



Universidade Federal de Juiz de Fora

Reitora: Girlene Alves da Silva

Vice-reitor: Telmo Mota Ronzani



Instituto de Artes e Design - IAD / UFJF

Diretor: Prof. Fabrício da Silva Teixeira Carvalho

Vice-diretora: Profa. Patrícia Moreno



Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens

Campus Universitário da UFJF

CEP 36036-330 - Juiz de Fora/MG

revista.nava@ufjf.edu.br

Online - <https://periodicos.ufjf.br/index.php/nava>

Coordenação: Profa. Dra. Renata Zago

Edição Gráfica/Diagramação:

Bruna Souza Leite Labanca

Luiz Eduardo da Conceição Honório

Ilustração da capa:

Ana Beatriz Maximiano

Suporte: Bordado em tecido

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central da UFJF

Nava: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens [recurso eletrônico] / Universidade Federal de Juiz de Fora. – v. 10, n. 2 (jun.2025) -. - Dados eletrônicos. – Juiz de Fora: Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Artes e Design, 2025.

Semestral
ISSN 2525 - 7757

1. Artes. I. Universidade Federal de Juiz de Fora

CDU 7

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 da revista.



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

revista.nava@ufjf.edu.br



Universidade Federal de Juiz de Fora

Reitora: Girlene Alves da Silva

Vice-reitor: Telmo Mota Ronzani



Instituto de Artes e Design

Diretor: Prof. Dr. Fabrício da Silva Teixeira Carvalho

Vice-diretora: Profa Dra. Profa. Patrícia Moreno



Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens

Coordenação: Profa. Dra. Renata Zago

Equipe Editorial

Editor: Felipe Muanis

Editora Executiva: Edileis Novais

Sub-Editor: Thales Eduardo Soares Martins

Coordenadora de Parecer: Laíza de Oliveira Rodrigues

Editores de seção: Rachel Pereira da Silva Souza

Edição gráfica: Bruna Souza Leite Labanca

Luiz Eduardo da Conceição Honório

Coordenador de Revisão: Adriano Chagas

Revisão: Carla Margareth Ferreira Ribeiro

Elton Luís Oliveira Edvik

Leda do Nascimento Rosa

Equipe de tradução: Fernanda Ferreira de Mello

Elton Luís Oliveira Edvik

Luísa Moraes Friaça Silva

Jonathan Luís Hipólito Ferreira

Carla Margareth Ferreira Ribeiro

Divulgação e redes sociais: Giulia Borba Sbarai

Jaqueline Purgatto Ferreira

Sabrina de Souza Garcia

Conselho Científico

Prof. Dr. Alexandre Bergamo Idargo (Universidade Federal de Santa Catarina)
Prof. Dra. Ana Claudia Suriani Silva (University College London)
Prof. Dra. Carole Gubernikov (Universidade Federal Estadual do Rio de Janeiro)
Prof. Dra. Cynthia Tompkins (Arizona State University)
Prof. Dra. Diana Crane (Pennsylvania University)
Prof. Dr. Fernão Pessoa Ramos (Universidade Estadual de Campinas)
Prof. Dr. João Luiz Vieira (Universidade Federal Fluminense)
Prof. Dra. Maria Amélia Bulhões Garcia (Universidade Federal do Rio Grande do Sul)
Prof. Dra. María Isabel Baldasarre (Universidade de Buenos Aires)
Prof. Dra. Maria Lúcia Bastos Kern (Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul)
Prof. Dra. Maraliz de Castro Viera Christo (Universidade Federal de Juiz de Fora)
Prof. Dra. Paula Guerra Tavares (Universidade do Porto)
Prof. Dra. Rita Moraes de Andrade (Universidade Federal de Goiás)
Prof. Dra. Sônia Salzstein Goldberg (Universidade de São Paulo)

Comissão Editorial

Prof. Dra. Ana Carolina Acom (Universidade Estadual do Oeste do Paraná)
Prof. Dra. Andreia Salvan Pagnan (Universidade do Estado de Minas Gerais)
Prof. Dra. Astrid Sampaio Façanha (Universidade Federal de São Paulo)
Prof. Dra. Aymê Okasaki (Universidade de Sorocaba)
Prof. Dr. Breno Tenório Ramalho de Abreu (Universidade de Brasília)
Prof. Dra. Camila Carmona Dias (Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Sul)
Prof. Dra. Carla Cristina Siqueira Martins
Prof. Dr. Carlos Francisco Perez Reyna (Universidade Federal de Juiz de Fora)
Prof. Dra. Carolina Casarin da Fonseca Hermes
Prof. Dra. Caterina Cucinotta (Universidad Rey Juan Carlos)
Prof. Dr. Christian Hugo Pelegrini (Universidade Federal de Juiz de Fora)
Prof. Dra. Débora Pinguello Morgado (Universidade Federal de Juiz de Fora)
Prof. Dra. Eliane Maria Chaud (Universidade Federal de Goiás)
Prof. Dr. Fernando Augusto Hage Soares (Fundação Armando Alvares Penteado)
Prof. Dr. Flávio Oscar Nunes Bragança (Universidade Veiga de Almeida)
Prof. Dra. Gabriela Andrade de Oliveira (Universidade Federal de Juiz de Fora)
Prof. Dra. Gabriela Soares Cabral
Prof. Dra. Gláucia Kruse Villas Bôas (Universidade Federal do Rio de Janeiro)
Prof. Dra. Graziela Ribeiro Baena (Universidade Federal do Pará)
Prof. Dra. Idanise Sant'Ana Azevedo Hamoy (Universidade Federal do Pará)
Prof. Dra. Iana Uliana Perez (Centro Universitário Sagrado Coração)
Prof. Dra. Ilana Goldstein (Universidade Federal de São Paulo)
Prof. Dr. Ivan Mota Santos (Universidade Federal de Juiz de Fora)



Prof. Dr. Javer Wilson Volpini (Universidade Federal de Juiz de Fora)
Prof. Dr. Jesús Ramé López (Universidad Rey Juan Carlos)
Prof. Dra. Joana Monteleone (Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro)
Prof. Dra. João Dalla Rosa Júnior (Cesgranrio)
Prof. Dr. Jorge Luiz Rocha de Vasconcellos (Universidade Federal Fluminense)
Prof. Dra. Julia Salgado Valentini de Souza (UFRJ)
Prof. Dra. Kárittha Bernardo de Macedo (Instituto Federal de Santa Catarina)
Prof. Dra. Lavínnia Seabra Gomes (Universidade Federal de Goiás)
Profa. Dra. Lia Paletta Benatti (Universidade Federal de Juiz de Fora)
Prof. Dra. Lívia Laura Matté Soares (Universidade Tecnológica Federal do Paraná)
Profa. Dra. Lucia Di Girolamo (Università della Campania Luigi Vanvitelli)
Prof. Dr. Luís Alberto Rocha Melo (Universidade Federal de Juiz de Fora)
Prof. Dr. Luiz Augusto Mugnai Vieira Junior (Universidade Paranaense)
Profa. Dra. Márcia Antabi (Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro)
Prof. Dr. Marcio Almeida Nicolau (Laboratório de estudos das relações de gênero, masculinidade e transgêneros/UFRRJ)
Profa. Dra. Maria Aparecida Prazeres Sanches (Universidade estadual de Feira de Santana)
Profa. Dra. Maria Lúcia Bueno (Universidade Federal de Juiz de Fora)
Profa. Dra. Maria Luíza Igino Evaristo (Universidade Federal de Juiz de Fora)
Prof. Dra. Mariane Cara
Profa. Dra. Maristela Rocha (CEFET MG)
Profa. Dra. Marta Castello Branco (Universidade Federal de Juiz de Fora)
Profa. Dra. Patrícia Moreno (Universidade Federal de Juiz de Fora)
Prof. Dr. Paulo Debom (Centro de Tecnologia da Indústria Química e Têxtil do SENAI)
Prof. Dr. Pedro Crispim (Escola Superior Artística do Porto)
Prof. Dr. Rafael Fortes (Universidade Federal de Juiz de Fora)
Prof. Dr. Rafael Gonçalves (Universidade Estadual do Paraná)
Profa. Dra. Rita Moraes de Andrade (Universidade Federal de Goiás)
Prof. Dr. Ronaldo Salvador Vasques (Universidade Estadual de Maringá)
Profa. Dra. Rosana de Lima Soares (Universidade de São Paulo)
Profa. Dra. Sabrina Pacheco Sant'Anna (Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro)
Profa. Dra. Tatiana de Lourdes Massaro (Universidade de São Paulo)
Profa. Dra. Thainá Vígio Ribeiro (Universidade Federal do Rio de Janeiro)
Prof. Dr. Tiago Vieira da Silva (Escola Superior Artística do Porto)
Profa. Dra. Theresa Medeiros (Universidade Federal do Rio Grande do Norte)
Profa. Dra. Vera Lúcia Follain de Figueiredo (Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro)
Prof. Dr. Wallace Andrioli Guedes (Universidade Federal Fluminense)



Sumário

10

Editorial

Felipe Muanis

12

[entrevista]

Anna Bella Geiger - Entre variáveis e memórias

Rachel Souza

26

[dossiê]

Fazer roupa: práticas que produzem a moda

30

Apresentação do dossiê

Débora Pinguello Morgado

Franciele Menegucci

[tradução]

36 **Fazer como Saber: Epistemologia e Técnica na Criação Manual**

Ulrich Lehmann

[artigos]

57 **Mapa do mercado da moda fluminense: Histórias de mulheres trabalhadoras (1830-1840)**

Laura Junqueira de Mello Reis

79 **O vestuário litúrgico como fonte documental e objeto museológico do Museu Histórico de Londrina**

Angelita Marques Visalli
Daniele Caroline Antunes

101 **Carnaval, estampa e representatividade: a ala Exus Contemporâneos no carnaval da Grande Rio em 2022**

Erica Huebra da Silva
Madson Luis Gomes de Oliveira

125 **Os desafios das mulheres trans e travestis relacionados ao conforto/desconforto no vestuário**

Onnara Custódio Gomes
Marizilda dos Santos Menezes

152 **Estética contranormativa no design de moda contemporâneo: as criações de Vittor Sinistra**

Fellipe Cardoso da Silva
Mônica Moura

**Os discursos artificiais na moda: análise dos sentidos
imbricados na campanha “Sunset Dream” da marca**

170

Mango

Ítalo José de Medeiros Dantas

Fernanda Ribeiro

Glauber Soares Júnior

Claudia Schemes

Marcelo Curth

**A produção de algodão no Brasil: o projeto (Ilu)Miara e o
cultivo orgânico como prática sustentável para o
desenvolvimento de vestuário e moda**

188

Shaiane Carla Gaboardi

Jailson Oliveira Sousa

**Tingimento natural e a biodiversidade brasileira: desafios
e oportunidades, uma revisão sistemática**

206

Maibe Marocolo Lima

Joanette Costa Formiga Cavaco

Breno Tenório Ramalho de Abreu

Dianne Magalhães Viana

**Wearable art e o sistema-moda enquanto produção de
subjetividade**

230

Elisa Bueno

Júlia Lasry Benchimol Lanza

Joedy Luciana Barros Marins Bamonte

255

**Arte e posicionamento estético-político em Thereza
Simões e Cybèle Varela (1965-1970)**

Tamara Silva Chagas

[\[resenha\]](#)

267

**Entre Deusas e Bofetões: a costura em viés da moda
invisível**

Ana Carolina Acom

[\[arte da capa\]](#)

277

Autora da capa

Ana Beatriz de Oliveira Maximiano

Editorial

É com imensa satisfação que iniciamos, com este número, uma nova etapa da Revista Nava, concomitantemente à comemoração dos 10 anos de sua existência. A partir de agora, trabalharemos em cada edição com dossiês temáticos que representam a pluralidade do Instituto de Artes e Design e do Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora – o que não impedirá de continuarmos recebendo artigos em fluxo contínuo, que também serão publicados em cada número, para além do dossiê.

Essa primeira edição dos dossiês fixos recai sobre o tema “Fazer roupa: práticas que produzem a moda” e conta com duas editoras convidadas: a Professora Doutora Débora Pinguello Morgado, Coordenadora do Bacharelado em Moda da Universidade Federal de Juiz de Fora, e a Professora Doutora Franciele Menegucci, da Universidade Estadual de Londrina, a quem deixo, mais a frente e em boas mãos, o editorial deste dossiê.

Iniciamos também neste número a prática de valorizar os alunos e egressos do IAD-UFJF e convocá-los para fazerem a capa de cada edição da revista. Neste número, contamos com a bela e criativa capa feita em retalhos e patchwork à máquina, com o logo da Nava bordado, da aluna do 7º período do Bacharelado de Moda, Ana Beatriz de Oliveira Maximiano, a quem agradecemos o belo trabalho e inspiração. Uma pequena mostra de sua produção pode ser apreciada ao final desta edição.

Além do dossiê sobre moda e inaugurando as comemorações dos 10 anos da Nava, abrimos a revista com uma entrevista exclusiva e especial, feita por Rachel Souza com a artista plástica Ana Bella Geiger, que, gentilmente, recebeu a Nava em três ocasiões. As conversas abordaram a prática artística e os desafios enfrentados por ela como artista visual no período da ditadura civil-militar do Brasil, de 1964 a 1985, além de seu novo caderno “Typus Terra Incógnita”, que reúne desenhos criados desde 1977 até trabalhos recentes e, mesmo, outros realizados especialmente para a publicação.

Outra novidade que a Nava apresenta neste número e que se estenderá aos próximos é a seção Estado da Arte, que contempla a tradução



de um texto importante da área e será fixa, dialogando ou não com o dossiê. Pode não ser, necessariamente, um texto recente, como o nome da seção indicaria, mas uma obra importante para a nossa área, mesmo sendo mais antiga e que, porventura, nunca tenha sido traduzida para o nosso idioma. Entendemos que, muitas vezes, precisamos utilizar textos seminais em sala de aula, mas, por eles serem estrangeiros e não haver tradução disponível, o acesso dos alunos é dificultado. Nesse sentido, a tentativa da seção é colaborar com os nossos pesquisadores e reforçar o compromisso da Nava com a pesquisa, o ensino e a sala de aula.

Com a veiculação desta edição, já estamos trabalhando no próximo número, a ser publicado no segundo semestre de 2025, que contará com o dossiê "Perspectivas da pesquisa em música no Brasil", aos cuidados dos editores convidados: o Professor Dr. Fernando Vago e o Professor Dr. Renato Borges.

Bem-vindos à Revista Nava e uma ótima leitura!

Felipe Muanis

Editor



Anna Bella Geiger - Entre variáveis e memórias

Anna Bella Geiger - Between variables and memories

Rachel Souza¹

Resumo

A entrevista com Anna Bella Geiger, renomada artista brasileira, visou avaliar como sua produção ao longo dos anos toca em temas importantes como a geografia crítica, a estetização de ferramentas geográficas e políticas e o lançamento de seu primeiro livro de artista, com a compilação de obras já existentes e as desenvolvidas especialmente para a referida publicação. Através de uma interação muito próxima, a artista ofereceu um resumo de suas motivações e, o contexto histórico, ao criar suas obras.

Palavras-chave: Anna Bella Geiger; arte contemporânea brasileira; variáveis; livro de artista; geopoética.

Abstract

The interview with Anna Bella Geiger, a renowned Brazilian artist, aimed to evaluate how her production over the years touches on important themes such as critical geography, the aestheticization of geographic and political tools, and also the launch of her first artist's book, with the compilation of existing works and those developed especially for the aforementioned publication. Through a very close interaction, the artist offered a summary of her motivations and the historical context when creating her works

Keywords: Anna Bella Geiger; brazilian contemporary art, variables; artist's book; geopoetics.

Encontrei Anna Bella Geiger três vezes em sua casa. Na verdade, o que ela chama de casa-ateliê, pois, de fato, o lugar é a junção dos dois espaços. Em todas as ocasiões da entrevista, estava ali disponível uma mulher artista, carioca, com a escuta atenta e muito generosa em partilhar as histórias de seu fazer artístico por quase 75 anos de carreira. O que era para acontecer em uma entrevista, se desdobrou, e falamos além do previsto. As perguntas previamente selecionadas deram lugar às respostas em fluxo contínuo, entremeando vários assuntos em apenas um questionamento. Assim, o meu papel se tornou o de fazer pontuações. Falamos muito sobre a vida e alguns temas pessoais. Esse contexto dá indícios sobre quem é Anna Bella, para além de livros e prêmios.



A fase visceral de sua carreira, de 1965 a 1969, rendeu obras como “Masculino – Feminino” (1967)”, “Fígados conversando” (1968) e “Carne na Tábua” (1969), entre outras. Da mesma forma, abordamos o encontro ao acaso com o artista alemão Joseph Beuys, que rendeu a ela uma série de conversas informais sobre arte e política, além de um vídeo intitulado “Conversa com Beuys”, de 1975.

Tratamos também da sua participação no boicote à X Bienal Internacional de São Paulo, a partir de 1969, junto a outros artistas. Falamos sobre as memórias da ditadura que atravessaram o país, um período da vida de Anna Bella cujos desafios perduraram 21 anos.

A geopoética¹ da artista toma forma por meio de mapas e cartografias que redesenham os limites impostos pelas fronteiras geográficas. O remapeamento de Anna Bella se insurge contra certas narrativas políticas e nos faz pensar o quanto a América do Sul é parte constituinte de sua persona.

Recentemente, Anna Bella lançou um caderno pela Família Editions, intitulado “Typus Terra Incógnita”, que reúne desenhos criados desde 1977, até agora, e alguns trabalhos realizados especialmente para a publicação.

Figura 1: fotografia de Anna Bella



Diana Tamane

Revista Nava: Você tem uma longa trajetória nas artes visuais. A série de conversas informais com Joseph Beuys em uma galeria em Nova Iorque foi a última coisa sua que eu vi. E ele era um artista com um pensamento

1

Termo criado pelo crítico colombiano José Rocca para a sua obra.

ecológico e um dos fundadores do Partido Verde na Alemanha. Hoje, essa questão é muito real e muito atual. Como aconteceu a conversa?

ABG: Eu estava em Nova Iorque, em 1975. O galerista do Beuys era como um mentor que o sustentava financeiramente. O nome dele era Richard Demarco. Vivia na Escócia e acompanhava o Beuys nas viagens e exposições. O que aconteceu foi por acaso. Muitas coisas acontecem por acaso. Anos antes, eu havia participado de uma Bienal do Jovem, de Paris² para artistas com até 35 anos de idade. Particpei com oito gravuras da Fase Visceral e soube que, na ocasião, alguém adquiriu todas as gravuras da série. Como não fui a Paris, não conheci esse colecionador. Em 1975, em Nova Iorque, haveria o lançamento de uma obra do Beuys na Galeria René Block. Eu estava na porta e o Demarco, que não me conhecia, perguntou: "Você é aquela artista brasileira?" Em seguida, ele se apresentou como o tal colecionador das minhas obras. Então, me pegou pela mão e me levou para conhecer o Beuys, que já estava lá para uma palestra. Há muitos anos eu vinha me interessando por estudos antropológicos que, coincidentemente, eram do interesse do Beuys na sua obra. E eu já entendia que ele era um artista conceitual.

Revista Nava: Foi ao acaso, mas nem tanto...

ABG: É... Demarco criou uma escola em Edimburgo para o Beuys lecionar lá. Ele tinha um interesse em antropologia e chegou a me dizer: "Sou um antropólogo, e não, um artista". Da mesma maneira que o seu campo de interesse estava na antropologia, para mim, o interesse era a geografia e o sistema geográfico, sem a função unicamente descritiva. Em 1975, eu já estava trabalhando com essas questões e o resultado do meu trabalho era bastante diverso do uso comum do mapa, de localizar regiões e países por meio do Mapa Mundi Mercator na sua escala, na geologia. Isso já significava para mim uma outra indagação sobre a natureza, o significado e a função do objeto de arte. É claro que o artista não fica no ateliê se perguntando "o que é o objeto para mim"? Ele vai indagar isso tudo na prática. Além dos questionamentos que já vinham modificando o meu pensamento e a minha ação, vivíamos em uma ditadura. Isso acrescentava ainda mais temor e a necessidade de uma reação. Eu reagia por meio de obras cheias de metáforas, como por exemplo, nos meus cartões postais "Brasil Nativo/Brasil Alienígena", de 1976, e "O Pão Nosso de cada dia", de 1978. Por que o cartão? Porque eu podia fazer uma arte e enviá-la pelo correio para

outra pessoa, com uma mensagem, sem censura. Por incrível que possa parecer, havia professores de arte reacionários, como um professor da PUC-Rio, que me ridicularizava ao se referir a mim como “uma mulher se vestindo de indígena”. Ele não entendeu nada do que representava a minha reflexão sobre o momento político. Meu marido tinha sido preso e éramos perseguidos por todos os lados. E eu, com quatro filhos, precisava preservar a condição física e mental dele e da família. Um período muito difícil de atravessar. E, bem, as teorias da arte (...) o crítico escreve depois da obra pronta. Ele não cria as teorias para, depois, os artistas seguirem. Então, eu estava em plena criação de trabalhos. Quando ele me apresentou o Beuys, eu já possuía um interesse enorme por psicologia e arte. Isso em 1969. Eu tinha lido Psicologia e Alquimia, de C. G. Jung, um “tijolão” do qual entendi apenas alguns dos seus significados. No final dos anos 1960, começam a chegar publicações da França, sobre assuntos relacionados a arte e a alquimia. Então, começo a ler também os livros do historiador Mircea Eliade, “O Sagrado e o Profano”, “História das Ideias Religiosas” e “O Xamanismo e as Técnicas Arcaicas do Êxtase”. O que Beuys leu, eu não sei. Naquela época, eu ainda estava na fase visceral. Logo em seguida, eu me dedico mais a um trabalho de campo no curso que ministrei sobre Arte Crítica, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, por três anos. Disso, resultou a exposição “Circumambulatio”, cujo significado em latim é uma perambulação em torno do centro. Nessa mesma época comecei a ler os Cahiers de Geographie, enviados pelo Pedro, meu marido, que estava ensinando questões urbanas na geografia, na Sorbonne, em Paris.

Revista Nava: Ele é geógrafo, certo?

ABG: É. Junto a alguns geógrafos franceses, professores da Sorbonne, ele estava iniciando uma pesquisa inédita sobre geografia urbana. Não havia geografia urbana. O Pedro é bem conhecido por esse assunto. No momento ele está com 102 anos de idade e é um geógrafo que precede os estudos urbanos no Brasil. Comecei a ler com mais atenção os Cahiers e as questões geográficas começaram a me interessar, a ponto de eu questionar o porquê de estar tão envolvida na questão cartográfica. Então, voltando ao Beuys, eu entendi que ele estava modificando a própria natureza do objeto, aquilo do feltro, aquelas coisas todas. Mas, assim como eu, saindo com outros resultados. Porém, baseando-se também em um sistema diverso ao das artes visuais, dentro da antropologia. Foi quando



eu perguntei a ele algumas questões sobre os indígenas e a ideia do xamã. Ao perguntar sobre o xamã, ele se surpreendeu e quis se certificar de que eu estava falando, de fato, sobre esta palavra, pois era um assunto não explorado.

Revista Nava: Então ele tinha essa leitura sobre xamã como líder espiritual, mas ninguém nunca havia tocado no assunto com ele? Pelo menos não, dentro das artes?

ABG: Isso! Esses estudos tinham me levado para assuntos semelhantes e modos de questionamento como os do Beuys, tipo “não quero ser artista, quero ser antropólogo”. Eu não dizia que não queria ser artista, nem que queria enveredar pela história da humanidade, mas havia uma similaridade de conceitos e atitudes em relação à arte. Direcionei a conversa para falar do momento político que eu vivia no meu país. Perguntei se ele achava que ainda caberia a atuação de um xamã para governar uma república, em vez de um presidente. Beuys não sabia de que país eu vinha, e que essa pergunta me interessava, para que ele me definisse melhor o que era um xamã. Rachel, já estou saindo da pergunta que você fez, mas...

Revista Nava: Tudo bem, está saindo e voltando, costurando.

ABG: Exatamente. Eu tinha alunos como o Fernando Cocchiarale, que, naquele momento, começava a estudar filosofia e tinha decidido não mais ser artista. Eu continuava boicotando a Bienal de São Paulo. O Fernando Cocchiarale e o Paulo Herkenhoff coerentemente, também aderiram ao boicote.

Revista Nava: Em que ano?

ABG: Foi em 1968, com o AI 5, quando o governo proibiu qualquer mostra na área de artes plásticas que se referisse à pornografia ou criticasse o governo militar. Cerca de 30 artistas se reuniram numa sala no MAM e declararam o boicote a todas as instituições brasileiras, inclusive a Bienal Internacional de São Paulo. Passei 21 anos boicotando Salões e Bienais, no Brasil. Nós artistas, tínhamos uma produção, mas não tínhamos onde expor. Meu marido não perdeu o emprego, mas foi preso. Então, durante mais de dois anos, fiz patê de fígado em casa para vender. Acredite. Eu ia aos restaurantes e vendia por quilo. Depois, no meu trabalho, começo a ver nas cartografias recursos e possibilidades de desenvolvê-lo, usando, por exemplo, territórios, cartogramas de áreas contíguas, distorções das escalas do mapa Mercator, em uma relação que desproporciona o mundo.



Para quê eu fazia tudo aquilo? Para criar situações ideológicas que levavam a uma geopoética. Comecei a criar um campo estético próprio. Então, minhas questões na arte não eram apenas me apropriar de um Mapa Mundi Mercator sem essas intervenções. Já nos anos 1950, aprendi com a artista Fayga Ostrower (1949-1953), que poderia também sobreviver de ilustrações. Naquela época, havia colecionadores, como o Raymundo de Castro Maia, que encomendavam aos artistas um álbum de gravuras. Fayga, por exemplo, ilustrou o poema “Boi Morto”, de Manuel Bandeira, em gravura em metal (que aliás eu ajudei a imprimir em duas cores). Isso a tem a ver com esse caderno que acabo de lançar pela Família Editions. A Fayga vivia de ilustrações em revistas e jornais. Em 1950 e 1951, comecei a ilustrar crônicas e poemas no jornal Diário de Notícias. Depois, nos anos 1960, as capas dos livros editados por Ênio Silveira, fundador da editora Civilização Brasileira, que publicava obras de autores de esquerda e contra o regime militar. Também illustrei livros infantis e um dicionário de termos técnicos, além da capa em xilogravura de O apanhador no campo de centeio, de J. D. Salinger, sucesso da Editora do Autor, de Rubem Braga; e uma edição de luxo de Sonetos de Augusto Frederico Schmidt, com desenhos em nanquim.

Figura 2 - “Non a La Biennale de Sao Paulo”



Fonte: Nava

Revista Nava: Qual foi este período? De quando a quando?

ABG: Foi de meados dos anos 1950 até os anos 1970. Alguma coisa assim.

Revista Nava: Eles faziam alguma pesquisa para saber que, pela estética, poderia ser um trabalho de Anna Bella Geiger? Quais foram as consequências?

ABG: Não, nada. Mas, como consequência, passei um tempo sem expor em salões e Bienais. Você tinha produção e não tinha para onde mandar. Eu com quatro crianças, Pedro geógrafo, que não perdeu o emprego, mas tinha sido preso. Quer dizer, comecei a fazer patê de fígado, como te falei. Ainda me lembro desses tempos difíceis. Outro dia fui ver o filme que fala do jornalista Rubens Paiva. Qual é mesmo o nome?

Revista Nava: “Ainda estou aqui”.

ABG: Isso! Fui ver o filme e é claro que a gente se emociona, pois trata-se de uma história verdadeira e horrível. Em parte, se assemelha ao que aconteceu com a nossa família. No filme, os caras do DOI-CODI batem na porta. Na minha casa chegaram esmurrando a porta. Meu marido Pedro era do IBGE e era uma pessoa idealista, como ainda é hoje. Na verdade, o marxismo dele é de teoria aplicada aos estudos geográficos. Ele é um cientista político, nunca participou de partidão. Então, voltando ao filme, a Eunice Paiva foi chamada ao DOI-CODI. Eu também fui e não avisei nada em casa. Quando cheguei lá, me levaram para um quarto escuro onde estava uma datilógrafa e um policial que começou a me perguntar o porquê de eu ter ido à Cuba em 1963.

Revista Nava: Para tentar investigar qualquer filiação, participação...

ABG: É! Quando viram que fui à Cuba, que era mulher do Pedro... Depois que eu entrei lá sozinha, que percebi como era perigoso. Fui explicar que eu fui para ganhar um prêmio em dinheiro, num concurso em Havana. Estou saindo da pergunta, não sei se tem a ver, mas...

Revista Nava: Tem a ver, claro. Mas, então, só pelo fato de você ter ido lá para receber um prêmio, já configurava, para eles, uma ligação com o governo cubano, com o partido ?

ABG: Imagine só! Quando eu fui ao Chile, em 1965, para uma exposição no Museu de Arte de Santiago, alguns parentes de exilados políticos me pediram que levasse dinheiro para eles. E eu levei, com muito medo. No dia que fui ao DOI-CODI sozinha, expliquei que era uma artista abstrata. No dia seguinte, vieram de surpresa na minha casa e, vendo que eu tinha uma prensa de gravura, me perguntaram se era ali que eu fazia



dinheiro falso. Eram três policiais, e entraram armados dentro da minha casa. Eu não estava aguentando mais, era muita pressão.

Revista Nava: Então foi um período longo, até que você conseguisse sobreviver de arte, dentro dessas condições.

ABG: Sim. Participei com minhas gravuras abstratas de várias Bienais nacionais e internacionais. Até 1967, eu participava ativamente da cena artística brasileira e também, naquela ocasião, ganhei vários prêmios no exterior. E, assim, eu conseguia manter a família, economicamente. Quando não dava para me sustentar, fazia o que te contei, patês.

Revista Nava: Achei importante você ter mencionado uma compreensão de que a população faz parte de geografia. Embora você tenha passado por outras questões, como a do seu marido, a da geografia, e como você mesma diz, “de vanguarda”.

ABG: Exatamente. Isso que você falou, em 1969 eu disse para o Pedro. Ele começou a ir ao Nordeste nesta época, para verificar que precisava fazer modificações. Perguntei a ele como era feita a classificação e como se baseava a divisão dos Estados. Ele disse que a base era só os relevos, na parte física. Ele foi para o Pantanal quando aquela região ainda era de muita pobreza e começou a entrevistar a população, sobre as necessidades deles. Aí ele começou a dizer que o Brasil não podia continuar dividido naquelas cinco regiões, pois elas eram consideradas, apenas, do ponto de vista geológico. Como ele era do IBGE, em 1969 começou a realizar estudos profundos para uma nova divisão do país. Por exemplo: no seu trabalho de campo, ele foi até a fronteira do Maranhão e Piauí conversar com as populações locais, para saber das suas condições de sobrevivência, em função do habitat.

Revista Nava: Voltando ao seu trabalho...

ABG: É, essas coisas eu não esqueço, mas a gente não fica relembrando no dia a dia. Então, ver o filme me trouxe memórias. Quase no final da ditadura, em 1981, nós artistas, voltamos a participar da Bienal. Naquele período, convidada pelo curador Walter Zanini, apresento o que classifiquei pela primeira vez de uma videoinstalação toda coberta com formas em camuflagem, que denominei de “Mesa, Friso e Video-Macios”, que, aliás, foi remontada recentemente na galeria Mendes Wood DM, em São Paulo. Mas, Rachel, eu fico saindo e deambulando, mas vai me perguntando as coisas.



Revista Nava: Quando você começou, tinha uma ideia de arte, do que é arte? Porque obviamente, a identidade vai mudando, vai se moldando, não é estanque. O que era arte para a Anna Bella iniciante, nos anos 1950, lá no Hotel Quitandinha, em Petrópolis, e a Anna Bella de hoje, a que acabou de expor “Typus Terra Incógnita”, na Mendes Wood, em São Paulo?

Figura 3 - “Type Terra Incógnita”.



Fonte: Nava

ABG: Comecei em 1949/1950, quando eu e outros artistas estávamos juntos no ateliê da Fayga, em uma arte figurativa expressionista com base na ideologia socialista da arte alemã. Artistas como ela e Oswaldo Goeldi pertenciam a essa tendência, assim como artistas de países latino-americanos como Colômbia, Argentina, Paraguai, Chile, Venezuela e Uruguai, todos influenciados por essa figuração de caráter político. Você também encontra essa influência no Muralismo Mexicano, e mesmo na obra da minha amiga, a artista americana-mexicana Elizabeth Catlett Mora, da mesma época, na sua série de esculturas e gravuras “Mother and Child”.

Revista Nava: Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros?

ABG: Diego, isso! Sempre com aquelas características da figura humana, mas também muito influenciado por Picasso. Eu me identifiquei com a questão da figuração, em uma arte socialista ainda influenciada pelos ideais da União Soviética. Mas, na Alemanha, havia os grandes representantes, como Käthe Kollwitz, por exemplo, para quem a figuração não tratava de modelo nu ou qualquer coisa acadêmica de escolas de Belas Artes. Nós desenhávamos mulheres e crianças nas favelas. E, aos poucos, fui

seguindo as ideias da Fayga, que foi se tornando abstrata, e a minha obra também foi se transformando, até chegar à abstração informal. Isso foi em 1952.

Revista Nava: Fale um pouco sobre seu novo livro *Typus Terra Incógnita*, pela Família Editions.

ABG: Teve esse propósito, da Maria Lago em me procurar para fazer um caderno-livro para a editora dela, a Família Editions. No meu caso, tenho uma produção de livros, ou melhor, de Cadernos de Artista, criados entre 1976 e 1977. Quando fiz os cadernos, tive a oportunidade de viajar e levei alguns comigo. Bati em algumas portas em Paris, lá pelos idos de 1978, quando estavam começando a trabalhar com essas publicações. Vendi cadernos na Argon Diffusion, em Paris, e para algum departamento do Centro Georges Pompidou; em Amsterdam, no Stedelijk Museum e na livraria Other Books & So, do Ulises Carrión, que era também um artista de cadernos e abriu uma editora com esse tipo de caderno-livro; e na Printed Matter, Inc., em Nova Iorque. No meu caso, a Maria se apoiou nesses meus cadernos e equações. No caso das obras que denominei de “Equações”, eu me baseei nas equações matemáticas dos cadernos do meu filho Davi, e substituí os números e letras das verdadeiras equações matemáticas por mapas da América Latina e do Brasil. Isso deu tão certo que fui convidada a participar com essa série em várias mostras no exterior. A partir dessas, desenvolvi outro trabalho que nomeei de “Rolos”.

Revista Nava: Os Rolos são múltiplos vendidos junto com o livro. De onde surgiu a ideia deles?

ABG: Da própria ideia de rolo dos hebreus. Em uma das páginas do Rolo eu me baseei em uma página de uma enciclopédia portuguesa do século XIX, com ilustrações impressas em gravura em metal, na qual havia uma página com o título de “Euhropa”, onde estavam catalogados bustos de mulheres, com seus tipos físicos. Ali você vê aldeãs francesas, alemães e holandesas, com seus chapéus típicos. Logo abaixo, os tipos masculinos. E logo em seguida, as descrições de suas habitações. E, na mesma ilustração, mais abaixo, animais típicos das florestas locais. Está tudo ali tipificado. Aí me ocorreu fazer algo parecido nos Rolos que acompanham o Caderno, só que, com os africanos escravizados no Brasil em um dos Rolos, e, no outro, os indígenas. Copiei as figuras das mulheres negras de ilustrações



do Debret, e a de indígenas, de outros ilustradores da época. Fiz cada Rolo com algumas tipificações, tal como a enciclopédia que mencionei.

Revista Nava: E o título Typus Terra Incógnita?

ABG: Tenho feito pesquisas para encontrar alguns mapas-mundi anteriores ao século XVI. Um deles, por exemplo, creio que foi desenhado por algum cartógrafo que acompanhou as viagens de Marco Polo em direção à China. Nele, há uma descrição do Rio Amazonas, enquanto em outras partes do mundo, como a África, o mapa é descrito apenas pelo seu contorno, sem nenhum detalhe ou informação geológica. Me surgiu o termo em Latim "Terra Incógnita", a partir do qual acrescentei o termo "Typus". Daí o título. Mas o "incógnitas", o que eu quero dizer é que há mapas do Marco Polo que venho colocado nos Macios.

Revista Nava: Macios?

ABG: Os Macios são aqueles trabalhos que eu venho fazendo desde 1980. Passei alguns desses mapas para uma superfície oval em tela, que denomino de "Macio", criando uma pseudo categoria de técnica artística. Dei essa denominação, pois os mapas são feitos sobre chassis de formatos ovais cobertos com tela de pintura. Eu forro esses chassis com espuma de estofar sofá, de modo que ficam tridimensionais, e sobre eles trabalho com pintura e bordados. Por exemplo, os meridianos de dois dos Macios recentes eu bordei à mão. Eles têm origem nas videoinstalações que fiz em 1980, na XXXIX Bienal de Veneza, e em 1981, na XVI Bienal de São Paulo (Bienal da Abertura). Era um tempo em que, nas exposições, só podiam entrar categorias definidas como pintura, escultura, gravura e desenho.

Revista Nava: Então, seu novo Caderno reúne obras de vários períodos, desde 1976, até agora?

ABG: Isso, porque incluem páginas dos cadernos dos anos 1970, assim como novos desenhos onde, por exemplo, refiz uma obra de 1980, intitulada "Variáveis". Nesse caso, a minha proposta foi a de pegar um Mapa Mundi Mercator e elaborar outras dimensões políticas para o mundo. São quatro quadros impressos em gravura em metal em formatos de lenços quadrados de linho, sobre os quais reformulo hipoteticamente o Mundo - o Mundo do Petróleo, o do Domínio Cultural Ocidental e o Mundo do Desenvolvimento e do Subdesenvolvimento. Quando criei essa obra, o Brasil ainda era classificado como país subdesenvolvido. Essa classificação



não levava em conta o nosso desenvolvimento cultural à altura do que mostrava a realidade.

