminatórios que raramente são questionados (Reilly, 2021, p. 1128-1129).



Se as instituições ainda falham em dar a ver as produções artísticas de mulheres [e demais minorias políticas], esses espaços têm passado por um processo de constante, mesmo que ainda tímido, questionamento através de estudos e práticas curatoriais que buscam abrir espaço para outras narrativas. As curadorias que a autora trata como “separatistas” no trecho acima citado, são também tratadas como possibilidade de visibilidade para o trabalho de artistas que ficam à margem dos interesses institucionais e mercadológicos. Na segunda metade do século XX, a montagem de exposições tornou-se um momento privilegiado de comunicação e reflexão artística e cultural. A observação da atração que as exposições exercem sobre o público graças aos elementos que as caracterizam, ou seja, imediatismo de comunicação, novidade, possibilidades de reflexão, fez com que um novo capítulo fosse aberto no debate sobre a instituição de arte. Antes, tidas como mero repositório de obras de arte, sua função social passa a ser questionada e as obras passam por uma revisão crítica.

Para Whitney Chadwick (2019), as distinções entre categorias de “artista mulher” e “arte feminina” contribuíram para o apagamento das artistas mulheres não só na História da Arte, como também sua omissão nas exposições de arte. Os caminhos para a compreensão desse apagamento são muitos, que vão desde a proibição às mulheres de participarem das Academias de Arte até a sua exclusão da vida pública nas cidades modernas (nos tempos da pintura de cavaletes, *flâneurs* e cabarés). As discussões iniciadas por Linda Nochlin, Griselda Pollock, Whitney Chadwick e outras teóricas influentes da vertente feminista parecem ganhar cada vez mais força no cenário atual, talvez, mais aberto para que essas discussões possam ser feitas e levadas a ambientes de Arte. De todos os atores envolvidos na validação e visibilidade artística, responsável por pensar as exposições, a figura do curador de arte passa a ser uma figura relevante para que artistas fora do eixo patriarcal fossem reestabelecidos dentro da História da Arte.

3. A curadoria como ato feminista - formas de visibilizar mulheres artistas

Foram as práticas artísticas feministas que começaram a lançar luz à ausência de mulheres nos espaços de arte. A década de 1970 pode ser



utilizada aqui como um marco para pensar na visibilidade das mulheres e também para a produção teórica e crítica sobre a produção de mulheres nas Artes, projetos como o *Womanhouse* são certamente uma referência para uma busca de visibilidade para a produção artística de mulheres. Foi em uma mansão abandonada, em uma área marginalizada de Hollywood (Los Angeles, EUA) que se iniciou o projeto coordenado pelas artistas [feministas] Miriam Schapiro e Judy Chicago. Ativo entre o período de 30 de janeiro a 28 de fevereiro de 1972, como um espaço de experimentação, discussão e exibição de uma arte que ainda não tinha encontrado o seu lugar nas galerias. O *Womanhouse* era um espaço que buscava dar uma liberdade conceitual e estética para as artistas participantes (Takac, 2019). Também é notável a movimentação por parte de historiadoras de arte (que estavam envolvidas com curadoria) para que essa visibilidade também ocorresse nos espaços institucionais. Com o pioneirismo em apresentar obras de mulheres artistas – e inspiradas pelo artigo de Nochlin, as curadoras Ann Gabhart e Elizabeth Broun organizaram a exposição *Old Mistresses: women of the past*, em 1971, no Walters Art Museum. Com uma seleção de 35 artistas do acervo do próprio museu, a exposição não teve grande divulgação nem produção de material, dificultando assim, o entendimento mais amplo dessa proposta curatorial.

Alguns anos depois, em 1976, é apresentada a primeira exposição sobre mulheres a nível internacional, *Women Artists: 1550-1950*, que contava com a curadoria de Ann Sutherland Harris e a co-curadoria de Linda Nochlin, que foi responsável pelas artistas do século XIX e XX. A exposição inaugurada em 24 de dezembro, no LACMA (Los Angeles County Museum of Art), tinha uma abordagem feminista e buscou uma revisão dos cânones da época, até então dominado por homens. A mostra apresentou 150 obras de 85 artistas de estilos diversos, tendo como grande destaque da exposição a artista barroca Artemisia Gentileschi (1593-1656), que contou com 6 obras apresentadas ao público. A *Women Artists* contou com um bom montante em investimento financeiro e divulgação, sendo assim, uma exposição itinerante de grande sucesso de público e mídia, passando por outras cidades dos EUA, como Austin, Pittsburgh e no bairro Brooklyn, em Nova York. O impacto da exposição vai além de ser uma mostra bem sucedida em alcance de público, também foi responsável por alocar nos



cânones artistas como as italianas Sofonisba Anguissola (1532-1625) e Lavinia Fontana (1552-1614), que até então estavam esquecidas nos depósitos de museus nos Estados Unidos e Europa ocidental (Reilly, 2021, p. 1144). Não havia na proposta curatorial simples intenção de incluir as artistas femininas nos cânones já existentes, conforme texto do catálogo, isto seria uma atitude “autodestrutiva, pois fixa as mulheres em estruturas preexistentes sem questionar a validade de tais estruturas” (Nochlin; Harris apud Jones, 2019, p. 369), as curadoras buscaram com essa proposta apresentar o que as mulheres haviam feito e levar ao público a percepção de que não havia uma diferença perceptível entre estilos, temas ou técnicas entre homens e mulheres. Para Michael Archer (2012), “as reais diferenças entre ambos se encontravam no jogo do poder: quem o tinha e quem não o tinha”. E a teoria feminista estava aí para (tentar equilibrar o jogo).

No desenvolver de uma prática curatorial, as exposições são um dos seus pontos mais importantes ao longo das décadas, são elas que incluem artistas nos “circuitos”, que validam obras e as relacionam com o público, determinando seus significados. A figura do curador – que emerge com mais força ao fim da década de 1960 no campo da arte, é o responsável por todo o processo que leva as práticas artísticas (e claro, os artistas) ao alcance do público em mostras organizadas em espaços privados ou públicos. A visibilidade que as escolhas curatoriais dão a um gênero ou artista são importantes para sua evidência seja na História da Arte ou (e principalmente) no mercado de arte. O ato de curar uma exposição pode ser entendido como um processo de dar a ver a algo ou alguma história, sendo o responsável por narrativas, visibilidades e, obviamente, seu contrário também pode ocorrer. Para Amelia Jones, o trabalho da curadoria

(...) envolve trabalhar com arquivos e construir histórias; envolve olhar para as obras de arte e fazer escolhas a respeito de quais delas incluir; a curadoria é orientada por concepções de importância, de como é o que deve ser visto, e o que vai acabar sendo encontrado no espaço do museu (JONES, 2019, p. 365).

A curadoria feminista, por sua vez, não busca apenas criar um espaço para as mulheres em um cânone já estabelecido, como em uma comparação



de estilos, mas sim criar um novo espaço para a produção artística feminina. No viés de uma exposição que traz obras produzidas por mulheres ao longo do tempo, podemos observar que se faz relevante desconstruir o cânone imposto e entendido pelo público geral como único possível, trazendo produções com temáticas diversas, em vista de ampliar o entendimento do que pode ser considerado Arte. Com uma busca cada vez maior por representatividade por parte das minorias políticas, as instituições de arte têm se movimentado para acompanhar as novas dinâmicas sociais e suas discussões.

Considerações finais

Nos últimos meses temos acompanhado dias brutais para as mulheres. Desde a denúncia de estupros ocorrendo em necrotérios, a coibição de aborto para meninas abusadas, estupros ocorrendo durante parto, mulheres mortas por seus companheiros, assédios nos mais diversos ambientes, um crescente número de meninas abusadas dentro de suas próprias casas por quem deveria zelar por sua integridade. Absurdos e mais absurdos estampam as primeiras páginas dos noticiários. Todos os dias é difícil ser uma mulher em todos os lugares do mundo.

Visibilizar o quanto se tem feito e o quanto ainda falta fazer para que nós, mulheres, possamos adentrar aos espaços e contar as nossas histórias, as nossas dores, os nossos sonhos, espaços que nos permitam ser e que nos reconheçam em nossas particularidades. Enquanto artistas, somos menos da metade nos acervos públicos e privados das instituições de Arte. Ocupamos a maioria dos cargos técnicos, mas não os de liderança dentro dessas mesmas instituições. Somos a maioria na docência de Artes no ensino básico, mas ainda uma minoria no ensino superior. O revisionismo histórico proposto pela maioria das curadorias e exposições se faz importante em um cenário nada favorável ainda para a ascensão feminina e uma real igualdade nos espaços artísticos.

Assim, o artigo apresentou um breve apanhado histórico das formas de se fazer e se pensar nas exposições que dão a ver a produção artística de mulheres. E observar que, muitas vezes, este espaço de visibilidade e representatividade, embora importante para uma mudança das instituições,



não elabora as principais questões críticas colocadas pelas artistas. Atualmente, tem surgido exposições que buscam refletir sobre a falta de visibilidade feminina ou até mesmo sobre sua baixa representatividade nos seus acervos. O que cabe observar é essa breve mudança de ares, onde se percebe uma busca por visibilidade e novas narrativas ganhando seu lugar no espaço expositivo.

Referências bibliográficas

ARCHER, Michael. *Arte contemporânea*: uma história concisa. Tradução de Alexandre Krug, Valter Lellis Siqueira. 2a Edição. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

CHADWICK, Whitney. História da Arte e a artista mulher. IN: CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André; PEDROSA, Adriano. *História das Mulheres, Histórias Feministas*: Antologia. São Paulo: MASP, 2019.

FREELAND, Cynthia. Teoria da arte: uma breve introdução. Porto Alegre: L&PM, 2019.

GARB, Tamar. Homem de gênio, mulher de bom gosto: a gentrificação do ensino de arte em Paris no fim do século 19. IN: CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André; PEDROSA, Adriano. *História das Mulheres, Histórias Feministas*: Antologia. São Paulo: MASP, 2019.

JONES, Amelia. Temas feministas versus efeitos feministas: a curadoria da arte feminista (ou seria a curadoria feminista de arte?). IN: CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André; PEDROSA, Adriano. *História das Mulheres, Histórias Feministas*: Antologia. São Paulo: MASP, 2019.

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

POLLOCK, Griselda. A modernidade e os espaços de feminilidade. IN: CARNEIRO,

Amanda; MESQUITA, André; PEDROSA, Adriano. *História das Mulheres, Histórias Feministas*: Antologia. São Paulo: MASP, 2019.



A presença das mulheres artistas: indagações históricas e curatoriais
Michele Medina

REILLY, Maura. O que é ativismo curatorial? IN: *Histórias da Arte sem lugar*. São Paulo: ARS, N.42, p. 1120-1166, 2021.

TAKAC, Balasz. *Inside Womanhouse*: A Beacon of Feminist Art. Widewalls. 02 de junho de 2019. Disponível em <<https://www.widewalls.ch/magazine/judy-chicago-womanhouse>>

Moda subversiva (?): bruxas, bordados e ativismo político na Dior

Subversive fashion (?): witches, embroidery and political activism at

Dior

Adriana Pereira Gomes¹

Márcia Vidal Nunes²

Resumo

Por se tratar de uma manifestação sociocultural dinâmica, a moda possui a capacidade de se conectar a vários aspectos da vida social a fim de comunicar ideias e posicionamentos. O principal objetivo dessa pesquisa é explorar os entrecruzamentos entre moda, arte e ativismo político através dos desfiles de moda. Para tanto, inicialmente desenvolvemos um percurso teórico buscando compreender melhor essas relações articulando especialmente com as questões mercadológicas à luz de termos como “capitalismo artista” e “hipermoda” (Lipovetsky e Serroy, 2014). Em seguida, realizaremos uma análise semiótica que terá como corpus dois desfiles apresentados pela Dior em 2023. Ao explorar esses desfiles, foi possível identificar as narrativas e os elementos que a marca utilizou a fim de materializar um apelo político e questionar acerca do alcance e intenção dessa expressão política.

Palavras-chave: Dior; Ativismo na moda; Arte; Capitalismo Artista.

Abstract

Because it is a dynamic sociocultural manifestation, fashion has the ability to connect to various aspects of social life in order to communicate ideas and positions. The main objective of this research is to explore the intersections between fashion, art and political activism through fashion shows. To this end, we initially developed a theoretical path seeking to better understand these relationships, especially articulating with marketing issues in the light of terms such as “artist capitalism” and “hyperfashion” (Lipovetsky and Serroy, 2014). Next, we will carry out a semiotic analysis that will have as corpus two fashion shows presented by Dior in 2023. By exploring these fashion shows, it was possible to identify the narratives and elements that the brand used in order to materialize a political appeal and question the scope and intention of this political expression.

Keywords: Dior; Fashion Activism; Art; Artist Capitalism.

1

Graduada em Design - Moda pela Universidade Federal do Ceará (2020). Atualmente é aluna do Mestrado em Comunicação do Programa de Pós-Graduação (PPGCOM) também pela Universidade Federal do Ceará (UFC), no qual pesquisa as relações entre bordado, gênero e práticas ativistas. Estrada no Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo. Bolsista CAPES.)

2

Mestra e Doutora em Sociologia pela Universidade Federal do Ceará, graduação em Comunicação Social pela Universidade Federal do Ceará. Atualmente é Professora-Titular aposentada, atuando como professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM-UFC), através do PROPAP/UFC (Programa Especial de Participação de Professores Aposentados da UFC). Trabalha, principalmente, com os seguintes temas: Mídia; Cidadania; Radiojornalismo; Políticas Públicas; e Movimentos Sociais.



1. Introdução

Situar a moda unicamente em um espaço no qual impera a superficialidade talvez seja uma perspectiva reducionista diante das possibilidades existentes nesse amplo campo de criação. A moda contemporânea, classificada por Lipovetsky e Serroy (2014) como “hipermoda”, ocupa um lugar multifacetado, podendo ser considerada “um processo generalizado, uma forma transfronteira, que apoderando-se cada vez mais dos domínios da vida coletiva, reestrutura os objetos e os lugares, a cultura e as imagens” (p.49).

No presente texto, nos interessa explorar uma dinâmica híbrida que relaciona moda, arte e ativismo político, uma equação difícil de equilibrar, mas que parece ter sido central em pelo menos duas das coleções da Dior em 2023. Nosso enfoque se dará através dos desfiles, pois são ferramentas de comunicação ricas capazes de fornecer, através de variados elementos, a narrativa da marca (Cantú e Pinheiro Gomes, 2023). Ambas as coleções foram desenvolvidas por Maria Grazia Chiuri, que tem atuado na direção criativa da marca desde 2016. Chiuri tem sua trajetória na Dior marcada pela evocação do discurso feminista em suas criações através de vários elementos e estratégias, o que pode de certo modo ser classificado como ativismo político (Hirscher, 2013).

Esse diálogo com feminismo inaugurou uma nova era para Dior, uma postura subversiva, pois antes a marca trabalhava majoritariamente com a ideia do feminino clássico sem apresentar tensionamentos neste quesito. No entanto, combinar moda e ativismo numa época de super exposição nas mídias sociais e de uma consolidação do “capitalismo artista” (Lipovetsky e Serroy, 2014), que parece abarcar tudo em prol do lucro, pode ser desafiador e visto com desconfiança. Desse modo, a moda parece se localizar entre o vender e o expressar, uma atividade criativa que movimenta um mercado bilionário e que pode trabalhar tanto com imagens fantásticas como com pautas políticas importantes.

Esse lugar ambíguo ocupado pela moda foi objeto de discussão de autores como Lars Svendsen (2010), para quem as dimensões artísticas e financeiras da moda parecem fazer parte de um sistema de retroalimentação:



Dissociar-se do mercado sempre foi uma estratégia importante para aumentar o capital cultural, mas o objetivo de aumentar o capital cultural da moda é em geral usá-lo depois para aumentar o capital financeiro. A moda sempre se situou num espaço entre arte e capital, na qual muitas vezes abraçou o lado cultural para abrandar seu lado financeiro. (Svendsen, 2010, p.105).

É de nosso interesse explorar esse espaço que a Dior tem ocupado compreendendo que essas manifestações subversivas podem ser mais difíceis de articular quando inseridas na alta costura. Marcas como a Dior são referência na história da moda, carregam décadas de tradição e uma estética que se origina junto aos seus fundadores. Realizar mudanças drásticas dentro de produções milionárias pode ser desafiador e também uma necessidade à medida em que precisam se adaptar às mudanças de seu tempo.

Amparadas por referenciais teóricos trazidos por Lipovetsky e Serroy (2014), Januário (2021), Goldman (1992) e Svendsen (2010), iniciaremos uma discussão na qual buscaremos compreender melhor as possibilidades e limitações desse ativismo político empregado na moda de luxo. Além disso, através de uma abordagem semiótica (Barthes, 1990), iremos analisar os desfiles Cruise 2024 e Primavera/Verão 2024, identificando quais os elementos usados para criar uma narrativa que aproxima o feminino e o feminismo, com enfoque nas parcerias artísticas estabelecidas.

2. O “capitalismo artista” e as interlocuções entre moda e arte

A aproximação entre arte e moda remonta ao surgimento da alta costura, por volta da década de 1860. Segundo Svendsen (2010) os estilistas e designers sempre buscaram essa “elevação” ao status de artista e afirma que essa intenção é visível desde as criações de Paul Poiret no início do século XX e seguiu sendo reforçada através do trabalho de muitos outros estilistas que vieram posteriormente como Rei Kawakubo ou Hussein Chalayan, por exemplo.

Svendsen (2010) explica que essa relação se estabeleceu através de designs “conceituais” e parcerias com artistas e instituições de arte.



Segundo o autor, essa relação pode ser reconhecida de forma estratégica pois a medida em que pode aumentar o capital cultural da marca, também confere uma maior valorização para o produto de moda. O autor explica que “o valor simbólico especial da arte no mundo moderno é uma das razões por que ela é tão usada em contextos de publicidade” (Svendsen, 2010, p.108).

Ao refletir sobre o valor da estética no capitalismo em um sistema que estimula a hiperconsumo, Lipovetsky e Serroy (2014) corroboram com a premissa de Svendsen ao colocar:

No decorrer da sua história secular, as lógicas produtivas do sistema mudaram. Não estamos mais no tempo em que produção industrial e cultural remetiam a universos separados, radicalmente inconciliáveis; estamos no momento em que os sistemas de produção, de distribuição e de consumo são impregnados, penetrados, remodelados por operações de natureza fundamentalmente estética. O estilo, a beleza, a mobilização dos gostos e das sensibilidades se impõem cada dia mais como imperativos estratégicos das marcas: é um modo de produção estético que define o capitalismo de hiperconsumo. (Lipovetsky e Serroy, 2014, p.9)

O termo “capitalismo artista” ou “capitalismo transestético” proposto por Lipovetsky e Serroy (2014) compreende justamente esse movimento de integração da dimensão estético-emocional pelo universo consumista. Para os autores, a incorporação da beleza e da arte dentro de indústrias como o design, a decoração, moda, cinema, entre outras, torna a vivência no capitalismo mais palatável, disfarçando seus aspectos mais desagradáveis.

É partindo dessa perspectiva que Lipovetsky e Serroy (2014) classificam a moda contemporânea sob os moldes do “capitalismo artista” como “hipermoda”, uma nomenclatura que considera a expansão da moda para outras dimensões socioculturais. Nesse sistema a moda se apresenta como um processo generalizado, extrapolando as fronteiras do vestuário e abrangendo aspectos da vida coletiva, se apoderando e redesenhando seus elementos.



Lipovetsky e Serroy (2014) consideram a alta costura como a primeira indústria moderna dentro do capitalismo artista, na qual os ateliês constituídos de trabalho humano especializados e *know-how* artesanal materializam uma hibridização com a arte. Na alta costura, a espetacularização expressa através dos desfiles e parcerias com celebridades se tornaram mecanismos essenciais na manutenção desse sistema.

3. Mecanismos de ativismo político na moda e sua relação com a mídia

Tendo em vista o mecanismo aplicado pela alta costura a fim de subverter a arte e inseri-la no seu *modus operandi*, observamos também uma lógica similar que ocorre no âmbito do discurso político. A dimensão de ativismo político na moda é considerada dúbia. Isso porque embora a moda esteja submetida ao sistema capitalista, no qual o consumo e o lucro são elementos fundamentais, ela também tem a função de expressar ideias, posicionamentos e gostos de seus criadores e usuários.

Pensar a moda como ferramenta de comunicação e expressão (Barthes, 1999; Barnard, 2003; Crane, 2006) significa compreender a possibilidade de extrapolar a funcionalidade do vestir e alcançar esferas subjetivas da sociedade. Como aponta Barnard: “a moda e a indumentária são algumas das maneiras pelas quais a ordem social é experimentada, explorada, comunicada e reproduzida. Através da moda e da indumentária nos constituímos como seres sociais e culturais” (Barnard, 2003, p.64).

Dessa forma, é possível identificar a expressão política na moda a partir de situações nas quais designers e usuários usam a moda e seus elementos para expressar posicionamentos e opiniões a respeito de pautas que impactam politicamente a sociedade. Para Martins (2019), as marcas passam a se relacionar com movimentos de ativismo social a partir de uma necessidade de mudança de comportamento da indústria e dos consumidores.

O ativismo na moda é uma prática multifacetada, que pode se relacionar com várias atividades políticas, sociais e ambientais (Hirscher, 2013). Para facilitar a discussão aqui proposta, tomaremos a liberdade de



classificar as modalidades de ativismo político dentro da moda conforme seus agentes e esferas de influência. Para tanto, elaboramos a seguinte classificação: (i) "ativismo de moda livre"; (ii) "ativismo de moda de uso/consumo"; (iii) "ativismo de moda de produção" e (iv) "ativismo de moda de espetáculo", que serão definidas a seguir.

O (i) "ativismo de moda livre" é executado pelos próprios cidadãos e podem se constituir da participação em abaixo-assinados e manifestações públicas, como protestos e até mesmo a invasão de desfiles de moda, por exemplo. Essas formas de expressão podem vir a ser amplamente veiculadas na mídia e impactar a percepção de um público maior e até dos próprios consumidores da marca.