Revista Nava: Então, esta parte cartográfica, além de uma discussão geopolítica, representa a forma como você pensa a geografia?

Figura 4 - Páginas do livro de Anna Bella



Fonte: Nava

ABG: Totalmente. Gosto muito do termo que o Joan Roca usa. Ele é um crítico colombiano, que mora na Espanha. Ele diz que é uma geopoética. E de fato é. Muitas pessoas que acompanham meu trabalho passaram a usar o termo e a achar que é o mais adequado. Mas isso é um pouco do que eu posso falar dos meus cadernos.

Revista Nava: Uma coisa interessante também é que, quando a gente estava conversando, com o gravador desligado, você mencionou minúcias do trabalho gráfico para fazer a catalogação de tipos que você fez nos Rolos. Aquela imagem pequena gravada lá em cima, como se fosse uma fotografia em 3X4, acho até que em uma escala menor. Como isso foi trabalhoso e foi fundamental uma parceria com o impressor. Achei bonita a forma poética, cheia de detalhes com que me contou.

ABG: Agostinho, é o nome do impressor. É uma pessoa que conheço há muitos anos, porque ele imprime, há anos, gravura em metal. Augusto Coradello. Houve uma demora, um atraso de um mês no lançamento do livro, porque todo o rolo ele imprimia perfeito, mas um dos papéis vegetais deu problema, dava bolhas. Rachel, você sabe quantos que ele imprimiu? Foram várias vezes, até dar certo. A imagem das mulheres, por exemplo,

tem coloração diferente, é serigrafia. Teve isso da matéria não obedecer ao que a gente planejava.

Revista Nava: Claro!

ABG: Olha o livro, é uma obra em si! Já viu ele todo? Essa página foi impressa direto em gravura. Essa serigrafia foi impressa três vezes, até as cores ficarem exatamente como eu queria. Este azul aqui deu trabalho...

Revista Nava: O interessante é que isso também é mapeamento, isso é mapa, é tipologia.

ABG: Pois é. História natural, história geográfica...

Revista Nava: Como é a sua relação com o autorretrato? Uso como referência para esta pergunta, um trabalho seu intitulado "Monalisa", de 2003. E é uma montagem sua, como Monalisa, em um cenário que mistura a paisagem natural e a paisagem construída.

ABG: Foi em 2003. O crítico de arte inglês Guy Brett já era conhecido no Brasil, quando se interessou pelo pessoal abstrato e neoconcreto, e expôs todos em Londres, nos anos 1960. Ele escreveu muito sobre Hélio Oiticica e Lygia Clark. Em 2003, ele me disse que estava pensando na Bienal de Londres, porém em uma edição virtual, e que estava convidando alguns artistas e pedindo a eles uma foto em que estivessem junto a algum monumento, na cidade onde viviam. Fui atrás da ideia e, em vez de um monumento, fui para uma favela. E me ocorreu o quadro da Monalisa, porque vemos atrás da pintura uma pequena cidade, que inclusive deve ser a cidade do Leonardo Da Vinci, com casinhas e vielas. Sugeri ao meu fotógrafo que registrasse uma favela e ele saiu tirando fotos aleatórias. Até que, um dia, ele fotografou a favela da rua Santo Amaro, no bairro do Catete, na Zona Sul do Rio de Janeiro. Mal sabia ele que eu nasci ali, no Hospital da Beneficência Portuguesa, e morei em uma casa velha, perto dessa favela, até 1950. E foi a foto escolhida. A imagem foi lançada como cartaz da Bienal de Londres.

Revista Nava: Seu pai era socialista. O que tem em você, que é dele? Como esse pensamento de mundo integrou a sua formação?

ABG: Essa essência humanista é o que ficou em mim, de buscar compreender o outro, as nossas diferenças e semelhanças. Bem, meu pai estava na Polônia, depois da Primeira Guerra Mundial. Ele era um operário, trabalhava com couro. Ele chegou ao Brasil nos anos 1920 e contava isso



para mim, era interessante ouvir. Meus vizinhos eram, em maioria, também imigrantes. Meu pai era muito simpático, se importava com as pessoas e suas causas, Enfim, estavam todos no Rio de Janeiro, vinham todos para cá. Essa foi a minha formação. Mas, escrevi algo recentemente...Denilson Baniwa, curador do pavilhão brasileiro da última Feira ARCO 2025, em Madrid, me convidou para participar da feira com as minhas obras de 1975 e 1976. Ele me perguntou algumas coisas sobre a questão indígena. Eu escrevi um texto de três laudas, em que começo falando de mim mesma, e me colocando dentro de um pertencimento a uma sociedade de tribos, pois eu venho das antigas tribos israelitas de Israel.

Revista Nava: Então, faz sentido, naquele trabalho onde você situa o Rio de Janeiro como centro do Brasil e do mundo. Para você, de certa forma, é assim.

ABG: É isso mesmo. Com certeza.

Revista Nava: Isso também fala de um aspecto político, não é? O de que a gente está sempre grafando os lugares de acordo com quem a gente é e com quem a gente consegue ser.

ABG: Totalmente. É por aí mesmo. Achei que a vida iria em outra direção, mas fiquei no Rio.

Fazer roupa: práticas que produzem a moda

Ementa:

Este dossiê temático nasce com o desejo de reunir uma ampla discussão sobre as práticas vinculadas à produção de vestuário, abordando-as a partir da perspectiva histórica, sociológica, artística, didática, cultural e política. Convidamos pesquisadores a contribuírem com artigos que explorem os diferentes aspectos que envolvem o ato de fazer roupa a partir de um diálogo interdisciplinar sobre as práticas que produzem a moda.

Assim, interessa a este dossiê receber artigos que reflitam sobre os aspectos elencados a seguir, sem, contudo, se limitar a eles:

Fazer roupa e sociedade: abordagens a partir de uma perspectiva histórica e sociológica das produções de roupas, do saber fazer e dos ofícios práticos da moda:

Experiências de ensino: compartilhamento de metodologias e resultados de trabalhos e projetos práticos aplicados no ensino da produção de vestuário;

Inovações: apresentação de inovações de metodologias e recursos nos processos de produção do vestuário;

Práticas de manutenção, restauro e preservação: explorações dedicadas às práticas de restauração e de conservação das roupas e dos têxteis, nos museus ou nos espaços industriais e comerciais;

Fazer roupa como arte: debates sobre os fazeres da moda do ponto de vista artístico e/ou cultural;

Práticas políticas: reflexões acerca dos exercícios práticos da produção de roupas e seus vínculos políticos, econômicos e ambientais;



Manualidades x produção industrial: discussões que reflitam acerca das práticas, dos métodos e das ferramentas de produção de vestuário nos processos manuais e industriais, dentro do contexto produtivo capitalista;

Produção de roupas e de si: reflexões acerca das práticas de produção de roupas enquanto ferramentas subjetivas da criação de si.

Objetivos do dossiê:

- Teorizar e debater sobre as práticas de produção de roupas, evidenciando a relevância dos fazeres como fontes ricas de pesquisa e de reflexão para a moda;
- Dar visibilidade à pesquisa e ao trabalho de docentes que atuam em disciplinas práticas dos cursos de Moda e fornecer subsídios para que outros professores possam ampliar o seu repertório metodológico;
- Divulgar recursos e métodos inovadores no campo de produção do vestuário a fim de contribuir para a qualidade técnica da confecção de roupas;
- Refletir sobre como as práticas de elaboração material do vestuário podem se relacionar com outras esferas da vida, do conhecimento e da produção de si.

Público-alvo:

Este dossiê é destinado a pesquisadores que adotam, por diferentes perspectivas, os ofícios práticos da produção de vestuário como objeto de pesquisa, entre os quais a modelagem, o corte, a costura e as técnicas têxteis. Serão admitidos trabalhos submetidos por doutores e doutorandos, em coautoria com ao menos um doutor.

Cronograma e prazos:

Submissão de artigos: de 15 de dezembro de 2024 até 15 de fevereiro de 2025;
Publicação: prevista para o primeiro semestre de 2025.

Informações sobre submissão:

Os artigos devem ser submetidos através do sistema de submissão online do periódico, seguindo as diretrizes de formatação e estilo disponíveis no site do mesmo (<https://periodicos.ufjf.br/index.php/nava/about/submissions>).

Palavras-chave: Produção de vestuário; Costura e modelagem de roupas; processos têxteis.



Referências:

PIRES, Rafaela Blanch. Pesquisa em Design por meio da Prática: Abordagens construtivas em Moda e Têxteis. Modapalavra e-periódico, Florianópolis, v. 17, n. 42, p. 01–30, 2024.

CERTEAU, Michel de. A invenção do cotidiano: Artes de fazer. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 1998.

CERTEAU, Michel de; GIARD, Luce; MAYOL, Pierre. A invenção do cotidiano 2: Morar, cozinhar. Petrópolis – RJ: Vozes, 2013.

CHATAIGNIER, Gilda. Fio a fio: tecidos, moda e linguagem. São Paulo: Estação das Letras, 2006.

OSTROWER, Fayga. Criatividade e processos de criação. 30 ed. Petrópolis: Vozes, 2014. 187 p. Ilus.

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

FRASQUETE, Débora Russi; SIMILI, Ivana Guilherme. A moda e as mulheres: as práticas de costura e o trabalho feminino no Brasil nos anos 1950 e 1960. História da Educação, Porto Alegre, v. 21, n. 53, p. 267-283, set./dez. 2017.

FREITAS, Renata Oliveira Teixeira de. Design de Superfície: Ações comunicacionais táteis nos processos de criação. São Paulo: Blucher, 2011.

MALERONKA, Wanda. Fazer roupa virou moda: um figurino de ocupação da mulher (São Paulo 1920-1950). São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2007.

MALTA, Marize. Paninhos, agulhas e pespontos: a arte de bordar o esquecimento na história. Anais. XXVIII Simpósio Nacional de História, Florianópolis, 2015.

MILLER, Daniel. Trecos, troços e coisas: estudos antropológicos sobre a cultura material. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

OGUSHI, Milena Mayuri Pellegrino; ZANELLA, Andréa Vieira. Linhas, alinhavos e descosturas no processo de criação de uma performance/



exposição. *Psicologia e Sociedade*, Recife, v. 35, p. 1-17, 2023.

ROCHE, Daniel. *A história das coisas banais: nascimento do consumo nas sociedades do século XVII ao século XIX*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

_____, Daniel. *A cultura das aparências: uma história da moda, do século XVII ao século XIX*. São Paulo: SENAC, 1998.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Regina Gomide Graz: Modernismo, arte, têxtil e relações de gênero no Brasil. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, v. 45, p. 87-106, 2007.

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

Apresentação do Dossiê

Débora Pinguello Morgado¹
Franciele Menegucci²

Este dossiê foi idealizado a partir da concepção de que o fazer, o tecer e o confeccionar produzem objetos vestíveis que estão na base da cultura e precedem os estudos que vão, a partir das roupas, analisar, decodificar e aproximar a moda e o vestuário com os meios pelos quais os sujeitos se colocam em relação entre si e diante do mundo. A roupa é o objeto primeiro e do qual partem tantos estudos, por vias interdisciplinares, que cuidam de investigar suas apropriações. Antes de a roupa ser destinada ao consumo, ao uso, à caracterização do corpo ou de um cenário - cenários reais e fictícios -, ela é fonte de um pensamento criativo e de um fazer, emerge da imaginação - ou da simples repetição - e se deixa tecer, confeccionar, ganhar corpo - corpo próprio e corpo alheio.

A complexidade tecnológica da confecção é análoga às complexas relações sociais que desenvolvemos enquanto humanidade. Aliás, e conforme convoca a tradução inédita em nossa língua, apresentada na seção *O Estado da Arte* deste dossiê, Fazer como saber: epistemologia e técnica na criação manual, de Ulrich Lehmann, a base dos discursos sociais procede - mas, dialeticamente, também precede - do mundo material e das técnicas criativas/produativas que configuram os materiais em coisas outras. Tosar uma ovelha, criar um fio, dispô-los em conjuntos de trama e urdume em relação perpendicular, drapear ou criar um molde, cortar e confeccionar. O nível de elaboração material desse processo descrito - e que vai, no decorrer do tempo, se complexificando, como no exemplo dos fios que ganham diferentes torções, os tecidos que assumem padronagens diversas, etc. - está em direta relação com o nível dos discursos que conceitualmente organizam a sociedade e, também, com a produção do conhecimento científico.

Pensando-se nos processos construtivos que dão vidas inteiramente novas a materiais já existentes, as técnicas do corpo empregadas no feito de objetos e roupas, para citar Marcel Mauss (2017) em *Sociologia e Antropologia*, refletem a sua natureza social, ou seja, são executadas, dadas e transmitidas a partir dos elementos da cultura, das relações de

1

Doutora em História pela UDESC, mestre em História e graduada em Moda pela UEM. Professora do Instituto de Artes e Design da UFJF, nos cursos de Bacharelado em Moda, na Especialização em Moda, Arte e Cultura e no Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens. Endereço eletrônico: deborapmorgado@ufjf.br

2

Doutora e mestre em Design pela UNESP. Professora do Centro de Educação, Comunicação e Artes da UEL, no curso de Bacharelado em Design de Moda. Endereço eletrônico: franmenegucci@uel.br



poder e das forças que organizam a produção temporal e espacialmente. Ainda, é pertinente lembrar de Richard Senett (2025) em *O artífice* e de sua compreensão sobre a metamorfose para uma consciência material, a partir da qual há o deslocamento de função no uso das ferramentas ou a confluência de materiais/tecnologias distintas na elaboração de algo inovador. São novidades de uso e de objetos que tanto criam outras formas relacionais sociais quanto servem de metáfora (citando mais uma vez Ulrich Lehmann) para a compreensão e elaboração do conhecimento científico. Este é o poder de que dotamos o campo prático e que extraímos dele na elaboração dos conceitos que são caros aos estudos da moda e das aparências.

As perspectivas aqui apresentadas orientaram o desejo por um dossiê em que o fazer e todas as suas complexificações estivessem em primeiro plano. No entanto, também não deixamos de lado os estudos em que o fazer não assume protagonismo, mas que, apesar disso, impõe sua presença nas entrelinhas das análises traçadas pelo conjunto de autores que costuram esta edição. Iniciamos, assim, o dossiê com o artigo *Mapa do mercado da moda fluminense: histórias de mulheres trabalhadoras (1830–1840)*, da autora Laura Junqueira de Mello Reis, que realiza um mapeamento histórico do mercado da moda no Rio de Janeiro entre 1830 e 1840, evidenciando o papel das mulheres – brancas, negras, livres, libertas e escravizadas – como modistas e costureiras. Com base em anúncios de jornais da época e na metodologia prosopográfica, mostra o crescimento desse mercado e sua distribuição geográfica pela cidade. Destaca a hierarquização social dos ofícios, o papel das imigrantes francesas e a Rua do Ouvidor como centro de prestígio.

No artigo *O vestuário litúrgico como fonte documental e museológica do Museu Histórico de Londrina*, das autoras Daniele Caroline Antunes e Angelita Marques Visalli, as vestes migram do cotidiano ritual para o museu, oferecendo – por meio do seu corte, cor, bordado e exposição – um saber histórico documental. As pesquisadoras abordam o processo de musealização de um acervo de vestuário eclesiástico, ao percorrer as etapas de aquisição, conservação, catalogação, documentação, exposição e ressignificação das vestes religiosas, destacando como esses objetos passam a atuar como documentos históricos e elementos de memória coletiva. O artigo apresenta como as vestimentas se tornam mediadoras



culturais, ampliando a compreensão sobre o papel da indumentária na construção das identidades religiosas, sociais e simbólicas da cidade.

O têxtil é aspecto de destaque na materialidade que permeia o campo da moda. Neste sentido, o artigo *Carnaval, estamparia e representatividade: a ala Exus Contemporâneos no Carnaval da Grande Rio em 2022*, de Erica Huebra da Silva e Madson Luis Gomes de Oliveira, aborda a estamparia como um saber visual híbrido entre arte, moda e política no contexto carnavalesco. Os autores analisam duas estampas que representam Exu - compostas a partir de referências à cultura afro-brasileira, religiosidade, arte urbana, moda dos anos 1970, resistência negra e a produção de Jean-Michel Basquiat - e evidenciam como o uso intencional e consciente de uma técnica pode atuar no enfrentamento ao preconceito religioso e na valorização da diversidade cultural.

No campo da diversidade, a relação entre os aspectos práticos e simbólicos do vestuário é abordada no artigo *Por uma moda mais confortável e inclusiva: as dificuldades de mulheres trans e travestis com o vestuário*, de Onnara Custódio Gomes e Marizilda dos Santos Menezes, que investiga os desconfortos enfrentados por mulheres trans e travestis na relação com o vestir. A pesquisa evidencia como o desconforto físico, psicológico e ergonômico está diretamente ligado à ausência de produtos pensados para corpos que não seguem os padrões binários e cisnormativos. O estudo propõe uma reflexão sobre os limites da moda convencional e a urgência de processos criativos que contemplem a diversidade de identidades de gênero.

O “fazer social do design” é abordado pelos autores Fellipe Cardoso da Silva e Mônica Moura, no artigo *Estética contranormativa no design de moda contemporâneo: as criações de Vittor Sinistra*, que analisa o designer Vittor Sinistra sob a ótica da teoria queer, discutindo como a sua produção rompe com as normas cisheteronormativas por meio da estética. Apoiado em teóricos como Butler e Lauretis, e aplicando a metodologia documental, o artigo interpreta a moda como ferramenta de performatividade e subversão de gênero, e identifica no trabalho do designer uma expressão sensível e politizada da diversidade sexual e identitária.

No contemporâneo, a produção de sentido por meio da inteligência artificial é tema emergente, assim, o artigo *Os discursos artificiais na moda:*



análise dos sentidos imbricados na campanha “Sunset Dream” da marca Mango, com autoria de Ítalo José de Medeiros Dantas, Fernanda Ribeiro, Glauber Soares Júnior, Claudia Schemes e Marcelo Curth analisa como a inteligência artificial generativa (genAI) opera discursos na comunicação de moda, tomando como estudo de caso a campanha “Sunset Dream” da Mango. Os autores constataam três dimensões discursivas: (i) reforço de padrões estéticos e socioculturais vigentes; (ii) adaptação de elementos a novas preferências de consumo; e (iii) criação de narrativas internas à marca, ancoradas na inovação tecnológica. Os pesquisadores consideram que a genAI, simultaneamente, reforça normas existentes e possui potencial para reorganizar narrativas, moldando percepções de estilo e identidade no sistema da moda.

O material têxtil e o impacto ambiental também se integram ao dossiê, no artigo *A produção de algodão convencional e orgânico no Brasil e a demanda da fibra pela indústria da moda nos processos de produção do vestuário*, de Shaiane Carla Gaboardi e Jailson Oliveira Sousa. Os autores realizam uma comparação entre os modelos de produção de algodão no país, evidenciando os impactos socioambientais negativos do cultivo convencional e os desafios enfrentados pela produção orgânica. A análise inclui um estudo de caso do projeto (Ilu)miara, que articula pequenos produtores da Paraíba com empresas como a Dalila Têxtil e a Cataguases, demonstrando como o algodão orgânico pode representar uma alternativa sustentável e socialmente justa, embora ainda enfrente barreiras estruturais e de escala, que limitam o seu crescimento dentro da indústria da moda.

Ainda no campo das fibras têxteis e da sustentabilidade, e por meio de uma revisão sistemática da literatura pertinente ao tema, o artigo *Tingimento natural e a biodiversidade brasileira: desafios e oportunidades para um design sustentável*, dos autores Maibe Marocco Lima, Joannette Costa Formiga Cavaco, Breno Tenório, Ramalho de Abreu e Dianne Magalhães Viana, avalia o potencial de corantes naturais utilizados por comunidades tradicionais na redução do impacto ambiental causado pela indústria têxtil. A pesquisa aponta para a necessidade de políticas que viabilizem o emprego de corantes naturais em larga escala e indica caminhos para integrar biodiversidade e design sustentável no Brasil.



Partindo das fibras para as superfícies dos tecidos, as práticas artesanais se fazem presentes no dossiê pelo artigo *Wearable art e o sistema-moda enquanto produção de subjetividade*, de Elise Bueno, Júlia Lasry Benchimol Lanza e Joedy Luciana Barros Marins Bamonte, que explora o movimento *wearable art* como uma alternativa ao sistema-moda capitalista. Discutindo os limites da moda *fast fashion*, o artigo apresenta a *wearable art* como prática que resgata a dimensão subjetiva do vestir, unindo arte têxtil, artesanato e expressão individual. A pesquisa ainda aborda como os processos artesanais e a relação íntima entre artista-produtor e usuário restituem à roupa o poder de significar identidades duradouras, em contraponto ao caráter efêmero da moda convencional.

Encerrando a seção de artigos do dossiê, o trabalho *Arte e posicionamento estético-político em Thereza Simões e Cybèle Varela (1965–1970)*, da autora Tamara Silva Chagas, trata da produção artística de Thereza Simões e Cybèle Varela entre os anos 1965 e 1970, que é analisada como forma de resistência estética à ditadura militar brasileira. A pesquisa identifica críticas à repressão, à indústria cultural e à representação feminina nas obras de ambas. Destaca a subversão de códigos visuais, o enfrentamento à censura e o uso da arte como espaço de denúncia e produção de memória, especialmente por mulheres de fora dos grandes circuitos militantes. A autora salienta o posicionamento das artistas que, em meio à repressão, romperam com a subserviência feminina e usaram a arte como recurso de denúncia.

O dossiê também apresenta a resenha *Entre Deusas e Bofetões: a costura em viés da moda invisível*, pela autora Ana Carolina Acom que, no texto, ofereceu seu olhar sobre o livro *Moda: uma trama filosófica*, de Guido Conrado. Na contramão das práticas elaboradas sobre e com os materiais que produzem as roupas e os acessórios do corpo, e que são o ponto focal do dossiê, a pesquisadora destaca do livro justamente a dimensão imaterial que compõe a produção da moda contemporânea, especialmente com o caso da Daspu e de sua produção sem produto. A autora acompanha o argumento de Guido Conrado ao evidenciar que o acontecimento Daspu explicita um “regime de identificação” com base na linguagem, na ação estética e no poder simbólico da marca — uma grife que opera politicamente ao visibilizar corpos e pautas marginalizadas. Ao



Apresentação do Dossiê
Débora Pinguello Morgado
Franciele Menegucci

refletir sobre a estética do imaterial, a autora reforça o potencial subversivo da moda enquanto prática discursiva e ação pública, fazendo da Daspu um exemplo de resistência que costura política e estilo em um viés provocador e profundamente contemporâneo.

Por fim, não podemos deixar de destacar que as práticas de manipulação dos materiais têxteis, além de se costurarem textualmente ao longo do dossiê, estão na imagem que abre esta edição. A capa, criada, cortada e costurada pelas mãos de Ana Beatriz de Oliveira Maximiano, produz um *patchwork* de tecidos e conceitos que arrematam as propostas encaminhadas para este dossiê. Ao fundo, os olhos elaborados em cores frias tomam distância para observar e refletir acerca das práticas, representadas no primeiro plano pela mão que costura à máquina e que, em cores quentes, lança vida pulsante ao ato costureiro. Fundo e primeiro plano, pensamento e prática são, no entanto, postos no mesmo nível pelo *quilt* irregular que ziguezagueia e une, de forma indissociável - e como apresenta a tradução deste dossiê - a episteme e a *téchne*, ou, os conhecimentos e os ofícios.



Fazer como Saber: Epistemologia e Técnica na Criação Manual

Making as Knowing: Epistemology and Technique in Craft

Ulrich Lehmann

Abstract

The essay employs the orthodox canon of philosophical discourses in order to inquire into the relationship between episteme and techne. Platonic and Aristotelian postulates are used to trace the historical understandings of the connection between knowing and making in the development and execution of a craft. The metaphor of weaving—instrumental in Platonic discourse—is employed as the thread running through the discussion; this metaphor is also employed to guide the application of episteme and techne to textile production, in particular through a structural analysis of the pleated fabrics used by Mariano Fortuny and Issey Miyake.

Keywords: epistemology, technique, craft, weaving, Aristotle, Plato.

Resumo

O ensaio emprega o cânone ortodoxo dos discursos filosóficos para investigar a relação entre episteme e techne. Postulados platônicos e aristotélicos são usados para traçar os entendimentos históricos da conexão entre saber e fazer no desenvolvimento e na execução de um ofício. A metáfora da tecelagem - fundamental no discurso platônico - é empregada como fio condutor da discussão; essa metáfora também é empregada para orientar a aplicação da episteme e da techne à produção têxtil, em particular por meio de uma análise estrutural dos tecidos plissados usados por Mariano Fortuny e Issey Miyake.

Palavras-chaves: epistemologia, técnica, ofício, tecelagem, Aristóteles, Platão.

Introdução

Este texto reflete sobre a estrutura básica dos processos de trabalho dentro do ofício manual. Ele investiga os fundamentos teóricos da avaliação do “fazer” e do “saber”, e aplica essa reflexão a exemplos selecionados de tecelagem têxtil voltados à criação de vestuário, em que a tecelagem é definida tanto como base de habilidade, quanto como técnica estrutural. Os tecidos, com sua evocativa intersecção entre trama e urdidura, e seu

Ulrich Lehmann estudou filosofia, sociologia, história da arte e línguas modernas em Frankfurt am Main, Paris e Londres. Obteve o seu mestrado no Courtauld Institute of Art em 1992 e o seu doutoramento na Universidade de Essex em 1996. Trabalhou no Royal College of Art e no Victoria and Albert Museum, onde continua como Pesquisador Honorário. Juntou-se à University for the Creative Arts em 2007 como Professor Pesquisador e líder do Mestrado em Moda na UCA Rochester



caráter essencial na formação da cultura, servem como ponto de referência para as fontes contextuais empregadas no presente argumento, que se desenvolvem a partir da filosofia grega clássica. O caráter fundamental da tecelagem se torna mais específico por meio de exemplos materiais, nos quais o tecido é posteriormente tratado e processado para gerar formas culturalmente específicas, que retêm uma forte marca de sua produção técnica, ao mesmo tempo em que se impõem estruturalmente em sua disciplina, dentro das artes aplicadas.¹

Ampliando a interconexão entre o material e o conceitual, o texto analisa as maneiras pelas quais o trabalho criativo transforma o processo do fazer em um conceito em si. Esse processo pode ser separado em pelo menos duas áreas distintas: uma é estrutural e a outra é cognitiva. O aspecto estrutural reside na substituição de histórias visuais e simbolismo por um foco nas bases de conhecimento e habilidades, que são empregadas na criação de um objeto. O processo e a construção do objeto ou texto são favorecidos em relação à sua narrativa; da mesma forma, conceitos puramente formalistas (como a decoração) são considerados apenas em relação à gênese material de uma coisa. Ao apresentar a fabricação de um objeto como um conceito, entramos no debate entre episteme (epistēmē) e techne (tekhnē), entre “conhecimento” e o que pode ser traduzido como “ofício” ou “arte”. Na história da filosofia, essa aparente divisão entre teoria abstrata e prática experimental tem sido, muitas vezes, apenas retórica, pois o interesse estava em descobrir relações produtivas entre a teoria e a prática, e não em separá-las em entidades cognitivas.² Platão, por exemplo, falou do conhecimento como a base necessária para o ofício do filósofo de ensinar ou governar; para ele, a techne constitui um exemplo notável de conhecimento, de modo que ofícios como carpintaria ou tecelagem podem servir como modelos para estruturar a aquisição do pensamento filosófico.³ Aristóteles discutiu a probabilidade de a techne ou o ofício existirem como uma episteme sob os auspícios da prática que está dialeticamente conectada à compreensão teórica.⁴ Cada termo, portanto, forma um vínculo discursivo com o outro, com uma percepção variável sobre qual deles depende (ou, inversamente, é capaz de governar) o outro. No entanto, deve-se fazer uma distinção entre episteme e techne, a fim de considerar as principais preocupações epistemológicas: como adquirimos o conhecimento artesanal? Que condições precisam estar presentes para que



possamos conhecer? Quais são os limites do nosso conhecimento, tanto em termos práticos (fisiológicos) quanto teóricos? Partimos de uma posição de distinção entre techne e episteme e avançamos para uma fusão das duas.

Pode-se perguntar se o conhecimento precede o exercício do ofício ou da arte, ou se a experiência da prática produz conhecimento em primeiro lugar. Por outro lado, partindo da fusão da teoria e da prática e avançando para o exterior, a questão está em como a arte é expressa como conhecimento e vice-versa. Platão considerava a capacidade de explicar uma técnica ou um processo como essencial para a arte.⁵ Transmitir o conhecimento sobre a fabricação era visto como uma virtude equivalente ao ensino do discurso abstrato (teórico). É importante observar que, nesse contexto, a tecelagem e a confecção de roupas eram vistas como ofícios singularmente apropriados para evocar.⁶ A ênfase na atividade cotidiana (nos diálogos socráticos encontramos exemplos adicionais de sapataria e carpintaria, que dão a Platão a oportunidade de exaltar as virtudes dos processos táteis na aquisição de conhecimento⁷), juntamente com a noção de interconectividade que liga o têxtil ao texto, torna o ofício da tecelagem um ponto de referência particularmente rico.⁸ As páginas a seguir empregam as metáforas platônicas da tecelagem e da confecção de roupas na tentativa de universalizá-las, aplicando-as ao artesanato e à indústria moderna (na moda). Essa transposição temporal e conceitual deve nos permitir perguntar como uma técnica (ou “arte”) pode se tornar produtiva além da criação material e, assim, constituir conhecimento conceitual.⁹

O Processo

O conhecimento de um processo não implica necessariamente a percepção consciente de uma episteme - de como o próprio conhecimento é adquirido e construído. Se fazer é saber, não significa que todos os fabricantes “sabem” o seu ofício. Eles podem saber como produzir um resultado eficaz, econômico ou detalhado. Mas isso não significa que eles possam mudar completamente, reverter ou desconstruir sua técnica, de modo a desafiar o pensamento estabelecido sobre esse ofício. Aqui, a distinção entre trabalhos manuais, ofícios e categorias culturais é útil. Quando trabalham em um métier específico, por exemplo, cerâmica, tecelagem ou alfaiataria, é provável que os artesãos sigam regras e diretrizes tradicionais. Estruturas de trabalho, como aprendizes, sindicatos



e corporações, codificaram historicamente a prática em sistemas definidos de treinamento e exercício, de modo que as técnicas e o uso de materiais são repassados e o conhecimento é transmitido por meio de canais há muito tempo e tradicionalmente estabelecidos. A prática desenvolvida dessa maneira, obviamente, não favorece a inovação; somente uma ruptura deliberada permite a geração de um conhecimento genuinamente novo. Nesse momento de ruptura, o próprio ofício pode superar o trabalho manual mecânico e progredir para o conhecimento propriamente dito. Na história das artes aplicadas e industriais, mesmo em ramos das artes plásticas como a pintura acadêmica, tais desvios muitas vezes se mostraram econômica e politicamente perigosos e, portanto, permaneceram relativamente raros, mesmo que sejam habitualmente distinguidos e celebrados nas historiografias modernas. Os historiadores da ciência, em particular, têm se debruçado sobre a relevância das rupturas ou “mudanças de paradigma” (na expressão antimaterialista de Thomas Kuhn), e costumam defender um progresso de inovação gradual, por meio de experimentos de estúdio/laboratório e padrões de adaptação contínua.¹⁰No entanto, essa “inovação” está longe de desconstruir a tecnologia para desafiar uma episteme. Em vez disso, é uma demonstração do funcionamento dos cânones científicos e técnicos. Poderíamos citar exemplos óbvios, como a primeira produção industrial de corantes de anilina, os raios X de Röntgen ou as observações de Becquerel/Curie de elementos radioativos, para enfatizar a ruptura ontológica fundamental afetada pelas “descobertas” de processos materiais. Nesses processos, os elementos de inovação estrutural e reutilização adaptativa geram um ao outro. O desafio a um ofício vindo “de fora” de seu próprio métier, por exemplo, a transferência de materiais específicos ou habilidades de trabalho da impressão têxtil para a fabricação de móveis em meados do século XVIII são uma demonstração mais persuasiva de techne como episteme. Nesses casos, o conhecimento da fabricação é comunicado não como uma tradição material, mas, ao contrário, como uma base, a partir da qual se parte para formas ou conceitos radicalmente diferentes. Outro desafio à noção de expressar a aquisição (aprendizado) da técnica como conhecimento em si - da techne como episteme - emerge do conceito de intuição. Platão e Aristóteles concordam amplamente com a posição da intuição na hierarquia formal do conhecimento. Para Platão, a intuição proporciona um apogeu epistemológico que avança na aquisição do conhecimento progressivamente por meio da imaginação, da crença e



do entendimento. A intuição (nóēsis ou nous) é a inteligência que apreende diretamente objetos permanentes de conhecimento, como a verdade, a igualdade, a beleza e o que é moralmente “bom”. Assim, ela marca a capacidade da razão humana (dianoia) de compreender a verdadeira natureza da realidade. Em *A República*, Platão distingue “a parte do real e do inteligível que é estudada pela episteme [a ciência] da dialética como tendo maior clareza do que aquela estudada pelo que é chamado de technai [ciências]”.¹¹ Ao contrário do que poderíamos esperar, a techne é descrita aqui como usando a razão (dianoia) e não a percepção dos sentidos em relação ao seu objeto de estudo, porque sua forma característica de análise procede de suposições e não de um primeiro princípio (intuitivo). Para Aristóteles, também, as virtudes intelectuais podem ser classificadas em valor epistemológico, desde o conhecimento necessário até a excelência na arte, que marca a “forma mais acabada de conhecimento”; o entendimento científico (epistēmē) difere da arte/habilidade técnica (tekhnē), que, por sua vez, é distinta da prudência/sabedoria prática (phronesis), que difere da inteligência/ intuição (nous) e, finalmente, da sabedoria (sophia).¹² Nessa diferenciação, a intuição é marcada como a capacidade de apreender os primeiros princípios em contraste com a compreensão científica como a capacidade de extrair deles julgamentos necessários e universais.¹³ No primeiro livro de *A Ética a Nicômaco*, Aristóteles abre - em um diálogo crítico com a “forma do bem” de Platão - uma dimensão ética para essa aquisição de conhecimento que deve ser de responsabilidade do praticante.

Talvez se possa pensar que é melhor adquirirmos conhecimento do Bem como um meio de alcançar os bens que podem ser adquiridos e realizados na prática; porque se o tivermos como padrão, obteremos um melhor conhecimento das coisas que são boas para nós e, assim, sabendo, as obteremos. O argumento tem uma certa plausibilidade, mas parece colidir com o procedimento das ciências [práticas]; pois todas elas, embora visando a algum bem e buscando suprir sua deficiência, negligenciam o conhecimento dele. No entanto, não é razoável que todos os artesãos ignorem um auxílio tão potente e nem mesmo tentem obtê-lo.¹⁴

Para Aristóteles, então, a intuição assume um papel fundamental na formação do conhecimento ao apreender definições que não podem ser demonstradas cientificamente (logicamente). No entanto, uma aplicação desse princípio pelo artesão, empregando sua techne, correria o risco de



negar seu próprio fundamento ontológico. A intuição não está condicionada às origens do conhecimento, mas, como veremos, é ela mesma um “degrê zéro” para a produção de formas culturais. A intuição é a base fundamental a partir da qual as habilidades e técnicas podem ser transferidas, tanto verticalmente dentro de um ofício quanto horizontalmente entre diferentes ofícios, mantendo a consciência da dimensão ética desse processo. Ela pode ser considerada como uma vontade compartilhada de uma expressão “estética” essencial.¹⁵

A intuição nos processos técnicos pode, é claro, ser espontânea e subjetiva. Portanto, às vezes, ela tem sido alinhada com um entendimento de “arte”, que é a busca pela originalidade em vez da perfeição técnica.¹⁶ É uma questão de debate determinar se a separação dos dois é um conceito modernista. Historicamente, a originalidade era vista como fundamentada no domínio de uma base de habilidades - como, por exemplo, nas “obras-primas” que documentam o progresso do status de trabalhador para o de mestre. Entretanto, a originalidade subjetiva associada à reflexão estrutural sobre uma episteme deve ser diferenciada da inovação técnica e material da techne. Nesse contexto, o contraste entre a intuição, a observação científica e a experimentação continua sendo muito significativo até hoje.

O posicionamento antitético de techne e episteme surge porque o exercício mecânico de gestos e movimentos, pelo qual a techne é transformada em mera técnica, é adquirido por meio de uma longa prática. Somente uma investigação consciente da estrutura do fazer durante essa rotina pode levar à sua compreensão analítica. Essa análise pode assumir formas radicais. Pode ser uma divisão estrutural de gestos e movimentos para tornar o trabalho manual mais eficiente em termos de tempo, como no taylorismo. Nesse caso, a divisão da techne em componentes discretos não é feita para construir uma nova episteme, mas sim para reconstruir um procedimento existente de modo que ele se torne mais econômico dentro da estrutura de trabalho capitalista. Além disso, uma nova episteme resultante da techne pode ser socialmente benéfica quando facilita as condições de trabalho ou alinha as redes de distribuição para economizar energia. Por outro lado, a inovação pode ser uma reversão dos processos existentes para criticar as tradições estabelecidas, por exemplo, quando um designer usa tiras de couro finas e quadradas para tecer o tecido de um terno, como no caso de um trabalho recente de Carol Christian Poell.¹⁷ Isso



envolve reconsiderar a estrutura dos processos de trabalho como base para a inovação do design. Nesses casos, o pensamento conceitual emerge de uma análise da *techne* existente.