Já o (ii) "ativismo de moda de uso/consumo" se origina no comportamento do próprio consumidor/usuário e se dá através do consumo e do uso. Para tanto, partimos da noção de que o consumidor é um agente participativo capaz de cocriar valores e identidades das marcas (Martins, 2019). Além disso, escolher consumir de uma marca, uma peça ou mesmo uma cor em vista do seu posicionamento sobre determinada causa pode carregar direta ou indiretamente alguma mensagem, representando esse tipo de ativismo. O movimento "Time's Up" no Globo de Ouro em 2018³, no qual diversas artistas usaram preto para se manifestar contra o assédio sexual de mulheres na indústria cinematográfica exemplifica esse tipo de ativismo.

O (iii) "ativismo de moda de produção" parte das empresas e envolvem políticas de base que visam se posicionar sobre determinada causa. Essas ações podem ocorrer através da contratação de determinados funcionários, da forma de remuneração, atos filantrópicos, rastreamento de matéria prima, criação de projetos e até mesmo de estratégias de marketing que tenham caráter educativo/conscientizador. Essas ações podem ou não ter ampla divulgação na mídia. Em 2022, por exemplo, Yvon Chouinard, fundador da marca Patagonia, doou todas as ações da empresa (avaliada em 3 bilhões de dólares) para o combate às mudanças climáticas e preservação de áreas naturais⁴. A atitude de Yvon rendeu uma ampla divulgação nas principais revistas e jornais do Ocidente.

Por fim, o (iv) "ativismo de moda de espetáculo" está diretamente relacionado com os eventos de moda e são organizados pela própria

3

Disponível em: <<https://vogue.globo.com/lifestyle/noticia/2018/01/times-no-golden-globe-artistas-se-manifestam-contr-a-o-assedio-sexual-e-pedem-igualdade.ghtml>>. Acesso em: 12 fev. 2024.

4

Disponível em: <<https://elle.com.br/moda/o-que-significa-doacao-da-patagonia-em-prol-de-causas-ambientais>>. Acesso em: 12 fev. 2024.



marca. Na alta costura essas manifestações são pontuais e tem como um exemplo relevante a designer Vivienne Westwood, que usou o ativismo nas passarelas diversas vezes em prol de questões ambientais. Ativismos desse tipo muitas vezes são vistos com desconfiança, pois são ações que ainda seguem articulando com um sistema cuja principal interesse é o incentivo do consumo e obtenção de lucro.

Com a expansão do uso da internet e das redes sociais, observou-se o crescimento nas discussões de diversas pautas político-sociais nas marcas de moda, especialmente nas campanhas de marketing e nos eventos. Vale destacar aqui a pauta do feminismo, fundamental para a discussão proposta neste artigo. Em 2023, dados do *Google Trends* apontaram para um crescimento no interesse pelo termo “feminismo”, tendo um crescimento de 120% no período de 10 anos (entre 2012 e 2022)⁵.

Essa crescente inserção do feminismo na moda gerou termos como “feminismo de mercado” (Goldman, 1992) e “*femvertising*” (Skey, 2015) e causa controvérsia. Segundo Januário (2021), dentro da militância feminista, a maior preocupação é que o uso indiscriminado do feminismo no discurso midiático em prol de retorno financeiro possa ocasionar um esvaziamento das pautas.

Embora essa preocupação seja compreensível, considerando a forma dominante como o capitalismo atua e observando esses entrecruzamentos cada vez mais presentes, é válido nos debruçarmos aqui sobre as limitações desse discurso no que diz respeito a sua legitimidade e suas possibilidades de alcance. Para tanto, é importante ressaltar a importância do consumidor nesse processo.

Martins (2019) afirma que nos últimos anos os consumidores se tornaram agentes participativos fundamentais nas relações de consumo. A autora cita uma pesquisa conduzida pela BRANDFOG (2018) que destaca a reação positiva que se estabelece quando a marca se posiciona sobre questões sociais, aumentando assim a possibilidade de compra. Januário (2021) demonstra concordância com esse resultado na medida em que considera a cultura de consumo como cerne das relações sociais, na qual as práticas socioculturais são mediadas pelo mercado e “os consumidores são tomados como agentes ativos de um sistema que interliga produtos a simbologias” (p.4).

5

Disponível em: <<https://g1.globo.com/tecnologia/noticia/2023/03/08/busca-por-feminismo-mais-que-dobrou-nos-ultimos-10-anos-diz-google.ghtml>>. Acesso em: 12 fev. 2024.



Além disso, segundo a pesquisa da BRANDFOG (2018), o público tende a associar os CEOs que se manifestam publicamente em defesa de outras pessoas como grandes líderes. Os movimentos sociais também podem ser vistos como impulsionadores no posicionamento de empresas:

Os movimentos sociais podem influenciar as expectativas dos agentes chave de uma organização no que se refere a responsabilidade social e suas iniciativas nesse campo, apesar de não serem os únicos. Através de conflitos ou colaboração eles formam a reputação e legitimidade dessas ações. (Martins, 2019, p.41)

É fato que colocar pautas políticas importantes como o movimento feminista em estratégias de marketing pode sim contribuir para um temido esvaziamento. No entanto, podemos também atentar para o caráter pedagógico da mídia a fim de uma abordagem mais profunda desse fenômeno, como nos sugere Januário (2021). Afinal, se a mídia foi essa importante ferramenta na construção da imagem feminina que o movimento feminista busca contestar, não poderia ela ser usada na desconstrução dessa imagem também?

4. Dior e o “ativismo político” sob a direção criativa de Maria Grazia Chiuri

Em 2016, Maria Grazia Chiuri foi contratada como a primeira mulher a ocupar o cargo de diretora criativa da Dior. A designer inicia sua atuação criando coleções em torno da lógica do empoderamento feminino e da valorização de culturas artesanais ao redor do mundo⁶. Em seu desfile de estreia, a camiseta com os dizeres “*We should all be feminists*” (“Deveríamos todos ser feministas”, em tradução livre), em referência a escritora feminista Chimamanda Ngozi Adichie, foi um dos principais destaques e estabeleceu um novo tom para a Dior, trazendo um diálogo direto com o feminismo.

Essa aproximação com o feminismo levou a várias colaborações com artistas, escritoras e comunidades formadas por mulheres. Além disso, em parceria com a Unesco, a Dior lançou em 2017 o programa *Women@Dior*⁷, visando fornecer mentoria e educação para mulheres no mundo todo. Em

6

Disponível em: <https://www.galeriedior.com/pt-BR/historia?gl=1*1jz7lfu*_gcl_au*MTUzMTc5MDQ0OS4xNzE0NDExMzk5>. Acesso em: 29 abr. 2024.



2019, o esforço para atrair atenção para a questão da desigualdade de gênero rendeu à Chiuri uma condecoração do governo francês, a medalha *Légion d'Honneur*⁸.

Para Maria Grazia, o protagonismo feminino é fundamental na sua atuação como diretora criativa, em entrevista concedida para a revista *Harper's Bazaar* ela afirma:

“Antes de assinar o contrato para me tornar diretora criativa da Dior, expliquei a importância que o protagonismo feminino tem para mim. A feminilidade está na essência da maison, mas a narrativa estava ultrapassada. Tudo era sobre silhuetas... E feminilidade não é sobre silhuetas. Ajudei a transformar isso, a trazer sensibilidade para esse tema, que vai muito além de clichês de gênero. É preciso reconhecer que, falar sobre a mulher, hoje, exige conhecimento, educação, diálogo.” (Beauharnais, 2023, n.p)

Maria Grazia também declarou, em entrevista concedida à revista *Marie Claire*, que se preocupa com a comercialização em torno da causa feminista e por isso buscar realizar um trabalho responsável através da parceria com uma ampla diversidade de mulheres buscando amplificar suas vozes. Ela ainda destaca que apesar das críticas ao seu trabalho, ela compreende que a influência da marca dá uma maior amplitude às suas ações (Guimarães, 2020).

Sobre a relação entre moda e arte, a designer declara fazer essa aproximação devido a pouca acessibilidade desse mercado. De modo que, ela sugere que embora as peças não sejam amplamente acessíveis, ainda assim podem impactar um número maior através de estratégias artísticas. Maria Grazia compreende as roupas como uma ferramenta de construção da identidade e acredita que a moda, por possuir natureza política, pode sim ser associada ao ativismo: “Tudo é político. O que você come, o que faz. Não tem como a moda não ser um ato político. Estamos falando sobre o corpo feminino” (Chiuri apud Guimarães, 2020, n.p).

5. Análise semiótica: compreendendo melhor as estratégias estéticas e ativistas da Dior



7

Disponível em: <<https://womenatdior.com/>>. Acesso em: 12 fev. 2024.

8

<<https://www.vogue.com/article/christian-dior-maria-grazia-chiuri-is-awarded-france-legion-dhonneur>>. Acesso em: 12 fev. 2024.

A análise semiótica proposta por Barthes (2009) pode ser compreendida como um sistema que busca desdobrar as imagens a partir de suas estratégias discursivas, revelando assim suas verdadeiras intenções. O conceito de mito é central na abordagem do autor, que o define essencialmente como uma fala ou mensagem diretamente ligada a um discurso. Essa mensagem pode ou não se constituir oralmente, também pode se manifestar através dos mais diversos objetos conforme seu uso social, como em imagens e espetáculos (Barthes, 2009).

É partindo desse conceito fundamental que direcionamos a nossa leitura dos desfiles propostos, considerando-os carregados de uma linguagem mítica. Isso é possível se compreendermos que ao concatenar símbolos, roupas, técnicas, artistas, materiais, trilha sonora, entre outros componentes de um desfile, Chiuri estabelece um sistema de comunicação apto a transmitir uma mensagem, um mito.

Considerando a moda como um sistema sociocultural (Barnard, 2003; Lipovetsky, 1987; Simmel, 1904; Barthes, 1999), temos o entendimento de que seus produtos estão imbuídos de significados relevantes não apenas para a marca em questão, mas também refletem aspectos importantes da cultura na qual se inserem e são inspirados. Selecionamos os desfiles de moda como objeto por constituírem um aspecto dessa materialidade multifacetada e que faz uso de diversos elementos na veiculação dos valores e posicionamento das marcas:

O papel dos desfiles na promoção das criações artísticas dos designers é importante e também os vemos como um dos momentos mais importantes da comunicação de moda. São performances que expressam conceitos e ideias para o imaginário coletivo das marcas de moda. Quanto ao desfile de moda como mediador do sistema da moda, Ben Barry o define como “uma forma de arte que apresenta o vestuário através de narrativas potencializadas pelas artes performativas com o objetivo de fazer circular novas ideias ao público” (Barry, 2017, pp. 8-9). Os desfiles contêm significados provenientes da sociedade/públicos onde as marcas estão inseridas. (Cantú e Pinheiro Gomes, 2023, p.210)



Por estarem inseridos nessa dinâmica que envolve a marca, os criadores, produtores, público consumidor, mídia e cultura, os desfiles figuram como objetos ricos no estudo desses entrelaçamentos. Para Cantú e Pinheiro Gomes (2023), os desfiles podem indicar mudanças na sociedade e na cultura, “permitindo-nos compreender a comunicação de moda, as narrativas culturais e as identidades” (p.210).

Os desfiles da marca Dior que compõem o recorte desta pesquisa ocorreram em maio e setembro de 2023, respectivamente, e foram escolhidos por articularem importantes estratégias comunicativas da marca. Ambos combinam uma abordagem política/ativista evocando a temática do feminismo e também trazendo parcerias com artistas mulheres. Para Hischer (2013, p.26) “quando os designers de moda se tornam ativistas, oferecem e utilizam as suas competências para melhorar a indústria no sentido de práticas mais transparentes e sustentáveis”.

Sob a direção de Maria Grazia Chiuri, a presença do discurso alinhado ao feminismo pode ser considerado um aspecto subversivo para a Dior, pois é um posicionamento que a marca só veio a apresentar com a atuação de Chiuri. Assim, as mudanças trazidas pela diretora motivam esta pesquisa na medida em que realizam uma ruptura com a postura que a marca já vinha adotando há mais de setenta anos.

Através de uma análise semiótica proposta por Barthes (1990) buscamos identificar os elementos que caracterizaram esse ativismo político da marca em ambos os eventos, tendo como enfoque as performances artísticas desenvolvidas. A análise semiótica de Barthes parte da ideia base de estratificação de significados, na qual explora o objeto a partir de camadas chamadas de denotação e conotação (Leeuwen e Jewitt, 2004).

A denotação diz respeito à camada descritiva do objeto, está diretamente ligada à percepção dos elementos objetivos das imagens, se trata da leitura imediata. Já a conotação se faz à medida em que se tenta decifrar a camada das ideias, conceitos e valores ali embutidos. Segundo o autor: “Sabemos que um sistema que adota os signos de outro sistema, para deles fazer seus significantes, é um sistema de conotação; podemos, pois, desde já afirmar que a imagem literal é denotada, e a imagem simbólica é conotada.” (Barthes, 1990, p.31)



A análise denotativa será amparada pela proposta de Duggan (2002, p.5, apud Grubber e Rech, 2018, p.479), que trata os desfiles de moda num comparativo a espetáculos cênicos. Nessa abordagem, a autora propõe quatro elementos principais que podem auxiliar a marca a obter um efeito espetacular em seus desfiles, são eles: o tipo de modelo, a locação; o tema; e o encerramento. Além desses elementos, tomaremos a liberdade de acrescentar os aspectos de som, vestuário e acessórios com o intuito de tornar a descrição mais completa.

No que diz respeito a análise conotativa, situaremos os desfiles no contexto sociocultural especialmente no tocante à pauta feminista. Também consideraremos as trocas culturais presentes e suas possíveis influências sobre a produção. Uma vez que, para Barthes (1990), todas as obras de comunicação de massa vão reunir, através de seus diversos discursos, a narrativa cultural que é percebida através dos símbolos.

5.1 “A corazón abierto”: violência de gênero e a performance de Elina Chauvet

O desfile Cruise 2024⁹, que ocorreu em maio de 2023 na Cidade do México, trouxe uma coleção que harmonizou a cultura artesanal mexicana, feminismo, vida e obra da artista Frida Kahlo e uma manifestação contra a violência de gênero. Uma série de detalhes, desde a localização do evento até a trilha sonora, criaram uma atmosfera coesa que teve como desfecho a performance artística de Elina Chauvet.

A relação da atmosfera surrealista, evocada principalmente por Frida Kahlo, juntamente com o artesanato mexicano foram a chave estética para esta coleção. As silhuetas apresentadas remetiam diretamente ao vestuário de Frida e as estampas foram inspiradas pela fauna e flora representadas em suas obras.

Silva e Costa (2017) destacam que as roupas utilizadas por Frida evidenciaram uma reafirmação cultural, pois enquanto na década de 1930 várias mulheres adotavam a moda parisiense, a artista optava por se vestir com trajes típicos *tehuana*. O traje *tehuana* é uma indumentária indígena utilizada por mulheres oriundas da região de Tehuantepec (localizada na

9

Para maiores informações, acesse:
<https://www.dior.com/pt_br/fashion/moda-feminina/desfiles-pret-a-porter/desfile-cruise-2024>.
Acesso em: 12 fev. 2024.



cidade de Oaxaca, México). Segundo Poli e Schneider (2019), a utilização do *tehuana* por Frida era uma forma manifestar-se contra as adversidades da vida, evocando a força, liberdade e independência associadas às mulheres de Tehuantepec.

O vestuário de Frida complementava seu discurso artístico e era repleto de vestidos compridos, comprimento escolhido para esconder sua deficiência na perna, além da forte presença da cultura artesanal mexicana. A borboleta foi um símbolo amplamente explorado nesta coleção, tendo sido usada em praticamente todos os acessórios e ainda nas estampas e bordados. Em vídeo oficial divulgado pela marca¹⁰, exibindo uma visita de Chiuri ao Museu Frida Kahlo, há um maior aprofundamento a respeito do simbolismo envolvido na figura da borboleta e no próprio vestuário de Frida. Nas obras da artista, a borboleta é utilizada para representar sua capacidade de transformação diante das dificuldades que enfrentou em vida, especialmente com relação à sua saúde.

A influência da cultura mexicana nessa coleção foi traduzida também através da parceria com diversos artesãos e artesãs locais. Entre as peças desenvolvidas, observou-se a elaboração de ponchos tradicionais mexicanos¹¹ utilizando os teares de cintura e bordados ponto cruz. Também foi desenvolvido um *huipil*¹², tecido e bordado por mulheres da comunidade Chinanteca. Segundo Agostini (2020), o *huipil* é uma peça utilizada desde períodos pré-colombianos e que carrega uma ideia de resistência cultural, também é usado como um marcador de idade para mulheres de alguns grupos, integra contextos cerimoniais e é associado à mitologia local, considerado em algumas comunidades como presente das deusas.

Em algumas peças foram realizadas aplicações com bordados do tipo "*pepenado fruncido*"¹³, no qual cada linha de alinhavo é bordada separadamente e quando o desenho é finalizado, os fios são puxados, franzindo o tecido base. Também foram usadas técnicas como o "*pepenado hilván*"¹⁴, que consiste em passar fios paralelos de comprimento conveniente para formar desenhos sobre o fundo branco do tecido, e tear de pedal. A grande maioria das peças que utilizaram técnicas têxteis locais foram desenvolvidas por mulheres da região.

As peças desenvolvidas para a coleção Cruise 2024 podem ser lidas de forma aprofundada a partir das categorias denotativa e conotativa. Numa

10

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=yF974B0Lfc&t=17s>>.
Acesso em: 12 fev. 2024.

11

Segundo Aléman (2020), essa peça estava presente desde antes da invasão e era utilizada principalmente por camponeses e proprietários de terras. Disponível em: <<https://www.vogue.mx/moda/articulo/el-sarape-mexicano-que-es-y-como-se-lleva>>. Acesso em: 29 abr. 2024.

12

O huipil é um tipo de camisa ou vestido tipicamente usado por indígenas mexicanos e centro-americanos e que comumente possuem bordados florais e/ou geométricos (Agostini, 2020).

13

Para maiores informações, acesse: <<https://sites.google.com/site/pdicctextillatinoamericano/home/pepenado-fruncido>>. Acesso em: 29 abr. 2024.

14

Para maiores informações, acesse: <<https://sites.google.com/site/pdicctextillatinoamericano/home/pepenado-de-hilvan---bordado>>. Acesso em: 29 abr. 2024.



camada denotativa, o corte das peças e as aplicações utilizando o artesanato local nos indicam paralelos com a vida e obra de Frida e também com a cultura mexicana. No entanto, a camada conotativa nos revela que tanto a escolha das peças como a das técnicas dizem respeito a uma resistência cultural. Pois o contexto histórico dessas peças é associado a uma resistência indígena, já as técnicas escolhidas e as mulheres que desenvolveram esse trabalho estão inseridas em um contexto de resistência¹⁵ através de seu trabalho. A escolha de Frida como inspiração principal reforça esse discurso, já que a artista evoca também a ideia de resistência não apenas em suas obras (como foi destacado através do simbolismo da borboleta), mas também em sua vida pessoal, desde a escolha de suas vestimentas até a luta contra condições de saúde adversas.

O desfile foi realizado no Colégio San Ildefonso, no qual Frida estudou e conheceu seu marido Diego Rivera. A trilha sonora foi composta pelas músicas "*Te mereces un amor*", que envolveu o desfile, e "*Canción sin miedo*", que foi trilha da performance final, da cantora feminista mexicana Vivir Quintana. Ambas as músicas parecem dialogar e se posicionar a respeito dos altos índices de feminicídio vividos no México¹⁶.

A performance "*A corazón abierto*" da artista feminista mexicana Elina Chauvet consistiu na apresentação de vinte vestidos brancos bordados à mão com linha vermelha. Os vestidos tinham modelagem da década 1950 desenhados por Christian Dior e tinham o papel de evocar a associação da mulher com o ambiente doméstico. Sobre a silhueta desse período, Joaquim e Mesquita (2018) colocam:

Até a década de 1950, acreditava-se na ideologia que valorizava a diferenciação de papéis sociais e na crença de identidades de gênero fixas, fundamentada em fatores biológicos. Dessa forma, o vestuário apresentava-se como um elemento de controle social por meio do qual a ideologia dominante se impunha. A moda feminina constituía-se como um dos mecanismos que reforçava a distinção de gênero ao acentuar os atributos simbólicos de feminilidade e limitar para homens e mulheres posições sociais distintas e opostas. (Joaquim e Mesquita, 2018, p.654-655)

15

A Dior deixa isso claro na medida em que expõe as histórias de vida e projetos dessas artesãs e artesãos em seu site. Acesso em: <https://www.youtube.com/watch?v=-2nJMQ_wdEo>. Acesso em: 29 abr. 2024.

16

Mais informações sobre a cantora Vivir Quintana e suas criações. Disponível em: <<https://www.elcolombiano.com/cultura/nueva-cancion-vivir-quintana-BN20696997>>. Acesso em: 12 fev. 2024.



Moda subversiva (?): bruxas, bordados e ativismo político na Dior
Adriana Pereira Gomes
Márcia Vidal Nunes

Os bordados traziam dizeres como *"Feminismo y resistencia"*, *"Alas para volar!"*, *"Yo soy mía"*, *"Hope"*, entre outros, junto a desenhos inspirados nas revistas da década de 1950 e 1960 representando a vida doméstica feminina e como essa vida opera como uma espécie de "escravidão" para a mulher¹⁷. Entre as figuras representadas observou-se: corações, pássaros, sapatos, mulheres, talheres, entre outros elementos que podemos observar em alguns detalhes na Figura 1. Os bordados foram realizados por um grupo de 16 mulheres bordadeiras feministas.

Figura 1. Montagem com detalhes de algumas peças apresentadas na performance.



Fonte: Youtube @Dior (2023)¹⁸

Os sapatos vermelhos foram usados pelas modelos em alusão a uma performance realizada por Elina em 2009 chamada *"Zapatos Rojos"*¹⁹. Nessa performance, Elina dispunha uma série de pares de calçados tingidos de vermelhos em espaços públicos, em que cada par representa uma vítima de feminicídio ou desaparecimento no México. A ideia central de *"A corazón abierto"* foi realizar uma manifestação contra a violência de gênero vivida no México²⁰. Podemos observar a disposição final da performance na figura 2.

17

Nas palavras da artista Elina Chauvet. Disponível em: <<https://www.instagram.com/reel/C0z46YXNmT/>>. Acesso em: 12 fev. 2024.

18

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=um6Fp8-Xneg>>. Acesso em: 15 fev. 2024.

19

Saiba mais em: <<https://www.elinachauvet.art/zapatos-rojos>>. Acesso em: 12 fev. 2024.

Moda subversiva (?): bruxas, bordados e ativismo político na Dior
Adriana Pereira Gomes
Márcia Vidal Nunes

Figura 2. Performance “A corazón abierto” de Elina Chauvet para Dior



Fonte: Youtube @Dior²¹

Com os vestidos da performance final, Maria Grazia evocou mais uma dimensão da resistência, dessa vez associada aos relacionamentos afetivos e também ao amor próprio. Os vestidos, que outrora remetiam apenas a uma realidade na qual as mulheres estavam retidas em papéis domésticos, com os bordados realizados por Elina (e pelo grupo de mulheres colaboradoras) promovem um discurso de liberdade e autonomia (uma percepção declarada pelas próprias bordadeiras²²). Essa mensagem é reforçada ao tomarmos consciência da luta contra o feminicídio no México, da relação entre a artista Elina Chauvet com essa luta, da própria trilha sonora que é símbolo da resistência feminina contra a violência, dos sapatos vermelhos que simbolizam as vítimas, e até mesmo o ambiente, onde Frida conheceu o marido com o qual teve uma relação controversa.

5.2 “NOT HER”: a publicidade sexista revisitada na obra de Elena Bellantoni

A coleção de prêt-à-porter Primavera Verão 2024²³ foi apresentada em setembro de 2023 na Paris Fashion Week, na qual Maria Grazia Chiuri volta a explorar a relação entre feminino e feminismo. Numa leitura denotativa, identificamos designs inspirados na estética medieval, com

20

Mais sobre as taxas de feminicídio no México disponível em: <<https://g1.globo.com/mundo/noticia/2023/01/03/feminicidio-no-mexico-um-antigo-problema-ainda-sem-resposta.ghml>>. Acesso em: 12 fev. 2024.

21

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=um6Fp8-Xneg&t=3s>>. Acesso em: 15 fev. 2024.

22

Depoimento das bordadeiras disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=C8DhD5Ko0Qk&list=PzPXOOq1r2gE6WkSTxuJ3V5H6pQZVktP7&index=4>>. Acesso em: 02 mai. 2024.

Moda subversiva (?): bruxas, bordados e ativismo político na Dior
Adriana Pereira Gomes
Márcia Vidal Nunes

peças estruturadas e uma paleta de cores carregada de preto, cinza e tons pasteis. Os motivos naturalistas, que também foram usados nas estampas, trouxeram elementos tais como corpos celestes, ervas medicinais e animais fantásticos, compondo um universo místico.

Para realizar uma aproximação com o feminismo, a designer declara que utiliza as bruxas como elementos centrais, representando mulheres que mantinham uma estreita relação com a natureza, que se rebelaram contra o sistema e lutaram por liberdade, consideradas “guardiãs do conhecimento da deusa-mãe, que transmitem a ciência das plantas e respeitam o tempo da natureza” (DIOR, 2023, n.p).

Ao considerar o movimento de caça às bruxas, a figura da bruxa estabelece um tom essencialmente político na narrativa. Para Federici (2017), a caça às bruxas na Europa “foi um ataque à resistência que as mulheres apresentaram contra a difusão das relações capitalistas e contra o poder que obtiveram em virtude de sua sexualidade, de seu controle sobre a reprodução e de sua capacidade de cura” (p.305).

A parceria artística para esta coleção se deu com a artista italiana Elena Bellantoni, que possui investigação artística centrada na identidade e alteridade expressadas através do corpo²⁴. A obra intitulada “NOT HER” se constituiu de uma videoinstalação com tela de led de quase sete metros de altura (Figura 3) e expôs uma série de colagens inspiradas em mais de 300 imagens coletadas de publicidades sexistas que datam desde a década de 1940 até os dias atuais.

Figura 3. Videoinstalação “NOT HER” de Elena Bellantoni para Dior.



Fonte: Youtube @Dior²⁵ (Captura de tela).

23

As informações veiculadas no texto foram obtidas através do site oficial da Dior. Disponível em: <https://www.dior.com/pt_br/fashion/moda-feminina/desfiles-pret-a-porter/desfile-ready-to-wear-primavera-ver%C3%A3o-2024>. Acesso em: 12 fev. 2024.

24

Disponível em: <<https://www.elenabellantoni.com/biografia/>>. Acesso em: 15 fev. 2024.

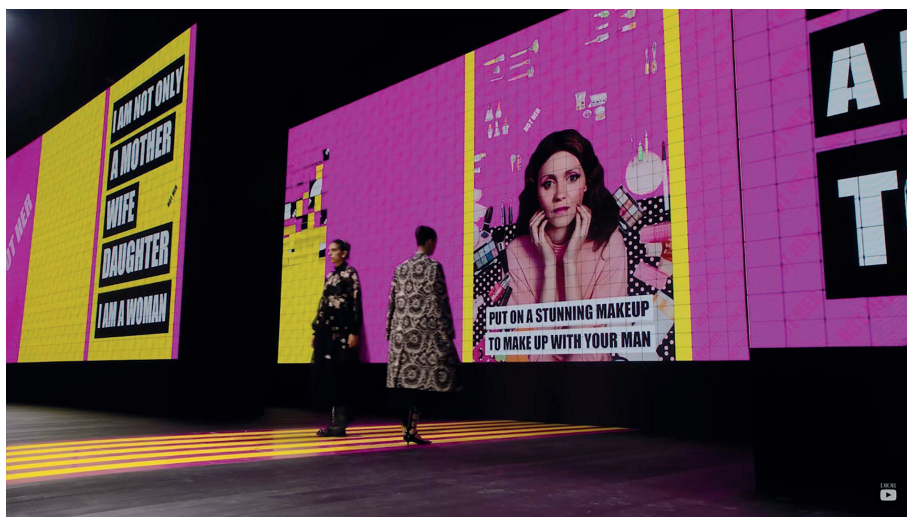
Moda subversiva (?): bruxas, bordados e ativismo político na Dior
Adriana Pereira Gomes
Márcia Vidal Nunes

Elena assumiu o papel de “publicitária sexista”, criando 24 anúncios que retomam essa estética. As obras apresentadas eram compostas de uma fotografia (protagonizada pela própria artista) inspirada em algum anúncio sexista e um slogan, como uma resposta verbal à imagem apresentada. Quanto ao formato da obra, no site oficial especifica-se:

As abas divididas emitem um ruído, cadenciando a sequência de personagens e destacando de forma ligeiramente incômoda o estado das coisas: o corpo feminino e sua exploração como objeto de desejo e do olhar masculino. (...) Esse é um mundo bidimensional, cujos detalhes são gerados por inteligência artificial: um universo fictício, construído e estudado à perfeição, assim como a publicidade. (DIOR, 2023, n.p)

Algumas das frases lidas na videoinstalação foram: *“I am not only/ a mother/ wife/ daughter/ I am a woman”, “Woman is an active subject of the historical process and cannot be confined to being the object of desire of patriarchy”, “No-body is perfect/ Every-body is perfect”*²⁶ ... As cores principais utilizadas, fúcsia e amarelo, funcionaram como forma de destacar essa justaposição entre imagens e corpos. Junto a todas as imagens aparece o slogan *“NOT HER”*, um detalhe dessa obra pode ser observado na Figura 4.

Figura 4. Detalhe da instalação de Elena Bellantoni para Dior.



Fonte: Youtube @Dior (Captura de tela).

25

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mF_uhNEvNnk>. Acesso em: 15 fev. 2024.

26

Em tradução livre: “Eu não sou apenas/ uma mãe/ esposa/ filha/ eu sou uma mulher”, “A mulher é um sujeito ativo de um processo histórico e não pode ser confinada a ser um objeto de desejo do patriarcado”, “Nenhum corpo é perfeito, todo corpo é perfeito” ...

É válido ressaltar que para esta coleção a instalação artística e a coleção em si foram desenvolvidas de forma independente uma da outra, sendo perceptível um contraste que figura principalmente a partir das cores empregadas. Também pode-se interpretar um entrecruzamento de tempos, enquanto a videoinstalação tem um apelo para um discurso mais jovem e dinâmico, a coleção tem um viés mais sério remetendo a uma natureza ancestral. A conexão se dá através do plano simbólico que remete ao discurso feminista. Sobre isso, Chiuri declara o desejo de desafiar a ideia de que uma coleção deveria ter uma única inspiração (Mower, 2023).

6. Considerações finais

Embora reconhecidas como objetos com capacidades comunicativas/políticas por diversos autores (Barnard, 2003; Crane, 2006; Barthes, 1999), as roupas possuem uma escala limitada de atuação e influência na sociedade. Essa limitação é mais visível à medida que se inserem em mercados mais articulados com o capitalismo artista, como é o caso da moda de luxo. Até a entrada de Maria Grazia Chiuri na Dior, não há registros de nenhuma manifestação feminista expressiva da marca, ressaltando assim um discurso subversivo inédito para a marca.

A leitura denotativa sobre os desfiles, nos apontam símbolos que nem sempre são diretamente associados ao discurso feminista, exceto pelas frases usadas tanto na obra de Elina Chauvet quanto na de Elena Bellantoni. No entanto, através da análise conotativa temos acesso às numerosas articulações que Chiuri faz relacionando as coleções com o ativismo político e a resistência feminina.

Coleção após coleção, Maria Grazia usa os desfiles para combinar moda, arte e política. Em uma perspectiva mais ampla, ela vem repetidamente utilizando o seu papel na Dior para realizar parcerias com diversas artistas mulheres. Só no recorte apresentado aqui, além de Elina Chauvet e Elena Bellantoni, podemos acrescentar o grupo de bordadeiras que trabalhou com Chauvet, as artesãs que produziram os diversos trabalhos manuais para o Cruise 2024, a cantora Vivir Quintana, ...

No Cruise 2024, o discurso feminista é reforçado constantemente em todas as camadas passando pela temática, silhuetas apresentadas, mão de



obra, trilha sonora, até mesmo os acessórios repletos de borboletas evocam o espírito de mudança e resistência.

Já na coleção Primavera Verão 2024, observamos especialmente um contraste que parece extrapolar a barreira temporal na comunicação pois, ao mesmo tempo em que utiliza as bruxas e cores sóbrias como principal inspiração na elaboração das peças, a performance de Elena Bellantoni com uma paleta de cores vívida parece dialogar com o público mais jovem, além conter um discurso dinâmico e até irônico.

A análise do recorte proposto parece nos indicar que, para Maria Grazia Chiuri, a expressão política também está na moda. Por ser uma marca que acumula grande valor no mercado de luxo atual, é importante analisarmos a Dior à luz do que propuseram Lipovetsky e Serroy (2014), compreendendo como a marca se insere dentro da lógica do capitalismo artista e na “era transtética”, na qual a criação artística que se dá em todos os níveis é absorvida pelo mercado. Chiuri sincroniza a Dior com esse movimento mercadológico à medida em que articula moda, arte, a vida das mulheres com discursos políticos (especialmente sobre feminismo) e estratégias publicitárias.

Tomando as categorias que propusemos anteriormente para classificar as diversas formas de ativismo na moda, a marca parece estar inserida tanto no (iii) “ativismo de moda de produção” quanto no (iv) “ativismo de moda de espetáculo”.

Em ambos os desfiles houve uma preocupação com a contratação de mulheres possivelmente a fim de reforçar o discurso feminista presente em ambas as coleções. No caso da Cruise 2024, essa atitude ainda foi mais destacada contando com vários conteúdos veiculados nos canais oficiais da Dior, divulgando não apenas as mulheres, mas também seus respectivos projetos. Essa estratégia se encaixa no (iii) “ativismo de moda de produção” na medida em que articula com as camadas produtivas do espetáculo e da coleção.

Ao inserir a arte em seus desfiles e transformá-los em espetáculos politicamente engajados, que podemos classificar como (iv) “ativismo de moda de espetáculo”, a Dior parece ampliar seu alcance e aproximar suas criações do grande público, mesmo que não seja através do consumo, mas proporcionando a contemplação.



A discussão que envolve o feminismo no mercado/publicidade é complexa e não pretendemos aprofundá-la aqui. No entanto, a análise proposta aqui coloca a combinação entre moda, arte e a publicidade como elementos que carregam importantes valores culturais e podem ajudar a construir novas narrativas capazes de estimular mudanças sociais.

Referências bibliográficas

AGOSTINI, Sofia. Raíces de la moda: La historia del huipil mexicano. Vogue México y Latinoamérica. 2020. Disponível em: <<https://www.vogue.mx/moda/articulo/huipil-mexicano-que-es-como-usarlo-y-cual-es-su-historia-y-origen>>. Acesso em: 02 mai. 2024.

BARNARD, Malcom. Moda e comunicação. Cidade: Rocco, 2003.

BARTHES, Roland. A retórica da imagem. In: *O óbvio e o obtuso*: ensaios críticos III. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. p. 27 - 43.

BARTHES, Roland. Sistema da Moda. 1ª Ed. Lisboa: Edições 70. 1999.

BARTHES, Roland. Mitologias. 4ª Ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

BEAUHARNAIS, Guilherme de. EXCLUSIVA: MARIA GRAZIA CHIURI, DA DIOR, FALA SOBRE INSPIRAÇÕES FEMINISTAS NA MODA E ARTE. Harper's Bazaar Brasil. 2023. Disponível em: <<https://harpersbazaar.uol.com.br/moda/maria-grazia-chiuri-analisa-como-arte-e-historia-inspiram-suas-criacoes-feministas-na-dior/>>. Acesso em: 14 fev. 2024.

BRANDFOG. CEOs Speaking Out On Social Media Survey. Disponível em: <http://brandfog.com/survey/2018_ceo_survey.pdf>. Acessado em: 11 fev. 2024.

CANTÚ, W. A.; PINHEIRO GOMES, N. A produção semiótica de significados num espetáculo de estilo: linguagens culturais e criativas. *dObra[s]* – revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda, [S. l.], n. 37, p. 205–227, 2023. DOI: 10.26563/dobras.i37.1422. Disponível em: <https://dobras.emnuvens.com.br/dobras/article/view/1422>. Acesso em: 11 fev. 2024.



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

DUGGAN, Ginger Gregg. O maior espetáculo da terra: os desfiles de moda contemporâneos e sua relação com a arte performática. In: FASHION THEORY, edição brasileira, n. 2, jun. 2002, Berg 2001.

FEDERICI, Silvia. Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva. Tradução: coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2017.

GOLDMAN, Robert. Reading Ads Socially. Londres, Routledge, 1992.

GRUBER, Crislaine; REGINA RECH, Sandra. Moda e espetáculo Um breve estudo acerca do desfile. DAPesquisa, Florianópolis, v. 5, n. 7, p. 477–493, 2018. DOI: 10.5965/1808312905072010477. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/14112>. Acesso em: 11 fev. 2024.

GUIMARÃES, Fernanda Moura. Maria Grazia Chiuri: “Moda é política. Afinal, estamos falando sobre o corpo feminino”. Revista Marie Claire. 2020. Disponível em: <<https://revistamarieclaire.globo.com/Moda/noticia/2020/12/maria-grazia-chiuri-moda-e-politica-afinal-estamos-falando-sobre-o-corpo-feminino.html>>. Acessado em: 11 fev. 2024.

HIRSCHER, Anja. (2013). Fashion Activism Evaluation and Application of Fashion Activism Strategies to Ease Transition Towards Sustainable Consumption Behaviour. Research Journal of Textile and Apparel. 17. 23-38. 10.1108/RJTA-17-01-2013-B003.

JANUÁRIO, Soraya Barreto. Feminismo de mercado: um mapeamento do debate entre feminismos e consumo. *cadernos pagu*, São Paulo, s/v, n. 61, 2021, p. 1-17, 2021.

JOAQUIM, Juliana Teixeira; MESQUITA, Cristiane. Rupturas do vestir: articulações entre moda e feminismo. DAPesquisa, Florianópolis, v. 6, n. 8, p. 643–659, 2018. DOI: 10.5965/1808312906082011643. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/14040>. Acesso em: 14 fev. 2024.



LIPOVETSKY, Gilles. O Império do Efêmero — A moda e o seu destino nas sociedades modernas. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1987.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista. Edição. São Paulo, Companhia das Letras, 2014.

MARTINS, Tâmara Karla Dias. Moda e Ativismo – Como o posicionamento das marcas pode afetar os seus resultados. 2019. 141 fls. Dissertação de mestrado em Design e Marketing de Produto Têxtil, Vestuário e Acessórios - Universidade do Minho.

MOWER, Sarah. Christian Dior Spring 2024 Ready-to-wear. 2023. Vogue. Disponível em: <<https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2024-ready-to-wear/christian-dior>>. Acesso em: 12 fev. 2024.

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

SILVA, Sara C. da; COSTA, Ivoneide de. Cultura e Preservação do Patrimônio Cultural: O México e o legado cultural nas obras de Frida Kahlo. In: XII SEMINÁRIO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESENHO, CULTURA E INTERATIVIDADE E VI COLÓQUIO INTERNACIONAL DE DESENHO. Universidade Federal de Feira de Santana, n. 12, 2017.



Moda Afro: Corpos Políticos E Feminismo Negro no Brasil

Afro Fashion: Political Bodies And Black Feminism in Brazil

Táisse Marcos de Souza¹
Redaviqui Davilli de Maria²

Resumo

Este artigo apresenta a moda como um fenômeno que transcende gerações e reflete no engajamento político e social das mulheres negras. As relações da moda com a luta sociopolítica dos corpos negros perante a sociedade brasileira patriarcal, branca e classista. Através de pesquisa bibliográfica se busca compreender e apresentar quais são os processos que determinam a afirmação da identidade da mulher negra e, as dificuldades em se posicionarem perante a discriminação racial na qual são submetidas. A compreensão da existência de corpos políticos plurais que se expressam estimulando novos modelos de subjetividade e de identidade, relacionando e abordando a sua constituição utilizando de elementos culturais e políticos presentes na moda. A partir da moda e do capitalismo monopolista, foi possível identificar e relacionar o feminismo negro e as suas lutas pela valorização dos sujeitos étnico-raciais que utilizam a moda como uma ferramenta de reivindicações sociais, determinando assim a moda negra como uma luta política.

Palavras-chave: moda; feminismo negro; política.

Abstract

This article presents fashion as a phenomenon that transcends generations and reflects on the political and social engagement of black women. The relations of fashion with the sociopolitical struggle of black bodies before patriarchal, white and classist Brazilian society. Through bibliographic research, one seeks to understand and present the processes that determine the affirmation of the identity of black women and the difficulties in positioning themselves in the face of racial discrimination in which they are submitted. The understanding of the existence of plural political bodies that express themselves stimulating new models of subjectivity and identity, relating and addressing their constitution using cultural and political elements present in fashion. From fashion and monopolistic capitalism, it was possible to identify and relate black feminism and its struggles for the valorization of ethnic-racial subjects who use fashion as a tool of social claims, thus determining black fashion as a political struggle.

Palavras-chave: fashion; black feminism; politics.

1

Mestranda no Programa Design de Vestuário e Moda da Universidade Estadual de Santa Catarina (Udesc). Bacharel em Design de Moda (Estácio). Pesquisadora sobre modelagem de negócios de impacto socioambiental. Atua com Inovação Social e Desenvolvimento Sustentável na Moda em programas de empreendedorismo social.

2

Doutorando em Design pela Universidade Estadual de Santa Catarina (Udesc). Mestre Profissional em Design de Vestuário e Moda (Udesc). Especialista em Marketing e Gestão Estratégica (FAVED) e Bacharel em Design de Moda (Estácio). Atua e pesquisa sobre as relações entre os territórios, moda e design.



INTRODUÇÃO

É identificável a pluralidade de mulheres existentes no Brasil, cada qual com sua singularidade e particularidade. O Brasil é um país multirracial, com diversas etnias, cores, raças. Porém, se faz necessário o questionamento da representação da mulher brasileira negra na moda, pois as representações existentes ainda são de uma mulher branca, jovem, heterossexual, cisgênera e magra (COSTA, 2018). Isso é presente em toda a historicidade brasileira, onde formulou-se os estereótipos das mulheres que fossem agradáveis ao capitalismo. É identificável em campanhas publicitárias, nas mídias, no cinema e na teledramaturgia, as normativas para a representação da mulher brasileira, pois são representadas pelos mesmos fenótipos. Se faz necessário este debate dentro da moda, pois é ela quem reflete os caminhos políticos e sociais das mulheres, mas no que tange a respeito da sociedade plural é preocupante e desigual para as mulheres que não se encaixam nos padrões mencionados anteriormente. Portanto os desafios presentes no mundo da moda são os de transcender a personificação da mulher na moda, criando diálogo com a inclusão, a interseccionalidade e pluralidade do ser mulher.

A partir desta definição, a pesquisadora julgou importante e relevante pensar a respeito das mulheres negras na moda, pois são pouco representadas e quando são, é de caráter fetichista, estereotipado e marginalizado. Acompanhando a estrutura racista da sociedade, ditando os locais das pessoas negras e brancas no meio social, sendo as mulheres negras retratadas nas novelas e no cinema nacional como empregadas domésticas, escravas, pobres e quando presentes nas campanhas de moda e publicidade aparecem de forma exótica, estimulando assim o preconceito racial, de classe e de gênero. (Roza, 2019). Resulta-se neste processo o fomento ao preconceito e ojeriza a negritude, promovendo então a invisibilidade da mulher negra na sociedade brasileira.