Para explorar brevemente as distinções acima entre intuição e a reversão conceitual das práticas de trabalho e a pesquisa resultante sobre inovação estrutural, alguns exemplos do tratamento de fibras e tecidos podem ser úteis. Desde 1988, Issey Miyake usa tecidos feitos com fios de poliéster de alta qualidade em suas coleções “Pleats Please”.¹⁸ Esses tecidos são cortados e costurados juntos como padrões que são duas vezes e meia a três vezes maiores do que a peça final. O material é dobrado, passado a ferro e costurado para criar linhas retas. Em seguida, ele é colocado entre duas camadas de papéis que, sob uma prensa térmica, o dão forma. As roupas surgem com uma textura de superfície específica e com pregas permanentes, que são direcionadas de modo a permitir movimentos verticais, horizontais ou diagonais específicos para os tecidos e proporcionar-lhes flexibilidade concreta. Elas criam um espaço ao redor do corpo no qual os movimentos são contidos; um gesto específico pode estar vinculado à carapaça do tecido ou contrastar com ela, como, por exemplo, quando o passo à frente de uma usuária resulta no balanço vertical de um vestido por meio de uma série de aros dentro do tecido que se elevam da bainha até a linha do busto.

Na genealogia da moda, o tipo de plissado de Miyake remete aos experimentos materiais do designer espanhol Mariano Fortuny y Madrazo. Em 1906-1907, junto com sua esposa Henriette Negrin, Fortuny desenvolveu uma técnica de prensagem de sedas intrincadamente fiadas e multifilamentadas, aquecidas e umedecidas com vapor de água, sobre rolos de porcelana e estênceis de papelão para impregná-las com dobras verticais irregulares.¹⁹ Os tecidos resultantes produziam uma estrutura de superfície linear semelhante a colunas gregas. Eles foram adaptados em vestidos, coletivamente intitulados “Delphos”, aludindo à cultura da antiguidade clássica, representada por vestimentas como os peplos e chitons, as túnicas soltas da Grécia, que eram ajustadas por dobras e pregas. Fortuny adotou um estilo de pintura baseado na elaboração subjetiva da moda, com o objetivo de criar uma impressão decorativa em vez de uma solução pragmática de design. No entanto, o desenvolvimento meticuloso do método de impressão e sua aplicação prática à mão nas sedas fiadas



destacam o trabalho técnico contido nos vestidos, não apenas seu estilo ou referências históricas.

As abordagens de Miyake e Fortuny imbuem a trama com uma estrutura para proporcionar uma redefinição espacial do corpo. Nesse contexto, a técnica de Fortuny pode ser considerada uma impressão intuitiva em uma superfície - uma analogia tridimensional, talvez, às pinturas de gênero do século XIX de seu pai, Mariano Fortuny, em que a superfície da tela era coberta por pinceladas subjetivas de acordo com convenções técnicas estabelecidas. Fortuny criou um efeito de superfície que permitiu um alongamento fluido, mas direcional, da forma feminina ao longo de linhas verticais. Assim, ele se referiu ao paralelo entre coluna e corpo que serviu como episteme para a pesquisa proporcional na arquitetura clássica.²⁰ Fortuny primeiro preparou o tecido e personalizou a trama para projetar a forma da roupa e a confecção - por meio de um processo artesanal e principalmente personalizado pelo "artista/designer" e sua esposa -, orientando uma perspectiva estética que posteriormente transformou o conceito da moda.

Em contraste, Miyake cria a peça de roupa primeiro como um objeto (expandido) e depois a remodela por meio de um dispositivo de estruturação para ajustá-la ao usuário. Aqui, a integridade do vestuário tem uma marca de determinismo tecnológico, pois o advento de certas fibras sintéticas e o desenvolvimento de prensas de tecido industrializadas permitem uma progressão teleológica.²¹ Esses tecidos podem ser usados por qualquer pessoa e são "personalizados" de acordo com o tamanho e o movimento do usuário,²² em vez de depender diretamente da estetização localizada e do estilo sazonal. Como consequência, a linha "Pleats Please" tem sido notavelmente consistente por mais de duas décadas e tem ostensivamente "reciclado" seus próprios designs anteriores.²³ Fortuny e Miyake empregaram a mão na confecção e ambos obtiveram resultados comparáveis em termos de superfícies visuais e associações espaciais, mas o fato de Miyake inverter o processo, preparando a trama antes de costurar a roupa, aloca o conceito no domínio da epistemologia.²⁴ O processo de conhecimento - nesse caso, a metodologia de estágios sucessivos (esboço, folha de especificações, padrão, etc.) dentro da transformação de fibras têxteis em roupas da moda - é radicalmente alterado para um visual de superfície inovador. O desenvolvimento conceitual aqui precede a intuição



e a techne, mesmo enquanto prática de trabalho estabelecida, e fornece o ponto de partida para novos designs.

O Fazer

Pode-se argumentar que a essência do fazer está na criação (da vida). Há uma dimensão ontológica distinta no fazer, já que implica o surgimento do novo, de algo que é completo, a partir de componentes separados, muitas vezes disjuntivos e opostos. Platão, em muitos de seus diálogos, tomou o ofício de tecer como uma metáfora ontológica, além de usá-lo para uma análise mais específica do próprio conhecimento.²⁵ Além da produção material distinta da lã e da qualidade fenomenológica dos tecidos que criaram o caráter persuasivo dessa metáfora para os contemporâneos de Platão, em primeiro lugar, o significado da tecelagem estava, para o filósofo, na interseção de dois fios, a urdidura e a trama, que correm em ângulo reto um em relação ao outro, indo em direções diferentes, mas se conectando para formar um todo substancial e flexível. Platão equiparou a trama com o flexível e o feminino e a urdidura que a atravessa com o masculino: uma óbvia metáfora sociosexual.²⁶ Uma variante dessa analogia entre sistemas artesanais e epistemológicos é o “fuso da necessidade” de Platão em *A República*, em que o mecanismo de funcionamento do fuso é usado para ilustrar a revolução dos corpos celestes em anéis.²⁷ Mais uma vez, não é apenas a familiaridade contemporânea do objeto, mas o caráter essencialista e universal da habilidade de processar a lã que confere potência à analogia.

O emparelhamento do feminino e do masculino é ontológico, pois sua relação sexual sugere o nascimento de uma nova vida. De forma análoga, pode-se dizer que a trama de tecidos está na origem da cultura (tanto quanto a cerâmica e a metalurgia, talvez), pois garante a produção de objetos que fornecem cobertura para a pele, abrigo para o corpo e distinção dentro dos discursos sociais. O arquiteto Gottfried Semper escreveu em seu trabalho pioneiro sobre a evolução do estilo (1860) sobre a tecelagem como a base dos esforços humanos para construir a civilização.²⁸ Para ele, a arquitetura tem suas origens na tecelagem. Desde o entrelaçamento de galhos para criar cabanas até a alvenaria moderna, o princípio estrutural e visual da tecelagem mantém uma presença visual e



estrutural constante. Essa transferência de uma técnica para outra, de um métier (têxtil ou cestaria) para outro (construção de casas e arquitetura), permitiu, por sua vez, a proclamação da techne como episteme. Conforme discutido acima, essa transferência aumenta a consciência de diferenças e relações estruturais essenciais que vão muito além do exercício tradicional do próprio ofício. No entanto, em Semper, a presença discursiva da notação na tecelagem e o caráter processual do ofício acrescentaram a sociabilidade e as formas de comunicação comunitária por meio da prática ao significado evolutivo desse ofício específico. Assim, para Platão, Semper e outros²⁹, o conhecimento material detalhado cria o potencial para elevar o artesanato a uma episteme, ou seja, a um sistema epistemológico no qual as metáforas materiais são abstraídas como teoremas para a existência social e cultural. Isso demonstra, por sua vez, que a tentativa de metaforizar ofícios como cardar, tecer e confeccionar roupas, conforme levada à modernidade, ocorre não apenas por causa das tradições dos discursos filosóficos clássicos e da literatura, mas por causa do potencial inerente à conceituação de técnicas como processos e sistemas de pensamento.

A união de trama e urdidura como direções opostas de fios (de pensamento) para formar o (conceito do) todo pode, de fato, ser vinculada a modelos discursivos.³⁰ A tensão inerente às visões opostas torna-se produtiva na criação de um tecido - leia-se: discurso - que é flexível, porém consistente. O produto final, a conclusão do discurso, aparece como um composto que funciona por meio da força de seu entrelaçamento, mas mantém os componentes opostos que foram usados em seu processo de criação. A trama e a urdidura permanecem identificáveis, mas não podem ser desvendadas sem destruir o discurso. Aqui, é possível traçar um progresso histórico que leva dos diálogos platônicos, que formal e epistemologicamente enfatizam a existência de dois (ou mais) argumentos e modos de falar para gerar o discurso completo - implicitamente harmônico - à dialética hegeliana e marxista, em que a síntese contém os elementos opostos como princípio construtivo, indicando que o discurso funciona apenas no alinhamento da tese com a antítese.³¹ Inversamente, isso implica que a dependência mútua entre a trama e a urdidura é necessária para resistir à separação ou à desconstrução do discurso. Devido às forças direcionais separadas dos dois fios que são tecidos juntos, a tensão sobre um tecido em uma direção é contrabalançada pela força que se estende



perpendicularmente em relação a ela. Especialmente quando cortado no viés, um tecido retém a tensão essencial de sua construção trançada e, nesse caso, ele até mesmo obtém potencial criativo a partir dela.

Na década de 1920, os tecelões de seda da Lyonnaise Bianchini-Férier produziram, em teares especialmente ampliados, rolos extensos de *crepe de chine* para a modista Madeleine Vionnet usar em seus complexos cortes de padronagem. As novas câmaras de tingimento desenvolvidas em Lyon no início daquela década também permitiram que os fios torcidos, como o crepe, pudessem ser tingidos com objetos, evitando a antiga desvantagem de desenrolar os fios que só podiam ser tingidos antes da tecelagem. Para Vionnet, isso permitiu o emparelhamento de fios torcidos no sentido horário e anti-horário (S/Z)³² para seus famosos cortes em viés, equilibrando assim a respectiva flexibilidade da urdidura e da trama da seda. Essa inovação e o aumento do potencial material foram transpostos para designs com faixas ampliadas de crepe de seda, em cores contrastantes e padrões pressionados em direções opostas, que se entrelaçavam de modo a representar a base material da trama e da urdidura no fio original. A *techne* é aqui mediada pela intuição como conhecimento sobre os primeiros princípios (de produção). Esses designs não funcionam como simples ilustrações de uma técnica, mas têm uma fenomenologia rigorosa em sua base: o tecido de um vestido de 1921, por exemplo, foi cortado em linha reta e depois disposto em quatro painéis retangulares sobrepostos. Esses grandes painéis são enrolados ao redor da usuária e as costuras que unem os painéis em pares, embora retas em si, são colocadas na diagonal para acompanhar os movimentos da figura. O corte geral é simétrico, mas, acentuado por um cinto que conecta a seção solta de uma metade do design, parece assimétrico, criando assim uma dinâmica baseada em um movimento em espiral ao redor do corpo.³³

Traçando um paralelo entre o exemplo acima de Vionnet/Bianchini-Férier e um modelo discursivo, podemos dizer que um discurso se torna maximamente dialético e, portanto, mais forte, quando o fio argumentativo que sustenta a tese é atravessado em uma direção antitética, unindo-o ao levantar cada fio e passar por baixo dele. A força do discurso está localizada em toda e qualquer interseção de tese e antítese, onde um fio (discursivo) é carregado e definido por seu oposto. Enquanto Hegel, baseando-se nos diálogos platônicos e refutando o absolutismo da lógica Aristotélica, buscava uma síntese que emergisse da oposição dos discursos, enfatizando mais a



noção do todo do que a do composto que ressalta elementos separados³⁴, a percepção de Marx da dialética é determinada pela manutenção do conflito como força criativa e persuasiva que existe de forma destrutiva e (com menos frequência, infelizmente) construtiva ao longo da história para gerar movimento social.

Essa mudança de tecer fios juntos tecnicamente para uma episteme marcada pela dialética também rebate qualquer acusação de formalismo que possa ser levantada contra a analogia do discurso e do tecido. Não se trata de equiparar a tecelagem a uma forma dialética de argumentação, mas sim de traçar o caminho da aproximação formal em direção ao sistema epistemológico.³⁵ A tecelagem não deve ser considerada no presente contexto como uma construção simples e análoga a um discurso sociopolítico ou de gênero, mas como um exemplo para apresentar techne como episteme, fazer como saber. A consciência do simples entrelaçamento de fios pode servir perfeitamente para elucidar a relação sexual feminina e masculina, mas, significativamente, é a compreensão da tecelagem como um princípio estrutural que permite uma visão que vai da técnica e do método ao modo de conhecimento, a uma investigação sobre os limites do conhecimento, que em Platão, Hegel e Marx, com ênfases diferentes, torna-se uma extensão do tecido (social) em direção a um objeto projetado, como um manto ou casaco.³⁶ Seu caráter material leva a uma leitura materialista da criação. A maneira pela qual o tecido e a roupa são produzidos reflete uma forma de pensar. O fazer gera o saber.

O Saber

Persistindo no tema do fazer como saber, podemos perguntar: a construção de uma peça de roupa pode contribuir para a leitura epistemológica da tecelagem? Quando a peça de roupa é colocada no suporte a partir de um pedaço extenso de tecido, sem o uso de moldes e com apenas uma intervenção limitada de costuras ou pences, pode-se dizer que a integridade da tecelagem é mantida. A episteme do artesanato é preservada, e uma base epistemológica sustenta a subsequente transformação do tecido em uma peça de roupa. Por outro lado, a intervenção estrutural extensa por meio do corte de uma modelagem plana e da montagem subsequente não apenas distancia a peça de roupa da forma corporal que deve ocupá-la, mas também a remove da integridade



da episteme da tecelagem. No último caso, a confecção do vestuário parece ter o potencial de criar uma episteme separada, um conhecimento distinto sobre o fazer, baseado somente nos processos de corte e alfaiataria. Aqui, um conhecimento sobre a confecção informa um segundo.

Essa observação ajuda a entender os princípios de design que proclamam tanto uma conexão estreita com a figura humana quanto a inovação construtiva. Esses designs são baseados em drapeados e no corte em viés, como tentativas de demonstrar princípios materiais básicos como características constituintes que fogem da dependência de detalhes ou ornamentação. Nesses exemplos - construindo uma tipologia de vestuário em vez de constituir um movimento histórico na moda -, a pureza da superfície é mantida para destacar os princípios do fazer. A consciência da modelagem do corpo por meio de processos específicos de drapeado e construção é evidenciada na superfície do vestido, e o conhecimento de como fazer é, portanto, comunicado do estilista ao costureiro, do usuário ao observador.

Na história ocidental, existe um paralelo cultural fortemente construído entre a base da investigação teórica, da investigação epistemológica na filosofia grega na época de Platão e Aristóteles, e as vestimentas da antiguidade grega como traje original. O conhecimento - episteme - e a habilidade de construção de roupas - techné - coincidem em uma origem histórica (reconhecidamente bastante ampla). As roupas da antiguidade grega eram drapeadas ou, pelo menos, tinham o caráter de serem drapeadas. Idealmente, o peplo ou chiton usava um tubo de tecido, cuja metade superior era dobrada para baixo e colocada em volta da cintura, sobre o peito e fixada nos ombros. O formato do corpo, como Hegel também observou em relação à escultura clássica, determina o formato da roupa, e as intervenções de alfaiataria permanecem mínimas.³⁷ Na história do vestuário do Ocidente, sempre que um discurso pronunciava um retorno às "virtudes cívicas" da polis grega (por mais dependentes de divisões sociais institucionalizadas - como a escravidão - que elas se revelassem) e um apelo a alguma forma de "democracia", geralmente havia uma remodelação simultânea dos estilos de vestuário grego (ou romano). Os exemplos a serem citados nesse contexto são a moda neoclássica do final do século XVIII, coincidente com a emancipação burguesa emergente que levaria a revoluções na Europa,³⁸ e o "retour à l'ordre" da década de 1930,



que encontrou um paralelo igualmente claro na política daquela década. Em ambos os casos, a ligação entre o discurso e o vestuário foi especialmente acentuada na França. Tanto os artistas quanto os reformadores do vestuário elogiavam os trajes gregos e romanos por seu senso de propósito moral, que poderia neutralizar o excesso cultural e as ameaças políticas da época. Portanto, era intuitivo que o corte enviesado que foi defendido nas décadas de 1920 e 1930 por algumas modistas parisienses trazia uma aproximação estilística do traje grego.³⁹ O drapeado complexo desses tecidos, trançados e plissados em tons puros, foi empregado para enfatizar sua origem material na trama. O conhecimento sobre tecidos e roupas foi expresso em uma demonstração de técnicas de confecção. A *techne* foi pronunciada, dentro do período limitado desse exemplo histórico, como uma episteme para a construção de roupas. Uma lógica cultural, portanto, parecia exigir a referência à vestimenta da antiguidade, uma representação material do paralelo entre a tecelagem e o poder de Estado que Platão havia indicado.

Há uma sequência de fotografias do final da década de 1980 em que um estilista contemporâneo, Azzedine Alaïa, tenta decodificar a linguagem da modelagem contida nos designs de Vionnet de 1935, que transpôs a estética da antiguidade grega para a alta costura contemporânea.⁴⁰ O designer primeiro vê a peça como um objeto histórico armazenado como um rolo de tecido em um museu. Ele precisa desembulhar a *étoffe* plissada em tom creme⁴¹ e usar um manequim para experimentar várias maneiras de usar a forma do corpo para dar volume e significado ao tecido. Somente depois de algumas horas de testes é que o “vestido” se assenta adequadamente no manequim. Nesse momento, o observador se depara com uma inversão do processo anterior. O tecido agora dá significado ao “corpo”, enquanto antes era completamente abstrato. O processo de confecção permite que Alaïa, e implicitamente o observador, conheça o design, entenda sua forma estética e, portanto, uma vez que estamos lidando com o discurso exclusivamente estetizado da alta-costura, aprecie sua função em uma indústria cultural.

Ainda há questões a serem exploradas: se o conhecimento é expresso por meio da prática criativa - alfaiataria ou modelagem tridimensional, como no exemplo acima - ou seja, se uma episteme é criada por meio da *techne*, como a originalidade conceitual é produzida? Pode-se afirmar que as novas tecnologias ou o uso de novos materiais vêm da prática de fazer e criar? Ou



eles são produzidos por meio de experimentos teóricos? Existe uma arte tão mecânica que requer apenas quantidades mínimas de conhecimento, e a episteme como pensamento puramente teórico pode ser expressa adequadamente por meio da fabricação de um objeto? Por si só, isso se torna uma questão epistemológica: será que realmente aprendemos sobre um objeto, “o conhecemos”, por meio da compreensão de como ele é feito?

Conclusão

Esse argumento troca a preocupação principal com as narrativas visuais e o simbolismo pela base de conhecimento e habilidade que é empregada para criar um objeto. O contexto não é o ambiente em que o objeto nasceu, mas sim sua gênese intelectual ou, mais significativamente, sua gênese material. Essa não é uma questão de simplesmente colocar a técnica em primeiro plano, mas exige uma metodologia que eleve a criação de um objeto como constituinte de sua forma essencial.

Historicamente, uma tendência significativa nas artes aplicadas e industriais tem sido a visualização direta de materiais e tecnologias. Uma invenção tecnológica traria consigo uma tentativa de encontrar uma forma que representasse materialmente a invenção da maneira mais apropriada. Certos materiais ou métodos de trabalho exigiam aparências correspondentes. A “verdade em relação ao material” tornou-se um princípio para os artistas aplicados que buscavam combinar a parte externa de um objeto com o material de que ele era feito, bem como seu funcionamento interno. Isso, por sua vez, implicava uma integridade e honestidade em relação a uma coisa - na verdade, uma ordem para não esconder suas características atrás de uma máscara historicizada ou estetizada. Polemicamente, os modernistas declarariam que a ornamentação era um “crime”, embora o famoso ditado de Loos deva ser contextualizado como sendo o gerente de um tipo específico de arquitetura que era certamente decorativa, se não ornamental.⁴²

Quando os aspectos processuais de um design se tornam características integrais do objeto, esse discurso essencial usurpa qualquer narrativa visual ou plástica. A criação é o conhecimento dos princípios subjacentes, uma consciência íntima da base da criação, nada menos que isso. Isso apresenta outro problema epistemológico. Como o estudo



do conhecimento, a epistemologia se preocupa com as condições de sua origem, com sua estrutura e seus limites. Ao criar um objeto, cria-se conhecimento: conhecimento sobre materiais e técnicas e, muitas vezes, também conhecimento sobre distribuição e consumo. Como, então, um objeto, especialmente aquele em que o artesanato articula o processo de criação, constitui condições de conhecimento, bem como o próprio conhecimento? Se fazer é saber, sua base condicional pode ser separada e avaliada de forma independente? As técnicas de artesanato, as estruturas comunitárias dos artesãos, a sociabilidade do artesanato e o consumo de formas artesanais devem ser vistos como condições para a geração do conhecimento? Aristóteles escreve em *A Ética a Nicômaco*:

O conhecimento científico [episteme] é um modo de concepção que lida com universais e coisas que são necessárias; e as verdades demonstradas e todo o conhecimento científico (já que isso envolve raciocínio) são derivados dos primeiros princípios. Consequentemente, os primeiros princípios dos quais as verdades científicas são derivadas não podem ser alcançados pela ciência; nem são apreendidos pela arte ou pela prudência. Para ser uma questão de conhecimento científico, uma verdade deve ser demonstrada por dedução de outras verdades, enquanto a Arte e a Prudência se preocupam apenas com coisas que admitem variação.⁴³

Considerando o papel fundamental que a intuição desempenhou para Platão e Aristóteles (que adotou o termo “primeiro princípio” de seu tutor), a episteme deve ser obtida por meio de uma abstração do conhecimento de suas condições. Mas será que essa visão isola o princípio do fazer-como-saber como um formalismo intelectual? E isso, por sua vez, torna o fazer como um conceito uma noção finita? No ofício da tecelagem, o “raciocínio” no uso de técnicas específicas (apreensão do conhecimento científico, até certo ponto) pode se tornar a condição do fazer que leva à mudança conceitual. Uma trama têxtil que veste o corpo humano em uma forma específica altera a percepção e, no caso do “Pleats Please” de Miyake, começa a mudar o ritmo da moda por meio da permanência de seu discurso. Em um nível socioeconômico, as roupas de Miyake estão



sujeitas às preferências estilísticas persistentes dos consumidores, que são influenciados pelas estratégias de marketing e pela lealdade declarada a uma marca, mas seu trabalho também tem um significado duradouro ao alterar a percepção de como os vestidos são usados; uma mudança que foi criada inicialmente pela maneira como o tecido foi trançado. Uma investigação exclusiva sobre a técnica pode deixar narrativas e significados simbólicos perdidos; mas, dialeticamente, pode cumprir uma função auxiliar necessária para completar a leitura de um objeto e, assim, aproximar o conhecimento sobre seus princípios reais (ou primeiros).

Notas

1. Sou grato pelos comentários e sugestões de Peter Adamson (King's College, Londres) e Victoria Mitchell (NUCA, Norwich) na preparação deste ensaio para publicação.
2. Isso já está sinalizado no sentido cumulativo de Aristóteles da episteme cobrindo tanto a filosofia "teórica" quanto "prática": matemática e metafísica (episteme theoretike) e ética e política (episteme praktike). Veja Olav Eikeland, *The Ways of Aristotle: Aristotelian Phronesis, Aristotelian Philosophy of Dialogue, and Action Research* (Berne: Lang, 2008), pp. 81–92 e 299–326.
3. Nos diálogos platônicos, techne e episteme parecem, às vezes, quase intercambiáveis, apesar de seu significado poder ser diferenciado em respectivos contextos. Richard D. Parry, em seu livro *Plato's Craft of Justice* (Albany, NY: State University of New York Press, 1996), lista um número de exemplos em Cármides (165c-d). Sócrates diz que a medicina, i.e. o ofício do médico (iatrike techne) é o conhecimento (episteme) da saúde da mesma forma que a arquitetura é a ciência da construção. Em Eutidemo (281a), Sócrates diz que o que guia o uso correto de materiais na carpintaria é o conhecimento da carpintaria (techtonike episteme). Em Íon (532c), Sócrates diz "que não da arte e do conhecimento vem seu poder de falar acerca de Homero", e em Protágoras (356d-e), ele se refere a medição tanto como um ofício quanto um tipo de conhecimento - referências são dadas a edição padrão de *Plato's Complete Works* de Henricus Stephanus com J. Serranus (Paris, 1578); citações aqui de *The Collected Dialogues of Plato*, eds. E. Hamilton e H. Cairns (Princeton: Princeton University Press, 1973 [1961]), pp. 111, 394–95, 218 e 347. Pode-se acrescentar aqui a crítica de Platão à retórica contemporânea em Fedro, onde ele discute techne como episteme em conjunção com técnica aplicada; veja *Plato's Phaedrus*, trad. e com uma introdução e comentário por R. Hackforth (Cambridge: Cambridge University Press, 1972), p. 138ff.
4. A concepção de ética de Aristóteles é baseada em grande parte na dialética platônica da techne enquanto ciência teórica e prática. No sexto livro de *Ética a Nicômaco*, Aristóteles distingue a arte do conhecimento científico (livro VI, vi.1–vii.2) e separa a criação de algo (poiëton) da ação (praktikon). No entanto, ele estabelece o argumento diferenciando entre criar e fazer dentro da techne: "Toda Arte [techne] lida com trazer algo à existência; e seguir uma arte significa estudar como trazer à existência algo que pode ou não existir, e cuja causa eficiente está no criador e não nas coisas criadas; porque a Arte não lida com coisas que existem ou vêm a existir por necessidade, ou de acordo com a natureza, uma vez que estas têm sua causa eficiente em si mesmas. Mas, como fazer e criar são distintos, segue-se que a Arte, estando preocupada em criar, não está preocupada em fazer" (livro VI, iv.4–5); Aristóteles, *The Nicomachean Ethics*, trad. H. Rackham (London and New York: Heinemann/Putnam's Sons, 1924), pp. 341 e 335.



Recentemente, Tim Ingold discutiu a criação (em ofícios como a carpintaria) através de uma reversão crítica do modelo aristotélico da criação hilemórfica - um agente com um projeto em mente impõe forma (morphe) à matéria (hyle) - em favor da deriva processual da "dar-forma". Ver Tim Ingold, "The Textility of Making," *Cambridge Journal of Economics* 34(1): 91-102, aqui p. 92. O mesmo autor também destaca a fundamentalidade da tecelagem na formação cultural: Tim Ingold, "Making Culture and Weaving the World," in: Paul Graves-Brown (ed.), *Matter, Materiality and Modern Culture* (London and New York: Routledge, 2000), pp. 50-71.

5. Uma instância em que Platão sustenta esta equação é conectando a tecelagem à habilidade e astúcia do estadista. Neste exemplo, as noções de conectividade e parentesco entre cidadãos apontam para a significância estrutural do entrelaçamento entre urdidura e trama também para a criação de um tecido social. Ver Eve Browning Cole, "Weaving and Practical Politics in Plato's *Statesman*," *The Southern Journal of Philosophy* 21(2): 195-208, aqui esp. pp. 201-205.

6. Platão, *The Statesman* (281-84), in: Plato, *Parmenides, Theaitetos, Sophist, Statesman*, trad. com introdução de John Warrington (London and New York: Dent/Dutton, 1961), pp. 258-62.

7. Jean-Pierre Vernant, em seu volume *Mythe et pensée chez les grecs: Études de psychologie historique* (segunda edição, Paris: Maspero, 1966), discute na Parte Quatro, "Work and Technological Thought," a estrutura e significância política do trabalho artesanal; sobre isso, com ênfase na *techne*, ver pp. 191-59, 203-17, and 222-25; no nível do pensamento artesanal, com particular referência a Platão e Aristóteles, ver pp. 227-47.

Há uma tradução para o inglês: *Myth and Thought Among the Greeks* (Brooklyn, NY: Zone Books, 2006), que é baseada na reedição francesa de 1985 do texto de Vernant, ver em pp. 271-73, 282-92, 295-98 e Capítulo 13, pp. 299-318.

8. Para uma análise da conexão entre linguagem e tecelagem, ver: Victoria Mitchell, "Textiles, Text and *Techne*" in: Tanya Harrod (ed.), *Obscure Objects of Desire: Reviewing the Crafts in the Twentieth Century* (London: Crafts Council, 1997), pp. 324-32.

9. Veja a este respeito a divisão (e subdivisão) de Platão da *techne* em um ramo "aquisitivo" e um "ramo produtivo"; *The Sophist* (265-67), in Plato, *Parmenides, Theaitetos, Sophist, Statesman*, pp. 220-23.

10. Veja, por exemplo, o recente trabalho interdisciplinar de Pamela H. Smith, *The Body of the Artisan: Art and Experience in the Scientific Revolution* (Chicago: University of Chicago Press, 2006); e também a história econômica clássica de Abbot Payson Usher, *A History of Mechanical Inventions* (Boston: Beacon Press, 1959 [1929]); a história cultural de Horst Bredekamp, *Antikensehnsucht und Maschinenglauben: Die Geschichte der Kunstskammer und die Zukunft der Kunstgeschichte* (Berlin: Wagenbach, 1992); e o trabalho historiográfico de John Staudenmaier, *Technology's Storytellers: Reweaving the Human Fabric* (Cambridge, MA: MIT Press, 1985).

11. Platão, *A República* (511c), p. 315.

12. *The Ethics of Aristotle: The Nicomachean Ethics*, trad. J. A. K. Thomson, rev. e notas de H. Tredennick, introdução e bibliografia de J. Barnes (Harmondsworth: Penguin, 1976 [1953]), pp. 206-13 [1139b2-1141b25] (aqui, e no seguinte, estou citando de uma tradução mais recente e atualizada, baseada na versão anterior de Rackham.).

13. *The Ethics of Aristotle*, pp. 210-11 [1140b30-1141a1]. Isso também fica claro na conclusão de *Posterior Analytics* (100b10-15) de Aristóteles, onde ele propõe o silogismo que: "Nenhum outro tipo de conhecimento exceto a intuição é mais preciso que o conhecimento científico. Também os primeiros princípios são mais conhecíveis que as demonstrações, e todo conhecimento científico envolve razões. Segue-se que não pode haver conhecimento científico dos primeiros princípios; e uma vez que nada pode ser mais infalível que o conhecimento científico exceto a intuição, deve ser a intuição que apreende os primeiros princípios... Portanto, como não possuímos nenhuma outra faculdade infalível além do conhecimento científico, a fonte da qual tal conhecimento começa deve ser a intuição." Aristóteles, *Posterior*



Fazer como Saber: Epistemologia e Técnica na Criação
Manual
Ulrich Lehmann

Analytics, trad. H. Tredennick (London and Cambridge, MA: Heinemann/Harvard University Press, 1960), II.19, p. 261.

14. The Ethics of Aristotle, p. 72 [109b26–1097a14].

15. Para o papel da intuição na formação de conhecimento, ver Klaus Oehler, *Die Lehre vom noetischen und dianoetischen Denken bei Platon und Aristoteles* (Munich: Beck, 1962); Victor Kal, *On Intuition and Discursive Reasoning in Aristotle* (Leiden: Brill, 1988); e Jyl Gentzler, "How to Know the Good: The Moral Epistemology of Plato's Republic," *The Philosophical Review* 114(4): 469–96.

Para Semper sobre a tecelagem, por favor, veja a seção "O Fazer" neste artigo.

16. Na República de Platão, a seção sobre a intuição na episteme e techne citada acima precede imediatamente a famosa alegoria da caverna, que contempla a natureza da ilusão nos processos sociopolíticos e culturais.

17. Em 2008-9, Poell, um designer de Milão, teceu jaquetas masculinas de tiras de couro cru (incluindo detalhes como os bolsos internos do forro), que ele torceu em pontos selecionados para mostrar tanto o "interior" quanto o "exterior" da trama. O tecido resultante foi construído de forma que pudesse ser adaptado para atingir um ajuste personalizado para a jaqueta. A "jaqueta de couro", um significante habitual da masculinidade, foi aqui combinada através do processo de tecelagem original com o significante feminino do terno ajustado de dândi.

18. A exploração de pregas recebeu posteriormente sua própria linha de difusão em 1993, chamada "Pleats Please Issey Miyake."

19. A técnica de estampagem mecânica de tecidos em pregas verticais onduladas permanentes foi patenteada por Fortuny em novembro de 1909 (Office National de la Propriété Industrielle, Paris, brevet d'invention no. 414.119).

20. Veja, por exemplo, o levantamento do tema feito por Joseph Rykwert, *The Dancing Column: On Order in Architecture* (Cambridge, MA and London: MIT Press, 1996).

21. As pregas são criadas exclusivamente em algumas fábricas adaptadas no norte do Japão.

22. Isso, apesar dos preços extravagantes dos designs de Miyake, é de certa forma mediado pelo caráter de difusão da linha menos custosa "Pleats Please", em comparação com as coleções principais de Miyake (de 2006 por Dai Fujiwara e, desde maio de 2011, por Yoshiyuki Miyamae). Miyake também foi pioneiro em uma abordagem "igualitária" à moda em 1995, enviando modelos com idades entre 62 e 92 anos para sua passarela "Beautiful Ladies".

23. Veja, por exemplo, os vestidos em camadas nas coleções "Bouncing Dress" ou "Flying Saucer" de Miyake (ambas Primavera/Verão 1994), cujos princípios de funcionamento reapareceram em virtualmente toda a coleção "Pleats Please".

24. O mesmo se aplica aos experimentos em andamento com a alfaiataria de tecidos por meio da marca A-POC de Miyake (com Dai Fujiwara) desde 1993, na qual um tubo teoricamente interminável de fibras tecidas pode ser separado numa multiplicidade de roupas e acessórios.

25. Ver *The Being of the Beautiful: Plato's Theaetetus, Sophist, and Statesman*, traduzido e comentado por Seth Benardete (Chicago and London: University of Chicago Press, 1984), parte III, pp. 105–07. Na verdade, em *A República* (428a-d), Platão denota o conhecimento da carpintaria, metalurgia e agricultura como epistemes por si mesmas — para serem contrastadas negativamente com a sabedoria filosófica. Platão, *The Republic*, trad. D. Lee Harmondsworth: Penguin, 1974, segunda ed. rev.), pp. 197–98. Veja também Browning Cole sobre *Statesman*, pp. 199 e 204–5.

26. Para uma boa visão geral do uso da metáfora da tecelagem em textos clássicos, cf. John Scheid e Jesper Svenbro, *The Craft of Zeus: Myths of Weaving and Fabric* (Cambridge, MA and London: Harvard University Press, 1996 [1994]); pp. 21–28. Eles veem a interpolação do feminino e do masculino ter surgido do uso de Platão da atividade feminina da tecelagem para demonstrar a forma correta da arte de governar (uma atividade masculina), que ele tomou emprestado da comédia *Lisistrata* de Aristófanes; a metáfora sexual de unir trama e urdidura é analisada em pp. 13, 29-30 e 88.



Fazer como Saber: Epistemologia e Técnica na Criação
Manual
Ulrich Lehmann

27. Platão, *A República*, Apêndice II, pp. 462–66.

28. Gottfried Semper, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder praktische Ästhetik. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde* (Frankfurt am Main: Verlag für Wissenschaft und Kunst, 1860), vol. 1 (Die textile Kunst), pp. 13–14, 188–93, e 209–469 (sobre a conexão entre indumentária e construção); trad. H. F. Malgrave e M. Robinson, *Style in the Technical and Tectonic Arts; or, Practical Aesthetics* (Los Angeles: Getty Research Institute, 2004), pp. 113, 224–28, and 237–394).

29. O discurso de Semper sobre a tecelagem foi fundamental para o curador têxtil vienense Alois Riegl, que visava emancipar o ofício de sua posição subserviente às belas-artes em seu livro *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik* (Berlin: Siemens, 1893), trad. E. Kain, *Problems of Style: Foundations for a History of Ornament* (Princeton: Princeton University Press, 1992), e para seu compatriota, o arquiteto Adolf Loos, em seu ensaio “Das Prinzip der Bekleidung,” in: *Ins Leere gesprochen 1897–1900* (Paris and Zurich: Crès, 1921 [1898]), pp. 108–13; trad. J. O. Newman e J. H. Smith, “The Principle of Cladding,” in: *Spoken Into The Void: Collected Essays 1897–1900* (Cambridge, MA and London: MIT Press, 1982), pp. 66–69.

30. Num nível linguístico, um discípulo do semiologista Ferdinand de Saussure, Charles Bally, havia considerado já em 1909 “moda [em roupas] em si uma forma de linguagem”; Bally, *Traité de stylistique française*, vol. 1 (Geneva: Georg, 1970, quinta ed.), pp. 11–12.

31. De fato, Platão sugeriu essa tensão na compreensão dialética da *techne* — como conhecimento prático e teórico — com e através da episteme em *Sofista* (253a–255d–e) e *Político* (258d–259d).

32. Num contexto modernista tardio, poderia se perguntar se Roland Barthes conhecia essa definição de fios direcionais quando se esforçou para desvendar estruturalmente o romance de Balzac, enquanto também analisava a linguagem da moda (*Système de la mode*, 1967, seguido por *S/Z*, 1970).

33. Modelo 905 (verão 1921), crepe romain rosa claro, *Les Arts Décoratifs*, Union Française des Arts du Costume (presente de Vionnet, 1952), inv. UF 52-18-31.

34. Veja, por exemplo, a definição de “Vorstellung” (ideia/imaginação) em G. W. F. Hegel, *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse* (1830), in: *Gesammelte Werke*, Band 20 (Hamburg: Meiner, 1992), §451, pp. 445–46.

35. O livro de Lisa Pace Vetter, “Women’s Work as Political Art”: Weaving and Dialectical Politics in Homer, Aristophanes, and Plato (Lanham, ML: Lexington Books, 2005), é um contrastante caso em questão, uma vez que baseia uma investigação sobre o aspecto literário da filosofia política na analogia material e formal entre tecelagem e os diálogos platônicos.

36. Marx famosamente se utilizou do casaco como o principal exemplo para elucidar o caráter duplo da mercadoria em *Das Kapital. Erster Band* (1867 e 1890), Karl Marx/Friedrich Engels. *Werke*, Band 23 (Berlin: Dietz, 1993), pp. 56–66; trad. ing. *The Capital*, vol. 1, in Karl Marx/Friedrich Engels, *Collected Works*, vol. 35 (London: Lawrence & Wishart, 1996), pp. 59–69.

37. G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Aesthetik II* (1817–29), in: *Werke*, Band 14 (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986), pp. 401–12; trad. ing. T. M. Knox, *Aesthetics: Lectures in the Fine Arts*, vol. 2 (Oxford: Clarendon, 1975), pp. 740–51.

38. Uma moda que o jovem Hegel observou na Universidade de Tübingen (Wurttemberg), onde ele se tornou amigo do poeta Hölderlin (o autor de *Hyperion* or *The Hermit in Greece*), e que em seguida determinou o aspecto estilístico de suas referências à vestimenta observado acima em *Aesthetics*.

39. Os exemplos mais conhecidos aqui seriam, novamente, Mariano Fortuny em Veneza e Madeleine Vionnet e Alix Grès em Paris.

40. Ver Jacqueline Demornex, *Madeleine Vionnet* (London and New York: Thames and Hudson, 1991 [1990]), pp. 115–20; o vestido de noite é para o inverno de 1935 (modelo 4062), produzido pelo ateliê Renée, *Les Arts Décoratifs*, Union Française des Arts du Costume (presente de



Fazer como Saber: Epistemologia e Técnica na Criação
Manual
Ulrich Lehmann

Vionnet, 1952), inv. UF 52-18-94. A mesma apropriação do “clássico” discurso sobre o moderno aparece no próprio retiro de Vionnet em Sanary, o Maison Blanche, que foi projetado como uma caixa arquitetônica modernista com um pórtico grego anexado à sua frente.

41. O termo francês para “tecido”, como o alemão Stoff e o italiano estoffa, mostra uma dimensão ontológica por meio do elo etimológico com “stuff” [em português, “matéria” ou “substância”, embora perca o vínculo etimológico a que o autor do artigo se refere], com a matéria do próprio Ser.

42. A citação é, claro, de Adolf Loos, “Ornament und Verbrechen,” in *Trotzdem 1900–1930* (Innsbruck: Brenner, 1931 [1908]); trans. by M. Mitchell, “Ornament and Crime,” in: *Ornament and Crime: Selected Essays* (Riverside, CA: Ariadne, 1998). Loos, como Mies depois dele, usou os grãos de mármore e madeira exclusivos como ornamentação materialmente inerente que seria controlada discursivamente pelo arquiteto, em vez de constituir um discurso estruturalmente independente de motivos ou padrões como tal.

43. Aristóteles, *A Ética a Nicômaco* (1924 ed.), p. 341. Estou retornando à tradução anterior, mais evocativa, dessa passagem da ética de Aristóteles.

Tradução:

Luísa Moraes Friaça Silva
Jonathan Luís Hipólito Ferreira



Mapa do mercado da moda fluminense: histórias de mulheres trabalhadoras (1830-1840)

Map of the fashion market in Rio de Janeiro: histories of working
women (1830-1840)¹

Laura Junqueira de Mello Reis

Resumo

Este artigo tem como objetivo analisar o mercado da moda como um espaço de trabalho utilizado por mulheres para alcançar a autonomia econômica. Para isso, foi elaborado um “mapa do mercado da moda fluminense”, utilizando a metodologia prosopográfica. A fim de apoiar a análise, recorreu-se à ferramenta QGIS para auxiliar na configuração geográfica e social que será apresentada ao longo do trabalho. A pesquisa foca no período compreendido entre as décadas de 1830 e 1840, buscando entender o mercado da moda como um universo predominantemente feminino. Este recorte temporal é justificado pela relevância da circulação geoespacial das mulheres nesse contexto, que se mostrou fundamental para o êxito - ou não - dos seus empreendimentos.

Palavras-chave: História das Mulheres; Moda; Século XIX; Rio de Janeiro.

Abstract

The objective of this paper is to analyze the fashion market as a working space used by women to achieve economic autonomy. To this end, a “map of the fashion market in Rio de Janeiro” was drawn up using the photographic methodology. To support the analysis, the QGIS tool was used to help with the geographical and social configuration that will be presented throughout the work. The research focuses on the period between the 1830s and 1840s, with the aim to understand the fashion market as a predominantly female universe. This time frame is justified by the relevance of the geospatial circulation of women in this context, which proved to be fundamental to the success - or otherwise - of their business ventures.

1

Este artigo é fruto de uma pesquisa apresentada no terceiro capítulo da tese *Tecendo modas, costuras e histórias: modistas na primeira metade do XIX no Rio de Janeiro*. Para saber mais, ver: REIS, Laura Junqueira de Mello. *Tecendo modas, costuras e histórias: modistas na primeira metade do XIX no Rio de Janeiro*. 2024. 309 f. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2024.



Keywords: Women's History; Fashion; 19th century; Rio de Janeiro.

Introdução

Já neste pouco tempo aprendi que aqui os bonitos vestidos como o meu custam bom dinheiro... Quase não existem. Quanto me daríeis por este? (...)

Não tenho ouro para tanto...mas (...) Já recebi um, não tão bonito, de uma tia que se finou, e por testamento (Queiroz, 1954, p. 15).

O trecho em destaque figura nas primeiras páginas do romance *A Muralha*, escrito por Dinah Silveira de Queiroz, em 1954. No romance, a personagem principal, Cristina, sai de Portugal com destino à colônia e chega ao Brasil, mais precisamente, a São Paulo, no começo do século XVIII. Constantemente, ao longo da trama, demonstra-se espantada com os costumes locais e destaca a dissemelhança entre as indumentárias e os adornos. No trecho em questão, quem fala é Joana Antônia, outra portuguesa que atravessa o Atlântico, companheira de viagem de Cristina.

A história se desenrola a partir do romance entre Cristina e seu primo, Tiago, que é brasileiro. A viagem da personagem principal teve como objetivo o casamento entre as famílias, prática usual na época. Ao final do romance, Cristina está habituada ao Brasil e finda a sua história na colônia, que fora registrada pela constante demarcação da diferença entre as mulheres da corte e as locais. As europeias teriam um acesso mais fácil a modistas, costureiras e *marchandes de modes*; no entanto, caso realmente almejasse, Cristina poderia ter encontrado costureiras no Brasil, já que, no começo do século XVIII, existia o ofício por aqui; tal como havia armarinhos, onde era possível encontrar tecidos e adornos, possivelmente *não tão bonitos*, conforme aponta o trecho, e não tão sofisticados como os europeus, mas presentes na colônia (Baseggio; Silva, 2015). Apesar do romance de Queiroz se passar em São Paulo, a partir do trecho destacado é possível refletir sobre a relação entre as mulheres - com condições financeiras para investir em indumentárias - e o vestuário.²

2

A citação ao romance foi feita como subterfúgio introdutório com o intuito de ilustrar as relações sociais presentes na colônia durante o século XVIII e como forma de adentrar ao século subsequente, não obstante, não utilizamos a literatura como uma fonte de análise.



Mapa do mercado da moda fluminense: histórias de mulheres
trabalhadoras (1830-1840)
Laura Junqueira de Mello Reis

Ao longo dos anos, com o crescimento da colônia e as mudanças socioeconômicas presentes no Brasil, essa estrutura foi modificada aos poucos, principalmente a partir do século XIX, quando, com a expansão territorial francesa comandada por Napoleão, este direcionou-se para Portugal, com a fuga da família Real em direção ao Brasil. A vinda da Família Real para o Rio de Janeiro, em 1808, modificou as relações sociais, políticas, econômicas e culturais (Silva, 1978).

Com a chegada dos portugueses, diversos locais, inspirados em referências francesas, foram criados na cidade, tais como o Jardim Botânico, inaugurado por D. João VI em 1808; a Academia Imperial de Belas Artes, pelos artistas da Missão Francesa; e a Biblioteca Nacional, entre outros. Aos poucos, a cidade foi crescendo e se definindo, enquanto capital. Para tanto, surgia a necessidade da criação de lugares onde seriam comercializados tecidos, indumentárias e adornos, tão bonitos quanto os utilizados na Europa e fariam jus à Cristina, por exemplo.

A França exercia uma influência significativa como símbolo de modernidade para o Brasil, impactando diretamente a moda, tanto na colônia portuguesa, quanto em Portugal. Nesse contexto, é plausível considerar que, ao mencionar seus elegantes vestidos, Joana Antônia fazia referência a trajes inspirados nas tendências da moda francesa da época. (Goebel, 2019).

No Brasil, a partir de 1816, com a queda de Napoleão e o fortalecimento dos laços entre Portugal e França, diversos franceses começaram a desembarcar nos portos fluminenses. Esse fluxo de imigrantes continuou a aumentar nos anos seguintes. Em 1819, por exemplo, conforme o relatório referente ao comércio dos portos de Havre e de Ruão com o Brasil, sete navios, vindos de Havre, aportaram no território fluminense (BR RJANRIO RE.0.ANT, ARF.34/). Apenas três anos depois, em 1821, 42 embarcações francesas entraram no Rio de Janeiro.

As imigrantes francesas desempenharam um papel crucial no desenvolvimento do mercado de moda fluminense, especialmente por meio da atuação de modistas, já que traziam da França - país cuja modernidade e exuberância eram fatores demarcantes - as últimas novidades no campo da moda (Souza, 2005).³ Essas profissionais contavam com o trabalho

3

Neste artigo o conceito de campo é baseado na perspectiva de Pierre Bourdieu. Entendendo campo como um espaço, físico ou não, onde acontecem as relações que analisamos neste paper. Cada Campo possui e segue lógicas distintas, o Campo da Moda, por exemplo, não segue a mesma lógica de um Campo Religioso já que seus agentes sociais e, consequentemente, seus habitus, são outros. Além disso, o Campo é um espaço onde se desenrola uma disputa de poder que é dominada, no Campo da Moda, por aqueles que conseguem tornar-se referências; por isso, na primeira metade do século XIX, o Campo da Moda era, em todas as vias, fossem sociais, culturais, políticas e/ou econômicas, dominado pelas francesas.



de diversas mãos, destacando-se a participação de costureiras, que podiam ser mulheres brancas ou negras, incluindo as livres, libertas ou escravizadas. A multiplicidade e pluralidade de mulheres trabalhadoras nesse campo determinou uma história multifacetada, marcada por diversos contextos sociais, econômicos e políticos. Esse panorama transcendeu a simples confecção e uso das vestimentas, configurando uma série de comportamentos e dinâmicas sociais intrínsecos ao século XIX. Segundo Macedo (1963), as francesas rapidamente fizeram-se presentes na Rua do Ouvidor:

As senhoras fluminenses entusiasmaram-se pela rua do Ouvidor, e foram intransigentes na exclusiva adoção da tesoura francesa. Nenhuma desde 1822 se prestou mais a ir a saraus, a casamentos, a batizados, a festas e reuniões sem levar vestido cortado e feito por modista francesa da rua do Ouvidor. Houve revolução econômica: os pais e os maridos viram subir a cinquenta por cento mais a verba das despesas com os vestidos e os enfeites das filhas e das esposas. A rainha Moda de Paris firmou seu trono na rua do Ouvidor (Macedo, 1963, p. 107).

Na construção desses lugares, muitas vezes chamados de Casas de Moda, às mulheres brancas e de classe superior, em sua maioria francesas, destinavam-se os espaços de maior fascínio; enquanto para as demais, os lugares inferiores. Essa distinção pode ser compreendida quando temos em mente a sociedade escravocrata do Oitocentos⁴, nas palavras da historiadora Beatriz Nascimento (2021):

Da maneira como estava estruturada a sociedade na época colonial, ela se estabeleceu de maneira extremamente hierarquizada, podendo-se conceituar como uma sociedade de castas, na qual os diversos grupos desempenhavam papéis rigidamente diferenciados. Em um dos polos desta hierarquia social encontramos o senhor de terras, que concentra em suas mãos o poder econômico e político; no outro, os escravos, a força de trabalho efetiva da sociedade. Entre estes dois pontos encontramos uma camada de homens e mulheres livres, vivendo em condições

4

Forma utilizada para referenciar o século XIX, muito utilizada em trabalhos historiográficos.



Mapa do mercado da moda fluminense: histórias de mulheres
trabalhadoras (1830-1840)
Laura Junqueira de Mello Reis

precárias. Por estar assim definida, a sociedade colonial se reveste de um caráter patriarcal que permeia toda sua estrutura, refletindo-se de maneira extrema sobre a mulher (Nascimento, 2021, p. 55).

Além disso, é crucial ressaltar que, na maioria dos casos, o trabalho feminino nos primeiros anos do século XIX era desempenhado por mulheres brancas pobres, bem como por mulheres negras, tanto escravizadas quanto livres e forras. Nesse sentido, o campo da moda como espaço de trabalho envolveu uma diversidade de mulheres, permitindo que inúmeras histórias fossem narradas.

A delimitação deste estudo no período compreendido entre as décadas de 1830 e 1840 foi uma decisão que visa aprofundar a compreensão da realidade desse universo laboral, em um recorte temporal mais concentrado. Com uma abordagem político-social, é fundamental destacar que o trabalho feminino no setor da moda, na primeira metade do século XIX, esteve inserido em um contexto de intensas transformações, incluindo o processo de independência, o governo de D. Pedro I, a regência e o início do governo de D. Pedro II. Esses eventos, somados ao crescimento urbano e nacional, influenciaram de maneira significativa o campo de trabalho feminino ligado à moda⁵.

Para alcançar nosso objetivo, buscamos elaborar um mapeamento do mercado da moda, com base em uma abordagem biográfica prosopográfica. A prosopografia é uma metodologia que examina um grupo de indivíduos segundo critérios definidos pelo/a pesquisador/a. Este grupo não precisa, necessariamente, ter uma coesão pré-existente, podendo ser delineado conforme a perspectiva do/a investigador/a (Heinz, 2024). No presente trabalho, cujo intuito é fazer uma breve análise sócio-histórica do trabalho feminino com a moda no Oitocentos, consideramos as mulheres envolvidas com a moda no século XIX fluminense como um grupo específico.⁶

Para esta pesquisa, as principais fontes de análise foram os jornais do período, tanto os diários, como o *Jornal do Commercio* e o *Diário do Rio de Janeiro*; quanto as folhas dedicadas ao público feminino, como *Espelho Diamantino* e *A Mulher do Simplicio*. O levantamento, a partir dos anúncios publicados nos periódicos, encontrou, na década de 1810, sete

5

Sob nossa perspectiva, a moda pode ser conceituada como um campo que transcende o vestuário, abrangendo tanto a produção e a confecção de indumentárias quanto a construção social do ato de estar 'na moda', vinculada ao uso de peças elaboradas por determinados agentes.

6

Muitos foram os grupos que exerceram influência no mercado da moda oitocentista fluminense, mas que não são citados neste trabalho já que ultrapassam o objetivo delineado. Os alfaiates, por exemplo, foram figuras cruciais na história da moda, mas não serão citados e/ou analisados neste artigo.



mulheres que se autointitulavam modistas ou modistas/costureiras; 17, nos anos de 1820; 20, em 1830; 64, nos anos 1840; e 103, na década de 1850. Esse aumento exponencial será abordado no decorrer deste artigo e está presente na Figura 1.

Os jornais, enquanto fontes de pesquisa, são amplamente reconhecidos na historiografia, como demonstrado por diversos historiadores ao longo das últimas décadas, entre os quais podemos destacar Marco Morel e Isabel Lustosa. Da mesma forma, os anúncios como fontes de investigação também não são uma novidade, sendo reconhecida a necessidade de uma análise crítica e aprofundada de seu conteúdo.

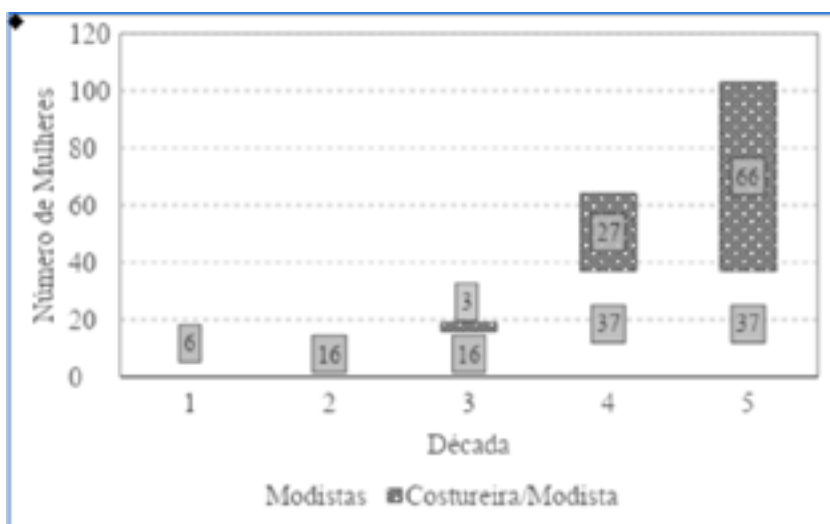
Para realizar as análises propostas neste artigo, buscamos combinar essas fontes com outros dados documentais, como os Registros de Entrada e Saída presentes no Fundo de Polícia da Corte (A.N.R.J.), que forneceram informações essenciais para a compreensão das trajetórias de algumas das mulheres mencionadas, como nome completo, idade, origem e estado civil.

Breve análise do mercado da moda (1830-1840)

A década de 1840 marcou um período de crescimento do mercado da moda e, como consequência, um aumento do número de mulheres trabalhadoras. A partir da ferramenta *Qgis*, foi possível identificar um aumento na quantidade de mulheres que se autodefiniam enquanto modistas e apresentavam-se nos jornais mais populares da cidade. A expansão geográfica permitiu que os comércios voltados para a moda se firmassem na freguesia da Candelária, região mais central, e ocupassem outras freguesias presentes no centro da cidade, como a de Sacramento. No entanto, eles também se expandiram para outras freguesias não centrais.

Mapa do mercado da moda fluminense: histórias de mulheres
trabalhadoras (1830-1840)
Laura Junqueira de Mello Reis

Figura 1 - Crescimento do número de modistas e modistas/costureiras no Rio de Janeiro entre as décadas de 1810 e 1850.



Fonte: elaborado pela autora.

Com a expansão territorial e o número crescente de trabalhadoras, os ofícios relacionados às modistas passaram a se diversificar de acordo com o espaço social e geográfico ocupado pelas Casas de Moda. As lojas situadas na renomada Rua do Ouvidor, frequentemente chamada de *Vivienne brasileira*⁷, eram comandadas por modistas de grande prestígio, em sua maioria, imigrantes francesas. Em contraste, os estabelecimentos localizados em áreas mais distantes desse ponto central eram dirigidos por mulheres com menor projeção social, muitas das quais apresentavam seus trabalhos sem preocupação em identificar seus anúncios.⁸ Além disso, esses espaços, frequentemente, ofereciam serviços complementares, como lavagem de vestimentas e adornos, ampliando o escopo de atuação dessas trabalhadoras. Produtos com pequenas avarias ou peças de segunda mão podiam ser encontradas com maior facilidade em freguesias como Sacramento, São José e Santanna.

7

A rua Vivienne era um luxuoso endereço parisiense. Os contemporâneos do século XIX afirmavam que a rua do Ouvidor se comparava a ela pelo luxo e beleza das Casas de Moda presentes no local.

8

Embora não haja dados específicos sobre muitas dessas mulheres, é possível, com base na classe social a que pertenciam, inferir que os estabelecimentos de moda poderiam ser, em sua maioria, de propriedade de mulheres brancas ou negras. No entanto, ao considerarmos o contexto de uma sociedade escravocrata, é plausível que fosse mais difícil encontrar mulheres negras à frente desses negócios, devido à estrutura de exclusão e discriminação da época. Contudo, isso não implica que tal situação fosse completamente impossível.

Mapa do mercado da moda fluminense: histórias de mulheres
trabalhadoras (1830-1840)
Laura Junqueira de Mello Reis

Figura 2 - Região central da cidade do Rio de Janeiro e as Casas de Moda na década de 1830.



Fonte: elaborado pela autora, a partir de ImagineRio. Disponível em: <https://www.imagnerio.org/pt/map>.

Figura 3 - Região central da cidade do Rio de Janeiro e as Casas de Moda na década de 1840.



Fonte: elaborado pela autora, a partir de ImagineRio. Disponível em: <https://www.imagnerio.org/pt/map>.

A partir da análise dos mapas das Figuras 1 e 2, foi desenvolvido o conceito de “mapa da moda”, que permite compreender as relações no campo da moda sob uma perspectiva simultaneamente social e geográfica.

10

No original: On a besoin d'une
personne qui sache travailler dans les
modes; rue do Ouvidor n. 64, chez
Mme. Lacarrière.

Além das expansões mencionadas, outro aspecto identificado nos mapas foi a relação entre a presença de modistas em freguesias mais afastadas do centro e o anonimato das mulheres trabalhadoras. Esse fenômeno pode ser explicado pelo alto custo das publicações da época, calculadas com base no número de caracteres que seriam utilizados. Assim, para aquelas que não eram amplamente conhecidas na corte, bastava que os anúncios destacassem os serviços oferecidos, sem mencionar nomes (Tabela 1). Consequentemente, quanto mais distante a localização do centro do Rio de Janeiro, menor era o reconhecimento dessas trabalhadoras, o que limitava sua capacidade de investir em publicações elaboradas e personalizadas.

Tabela 1 - Proporção de mulheres identificadas nominalmente em anúncios por década.

Identificação	1830	1840	Total
Número de identificações nominal em anúncios			
Sem	8	21	29
Com	14	55	69
Total	22	76	98
Percentual de identificação nominal em anúncios			
Sem	36%	28%	30%
Com	64%	72%	70%

Fonte: elaborado pela autora.

Histórias entre costuras

Para exemplificar essa dualidade, apresentemos, de forma breve, algumas das muitas histórias encontradas a partir das nossas pesquisas e mapeadas no sentido prosopográfico do termo ⁹Uma das principais modistas presentes na corte na década de 1830-1840 foi Mme. Hortense Lacarrière. Ela chegou ao Brasil pela primeira vez em 1834, mas retornou algumas vezes a Paris, com o objetivo de comprar mercadorias e entender o que estava em voga na capital francesa. Em 1844, por exemplo, Hortense Lacarrière anunciava seus produtos recentemente chegados de Paris

9

De forma concisa, é possível dizer que a prosopografia é uma metodologia utilizada para compreender semelhanças e dissimilaridades em trajetórias de vida. No caso dessa pesquisa, utilizamos o método prosopográfico como forma de compreender as similaridades na vida das mulheres que atuavam no campo da moda. Em 2007, a historiadora britânica Katharine Keats-Rohan publicou uma coletânea com diversos artigos sobre a metodologia; logo na introdução, Keats-Rohan aborda as críticas recebidas por Lawrence Stone, um dos principais nomes da prosopografia, além de completar o texto discorrendo sobre as diversas maneiras de se fazer uma análise prosopográfica. Ver em: Keats-Rohan, Katharine Stephanie Benedicta, ed. Prosopography approaches and applications: A Handbook. Vol. 13. Occasional Publications UPR, 2007.



e com bom gosto, afinal teriam “sido escolhidos por Mme. Lacarrière presentemente em Paris” (Jornal do Commercio, n. 241, 1844, p. 4).

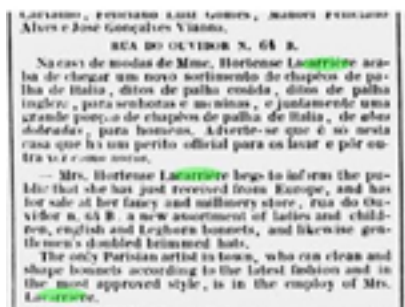
Em, 1839, ela embarcou diretamente de Havre, na barca *La Henriette*, para o Rio de Janeiro, dessa vez, na companhia de sua filha (Jornal do Commercio, n. 269, 1839, p. 4). Era relativamente comum nesse período a vinda de imigrantes francesas com seus filhos, sem a presença de uma figura masculina como companhia. Essa ausência, em sua maioria, indicava a viuvez em território europeu e a vinda para um novo país, na busca de uma oportunidade de vida. Poderia indicar ainda que eram mães solteiras, o que, em seus países de origem, as colocaria em uma posição de vulnerabilidade social; mas também poderia significar a tentativa de expansão nos negócios de um casal para o Brasil, com um cônjuge vindo para a América e o outro, permanecendo na Europa. Este parece ter sido o contexto de Mme. Lacarrière, já que, em 1856, é comunicado o falecimento do seu sócio e marido, Sr. Lacarrière, em Paris (Correio Mercantil n. 187, 1856, p. 1).

A partir dos anos de 1840, Mme. Lacarrière estava cada vez mais presente nos jornais. Com o objetivo de atrair um amplo público consumidor, ela lançava mão de muitos recursos atrativos. Em 1841, por exemplo, declarava que acabara de chegar em sua loja um especialista que lavava e confeccionava chapéus *como na forma parisiense* (Jornal do Commercio, n.303, 1841, p. 4). Além disso, publicava os seus anúncios em português e inglês, de forma que pudesse ampliar a clientela. A modista sabia que as suas consumidoras não eram apenas brasileiras, mas principalmente também francesas, inglesas e alemãs. No mais, a adoção de línguas europeias atribuía à anunciante ares de civilidade e poder, e que demonstrava assim o domínio de outros recursos linguísticos.



Mapa do mercado da moda fluminense: histórias de mulheres
trabalhadoras (1830-1840)
Laura Junqueira de Mello Reis

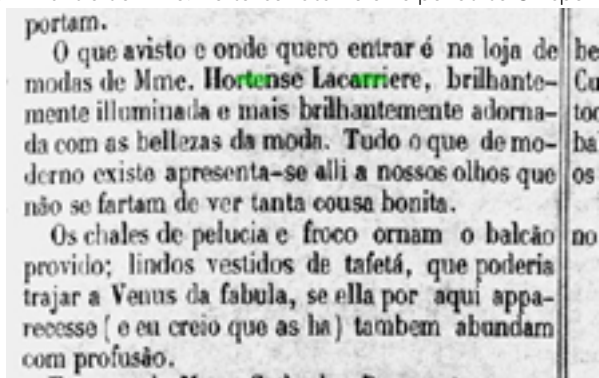
Figura 4 - Anúncio de Mme. Lacarrière no Jornal do Commercio, 1842.



Fonte: Jornal do Commercio, n. 316, 1842, p. 4.

É justo afirmar que Mme. Lacarrière pode ser considerada uma das principais modistas do Brasil nas primeiras décadas do século XIX, dado o seu impacto significativo no campo da moda, especialmente no Rio de Janeiro, e a sua associação com a influência das tendências francesas no período. O seu estabelecimento funcionou por mais de 20 anos (dos anos 1830 até o começo da década de 1860), o que registra que, de fato, ela era bastante procurada e tinha uma clientela fiel que acompanhava o seu comércio. Lacarrière foi um exemplo de sucesso. O êxito do seu negócio pode ser atribuído tanto aos constantes anúncios publicados nos periódicos femininos do período, conforme podemos ver na Figura 4, quanto à presença de diversas mulheres que a acompanharam ao longo de sua trajetória, colaborando para o crescimento e reconhecimento do seu empreendimento.

Figura 5 - Anúncio de Mme. Hortense Lacarrière no periódico O Espelho, em 1859.



Fonte: O Espelho, n. 1, 1859, p. 12.

O estabelecimento localizado na rua do Ouvidor nº 61/64 aparecia com frequência nos jornais, publicando anúncios com o objetivo de atrair boas costureiras que pudesse auxiliar Mme. Lacarrière em seu ofício (O Despertador, n. 976, 1841, p. 4). Tais anúncios eram feitos em português e francês, o que demonstra a viabilidade de relacionamento entre as próprias imigrantes francesas: “Procura-se uma pessoa que saiba trabalhar com modas; rua do Ouvidor n.64, na casa da Mme. Lacarrière” (Jornal do Commercio, n. 225, 1845, p. 4).¹⁰ Possivelmente, em razão desses recursos, costureiras francesas trabalharam auxiliando Mme. Lacarrière. Após o período de experiência, muitas abriram os seus próprios modelos de negócio e tornaram-se, além de modistas e costureiras, donas de estabelecimentos pela cidade.

Em 1849, a modista Julie Giraud, que até então trabalhava com Mme. Lacarrière, decidiu desvincular-se da famosa modista e abriu seu próprio negócio na rua da Quitanda nº 101 (Jornal do Commercio, n. 252, 1849, p. 3). Posteriormente, mudou-se para rua dos Latoeiros, nº 53, onde anunciava a exclusiva dedicação à produção coletes para senhoras (Jornal do Commercio, n. 297, 1852, p. 3). Três anos depois, Mme. Giraud já se encontrava em outro endereço: Rua do Lavradio, nº 48 (Jornal do Commercio, n. 346, 1852, p. 2). Em 1853, ela seguiu em direção ao sobrado nº 38 da Rua dos Ourives (Jornal do Commercio, n. 237, 1853, p. 3). No ano seguinte, se encaminhou para o nº 58 da Rua da Assembleia (Diário do Rio de Janeiro, n. 299, 1854, p. 4), como indica a Figura 6.

Figura 6 - Mapa do ano de 1850 com as ruas do Latoeiros, do Lavradio, Ourives, Cadeia (Assembleia) e São José em destaque; no meio, entre as ruas do Latoeiros e Lavradio, o Morro de Santo Antônio.



Fonte: elaborado pela autora, a partir de ImagineRio. Disponível em: <https://www.imagnerio.org/pt/map>.

Em 1856, Mme. Giraud decidiu associar-se à Mme. Chevalier:

Madame C. Chevalier, costureira-modista, rua do Conde 2, recebeu um grande sortimento de chapéus para mulheres cujo preço varia de 10 e 12\$000 até 30\$000. Mme. Chevalier, tem em sua casa, Mme. J. Giraud, muito conhecida por sua habilidade e a perfeição de seu trabalho, pode se ocupar da confecção de toda espécie de roupa no espaço de um dia (Courrier du Brésil, n. 44, 2 novembre de 1856, p. 8)¹¹

Simultaneamente, e provavelmente configurando uma estratégia para ela conseguir manter-se estável financeiramente, Mme. Julie Giraud também estava oferecendo seus serviços na Rua S. José n. 60, sobrado (Correio Mercantil, n. 11, 1856, p. 3) e na Praça da Constituição n. 8 (Correio Mercantil, n. 137, 1856, p. 4). O ano de 1856 foi um desafio na trajetória de Mme. Giraud, uma vez que seu marido, Antônio Giraud, faleceu em virtude de uma tuberculose pulmonar (Correio Mercantil, n. 27, 1856, p. 3). Esse episódio e a nova condição de viúva de Julie Giraud, de certa forma, justificam os diversos trabalhos que ela ofereceu ao longo desse ano e a sua tentativa de associar-se a outra modista, além de disponibilizar seus serviços de forma independente. Em 1857, Mme. Julie optou por sair da loja de Mme. Chevalier e seguiu sozinha no sobrado do n. 8 da Rua da Ajuda, como mostram as Figuras 7 e 8:

Figura 7 – Anúncio de Mme. Julie Giraud no Correio Mercantil, 1857.



Fonte: Correio Mercantil, n. 23, 1857, p. 3.

11

No original: Madame C. Chevalier, couturière-modiste, rue du Conde 2, a reçu un grand assortiment de chapeaux pour dame dont le prix varie de 10 et 12\$000 jusqu'à 30\$000.

Mme. Chevalier, ayant dans sa Maison Mme. J. Giraud, très connue pour son habilité et la perfection de son travail, peut se charger de la confection de tout espèce de vêtement dans l'espace d'une journée.

Maison Mme. J. Giraud, très connue pour son habilité et la perfection de son travail, peut se charger de la confection de tout espèce de vêtement dans l'espace d'une journée

Figura 8 – Anúncio de Mme. Julie Giraud no Correio Mercantil, 1857.



Fonte: Correio Mercantil, n. 30, 1857, p. 3.

É instigante notar que, após o falecimento de Antônio Giraud, Mme. Julie Giraud passou a ser referenciada como sua viúva, fazendo uma associação entre os dois que, antes da morte, não acontecia. Esse apagamento da figura de Mme. Giraud e a associação poderiam passar despercebidas, mas dizem muito sobre as relações de gênero e a história das mulheres no Oitocentos fluminense, mesmo em um espaço que foi e continua sendo, predominantemente, associado às mulheres: o universo da moda e o campo das costuras.¹² Nas palavras de Gerda Lerner: “os conceitos patriarcais estão estabelecidos em todos os construtos sociais daquela civilização [a ocidental], e de tal maneira, que permanecem em grande medida invisíveis” (2022, p. 23).

Esses foram alguns dos muitos caminhos seguidos por Mme. Giraud, enquanto tentava se estabelecer de forma independente na corte. Nesse contexto, é possível perceber que a sua saída da Casa de Mme. Lacarrière a distanciou do epicentro da moda, levando-a para uma área mais afastada do centro comercial de moda da cidade. Somente em 1858, quase 10 anos após deixar a casa de Mme. Lacarrière, Mme. Julie Giraud conseguiu retornar à Rua do Ouvidor (Correio Mercantil, n. 264, 1858, p. 3). Contudo, a sua permanência nesse centro da moda foi breve e, no ano seguinte, ela se encontrava na Rua da Vala, nº 55 (Correio Mercantil, n. 96, 1859, p. 3).

A Rua da Valla, hoje Rua Uruguaiana, era o oposto da Rua do Ouvidor: funcionava como uma espécie de vala, que escoava os dejetos da cidade; em contraponto e relativamente próxima, a Rua do Ouvidor era, como já vimos, modelo de luxo e civilização, com as grandes Casas de Moda. Na década seguinte, Mme. Giraud associou-se novamente a outra Casa de

12

Essa definição parte de uma feminilidade branca e desconstrói as concepções de trabalho que as mulheres negras já estavam submetidas. Quando falamos em uma feminilidade branca diferenciamos de uma feminilidade negra considerando que destas sempre fora esperado uma força excessiva e capacidade para realizar trabalhos duros; enquanto o mesmo não acontecia com as mulheres brancas. GONZALEZ, Léila. Por um feminismo afro-latino-americano: Ensaios, intervenções e diálogos. RIOS, Flávia; LIMA, Márcia (orgs). 1ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2020. CARNEIRO, Sueli. Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero. In: HOLANDA, Heloísa Buarque. Pensamento feminista: conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

Moda, dessa vez, de Mme. Forain, na Praça da Constituição nº 13 e, assim, encerrou as suas atividades no Rio de Janeiro (Diário do Rio de Janeiro, n. 193, 1860, p. 4).

Como analisado, até 1849, Mme. Lacarrière contou com o apoio de Mme. Giraud. Após a saída de Giraud, Lacarrière contratou a costureira francesa Louise Frey, que desempenhou um papel significativo no empreendimento até 1854. Louise Frey imigrou para o Brasil em busca de uma oportunidade de melhoria de vida, seguindo o exemplo de outras imigrantes francesas (Menezes, 2024). Alinhando-se inicialmente a uma modista de sucesso, Frey decidiu, em 1855, desvincular-se de Lacarrière e abrir a sua própria Casa, localizada na Rua dos Latoeiros, nº 78 (Jornal do Commercio, n. 132, 1856, p. 3).

Após cinco anos à frente de seu próprio negócio, Mme. Frey tornou-se uma das modistas oficiais da SS. MM. Imperatriz. Não sabemos se essa associação foi uma causa ou consequência, mas após o contato com a Imperatriz, Louise Frey mudou para a Rua do Ouvidor, nº 119 (Courrier du Brésil, n. 25, 1860, p. 6). A parceria com a Imperatriz simboliza o sucesso de seus negócios e reflete a estratégia inteligente de Frey, ao se associar a uma modista renomada, até estabelecer-se de forma independente na cidade, criando vínculos sólidos que lhe permitiram seguir sozinha a sua trajetória.

Dessa forma, foi criada a Casa de Moda de Mme. Lacarrière, que estabeleceu conexões sociais com outras imigrantes francesas em busca de oportunidades de trabalho e reconhecimento, permitindo-lhes, posteriormente, abrir seus próprios negócios.¹³ Os dois exemplos analisados nesta pesquisa – Mme. Giraud e Mme. Frey – revelam trajetórias que, embora apresentem semelhanças, também se diferenciam em alguns aspectos. A relação com Mme. Lacarrière foi vantajosa para Mme. Frey, contribuindo para o seu crescimento no mercado de moda, enquanto para Mme. Giraud, essa mesma relação não resultou no mesmo nível de sucesso.

Para ilustrar as relações formadas a partir desse empreendimento e do trabalho feminino, elaboramos a imagem da Figura 10, com base no modelo proposto por Pierre Bourdieu em *O costureiro e sua grife* (2008). Nesse estudo, ele apresenta um quadro que analisa as dinâmicas da Haute Couture parisiense, destacando os laços criados por grandes

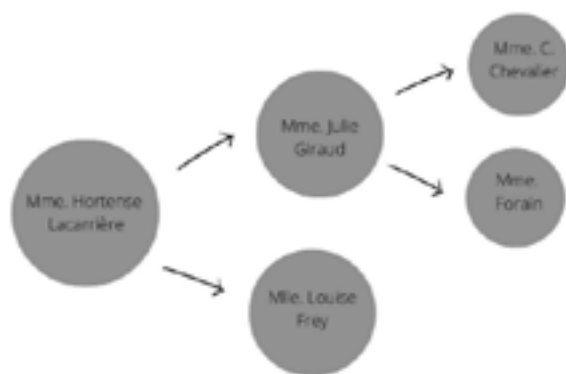
13

Embora a modista estivesse inserida em uma sociedade escravocrata e o mercado da moda frequentemente utilizasse mão de obra escravizada, não há dados específicos sobre a situação na Casa de Lacarrière.



costureiros, como Christian Dior, com aqueles que trabalhavam para ele e, posteriormente, se desvinculavam de sua marca para fundar seus próprios negócios. Esse modelo permite entender de forma mais clara as conexões e trajetórias que se formavam no campo da moda na época, em Paris e no Brasil.