No presente artigo, pretende-se buscar a reflexão de como a moda transcende manifestações culturais, possuindo caráter de visibilidade e do rompimento do silêncio, sendo a moda criadora dos diálogos existentes nos meios sociais. Neste sentido, pouco se pesquisa e se produz a respeito da relação do mercado e de comportamento dos consumidores negros



dentro da moda, onde historicamente as hierarquias e de relações de poder resultaram em exploração e exclusão social das mulheres negras brasileiras que perpetuam até a atualidade.

Socioeconomicamente mulheres negras em sua maioria são pobres, com pouca ascensão social, pertencente a classe de baixa renda, e que foram naturalizados os preconceitos a mulher negra que possuíam “os significantes corporais como cor de pele, características físicas do cabelo, as feições do rosto, entre outros”. (HALL, 2003, p.70).

O artigo classifica-se como qualitativo e descritivo, optou-se por trabalhar com pesquisas bibliográficas abordando autores que relacionam a temática da moda, negritude e identidade. Debate-se as experiências de exclusão vivenciadas pelas mulheres negras, que transcendem ao corpo, iniciando no espaço simbólico a recriminação dos seus elementos de representação negra. São nas imagens produzidas social e culturalmente por meio das lutas coletivas, como o feminismo negro, que as mulheres negras reconstróem sua noção de si e identidade corrompida pelo racismo. Nesse sentido, a moda apresenta-se como extensão do corpo, servindo de mecanismo para fortalecimento da identidade do sujeito.

O sentimento de não pertencimento da mulher negra

No que diz a respeito aos constrangimentos que vivenciam mulheres negras, os sentimentos de desajustes sociais são encontrados em todos os períodos de suas vidas. As estruturas sociais que mantem o racismo são sustentadas pelos mecanismos de influência social inseridas nas dinâmicas familiares, sistemas educacionais, estruturas políticas e organizacionais e influências midiáticas. Nesse sentido o racismo se expressa na hostilização em relação a estética a corporeidade negra; as mulheres negras passam por experiências traumáticas e dramáticas encontradas por exemplo no uso excessivo de produtos químicos para alisamento de cabelo, uso de apliques e perucas capilares que machucam o couro cabeludo, ambos processos resultando em alopecia ou calvície precoce (AMORIM, 2021).

O resgate da autoestima danificada pelo racismo, que promove sentimento de inadequação e de inferioridade, se realiza através da busca por



referências de mulheres negras que reforcem a estética e a identidade negra. Mulheres negras que não se enquadram nos ideais padronizados de feminilidade, se contrapondo aos estereótipos de moda e beleza determinados pelo capitalismo.

Conforme Collins (1990), a recuperação da autoestima se dá por um processo de autodefinição, onde as mulheres negras se contrapõem as imagens e definições sociais padronizadas por meio das lutas coletivas. Isso promove a construção de processos individuais e coletivos que se configuram em atos de resistência e de consciência na importância da imagem da mulher negra. A principal reivindicação do feminismo negro está na reconstrução da imagem estereotipada e preconceituosa da mulher negra, que se reflete nas estruturas sociais por meio da ausência de representação condicionando, assim, a mulher negra a exclusão.

O feminismo negro através da moda traz novas representações imagéticas, empoderando as mulheres negras a se reconhecerem quebrando os paradigmas quanto a beleza em torno da branquitude, assim como retirando o véu do sentimento de desajuste social. Para Scott (1998), essa promoção de liberdade e de relação de pertencimento, promovem o empoderamento da mulher negra assim como na construção de visibilidade. Os discursos feministas negros se desenvolvem através de debates sobre o corpo, a estética e de afirmação identitária, onde Hooks (2005), apresenta que a construção de ações coletivas e de experiências afetivas sobre corpos e normalização dos padrões de beleza resultam em práticas constitutivas do engajamento político das mulheres negras. Se antes mulheres negras passavam por experiências traumatizantes para alisamento capilar, essa prática cede espaço para informações e de sentimentos positivados de autoconfiança sobre os cabelos negros em sua forma natural.

São realizados processos de reformulação a identidade da mulher negra quanto a percepção do seu ser, assim como a sua conexão com um espaço global de circulação de ideias, promovendo assim a circulação e construção de novos sujeitos políticos e de emancipação da mulher negra. A filósofa e ativista afro-americana Angela Davis, líder do movimento intitulado "Panteras Negras" é um exemplo dessa nova construção. Os Panteras Negras foram uma tendência de comportamento que integravam



ideologias ao modo de viver e se vestir, através do pensamento que todo sujeito negro tem a origem africana em comum, trazendo assim o senso de pertencimento expressado através de estilos, roupas, estampas e materiais que remetiam à África (DAVIS, 2022).

Figura 1: Angela Davis e o penteado Black Power.



Fonte: Hypheness (2017)

A busca pela representatividade da mulher negra nos espaços de mídia e nas relações de poder, vinculados ao consumo de moda, assim como o de imagem está atrelada às reivindicações das feministas negras para deixarem os espaços de subalternidade na mídia. A mídia pode ser compreendida conforme De Lauretis (1994), como um mecanismo que promove produção de práticas, de representações e de visões que promovem a cultura do consumo. Para Almeida (2007), a relação da publicidade com as emissoras de televisão, é de apropriação dos bens culturais e de elementos simbólicos para o estímulo dos comportamentos de consumo, principalmente das mulheres, uma vez que as teledramaturgias são pensadas e centradas no público feminino.

As mulheres negras foram negligenciadas durante muito tempo nas produções historiográficas, onde Soihet e Pedro (2007), apresentam que foi

somente após 1960 que se voltou o olhar para essa população, mas foi somente a partir de 1970, com o discurso feminista no seu auge, que foram contestadas as ideias da homogeneidade sobre as mulheres, questionando a abordagem realizada por historiadores e sociólogos. Concebia-se a ideia de reivindicar corpos, das diferenças dentro das diferenças, ou seja, das pluralidades de mulheres pois, "mulheres não podem ser tratadas, exclusivamente sob a rubrica da questão de gêneros se esta não levar em conta as especificidades que definem o ser mulher neste e naquele caso". (CARNEIRO, 2000 p.119).

Ao analisarmos as conquistas das mulheres brasileiras perante a sociedade, deve-se analisar contextos históricos diferentes, pois mulheres negras ao chegarem escravizadas no Brasil e no período pós escravagista, partiram de patamares desiguais com mulheres brancas. Deve-se considerar a interseccionalidade, pois "a mulher negra continua vivendo em uma situação marcada pela dupla discriminação: ser mulher em uma sociedade machista e ser negra em uma sociedade racista". (MUNANGA e GOMES, 2006, p.133).

O debate de interseccionalidade presente no feminismo negro conforme apresentou Creenshaw (2004), parte do debate que sejam consideradas a partir das categorias de discriminação racial e de gênero as intersecções de ambas que compactuadas realizam impactos sobre as mulheres negras. Para melhor compreensão, analisamos Santos (2016) que diz:

O conceito de interseccionalidade, muito caro para a teoria do feminismo negro, recusa análises aritméticas sobre a articulação entre diferentes sistemas de opressão como gênero, classe e raça e busca compreender como a interação entre esses diferentes fatores particulariza a forma como determinados grupos vivenciam as desigualdades. (SANTOS, 2016, p.18).

Para Rodrigues (2013), presencia-se a necessidade de conceituar as diferenças existentes entre mulheres, onde o termo interseccionalidade foi apresentado por feministas negras na década de 1980. O termo é utilizado como forma de considerar três categorias principais que atuam sem dicotomias, a classe, gênero e raça. Para Angela Davis (2022), questões de



raça e de gênero eram tratadas de forma isolada, onde dificultava assim a compreensão dos sistemas de dominação que atuam em multiplicidade.

Foi na virada do século XIX para o XX conforme Nepomuceno (2012), que grande parte das mulheres a nível global conquistaram espaços até então não alcançados, como melhores cargos até então somente disponíveis para os homens, o direito ao sufrágio e acesso ao ensino superior. Porém, essa trajetória de conquistas não pode ser aplicada para todas as mulheres, sendo as mulheres negras não participantes deste sistema. Essas desigualdades iniciadas com a escravidão das mulheres negras e pós-abolição, onde não houve políticas de inserção da população negra no mercado de trabalho, naturalizou as desigualdades até a atualidade. A mulher negra ainda sofre dupla discriminação e marginalização, conforme Reichmann (1995), embora mulheres negras tenham conquistado algum espaço no mercado de trabalho, ainda são assalariadas com valores muito menores do que homens, e menos do que mulheres brancas.

Pensar o movimento contemporâneo do feminismo negro que surge pela união das mulheres negras que buscam o fim da discriminação de gênero e racial, Ribeiro (1995), afirma que é a partir de 1985, que esse movimento ganhou proporção nacional, tendo como eixo a luta pela democracia e o fim da desigualdade. A luta do movimento feminista antirracista denominado como feminismo negro, para Collins (2017), apresenta-se com dificuldades, pois até então o feminismo era um movimento político somente para mulheres brancas. O seu uso, de feminismo negro, parte por “equilibrar as preocupações genuínas das mulheres negras contra as pressões contínuas para absorver e reformular interesses no âmbito das estruturas feministas brancas”. (COLLINS, 2017 p.15).

Considerando Ribeiro (1995), para a autora mulheres negras são categorizadas como seres humanos de segunda categoria e, as lutas do movimento negro em geral são realizadas principalmente pelas mulheres negras que compõem o feminismo negro. A discussão a despeito da igualdade racial é realizada pelas mulheres negras como se fossem elas as únicas que sofrem injúria racial, não sendo mobilizada a discussão e atuação de outros movimentos sociais da negritude. Destaca Caldwell (2000), que no ano de 1975, o Manifesto de Mulheres Negras apresentava as divisões raciais exis-



tentes dentro do movimento feminista brasileiro, como também a presença dessa dominação racial, iniciando o debate da necessidade de novas necessidades sociais das mulheres negras como a presença do racismo dentro do seio do movimento.

Conforme Fernandes e Souza (2016), o racismo cria fronteiras e estereótipos de posição do ser branco e do ser negro, baseando-se em estereótipos positivos e negativos, onde vincula-se a negritude como algo inferior. Mulheres negras ocupam pequenos lugares dentro da sociedade e não possuem visibilidade e, conforme dados apresentados pelo Mapa da Violência de 2019, segundo Pereira e Tavares (2016) as mulheres negras são as que mais sofrem violência de gênero sendo elas físicas ou sexuais e as principais vítimas do feminicídio.

Analisar a vida das mulheres negras e pensar acerca suas lutas, é pensar a respeito das relações de dominação que acontecem diariamente. O preconceito racial e de gênero são constituídos e apresentados na sociedade patriarcal, machista e sexista brasileira.

A moda como construção de uma identidade Afro

A construção da identidade Afro nas mulheres negras é dificultosa, o contexto do seu reconhecimento enquanto negra em uma sociedade branca, é de confronto cotidiano. Esse enfrentamento pode ser identificado por Adichie (2014), na cobrança da sociedade ao ver uma mulher negra com tranças e advertindo-a a alisar seus cabelos para pertencer a algum grupo. Conforme a autora, nos dias que sucedem após tratamentos químicos para alisar os cabelos, mulheres negras sofrem um período de luto, pois não estão acostumadas com sua nova aparência visual, e pelo constrangimento e violência na qual foram submetidas. O feminismo negro atua principalmente na construção política dos corpos negros que resistem às imposições sociais na qual são submetidos por padrões de beleza que não se identificam, criando, assim, novas interpretações de feminilidade e de imagem. Hooks (2005), mostra que o objetivo de transformação na identidade negra tem sido cada vez mais agregada, trazendo a percepção do olhar para si baseando-se em experiências da coletividade, estimulando o consumo de produtos e serviços voltados para a mulher negra, caracterizando assim a busca pela sua identidade racial.



Moda Afro:
Corpos Políticos E Feminismo Negro no Brasil
Táisse Marcos de Souza
Redaviqi Davilli de Maria

Os processos de constituição de identidade das mulheres negras conforme Brah (2006) são analisadas as atribuições pessoais de contestação às relações dominantes que são submetidas, adquirindo relevância política, expondo publicamente as opressões de suas identidades. Para Butler (2017), é através da verbalização, do corpóreo e das ações performáticas que ocorrem as transformações de pertencimento de lugar e de reconhecimento público quanto a sua identidade, ou seja, mulheres negras ao utilizarem de seus turbantes, de suas tranças, dos seus cabelos crespos, do colorismo de suas roupas, realizam tais ações como formas de luta contra as opressões de gênero e contra o racismo.

Analisando os fundamentos dos pensamentos pré-coloniais, Spivak (2010), questiona as criações de condições de fala e de escuta dos sujeitos subalternos, aqui colocadas as mulheres negras. Para o autor esse movimento proporciona um processo emancipador e de ruptura com os enquadramentos normativos da sociedade branca, estimulando o surgimento de novos sujeitos e de novas formas de conhecimento. Sendo assim, a reformulação de reconhecimento dos negros perante a branquitude, torna a relevância política da moda e da imagem, como estimuladores das dinâmicas de consumo, de bens materiais e simbólicos. A moda atua como ferramenta para a reformulação dos discursos de diferentes setores do mercado. As reivindicações das populações que buscam visibilidade social se tornam parte deste diálogo, abrindo espaço para novos nichos de mercado.

Figura 2: Os Panteras Negras.



Fonte: Nova Cultura (2018)

A moda faz parte da construção e diferenciação do ser social. A indústria da moda tem a sua sustentabilidade a imagem do corpo, e o corpo como imagem, cria comunicação. Nesta mesma análise, Oliveira e Castilho (2008) mostram que a moda e o corpo são referências dos sujeitos contemporâneos, estimulando construções sociais, de identidades de sujeitos e de grupos. Para Gardin (2008), a moda serve para “unir sujeitos as suas tribos, independente de qual for, pois aderir a determinado código de vestimenta, ele adere os valores sociais, políticos, filosóficos e estéticos dessa classe”. (GARDIN, 2008, p. 75).

A moda utilizada em coletividade ultrapassada a aparência e fundamenta valores culturais que culminam em unificação para grupos. Crane (2006) apresenta que a moda foi um marcador de mudanças no contexto histórico da humanidade, assim como referência para unificações e de diferenciações. Como diferenças, a diferenciação de roupas para expressar as classes sociais de sujeitos e por diferenciação de gênero, onde nos séculos passados era definida pela indumentária. A autora ainda aborda a existência de identidades regionais e de religiosidade, formas que podem ser reconhecidas e expressadas através do vestuário. Desta maneira, pode-se apresentar a moda como uma extensão do sujeito, podendo através dela classificar, diferenciar e colocar sujeitos em determinados lugares, grupos e condições.

Portanto, é correto pensar o corpo e a roupa como agentes transformadores para a humanidade, ficando claro a moda como um agente socializador, de ação e de comunicação social, sendo um dos mecanismos que mulheres negras utilizam para (re)significar suas identidades e suas representações culturais.

Moda e corpo falam, contestam e afirmam. Ao analisar moda e corpo como fatores sociais e de representação, vale analisar o corpóreo da mulher negra que foi e continua sendo alvo de diversas violências no contexto colonial do Brasil. Pensar sobre o corpo negro e a utilização das vestimentas negras, é compreender o enfrentamento ao racismo e sexismo, aos abusos que permanecem no cotidiano de mulheres negras, naturalizados em toda a construção histórica brasileira.



Mulheres negras protagonistas do seu mercado

Por meio da plataforma "Think With Google", o Google apresenta as pesquisas mais realizadas por buscas de produtos e ou serviços. Por conta das transformações societárias e da construção de identidade da mulher negra, as pesquisas apresentaram que ocorreram mudanças no padrão de consumo das negras brasileiras, mostrando ao mercado que necessitam apresentar ações, novos produtos e serviços a essas consumidoras. O mercado compreendeu que existe uma grande expressão da juventude negra que busca se conectar através dos campos da economia, da cultura e do engajamento político, apresentando não somente novos interesses de consumo, mas novas formas de comunicação entre produto e consumidor. Sendo assim, mulheres negras atuam ampliando os debates acerca das negritudes, proporcionando um mercado de consumo mais segmentado e amplo.

Consumo e política estão atrelados no compartilhamento de concepção e de integração, resultando em visibilidade e em reconhecimento. Ressalta-se que o mercado utiliza das narrativas políticas, apropriando-se de pautas sociais como estratégias de marketing para gerar valor aos seus produtos. Contrapondo as reais desigualdades que atingem os seus produtores, em sua maioria negros, que não conseguem pertencem a classe que adquirem tais produtos produzidos. Temas da representatividade da mulher negra seguem tendo um forte impacto político e de caráter afirmativo que representam as identidades afros da mulher negra, como adornos e turbantes, onde nele contém um significado religioso e político direcionado a ancestralidade do povo negro. O seu uso é de uma afirmação étnica e também política, sendo um item constituinte de uma identidade cultural de um povo. Souza (2007), apresenta que o torço ou turbante é uma peça de extrema importância no vestuário afro-brasileiro, que na sua origem tinha a função de proteção da cabeça quanto a exposição solar. Além disso, a peça é utilizada independente do gênero no qual a pessoa se identifica como um utilitário para manter os cabelos presos, sendo relacionado durante alguns períodos históricos, com a necessidade da mulher negra em "esconder o seu cabelo ruim". (SOUZA, 2007, p. 57).



Figura 3: Naomi Campbell com turbante.



Fonte: Pinterest (2018)

O uso do turbante tem uma forte relação cultural com o Brasil onde marca a ancestralidade e religiosidade do povo africano. Porém, conforme destaca Silva (2007), a utilização do turbante por mulheres negras, causa estranhamento e preconceito. Quaisquer que sejam as relações do negro com a sua ancestralidade, seja através da vestimenta, das roupas, do uso de turbantes, deve ser estigmatizado e combatido, principalmente pelo preconceito religioso que não admite outras formas de fé e crença. O silenciamento do povo negro com suas tradições, nos leva a pensar no período escravagista, onde existe uma grande necessidade de apagar esse período na historicidade do Brasil, como se não ocorresse a escravidão no Brasil Colônia e, até mesmo na atualidade. A utilização de turbante é uma afirmação da identidade negra, assim como a sua afirmação política perante uma sociedade que ainda condena elementos ritualísticos, tradicionais e comportamentais da população negra.

Neste mesmo sentido, ocorre o mesmo com representações das culturas de rua e de músicas populares de origem negra, como Hip Hop, Funk e o Samba, que mesmo sendo grandes influenciadores da moda, ainda são estigmatizados e criminalizados no Brasil. Segundo Rodrigues e Menezes (2018) em seus estudos sobre os gêneros musicais negros aborda que o preconceito aos elementos culturais dos ritmos não diz respeito apenas a uma questão estética ou prática, mas sim simbólica. Os autores abordam que assim como aconteceu com o samba na década de 40, ao ganhar notoriedade o rap e o funk, subvertendo a lógica de dominação do mercado musical, são relegados a marginalizada e associados a criminalidade.

Na década de 60 o mundo vivencia mudanças culturais, sociais e políticas que impulsionaram a maneira de vestir devido às transformações na construção dos sujeitos com a eclosão do feminismo, dos movimentos jovens e da luta acirrada pelos direitos dos negros em destaque nos Estados Unidos, a principal fonte de importação de tendências de comportamento da população negra. (Davis, 2016).

O acesso à informação e ao entretenimento também passou por diversas mudanças a partir de 1968, como o surgimento da televisão a cores, sendo um difusor da cultura na pós-modernidade. A teledramaturgia brasileira sempre teve importância e relevância na moda e nos debates sociais, sendo as novelas que promovem o consumo de moda e de acessórios, criando tendências, mas a população negra continuou sendo excluída e marginalizada no horário nobre da televisão. Foi somente após 1995, conforme Grijó e Sousa (2011), que a população negra começou a receber algum destaque na televisão.

Com as diferentes representações da imagem negra na teledramaturgia que a população negra passa a produzir, criar, consumir e buscar um espaço na moda, como exemplo o lançamento da Revista Raça em 1996 que dava visibilidade para a negritude, pontuando também negros e negras como constituintes da maior classe consumidora do país, fato que justifica o sucesso de vendas da revista no mesmo ano.

A revista Raça teve papel importante para a subjetividade e construção identitária da mulher negra brasileira, ela trazia sessões com editoriais de moda e cabelo referenciando a cultura negra e aspectos étnicos. O peri-



ódico quebrou um padrão relacionado a brancura, mas ainda mantinha um padrão de corpo magro, jovialidade e gênero; fato revisto a partir de 2016 quando a revista altera o nome para Afro Brasil e traz uma coluna plus size.

Primeira e mais conceituada revista do Brasil com conteúdo relacionado à cultura afro, a RAÇA é um fenômeno editorial. Nossa primeira edição vendeu mais de 270 mil exemplares, recorde que se mantém imbatível. Até hoje, somos o canal segmentado mais eficiente para falar diretamente com 54% da população brasileira que, segundo o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), é formada por afrodescendentes. Estamos falando de 113 milhões de pessoas. (revistaraca.com.br)

O desenvolvimento dos meios de comunicação no início do século XXI, promoveu novas formas de interação dos indivíduos e de comportamento. Com o acesso amplo à internet e celulares, o consumo passou a ser expressivo e, novas formas de falar por si surgiram através das redes sociais, principalmente a política. Apenas com um toque no celular, acesso a informações, fotos, blogs e sites sobre a negritude eram acessados rapidamente. Com as mudanças da sociedade, principalmente as de consumo, acontece a apropriação e manipulação das pautas sociais da população por parte da estrutura capitalista, desenvolvendo ações para o consumo de suas próprias reivindicações. O empoderamento feminino passa a ser consumido em massa através de camisetas com estampas alusivas ao feminismo ou com imagens de Frida Kahlo (MOUTINHO, 2021).

Quanto a representação da mulher negra na mídia, a internet possibilitou que novas formas de beleza e de imagem possam ser aceitáveis, mas no início ainda de forma restrita, pois as mulheres negras ainda são representadas jovens, magras e com tonalidade de pele mais clara.