Figura 9 - Esquema sobre as relações estabelecidas entre Mme. Lacarrière, Mme. Giraud e Mlle. Frey.



Fonte: elaborado pela autora

No esquema apresentado na Figura 10, destacamos Mme. Lacarrière, já que as demais relações no campo da moda foram formadas a partir de seu estabelecimento. Sua Casa de Moda funcionou como um ponto central, promovendo conexões entre diversas modistas e colaboradoras, e serviu de base para o surgimento de novos negócios e trajetórias no setor. Assim, temos Mme. Giraud e Mlle. Frey ligadas a ela por setas distintas, já que as duas trabalharam para a mesma modista em épocas diferentes e, posteriormente, apresentando Mme. Giraud e o relacionamento que ela construiu com Mme. Chevalier e Mme. Forain, a fim de estabelecer-se com mais segurança na corte.

Este foi um dos muitos exemplos encontrados em nossa pesquisa, pertencente ao grupo de mulheres que, no século XIX, se destacaram no campo da moda. Por outro lado, existia um número considerável de trabalhadoras que permaneceram no anonimato, mas foram igualmente fundamentais para a estruturação e o mapeamento do mercado da moda.

Mapa do mercado da moda fluminense: histórias de mulheres
trabalhadoras (1830-1840)
Laura Junqueira de Mello Reis

Para essas mulheres, o esquecimento imposto por uma narrativa patriarcal foi ainda mais severo, sendo que, apenas por meio de uma análise minuciosa das fontes e o cruzamento de dados foi possível identificá-las — embora não pelo nome, mas sim, pelas configurações sociais que elas ocuparam e representaram. Na figura 10 é possível verificar, através do mapa da região central da cidade, a localização das trabalhadoras que tinham seus nomes referenciados nos anúncios e daquelas “desnomeadas” que, em contraponto, tinham seus negócios em regiões menos afamadas e centralizadas, demonstrando um afastamento do eixo central e a possibilidades de outros modelos de negócio.

Em 1831, por exemplo, uma “senhora estrangeira” oferecia seus serviços por meio de uma publicação do *Diário do Rio de Janeiro* (n. 1000005, 1831, p. 3). Nele, a senhora afirmava “lavar, consertar e fazer toda a qualidade de chapéus de palhinha tanto para Sras., como para homens, e especialmente para as senhoras modistas por um modico preço; na rua do Lavradio n. 24”. Nesse trecho, é possível notar que a senhora dita estrangeira não só produzia os chapéus de palha, como também dispunha a consertá-los e lavá-los, tal como o especialista empregado na loja de Mme. Lacarrière alguns anos depois.¹⁴ Ambos citavam que os chapéus eram tanto para o público feminino, como para o masculino, mas diferenciavam-se na referência aos chapéus parisienses, que a senhora estrangeira — provavelmente não francesa — não mencionava. Apesar de não citarem valores, podemos inferir que o trabalho da loja de Lacarrière, em um estabelecimento situado na rua do Ouvidor e a referência à Paris, seria mais custoso do que o da senhora que estava na rua do Lavradio.

O trabalho da “senhora estrangeira”, entretanto, apresentava diferenças significativas, além do ponto mencionado anteriormente. Essa trabalhadora enfatizava que vendia diretamente para as senhoras modistas, destacando ainda a possibilidade de oferecer um “módico preço”. Essa estratégia aponta para uma nova dinâmica de comercialização no campo da moda: a venda direcionada a outras modistas, em vez do atendimento direto ao público consumidor. Esse dado sugere a possibilidade dessa senhora ter produzido artefatos destinados à comercialização pelas renomadas modistas da Rua do Ouvidor, e não, necessariamente, criados por elas. Tal

13

Não é possível afirmarmos se a modista era mesmo estrangeira ou se apenas utilizou esse marcador como forma de se destacar das modistas e costureiras brasileiras. Sendo considerada estrangeira ela poderia, de certa forma, alcançar as afamadas modistas da Rua do Ouvidor.



Mapa do mercado da moda fluminense: histórias de mulheres
trabalhadoras (1830-1840)
Laura Junqueira de Mello Reis

prática revela um trabalho realizado por mulheres de classes sociais mais baixas, muitas vezes, em condições invisibilizadas e “por trás dos panos”.

Por sua vez, já no decênio seguinte, uma costureira anunciava seus serviços na Rua do Sabão nº 299, onde encontra-se hoje uma parte da Avenida Presidente Vargas. A costureira validava seus feitos, afirmando que havia trabalhado na Casa de uma das melhores modistas da corte e, por isso, seus futuros clientes poderiam confiar nos produtos e trabalhos oferecidos (Diário do Rio de Janeiro, n. 109, 1840, p. 4). Essa retórica era comumente empregada pelas mulheres que atuavam no campo da moda, servindo como uma estratégia para reafirmar a qualidade de seus trabalhos, ao associarem as suas competências às renomadas lojas onde elas prestaram auxílio.

Figura 10 - Mapa das localizações anunciadas com e sem identificação nominal entre 1816 e 1859.



Fonte: elaborado pela autora, a partir de ImagineRio. Disponível em: <https://www.imagerio.org/pt/map>.

Nos casos mencionados, observa-se que as mulheres empregaram estratégias para continuar oferecendo seus produtos e serviços em um campo que, embora estivesse em constante expansão, apresentava uma concorrência também crescente. Essas trabalhadoras, frequentemente, enfrentavam jornadas duplas ou

Mapa do mercado da moda fluminense: histórias de mulheres
trabalhadoras (1830-1840)
Laura Junqueira de Mello Reis

triplas, dividindo-se entre diferentes atividades para sustentar o seu trabalho e a sua permanência na cidade. Pode-se imaginar, por exemplo, que algumas delas recorreriam à Rua da Imperatriz para adquirir chapéus com pequenos defeitos que, posteriormente, eram consertados e revendidos como novos, evidenciando a sua criatividade e resiliência, diante das adversidades do mercado.

Às modistas, pechincha – Vendem-se, muito em conta, cinco dúzias de chapéus de senhora, há pouco chegados de Paris, alguns com pequena avaria, que é fácil remediar nas mãos de qualquer senhora modista: trata-se na r. da Imperatriz nº125, 2 andar, até 10 12 hrs da manhã (Jornal do Commercio, n. 27, 1847, p. 4).

Conclusão

Por meio da conceitualização do “mapa da moda”, produzido a partir da ferramenta Qgis, percebemos a expansão do mercado da moda na cidade do Rio de Janeiro e a presença de mulheres trabalhadoras nesse campo. Visto como algo estritamente feminino, a moda foi um espaço encontrado por muitas mulheres para trabalharem e conseguirem viver e sobreviver. É preciso, ainda, destacar que o campo da moda era, assim como tantos outros no Oitocentos, racializado e restrito.

Este artigo teve como objetivo analisar o crescimento exponencial do mercado da moda no século XIX, abordando as suas dimensões sociais, econômicas e geográficas. Observou-se que as mulheres buscaram e encontraram maneiras de se estabelecerem e garantirem a sua permanência na cidade por meio de seus próprios esforços e atividades laborais, demonstrando resiliência e criatividade, em um contexto de intensas transformações e desafios. Assim, formava-se um ciclo potente e representativo da força das mulheres trabalhadoras no Oitocentos.

A partir do uso do Qgis, foi possível identificar as relações geográficas que, por sua vez, permitiram a análise das dinâmicas sociais, econômicas e culturais, construídas pelas mulheres trabalhadoras. De forma complementar, a aplicação da metodologia prosopográfica possibilitou um detalhamento das semelhanças e especificidades dessas relações. Em todos os casos — seja como modistas renomadas ou costureiras —, as mulheres demonstraram protagonismo em suas trajetórias, delineando seus



movimentos a partir de seus interesses e objetivos pessoais, reafirmando as suas agências, em um contexto historicamente desafiador. A pluralidade das mulheres que atuavam nesse campo demonstra a sua amplitude e as possibilidades que permitiram a elas, solteiras, casadas, viúvas, com filhos ou sem eles, conquistarem autonomia financeira.

Este artigo é uma fração do potencial ainda não totalmente explorado na historiografia das mulheres e da moda. Silvana Barbosa (2020) sugere que se deve adotar uma abordagem mais detalhada ao analisar fontes e bibliografias, reconhecendo a importância de enfatizar os sujeitos em nossas pesquisas. No contexto deste estudo, as mulheres, além de estarem presentes, desempenharam um papel fundamental no desenvolvimento do campo da moda, que influenciava tanto a economia quanto a geografia da cidade, no período recortado.

Referências

Fontes Manuscritas

A.N.R.J. Fundo de Polícia da Corte. Acessado 10 de fev. 2022.

A.N.R.J. Fundo Luís Gastão DEscragnole Dória. Acessado 07 de fev. 2022.

Fontes Impressas

A MULHER DO SIMPLÍCIO OU FLUMINENSE EXALTADA. Rio de Janeiro: Tipografia de Tomaz D. Her e C, 1832-1846.

CORREIO DAS MODAS: Jornal Crítico e Literário das Modas, Bailes, Teatros etc. Tipografia de Eduardo e Henrique Laemmert, 1839-1840.

O DESPERTADOR. Rio de Janeiro: Tipografia da Associação do Despertador, 1838-1841.

DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO. Rio de Janeiro: Tipografia Real, 1821-1878.

ESPELHO DIAMANTINO: Periódico de Política, Literatura, Belas Artes, Teatro e modas. Rio de Janeiro. Tipografia de P. Plancher – Seignot, 1827-1828.



JORNAL DO COMMERCIO. Rio de Janeiro: Tipografia do Jornal do Commercio, 1827-2013.

Bibliografia

BARBOSA, Silvana Mota. Da história política a uma história social da política: uma definição. IN: BARATA, Alexandre Mansur; SÁ, Luiz César de; BARBOSA, Silvana Mota. Cruzando Fronteiras: histórias no longo século XIX. 1º ed. Rio de Janeiro: Gramma Livraria e Editora, 2020, p. 7-32.

BOURDIEU, Pierre. O Costureiro e sua Grife: contribuição para uma teoria da magia. In: A Produção da Crença: contribuição para uma economia dos bens simbólicos. Tradução: Guilherme J. de Freitas Teixeira & Maria da Graça Jacintho Setton. Porto Alegre: Zouk, 2008, p. 113-190.

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

DEBOM, Paulo; SILVA, Camila Borges; MONTELEONE, Joana (orgs). A história na moda, a moda na história. São Paulo: Alameda, 2019.

GOEBEL, Felipe. O alvorecer do sistema da moda no reinado de Luís XVI e Maria Antonieta: novos atores sociais e novos estilos. Dissertação (mestrado em História Social) – Universidade Federal do Rio de Janeiro. Programa de Pós-graduação em História Social, 2019.

HENZ, Flavio M. Como se escolhem os escolhidos?: nota metodológica sobre a definição do grupo-alvo em prosopografia. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol 37, nº 81, e20240110, 2024.

LERNER, Gerda. A criação da consciência feminista: A luta de 1200 anos das mulheres para libertar suas mentes do pensamento patriarcal. Trad. Luiza Sellera. São Paulo: Editora Cultrix, 2022.

LUCA, Tânia Regina; VIDAL, Laurent (orgs.) Franceses no Brasil séculos XIX – XX. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

MACEDO, Joaquim Manuel. Memórias da rua do Ouvidor. São Paulo: Saraiva, 1963.



MENEZES, Lená Medeiros. Francesas no Rio Imperial: A 'França Antártica' no feminino plural. Rio de Janeiro: Editora Ayrán, 2024.

MIRANDA, Karoline Nascimento. Mulher negra, trabalho e resistência: Escravizadas, libertas e profissões no século XIX. *Epígrafe*, 7(7), 83-96, 2019.

MONTELEONE, Joana. Costureiras, mucamas, lavadeiras e vendedoras: O trabalho feminino no século XIX e o cuidado com as roupas (Rio de Janeiro, 1850-1920). *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 27, n. 1, e48913, 2019.

NASCIMENTO, Beatriz; RATTI, Alex (orgs). Uma história feita por mãos negras: relações raciais, quilombos e movimentos. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.

_____. A mulher negra no mercado de trabalho. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org). *Pensamento feminista brasileiro: formação e contexto*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, p. 259-263.

PELLEGRIN Nicole. Les vertus de "l'ouvrage" : Recherches sur la féminisation des travaux d'aiguille (XVIe-XVIIIe siècles). *Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine*, 46 (4), 1999, p. 747-769.

REIS, Laura Junqueira de Mello. Modistas francesas de civilizadas a luxuosas exacerbadas: como processos políticos modificaram a forma de perceber as imigrantes (1815-1832). *Revista do arquivo geral da cidade do rio de janeiro*, v. 21, 2022, p. 171-194.

REIS, Laura Junqueira de Mello. *Tecendo modas, costuras e histórias: modistas na primeira metade do XIX no Rio de Janeiro*. 2024. 309 f. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2024.

SANTOS, Saionara Bonfim; VIEIRA, Cristina Maria Coimbra; CAVALCANTI, Vanessa Ribeiro Simon. A relevância social e política da história das Mulheres no Brasil. *Cad. Cedes, Campinas*, v. 44, n. 122, p.6-16, Jan.- Abr., 2022.

SOUZA, Gilda de Mello e. *O espírito das roupas: a moda no século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.



O Vestuário Litúrgico como Fonte Documental e Objeto Museológico do Museu Histórico de Londrina

Liturgical Clothing as a Documentary Source and Museological Object of the Londrina Historical Museum

Daniele Caroline Antunes¹

Angelita Marques Visalli²

Resumo

O artigo investiga o vestuário litúrgico como fonte documental e objeto museológico no acervo do Museu Histórico de Londrina, abordando sua aquisição, preservação, ressignificação e exposição. Destaca-se o processo de doação à instituição e a transformação do objeto, originalmente de uso ritualístico, em documento histórico e peça museológica, por meio de um estudo bibliográfico e uma etnografia. Além disso, o estudo enfatiza a importância da indumentária no contexto museal, evidenciando seu potencial comunicativo. A análise da exposição atual das vestes considera as políticas do acervo e as mudanças curatoriais implementadas, que ampliaram a representação de diferentes religiões e culturas. Por fim, o estudo reforça a relevância do vestuário como registro histórico e patrimônio cultural, contribuindo para o debate sobre a preservação da materialidade nos museus.

Palavras-chave: Vestuário litúrgico; Musealização; Patrimônio cultural; Museu Histórico de Londrina.

Abstract

The article investigates liturgical clothing as a documentary source and museological object in the Historical Museum of Londrina collection, addressing its acquisition, preservation, resignification and exhibition. Destaca-se o processo de doação à instituição e a transformação do objeto, originalmente de uso ritualístico, em documento histórico e peça museológica, por meio de um estudo bibliográfico e uma etnografia. In addition, the study emphasizes the importance of clothing in the museum context, evidencing its communicative potential. The analysis of the current exhibition of the garments considers the policies of the collection and the curatorial changes implemented, which have expanded the representation of different religions and cultures. Finally, the study reinforces the relevance of clothing as a historical record

1

Doutoranda em História da Arte pela Universidade Federal de São Paulo - Unifesp, Mestra em História Social pela Universidade Estadual de Londrina - UEL (2023), Especialista em Antropologia Social (2020) e em Moda: produto e comunicação - UEL (2018) e Bacharela em Design de Moda - UEL (2017).

2

Doutora em História Social pela Universidade de São Paulo (USP). Professora no Departamento de História, Coordenadora do Ledi (Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem), Coordenadora do Curso de Especialização em Religião e Religiosidades da Universidade Estadual de Londrina. E-mail: visalli@sercomtel.com.br, <https://orcid.org/0000-0001-7406-5980>.



and cultural heritage, contributing to the debate on the preservation of materiality in museums.

Keywords: Liturgical Clothing; Musealization; Cultural Heritage; Londrina Historical Museum.

Introdução

Este artigo apresenta um estudo sobre o acervo de vestimentas litúrgicas doado pela Arquidiocese de Londrina ao Museu Histórico de Londrina (MHL), entre as décadas de 1970 e 1990. O conjunto é composto por aproximadamente 40 trajes e 80 acessórios, pertencentes a clérigos católicos que os utilizaram em missas e cerimônias religiosas na cidade de Londrina, entre as décadas de 1950 e 1980. Essas peças refletem as mudanças curatoriais ocorridas entre o Concílio Vaticano I e o Concílio Vaticano II³.

A maioria das vestimentas encontra-se em bom estado de conservação. Os trajes estão armazenados na Reserva Técnica do Museu. Cada peça apresenta bordados detalhados, com ampla variedade de signos e representações simbólicas. As cores predominantes são azul, vermelho, roxo, dourado e verde. Entre os modelos vestíveis do acervo, destacam-se a capa, a sobrepeliz, a dalmática, a batina e a casula.

Este trabalho, desenvolvido no âmbito de uma pesquisa de mestrado, busca compreender o processo de musealização dessas peças, analisando a sua aquisição, preservação, documentação e exposição. Para garantir a adequada preservação na instituição, é preciso aplicar procedimentos de salvaguarda, como conservação e documentação.

O processo tem início na doação e análise dos objetos, quando uma equipe, com base em recursos de pesquisa, seleciona as peças e atribui a elas novos significados, transformando-as em representações de um recorte da memória ou do patrimônio. A etapa final envolve a comunicação, por meio da exposição e das ações educativo-culturais, estabelecendo um diálogo com a sociedade. Nesse contexto, o objeto museológico interage com o público, que o interpreta e lhe atribui novos significados e compreensões (Cândido, 2014; Cury, 2005).

3

Os Concílios da Igreja Católica estabeleceram diretrizes litúrgicas e doutrinais ao longo da história, com destaque para o Concílio Vaticano I (1869-1870) e o Concílio Vaticano II (1962-1965). O primeiro manteve o rito tridentino, influenciando a ornamentação das vestes litúrgicas, ricas em detalhes na parte traseira. Já o segundo promoveu reformas, como a renovação das vestimentas. Essa mudança resultou na transferência de paramentos litúrgicos para museus, tornando-os parte de acervos históricos (Avelar, 2019; Navarro, 2018; Flexor, 2016).



Ao ser inserida no espaço museológico, a vestimenta, antes utilizada em ritos religiosos, passa a ser reconhecida como artefato documental, possibilitando novos diálogos e reflexões sobre seu significado (Schneid et al., 2014). Com o suporte da pesquisa, ela torna-se também um instrumento para a construção de novos conhecimentos e saberes (Julião, 2006; Sant'Anna, 2010). Nesse contexto, a peça perde a sua função celebrativa e ritualística original, sendo ressignificada como documento histórico, cuja nova finalidade é a historicização.

O processo de musealização envolve a análise e catalogação da peça, com o registro de suas informações físicas, histórico e procedência. Se necessário, são realizados procedimentos de conservação e restauração, antes do armazenamento na reserva técnica ou da exposição, que pode ser temporária ou de longa duração. Esse processo segue diretrizes de instituições como o Conselho Internacional de Museus (ICOM) e o Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM), além de normas adotadas por profissionais da área de conservação, preservação e difusão (Cândido, 2014).

Para embasar essa pesquisa, adotaram-se metodologias e referenciais teóricos interdisciplinares, abrangendo áreas como história, antropologia, vestuário e musealização. Trata-se de um estudo aplicado, com abordagem qualitativa e sustentação antropológica, baseada em Miller (2013), que destaca a importância do olhar etnográfico sobre o vestir, considerando o diálogo entre a roupa e seu contexto social e material.

No que se refere à análise do vestuário, Prown (1994) propõe um método estruturado em três etapas: observação, dedução e especulação. A observação corresponde à análise formal e material da peça; a dedução examina as associações sensoriais, intelectuais e emocionais que emergem do objeto; e a especulação relaciona a peça a evidências externas, formulando hipóteses e integrando outras fontes de pesquisa, como estudos quantitativos, estatísticos e iconológicos.

No contexto museológico, as obras *The Study of Dress History* (2002) e *Establishing Dress History* (2004), de Lou Taylor, são referências fundamentais, pois problematizam o vestuário como objeto museológico e dialogam com a historiografia da moda. Taylor enfatiza que a análise das



vestimentas deve começar por uma descrição detalhada para compreender seu contexto social e cultural.

Além disso, no âmbito da museologia, a identificação do objeto deve ser seguida pela avaliação de seu estado de conservação, definição de sua disposição expositiva e posterior interpretação. Essa interpretação pode ser enriquecida por fontes como a história oral, permitindo uma ampla compreensão das dimensões econômicas e sociais da peça (Guido, 2015).

O registro de artefatos têxteis em acervos museológicos exige critérios etnográficos que incluem a descrição detalhada da peça, identificação dos materiais constituintes, uso, processo de fabricação, dimensões, dados da coleção e motivos decorativos (Faulhaber, 2007).

Por fim, é fundamental ressaltar a importância do trabalho de campo, das conversas e conexões realizadas ao longo da pesquisa. Esses aspectos estabeleceram uma linha do tempo e reunir informações cruciais para a compreensão do processo de musealização das vestes litúrgicas e a história das instituições religiosas em Londrina.

As informações obtidas em conversas, entrevistas e interações com Maria Darci Moura Lombardi, Marina Zuleika Scalassara e Amauri Ramos da Silva, ao longo de 2022, foram fundamentais para o desenvolvimento da pesquisa, especialmente no que diz respeito ao acervo de vestes e ao Museu. Elas também contribuíram para a identificação de párocos e informações oriundas de missais da Matriz, fornecendo registros importantes para o trabalho. Os diálogos ajudaram a estabelecer uma linha do tempo, compartilhando documentos e informações figuradas ao longo do processo de pesquisa.

Além disso, as conversas com Padre Francisco Schneider, Monsenhor Bernard Greiss, Padre Rezende, Padres da Catedral e da Cúria, e os Seminaristas Palotinos André e Matheus, foram fundamentais para a compreensão dos contextos históricos e religiosos relacionados às vestes litúrgicas, fornecendo uma visão mais aprofundada das práticas religiosas e da história da Igreja em Londrina.

A pesquisa também incluiu visitas a espaços importantes, como a Catedral Metropolitana de Londrina, a Cúria, o Museu Histórico de Londrina, a Casa da Memória das Irmãs Claretianas, Colégio Mãe de Deus



e o Seminário São Vicente Paloti. Essas visitas possibilitaram a coleta de dados e ajudaram a aprofundar a compreensão do uso, preservação e transformação das vestes litúrgicas ao longo do tempo, consolidando a pesquisa e o trabalho de documentação⁴.

Na primeira parte desse artigo, exploramos as circunstâncias e os critérios que nortearam a incorporação dessas peças ao acervo, analisando os agentes envolvidos no processo de doação e a relevância histórica dessas vestimentas para a memória local. Em seguida, discutimos como essas vestes passaram por procedimentos de catalogação, conservação e ressignificação, transformando-se de objetos de uso litúrgico, em documentos museológicos. Por fim, examinamos a trajetória das peças dentro da exposição de longa duração do MHL, abordando os desafios curatoriais e a importância dessas vestimentas como elementos narrativos, na construção da história religiosa e cultural de Londrina.

Aquisição e a Criação do Acervo das Vestes Católicas do MHL

Ao longo da história da Igreja, os objetos litúrgicos ocuparam um papel central nas práticas devocionais e nas representações do sagrado. Entre esses elementos, o enxoval clerical se destaca, por evidenciar funções práticas e significados simbólicos. Composto por peças utilizadas em celebrações e ocasiões religiosas específicas, esse conjunto podia pertencer individualmente aos representantes da Igreja ou ser compartilhado, assumindo um caráter coletivo.

Alguns modelos eram oferecidos como presentes pelas autoridades e permaneciam sob a guarda de seus proprietários, sendo registrados como alfaia da Diocese ou Arquidiocese à qual pertenciam e utilizados na igreja ou catedral. Paramentos episcopais de um sacerdote regente de uma diocese também podiam ser usados por seus sucessores ou por outras autoridades religiosas, em ocasiões específicas (Coppola, 2006).

As vestes mais simples eram amplamente utilizadas pelos sacerdotes. Devido à frequência de uso e à circulação entre diferentes usuários, sofriam maior desgaste. Além disso, a reutilização contínua e a falta de controle na devolução contribuíam para a sua deterioração e o eventual extravio (Coppola, 2006).

4

Todos os envolvidos na pesquisa aceitaram participar e assinaram um termo de consentimento e declarações no final da defesa deste trabalho, assegurando a transparência e o reconhecimento das contribuições de cada um para a realização deste estudo.



As peças arroladas pertenciam à Catedral até que se deteriorassem. No entanto, se um sacerdote possuísse uma veste de maior importância, era desobrigado a incluí-la neste registro. Dessa forma, pode-se levantar a hipótese da existência de vestes e paramentos de uso pessoal ou exclusivo, dentro dos acervos.

As normas eclesiásticas, incluindo diretrizes conciliares, sempre enfatizaram a necessidade de que os sacerdotes se apresentassem de forma digna, o que justifica a existência de grandes acervos de vestes. Fatores como transições estilísticas, influências de modelos estrangeiros e proximidade geográfica entre diferentes regiões também devem ser considerados na análise dessas coleções (Coppola, 2006).

Assim, a formação do acervo de vestes católicas do MHL está diretamente relacionada às práticas de posse e circulação desses trajes entre os membros da Igreja. Antes de serem musealizadas, essas peças foram compartilhadas e frequentemente reaproveitadas, conforme as necessidades litúrgicas e hierárquicas da comunidade eclesiástica da cidade.

De acordo com o livro de registro e as fichas catalográficas do acervo do Museu, as vestes pertenciam e foram doadas pela arquidiocese da cidade, a Paróquia Sagrado Coração de Jesus, por alguns párocos da própria catedral, como Pe. João Azevedo, Pe. Bernardo Greiss e Pe. Aldo Antolli, Irmã Hélida C. de Freitas, a Cúria Metropolitana e a Paróquia da Warta. Essas peças eram utilizadas pelos celebrantes da matriz e chegaram ao MHL em diferentes momentos: as primeiras na década de 1970 e, as demais, ao longo das décadas de 1980 e 1990.

Originalmente, as vestes eram armazenadas em um vestiário dentro da igreja, onde os paramentos eram vestidos e, após o uso, guardados novamente. Com as reformas da igreja matriz e a introdução de novos paramentos, principalmente em decorrência das diretrizes do Concílio, algumas vestes litúrgicas caíram em desuso. Essas peças permaneceram armazenadas na matriz sob a guarda de párocos da época, como José Azevedo, sendo posteriormente transferidas para instituições como o MHL e o Seminário Palotino.



A coleta das primeiras peças ocorreu ainda na década de 1970, pelo Padre Carlos Weiss⁵, idealizador e primeiro diretor do Museu Histórico de Londrina. Entre os modelos iniciais estavam dalmáticas e casulas, que foram armazenadas e documentadas pelas museólogas Marina Zuleika Scalassara e Maria Darci Moura Lombardi, bem como, pela professora Joelina Rodrigues Da Silva.

Segundo as profissionais, nesse período todas as peças eram mantidas em um único espaço, pois ainda não havia uma reserva técnica ou uma ala específica para exposição. Os objetos permaneciam constantemente expostos. A separação em salas e alas só ocorreu a partir da transferência do Museu (do Colégio Hugo Simas) para a antiga estação ferroviária (atual sede do MHL, desde 1986), quando as peças passaram a contar com locais distintos para guarda (reserva técnica) e exposição.

Na figura 1, observa-se uma estante contendo máquinas fotográficas, telefones, máquinas de escrever, máquinas de costura e sapatos, enquanto, ao fundo, encontram-se as peças de vestuário penduradas⁶.

Figura 1: Espaço dos objetos nos porões do Colégio Hugo Simas, 1980. Autor da foto: Desconhecido.



Fonte: acervo do Museu Histórico de Londrina.

5

Padre Carlos Weiss foi professor do Departamento de História da Universidade Estadual de Londrina (UEL) e realizava pesquisas arqueológicas (Martinez; Visalli, 2018).

6

Dentro do conjunto de indumentárias do Museu, encontram-se itens do vestuário feminino, masculino, infantil, japonês, carnavalesco, religioso, vestidos de noiva, folia dos reis, militar, toalhas de banho e camisolas. Elas totalizam aproximadamente 600 peças, datadas a partir da década de 1930.

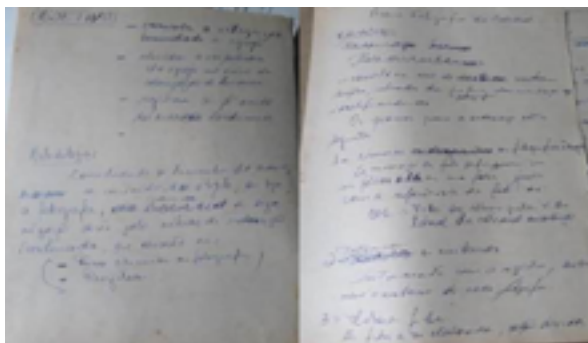
Processo de Musealização do MHL: Pesquisa, Conservação e Documentação

O processo de musealização das vestes litúrgicas ainda apresenta lacunas devido à escassez de registros detalhados sobre a sua trajetória inicial. Parte desse processo foi conduzida pelo Padre Carlos Weiss e pela professora Joelina Rodrigues da Silva, ambos já falecidos, o que dificulta a reconstituição completa dos procedimentos adotados na época. Inicialmente, os objetos eram expostos no espaço do Colégio Hugo Simas, e somente após a transferência do acervo para a antiga estação ferroviária, passaram a ser armazenados na Reserva Técnica.

Durante esse período de reorganização, Ramos da Silva⁷ desempenhou um papel fundamental na catalogação das peças, elaborando fichas com informações para o livro tombo do acervo. Esse material contém registros como data de entrada, procedência, identificação do objeto e suas dimensões em comprimento e largura. Posteriormente, as vestes foram etiquetadas e oficialmente integradas ao acervo.

Com o crescimento das doações e a necessidade de melhores condições de conservação, foi adquirido um guarda-roupa específico para o armazenamento dessas peças. A partir desse momento, as vestimentas passaram a ser penduradas em cabides, garantindo uma organização mais adequada e minimizando riscos de deterioração. Esse avanço na gestão do acervo marcou uma etapa importante na preservação das indumentárias litúrgicas, consolidando seu status como patrimônio histórico e cultural.

Figura 2: Documentos sobre a exposição que pertenciam a Marina Zuleika Scalassara doados ao Museu Histórico de Londrina



Fonte: acervo da autora.

Entre os arquivos de registros elaborados pela museóloga Marina Zuleika Scalassara, destacam-se as etiquetas, com algumas informações

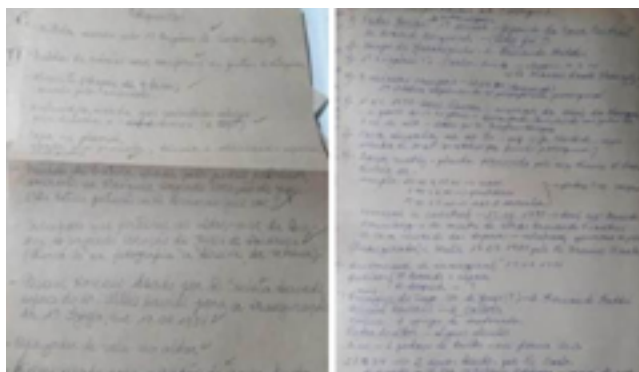
7

Amauri Ramos da Silva, funcionário do MHL, responsável pela reserva técnica, pelos objetos tridimensionais e pela área expositiva.

de peças, de uso e das cores existentes do acervo. Esses registros incluem detalhes como a batina pertencente ao Pe. Bernardo Greis, pároco da Paróquia Sagrado Coração de Jesus, além das diferentes cores das dalmáticas utilizadas por diáconos e subdiáconos da matriz. Também são mencionadas as casulas usadas em celebrações litúrgicas solenes e diversos objetos litúrgicos, como cruz, cálice, véu, estolas, crucifixo e barrete.

O documento ainda apresenta informações sobre a paróquia doadora, a matriz, incluindo dados sobre seu primeiro vigário, Carlos Dietz, a realização das principais missas, a sucessão de bispos e as etapas de construção e reforma da igreja. Esses registros documentam a procedência e a utilização das vestes e contribuem para a compreensão do contexto histórico e litúrgico das peças musealizadas, como registrado nas Figuras 2 e 3.

Figura 3: Registros feitos por Marina Zuleika Scalassara e doados ao Museu.



Fonte: acervo da autora.

Após os anos 2000, com a aposentadoria das museólogas Marina Zuleika e Maria Darci, Amauri Ramos da Silva, visando garantir a preservação do acervo, refez algumas fichas, digitalizou arquivos e reorganizou as vestes em gavetas. Essa reorganização teve o objetivo de evitar dobras, vincos e novos processos de degradação das fibras têxteis.

Na etapa seguinte, foram elaboradas fichas digitais para cada peça do acervo, contendo informações detalhadas como: número da peça, número do setor, localização, denominação, material, cor, altura, descrição, histórico, estado de conservação, fonte de aquisição, descritores, compilador e a fotografia do modelo. Além disso, foi criada uma planilha com os objetos, incluindo o número de registro (RG), nome identificador

do objeto e sua localização na reserva técnica. Por último, o livro tomo passou a ser atualizado, com seis colunas para registrar: número de entrada, data de entrada, denominação, procedência, tipo de aquisição, origem e dimensões.

A partir da pesquisa e dos processos de atualização do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), foi proposto um novo modelo de ficha para o MHL, com o objetivo de padronizar a documentação das vestimentas litúrgicas, aprimorando a organização e preservação do acervo atual.

Quadro 1: Ficha catalográfica sugerida

Denominação: Casula Romana

Categoria: Roupas litúrgicas – Veste clerical – PARAMENTO SACERDOTAL

Coleção/Fundo: Paróquia Sagrado Coração de Jesus

Aquisição: Doação

Nº Peça Setor:

Localização: Reserva técnica - Galeria Objetos – vitrine 1

Rg da peça: 2611.1

Data de doação: 19/02/1998

Doador: Paróquia Sagrado Coração de Jesus

Estado de preservação: Bom, apresenta desfiamentos pontuais, sujidades e desbotamento



Características do modelo

Descrição: Veste em formato de casula romana, confeccionada em algodão vermelho de textura macia. Trata-se de uma peça retangular, sem mangas, que se estende abaixo da cintura e possui abertura inferior para ser vestida, indo de uma cava à outra. Apresenta um recorte retangular vermelho na parte frontal e traseira, além de um detalhe em forma de cruz delineado em linha dourada, com bordados de flores, ramos e arabescos em tons de rosa, verde, roxo e amarelo. No centro da cruz, nas costas, encontra-se a inscrição "IHS". A gola é quadrada na frente e triangular nas costas, ambas com acabamento dourado ao longo da extremidade da peça. O tecido adamascado exibe arabescos na mesma tonalidade da veste, enriquecidos por bordados.

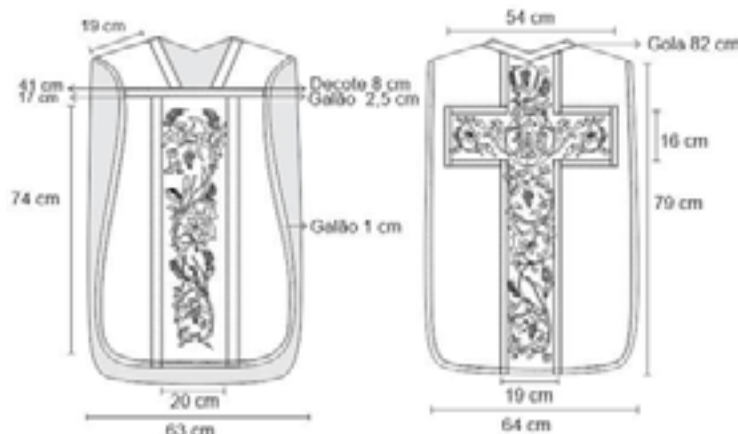
Símbolos/Marcas/Inscrições: cruz; flor; arabescos; IHS

Cores: vermelho

Material: Tecido adamascado com desenhos de lírios e arabescos e forro de algodão

Técnicas de costuras e acabamentos: ponto reto e pespontos

Histórico: De acordo com a sua cor, pode-se ser usada, em celebrações como de santos mártires, pentecostes e sexta da paixão. É uma veste semelhante ao modelo usado pelo Bispo Dom Geraldo de Proença Sigaud.



Fonte: elaborado pela autora.

O Quadro 1 apresenta uma veste litúrgica, classificada como paramento sacerdotal, proveniente da coleção da Paróquia Sagrado Coração de Jesus. Seu ingresso no acervo se deu por meio de doação, registrada em 19 de fevereiro de 1998, sob o número 2611.1, estando atualmente alocada na reserva técnica, na Galeria de Objetos, vitrine 1. A doação foi feita pela própria paróquia e o estado de preservação da peça é considerado bom, apesar da presença de desfiamentos pontuais, sujidades e áreas de desbotamento.

A veste apresenta o formato de uma casula romana, confeccionada em algodão vermelho de textura macia. Trata-se de uma peça retangular, sem mangas, que se estende abaixo da cintura, com abertura inferior entre as cavas, permitindo o seu uso sobre outras vestimentas. Nas partes frontal e traseira, há recortes retangulares vermelhos, e, sobre eles, um detalhe em forma de cruz, delineado por linha dourada, ricamente bordada com flores, ramos e arabescos em tons de rosa, verde, roxo e amarelo. No centro da cruz, na parte posterior da veste, encontra-se a inscrição "IHS". A gola é quadrada na frente e triangular nas costas, ambas com acabamento dourado ao longo das extremidades. O tecido adamascado apresenta arabescos na mesma tonalidade da veste, enriquecidos por bordados que conferem sofisticação à peça.

A iconografia da veste inclui cruzeiros, flores, arabescos e a inscrição "IHS", elementos tradicionais na simbologia cristã. Sua cor predominante, o vermelho, está associada às celebrações de santos mártires, Pentecostes e à Sexta-feira da Paixão. O material empregado é um tecido adamascado com desenhos de lírios e arabescos, forrado com algodão. As técnicas de costura e acabamento identificadas incluem ponto reto e pespontos.

Historicamente, trata-se de uma veste semelhante à utilizada por Dom Geraldo de Proença Sigaud, o que reforça sua relevância simbólica e representatividade no contexto litúrgico. A análise foi elaborada com base na ficha catalográfica produzida pela autora em 2022. O estudo é complementado por uma imagem composta por desenho técnico colorido, desenho técnico com as medidas da peça e fotografias em diferentes ângulos. As imagens destacam detalhes construtivos, elementos decorativos



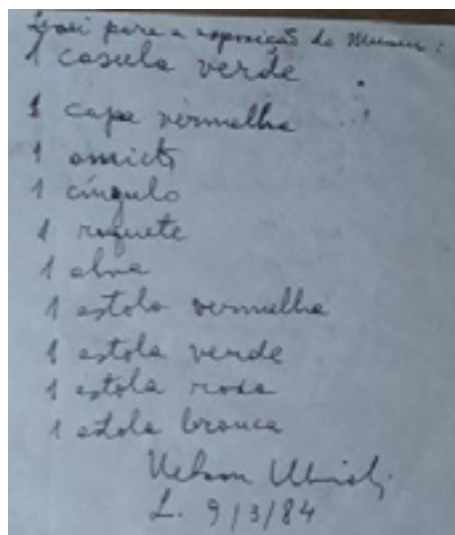
e marcas de uso, como furos e rasgos, os quais ajudam a compreender sua trajetória de utilização e conservação.

A Veste Como Objeto Expositivo Museológico

Em 1984, o MHL realizou uma exposição temporária sobre a Igreja Matriz de Londrina, no Teatro Ouro Verde, com as indumentárias expostas em manequins (Figura 5). O objetivo dessa exposição era representar, por meio de fotografias e objetos, o desenvolvimento da comunidade cristã e da cidade de Londrina, desde a sua fundação, no início da década de 1930, até os anos 1980. A exposição também visou restabelecer e "reencontrar vínculos entre colonizadores e fiéis"⁸, reunindo registros do MHL e arquivos pessoais da comunidade religiosa, com o intuito de promover a integração, a importância e o registro da fé cristã na cidade.

Entre os arquivos relacionados à exposição, encontram-se metodologias propostas para o desenvolvimento do projeto expositivo, objetivos, etapas de execução e objetos que seriam expostos (Figura 4), refletindo a intenção de conectar a história da igreja com a memória local e o fortalecimento dos laços comunitários.

Figura 4: Anotações feitas pela museóloga Marina Zuleika Scalassara, para a exposição no Teatro Ouro Verde em 1984, para a seleção do acervo



Fonte: acervo da autora.

Figura 5: Exposição sobre a 50ª instalação da Paróquia de Londrina no Teatro Ouro Verde, em abril de 1984. Autor da foto: Desconhecido



Fonte: acervo do Museu Histórico de Londrina.

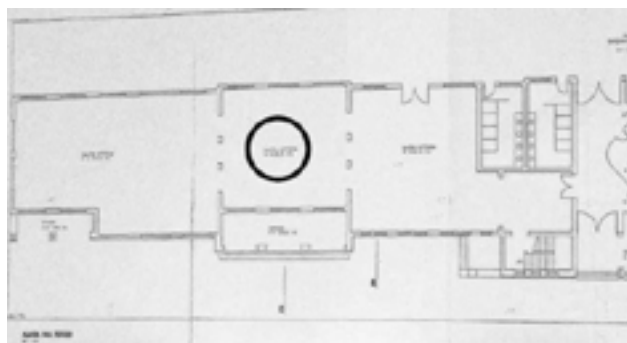
Após a mudança de prédio, no final da década de 1980, o espaço expositivo no MHL ainda era predominantemente direcionado ao catolicismo. Nesse contexto, a roupa foi exposta em uma vitrine intitulada “Devoção e Culto” (Figura 7). Na época, ainda não havia diretriz que legitimasse a presença de outras religiões e seus objetos nesses espaços. Dentre as diversas manifestações de fé presentes na cidade, destacavam-se a presbiteriana, a metodista e religiões de origem indígena, além de duas religiões orientais: a budista e a xintoísta.

Em 2019, foi elaborado um projeto para o reconhecimento e a inclusão dos espaços indígenas, após anos de luta e intervenções para garantir seu reconhecimento social dentro do MHL (Maia, 2019). A partir disso, a instituição, especialmente nesta vitrine, passou a ser obrigada a incorporar objetos e representações desses povos, o que destaca a existência dos indígenas e pontua as diferenças, conflitos e relações entre materiais, representações e crenças.

Esta área está localizada no centro de exposição de longa duração da Galeria 2, na sala da colonização, em “O apogeu e decadência do café, a explosão econômica e a modernidade” (Figura 6). Esta sala exhibe o acervo que retrata as transformações urbanas da cidade, destacando a influência

da religião no município, especialmente a fé católica, que, conforme mencionamos, se estabeleceu paralelamente ao processo de colonização e desenvolvimento urbano. Esse contexto impulsionou o crescimento populacional e a diversidade religiosa com a chegada de imigrantes, evidenciando a inter-relação entre a história de Londrina e as diferentes tradições religiosas⁹.

Figura 6: Planta da galeria de longa duração do Museu, com destaque, no círculo, para a localização atual da vitrine de religiosidades.



Fonte: acervo do Museu Histórico de Londrina, 2021.

A seguir, apresentamos a fotografia do espaço estudado, especificamente o que contém as vestes religiosas em exposição, reformulado com as interações indígenas, como as culturas *Kaingang* e *Guarani*. Nas laterais da vitrine, encontram-se fotografias que representam as igrejas e religiões adventista, presbiteriana, metodista, budista e xintoísta.

Figura 7: Ala de religiosidades em exposição. Autor da foto: desconhecido.



Fonte: acervo do Museu Histórico de Londrina, 2021.

Nas extremidades da vitrine, há fotografias das primeiras igrejas e suas inaugurações, a primeira celebração, celebrantes, párocos, padres e fiéis que marcaram o desenvolvimento das construções católicas e da religião na cidade: Templo Budista; Igreja Batista e escola dominical Batista; Igreja Presbiteriana; Igreja Metodista; Catedral de Londrina (Sagrado Coração de Jesus); residência do Pároco Carlos Dietz (onde se realizam as primeiras atividades católicas); Rancho onde se celebravam as primeiras reuniões Adventistas; e a primeira missa campal.

Entre os objetos católicos, encontram-se: uma cruz com Jesus crucificado; bíblias; terço; cálice; uma pia batismal de madeira utilizada na primeira missa da cidade; aspersório de metal; alfaia branca com uma cruz dourada e forro vermelho; estola vermelha, com forro branco e uma cruz bordada ao centro e franjas nas extremidades, em linhas douradas; e uma túnica branca com bordados, sobreposta por uma capa de asperge também branca, com faixas em vermelho e dourado, com uma cruz, linhas e uvas em alto relevo.

Apenas um modelo de veste se encontra na área expositiva. Esse conjunto exposto não possui informações detalhadas em sua ficha, mas, por meio de análises das vestes e das fotografias, é possível levantar a hipótese de que a capa tenha sido usada na década de 1970. Ela apresenta os mesmos ornamentos estéticos encontrados na dalmática gótica do acervo

do MHL e em uma casula usada por um Bispo não identificado durante a celebração da nova matriz, em 1972.

Além disso, pode-se pressupor que a capa tenha sido utilizada pelo mesmo Bispo, considerando que essas peças fazem parte do conjunto de paramentos litúrgicos doados ao Museu, em fevereiro de 1985. Contudo, não há evidências que identifiquem os párocos que utilizaram essas peças, dado o uso coletivo das vestes entre os sacerdotes. Sobre a batina branca, não foram encontrados registros ou informações complementares.

Esses acervos, de caráter histórico-documental, visam uma abordagem voltada para a produção de conhecimento histórico, a partir das fontes ali estabelecidas (Sant'Anna, 2008). Num museu como o MHL, que contém acervos de fotografias, livros, objetos domésticos, objetos de ofícios, e arqueologia, é fácil compreender a inserção do vestuário nesse contexto material. Tal vestuário faz parte de um tempo e um espaço, e pode ser reconhecido como uma fonte histórica.

A escolha do modelo para a área expositiva considerou uma estética que transmitisse leveza e presença ao espaço, priorizando tonalidades claras. Entre as cores do acervo — verde, branco, preto e roxo — optou-se pelo branco, pois atendia à proposta dos museólogos da época, além de proporcionar a fácil identificação visual. Essa seleção cromática passou a dialogar com a estética indígena, marcada pelo uso de matérias-primas naturais e pela produção manual.

Dessa forma, é possível compreender que essa veste, dentro do contexto religioso, busca completar um diálogo sobre a introdução do catolicismo nesse espaço, ressaltando a importância do paramento dentro da celebração. O paramento é reconhecido pelo observador como um objeto fundamental nos rituais solenes das instituições católicas. Essa relevância é reforçada pelos outros elementos presentes, como o terço, a bíblia, a estola e outros objetos litúrgicos.

Todos esses elementos em uma mesma vitrine¹⁰ buscam representar a existência e a sobrevivência de forma simultânea, porém, não de forma semelhante ou igualitária, em sua forma social e econômica, já que o catolicismo é uma religião dominante, apoiada por pessoas cujo capital simbólico e financeiro eram maiores, obtendo, portanto, vantagem,



O Vestuário Litúrgico como Fonte Documental e Objeto Museológico do Museu Histórico de Londrina

Daniele Caroline Antunes
Angelita Marques Visalli

principalmente em relação aos rituais indígenas, como observado em sua inserção tardia na área expositiva¹¹.

Esse nicho de exposição propõe uma reflexão sobre a relação entre o objeto musealizado, o cenário e o sujeito, a partir de uma interação dinâmica entre esses elementos. Ao observar os objetos, cenários e exposições, o visitante é convidado a fazer conexões entre as comunidades indígenas, suas formas de vida e crenças, e as transformações que ocorreram com a chegada de imigrantes, trazendo mudanças em diversos aspectos da sociedade — como os ambientes, as práticas religiosas e culturais.

Essas mudanças, refletidas nas exposições, revelam o processo de desenvolvimento e crescimento das cidades, como no caso de Londrina, com ênfase no apogeu do café. As fotografias e os objetos documentam a transformação da cidade e indicam a coexistência de influências que ocorreram ao longo do tempo, que incluem tradições locais, como as crenças indígenas.

As narrativas históricas revelam o processo de urbanização e modernização de Londrina, ilustrado pelo apogeu do café, que transformou a cidade em um centro econômico, cultural e social. A abordagem interconectada entre os objetos de valor histórico e as fotografias expostas proporciona uma compreensão profunda do impacto desses acontecimentos na cidade e em suas comunidades, ao longo do tempo.

Considerações Finais

O estudo apontou as condições de conservação das vestes litúrgicas e destacou a importância da pesquisa como parte do processo de catalogação do acervo. Para isso, a musealização foi conduzida com base nos métodos de catalogação do IPHAN, permitindo a elaboração de fichas mais completas, contendo informações sobre as peças.

A investigação do processo de musealização das vestimentas católicas do Museu de Londrina demonstrou que esses artefatos, ao serem inseridos no espaço expositivo, passam a ser compreendidos como documentos que narram a história religiosa e social da cidade, ou seja, enquanto fonte documental e museológica, ganham um novo significado.

10

A exposição, embora de longa duração, pode ser modificada para a conservação dos objetos, com a substituição de vestimentas por itens da reserva técnica. Para proteção, utilizam-se lâmpadas específicas e vidro, evitando contato direto e prolongando a vida útil das peças (Franco, 2018). No museu, não há área interativa nem cadeiras, facilitando a circulação. As monitorias acadêmicas são a principal ação educativa, apresentando a história, os objetos expostos e as ausências no acervo (Figura 7).

9

[Suspicious Content] Para mais informações sobre as ausências e silenciamentos do MHL, ver: LEME, Edson José Holtz. O Teatro da Memória: o Museu Histórico de Londrina – 1959- 2000. 276 f. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2013; MARTINEZ, Cláudia Eliane P. Entre palavras e imagens: famílias negras no Museu Histórico de Londrina/PR (1970-2016). Revista de História Regional, v. 23, n. 2, 2018; MARTINEZ, Cláudia Eliane P. Marques; VISALLI, Angelita Marques. Entre a sala de aula e o gabinete do museu: as primeiras coleções do Museu Museu Histórico de Londrina/PR na gestão do Padre e Professor Carlos Weiss (1970-1976). Anos 90: Revista do Programa de Pós-Graduação em História, v. 25, n. 48, p. 241-273, 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.22456/1983-201X.82363>.



O posicionamento na exposição, contribui para a construção da narrativa curatorial, permitindo conexões entre seu simbolismo e os demais elementos presentes. O uso de vitrines e galerias destaca os detalhes técnicos e a materialidade das peças, além de contribuir para sua conservação. A disposição no espaço cria um diálogo entre as vestes e outros objetos, como imagens sacras, livros litúrgicos e mobiliário eclesiástico, ampliando a compreensão de seu papel nos rituais religiosos.

Essa abordagem valoriza a tradição e preserva a memória coletiva, ao mesmo tempo em que promove reflexões sobre devoção, ritos e identidade local. A análise demonstrou a evolução das práticas curatoriais, que passaram a incluir outras manifestações religiosas e culturais na construção da narrativa expositiva, ampliando a representatividade do acervo.

Observa-se que a aquisição, conservação, documentação e exposição dessas peças são etapas fundamentais para a salvaguarda do patrimônio têxtil, garantindo sua acessibilidade ao público e aos pesquisadores, reafirmando a sua importância como um elemento importante para a valorização patrimonial. A exposição planejada fortalece a relação entre religião, história e cultura, promovendo a compreensão de suas influências na cidade e ressaltando a relevância dessas peças como documentos históricos e museológicos.

Por fim, espera-se que este trabalho contribua para a valorização do vestuário como patrimônio cultural e para a ampliação do debate sobre a musealização em contextos históricos. Destaca-se, ainda, a importância do trabalho de campo, das entrevistas e das conexões estabelecidas ao longo da pesquisa, que permitiram a construção de uma linha do tempo e a reunião de informações para o estudo.

Referências

AVELAR, Maria Carmen Castanheira. Concílio Vaticano II. Revista CREatividade, v. 2021, n. 2, 2019.

CÂNDIDO, Manuelina Maria Duarte. Potencialidades da Musealização, Desafios da Informação: Estudo de Caso a Partir de Museus de Indumentária e Moda. Expressa Extensão, v. 19, n. 2, p. 55-65, 2014. Disponível em:



<https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/expressaextensao/article/viewFile/4951/3811>. Acesso em: 25 fev. 2021.

COPPOLA, Soraya Aparecida Alvares. Costurando a memória: o acervo têxtil do Museu Arquidiocesano de Arte Sacra de Mariana, 2006. 221f. Dissertação (Mestrado) – Curso de Pós graduação em artes visuais, Universidade de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/VPOZ-6T8RZG>. Acesso em 26 jan 2021.

CURY, Marília. Exposição, Concepção, Montagem e Avaliação. Ed. Annablume. São Paulo, 2005.

FAULHABER, Priscila. Interpretando os artefatos rituais Ticuna. Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia, São Paulo, n. 17, p.345-363, 2007.

FAULHABER, Priscila. Traduções maguta: pensamento ticuna e patrimônio cultural. In: LIMA FILHO, Manuel Ferreira; ECKERT, Cronelia; BELTRÃO, Jane 193 (Org.). Antropologia e patrimônio cultural: Diálogos e desafios contemporâneos. Goiânia: Nova Letra Gráfica e Editora, 2007. p. 145-156.

FLEXOR, M.H.O. O Concílio de Trento e as Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia: “programa” da arte sacra no Brasil. In: HERNÁNDEZ, M.H.O., and LINS, E.Á., eds. Iconografia: pesquisa e aplicação em estudos de Artes Visuais, Arquitetura e Design [online]. Salvador: EDUFBA, 2016, pp. 206-251. ISBN: 978-85-232-1861-4. <https://doi.org/10.7476/9788523218614.0013>.

FRANCO, Maria Ignez Mantovani. Planejamento e realização de exposições. Brasília, DF: Ibram, 2018. 230 p. (Coleção Cadernos Museológicos, 3). ISBN 978-85-63078-65-01.

GUIDO, Ligia Souza. Sob capas e mantos: roupa e cultura material na vila de itu, 1765-1808. 2015. 250 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de História, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2015. Disponível em: http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/279667/1/Guido_LigiaSouza_M.pdf. Acesso em: 22 ago. 2020.



JULIÃO, L. Pesquisa histórica no museu. In: Caderno de Diretrizes Museológicas I. 2ª edição. Brasília: Ministério da Cultura; Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional; Departamento de Museus e Centros Culturais, Belo Horizonte: Secretaria do Estado da Cultura; Superintendência de Museus, p. 93-105, 2006.

MAIA, João Henrique. Inclusão da Memória Indígena é tema de exposição no Museu Histórico: A exposição é gratuita e conta com o apoio do Programa Municipal de Incentivo à Cultura (PROMIC). 4 de dezembro de 2019. Disponível em: <https://blog.londrina.pr.gov.br/?p=66661>. Acesso em: 04 de jan. 2022.

MARTINEZ, Cláudia Eliane P. Marques; VISALLI, Angelita Marques. Entre a sala de aula e o gabinete do museu: as primeiras coleções do Museu Histórico de Londrina na gestão do Padre e Professor Carlos Weiss (1970-1976). Anos 90: Revista do Programa de Pós-Graduação em História, v. 25, n. 48, p. 241-273, 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.22456/1983-201X.82363>. Acesso em: 08 fev. 2023.

MILLER, Daniel. Treco, troços e coisas: Estudos antropológicos sobre a cultura material. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

NAVARRO, Roberto. O que foi o Concílio Vaticano II?: conferência realizada entre 1962 e 1965 gerou transformações profundas na igreja. Conferência realizada entre 1962 e 1965 gerou transformações profundas na Igreja. 2018. Disponível em: <https://super.abril.com.br/mundo-estranho/o-que-foi-o-concilio-vaticano-ii/>. Acesso em: 14 jun. 2021.

PROWN, Jules. Mind in matter: An Introduction to Material Culture Theory and Method. Winterthur Portfolio, 1994.

SANT'ANNA, Patrícia. Coleção Rhodia do MASP - Um estudo sobre o design de vestuário no Brasil (1959-1972), Tese (Doutorado) em História da Arte-Universidade Estadual de Campinas, 2010.

SCHNEID, Frantieska Huszar et al. Moda, arte e museu: a indumentária inserida em um espaço memorial. In: Colóquio de moda, 10., 2014, Caxias do Sul. Caxias do Sul: Colóquio, 2014. p. 1 - 10.



O Vestuário Litúrgico como Fonte Documental e Objeto Museológico
do Museu Histórico de Londrina
Daniele Caroline Antunes
Angelita Marques Visalli

TAYLOR, Lou. Establishing dress history. Manchester University Press, 2004.

TAYLOR, Lou. The study of dress history. Manchester University Press, 2002.

Carnaval, Estamparia e Representatividade: A Ala Exus Contemporâneos no Carnaval da Grande Rio em 2022

Carnival, Textile Printing, and Representation: The “Exus Contemporâneos” Wing in Grande Rio’s 2022 Carnival

Erica Huebra da Silva
Madson Luis Gomes de Oliveira

Resumo

O presente artigo faz uma leitura visual e conceitual do figurino carnavalesco da ala “Exus Contemporâneos”, integrante do setor 6, do enredo “Fala, Majeté: Sete Chaves de Exu”, que garantiu à Acadêmicos do Grande Rio o título de campeã do Carnaval carioca de 2022. Destacando o papel da estamparia no objeto de estudo como forma de recurso narrativo, analisamos o trabalho de Antônio Gonzaga e Leonardo Bora, em que o design é aliado às formas de expressões artísticas, utilizando referências da arte urbana e da estética de Jean-Michel Basquiat. A construção do figurino baseia-se na figura de Exu, homenageado pelo enredo, em diálogo com as artes, a moda, o imaginário popular e a produção cultural, tanto brasileira quanto internacional. A análise das estampas se dá por meio do uso de símbolos, cores e texturas que, ao dialogarem com o enredo, evidenciaram uma mensagem política, demonstrando como o carnaval se renova ao mesmo tempo que segue sendo um espaço de resistência, criatividade e afirmação identitária.

.Palavras-chave: carnaval das escolas de samba; estamparia; arte.

Abstract

The article offers a visual and conceptual analysis of the carnival costume from the “Exus Contemporâneos” wing, part of sector 6, in the parade theme “Fala, Majeté: Sete Chaves de Exu”, which secured Acadêmicos do Grande Rio the title of champion of Rio de Janeiro’s 2022 Carnival. Highlighting the role of print design in the object of study as a narrative resource, we analyze the work of Antônio Gonzaga and Leonardo Bora, where design merges with artistic expressions, drawing inspiration from urban art and the aesthetics of Jean-Michel Basquiat. The costume’s



construction is based on the figure of Exu, honored in the parade theme, in dialogue with art, fashion, popular imagination, and both Brazilian and international cultural production. The analysis of the prints focuses on the use of symbols, colors, and textures, which, in conversation with the theme, conveyed a political message, demonstrating how Carnival constantly reinvents itself while remaining a space for resistance, creativity, and identity affirmation.

Keywords: samba school carnival; textile printing; art.

Introdução

O presente artigo faz parte de uma pesquisa de mestrado, do Programa de Pós-Graduação em Design (PPGD/EBA/UFRJ), orientada por duas grandes áreas de estudo: o design de estampas e o carnaval carioca das escolas de samba. A abordagem proposta reside na contribuição para o campo de estudo estabelecendo uma relação entre ambas as áreas, ao apresentar uma perspectiva que ressalta a estamparia como um recurso narrativo. Notamos que tecidos estampados dentro do setor cultural, como em figurinos para o teatro e para a televisão, em grupos de danças regionais ou, como no caso deste artigo, no carnaval, ainda são pouco estudados em relação aos tecidos estampados empregados no mercado de moda. Consideramos, então, a relevância, para o setor, de explorar esse recurso de comunicação como uma forma de linguagem não-verbal.

No âmbito do design, nossa análise se propõe a fazer uma leitura visual de um figurino carnavalesco específico e de duas estampas produzidas exclusivamente para o mesmo. Portanto, refletimos sobre seu processo de criação, as intenções visuais e conceituais em torno dessas peças e, principalmente, seu poder de comunicação em transmitir as mensagens propostas pelo enredo.

Para realizarmos a análise visual a partir dos croquis originais do figurino extraído do acervo da escola de samba Grande Rio, utilizamos a divisão do figurino em “patamares corporais”, proposta por Felipe Ferreira (1999, p. 105-106). Posteriormente, esmiuçamos os principais elementos visuais das estampas, discutindo suas características e intenções. Além disso, coletamos depoimentos exclusivos dos dois profissionais de maior



Carnaval, Estamparia e Representatividade: A Ala Exus Contemporâneos no Carnaval da Grande Rio em 2022

Erica Huebra da Silva
Madson Luis Gomes de Oliveira

envolvimento na parte artística e visual das peças, os carnavalescos Leonardo Bora e Antônio Gonzaga, autores do projeto visual.

A partir desse recorte, da análise realizada e das discussões geradas em torno das estampas em destaque, almejamos contribuir para o fomento de debates sobre a estamparia, em contextos distintos da área da moda, como um meio e uma ferramenta de comunicação.

1.O Desfile da Grande Rio em 2022 e o Setor 6 “De Tinta e de Sangue”

Em 2022, a escola de samba Acadêmicos do Grande Rio, de Duque de Caxias, localizada na Região Metropolitana do Rio de Janeiro, desfilou com um enredo que fez história na Marquês de Sapucaí. Intitulado “Fala, Majeté: Sete Chaves de Exu”, o desfile levou a escola a conquistar seu primeiro título de campeã no Grupo Especial. Além de ter recebido inúmeros prêmios, como o Estandarte de Ouro de Melhor Escola, o desfile foi reconhecido por alguns especialistas como um dos melhores do século (Motta, 2022).

Quando um enredo é construído de forma original e estruturada, não são necessários grandes conhecimentos prévios em torno do assunto para entender o que está sendo apresentado na avenida, fortalecendo seu caráter democrático, sendo a experiência sensorial o suficiente para a compreensão daquele discurso. Pudemos ver esse fenômeno no desfile da Grande Rio em 2022. Para isso, destacamos dois pontos essenciais que culminaram nesse resultado: um enredo potente e aclamado pela comunidade da escola, aliado a profissionais que tiveram a capacidade de dar vida a ele com maestria.

Como o foco do presente artigo é abordar a plástica do desfile, destacamos a equipe “Bora-Haddad”, como ficou conhecida no universo das escolas de samba, liderada pelos carnavalescos Leonardo Bora e Gabriel Haddad. Ambos possuem uma sólida trajetória acadêmica e profissional, tendo colaborado com diversos nomes do carnaval antes de iniciarem a assinatura conjunta de seus próprios desfiles. A parceria na posição de carnavalescos teve início em 2018, na Acadêmicos do Cubango. Em 2020, assumiram o posto de carnavalescos da Acadêmicos do Grande Rio e, logo em sua estreia no Grupo Especial, alcançaram o vice-campeonato com o enredo “Tata-Londirã – o canto do caboclo no quilombo de Caxias”¹ (Bora, 2025).

Outro profissional de extrema importância para esta pesquisa é o artista visual Antônio Gonzaga. Designer por formação, Gonzaga destacou-se no Carnaval

1

O enredo homenageou Joãozinho da Gomeia, renomado babalorixá que estabeleceu seu terreiro em Duque de Caxias. A narrativa destacou sua trajetória desde a infância na Bahia, passando pela iniciação no candomblé em Salvador, até a fundação da Nova Gomeia no Rio de Janeiro, abordando temas como intolerância religiosa, racismo e homofobia. A escola buscou resgatar sua identidade ao valorizar um símbolo de resistência e representatividade na cultura afro-brasileira.



Carnaval, Estamparia e Representatividade: A Ala Exu Contemporâneos no Carnaval da Grande Rio em 2022

Erica Huebra da Silva
Madson Luis Gomes de Oliveira

de 2022, na Grande Rio, quando foi responsável pelo desenvolvimento da logo² do enredo e de todas as estampas utilizadas nos figurinos carnavalescos. Atualmente, junto a seu parceiro de trabalho André Rodrigues, Gonzaga assumiu a criação artística do carnaval da Portela.

É importante destacar a relevante contribuição dos profissionais Leonardo Bora e Antônio Gonzaga para a pesquisa e para este artigo. Leonardo Bora nos forneceu um depoimento que foi essencial para elucidar aspectos do processo criativo, além de ceder as imagens utilizadas nas análises que fundamentam este estudo. Antônio Gonzaga, por sua vez, também nos forneceu um depoimento que contribui para a compreensão das etapas e decisões envolvidas na criação artística.

Voltando ao “Fala, Majeté: Sete Chaves de Exu” e às circunstâncias que levaram a escola a adotar este enredo, precisamos considerar anteriormente o desfile de 2020 (“Tata-Londirá – o canto do caboclo no quilombo de Caxias”) como sendo fundamental para compreender a origem do enredo de 2022, pois, a partir do impacto emocional e simbólico que aquele desfile causou, a própria comunidade de Duque de Caxias expressou o desejo de que a agremiação mantivesse o foco em temáticas afro-religiosas (Liesa, Abre-Alas, Sábado, 2022). Foi nesse contexto que emergiu a ideia de abordar uma figura central, porém historicamente estigmatizada: Exu. Comumente associado a estereótipos negativos e comparado ao diabo, Exu tornou-se um dos símbolos das perseguições sofridas pelas religiões de matriz africana, sendo, portanto, um tema de relevante potência cultural e política a ser explorado no Carnaval.

O desfile foi estruturado em sete setores, as sete chaves citadas no título. Mesmo com essa divisão temática, esses setores se interligam e, juntos, configuram um ciclo contínuo, evocando o dinamismo e a circularidade, características atribuídas a Exu, como vemos nesta fala de Simas (2019, p.16): “Legba não é o anulador tirânico das diferenças; é o comunicador que possibilita o convívio fecundo entre elas. Gosta de fluxos, é inimigo do conforto e vez por outra desarticula tudo para estabelecer a necessidade de fundar a experiência em bases diferentes”. Os sete setores, são: 1. Criação e Encruzilhada, 2. Raiz da Liberdade, 3. Terreiro e Mercado, 4. Alma das Ruas, Noites da Lapa, 5. Festas, Folias, Carnavais, 6. De Tinta e de Sangue e 7. Recriações e Vozes do “Lixo”. A partir deste ponto, direcionamos nossa atenção ao setor 6, para então analisar um dos figurinos carnavalescos que o compõem.

2

No Carnaval das escolas de samba, a logo é a síntese gráfica dos elementos que representam o enredo, funcionando como a principal peça de divulgação do desfile. Ela orienta a identidade visual daquele ano, desdobrando-se em todas as demais peças gráficas produzidas.



Carnaval, Estamparia e Representatividade: A Ala Exus Contemporâneos no Carnaval da Grande Rio em 2022

Erica Huebra da Silva
Madson Luis Gomes de Oliveira

O setor 6, intitulado “De Tinta e de Sangue”, enfatiza a presença de Exu na arte contemporânea, tanto brasileira quanto internacional. Sua figura é evocada em diversas expressões artísticas e se encontra em espaços dedicados à arte, como livros, espetáculos, filmes, músicas, museus e galerias. A inclusão de Exu nesses contextos possui a mesma relevância simbólica de abordá-lo em um desfile de escola de samba, podendo até ser interpretada como um ato de subversão ao trazer à tona um tema que a sociedade frequentemente reprimiu ou marginalizou.

O ato de dar visibilidade e de debater publicamente uma figura como Exu é essencial para combater preconceitos enraizados e para desmistificar certas associações feitas erroneamente, como a de Exu com o Diabo, como explicado pela Grande Rio no Livro Abre-Alas (Liesa, Abre-Alas, Sábado, 2022, p. 278):

é preciso registrar, em letras garrafais, que: 1 – Este enredo parte do pressuposto de que Exu não é o Diabo das cosmogonias judaico-cristãs e dos discursos odiosos de determinados líderes neopentecostais; 2 – A partir desse pressuposto, é fato que a narrativa proposta para o desfile da Grande Rio continua a contribuir, de saída, para os urgentes debates acerca da intolerância religiosa e do racismo religioso, desmistificando a máscara negativa que muitos insistem em colocar sobre a indecifrável face de Exu. Exu, pois, é multifacetado. Exu são muitos!

O setor 6, portanto, desempenha um papel importante dentro do enredo refletindo diretamente sua proposta geral: questionar, desconstruir e ressignificar narrativas estigmatizadas por meio da arte, do diálogo e das representações de Exu na cultura de uma forma geral. Para aprofundar a análise dessas manifestações, destacamos um dos figurinos que integram esse setor, o da ala “Exus Contemporâneos”, pois acreditamos que ele representa muito bem as ideias mencionadas anteriormente.

3. Ala “Exus Contemporâneos”

Concentramo-nos na busca por um figurino carnavalesco que transmitisse, de forma visual e, acima de tudo, por meio da estamparia, as ideias apresentadas tanto no setor quanto no enredo como um todo. Após a leitura das descrições das alas do setor 6 presentes no Livro Abre-



Carnaval, Estamparia e Representatividade: A Ala Exus Contemporâneos no Carnaval da Grande Rio em 2022

Erica Huebra da Silva
Madson Luis Gomes de Oliveira

Alas, optamos por destacar o figurino da ala “Exus Contemporâneos”, visto que a relevância desse figurino em relação aos demais reside no fato de que os tecidos estampados que o compõem desempenham um papel fundamental ao traduzir, para o contexto da avenida, os conceitos e as intenções propostas pelos carnavalescos.

Nesse sentido, a estamparia emerge como um recurso narrativo, um elemento de design que funciona como meio de comunicação visual, capaz de articular e expressar ideias complexas e híbridas. Trata-se de uma abordagem que transcende a função decorativa, posicionando a estamparia como um elemento essencial na construção do conceito do desfile ao materializar ideias e significados em formas, cores e grafismos que ajudam no entendimento pelo público.

A associação entre “contemporâneo” e “Exu”, contida no nome da ala evidencia um aspecto fundamental: Exu é uma entidade que também pertence ao nosso tempo. Ele dialoga com uma sociedade em constante transformação, que permeia tanto os espaços urbanos quanto as manifestações da cultura pop.

Deslocar Exu dos terreiros para o ambiente contemporâneo midiático constitui o cerne conceitual desse figurino, conforme descrito no Livro Abre-Alas (Liesa, Abre-Alas, 2022, Sábado, p. 367):

Se Exu é tão poderoso e enigmático que, como provocam as narrativas míticas, nasceu antes do que a própria mãe e matou um pássaro ontem com a pedra que só jogou hoje, é fato que ele não envelhece: tendo o tempo a seu favor (ou criando o próprio tempo), permanece em transformação, sendo assimilado por artistas do hoje e regurgitado em telas, tintas, películas, discos, livros, fantasias de carnaval. Exu está nos museus, nos muros, nas baladas, nas telinhas, nas telonas, nas escolas e nas escolas de samba – sempre esteve, mas talvez não fosse visto.

O trecho final – “sempre esteve, mas talvez não fosse visto” – chama atenção para a presença de Exu nesses contextos e nessas obras, mesmo que muitas vezes relegado à invisibilidade, ou seja, ignorado pelo consumidor, por desconhecimento ou preconceito, do produto cultural ao



Carnaval, Estamparia e Representatividade: A Ala Exus Contemporâneos no Carnaval da Grande Rio em 2022

Erica Huebra da Silva
Madson Luis Gomes de Oliveira

qual está inserido. O figurino dessa ala faz o contrário disso, pois evidencia sua centralidade, colocando Exu como uma figura integrada ao imaginário atual



Figura 1 – Croqui do Figurino Carnavalesco da Ala “Exus Contemporâneos”,
Leonardo Bora, Grande Rio, 2022. Fonte: Acervo Grande Rio.

Com a finalidade de fazer uma descrição visual do figurino da ala “Exus Contemporâneos” (Figura 1), consideramos o livro *O Marquês e o Jegue*, em que Felipe Ferreira faz a classificação dos “patamares corporais” (Ferreira, 1999, p. 105-106), que são, segundo ele, elementos específicos dos figurinos voltados para as escolas de samba e que podem ser identificados como:

1. Elementos apoiados na cabeça: chapéus de diversas formas e “cabeças”;
2. Elementos apoiados nos ombros: vestidos, camisas, blusas, batas e similares, além de golas, palas e esplendores;

Carnaval, Estamparia e Representatividade: A Ala Exus Contemporâneos no Carnaval da Grande Rio em 2022

Erica Huebra da Silva
Madson Luis Gomes de Oliveira

3. Elementos apoiados na cintura: calças, saias, crinolinas, paniers, cinturões e gravatas;
4. Elementos apoiados no pescoço: colares e similares;
5. Elementos apoiados nos braços e pernas: pulseiras, braçadeiras e perneiras;
6. Elementos presos às mãos: luvas e alegorias de mão;
7. Elementos presos aos pés: sapatos e simulações de pés de animais.

Utilizando a classificação de Ferreira (1999), no grupo “1. Elementos apoiados na cabeça”, identificamos plumas em tons de laranja e vermelho, acompanhadas por uma espécie de fios pretos que emergem do mesmo emaranhado. Esses fios podem ser interpretados como uma alusão à conexão dos artistas homenageados com a tecnologia, reforçando a ligação de Exu com o mundo de hoje. Do ponto em que se originam as plumas, temos um elemento de grande relevância simbólica, a coroa.

A coroa remete diretamente ao trabalho de Jean-Michel Basquiat³, o artista norte-americano, homenageado principalmente na segunda estampa do figurino, que iremos analisar mais a frente, costumava pintar coroas como um símbolo de resistência em suas obras. Conforme explica Basílio (2024, p. 27-28):

A coroa nas obras de Basquiat é um símbolo profundamente carregado de significado, especialmente quando colocadas sobre figuras negras que fizeram parte da formação cultural do artista, como boxeadores, músicos e ativistas. Ela (coroa) atua não apenas como uma homenagem pessoal do artista a seus heróis, como também uma poderosa declaração política e cultural. Ao coroar essas figuras, Jean-Michel Basquiat reescreve a história e de certo modo, faz uma reparação na narrativa histórica de apagamento e marginalização que os indivíduos negros sofreram ao longo dos séculos, com a colonização e a escravidão.

Além da coroa, outro elemento notável apoiado na cabeça são os fones de ouvido, pois estabelecem uma conexão com a estampa da capa, simbolizando a música, além de, assim como os fios, também serem um

3

Jean-Michel Basquiat (1960-1988) foi um artista norte-americano da cidade de Nova York. Suas obras históricas, hoje vendidas por milhões de dólares, são relacionadas à cultura urbana e à comunidade negra e latina. Sua obra abrange inúmeras pinturas, grafites e intervenções em objetos. Repleta de referências urbanas, ela incorpora símbolos recorrentes, como caveiras e coroas, que foram interpretados de diversas formas por historiadores e, atualmente, são ícones da cultura popular. Sem nunca ter cursado uma escola formal de arte, e iniciando sua carreira artística no grafite, ele é considerado por especialistas como um gênio do nosso tempo (Ávila-Claudio, 2023).