Sites, blogs, Instagram, páginas e perfis de Facebook são acessados diariamente consumindo materiais e informações que atrelam as mudanças políticas e sociais da população negra. Surge então a partir da primeira década do século XIX novas formas de consumir moda, através de análises e resenhas de produtos apresentados por blogueiras e celebridades, onde a geração de conteúdos por mídias digitais influencia na decisão de compra em terceiros. Até o momento, campanhas publicitárias protagonizando per-



sonas negras eram praticamente inexistentes, e o mercado atento a essas mudanças começou a agir. Pessoas negras com a 'revolução blogueiras', indicavam que produtos que sentiam representatividade para o povo negro. O Youtube também é outra plataforma digital que possibilitou a renovação e expandiu o consumo de moda, permitindo o compartilhamento de vídeos fornecendo maior liberdade de criação de conteúdo, de imagem e de marketing, principalmente para as empresas. O Instagram, plataforma digital de fotos, permite a criação de portfólio para a produção de conteúdo, estabelecendo assim uma relação de marca com usuário de forma rápida associando imagem e textos curtos.

Desta forma, grandes marcas passam a associar seus produtos com grandes produtores de conteúdo, onde estes passam a ser denominados de "influenciadores digitais". Através do uso em fotos, vídeos, eventos de produtos, as marcas passam a destinar gratificações aos influenciadores. Se antes a moda era consumida através das dramaturgias, passarelas e revistas, agora ela passa ser consumida por blogueiras e influenciadores digitais. Com esta revolução surgem personas negras trazendo conteúdo de forma autoral, questionando a partir de suas múltiplas narrativas e vivências os padrões dentro da moda e conseqüentemente o lugar sócio, político e econômico das mulheres negras.

Para representar a evolução da moda, podemos destacar Lipovetsky (1987), onde a moda passa a ser um processo de individualização dos seres e passa a ser questão de princípios de sociedade de forma independente e libertadora permitindo novas dimensões de ideias e valores. Mesmo a imagem negra presente nesta nova metodologia de consumo, homens, mulheres, crianças negras sendo representadas nas mídias sociais, existe ainda uma grande dificuldade ainda em transpassar a produção de conteúdo da negritude brasileira. Principalmente pela falta de autores sobre a temática, ainda descrita no Brasil em sua maioria de forma pejorativa, de forma criminalizada.

Nesse sentido, a moda se apresenta como uma ferramenta de emancipação e de realização de sonhos, mas tendo *a priori* de libertação das amarras sociais. A presença da moda afro permite consumidores optarem por produtos que possuem significado e importância para si, gerando mo-



delos de comportamento e dos universos a qual indivíduos buscam integrar ou pertencer. Sendo assim, por meio dos objetos e das marcas, se consume dinamismo, elegância, poder, renovação de hábitos, virilidade, feminilidade, idade, refinamento, segurança, naturalidade, umas tantas imagens que influem em nossas escolhas. (LIPOVETSKY, 1989, p.174).

Desta forma pode-se compreender que a moda é mais assimilada a imagem que representa o eurocêntrico, onde é responsabilidade da moda adotar medidas onde a população negra deixe de ser remetida aos processos de racismo que são submetidos na sociedade e, através da moda possam apresentar outras narrativas e histórias.

Considerações finais

Através da pesquisa bibliográfica sobre a temática, buscou-se ao longo deste trabalho apresentar com argumentos científicos que as mulheres negras ainda estão invisibilizadas na moda, por sua trajetória emancipatória não ser realizada até a atualidade, apenas frutos do período escravagista. Pode-se concluir através de fatos históricos o quanto as mulheres negras possuem pouca visibilidade social, onde não são representadas e não possuem valorização perante a visão eurocêntrica de feminilidades, de imagem e principalmente de beleza.

Por mais que a moda transcende gerações e transpassa as realidades sociais, destacar-se neste trabalho que mesmo com tecnologia ampliada, ainda existe muito a ser explorado na moda principalmente na tangente que se trata da moda negra, ficando este trabalho como um questionador e incentivo a novas produções sobre o assunto, pois é existente a necessidade de aprofundamento e questionamentos sobre o tema proposto.

Entende-se, também, que o acesso à informação e as políticas sociais implementadas nos últimos anos no Brasil, proporcionaram maiores acessos a população negra brasileira. Percebe-se existem novas possibilidades interação com o mercado, tendo em vista que são pensados e desenvolvidos para os negros, antes vistos como marginalizados e empobrecidos. Por mais que o Brasil tenha tido uma expansão em políticas sociais, elas não amenizaram o racismo latente e as demais formas de preconceito racial, princi-



palmente relacionados com as religiosidades do povo negro. Mas coube às mesmas os questionamentos necessários para a própria população negra buscar articulação e autoestima necessária para realizar os enfrentamentos para o racismo.

Por fim, é importante salientar a dificuldade da construção de identidades negras com as particularidades históricas presente no Brasil, com políticas de segregacionismo e embranquecimento que foram institucionalizadas no Brasil, apresentando assim as diferentes faces que a moda negra e os corpos negros são constituídos na cultura brasileira. O contexto social e histórico de exclusão racial naturaliza a inferioridade dos significantes culturais, corporais e estéticos da população negra. Portanto, a moda desempenha papel fundamental para a construção da imagem do indivíduo negro no Brasil, visto que a população negra brasileira reedifica suas identidades por meio das representações simbólicas mesmo sem poder recorrer às suas árvores genealógicas, perdidas no tempo no processo escravocrata. Da identificação de imagem, percorrendo o objeto de luta através da simbologia própria, a moda afro ganha novos significados e desafios a cada novo processo de luta política.

REFERÊNCIAS

ADICHIE, C. N. *Americanah*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

ALMEIDA, H. B. de. *Consumidoras e heroínas: gênero na novela*. Estudos Feministas, Florianópolis, v. 15, n. 1, p. 177-192, 2007

AMORIM, Cláudia Lanyelle Revorêdo de; ALÉSSIO, Renata Lira dos Santos; DANFÁ, Lassana. *Mulheres negras e construção de sentidos de identidade na transição capilar*. Psicologia & Sociedade, v. 33, p. e224920, 2021. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/psoc/a/dRypKk7v87mgYDxSWHqYt5f/?lang=pt> Acesso em: 24 mai. 2024.

BRAH, A. *Diferença, diversidade, diferenciação*. Cadernos Pagu, n. 26, pp. 329-376, 2006. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/cpa/a/B33FqnvYyTPDGwK8SxCPmhy/abstract/?lang=pt> Acesso em: 24 mai. 2024.



BUTLER, Judith. Introducción. In: BUTLER, J. *Cuerpos aliados y lucha política: hacia uma teoría performativa de la asamblea*. Buenos Aires: Paidós, 2017. pp. 9-30

CALDWELL, Kia Lilly. Fronteiras da diferença: raça e mulher no Brasil. *Revista Estudos Feministas*, [S. l.], v. 8, n. 2, p. 91, 2000. DOI: 10.1590/%x. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/11922>. Acesso em: 25 maio. 2024.

COSTA, Laís Braga. *A representação da Mulher Negra e e explicitação de sua identidade sociocultural no contexto acadêmico do Instituto Federal Farroupilha - Campus São Vicente do Sul*. 2018. 129 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Mestrado em Práticas Socioculturais e Desenvolvimento Social, Universidade de Cruz Alta, Cruz Alta, 2018. Disponível em: <https://home.unicruz.edu.br/wp-content/uploads/2019/04/DISSERTACAO-LAIS-.pdf>. Acesso em: 24 maio 2024.

CARNEIRO, Sueli. *Mulheres em movimento*. São Paulo: Estudos Avançados, v.17 n.49, pp. 117-132, 2000.

COLLINS, P. H. The power of self-definition. In: COLLINS, P. H. *Black feminist thought: knowledge, consciousness, and the politics of empowerment*. New York: Routledge, 1990. pp. 91-114

COLLINS, Patricia Hill. *O que é um nome?* Mulherismo, feminismo negro e além disso. Campinas: Cadernos Pagu, v.51 pp.1-24, 2017.

CRANE, Diana. *A moda e seu papel social: classe, gênero e identidade nas roupas*. São Paulo, SENAC, 2006.

CRENSHAW, Kimberlé. *A Interseccionalidade na Discriminação de Raça e Gênero*. Cruzamento: Raça e gênero. Brasília, p. 7-16, 2004. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4253342/mod_resource/content/1/InterseccionalidadeNaDiscriminacaoDeRacaEGenero_KimberleCrenshaw.pdf Acesso em: 24 mai.2024.

DAVIS, Angela. *O Sentido da Liberdade: e outros diálogos difíceis*. Boitempo Editorial, 2022.



DAVIS, Angela. *Afro Imagens: Política, Moda e Nostalgia*. Traduzido por: Jaqueine Lima Santos. 2016. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/afro-imagens-politica-moda-e-nostalgia-por-angela-davis/>>. Acesso em: 25 mai. 2024.

DE LAURETIS, T. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, H. B. (org.). *Tendências e impasses*. O feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. pp. 206-242.

FERNANDES, V. B.; SOUZA, M. C. C. C. de. *Identidade Negra entre exclusão e liberdade*. Rev. Inst. Estud. Bras., São Paulo, n. 63, p. 103-120, abr. 2016. Disponível em: <https://arqcientificosimmes.emnuvens.com.br/abi/article/download/191/76>. Acesso em: 24 mai. 2024.

FERNANDES, Viviane B; SOUZA, Maria Celia Cortez C. *Identidade Negra entre exclusão e liberdade*. São Paulo: Revista do Instituto de Estudos Brasileiro, v.63, pp.103-120, 2016.

GARDIN, Carlos. O Corpo Mídia: Modos e Moda. In *Corpo e Moda: Por uma Compreensão Contemporânea*, organizado por Ana Claudia de Oliveira e Kathia Castilho. Barueri: Estação das Letras e Cores Editora, pp. 75-83, 2008.

GRIJÓ, Wesley Pereira. SOUSA, Adam Henrique Freire. *O Negro na Telenovela Brasileira: A Representação nas Telenovelas da TV Globo na década de 2000*. In: Anais do XXXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Recife, 2011.

HALL, Stuart. *Identidades e Mediações Culturais*. Belo Horizonte: UFMG/ Humanitas, 2003.

HOOKS, B. *Alisando nuestro pelo*. La Gaceta de Cuba, n. 1, pp. 70-73, 2005. Disponível em:

<https://poligen.polignu.org/sites/poligen.polignu.org/files/feminismo%20negro2.pdf> Acesso em: 05 fev. 2024.



LIPOVETSKY, G. *O Império do Efêmero*: a moda e seu destino nas sociedades modernas. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

MOUTINHO, Heloisa de Oliveira. *Múltiplas Fridas*: reauratização e experiência estética na era da reprodutibilidade técnica midiaticizada. 2021. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/215700> Acesso: 24 mai. 2024.

MUNANGA, Kabengele; GOMES, Nilma Lino. *O negro do Brasil de hoje*. São Paulo: Global, 2006.

NEPOMUCENO, Bebel. Mulheres negras: Protagonismo ignorado. In: *Nova História das Mulheres no Brasil*, organizado por Carla B. Pinsky, e Joana Maria Pedro. São Paulo: Contexto, pp.383-409, 2012.

OLIVEIRA, Ana Cláudia; CASTILHO, e Kathia. *Corpo e moda*: por uma compreensão do contemporâneo. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2008.

PEREIRA, Leonellea; TAVARES, Márcia Santana. O Mapa da Violência 2015 e o crescimento da vitimização das mulheres negras. *Revista Feminismos*, v. 4, n. 1, 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/feminismos/article/view/30214> Acesso em: 24 ma. 2024.

REICHMANN, Rebecca. 1995. *Mulher negra brasileira um retrato*. Florianópolis: Revista Estudos Feministas, v.3 pp. 496-505, 1995.

RIBEIRO, Matilde. *Mulheres negras brasileiras*: de Bertioga a Beijing. Florianópolis: Revista Estudos Feministas, v.3, pp. 446-457, 1995.

RODRIGUES, Cristiano. *Atualidade do conceito de interseccionalidade para a pesquisa e prática feminista no Brasil*. Seminário Internacional Fazendo Gênero (Anais Eletrônicos), Florianópolis, 2013. Disponível em: <https://poligen.polignu.org/sites/poligen.polignu.org/files/feminismo%20negro2.pdf> Acesso em 24 mai. 2024.

RODRIGUES, Isadora Almeida; MENEZES, Roniere. *Cultura negra e sobrevivência: samba, rap, funk e o racismo sintomático*. Aletria: Revista de Estudos de Literatura, [S.L.], v. 28, n. 4, p. 137-154, 28 dez. 2018. Universidade



Federal de Minas Gerais - Pro-Reitoria de Pesquisa. <http://dx.doi.org/10.17851/2317-2096.28.4.137-154>. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/18828>. Acesso em: 24 maio 2024.

Roza, Sandra. *A mídia não me apresentou uma princesa negra. Mas EU SOU UMA PRINCESA SIM!* Medium. 2019. Disponível em: < <https://medium.com/sandra-roza/a-m%C3%ADdia-n%C3%A3o-me-apresentou-uma-princesa-negra-mas-eu-sou-uma-princesa-sim-c97fc386be24>>. Acesso em: 25 mai. 2024.

SANTOS, Giselle Cristina dos Anjos. *Os estudos feministas e o racismo epistêmico*. Niterói, Revista Gênero, n.16 7-32, 2016.

SCOTT, J. *A invisibilidade da experiência*. Projeto História, v. 16, p. 297-325, 1998.

SILVA, Juremir Machado. *Raízes do conservadorismo brasileiro: a abolição na imprensa e no imaginário social*. Porto Alegre: Civilização Brasileira, 2017.

SOIHET, Rachel; PEDRO, e Joana Maria. 2007. *A emergência da pesquisa da História das Mulheres e das Relações de Gênero*. Florianópolis: Revista Brasileira de História. v.27, pp.281-300, 2007

SOUZA, Patricia Ricardo. *Axós e Ilequês: Rito, Mito e a Estética do Candomblé*. Tese de Doutorado em Sociologia. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

SPIVAK, G. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.

REVISTA RAÇA. Disponível em: <<https://revistaraca.com.br/sobre/>>. Acesso em: 5 fev. 2024.



Cultura Visual no âmbito estético-político: atravessamentos entre arte, política e pedagogia na formação de Professores

Visual Culture in the aesthetic-political scope: crossings between art, politics and pedagogy in teacher training

Guilherme Susin Sirtoli¹
Lutiere Dalla Valle²

Resumo

A partir da perspectiva educativa da cultura visual, o texto examina as relações entre experiências artísticas estético-políticas e formação docente, partindo da produção de artistas latino-americanos em contextos ditatoriais, buscando visibilizar questões de cunho ético-estético em seus trabalhos. Frente a isso, analisamos os impactos estético-políticos na formação inicial de professores, a partir de uma experiência desenvolvida junto a uma exposição coletiva promovida pelo grupo Referências Cruzadas. O foco do trabalho reside em visibilizar a necessidade da criação de materiais de maior circulação com referências artísticas contemporâneas latino-americanas no contexto da educação básica, bem como na formação docente, visando uma ampliação de repertório no âmbito das artes visuais. Nosso debate é sobre o que se produz a partir da interlocução entre produções artísticas contemporâneas, experiência estético-política e pedagogia. Ao propormos experiências pedagógicas com/a partir das produções artísticas, enredadas pela perspectiva educativa da cultura visual, acreditamos na possibilidade de um olhar atento e sensível à complexidade que intervém nas dimensões sociais e culturais, sobretudo às políticas de representação que interpelam nossas relações com as imagens da arte e da cultura visual.

Palavras-chave: cultura visual; formação estético-política; artes visuais; formação docente.

Abstract

From the educational perspective of visual culture, the text examines the relationships between aesthetic-political artistic experiences and teacher training, based on the production of Latin American artists in dictatorial contexts, seeking to make ethical-aesthetic issues visible in their work. In view of this, we analyzed the aesthetic-political impacts on initial teacher training, based on an experience developed together with a collective exhibition promoted by the References Cruzadas group. The focus of the work lies in highlighting the need to create materials with greater circulation with contemporary Latin American artistic references in the context of basic education, as well as in teacher training, aiming to expand the repertoire in the field of visual arts. Our debate is about what is produced from the dialogue between contemporary artistic productions, aesthetic-political experience and pedagogy. By proposing pedagogical experiences with/from artistic productions, entangled by the educational perspective of visual culture, we believe in the possibility of an attentive and sensitive look at the complexity that intervenes in social and cultural dimensions, especially the representation policies that challenge our relationships with images of art and visual culture.

Palavras-chave: visual culture; aesthetic-political; visual arts; teacher training.

1

Graduado em Artes Visuais modalidade Licenciatura (2019), Bacharel em Museologia (2024), Especialista em Artes (2021) e Mestre em Artes Visuais (2022) pela Universidade Federal de Pelotas. Doutorando em Artes Visuais na área de concentração História, Teoria e Crítica de Arte (HTC) pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGAV/UFRGS). Doutorando em História pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Pelotas (PPGH/UFPel) com bolsa pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). guisusinsirtoli@gmail.com

2

Professor Associado do Departamento de Metodologia de Ensino do Centro de Educação da Universidade Federal de Santa Maria. Professor Permanente do Programa de Pós-Graduação em Educação - LP4 Educação e Artes-PPGE/UFSM. Doutorado em Artes Visuais e Educação (Doctorat Arts Visuals i Educació - Universitat de Barcelona/ES, 2012); Mestrado em Artes Visuais e Educação (Màster Universitari en Arts Visuals i Educació: Un Enfocament Construcccionista - Universitat de Barcelona/ Girona/ Granada - Espanha/ 2009); Mestrado em Educação (Linha Educação e Arte) pela Universidade Federal de Santa Maria (CE/PPGE/UFSM/2008); Especialização em Arte e Visualidade pela Universidade Federal de Santa Maria (2005); Licenciatura Plena em Desenho e Plástica (Universidade Federal de Santa Maria/2003); Bacharelado em Desenho e Plástica (Universidade Federal de Santa Maria/2002).



1. Introdução

Desde o século XX, estamos imersos em uma quantidade de imagens cada vez maior, que acabam permeando nosso cotidiano. Entendemos que tais imagens não estão apenas presentes de modo virtual, através das mídias e redes sociais, mas pelo próprio ambiente das cidades em que habitamos, através de inúmeros exemplos da cultura visual que se apresentam no contexto urbano. Podemos evidenciar que, no contexto em que habitamos, existe uma emergência visual, intrinsecamente relacionada na maneira como produzimos e consumimos as imagens:

Goste ou não, a sociedade global emergente é visual. Todas as fotografias e vídeos são a nossa forma de tentar ver o mundo. Sentimo-nos compelidos a criar imagens dele e a partilhá-las com outras pessoas como parte fundamental do nosso esforço para compreender o mundo em mudança que nos rodeia e o nosso lugar nele (Mirzoeff, 2015, p.6, tradução nossa³).

Ao passo que consumimos tantas imagens, em um possível esforço de compreender as mudanças do mundo que nos rodeia, como exposto por Mirzoeff (2015), poderíamos também questionar o quanto estamos refletindo sobre essa produção e profusão imagética. Será que estamos nos acostumando e agindo de modo automático frente à tal produção visual? De que forma estamos corroborando para reflexões formadoras (incluindo a formação docente), ou melhor, para uma verdadeira educação do olhar no contexto visual cada vez mais emergente?

A cultura visual pode ser entendida enquanto um campo interdisciplinar de cruzamentos e questionamentos, tendo sua formulação a partir da inquietação de diferentes indivíduos, dentro e fora da academia, considerando que “muitos artistas, críticos e acadêmicos sentiram que a nova urgência do visual não pode ser totalmente considerada nas disciplinas visuais estabelecidas” (Mirzoeff, 2015, p.6, tradução nossa⁴).

Sabemos que lidar com as imagens não é algo fácil, mas sim, necessário de inúmeras reflexões, considerando que as imagens não são facilmente compreendidas, como exposto por Rancière: “imagem nunca é uma

3

Texto original: Like it or not, the emerging global society is visual. All there photographs and videos are our way of trying to see the world. We feel compelled to make images of it and share them with others as a key part of our effort to understand the changing world around us and our place within it.

4

Texto original: Many artists, critics and scholars have felt that the new urgency of the visual cannot be fully considered in the established visual disciplines



realidade simples” (Rancière, 2012, p.16). Podemos pensar como uma das possíveis causas dessa complexidade inerente às imagens a própria prática de relegar o visual em um segundo plano no decorrer da história. O verbal, ou seja, a palavra escrita, acabou sendo durante séculos considerada a forma primeira das práticas intelectuais: “O mundo como texto, defendido até pouco tempo atrás por vertentes como o estruturalismo e o pós-estruturalismo, está cedendo lugar ao mundo como imagem, isto é, à tendência a visualizar a existência, mesmo no caso de fenômenos que não são visuais em si” (Fabris, 2014, p.32).

Apesar do verdadeiro culto à palavra em detrimento da imagem, tendo sua importância alterada com o passar dos séculos, bem como incorporando inúmeras narrativas anteriormente negligenciadas. Pensando nas imagens da arte, podemos vislumbrar tais mudanças significativas na forma de sua narrativa com o passar do tempo, ao analisar a história.

Na arte contemporânea, cunhada por Danto (2006) como ‘arte pós-histórica’, os limites entre as materialidades e conceitos se diluem, ressaltando que a mesma não possui a necessidade de se comprometer fielmente à uma história da arte tradicional e hegemônica, anteriormente concebida. Temas de relevância, que passaram séculos invisibilizados, acabam sendo incorporados às narrativas artísticas. Entre tais temas podemos citar o feminismo, a negritude, os direitos dos povos originários, bem como problemas sociais e contestações de cunho político cada vez mais frequentes. Além disso, de acordo com Paiva (2022) dentro do sistema da arte, inúmeros artistas, pesquisadores, professores e demais envolvidos, têm produzido de forma poética, teórica e prática para além do que concebem as matrizes artísticas baseadas em um pensamento de origem colonialista.

Podemos conceber a arte contemporânea e a produção de inúmeros artistas como um reflexo do próprio mundo e das demandas, vivências, possibilidades e problemáticas do viver neste mundo hoje, possibilitando reflexões para aqueles que se deixam levar pelas inúmeras experiências estéticas propiciadas pela arte. Apesar do passado colonial comum que rodeia os países da América Latina, podemos conceber este território em todas as suas multiplicidades, bem como da resistência e da luta que acaba reverberando em todos os âmbitos, principalmente no âmbito artístico cultural. A



arte, cada vez mais presente no cotidiano dos cidadãos latino-americanos, pensada nas dimensões de práticas estéticas dos povos originários e também da arte contemporânea:

A arte e a cultura ocupam um lugar importante no cotidiano, nesse sentido tanto as práticas estéticas ritualísticas das culturas tradicionais quanto as práticas artísticas contemporâneas institucionais afirmam o campo da arte como um campo de disputa simbólico associado às práticas políticas (Campbell; Vilela, 2021, p.7).

Artistas no mundo todo têm reivindicado questões de cunho político através de seus trabalhos, suscitando questionamentos que reverberam na sociedade. No contexto de governos autoritários, por exemplo, podemos pensar na arte enquanto maneira de subterfúgio das ordens vigentes.

Buscando traçar conexões estético-políticas a partir da relação que determinados artistas e educadores configuram em seus trabalhos, nos colocamos no papel de catadores da cultura visual (Hernández, 2007), que por sua vez recolhem amostras, pequenos pedaços relacionados ao visual em diferentes lugares e contextos, colecionando-os e lendo-os de formas distintas. Dessa maneira, se torna possível a criação de “narrativas paralelas, complementares e alternativas, para transformar os fragmentos em novos relatos mediante estratégias de apropriação, paródia e citação. Relatos que lhes permitem reinventar e transformar-se, distanciados de dualismos, subordinações e limites” (Hernández, 2007, p.19).

Neste íterim, o texto que segue tem como referências artísticas trabalhos que foram desenvolvidos em contextos autoritários na América Latina, explicitando a relação entre arte e política na arte, além de experimentações visuais desenvolvidas junto a um grupo de estudantes de pedagogia de uma universidade pública situada ao sul do país. A escolha das obras se deu pela relevância nos contextos históricos autoritários em que foram criadas, bem como pelo potencial pedagógico das mesmas. O foco do trabalho recai na discussão e problematização acerca dos desafios e contribuições da articulação entre arte e política para uma formação estético-política de professores.



Arte para lo político: a produção de artistas latino-americanos em contextos ditatoriais como dispositivo

Durante a segunda metade do século XX, países latino-americanos foram impactados com golpes de estado e ditaduras, com consequências que perduraram durante décadas seguintes. A década de 1970 foi um período decisivo para a política nos países latino-americanos. Durante grande parte desta década, esteve em curso ditaduras em diferentes países do Cone Sul.

O Paraguai vivenciou uma ditadura iniciada em 1954 até meados de 1989, governado pelo ditador Augusto Stroessner. No Brasil a ditadura civil-militar foi implementada a partir do golpe de estado em 31 de março de 1964, perdurando até 1985. A Argentina, neste mesmo contexto, esteve imersa em dois períodos ditatoriais. O primeiro deles durou de 1966 até 1973 e posteriormente, o último período ditatorial de sua história recente, foi implementado através de um novo golpe em 1976, perdurando até meados de 1983.

O Uruguai, assim como os outros países do Cone Sul, também esteve imerso em um contexto ditatorial autoritário. A ditadura uruguaia durou cerca de doze anos, entre 1973 e 1985. O Chile, nesse momento histórico, também vivenciava um período autoritário, com o golpe sofrido em 11 de setembro de 1973 pelas forças militares de Pinochet. O Chile permaneceu dentro da ditadura até 1990, sendo a última a acabar no território latino-americano.

Considerando esses contextos autoritários, inúmeras perseguições, censuras, represálias, torturas e assassinatos ocorreram por parte do Estado. Como forma de reação, manifestações artístico-culturais pairavam no cenário da arte latino-americana. Entre tais ações, podemos citar manifestações populares e trabalhos artísticos que atuaram contra os contextos autoritários ditatoriais, como é o caso da Passeata dos Cem Mil, ocorrida no Rio de Janeiro em 1968, encabeçada pelo movimento estudantil com apoio significativo por parte da classe artístico-cultural brasileira. Além disso, trabalhos de artistas brasileiros como Ana Maria Maiolino (1942), Claudio Tozzi (1944) e Cildo Meireles (1948) buscaram escancarar questões acerca do regime ditatorial no país.



Ressaltamos também a atuação do chileno Victor Jara (1932-1973) e do uruguaio Daniel Viglietti (1939-2017), que expressaram anseios através da música pelo fim das ditaduras em seus respectivos países. Artistas argentinos também mobilizaram-se frente à causa democrática, como é o caso de León Ferrari (1920-2013), bem como do Grupo de Artistas de Vanguarda organizadores da ação ético-estética *Tucumán Arde*, em meados de 1968. Estes são apenas alguns exemplos, frente à atuação de tantos outros artistas e coletivos latino-americanos.

Aqui, abordamos especificamente as ações de cunho estético-político, presentes neste momento histórico através das práticas de inúmeros artistas e intelectuais que se opunham às ideias conservadoras defendidas pelas ditaduras, atuando em prol de práticas de resistência. Compreendemos a atuação estético-política como algo que “representa uma forma de expressão das lutas sociais, políticas e culturais que se tem destacado cada vez mais nas sociedades contemporâneas, sobretudo a partir do século XXI” (Guerra et al, 2021, p.269). A resistência, segundo Motta (2021), está relacionada ao sentido básico de oposição e rejeição das formas de opressão e dominação na sociedade, principalmente contra um poder considerado opressivo:

O significado de resistência mais adequado ao nosso caso seria o de conjunto de atos de recusa ao poder instituído considerado ilegítimo ou opressivo, sendo que tais ações podem se expressar de diferentes maneiras. Resistir significava opor-se à ditadura e inviabilizar seu sucesso e continuidade no poder. [...] Outra dimensão da resistência, e mais importante para certos grupos, é que ela significava rejeitar os valores político-culturais defendidos pela ditadura, por exemplo o conservadorismo moral ou a visão elitista (Motta, 2021, p.158).

Perspectivamos que neste momento histórico, inúmeros artistas estavam mobilizados através de práticas transgressoras, modos de expressão e difusão de visões de mundo distintas daquelas que dominavam. Sabemos que, para aqueles que abertamente se posicionavam em contraposição ao que era preconizado pela ditadura, ou seja, em oposição aos princípios na-



cionalistas propugnados pelos militares, era necessário táticas para driblar as perseguições e censura e em alguns casos, a necessidade de exilar-se fazia-se presente.

Em 1973, na mesma noite de implementação do golpe militar no Chile, bem como da morte do então presidente democraticamente eleito Salvador Allende (1908-1973), a artista chilena Cecília Vicuña (1948), intensamente mobilizada pelos acontecimentos em seu país, criou *La muerte de Allende* (Figura 1). Em uma postagem realizada na rede social Instagram, a artista comenta este trabalho, 50 anos após o ocorrido: “Pintei este óleo na mesma noite do golpe. A morte de Allende foi uma mancha vermelha, sangue caindo no mar, Chile transformado em deserto” (Vicuña, 2023, p.1, tradução nossa)⁵.

Figura 1: Cecília Vicuña. *La Muerte de Allende* (detalhe). Óleo sobre tela. 57 x 40 cm. 1973.



Fonte: Instagram da artista.

5

Postagem de 12 de setembro de 2023 no Instagram de Cecilia Vicuña. Texto original: Pinté este óleo la misma noche del golpe. La muerte de Allende era una mancha roja, sangre cayendo al mar, Chile convertido en un desierto”

Em recente exposição intitulada *Cecília Vicuña: Soñar el Agua Una Retrospectiva del Futuro (1964-...)*, retrospectiva de seus trabalhos no Museu de Arte Latino-americana de Buenos Aires (MALBA), *La Muerte de Allende* foi exibida junto a um texto escrito por Vicuña de nome homônimo ao da pintura (Figura 2), onde a artista explicita a ênfase, através de reflexões estético-políticas, sobre as consequências do contexto histórico do golpe militar no Chile. Devemos ressaltar que o golpe chileno sucedeu um período de intensa violência no país, sem precedentes até então:

A violência então estabelecida não teve paralelo em qualquer outro golpe latinoamericano até aquele momento. Oficiais legalistas foram imediatamente presos, alguns assassinados em sessões de tortura. Ao longo de um ano, aproximadamente 30 a 50.000 vítimas foram feitas. Combates esporádicos duraram em torno de três dias. Foi esboçada uma resistência, em vão, de milhares de trabalhadores, logo desarticulada. Perseguições foram encaminhadas em todos os níveis da sociedade chilena. A violência encontrou ainda um símbolo de sua realização: o bombardeio do Palácio La Moneda com a morte do Presidente que se recusou a render-se. Infelizmente, as palavras finais de seu discurso de maio de 1973 – Venceremos -, não se concretizaram (Mendes, 2013, p.183)

O trabalho de Vicuña propõe reflexões acerca das consequências ditatoriais em seu país, bem como resalta questões coletivas, através de questionamentos de ordem política, social e ética no âmbito das artes visuais, relacionando-se com o pensamento de outros artistas latino-americanos atuantes nesse mesmo período. O brasileiro Hélio Oiticica (1937-1980), artista visual, por exemplo, já deixava claro em seus escritos, em meados da década de 1960, que existia no Brasil a necessidade de refletir sobre questões políticas na arte desenvolvida nesse momento histórico.

Há atualmente no Brasil a necessidade de tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos, necessidade que se acentua a cada dia e pede uma formulação urgente, sendo o ponto crucial da própria abordagem dos problemas no campo criativo: artes das plásticas, literatura, etc (Oiticica, 2006, p.163).



Sabemos que, apesar de a produção de alguns artistas visarem questões estético-políticas, não é possível englobar todos os artistas, bem como todas as suas produções no âmbito artístico-culturais como sendo em sua totalidade 'resistentes'. Além disso, devemos tomar cuidado para não cairmos na vala comum de nos referirmos a tais artistas e suas produções como pertencentes a um bloco único de ideologias e atores políticos-culturais. Na verdade, foram múltiplas as formas de atuação e de lutas culturais, algumas delas visando práticas de resistência cultural.

No contexto contracultural, marcado por uma forte experimentação no âmbito das artes visuais com intensa produção durante o contexto ditatorial brasileiro. A emergência do corpo na arte foi notória: "O corpo deixa então de ser mero protagonista, fonte de sensorialidade, mas antes uma estrutura-comportamento que redimensiona o sensível da arte" (Favaretto, 2019, p.56). Na região sudeste do Brasil artistas como Oiticica, Lygia Pape e Lygia Clark, bem como os luso-brasileiros Artur Barrio, Antonio Manuel, entre outros, foram alguns dos representantes desta arte engajada, onde muitas vezes o corpo tinha papel fundamental para as proposições do período.

Em alguns dos casos, o corpo era propriamente a obra. Em *O Corpo é a Obra*, ação estético-política realizada em 1970 por Antonio Manuel (1947), o corpo do artista é o próprio trabalho enviado para um salão de arte que ocorria no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM Rio), em uma espécie de performance escultórica. O artista criou tal trabalho após as restrições impostas após a promulgação do Ato Institucional N.5 (AI-5) pelos militares, em 1968, que por sua vez cercou ainda mais a liberdade de expressão no país, com restrições e perseguições que permearam também os circuitos artístico-culturais.

A performance, através do gesto efêmero do artista em colocar seu próprio corpo enquanto trabalho artístico, deu origem a um segundo trabalho intitulado *Corpobra* (Figura 2), também de 1970, sendo este uma espécie de objeto tridimensional vertical contendo uma fotografia da apresentação de Manuel no MAM Rio.



Figura 2: Antonio Manuel. Corpobra. Madeira, palha, impressão gelatinosa em prata, acrílico e arame . Executada em 1970, esta obra é a número 2 de uma edição de 3. Fotografia.



Fonte: Sotheby's. Disponível em: <https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2021/contemporary-art-day-auction-5/corpobra-bodywork>. Acesso em 06 de fevereiro de 2024.

Ao analisarmos estes trabalhos, ficam evidentes as abordagens políticas por meio da arte, inclusive de modo a burlar a censura através dos processos poéticos. Podemos evidenciar a inerente característica participativa, muitas vezes coletiva: “o imbricamento de experimentação e participação política cujos efeitos se estenderam até meados dos anos 1970” (Favaretto, 2019, p.69).

Igualmente, voltamos nosso olhar para a produção de outros artistas brasileiros, distantes dos grandes centros urbanos da região sudeste, mas que também atuaram frente ao contexto ditatorial, tendo uma produção dissidente, permeada por questionamentos estético-políticos. A artista pelotense Maria Lídia Magliani (1946-2012) teve uma significativa produção neste sentido. Durante a implementação do golpe militar, Magliani estava estudando na então Escola de Artes, hoje Instituto de Artes (IA) da Univer-

sidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). A artista abriu caminho para outras mulheres negras, sendo a primeira mulher artista negra a se graduar pela instituição, estando em intensa produção artística desde meados da década de 1960, majoritariamente voltada para uma estética neoexpressionista.

Em suas temáticas, priorizou abordar questões relativas ao corpo da mulher negra em contextos autoritários, ou seja, refletindo questões relativas à repressão ditatorial em seus trabalhos “O trabalho de Maria Lídia Magliani ganha corpo na salvaguarda da representação da mulher nos momentos autoritários. Esse caminho reverbera na crítica ao humano que foi transpassada pelas questões da negritude, do feminismo e dos diversos movimentos sociais” (Caetano, 2021, p.1).

Em 2015 foi apresentada no Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS) a exposição *Em tempo: Magliani e eu*, contando com ilustrações sobre a ditadura militar no Brasil (Figura 3) guardadas por 40 anos pelo seu amigo e colega de redação Omar de Barros Filho.

Figura 3: Maria Lídia Magliani. Ilustração para o jornal Folha da Manhã. Porto Alegre, década de 1970. Acervo de Omar L. de Barros Filho.



Fonte: Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS). Disponível em: <https://www.margs.rs.gov.br/midia/margs-apresenta-mostra-com-ilustracoes-sobre-a-ditadura-militar-no-brasil/>. Acesso em 05 de fevereiro de 2024.

Além das críticas frente ao regime ditatorial, a obra de Magliani teve como um de seus focos a representação de corpos femininos, muitas vezes retratados aprisionados e subjugados pela repressão, tanto masculina quanto ditatorial. Vale ressaltar que tais trabalhos acabaram gerando certo incômodo na sociedade gaúcha da época, como salienta Sarmiento-Pantoja 2023, p. 321), na consideração que “[...] a crítica proposta ultrapassa os aspectos político ligados à ditadura e pauta outras formas de aprisionamento e autoritarismo, que estão no cotidiano das mulheres”.

Em obras presentes na série *Ela* (Figura 4), a artista ressaltava questões relativas ao corpo feminino, que aparece retratado de forma incômoda e amarrada, para além das estereotípias e padrões de beleza impostos pela sociedade: “grotescas mulheres seminuas, imensamente gordas, que ela considerava uma espécie de ‘retrato interior da humanidade’” (Mattar, 2022, p.17). Algumas das obras desta série foram exibidas em recente exposição na retrospectiva sobre a artista, inaugurada em 2022 na Fundação Iberê Camargo, em Porto Alegre. A retrospectiva reuniu mais de 200 trabalhos de Magliani, provenientes de cerca de 70 coleções, homenageando a artista em mais de 50 anos de produção⁶.

Figura 4: Maria Lídia Magliani. Sem título. Série Ela. Desenho. 70cmx50cm. 1979.



Fonte: ArtSoul Galeria. Disponível em: <https://artsoul.com.br/obras/magliani-serie-ela-desenho>. Acesso em 06 de fevereiro de 2024.

6

Para saber mais: <http://iberecamargo.org.br/magliani-sera-homenageada-pela-fundacao-ibere-com-uma-grande-exposicao-que-resgata-50-anos-de-producao/>.

A atitude de representar corpos femininos em situações torturantes, amarrados por cintas-ligas, lingerie, apertados quase de forma claustrofóbica (Mattar, 2022) possibilitou a artista suscitar questionamentos que nos transportam diretamente aos dias atuais, visto que o corpo feminino infelizmente continua sendo estereotipado e ainda é visto como 'mercadoria' por alguns indivíduos, principalmente em um país que ainda tem elevados índices de violência contra a mulher⁷.

Com essa série, transgrediu questionamentos no contexto ditatorial, propondo reflexões acerca do próprio papel da arte dentro da sociedade gaúcha e brasileira. Magliani, com seu trabalho atemporal, continua provocando alguns questionamentos: A arte - para ser validada - precisa agradar ao olho? O corpo feminino deve apenas agradar aos olhos masculinos? Podemos refletir que as imagens da artista, "voluptuosas, mas não eróticas, e os corpos amputados parecem constituídos de diferentes pedaços, como colagens" (Mattar, 2022, p.20).

Dessa forma, podemos perceber a arte como dispositivo, possibilitando reflexões de cunho estético-político. Tais questionamentos ficam evidentes ao analisar as imagens de Magliani, as proposições de Antonio Manuel para além da censura imposta, bem como o trabalho questionador de Cecília Vicuña sobre a implementação da ditadura chilena. Assim, aproximamos a arte para com a vida cotidiana e as inúmeras problemáticas imbricadas nela, ressoando diretamente na realidade vivida. As palavras de Campbell (2021, p.110) nos ajudam a elucidar tais reflexões:

[...] gosto de pensar que toda arte é política. Não somente quando atua diretamente com as questões sociais, mas também quando, de alguma maneira, apresenta novos olhares e abre outros canais poéticos e sensíveis para interpretações e criações. [...] A arte faz uma espécie de embaralhamento da realidade, quando coloca imagens e questões que nos fazem questionar as coisas.

Portanto, ao abordar tais produções artísticas em contextos educacionais distintos, acreditamos contribuir não apenas na ampliação de repertórios do campo artístico, mas principalmente no que tange à formação

6

Em estudo publicado em 2023, pesquisadores da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), da University of Washington (EUA) e da Universidade Federal de Pelotas (UFPeL) mostram o alto índice de subnotificação de violência contra mulheres no Brasil. Dados disponíveis em: <https://ufmg.br/comunicacao/noticias/pesquisa-mostra-alto-indice-de-subnotificacao-de-violencia-contra-as-mulheres-no-brasil>.



reflexiva e crítica diante das imagens ou artefatos culturais produzidos nas diferentes épocas e contextos. Nesta perspectiva, são significativas as interlocuções possíveis no campo da formação docente em pedagogia (sobretudo tendo em vista obras referenciadas ao longo desta escrita) ao fomentar a interação com momentos históricos e políticos que na maioria das vezes ficam de fora durante suas aproximações com o campo das artes visuais.

Do mesmo modo, o convite endereçado às estudantes com as quais compartilhamos um breve percurso formativo a partir de uma visita em uma exposição artística (tema que será abordado na sequência) sinaliza, por um lado, a potência da temática - no sentido do acesso a outros repertórios artísticos. E por outro, sua necessidade e relevância, pois em seus imaginários quando se referem ao campo artístico, imperam as referências imagéticas hegemônicas baseadas em feitos técnicos de grande apelo estético, ainda relacionados ao belo, contemplando quase sempre nomes de artistas homens do renascimento europeu. A dimensão política das imagens produzida ao longo dos diferentes períodos históricos é inexistente em seus relatos - o que reitera e corrobora com nossos argumentos sobre a relevância da abordagem proposta e sua interlocução com a educação.

Arte como campo de batalha: narrativas locais e coletivas para acionar percursos educativos

Partir de produções artísticas contemporâneas como disparadores do pensamento nos oferece potentes espaços de diálogo e tensionamento para problematizar não apenas o mundo que nos cerca, mas o modo como experienciamos o tempo presente, suas relações simbólicas bem como os sistemas de representação operados pelas culturas. Ademais, contribuem para problematizar as questões políticas que interpelam as relações sociais bem como as condutas humanas imersas em meio aos seus códigos culturais. As manifestações artísticas dos diferentes períodos e contextos constituem importantes repertórios para nossa compreensão enquanto sujeitos em processos de transição constante, oferecendo-nos, em cada período, visões e versões possíveis à nossa existência.

O subtítulo *Arte para lo político* que abre o subcapítulo anterior refere-se a uma exposição coletiva itinerante internacional realizada em 2018



pelo grupo Referências Cruzadas⁷ que contou com a participação de cerca de 60 artistas dos países que integram a rede (Argentina, Brasil, Chile, México, Paraguai e Uruguai). Desde 2016 o grupo tem promovido, por meio da produção artística coletiva, abordar questões sociais emergentes que atravessam contextos comuns aos países latinos, numa tentativa de 'responder visualmente' às questões que os interpelam e os produzem enquanto sujeitos. A mostra em caráter itinerante, caracteriza-se por oposição à ideia da originalidade e da materialidade das obras, pois constitui-se da reprodução de obras produzidas pelos artistas em seus países de origem e que, em cada nação que a recebe, é impressa e exposta em diferentes composições e papéis como suportes.

Esta experiência coletiva nos tem oportunizado confrontar narrativas hegemônicas, sobretudo a partir do que está sendo produzido atualmente, estabelecendo conexões entre o local e o global. Isto é, nos possibilita situar contextos emergentes ao trazer para o centro das discussões acadêmicas aquilo que em vários momentos permanecia periférico ou fora dos grandes eixos do sistema das artes.