Carnaval, Estamparia e Representatividade: A Ala Exus Contemporâneos no Carnaval da Grande Rio em 2022

Erica Huebra da Silva
Madson Luis Gomes de Oliveira

elemento tecnológico amplamente presente no cotidiano contemporâneo. Por fim, no rosto, vemos um par de óculos no modelo espelhado futurista; esse acessório também reforça o diálogo do figurino com a moda, cultura urbana e o universo da música.

Na categoria “2. Elementos apoiados nos ombros”, identificamos um paletó com corte de alfaiataria que incorpora ombreiras destacadas, ampliando sua estética para além do convencional e transportando-a para o universo dos figurinos carnavalescos. As ombreiras apresentam os mesmos fios pretos e possuem um acabamento em amarelo que dá origem ao volume projetado. Parece haver a intenção de criar uma projeção de elementos que transcenda a estrutura tradicional de um paletó.

Outro elemento de grande importância que se enquadra nessa categoria é a capa. Com seu caráter mítico e de poder, ela une todas as peças de maneira impactante. Exu, cujo um de seus diversos nomes é Capa Preta, é perfeitamente representado por esse acessório, visto que a capa, em nosso repertório visual, está frequentemente ligada a super-heróis, grandes mestres, figuras históricas, míticas, sábias e nobres. Como um objeto que envolve e abraça, a capa se torna ainda mais expressiva pelo fato de carregar o trabalho de diversos artistas e envolver a roupa que utiliza a estampa homenageando Basquiat. A capa conecta a essência do figurino à trajetória e à simbologia presentes no enredo carnavalesco; ela, assim como a utilização das estampas que serão discutidas a seguir, assumiu o papel de transformar o croqui de uma roupa de alfaiataria em um verdadeiro figurino carnavalesco, imbuído de teatralidade.

Além da função estética e conceitual, é importante frisar também que a capa desempenha um papel fundamental na composição de volume espacial da ala. Nos desfiles das escolas de samba cariocas, realizados no Sambódromo da Marquês de Sapucaí, a estrutura de cortejo linear e a disposição das arquibancadas permitem diferentes ângulos de visão. Por isso, é crucial que os figurinos tenham volume suficiente para evitar a impressão de “buracos” na formação da escola, criando uma massa de cor visível de longe. No caso desse figurino, cuja base remete a uma peça com corte de alfaiataria, a capa, assim como os volumes na cabeça e nas



ombreiras, torna-se essencial para alcançar o impacto visual necessário no desfile.

Por dentro do paletó, observamos um colete com botões e o colarinho de uma camisa acompanhado de uma gravata. O croqui sugere a necessidade de algo que simule visualmente essa vestimenta para evocar a ideia de um paletó, acreditamos que especialmente para fazer referência a um estilo popular nos anos 1970 utilizado por artistas da mesma época de Basquiat e inclusive pelo próprio.

No segmento “3. Elementos apoiados na cintura”, observamos a presença de um cinto, acessório amplamente utilizado no cotidiano, mas raramente incorporado aos figurinos carnavalescos. Além desse, outro elemento pertencente a essa categoria é a calça. A combinação do cinto com a calça pantalonada, também conhecida como boca de sino, remete à moda e ao estilo característicos da década de 1970. Nesse contexto, Parreira *et al.* (2020, p. 29) destacam que as peças de vestuário mais utilizadas nesse período incluíam “saías com cortes masculinos ou compridas, chapéus, coletes, malhas, casacos, calças largas ou à boca de sino”. Mais uma vez identificamos elementos de uma estética que definiu tendências de moda na mesma época de Basquiat.

Na categoria “4. Elementos apoiados no pescoço”, temos a gravata, acessório essencial na composição do estilo de se vestir nos anos 1970, que mencionamos anteriormente. Já na categoria “5. Elementos apoiados nos braços e pernas”, não encontramos nada que se enquadre. Em “6. Elementos presos às mãos”, podemos considerar o próprio acabamento da capa, visto que as mãos são utilizadas para abri-la, revelando mais detalhes da estampa.

Por fim, em “7. Elementos presos aos pés”, temos o sapato. Um clássico modelo Luís XV, comumente utilizado em figurinos carnavalescos. Nesse caso, o sapato se destaca por meio das cores chamativas e pela grande fivela azul no centro.

Depois de abordar uma visão macro sobre o conceito do figurino, descrever e analisar os elementos que o compõem, podemos direcionar nosso olhar para as estampas. Os padrões repetitivos, que iremos apresentar a seguir, mais conhecidos pelo termo *rapport*, são duas criações originais



Carnaval, Estamparia e Representatividade: A Ala Exus Contemporâneos no Carnaval da Grande Rio em 2022

Erica Huebra da Silva
Madson Luis Gomes de Oliveira

desenvolvidas por Antônio Gonzaga, a partir dos croquis de Leonardo Bora, e disponibilizadas pelo acervo digital da Grande Rio para esta análise.



Figura 2 – Estampa utilizada na capa do figurino carnavalesco da ala “Exus Contemporâneos”, Designer: Antônio Gonzaga, Grande Rio, 2022. Fonte: Acervo Grande Rio.

A primeira estampa (Figura 2) foi aplicada na capa do figurino da ala “Exus Contemporâneos”. Trata-se de uma composição visual elaborada a partir de colagens de diferentes elementos, como capas de livros e discos, imagens de artistas e referências a obras culturais associadas ou relacionadas simbolicamente a Exu. Em depoimento concedido para esta pesquisa⁴, Leonardo Bora destacou a escolha intencional dessa colagem e fez uma brincadeira a respeito da dualidade da palavra “capa”. Ele associou o termo tanto à peça de vestuário utilizada no figurino, que serve como suporte para a aplicação da estampa, quanto às capas de livros e discos que compõem a imagem:

E aí a gente meio que brincou com isso, mostrando um Exu cosmopolita, esse imaginário que ultrapassa todas as fronteiras artísticas. E aí a capa era uma colagem de outras capas, né? A gente queria uma capa que fossem muitas capas. Então, capas de álbuns musicais, capas de livros, capas de revistas, signos que evocam esse imaginário de Exu (Bora, em depoimento colhido em abr./2024).

4

Depoimento não publicado, em caráter informal, concedido a pesquisadora Erica Huebra da Silva, no dia 12 de abril de 2024, (informação anônima).o Prédio da Escola de Belas Artes, da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Carnaval, Estamparia e Representatividade: A Ala Exus Contemporâneos no Carnaval da Grande Rio em 2022

Erica Huebra da Silva
Madson Luis Gomes de Oliveira

Já no trecho que destacamos do depoimento de Gonzaga⁵, a respeito da mesma estampa, ele descreve o processo criativo por trás da confecção dela, e a preocupação em selecionar imagens que já fazem parte do imaginário popular. Ressaltando o objetivo de integrar essas figuras umas às outras, com o intuito de alcançar um efeito de “colcha de retalhos”, ou como ele mesmo disse:

É... Porque essa... Que é a parte interna da capa, né!? Também é um processo parecido. A gente trabalhou com alguns elementos, alguns artistas que trabalham com a figura de Exu, de alguma forma, ou nas artes plásticas, ou na música e tal, e de que maneira essas imagens são colocadas para o público. E aí a gente estudou essas imagens, retrabalhou elas, brincou com as cores, brincou com as texturas, brincou com as dimensões, para formar essa grande... Aí, de fato, uma grande colcha de retalhos em homenagem a esses artistas que trazem Exu como uma referência artística (Gonzaga, em depoimento colhido em set./ 2024).

Encontramos uma descrição da estampa no Livro Abre-Alas, evidenciando a relevância da estampa no figurino carnavalesco em questão e ressaltando sua importância na construção narrativa da peça. Esse trecho destaca como a estampa dialoga com o tema central do enredo. O livro afirma tratar-se de:

colagem de estilhaços artísticos que nos ajudam a ver a diversidade de interpretações de Exu propostas por realizadores que têm se preocupado em desmistificar as visões negativas direcionadas a essa entidade. Nas capas dos “Exus contemporâneos”, veem-se dezenas de capas de discos, livros, exposições, documentários, obras que celebram o dinamismo de Exu e propõem novas travessias artísticas (Liesa, Abre-Alas, Sábado, p. 367).

Desta vez, trouxemos novamente a estampa apresentada acima, mas agora enumeramos nela os elementos que conseguimos identificar na composição (Figura 3).

5

Depoimento não publicado, em caráter informal, concedido a pesquisadora Erica Huebra da Silva, no dia 9 de setembro de 2024, on-line.



Carnaval, Estamparia e Representatividade: A Ala Exus Contemporâneos no Carnaval da Grande Rio em 2022

Erica Huebra da Silva
Madson Luis Gomes de Oliveira



Figura 3 – Estampa utilizada na capa do figurino carnavalesco da ala “Exus Contemporâneos”, com fragmentos numerados. Designer: Antônio Gonzaga, Grande Rio, 2022. Fonte: Acervo Grande Rio.

Ao identificar alguns dos artistas e das referências presentes na capa, encontramos entre as obras literárias: Um Exu em Nova York, de Cidinha da Silva (1); Xica da Silva, de Leonardo Antan (2); O Corpo Encantado das Ruas, de Luiz Antonio Simas (3); e Pedagogia das Encruzilhadas, de Luiz Rufino (4).

No universo musical, podemos ver álbuns como Parabólicamara, de Gilberto Gil (5); Tecnomacumba, de Rita Bennedito (6); e AmarElo, de Emicida (7). Entre as músicas referenciadas, destacam-se: “Esú”, de Baco Exu do Blues (8); “Bravum de Elegbara”, de Fabiana Cozza (9) e; “Exu nas Escolas”, de Elza Soares (10);

No campo das artes visuais, identificamos imagens referenciando os artistas plásticos: Jean-Michel Basquiat (11 e 12), Rafael Bqueer (13), Abdias do Nascimento (14) e Mulambo (15). Além disso, a estampa incorpora o símbolo da banda BaianaSystem (16), uma ilustração do ator Grande Otelo (17) e uma obra produzida em lambe-lambe pelo coletivo Tupinambá Lambido (18).

Encontramos também algumas palavras e frases utilizadas frequentemente no desfile como: Exu te ama (19); Laroyê (20); Axé Exu (21); Nunca foi sorte sempre foi Exu (22); Mojubá (23) e Adakê (24). Por fim, podemos destacar também o escudo da Grande Rio (25); padronagens africanas que foram atribuídas, segundo o Livro Abre-Alas (Liesa, Abre-Alas, Sábado, p.368) à marca de moda Meninos Rei (26 e 27); uma máscara africana

Carnaval, Estamparia e Representatividade: A Ala Exu Contemporâneos no Carnaval da Grande Rio em 2022

Erica Huebra da Silva
Madson Luis Gomes de Oliveira

estilizada, que se assemelha muito à utilizada no figurino carnavalesco da Ala das Baianas (28), e por fim, símbolos ligados a Exu: primeiro, o tridente (29), que, de acordo com Linhares (apud W. Abimbola, 2009, p.8), representa o próprio Exu: “O tridente no Brasil, para as religiões de matriz africana, representa Exu” (29) e, depois, os búzios (30), símbolo de prosperidade e proteção, além de serem usados no jogo de búzios para comunicação espiritual.

Após a leitura individualizada das referências visuais presentes na estampa, é possível adotar uma abordagem mais ampla, distanciando-se dos detalhes para, então, contemplar a visão do conjunto.

Nesta etapa, é importante destacar que Antônio Gonzaga, enquanto artista visual responsável por transpor essa interpretação para a avenida, desempenhou um papel que ultrapassou a simples junção de imagens. O processo criativo envolveu uma série de etapas, incluindo a pesquisa para a seleção das imagens, a reinterpretação, ou redesenho, das mesmas sob sua óptica artística, além da recoloração e da montagem, com o objetivo de garantir uma unidade visual entre os elementos.

Observamos que o que na estamparia podemos denominar como o “traço” da estampa, ou seja, o estilo visual dos elementos que a compõem, foi transformado para uma abordagem quase cartunesca. Os traços, mais rígidos, mantêm a característica principal das obras, mas com um número reduzido de detalhes, o que facilita a leitura à distância da representação de cada um deles. Há uma simplificação dos elementos mais complexos como as fotos dos artistas, utilizando o alto-contraste entre as cores empregadas para destacar as áreas de maior importância e possibilitar a leitura e a identificação dos originais.

Podemos traçar um paralelo entre esse estilo visual e o trabalho do artista plástico Andy Warhol, contemporâneo e amigo de Jean-Michel Basquiat. Segundo Basílio (2024, p. 32), Basquiat tinha diversas amizades no mundo da arte, e um dos seus amigos mais próximos era Andy Warhol. Warhol, ao contrário de Basquiat, gozava da admiração da elite branca e via em Basquiat uma característica que ele próprio acreditava ter perdido: uma conexão com a energia das ruas de Nova York. Embora Warhol não fizesse referências a Exu em suas obras, sua produção artística foi fundamental



para pautar a estética de uma era. Considerando que outras referências visuais que já citamos no figurino remetem justamente a esse período contemporâneo da história, faz total sentido a utilização de uma estética e de uma lógica próprias da Pop Art de Warhol, em que sua abordagem visual é caracterizada pelo uso de imagens reproduzidas em massa e alto-contraste entre as cores.

Para identificar quais são as cores predominantes na estampa, utilizamos o aplicativo Adobe Color. Fizemos o *upload* da imagem e ele fez uma leitura automática, criando uma cartela com as cores mais utilizadas na estampa, e seus respectivos códigos hexadecimais⁶.



Figura 4 – Cartela de cores extraída da estampa utilizada na capa do figurino carnavalesco da ala “Exus Contemporâneos”. Fonte: Autora.

Como a cartela de cores revela, destacam-se em maior intensidade o vermelho, o azul em duas tonalidades, o amarelo e, em menor frequência, o laranja. Ao observarmos a estampa em sua totalidade, é perceptível a predominância do vermelho. Dessa forma, direcionamos nossa atenção a essa cor específica.

A primeira conexão que fizemos entre a escolha do vermelho na estampa é o nome do setor, “De Tinta e de Sangue”. Conforme Pedrosa (1982, p. 109), “Cor do fogo e do sangue, o vermelho é a mais importante das cores para muitos povos, por ser a mais intimamente ligada ao princípio da vida”. Além dessa ligação, Goldman (1964, p. 99) ressalta que o vermelho “possui grande potência calórica, aumentando a tensão muscular e a pressão sanguínea”. Pedrosa (1982, p. 107) complementa, afirmando que a cor “possui elevado grau de cromaticidade e é a mais saturada das cores, decorrendo daí sua maior visibilidade em comparação com as demais”. Dessa forma, no caso de um figurino que, embora não apresente volume excessivo, se destina a um contexto de avenida, onde os detalhes da estamparia podem ser de difícil percepção à distância, faz muito sentido que a cor escolhida seja aquela que causará um grande impacto visual.

6

O sistema de código conhecido como hexadecimal é formado por seis letras precedidas do símbolo “#”, em que seus números consistem na representação da intensidade das cores vermelho, verde e azul. Tal combinação resulta nos valores da cor desejada, que variam entre 00, mais escuro e FF, mais claro (Vieira, 2021).

Carnaval, Estamparia e Representatividade: A Ala Exus
Contemporâneos no Carnaval da Grande Rio em 2022

Erica Huebra da Silva
Madson Luis Gomes de Oliveira

Além do vermelho, observamos também uma recorrente utilização do azul, especialmente o azul-marinho. Esse tom desempenha um papel de equilíbrio em relação à saturação do vermelho, funcionando como um contraponto visual. Por ser uma cor fria, o azul proporciona uma espécie de “alívio” ao conjunto, suavizando o impacto do vermelho. Além disso, o azul-marinho estabelece um contraste significativo que também realça a intensidade do vermelho e cria uma harmonia cromática.

Segundo Heller (2007, p. 55), além da dimensão visual, é possível também encontrar uma explicação conceitual para a combinação dessas duas cores: “No acorde vermelho-azul unem-se forças corporais e espirituais. Vermelho-azul-ouro é o acorde do atraente, do valor e do mérito; de todas as qualidades ideais resultantes da superioridade corporal e espiritual”.

Uma das primeiras questões que levantamos na conversa com Antônio Gonzaga foi relacionada à coloração. Observamos uma certa diferença entre as tonalidades da simulação representada no croqui desenhado por Leonardo Bora e aquelas presentes na estampa final. Questionamos, então, se a escolha cromática foi intencional, com o objetivo de harmonizar a estampa com as características do setor 6, onde ela seria inserida, ou se as decisões foram tomadas ao longo do processo, resultando em alterações na composição final. Segundo Gonzaga essa mudança se deu por um movimento espontâneo durante a criação da estampa: “quando eu montei a estampa, eu acabei puxando mais para o vermelho de maneira não proposital, mas também apresentando para Haddad e para Bora. Eles gostaram. A gente acha que super funcionou na fantasia”. (Gonzaga, em depoimento colhido em set./2024)

A resposta de Gonzaga sobre o questionamento feito acima nos fornece um *insight* valioso sobre o trabalho em equipe, evidenciando como, ao transferir o trabalho para outra pessoa, diferente daquela que concebeu a ideia inicial, podem surgir outras sugestões, sejam elas intencionais ou, como nesse caso, espontâneas. O fluxo natural do trabalho, quando ele se envereda pela arte, frequentemente conduz a caminhos inesperados, diferentes dos inicialmente planejados. Muitas vezes, esse fluxo de diferentes olhares sobre o mesmo tema resultam em produções extremamente ricas por meio da colaboração.



Carnaval, Estamparia e Representatividade: A Ala Exus Contemporâneos no Carnaval da Grande Rio em 2022

Erica Huebra da Silva
Madson Luis Gomes de Oliveira

Concluimos os comentários a respeito dessa estampa abordando a construção do *rapport*. Trata-se de um *rapport* “com pé”, ou seja, todos os elementos da estampa estão virados para o mesmo lado, “corrido”, porque, desde o croqui, a intenção era que ele preenchesse a superfície da capa como um todo. Sendo construído dessa forma o desenho possibilita um fluxo contínuo, no qual todos os elementos da estampa aparecerão pelo menos uma vez.

Essa lógica de construção fluida e contínua é visível também na segunda estampa que analisamos, utilizada no tecido do paletó (figura 5), também produzida por Antônio Gonzaga. Aqui, a intenção do artista é ter uma abordagem estética diferente da primeira, trazendo a influência direta do traço característico do artista plástico norte-americano Jean-Michel Basquiat. Gonzaga esclarece que a proposta dessa estampa deveria remeter a uma linguagem mais urbana e caótica. Segundo suas palavras, “a ideia que esse setor tinha era brincar muito com essa profusão de elementos, de sobrepostos, que formariam uma grande massa” (Gonzaga, em depoimento colhido em set./2024). No entanto, apesar dessa percepção de caos, o objetivo era que, ao observar de forma mais atenta, fosse possível identificar as referências ao estilo de Basquiat.



Figura 5 – Estampa utilizada na roupa (paletó) do figurino carnavalesco da ala “Exus Contemporâneos”, Designer: Antônio Gonzaga, Grande Rio, 2022. Fonte: Acervo Grande Rio.

Carnaval, Estamparia e Representatividade: A Ala Exus Contemporâneos no Carnaval da Grande Rio em 2022

Erica Huebra da Silva
Madson Luis Gomes de Oliveira

Ao abordar o processo criativo e a execução dessas estampas, questionamos Bora e, depois, Gonzaga sobre os métodos utilizados. Ambos destacaram que todo o processo foi realizado digitalmente, explicando:

A gente não escaneou nenhum livro do Basquiat, né!? A gente foi selecionando algumas imagens, algumas.... Algumas você pega em bancos de dados em alta resolução na internet e trabalha em cima. Vai colando uma na outra, vai manipulando. (Bora, em depoimento colhido em abr./2024)

Então, essa eu fiz totalmente digital. E eu pegava algumas obras do Basquiat e desenhava por cima, assim, os elementos que eram interessantes para a montagem. E essa estampa demorou muito para ficar pronta porque, assim, os desenhos deles, assim, a gente tinha que entender o que era o traço deles. Então, tem muitas linhas, muitos rabiscos, enfim, ela é zero limpa. (Gonzaga, em depoimento colhido em set./ 2024)

Nesse caso, entendemos a releitura de Gonzaga não apenas como uma inspiração criativa, mas também como uma homenagem. Dessa forma, fez-se necessário que, para homenagear um artista plástico cuja obra é demasiadamente expressiva, essa associação se tornasse clara por meio das principais características de suas obras, de seu "traço". O *Livro Abre-Alas* (Liesa, Abre-Alas, Sábado, 2022, p. 367) menciona também o fato de o trabalho autoral de Antônio Gonzaga transitar por veredas exusíacas, reforçando essa ligação entre o designer que fez a estampa e o homenageado.

No caso dessa estampa, diferentemente da primeira, não se trata de buscar especificamente os quadros que inspiraram Gonzaga. Isso porque estamos diante de uma interpretação do traço do artista e de uma releitura de suas obras, que se reflete de forma mais ampla e subjetiva. Ainda assim, é possível identificar, ao longo do desenho, elementos que remetem a personagens icônicos presentes no trabalho de Basquiat. Entre eles, destacamos o famoso dinossauro da obra *Pez Dispenser*, de 1984 (Figura 6, primeira imagem); a caveira do quadro sem nome, por isso nomeado como



Carnaval, Estamparia e Representatividade: A Ala Exus Contemporâneos no Carnaval da Grande Rio em 2022

Erica Huebra da Silva
Madson Luis Gomes de Oliveira

Untitled, de 1982 (Figura 6, segunda imagem) e; o saxofonista da pintura também intitulada *Untitled* pela mesma razão da primeira, mas conhecida como *Stardust*, pois esta palavra se encontra escrita na parte superior do quadro original de 1983 (Figura 6, terceira imagem).



Figura 6 – Recortes da estampa do figurino carnavalesco da ala “Exus Contemporâneos”, Designer: Antônio Gonzaga, Grande Rio 2022. Fonte: Acervo Grande Rio.

Além dos personagens mencionados, observamos ao longo da estampa a presença de diversas outras figuras. Algumas de fácil identificação e referência mais clara, outras que são fruto da interpretação artística de Gonzaga. Apesar de, em certos momentos, apresentarem um caráter abstrato, esses personagens são extremamente expressivos, remetendo a figuras que lembram robôs ou animais, mas sempre transmitindo emoções intensas, como espanto, raiva e surpresa.

Além das figuras, a palavra “Exu” aparece escrita ao longo da estampa com um caligrafia característica das obras do artista homenageado. Também se fazem presentes as coroas, previamente mencionadas e um dos símbolos recorrentes na obra de Basquiat.

Um ponto essencial a ser destacado nessa composição é o tratamento dado ao traço. Todos os elementos gráficos apresentam sobreposições de linhas coloridas contrastando com áreas em preto, o que direciona o olhar para a figura central. A variedade de texturas, os rabiscos e as manchas conferem ao conjunto um aspecto que remete a uma parede grafitada carregada de interferências e camadas de diferentes agentes urbanos. O efeito final remete ao espaço urbano, evocando a estética do lambe-lambe devido à justaposição de áreas maiores de cor.

É interessante notar como a lógica de construção do *rapport* nessa estampa difere daquela utilizada na primeira, em que a segmentação intencional dos fragmentos foi utilizada justamente para passar a ideia de “colcha de retalhos” evitada nesse caso. Conforme explica Gonzaga: “Eu fui dando algumas pinceladas com algumas cores mais blocadas para poder fazer essa integração dos elementos, para tudo ficar de fato uma estampa e não uma colcha de retalhos, se não fica tipo, quadrinho por quadrinho” (Gonzaga, em depoimento colhido em set./2024). Percebemos uma preocupação em estabelecer uma unidade visual, na qual os blocos de cor desempenham um papel fundamental ao suavizar as transições entre os elementos, evitando um efeito fragmentado.

Repetimos o processo de filtragem de coloração utilizado na primeira estampa e nos deparamos com tons ligeiramente mais claros, mais saturados, mas ainda com a predominância do vermelho e do azul. A principal diferença cromática entre ambas está na presença do verde nessa segunda estampa, enquanto na primeira identificamos o azul-marinho em seu lugar.



Figura 7 – Cartela de cores extraída da estampa utilizada no paletó do figurino carnavalesco da ala “Exus Contemporâneos”. Fonte: Autora.

Ao questionarmos Gonzaga sobre as opções de coloração, ele destacou que essa combinação foi intencional, principalmente devido à necessidade, já mencionada anteriormente, de atender à visão macro do setor 6:

Era um setor que brincava muito com o uso do vermelho e do laranja, então era importante que, por mais que a gente tivesse nuance de outras cores, de longe a fantasia fotografasse como uma massa mais quente. Então tem menos azul, tem menos verde, tem um pouco de verde e um pouco de azul, mas, de longe, você enxerga a

Carnaval, Estamparia e Representatividade: A Ala Exus Contemporâneos no Carnaval da Grande Rio em 2022

Erica Huebra da Silva
Madson Luis Gomes de Oliveira

fantasia como algo que é o vermelho. (Gonzaga, em depoimento colhido em set./ 2024)

Considerando que as duas estampas possuem um alto nível de detalhamento e são visualmente distintas, o fato de que as colorações sejam próximas, mas não idênticas, revelam uma certa estratégia. Assim permite que elas sejam percebidas como parte de um mesmo figurino carnavalesco, garantindo uma unidade entre elas sem que uma se sobreponha à outra a ponto de parecer a mesma ou de ofuscar seus detalhes.

Considerações Finais

As reflexões que fizemos sobre a visualidade dessas duas estampas abordam um recorte significativo, mas extremamente específico de um enredo carnavalesco, que possui uma riqueza infindável de camadas. O figurino carnavalesco apresentado aqui é uma peça de alto valor cultural e nos permite perceber a multiplicidade de desdobramentos que uma obra dessa natureza pode gerar.

Esses exemplos também nos levam a uma reflexão sobre, o hibridismo cultural, um conceito fundamental no cenário contemporâneo. No caso em questão, Antônio Gonzaga, um profissional formado em design, mas que também atua como artista visual. Em 2022, ele reinterpretou o estilo de Basquiat, um ícone da arte norte-americana, trazendo-o para o contexto brasileiro e contemporâneo, além de unir obras artísticas de diferentes tempos e espaços também sob sua interpretação. Tudo isso apresentado em um contexto de desfile de escola de samba, que possui sua linguagem própria por meio de um formato que foi sendo moldado ao longo dos anos e recebeu influência de diversas culturas responsáveis pela formação de um país tão híbrido e multicultural como o Brasil.

Ficamos então com uma frase do Livro *Abre-Alas*: “O nosso desejo é que Exu não ‘saia de moda’: permaneça ensinando, ocupando espaços, subvertendo os olhares de medo e do preconceito. Este enredo, inclusive, deseja contribuir para isso” (Liesa, *Abre-Alas*, 2022, Sábado, p. 368). Três anos depois, podemos afirmar que contribuiu sim, e que esse enredo continua gerando frutos e levando Exu, assim como a proposição do figurino, para



Carnaval, Estamparia e Representatividade: A Ala Exus Contemporâneos no Carnaval da Grande Rio em 2022

Erica Huebra da Silva
Madson Luis Gomes de Oliveira

museus, galerias de arte, veículos de comunicação, ambiente acadêmico e mundo da moda.

Ao longo deste artigo, observamos que o design de estampas também se configura como um meio de comunicação, capaz de transmitir mensagens por meio de seus símbolos em diferentes contextos, como é o caso de um evento popular de grande notoriedade, como o carnaval.

Concluimos que, para alcançar um resultado plástico e estético que esteja em consonância com um enredo, um setor, e, nesse caso, um figurino, é necessário o emprego de diversos recursos. Esses recursos se iniciam no croqui do desenho, passam pelos materiais escolhidos e utilizados, e se refletem em outros meios. No caso desse figurino, a estampa, por sua vez, também se vale de uma variedade de recursos visuais para transmitir a mensagem, como a paleta de cores, o traço escolhido, os símbolos representados e a construção do rapport, além da interpretação do designer envolvido que emprega seus conhecimentos e habilidades.

A proposta deste artigo de desmistificar a visão frequentemente atribuída à estamparia como um setor meramente ornamental foi mantida destacando seu potencial de possibilitar interpretações complexas a partir de imagens impressas na superfície de tecidos. Demonstramos, também, a interpretação visual e o processo criativo de profissionais do carnaval lidando com temas atuais e de grande relevância para a comunidade a que a escola pertence.

Referências Bibliográficas

ÁVILA-CLAUDIO, Ronald. Quem foi Jean-Michel Basquiat, o gênio que se tornou o artista negro mais valorizado do mundo. BBC News Mundo, 1 jan. 2023. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/geral-64100842>. Acesso em: 10 fev. 2025.

BASILIO, Lucas Sousa. Defacement. A arte-denúncia de Jean Michel-Basquiat: as vivências de um artista negro nos anos 1980. 2024. Monografia (Graduação) – Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2024. Disponível em: https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/44116?locale=pt_BR. Acesso em: 10 fev. 2025.



**Carnaval, Estamparia e Representatividade: A Ala Exus
Contemporâneos no Carnaval da Grande Rio em 2022**

Erica Huebra da Silva
Madson Luis Gomes de Oliveira

BORA, Leonardo. Depoimento concedido a pesquisadora Erica Huebra da Silva. Rio de Janeiro, Prédio da Escola de Belas Artes, Ilha do Fundão, RJ, 12 abr. 2024.

BORA, Leonardo. Wikipedia. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Leonardo_Bora#cite_ref-11. Acesso em: 20 jan. 2025.

FERREIRA, Felipe. O marquês e o jegue: estudo da fantasia para escolas de samba. Rio de Janeiro: Altos do Glória, 1999.

GOLDMAN, Simão. Psicodinâmica das Cores. Porto Alegre: La Salle, 1964.

GONZAGA, Antônio. Depoimento concedido a pesquisadora Erica Huebra da Silva. On-line, 9 set. 2024, 11h45.

HELLER, Eva. Psicología del Color: como actúan los colores sobre los sentimientos y la razón. Barcelona: Gustavo Gilli, 2007.

LIESA. Livro Abre-Alas. 2022, Sábado. Acadêmicos do Grande Rio, p. 261-411. Disponível em:

<https://liesa.globo.com/memoria/outros-carnavais/2022/abre-alas.html>. Acesso em: 13 fev. 2025.

LINHARES, Mônica. Entre a cruz e o tridente: espertezas simbólicas. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DOS PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 18., 2009, São Paulo. Anais [...]. São Paulo: Associação Nacional dos Pesquisadores em Artes Plásticas, 2009. p. 2439-2450. Disponível em: https://anpap.org.br/anais/2009/pdf/chtca/monica_linhares.pdf. Acesso em: 13 fev. 2025.

MOTTA, Aydano André. Grupo Especial: Grande Rio faz um dos melhores desfiles do século, mas Vila Isabel sonha com o título de 2022. O Globo, Rio de Janeiro, 24 abr. 2022. Atualizado em: 25 abr. 2022. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/rio/carnaval/2022/grupo-especial-grande-rio-faz-um-dos-melhores-desfiles-do-seculo-mas-vila-isabel-sonha-com-titulo-de-2022-25487690>. Acesso em: 20 jan. 2025.

PARREIRA, Irina; SANTOS, Michele; NETO, Maria João Pereira. Análise da



Carnaval, Estamparia e Representatividade: A Ala Exus
Contemporâneos no Carnaval da Grande Rio em 2022

Erica Huebra da Silva
Madson Luis Gomes de Oliveira

moda feminina nas décadas de 70 e 80, do século XX, baseada nos cartazes de cinema. In: AVANCA | CINEMA 2020: Conferência Internacional de Cinema – Arte, Tecnologia, Comunicação. Anais [...]. Avanca: [s.n.], 2020. Disponível em: <https://publication.avanca.org/index.php/avancacinema/article/view/95/176>. Acesso em: 13 fev. 2025.

PEDROSA, Israel. Da cor à cor inexistente. 3. ed. Rio de Janeiro: Ed. Léo Christiano; Brasília: Co-editora Universidade de Brasília, 1982.

SIMAS, Luiz Antonio. O corpo encantado das ruas. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

VIEIRA, Tatiana. O que são os padrões HEX, RGB e HSL de cores? Tecnoblog, 2021. Disponível em: <https://tecnoblog.net/responde/o-que-sao-os-padroes-hex-rgb-e-hsl-de-cores/>. Acesso em: 10 fev. 2025.

Os desafios das mulheres trans e travestis relacionados ao conforto/ desconforto no vestuário

The challenges of trans women and transvestites related to comfort/ discomfort in clothing

Onnara Custódio Gomes¹
Marizilda dos Santos Menezes²

Resumo

O vestuário deve atender ao conforto, uma das necessidades dos usuários. Há uma carência de produtos de moda acessíveis às pessoas transgêneras, especificamente às mulheres trans e às travestis, que enfrentam muitos desafios em acessar peças que estejam em sintonia com suas experiências corporais e proporcionem conforto. Buscou-se, neste trabalho, compreender os principais desafios vivenciados por mulheres trans e travestis em relação ao conforto/ desconforto no vestuário. Esta investigação integra a pesquisa de doutorado das autoras, realizada no programa de pós-graduação em Design da Unesp. Trata-se de uma pesquisa exploratória e descritiva, com abordagem qualitativa. Foram realizadas entrevistas online, tendo como base um roteiro de perguntas semiestruturado. Os resultados evidenciaram que o setor de moda precisa expandir a sua oferta para atender a essas mulheres de forma mais eficaz, uma vez que o vestuário é fundamental para a expressão e a afirmação de gênero. O desconforto está ligado a um sistema de moda que insiste em produzir peças com base em corpos cisgêneros, hegemônicos e idealizados, ignorando as diversas proporções, identidades e vivências que diferem desse padrão tradicional. Torna-se urgente repensar práticas projetuais que envolvam as próprias mulheres trans e travestis no processo, reconhecendo-as como usuárias legítimas.

Palavras-chave: Conforto no vestuário; Percepção de desconforto; Mulheres trans; Travestis.

Abstract

Clothing should meet users' needs, and one of these is comfort. There is a lack of accessible fashion products for transgender people, specifically trans women and travestis, who face many challenges in accessing garments that align with

1

Doutora em Design pela UNESP.
Mestra em Comportamento do Consumidor pela ESPM. Bacharel em Design de Moda pela UFC.
Pesquisadora do grupo de pesquisa Linguagem do Espaço e da Forma e membro do Laboratório de Estudos e Meios de Design (LEMODE).

2

Professora no Departamento de Design da UNESP. Doutorado em Estruturas Ambientais Urbanas pela USP; Mestrado em Tecnologia do Ambiente Construído pela USP. Graduação em Batiment - Ecole Des Beaux Arts Et Arts Appliqués de Nancy. Complementação em Desenho Industrial pela FAAP. Graduação em Licenciatura em Desenho e Plástica pela Faculdade de Belas Artes de São Paulo.



Os desafios das mulheres trans e travestis relacionados ao conforto/desconforto no vestuário

Onnara Custódio Gomes
Marizilda dos Santos Menezes

their bodily experiences and provide comfort. This study aimed to understand the main challenges experienced by trans women and travestis regarding comfort and discomfort in clothing. This investigation is part of the authors' doctoral research, conducted within the Graduate Program in Design at Unesp. It is an exploratory and descriptive research with a qualitative approach. Online interviews were conducted using a semi-structured questionnaire. The results highlighted that the fashion industry needs to expand its offerings to more effectively serve these women, as clothing plays a fundamental role in gender expression and affirmation. Discomfort is linked to a fashion system that insists on producing garments based on cisgender, hegemonic, and idealized bodies, ignoring the diverse proportions, identities, and lived experiences that differ from traditional standards. It is urgent to rethink design practices that involve trans women and travestis themselves in the process, recognizing them as legitimate users.

Keywords: Clothing comfort; Perception of discomfort; Trans women; Travestis

Introdução

O vestuário desempenha um papel essencial na expressão de gênero, atuando como uma extensão do próprio corpo e contribuindo na maneira como os indivíduos se percebem e como são percebidos socialmente (Bonadio, 2015; Carneiro, 2019; Choudhury; Majumdar; Datta, 2011; Entwistle, 2023; Reilly; Catalpa; McGuire, 2019; Teti *et al.*, 2019). Para isso, é preciso considerar as capacidades, limitações, anseios e necessidades dos usuários (Grave, 2010; Martins, 2019).

Uma dessas necessidades é o conforto, que envolve várias dimensões, algo que nem sempre é observado no processo de desenvolvimento de produto (Broega; Cunha; Cabeço-Silva, 2019; Martins, 2019). A escassez de informações e o desconhecimento dos profissionais do setor de moda sobre as especificidades de alguns grupos de usuários resultam em inadequações e, na maioria das vezes, na inexistência de alternativas no mercado (Chauhan *et al.*, 2021; Reilly; Catalpa; McGuire, 2019; Makara; Merino, 2021).

Essa omissão é ainda maior quando se trata de grupos historicamente excluídos pela moda. Há uma carência de produtos de vestuário acessíveis para pessoas gordas, com deficiência, idosas (Grave, 2010; Martins; Carrera, 2024; Martins; Martins, 2018), e, mais especificamente, para pessoas transgêneras. Nesse grupo, encontram-se as mulheres trans e as travestis,



Os desafios das mulheres trans e travestis relacionados ao conforto/desconforto no vestuário

Onnara Custódio Gomes
Marizilda dos Santos Menezes

que enfrentam desafios em acessar peças que estejam em sintonia com suas experiências corporais e proporcionem conforto, uma vez que as roupas disponíveis no mercado não contemplam suas demandas físicas, estéticas e identitárias (Jones; Lim, 2021; Reilly; Catalpa; McGuire, 2019; Rodrigues; Lopes, 2017).