Diante dos horrores promovidos pelos conflitos sociais, para além de um espaço de refúgio, os objetos artísticos produzidos pelos/as artistas podem caracterizar-se por artefatos de contestação, reivindicação e denúncia. *Arte como campo de batalha*, expressão cunhada por Aida Sánchez de Serdio no texto "Pedagogias Coletivas e Investigação Colaborativa nas Práticas Culturais Contemporâneas" (2014, p. 174), foi a temática da mostra coletiva promovida pelo Grupo Referências Cruzadas⁸ em 2023, a qual nos permitiu desenvolver algumas experimentações de cunho estético-político com professoras de pedagogia em formação, conforme mencionamos anteriormente. Para o texto, optamos por evidenciar apenas um recorte das vivências a fim de enredar o debate no próximo subcapítulo, colocando-o em relação com nosso interesse enquanto pesquisadores do campo da arte e da educação.

Arte como campo de batalha: marginalidade e resistência nos possibilitou ampliar o debate sobre representatividade e às múltiplas alternativas da arte contemporânea enquanto território de afetação, de compartilhamento e também de disputa, uma vez que compartilhamos com o pensa-

7

Grupo formado por artistas autodidatas, professores e estudantes de universidades da Argentina, Brasil, Chile, México, Paraguai e Uruguai. Criado em 2016 por Carlos Coppa (Universidad Nacional La Plata, Argentina) e Mabel Larrechart (Universidad Anáhuac, México).

8

Arte como campo de batalha: marginalidade e resistência. A mostra coletiva foi inaugurada em maio de 2023 no Museu de Arte de Santa Maria, contou com obras de 67 artistas dos países que integram a rede. Em três semanas recebeu entorno de 1200 visitantes, na maioria, professores e estudantes de escolas públicas da região.



mento de Renato Rezende: “arte, vida, pensamento e política caminham de mãos dadas” (Rezende, 2021, p. 13). Pela via das produções simbólicas individuais e coletivas, o pensamento estético-político dos/das artistas nos oferecem a possibilidade da interpretação ao devolver o protagonismo do olhar que historicamente foi negado frente à hegemonia que por séculos dinamizou o que poderia ser visto ou mostrado.

A partir de diálogos com integrantes do Grupo Referências Cruzadas, constatamos certa escassez ou inexistência de recursos didático-pedagógicos relacionados ao campo artístico (sobretudo contemporâneo) em que sejam compartilhados referenciais visuais produzidos por artistas locais latino-americanos e também emergentes (ao menos dos países que participam da rede). Ainda sob uma forte influência eurocêntrica, são quase inexistentes abordagens artístico-pedagógicas que fomentam, por um lado, o reconhecimento da produção artística nacional local (em cada contexto), e, por outro, a circulação das produções artísticas destes países. Do mesmo modo, artistas e obras que abordam questões da memória política nacional, no Brasil, por exemplo, parecem ainda mais escassos os recursos didáticos.

Embora os estudos decoloniais, feministas, entre outros, venham ocupando-se destes debates sobretudo nos últimos anos no contexto acadêmico das universidades e no campo das artes visuais (Reilly, 2018; Paiva, 2022), a temática aqui levantada vinculada às abordagens pedagógicas no contexto da arte nos parece um terreno ainda pouco explorado na educação básica. Isso levanta algumas suspeitas, entre as quais, destacamos a ausência de acesso durante o percurso formativo de professores. Talvez pelos currículos, ou ainda pela carência de referenciais teóricos mais acessíveis - mas este não é nosso foco neste momento. Nosso debate é sobre o que se produz a partir da interlocução entre produções artísticas contemporâneas, experiência estético-política e pedagogia a partir de uma experiência no contexto da formação inicial de professoras, abraçados pela perspectiva educativa da cultura visual.

Ao propormos experiências pedagógicas com/a partir das produções artísticas de mãos dadas com a perspectiva educativa da cultura visual, acreditamos na possibilidade de um olhar atento e sensível à complexidade que intervém das dimensões sociais, culturais, sobretudo às políticas de



representação que interpelam nossas relações com as imagens - da arte e da cultura visual. Os aparatos que constituem a visão estão histórica, social e politicamente determinados e não podem ser estudados de forma independente destes fatores.

Ao argumentarmos em defesa de um posicionamento pelo viés de uma perspectiva cultural das imagens (onde incluem-se imagens da arte e também da cultura visual atual), sem estabelecer hierarquias, nos interessamos no que ocorre no 'entre', naquilo que podemos produzir ao colocá-las em relação, ao 'friccioná-las' a fim de atentar ao que emerge desta 'prática de estabelecer relações' e conectar ideias. Nesta perspectiva, coincidimos com José Luis Brea ao posicionar-se "por uma epistemologia política da visualidade" (2003):

A substituição de uma história universal da arte através de espalhamento múltiplo de 'história das imagens' e o posterior reconhecimento da abertura de um campo disciplinar de objetos de estudo – a partir da experiência - extremamente ampla e adequadamente descritível em termos de 'Cultura Visual', cujas produções artísticas constituem apenas uma pequena parte, é sem dúvida um evento crucial para o conjunto das práticas que produzem visualidades - e as "disciplinas" que se ocupam do seu estudo. (Brea, 2003, p.1)

Trabalhar com/e a partir das imagens significa enredar-se pelas vias da interpretação que, assim como a arte contemporânea, nos devolve, como um espelho, o reflexo daquilo que vemos de nós mesmos nesta interação. Entre tantos convites lançados pela perspectiva educativa da cultura visual frente às imagens, transgredir aquilo que foi dado como naturalizado requer, nas palavras de Fernando Hernández "a contribuição principal da perspectiva da cultura visual é propor (argumentando seu sentido) uma mudança de foco do olhar e do lugar de quem vê" (Hernández, 2011, p.35). Portanto, devemos assumir as diferenças metodológicas dos inúmeros enfoques imagéticos, considerando o que um soma em relação ao outro, como propõe Brea (2003).

Neste sentido, reiteramos a extrema importância de estarmos atentos aos repertórios trazidos pelos estudantes para um contexto de aprendi-



zagem coletiva, seja esta formal ou informal, nos diferentes níveis e conjunturas educacionais. Quiçá este seja um passo inicial em direção à diluição das fronteiras entre os saberes tidos como 'populares' e 'eruditos' que geralmente aparecem como dinâmicas sociais separadas, desconsiderando determinados repertórios imagéticos em detrimento de outros tidos como 'de maior relevância'. Pois, considerando que "o ato de ver não acontece num vazio cultural; ao contrário, sempre acontece em contexto, e o contexto orienta, influencia e/ou transforma o que vemos. Por esta razão, ver é – deve ser – um processo ativo e criativo" (Martins; Tourinho, 2011, p. 54). Deste modo, revisitar narrativas hegemônicas contrapondo-as aos relatos locais, emerge como fonte de contestação frente às distorções históricas intencionalmente produzidas com o intuito da invisibilidade ou do silenciamento.

Referências Cruzadas: por uma pedagogia visual na formação de professores e professoras

Tomando como ponto de partida uma visita à exposição *Arte como Campo de Batalha: marginalidade e resistência*, propomos a um grupo de estudantes de pedagogia que alguns dias antes de chegar ao espaço, buscassem uma imagem que 'pudesse dar conta visualmente ou metaforicamente' das palavras 'marginalidade' e 'resistência'. Em seguida, deveriam enviar-nos para que fossem impressas em papel fotográfico nas dimensões 10cm x 10cm. De posse das imagens impressas, nos encaminhamos para o Museu.

As obras expostas eram impressões realizadas em papel comum, em dimensões variadas - constituído inicialmente por arquivos digitais para serem impressos ou projetados em cada espaço expositivo que recebesse a mostra itinerante. Isto é, não existem 'obras originais', mas reproduções⁹. Após a visita guiada, cada estudante apropriou-se da imagem anteriormente selecionada e foi convidada a selecionar uma obra das obras expostas para 'começar um diálogo'.

Na imagem (Figura 5) podemos visualizar alguns registros da proposição realizada, podendo conferir o resultado do desafio proposto. Algumas estudantes partiram das relações formais (enquadramento, composição,

9

Em cada contexto, a expografia adquire formatos distintos, uma vez que depende das dimensões disponíveis e demais recursos técnicos envolvidos. Como resistência às imposições financeiras referentes a seguros para transporte e circulação de obras de arte entre as fronteiras, a impressão surgiu como alternativa viável ao compartilhamento. Contribuindo dessa forma para a ampliação do repertório artístico, favorecendo o acesso a produções artísticas locais, desobedecendo a lógica do sistema dos grandes circuitos.

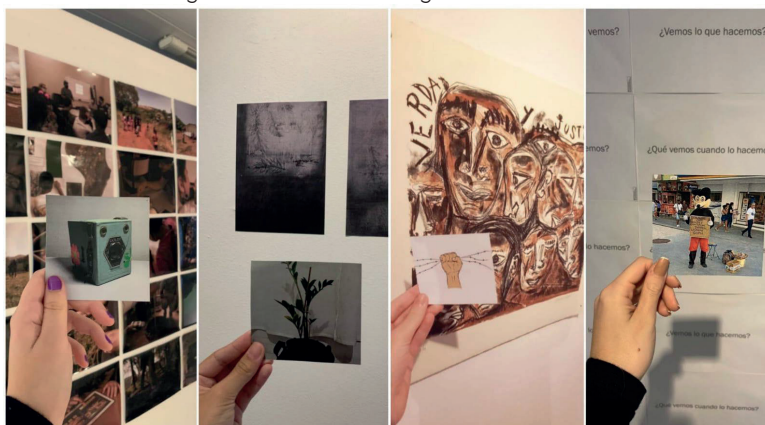


cor). Outras, a partir de perspectivas conceituais, traçando algumas conexões, criando possíveis narrativas para abordar o campo artístico do ponto de vista da marginalidade, envolvendo perspectivas estereotipadas e carregadas de preconceito social, até a concepção proposta pela exposição: daquilo que está à margem dos grandes centros ou das grandes narrativas. Por sua vez, a palavra resistência lhes aportou também algumas anedotas, fazendo uso de ironias para estabelecer diálogos com os conceitos e significações que operavam enquanto debatiam.

Por fim, arte como campo de batalha lhes pareceu totalmente novo. Foram unânimes em reforçar o imaginário compartilhado designando à arte o *status* atrelado à beleza, contemplação, estrangeira (europeia) e/ou algo difícil de entender. Ainda não lhes havia interpelado a possibilidade de pensar arte como um campo de tensionamentos e também de resistência. E talvez esta tenha sido a maior das nossas aquisições no decorrer da experiência: da abertura à diversidade de interlocuções com a arte.

A partir desta experiência, vinculamos ao que propôs Kátia Canton quando argumenta que “a ação artística contemporânea se engaja em tentativas de restabelecer uma conexão com o observador de forma a incitar nele algum tipo de postura diante do mundo e da vida” (2013, p. 139). Isto é, a ação proposta promoveu algumas ‘conversas entre as imagens’ ao passo que favoreceu maior receptividade às narrativas que rompem com as lógicas tradicionais que tinham acesso quando se referiam ao campo artístico.

Figura 5: Friccionando imagens. Maio de 2023.



Fonte: Registros e montagem dos autores.

Em seguida, em uma roda de conversa num espaço do museu, refletimos coletivamente: em que medida somos afetados/as pelas imagens que nos atravessam as experiências visuais cotidianas? Como podemos compor com outras narrativas (sobretudo as artísticas) relatos alternativos sobre nossas formas de conceber o estético-político? O que pode esta experiência compartilhada ao fomentar percursos críticos e criativos da docência em formação? De acordo com Miranda:

O ato criativo como ato pedagógico são manifestações por excelência da subjetividade e de sua singularidade; então é necessário aceitar que cada criador e cada espectador, como cada estudante e cada professor, terá uma ou várias maneiras de resolver sua criação cultural e sua atuação pedagógica - individual e coletiva. (Miranda, 2014, p. 163)

Sem a pretensão de responder de modo objetivo as questões lançadas, arriscamos argumentar (com a ajuda de alguns autores) que “não é possível abordar o pedagógico na arte sem reconhecer a relevância deste cotidiano espetacular sem ver a influência do conjunto de mediações estéticas que ocorrem em nossa vida contemporânea” (Miranda, 2014, p. 164). Pois, “ao pensar com imagens, buscamos possibilidades de promover outros espaços e ideias, extraindo dos fluxos do tempo oportunidades de ensinar, aprender, socializar, politizar, educar e criticar nos contrapondo a homogeneidades históricas, artísticas e educacionais. (Martins, 2013, p. 85)

As imagens, dessa forma, acionam percursos distintos e são capazes de afetar de distintas maneiras, pois mobilizam forças e intensidades que impulsionam o deslocamento. ‘Friccionar imagens’ da arte e da cultura visual, do passado e do presente possibilitou atentar aos interstícios, isto é, daquilo que é produzido no ‘entre’ as imagens, nos insights que foram lançados durante as nossas conversas, sobretudo a partir relações com seus cotidianos, como problematizam seus próprios repertórios culturais, apontando-lhes perspectivas distintas.

Ao produzir coletivamente uma cartografia visual (Figura 6), permitiram-se habitar o espaço do museu, rompendo com o imaginário da própria ocupação do espaço expositivo, reivindicando o direito de fixar seus regis-



Cultura Visual no âmbito estético-político: atravessamentos entre arte, política e pedagogia na formação de Professores
Guilherme Susin Sirtoli
Lutiere Dalla Valle

tros à parede. Esta dinâmica foi destacada pelas estudantes como um dos pontos altos da experiência: ao sentirem-se autoras, desconstruíram a ideia de que um museu e uma exposição de arte serve apenas para ser contemplada e que quem produz arte.

Figura 6: Cartografia visual de “Marginalidade e Resistência”. Maio de 2023.



Fonte.: Registro fotográfico dos autores.

Considerações Finais

Em um mundo cada vez mais imerso nas novas tecnologias e narrativas visuais que despontam instantaneamente e parecem embriagar nossos olhares, selecionar repertórios artísticos que de alguma forma possam colocar em cheque nossas crenças e aspirações, bem como movimentar a memória coletiva local, nos parece uma via profícua ao exercício crítico e reflexivo, sobretudo no âmbito da formação docente. Tanto as imagens da arte como da cultura visual em interlocução com inquietações do tempo presente, e que também retomam o passado, sinalizam infinitas possibilidades pedagógicas no âmbito estético-político.

A partir da análise visual e também conceitual de algumas produções artísticas desenvolvidas por artistas latino-americanos que refletiram e questionaram sistemas autoritários ditatoriais, bem como produções vincu-



ladas às efervescências políticas atuais no contexto da América Latina junto às estudantes de pedagogia a partir das exposições coletivas promovidas pelo Grupo Referências Cruzadas, nos permitiu elucidar questões referentes à compreensão da memória política e cultural a fim de reconhecer, para além de sua pujança poética, seu caráter imprescindível à formação crítica e política.

Que importa de lo pedagógico en las artes visuales? é a pergunta que abre o texto “De lo expositivo a la acción pedagógica” escrito por Fernando Miranda (que é Professor da Facultad de Bellas Artes da Universidad de la República de Uruguay e que também integra o coletivo Referências Cruzadas) no livro “Colaboración: El ojo Colectivo - formas de hacer colectivo” (2014: 163). A questão lançada por Miranda ecoa em nossos campos de atuação e reverbera no modo como pensamos e propomos as relações com/a partir das artes e dos artefatos visuais cotidianos: acreditamos que importa de modo decisivo nos processos formativos e cognitivos, pois, como vivenciamos, ativa em nossos imaginários outras vias de compreensão da arte, não apenas ampliando repertórios, mas oportunizando estabelecer outros tipos de conexões: incertas, instáveis e questionadoras.

Adotar as imagens (da arte e da cultura visual) como pontos de partida para compreender tanto as micronarrativas, como também acessar aquelas vozes que foram silenciadas em determinados períodos históricos, proporciona reconhecer os percursos autobiográficos que circunscrevem-se nas grandes narrativas, abrindo brechas para o local, para outras vozes e matizes. Neste viés, a perspectiva educativa da cultura visual nos convoca a pensar em uma “história cultural das imagens” como um posicionamento estético-político: isto é, para além do que é visto, uma vez que “nenhuma imagem é neutral, assim como não existe neutralidade nas suas relações (Brea, 2003).

O que podem as imagens da arte e da cultura visual na produção de “zonas de fricção para disparar processos reflexivos” traz significativas contribuições aos processos formativos da docência: percursos autorais que estimulam o protagonismo através da experiência estética. A perspectiva educativa da cultura visual abre, portanto, a possibilidade para a produção de conhecimento a partir de enfoques muito variados, transdisciplinares,



recorrendo a campos distintos. Não visa o consenso, mas transgredir aquilo que está dado, compreendendo as imagens e os artefatos artísticos como práticas sociais e culturais que refletem os valores e crenças sociais daqueles e daquelas que as produziram, a partir de seus contextos. Sendo, portanto, seu ponto de partida precisamente a ausência de certezas na interpretação.

Referências

BREA, José Luis. *Los estúdios visuales: por una epistemología política de la visualidade*. Centro de Estudios Visuales de Chile: José Luis Brea/ Señas y Reseñas. Agosto de 2003. <http://www.centroestudiosvisuales.cl>. 2003. p.1-16.

CAETANO, Esther. *A trajetória de Maria Lídia Magliani, artista pioneira que questionou as imposições ao corpo feminino*. Site Nonada. 2021. Disponível em: <https://www.nonada.com.br/2021/11/a-trajetoria-de-maria-lidia-magliani-artista-pioneira-que-questionou-as-imposicoes-ao-corpo-feminino/>. Acesso: 03 de fev. de 2023.

CAMPBELL, Brígida; VILELA, Bruno. *Arte e política na América Latina*. São Paulo: Brígida Campbell. 2021.

CANTON, Katia. *Temas da arte contemporânea e mundo de artista: a narrativa como método para o ensino da arte. Espaços da mediação a arte e seus públicos*. 2013. Disponível em: <https://repositorio.usp.br/item/002647457>. Acesso: 05 de fevereiro de 2024.

DANTO, Arthur C. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Edusp, 2006.

FABRIS, Annateresa. Discutindo a imagem fotográfica. *Domínios da Imagem*, [S. l.], v. 1, n. 1, p. 31–41, 2014. Disponível em: <https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/dominiosdaimagem/article/view/19252>. Acesso em: 30 jan. 2024.

GUERRA, Paula; HOEFEL, Maria da Graça Luderitz; SEVERO, Denise Osório; SOUSA, Sofia. “Tu é machista”. Música, ativismo estético-político e (re) configuração social e política nos tempos presentes. *Revista NAVA*. v.6 n. 2. 2021. pp.267-297. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/nava/article/view/33448> . Acesso em 27 de maio de 2024.



HERNÁNDEZ, Fernando. A cultura visual como um convite à deslocalização do olhar e ao reposicionamento do sujeito. In: MARTINS, Raimundo; TOURINHO, Irene (Ed/Org.) *Educação da cultura visual: conceitos e contextos*. Santa Maria: Ed. da UFSM, 2011.

HERNÁNDEZ, Fernando. Catadores da cultura visual: proposta para uma nova narrativa educacional. Porto Alegre: Editora Mediação. 2007.

MARTÍN, Aida Sánches de Serdio. Pedagogías colectivas e investigación colaborativa en las prácticas culturales contemporáneas. (in) ALONSO, Sebastián; CRACIUN, Martín. (Orgs.) *Colaboración. El ojo colectivo: formas de hacer colectivo*. Montevideo: MEC, 2014.

MARTINS, Raimundo. *Metodologias visuais: com imagens e sobre imagens*. (In) DIAS, Belidson; IRWIN, Rita L. (orgs.) Pesquisa educacional baseada em arte: a/r/tografia. Santa Maria: Ed. da UFSM, 2013.

MARTINS, Raimundo; TOURINHO, Irene (Ed/Org.) *Educação da cultura visual: conceitos e contextos*. Santa Maria: Ed. da UFSM, 2011.

MATTAR, Denise. Maria Lídia Magliani Desesperada mente. in: MATTAR, Denise; POSSAMAI, Gustavo (org.) *Magliani: volume I*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo. 2022. p.13-25.

MENDES, Ricardo A. S. 40 anos do 11 de setembro: o golpe militar no Chile. *Revista de Estudos Políticos*. n.7. 2013. Disponível em: https://periodicos.uff.br/revista_estudos_politicos/article/view/38811/22252. Acesso em 27 de maio de 2024.

MIRANDA, Fernando. De lo expositivo a la acción pedagógica. (in) ALONSO, Sebastián; CRACIUN, Martín. (Orgs.) *Colaboración. El ojo colectivo: formas de hacer colectivo*. Montevideo: MEC, 2014.

MIRZOEFF, Nicholas. *How to see the world: an introduction to images, from self-portraits to selfies, maps to movies, and more*. United Kingdom: Pelican Books. 2015.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *Passados presentes: O golpe de 1964 e a ditadura militar*. Rio de Janeiro: Zahar. 2021.



NAPOLITANO, Marcos. A "Resistência Cultural" durante o regime militar brasileiro: um novo olhar historiográfico. in: MOTTA, Rodrigo Patto Sá (org.). *Ditaduras militares: Brasil, Argentina, Chile e Uruguai*. Belo Horizonte: Editora UFMG. 2015. 193-212.

OITICICA, Hélio. Esquema geral da Nova Objetividade [1967]. in: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. *Escritos de artistas Anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar. 2006. p.154-168.

PAIVA, Alessandra Mello Simões. A "virada decolonial" na arte contemporânea brasileira: até onde mudamos?. *Revista VIS*. vol. 21 n.1. jan-jul 2022. p.29-50.

RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto. 2012.

REILLY, Maura. Ativismo Curatorial: resistindo ao masculinismo e sexismo. In: PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André. *Histórias das Mulheres, Histórias Feministas*. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP). 2019. pp.433-444.

REZENDE, Renato (Org.). *Arte contemporânea brasileira (2000-2020): agentes, redes, ativações, rupturas*. São Paulo: Editora Circuito, 2021.

SARMENTO-PANTOJA, Augusto. MULHERES ATIVISTA NAS ARTES VISUAIS E AS DITADURA DO CONE SUL. *Margens*, [S.l.], v. 17, n. 28, p. 311-330, june 2023. ISSN 1982-5374. Disponível em: <<https://periodicos.ufpa.br/index.php/revistamargens/article/view/15200>>. Acesso em 05 de fev de 2024.



Expulsão de Linhas: Desenhos de Viagem à Montanha Sainte-Victoire

Shakil Y. Rahim¹

Os desenhos apresentados foram realizados na viagem feita à Montanha Sainte-Victoire, em 2015, num contexto alargado para visitar a *Aix-en-Provence* de Cézanne. O encontro com a Montanha, há muito esperado, desencadeou uma pulsão criativa antecipada. Os desenhos sucederam-se por longos períodos, em coordenadas diferentes e em diversas aproximações e ângulos. Abro aqui uma amostra desses registos, feitos num mesmo bloco A3 (160 g/m²), em continua expulsão de linhas e rotações de grafites e pastéis (materiais de bolso, número reduzido), com rapidez e velocidade gráfica, e na tradição do desenho de paisagem ao ar livre.

A Montanha Sainte-Victoire, como acidente geográfico, confirma o gigante deitado e as noções de fronteira e de obstáculo ao horizonte. O lado oculto desencadeia mistério e expectativa de um novo mundo; o topo espera pelo toque do céu e pela vista panorâmica. De Cézanne relembro a densidade volumétrica, a força estrutural e a geometria fraturada, numa vertigem e latente explosão, que tomou conta do desenho. Com os resultados tornou-se evidente a rutura com o espaço euclidiano e com a perspetiva atmosférica tradicional, que dissolveu a tridimensionalidade e acentuou o senso de planificação formal e de observador multifocal (LI; QIN, 2022, p. 248).

Por fora da Montanha, mas sobretudo por dentro, os desenhos procuram decompor o caráter impenetrável e imóvel, e abrir o traço à fluidez da experiência e do movimento pedestre. O compasso de respiração dessa temporalidade humana reconfigura a paisagem uniforme da moldura montanhosa, assim como a homogeneidade da cor e da textura. A composição espacial mergulha na perspetiva não linear, e a modelação formal da arquitetura da paisagem é ordenada por segmentação de planos e amplitude de vazios, com funções de variação de profundidade.

A mão visível, potenciada pelo grão do papel e pelas intensidades e espessuras do traço, captura o momento da sensação visual na expressão do espaço. Em Cézanne, a intensidade do desenho resulta do ritmo da pincelada que combina de forma eficaz a fisicalidade dos objetos com

1

Arquiteto e Doutor em Arquitetura, especialidade Desenho e Computação, com a tese "As Funções da Atenção Visual do Desenhador no Fenómeno de Desenho de Observação. Uma Aproximação ao Modelo de Funcionamento Cognitivo". Professor de Desenho e Desenho Arquitetónico na Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa. Membro integrado do CIAUD - Centro de Investigação em Arquitetura, Urbanismo e Design (FA-ULisboa), e membro da comissão editorial da revista científica "The International Journal of the Image" (University of Illinois, USA). Autor do livro "O Desenhador - Estudos Cognitivos, Artísticos e Fenomenológicos". Email: shakil.rahim@fa.ulisboa.pt



a oscilação do movimento da luz e da atmosfera (LLOYD, 2015, p. 219). Nos desenhos aqui apresentados, a decomposição da Montanha faz-se por ritmos de cor que aceleram o olhar, numa vibração cromática fundada em linhas e em rutura com a sensação de estabilidade do maciço.

As sombras das faces da Montanha que criam uma nova criatura tornam-se então uma matéria única dissolvida nos contornos de descontinuidade da luz (de Sul). O peso visual da forma e da luz leva-nos à experiência da imensidão física e da solidão cultural, pelas quantidades de espaço e pelos graus de densidade, como se o horizonte oculto e a falta de referências nos colocasse num labirinto de forças óticas. O traço do desenho procurou essa flutuação de peso, densidade e sucessão, num desígnio de redução e simplicidade visual.

Enquanto proposição poética e recurso simbólico, os desenhos sublinham o significado da Montanha-Ilha, entre a possibilidade física-estrutural e o imaginário de abstração plástica-atmosférica, quase sem tempo e sem lugar. Porque como nos lembra o protagonista de *A Montanha Mágica* (1924): “- Nas montanhas mora a liberdade! – cantarolou Hans Castop, despreocupado” (MANN, 2016, p. 434).



Figura 1. D04 Sainte-Victoire. Desenho a pastel seco e pastel de óleo sobre papel, 29,7 x 42 cm, 2015

Expulsão de Linhas: Desenhos de Viagem
à Montanha Sainte-Victoire
Shakil Y. Rahim



Figura 2. *D09 Sainte-Victoire*. Desenho a grafite, pastel seco e pastel de óleo sobre papel, 29,7 x 42 cm, 2015



Figura 3. *D11 Sainte-Victoire*. Desenho a grafite sobre papel, 29,7 x 42 cm, 2015

Expulsão de Linhas: Desenhos de Viagem
à Montanha Sainte-Victoire
Shakil Y. Rahim



Figura 4. *D12 Sainte-Victoire*. Desenho a pastel seco e pastel de óleo sobre papel, 29,7 x 42 cm, 2015.

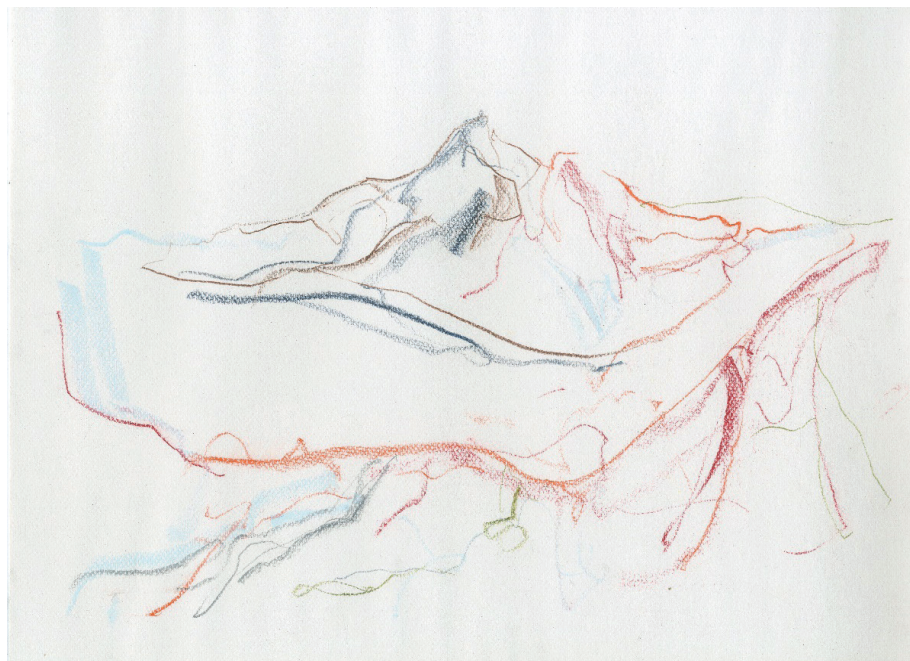


Figura 5. *D23 Sainte-Victoire*. Desenho a pastel seco e pastel de óleo sobre papel, 29,7 x 42 cm, 2015

Expulsão de Linhas: Desenhos de Viagem
à Montanha Sainte-Victoire
Shakil Y. Rahim

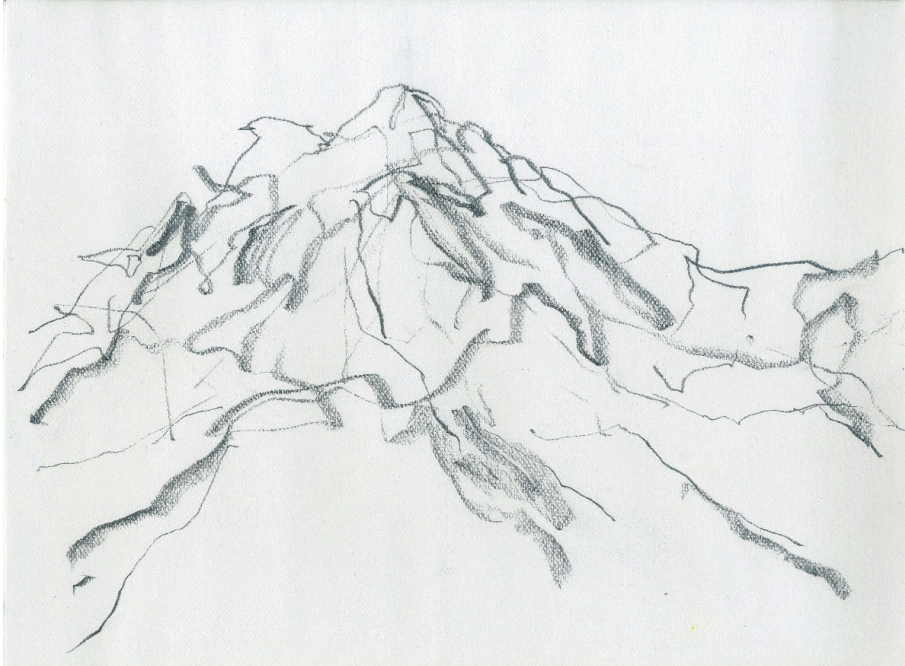


Figura 6. *D20 Sainte-Victoire*. Desenho a grafite sobre papel, 29,7 x 42 cm, 2015.

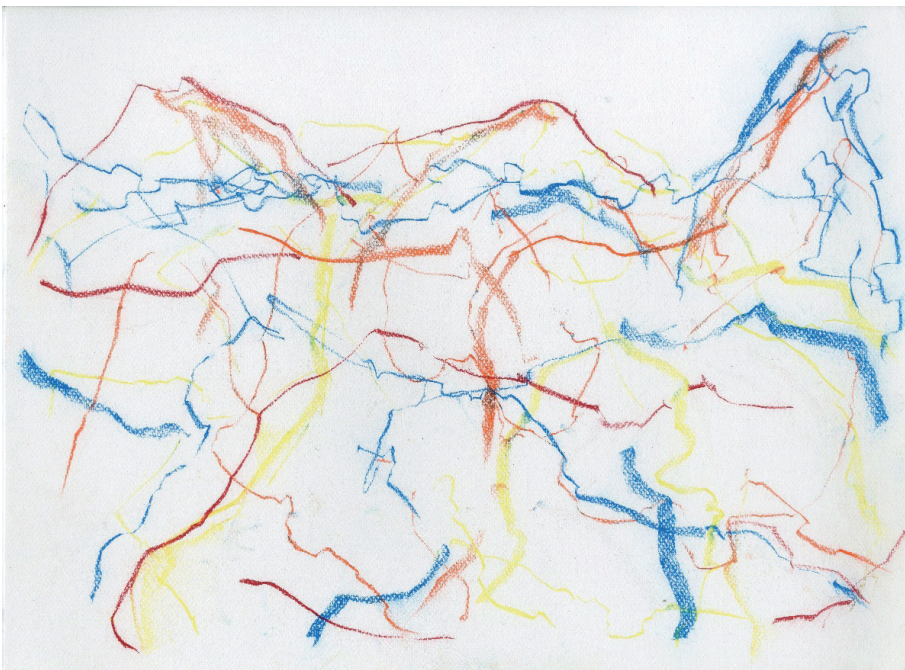


Figura 7. *D26 Sainte-Victoire*. Desenho a pastel seco e pastel de óleo sobre papel, 29,7 x 42 cm, 2015.

Expulsão de Linhas: Desenhos de Viagem
à Montanha Sainte-Victoire
Shakil Y. Rahim

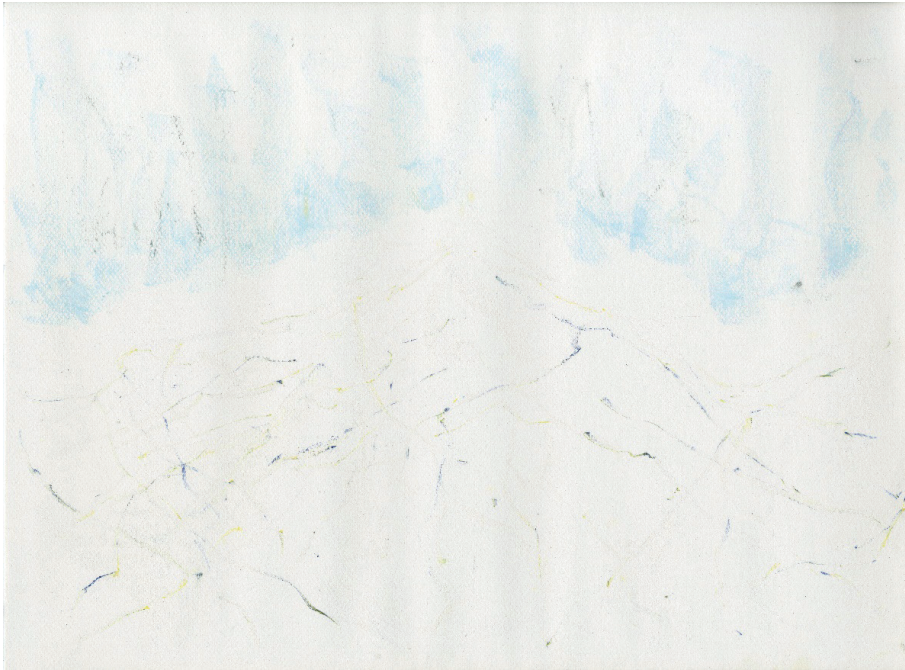


Figura 8. D34 *Sainte-Victoire*. Desenho a pastel de óleo sobre papel, 29,7 x 42 cm, 2015.

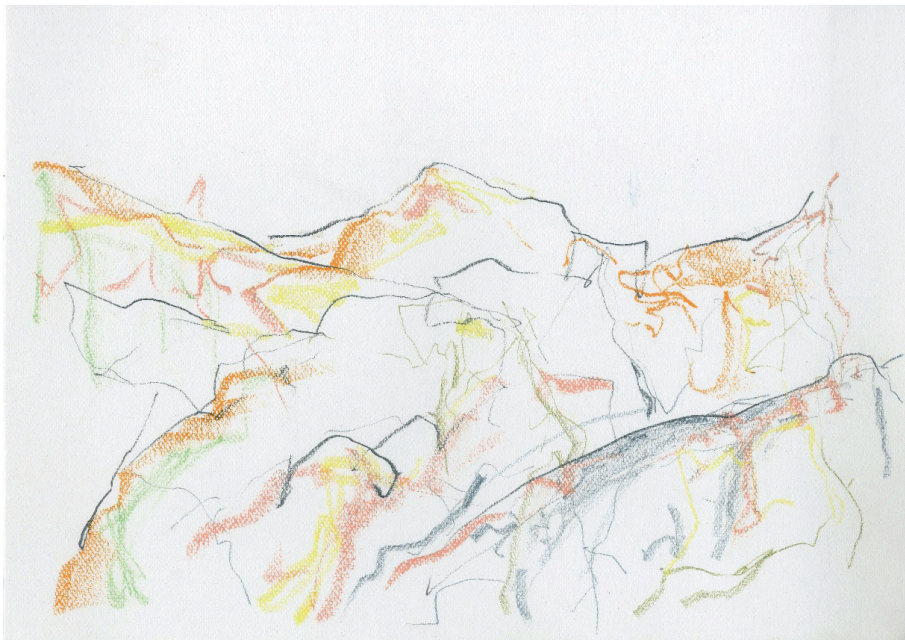


Figura 9. D38 *Sainte-Victoire*. Desenho a grafite, pastel seco e pastel de óleo sobre papel, 29,7 x 42 cm, 2015.



Figura 10. *D41 Sainte-Victoire*. Desenho a grafite sobre papel, 29,7 x 42 cm, 2015.

Todas as imagens têm como fonte o acervo pessoal.

Referências bibliográficas

LI, Jing; QIN, Yidan. The Mount Sainte-Victoire: The possible impacts of Cézanne on modern paintings. *Journal of Education, Humanities and Social Sciences*, vol. 1, p. 244-250, 2022.

LLOYD, Christopher. *Paul Cézanne: Drawings and Watercolours*. London: Thames & Hudson, 2015.

MANN, Thomas. *A Montanha Mágica*. 9ª Edição. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2016.

Ensaaios Quentes 1 e 2

Warm Essays 1 and 2

Isadora Carvalho Mayrinck¹

Resumo

O ensaio visual proposto busca investigar as possibilidades entre diferentes formas e temas artísticos, como serigrafia, gravura em metal, fotografia, cor, memória e feminino. As imagens resultaram de testes e experimentações feitas durante os encontros do Grupo de Estudos em Gravura no Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora. Foi experimentado o uso fotográfico no contexto da arte seriada, através de retículas gravadas a partir de fotos de família, explorando as nuances das cores e suas sobreposições. A criação imagética buscou compreender os significados das narrativas das memórias familiares não apenas como registro, mas como objeto artístico. Além das imagens produzidas, o ensaio visual inclui uma criação textual que visa atrelar o processo criativo e as descobertas também às palavras, colocando ambas as linguagens como construtoras de sentido nessa produção.”

Palavras-chave: processo criativo; memória; feminino; fotografia.

Abstract

The proposed visual essay seeks to investigate the possibilities among different artistic forms and themes, such as screen printing, metal engraving, photography, color, memory, and femininity. The images resulted from tests and experiments carried out during the meetings of the Engraving Study Group at the Institute of Arts and Design of the Federal University of Juiz de Fora. The photographic use was experienced in the context of serial art, through halftone screens engraved from family photos, exploring the nuances of colors and their overlays. The imagistic creation sought to understand the meanings of the narratives of family memories not only as a record but also as an artistic object. In addition to the produced images, the visual essay includes a textual creation that aims to link the creative process and discoveries also to words, placing both languages as builders of meaning in this production.”

Keywords: creative process; memory; feminine; photography.

1

Isadora Carvalho Mayrinck é Bacharel em Artes e Design pela Universidade Federal de Juiz de Fora e graduanda em Artes Visuais pela mesma Universidade. Se interessa pela multidisciplinaridade, transitando entre diferentes linguagens e meios como através de pintura, gravura, fotografia, escrita experimental, colagem, cerâmica e serigrafia. Em suas pesquisas trabalha especialmente os temas relacionados à memória e ao feminino. Atualmente atua também como ilustradora.



Ensaio quentes 1 e 2



Ensaio Quentes 1 e 2
Isadora Carvalho Mayrink





Figura 3- Detalhes Ensaio Quente 1, Isadora Mayrinck, 2023.



Figura 4- Detalhes Ensaio Quente 2, Isadora Mayrinck, 2023.



Figura 5 - Detalhes Ensaio Quente 2, Isadora Mayrinck, 2023.

Ensaio Quentes 1 e 2
Isadora Carvalho Mayrinck





Figura 7- Detalhes Ensaio Quente 2, Isadora Mayrinck, 2023.



Isto ainda não é um texto. Isto pode ser um texto à medida que ganha as linhas, toma forma e remete a algo. Mas ainda não é um texto.

Eu não tenho o tempo como penso; eu nem penso até o fim do pensamento; eu não fluo enquanto isso.

O fato é que, se eu isso fosse, não seria aquilo: isso está na obviedade. É óbvio também a necessidade dos pronomes, mas são tão possessivos, demonstrativos e tantas outras funcionalidades. Bom, eu poderia fazer de uma tela um preenchimento de vários deles, eu bem pensei. Acontece que a tela é por si só uma demonstração, mesmo quando não compreendo. As minhas próprias ainda não testemunho o suficiente, embora estejam penduradas na parede: as evito como evito uma mulher que não posso olhar.

Faz tempo não escrevo livre.

Estou perdida. Não. Estou fugindo e sim, posso olhar. Há algo de familiar nisso.

Gostaria que hoje fosse segunda-feira. Gostaria de fazer algumas impressões, alguns testes. Ainda gosto da pintura, mas me enjoei do desenho. Posso falar de mim o dia todo, assim, no papel; não preciso entreter ninguém embora hoje a sessão tenha sido um sucesso.

Estou adiando algum sentido e no fundo sei que palavra e imagem se entrelaçam. Não tenho uma linha, mas não posso negar a direção. Ainda assim, me dói de algum jeito ter que chegar a algum lugar. Resolver já é abrir mão de um pedaço.

Sim, não sou a mesma, mas ainda sou um pouco daquilo.

Tenho tentado não escrever pois não quero concluir nada agora. "A poesia me obriga" recortei de uma revista, pura sorte do encontro. Fiz um zine. Li pra você. Fiz autoficção das palavras. Faço de mim, faço das minhas. Acredito fielmente em cada invenção.

Mas veja bem, olhando aquelas luzes pensei muito nas cores. Duvidei um bocado, e ainda que seja uma soma, o vermelho existe. Muita gente não sabe disso. Às vezes eu não sei e apesar disso, tirei cópias em magenta e amarelo. Mulher é mesmo um bicho quente, não entendo quem nega. Nunca houve em minha família uma mulher azul.



Referências bibliográficas

ARAÚJO,, M. P. N., & Santos, M. S. dos. (2007). História, memória e esquecimento: Implicações políticas. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 79, 95-111. Recuperado de <http://journals.openedition.org/rccs/728>. DOI: 10.4000/rccs.728.

BARTHES, R. (2015). *A câmara clara: notas sobre a fotografia*. Edições 70

DANZIGER, L. (s.d.). Leila Danziger. Recuperado de <https://www.leiladanziger.net/>

EMIN, Tracey. *White Cube*. Acessado em: 5 março.2024).

FELIZARDO, A., & Samain, E. (2007). A fotografia como objeto e recurso de memória. *Discursos Fotográficos*, 3(3), 205-220.

LINS DE BARROS, M. M. (1989). *Memória e família*. Estudos Históricos. Monteiro, C. (2015). Documento, memória e arquivo na arte contemporânea: Algumas reflexões sobre a obra fotográfica imemorial de Rosângela Rennó.

ROUILLÉ, A. (2009). *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. Ed. SENAC.