O setor de moda busca atender às pessoas cisgênero, com especial atenção às mulheres cis, cujas exigências diferem daquilo que é desejado por mulheres trans e travestis (Reilly; Catalpa; McGuire, 2019; Menezes; Grassine; Altmayer, 2023). Pesquisas sobre as necessidades transgêneras relacionadas ao vestuário são igualmente insuficientes, com a maior parte dos estudos concentrando-se em questões políticas e de identidade, em vez de englobar as particularidades físicas em conexão com os aspectos emocionais e sociais (Reilly; Catalpa; McGuire, 2019; Streck; Reddy Best, 2025).

No Brasil, pessoas com diversidade de gênero correspondem a cerca de 2% da população adulta, ou seja, quase três milhões de pessoas (Spizzirri et al., 2021). Como “transgênero” é um termo que abrange várias manifestações e identidades gênero-divergentes, muitas pesquisas tratam todas essas pessoas como um grupo único, desconsiderando os subgrupos que fazem parte da comunidade trans (Buck, 2016; Reilly; Catalpa; McGuire, 2019; Spizzirri et al., 2021). Assim, para contribuir com uma investigação mais aprofundada, o presente artigo enfocou as mulheres trans e as travestis.

Diante do exposto, buscou-se compreender os principais desafios enfrentados por mulheres trans e travestis relacionados ao conforto/desconforto no vestuário. Este trabalho é parte da pesquisa de doutorado desenvolvida pelas autoras, no programa de pós-graduação em Design da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (Unesp), e apresenta seus resultados iniciais, a partir das entrevistas aqui analisadas.

Conforto/desconforto no vestuário

Inicialmente, compreendia-se o conforto como “a ausência de desconforto, assim como o frio é a ausência de calor” (Hertzberg, 1958, p. 298). Nessa perspectiva, o conforto não poderia ser diretamente proporcionado, sendo possível apenas a eliminação dos elementos geradores de desconforto, o que ressaltava a distinção entre esses dois



Os desafios das mulheres trans e travestis relacionados ao conforto/desconforto no vestuário

Onnara Custódio Gomes
Marizilda dos Santos Menezes

termos (conforto/desconforto). Desde então, várias tentativas vêm sendo feitas para aprimorar a definição de conforto, mas, ainda que seja bastante explorado e debatido na literatura científica, não existe um conceito único amplamente aceito (Cohen-Lazrya *et al.*, 2023; De Looze; Kuijt-Evers; Van Dieën, 2003; Mansfield *et al.*, 2020).

Normalmente, o conforto é analisado em relação ao desconforto, pois isso facilita a sua avaliação (Iida; Guimarães, 2016; Slater, 1986; Vink; Hallbeck, 2012), uma vez que este é mais perceptível e mais fácil de ser explicado (Broega; Cunha; Cabeço-Silva, 2019; Helander *et al.*, 1987; Lueder, 1983; Slater, 1986). Embora não haja concordância na definição, existe um consenso quanto ao seu caráter subjetivo, já que cada pessoa percebe o conforto ou o desconforto de maneira única, de acordo com suas próprias vivências (Cohen-Lazrya *et al.*, 2023; Mansfield *et al.*, 2020; Slater, 1986).

Além disso, a literatura aponta que o conforto é um conceito multidimensional, pois sofre influência de vários aspectos (Cohen-Lazrya *et al.*, 2023; De Looze, Kuijt-Evers; Van Dieën, 2003; Mansfield *et al.*, 2020; Vink; De Looze; Kuijt-Evers, 2004), como lembranças e experiências passadas do usuário, estado emocional, aparência, odores, sons e ruídos externos, clima, sensação tátil, distribuição de pressão no corpo e os efeitos da postura e do movimento (Vink; De Looze; Kuijt-Evers, 2004).

Quando se trata de conforto no vestuário, a literatura especializada geralmente identifica pelo menos três dimensões do conforto, as quais se articulam na interação entre o usuário, o vestuário e o ambiente (Broega; Cunha; Cabeço-Silva, 2019; Fourt; Hollies, 1969; Matté; Broega; Pinto, 2018). Neste artigo, adotou-se a classificação dada por Broega, Cunha e Cabeço-Silva (2019), que tratam do conforto em quatro dimensões.

Para essas autoras, é preciso considerar tanto as condições funcionais, quanto as psicológicas. O conforto no vestuário abrange o conforto sensorial (também chamado “tátil” ou simplesmente “toque”), o conforto termofisiológico (denominado muitas vezes como “térmico”), o conforto ergonômico e o conforto psicológico (conhecido também como “psicossocial” ou ainda “psicoestético”), que formam o “Conforto Total” (*ibidem*).

Do ponto de vista funcional, o conforto sensorial refere-se à dissipação de tensões corporais nas áreas de contato entre a pele e o tecido, influenciado por fatores como rigidez ou aspereza, por exemplo;



Os desafios das mulheres trans e travestis relacionados ao conforto/desconforto no vestuário

Onnara Custódio Gomes
Marizilda dos Santos Menezes

o termofisiológico está relacionado às propriedades dos materiais que auxiliam na regulação do equilíbrio térmico entre o corpo e o vestuário; e o ergonômico, ao ajuste adequado da peça ao corpo, vinculado à modelagem, à conformidade antropométrica, à qualidade da confecção, entre outros.

Para além da funcionalidade, o conforto é o que o usuário sente ao vestir uma determinada peça de roupa, capaz de evocar sensações ligadas à autoimagem e aos relacionamentos sociais, que, em certos momentos, podem ser consideradas até mais relevantes do que os atributos técnicos das peças. Assim, sob o ponto de vista psicológico, o conforto abrange questões subjetivos e emocionais, influenciados por fatores culturais e socioeconômicos, bem como pelas tendências da moda e pela expressão da individualidade (*ibidem*).

Cada uma dessas dimensões contribui de forma particular para a percepção de conforto/desconforto, sobretudo pelo fato de que o vestuário não é um objeto isolado do corpo, mas está em contato íntimo com ele, comparado a uma “segunda pele” (Broega; Cunha; Cabeço-Silva, 2019; Choudhury; Majumdar; Datta, 2011; Entwistle, 2023; Martins, 2019). Assim, o conforto pode ser entendido como uma “experiência incorporada”, vivenciada de forma individual e pública pelo usuário (Entwistle, 2023).

O ato de vestir não diz respeito apenas a cobrir o corpo, indo além da questão prática, pois é impactado por normas sociais, expectativas culturais e valores estéticos, em que os sujeitos expressam, ressaltam ou ocultam aspectos de sua identidade e do modo como querem ser vistas (Bonadio, 2015; Entwistle, 2023). Por isso, o conforto/desconforto não depende apenas do caimento da roupa, por exemplo, apesar de ser fundamental para a parte física, mas sim, de estar ou não adequada a um ambiente, estar em harmonia com a sua própria imagem ou atender às expectativas sociais (Entwistle, 2023).

Esse entendimento ampliado do conforto, que envolve as dimensões funcionais do vestuário e também a dimensão psicossocial, torna essa percepção, na experiência do vestir, ainda mais relevante para corpos que o setor da moda historicamente tem desconsiderado, uma vez que estão fora do padrão tradicional cisnormativo, como é o caso das mulheres trans e travestis.



Mulheres transexuais e travestis

Transgênero não se refere a uma identidade de gênero específica. Trata-se de um conceito abrangente que funciona como um termo guarda-chuva, envolvendo diversas expressões e identidades que divergem das normas de gênero convencionais, como é o caso das *drag queens*, *crossdressers* (Buck, 2016; Lanz, 2014), mulheres transexuais e travestis, entre outras.

De acordo com o Manual Orientador Sobre Diversidade (Brasil, 2018), as mulheres transexuais são aquelas que nasceram com o sexo masculino, mas se identificam e se reconhecem com o gênero feminino. O manual também caracteriza as travestis como pessoas que adotam uma expressão de gênero feminina, mas não se enquadram no binarismo “homem/mulher”.

Tais definições, geralmente, são reproduzidas nos discursos hegemônicos e, embora revestidas de um suposto caráter científico, não refletem as compreensões formuladas a partir de uma perspectiva trans. Paul Preciado, por exemplo, entende a vivência trans como uma rejeição ao sistema sexo-gênero: “Eu não sou um homem. Eu não sou uma mulher. Eu não sou heterossexual. Eu não sou homossexual. Eu também não sou bissexual. Eu sou um dissidente do sistema sexo-gênero” (2019, p. 25-26).

Preciado recusa que a identidade trans seja reduzida às classificações normativas de gênero e sexualidade. Nesse mesmo sentido, Halberstam (2018) propõe deixar o termo “trans³” em aberto, o que evita o controle por meio da linguagem. Para o pesquisador, trata-se de “categorias em desenvolvimento de ser organizado em torno de, mas não confinado a, formas de variação de gênero” (*ibidem*, p. 4).

O significado de ser travesti, na concepção de Villada (2021), representa viver na contramão das normas, em uma existência marcada por diferentes entrelaçamentos, como violência, resistência, comunidade, afeto e beleza. A autora indica que ser travesti é viver em coerência com o próprio desejo e identidade, apesar da violência do mundo.

Mais do que estabelecer distinções fixas, é fundamental reconhecer a fluidez que atravessa os processos identitários das mulheres trans e das travestis. Embora elas apresentem trajetórias singulares, ambas compartilham aproximações que emergem das práticas e lutas por reconhecimento, das experiências de marginalização, da resistência, das

3

Jack Halberstam (2018) utiliza o símbolo asterisco no termo “trans*” para abranger as diversas formas de dissidência de gênero, propondo uma abertura às experiências identitárias mutáveis e questionando a noção fixa de transição. O símbolo constitui, assim, uma resistência às tentativas de classificação, invasão e controle da vida humana..



Os desafios das mulheres trans e travestis relacionados ao
conforto/desconforto no vestuário

Onnara Custódio Gomes
Marizilda dos Santos Menezes

disputas por legitimidade e das estratégias de reinvenção frente às normas de gênero (Deus, 2018).

Para Jesus (2012), a identidade de gênero deve ser considerada uma experiência pessoal e não deve ser definida pelo corpo. Logo, o seu reconhecimento independe de qualquer tipo de procedimento, como uma cirurgia, por exemplo. Isso desafia o conceito do “transexual universal” que, muitas vezes, impõe normas rígidas sobre como a identidade deve se alinhar com o corpo (Bento, 2017).

Historicamente, transgêneros foram alvo de patologização. Contudo, na quinta versão do Manual Diagnóstico e Estatístico dos Transtornos Mentais (DSM-5), a transexualidade foi retirada da categoria de transtornos mentais, refletindo as mudanças sociopolíticas decorrentes das reivindicações do movimento trans. Paralelamente, o termo travesti passou por um processo de ressignificação, adquirindo uma dimensão política e tornando-se uma expressão afirmativa de identidade (Reis, 2018; Simpson, 2015).

Ainda assim, para algumas mulheres trans e travestis, a modificação corporal, como a realização de terapia hormonal feminizante (THF), pode representar uma etapa significativa na construção da identidade. Apesar de o procedimento não ser determinante para todas, pode ser suficiente, sem a necessidade de efetuar intervenções cirúrgicas, como a de redesignação sexual (Brasil, 2018; Jesus, 2012; Oliveira et al., 2021).

A THF, ou hormonioterapia, altera as características sexuais secundárias e auxilia na adaptação do corpo ao gênero desejado, reduzindo as características masculinas e estimulando as femininas, por meio do uso de antiandrogênicos e estrogênicos, proporcionando uma melhoria na qualidade de vida e bem-estar (Janini et al., 2022; Lima; Cruz, 2016; Santos et al., 2021; Tangpricha; den Heijer, 2017).

As modificações físicas no corpo das mulheres trans e travestis iniciam-se rapidamente após o início da THF e podem durar até dois ou três anos (Tangpricha; den Heijer, 2017). Nem todas passarão pelas mesmas mudanças, mas algumas incluem o crescimento mamário, a diminuição dos pelos corporais e faciais, a redistribuição da gordura corporal etc., além de alterações psicológicas, como oscilações no humor ou no apetite (Grünheidt; Granada, 2021; Tangpricha; den Heijer, 2017).



Os desafios das mulheres trans e travestis relacionados ao conforto/desconforto no vestuário

Onnara Custódio Gomes
Marizilda dos Santos Menezes

Ainda que a THF represente um passo importante na afirmação de suas identidades e na busca pelo bem-estar para muitas mulheres trans e travestis, esses processos não se esgotam nas modificações corporais e tampouco devem ser utilizados como critérios definitivos para o reconhecimento de gênero.

Dessa forma, as vivências trans e travestis articulam-se a experiências subjetivas, simbólicas e sociopolíticas, que vão além da conformação física. Nesse contexto, o corpo atua também como espaço de linguagem e expressão, e o vestuário se apresenta como elemento central na construção e na performance dessas identidades.

Pessoas transgêneras e vestuário

As primeiras transformações observadas no corpo de pessoas trans, antes de recorrer à cirurgia de mudança de sexo ou ao uso de hormônios, são aquelas ligadas ao adorno, como a maquiagem, o penteado e a escolha de roupas (Jones; Lim, 2021; Longaray; Ribeiro, 2016). Esses elementos fazem parte do processo de transição e são usados de maneira estratégica (Tullio-Pow; Yaworski; Kincaid, 2021).

As normas sociais tradicionais de gênero delimitam o que pode ou não ser reconhecido como “feminino” ou “masculino”. Expressar-se por meio de adornos, em um cenário marcado por barreiras à dissidência de gênero, compõe uma tecnologia de comunicação do gênero que responde a essas expectativas sociais (Carneiro, 2019).

Na pesquisa de Hernández *et al.* (2022), sobre a saúde de travestis e pessoas trans no município do Rio de Janeiro e da região metropolitana, constatou-se que 96,7% das participantes recorreram ao uso de roupas e acessórios como os primeiros recursos para afirmar seu gênero. Embora a roupa, sozinha, não defina a identidade de gênero de uma pessoa, ela desempenha um papel importante na sua comunicação, contribuindo para configurar estilos e formas corporais mais facilmente reconhecidas pelos outros (Carneiro, 2019; Wittmann, 2019).

Todas as pessoas, em alguma medida, constroem e performam seu gênero por meio de marcadores como roupas, cortes de cabelo, presença ou não de pelos faciais/corporais e uso de acessórios, entre outros. No caso das pessoas trans, essas práticas podem assumir um caráter mais deliberado



Os desafios das mulheres trans e travestis relacionados ao conforto/desconforto no vestuário

Onnara Custódio Gomes
Marizilda dos Santos Menezes

ou visível, como parte do processo de transição e afirmação identitária (Austin; Papciak; Lovins, 2022; Carneiro, 2019; Wittmann, 2019).

Assim, o vestuário pode auxiliar na “passabilidade”, conceito que se refere à capacidade de uma pessoa ser reconhecida pelo gênero com o qual se identifica (Wittmann, 2019). Como o corpo é o primeiro a transmitir a identidade nas interações sociais, muitas vezes sem tempo para maiores explicações, o vestuário serve para transmitir essa identidade de forma imediata (Rodvalho, 2017).

Diante das violências e da transfobia que afetam as pessoas trans, o desejo de “passar por” uma pessoa cisgênero se torna, para algumas delas, uma maneira de reduzir as situações de discriminação (Podestà, 2019). Entretanto, é importante observar que o ideal de passabilidade funciona mais como um “conforto cisgênero”, algo imposto aos corpos trans, para serem lidos como “válidos” dentro da norma binária (Menezes; Jayo, 2024).

Uma maneira de transformação corporal realizada por mulheres trans e travestis é o “tucking” (termo em inglês), ou o “aquendar”, também conhecido pelos termos “acuendar” ou “aquendar a neça”, que é uma técnica usada para ocultar os órgãos genitais masculinos (pênis e saco escrotal) e criar uma aparência mais feminina nessa região do corpo (Benevides; Borges, 2020; Carneiro, 2019; Kidd et al., 2024; Subedi et al., 2024).

Para isso, algumas utilizam peças íntimas apertadas ou com bastante compressão, além de fitas adesivas, que ajudam a manter os órgãos “no lugar” e proporcionam a ilusão de uma vulva (Carneiro, 2019; Lanz, 2014; SMS, 2020). Apesar de ser uma técnica eficaz, para conservar a eficácia das fitas adesivas por mais tempo, reduz-se a ingestão de líquidos e limita-se a micção, o que pode gerar danos à saúde (SMS, 2020).

Além disso, outras complicações podem surgir a partir dessa técnica, com lesões dermatológicas, foliculite e dermatite - devido ao atrito e à umidade nas dobras da pele -, dor genital, infecção urinária, alterações na ejaculação, torção das gônadas e, até mesmo, infertilidade (Christensen; Ajayi; Bachmann, 2023; Kidd et al., 2024; Poteat; Malik; Cooney, 2018; Subedi et al., 2024; Vu et al., 2024).

As “calcinhas de aquendar” (em inglês, “gaffs”) são itens de moda íntima com maior compreensão, projetados especificamente para quem



Os desafios das mulheres trans e travestis relacionados ao conforto/desconforto no vestuário

Onnara Custódio Gomes
Marizilda dos Santos Menezes

prática a aqueção (Kidd *et al.*, 2024; Subedi *et al.*, 2024), o que ajuda a evitar o uso das fitas, por exemplo. Contudo, existe uma dificuldade em encontrar esse tipo de peça com bom ajuste aos corpos das mulheres trans e das travestis, e também com preço acessível (Reilly; Catalpa; McGuire, 2019; Rocha *et al.*, 2024).

A pesquisa de Carneiro (2019), sobre o impacto do vestuário na comunicação da identidade de gênero de mulheres trans e travestis, revelou o sofrimento e as complicações físicas decorrentes da aqueção, assim como a conexão com o conforto estético e psicológico. As escolhas do vestuário por essas mulheres estão diretamente relacionadas à evidência do órgão sexual e ao impacto psicológico dessa visibilidade.

O segmento da moda tem falhado em atender às necessidades das pessoas trans e não leva em conta as particularidades desses corpos. Isso pode gerar baixa autoestima e insatisfação corporal (Chauhan *et al.*, 2021; Reilly *et al.*, 2019), e leva muitas a buscarem soluções alternativas, como realizar ajustes e modificações nas roupas, ou produzir suas próprias peças (Christensen; Ajayi; Bachmann, 2023; Rodrigues; Lopes, 2017; Streck; Reddy-Best, 2025; Tullio-Pow; Yaworski; Kincaid, 2021).

Esses gestos de adaptação e reinvenção não se limitam a respostas práticas diante de um mercado excludente, mas constituem formas de subjetivação, nas quais os indivíduos criam modos próprios de se vestir e de afirmar suas existências, promovendo resistência, autonomia e pertencimento dentro da comunidade transgênera (Longaray; Ribeiro, 2016; Streck; Reddy-Best, 2025).

Procedimentos metodológicos

Esta pesquisa adota uma abordagem qualitativa, de natureza exploratória e descritiva. Os estudos que investigam a percepção de conforto e desconforto se caracterizam por esse tipo de abordagem, que busca entender como determinado fenômeno se manifesta e seus participantes percebem a realidade (Paschoarelli; Medola; Bonfim, 2015; Zanella, 2011).

A pesquisa foi submetida à análise do Comitê de Ética em Pesquisa da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (Unesp), campus de Bauru, por meio da Plataforma Brasil, pois envolve seres humanos. A aprovação ética foi essencial para que a coleta de dados pudesse ser



iniciada. O Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE) foi assinado pelas participantes, garantindo que estivessem informadas sobre seus direitos, incluindo o anonimato, além dos riscos envolvidos.

A coleta de dados ocorreu por meio de entrevistas online, utilizando a plataforma *Google Meet*. No mês de janeiro de 2024, duas mulheres trans foram entrevistadas, de maneira individual e separada. A primeira, de 35 anos, reside em São Paulo-SP, e a segunda, com 29 anos, reside em Belém-PA. As duas foram indicadas por amigos da pesquisadora.

O instrumento utilizado para a coleta de dados foi um roteiro de perguntas semiestruturado, elaborado com base na literatura científica e componentes da “escala conjunta”, proposta por Kang, Johnson e Kim (2013). Essa escala agrega diferentes métricas voltadas para analisar como as roupas influenciam o humor, explorando itens como personalidade, ansiedade em relação à aparência social e funções do vestuário, tais como individualidade, moda e conforto (Kwon; Parham, 1994).

As perguntas foram organizadas em seis partes: inicialmente, foram coletados dados sociodemográficos, como idade e ocupação. Em seguida, abordaram-se questões sobre conforto e desconforto no vestuário, experiências de compra e comportamento do consumidor, transformações corporais, e percepções sobre o mercado de moda em relação ao público transgênero. Por fim, foi aberta a possibilidade para que as entrevistadas comentassem sobre pontos relevantes que não foram abordados.

Durante as entrevistas, foram efetuadas algumas anotações e houve a gravação em vídeo via *Google Meet*, para garantir a fidelidade dos dados. Após as entrevistas, as gravações foram revisadas e, em seguida, a pesquisadora transcreveu manualmente as conversas. As transcrições foram realizadas no estilo naturalizado, incluindo falas literais, pausas, suspiros e outros elementos discursivos, conforme recomendado por Oliver, Serovich e Mason (2005).

Resultados e Discussões

As duas entrevistadas apresentaram pontos em comum, ao descreverem suas experiências relacionadas ao vestuário, evidenciando desafios significativos e algumas estratégias que utilizam para lidar com as limitações impostas pelo setor da moda.



Os desafios das mulheres trans e travestis relacionados ao conforto/desconforto no vestuário

Onnara Custódio Gomes
Marizilda dos Santos Menezes

Um aspecto central, compartilhado por ambas, foi o desconforto com peças íntimas, especialmente calcinhas e sutiãs. A Entrevistada 1 destacou as dificuldades relacionadas à calcinha, como a modelagem dessa peça, devido à necessidade de esconder o pênis, mesmo utilizando produtos de marcas especializadas para mulheres trans.

A Entrevistada 2 também relatou dificuldades em encontrar calcinhas que ofereçam conforto e acomodação adequada, mencionando a importância de peças que auxiliem no “aquendar” (ou aquendação). Os relatos a seguir ilustram tais percepções:

Eu vou começar pelo maior desconforto, as peças íntimas femininas. Nós temos mulheres trans que desenvolvem calcinhas, né? Porque eu tenho um pênis ali que eu preciso comer, né? Então assim, tem que ter uma peça adequada. E assim, mesmo com as meninas trans, eu encontro essa dificuldade em ter uma peça íntima que seja adequada (...) (Entrevistada 1).

Fora que a maioria das mulheres trans também tem dificuldade com calcinha, né? Tem calcinhas que dá, mas tipo, calcinha pequeninha, bonitinha e tal, não fica legal, porque, né, você tá lidando com um pênis, né? Você precisa botar pra trás. Então você precisa que a faixa da calcinha seja um pouco maior, né? Na frente. Então tem muita... tem rolado muito a cultura das calcinhas de aquendar, que a gente fala, né? Que... aquendar, cê sabe, né, o termo? É um termo que a gente usa pra, enfim, colocar o pênis pra trás pra fazer lá a ilusão. Aí eu tenho muito isso, de fazer em calcinhas pra aquendar. Tá um mercado muito, crescendo muito, de travestis e, principalmente, travestis transexuais empreendendo sobre isso, né? Aí em São Paulo, principalmente. Não só calcinhas, mas biquínis, maiô, né? Porque, queira ou não, dá mais, uma questão de mais, ser mais confortável, entendeu? Então, assim, a minha queixa, a minha dificuldade muito é isso (Entrevistada 2).



Os desafios das mulheres trans e travestis relacionados ao conforto/desconforto no vestuário

Onnara Custódio Gomes
Marizilda dos Santos Menezes

Essas experiências reforçam a lacuna no mercado de roupas íntimas voltadas para mulheres trans e travestis, principalmente no que se refere à modelagem e à vestibilidade. As soluções oferecidas nem sempre contemplam as especificidades de seus corpos, já que a indústria da moda desenvolve peças com base em um padrão corporal cisnormativo (Reilly; Catalpa; McGuire, 2019; Tullio-Pow; Yaworski; Kincaid, 2021). Mesmo aquelas direcionadas especificamente para essas mulheres, ainda apresentam limitações.

Isso pode estar relacionado, em parte, à ausência de um processo de desenvolvimento que considere as mulheres trans e travestis em todas as etapas. De acordo com Makara, Merino e Vergara (2017), as fases de modelagem e prototipagem não costumam representar as proporções corporais dos usuários finais com exatidão.

Além disso, a pesquisa com os usuários, quando presente, é subutilizada e raramente se estende às fases mencionadas (Makara; Merino, 2021). Um processo mais inclusivo demanda o levantamento de informações que sejam transformadas em soluções concretas, o que implica compreender as particularidades antropométricas, ergonômicas e psicossociais das mulheres trans e das travestis.

Outra peça íntima apontada nas duas entrevistas foi o sutiã, devido às diferenças nas dimensões, como o tórax mais largo, que dificulta o ajuste e o caimento, comprometendo também a segurança e o conforto, conforme ilustrado nesses trechos:

(...) o meu segundo maior desconforto é em relação ao sutiã, porque assim, eu sou uma mulher de 1,77m. E eu, assim, então muitas vezes eu tenho uma certa dificuldade. Assim, então ou é (tamanho) P...assim, perai, mas eu sou magra, eu tenho 1,77m, mas eu sou magra, então eu sempre tenho essa, essa dúvida na hora de adquirir um sutiã, seja também pelo tamanho da estrutura óssea né, que é um pouco maior, a parte de cima de ombro e etc. Então eu tenho essa questão" (Entrevistada 1).

Outra coisa, sutiã, né? Como eu te falei, eu tenho um tórax, né, um pouco maior. Então, eu não tenho prótese



Os desafios das mulheres trans e travestis relacionados ao conforto/desconforto no vestuário

Onnara Custódio Gomes
Marizilda dos Santos Menezes

de silicone, né? Eu tenho um peitinho de hormônio aliado também, né, ao meu porte físico de ser uma mulher gorda, então não tenho peito assim, né? Então, eu uso sutiã, né, mas eu tenho que usar um sutiã grande, né, pra poder não ficar uma coisa estranha no meu tórax. Então, é complicado de achar também, não é assim em loja de departamento pra gente achar, não tem. Não é, 'Ah, eu vou ali no shopping...', não. Vai no shopping, boa sorte, bora ver se vai rolar (...) (Entrevistada 2).

Essas dificuldades estão relacionadas ao padrão corporal adotado pela indústria da moda, que costuma se basear no corpo feminino cisgênero. Este, em geral, possui um tronco menor em comparação ao de pessoas designadas como homens ao nascer (lida; Guimarães, 2016). Embora o THF induza o desenvolvimento de características sexuais secundárias, não provoca mudanças significativas na estrutura óssea das mulheres trans e travestis que realizam esse tratamento (Morrison; Wilson; Mosser, 2018).

Sobre o sutiã, até o momento da feitura deste artigo, não foram encontrados estudos relacionando esse item de vestuário a usuárias trans. Existem trabalhos que discutem a questão do *binder*, que envolve a amarração torácica, utilizado por homens trans, sobre a questão da saúde física e mental, algo intimamente associado ao conforto (Peitzmeier et al., 2017; Teti et al., 2019), e podem se relacionar ao uso do sutiã.

O estudo de Peitzmeier et al. (2017) foi uma *survey* online e a maioria das pessoas eram residentes dos Estados Unidos (68,1%) e do Canadá (13,5%), com média de idade de 23 anos. Um total de 97,2% dos participantes relatou desconforto como dores nas costas, no peito, coceira, falta de ar etc. Entretanto, os efeitos sobre a saúde mental foram positivos, com melhora no humor, redução da disforia de gênero e sensação de segurança em espaços públicos, indicando que os benefícios superavam os efeitos físicos negativos.

Por sua vez, o estudo de Teti et al. (2019), feito nos Estados Unidos, com jovens identificados como transmasculinos, de idade entre 19 a 25 anos, investigou como o vestuário afeta a saúde (física e mental), sobretudo em relação ao *binding* e à expressão de gênero. Eles relataram problemas respiratórios e gastrointestinais, ansiedade etc. Contudo, usavam *binders*



Os desafios das mulheres trans e travestis relacionados ao conforto/desconforto no vestuário

Onnara Custódio Gomes
Marizilda dos Santos Menezes

para alinhar o corpo à identidade de gênero e para evitar o *misgendering* (quando a pessoa é identificada equivocadamente quanto ao seu gênero).

O uso de sutiãs, por mulheres trans e travestis, compartilha paralelos com o uso de binders por algumas pessoas transgêneras. Ainda que os objetivos visuais sejam opostos, pois, geralmente, as primeiras desejam o aumento de volume mamário, enquanto as outras preferem o achatamento do tórax, o objetivo de comunicação da identidade é semelhante.

Esses itens do vestuário causam dores e dificuldades em diferentes intensidades, e reforçam a exclusão de corpos trans pelas lógicas cisnormativas da moda, ao mesmo tempo em que operam como tecnologias de "montação", articulando-se à performatividade cotidiana e aos padrões de inteligibilidade de gênero (Carneiro, 2019; Peitzmeier *et al.*, 2017; Teti *et al.*, 2019).

As entrevistadas manifestaram a priorização do conforto como critério fundamental na escolha de roupas, em que este vai além do físico, se conectando diretamente ao bem-estar psicossocial. Roupas que apertam, esquentam e destacam características indesejadas, são vistas como desconfortáveis, pois comprometem a saúde, a sensação de segurança e a afirmação da identidade de gênero.

O conceito de Conforto Total (Broega; Cunha; Cabeço-Silva, 2019) foi abordado, por exemplo, pela Entrevistada 1, quando indicou o que significava desconforto para ela:

Desconforto? Desconforto é eu me...eu vestir uma roupa e sentir 'essa roupa vai me fazer calor durante o dia'. Desconforto é...hum, esse tecido é muito pesado e pode ser que, durante o dia, essa roupa vai me incomodar. Ah, pode ser também que, ai, essa roupa que eu estou saindo, ela...hum, ela não tá me deixando feminina, ela tá me deixando mais quadrada, ela está evidenciando traços masculinos. Isso para mim é uma roupa desconfortável (...) (Entrevistada 1).

A entrevistada abrangeu as quatro dimensões do conforto no vestuário a partir de seu relato: a dimensão termofisiológica, ao mencionar que a roupa pode fazê-la sentir calor; a sensorial, quando indicou a questão do tecido ser pesado; a ergonômica, ao destacar que a peça pode incomodar

Os desafios das mulheres trans e travestis relacionados ao
conforto/desconforto no vestuário

Onnara Custódio Gomes
Marizilda dos Santos Menezes

e não se ajustar ao seu corpo; e a psicológica, ao expressar o desejo de se sentir feminina, sem que traços masculinos sejam evidenciados.

Para algumas mulheres trans e travestis, a feminilidade é um ponto importante, e o vestuário pode contribuir nesse contexto, pois propicia a criação de uma silhueta mais curvilínea e estereotipicamente feminina, ou ainda suaviza/oculta eventuais insatisfações com o corpo ou partes dele (Carneiro, 2019; Reilly; Catalpa; McGuire, 2019; Teti *et al.*, 2019; Wittmann, 2019), como exposto pela própria entrevistada.

No entanto, a questão da feminilidade configura também a necessidade de corresponder a uma expectativa social, conforme demonstrado a seguir:

(...) desconforto para mim é quando você não tá se sentindo bem com aquilo que você tá vestindo, que isso faz as pessoas te olharem, né? E eu acho que envolve tudo, né? Autoestima, saúde mental, né? É, no nosso caso, de mulheres trans, tem a questão de sempre as pessoas satirizarem a questão do seu órgão genital... aí querem usar uma calça jeans, quer saber se não é operada, quer saber se tem volume... entendeu? Ou seja, é um desconforto, né? Então, principalmente pra gente, eu acho que muito sobre isso, de, de... de olhares das pessoas, sabe? De ser um grande desconforto, para saber se, ah, se a bunda que tu tá usando é tua, se você tá usando... se você tá se apertando o suficiente pra parecer o que os outros querem que você pareça... que as pessoas têm um padrão de o que é beleza, né? Do que é feminilidade na cabeça deles, do que é tipo, 'Ah, você é uma mulher trans.ai, nossa, você é tão bonita, nem parece'. Mas para você ser trans, você tem que ser feia? Assim como existe mulheres cis feias, existe mulheres trans bonita, mulheres trans feias...não precisa ser um ideal de feminilidade pra ser respeitada como mulher. Então tem muito isso, entendeu? (Entrevistada 2).

A Entrevistada 2 manifestou desconforto quanto aos olhares alheios e invasivos sobre características corporais, a depender da roupa que veste, nos momentos em que ela é questionada se "é operada" ou "se tem volume", por exemplo. Existe uma pressão para corresponder a um ideal de feminilidade, entendido aqui como um "papel estético de gênero"



Os desafios das mulheres trans e travestis relacionados ao
conforto/desconforto no vestuário

Onnara Custódio Gomes
Marizilda dos Santos Menezes

(Braizaz, 2019), já que o ato de vestir funciona não só como um mecanismo de construção identitária, mas também de adequação às normas sociais de gênero.

Embora as mulheres cis também estejam sujeitas a esses padrões, para as mulheres trans e travestis, a não adesão pode resultar em deslegitimação de suas identidades. Ainda assim, a entrevistada questiona essa lógica binária, ao afirmar que “não precisa ser um ideal de feminilidade pra ser respeitada como mulher”, apontando para a urgência de um reconhecimento que ultrapasse esses critérios de feminilidade com base na aparência.

De qualquer forma, as entrevistadas reconheceram que, em situações específicas, podem abrir mão do conforto físico para se adequarem a padrões estéticos ou se sentirem mais confiantes. A Entrevistada 2, por exemplo, mencionou que, em alguns momentos, utiliza vestidos justos, acompanhados de modeladores incômodos, para se sentir bonita. Essa experiência é ilustrada na fala a seguir:

Deixa eu pensar aqui...ah, sim, os meus vestidos...é...curtos, porque eu acho eles bonitos, né? Eu acho que eu fico bonita neles, mas eu preciso estar desconfortável neles pra poder ficar bonito, né? Porque eles são justos, eu preciso usar cinta. Eu preciso usar coisa em uma cima, coisa embaixo. Calcinha, calcinha com barbatana...É...corpete...tenho que usar tudo, mas eu uso porque eu acho que eu fico bonita. É, eu comprei na Shein, inclusive, eu acho bonito. Eu gosto de vestido justo. Eu não uso mais por causa, enfim, né, que eu tenho excesso de pele... enfim. Então, é algo que incomoda, mas eu uso porque faz parte. Chego toda, toda lanhada, vermelha, mas o que importa é o close (Entrevistada 2).

O desconforto físico em nome da aparência e do alinhamento às normas sociais vigentes não é exclusivo das mulheres trans e/ou das travestis. Ele é igualmente compartilhado por muitas mulheres cis, visto que, desde cedo, elas são socializadas nas normas de feminilidade e tendem a naturalizar esse desconforto como parte de “ser mulher” (Braizaz, 2019).

Contudo, quando a Entrevistada 2 diz que certas peças incomodam, mas usa “porque faz parte”, chegando “toda lanhada, vermelha”, no esforço de alcançar o “close”, mesmo às custas do conforto, isso revela a



Os desafios das mulheres trans e travestis relacionados ao conforto/desconforto no vestuário

Onnara Custódio Gomes
Marizilda dos Santos Menezes

internalização das exigências sociais sobre o corpo feminino e a agência em sua negociação com tais normas (Braizaz, 2019; Carneiro, 2019; Lanz, 2014; Rodrigues, 2023).

Além disso, a Entrevistada 2 enfatizou que, além de ser uma mulher trans, ela é uma mulher alta e gorda, o que torna este processo ainda mais desafiador, devido à escassez de opções para tamanhos maiores e peças que acomodem adequadamente as suas proporções corporais. O relato a seguir deixa evidente essas questões:

Olha, eu não tenho facilidade nenhuma, porque é assim, primeiro que eu sou uma mulher trans de 1,82m, né? Então, o meu tórax é diferente, o meu, o meu tronco é diferente, o meu tronco é maior, né? Então, assim, as roupas foram criadas para o corpo de mulheres cis, ok...então, tem coisas que, por exemplo, eu não consigo achar um body pra mim. Aqueles bodys que você usa né, de lycra... Por quê? Porque fica bacana embaixo, só que o bojo não chega até aqui... porque o meu tronco é grande e maior, então não consigo achar. É...blusa, a blusa ficou bacana, ficou legal, só que às vezes fica um pouquinho curta, porque o meu tronco é maior, né? O tamanho é maior, não condiz. E pra terminar de completar, né, eu também sou uma mulher trans gorda. Então, tem mais uma questão, que tem coisas que às vezes eu não consigo (...) eu não consigo achar um look (...) Então tipo, eu teria que mandar fazer, né? Eu recentemente eu queria, sempre queria ter aquelas blusas com manga bufante e tal, mas eu nunca achava uma que me agradasse. Aí eu tenho uma costureira que eu gosto muito, então eu vou com ela, pra ela fazer pra mim (...) (Entrevistada 2).

A moda tradicional exclui mulheres trans, travestis e outros corpos dissidentes, ignorando inclusive marcadores interseccionais como gênero, raça, estatura, deficiência, entre outros. Para a Entrevistada 2, encontrar peças que possam acomodar o seu tronco mais longo ou roupas que tenham melhor caimento para o seu tipo físico revela a invisibilidade dos corpos, com múltiplos atravessamentos identitários (Martins; Carrera, 2024).

Isso força a busca por alternativas, exigindo soluções personalizadas, como ir em uma costureira particular para confeccionar peças sob medida, garantindo que as roupas atendam suas expectativas estéticas



Os desafios das mulheres trans e travestis relacionados ao conforto/desconforto no vestuário

Onnara Custódio Gomes
Marizilda dos Santos Menezes

e ergonômicas. Diante dessa exclusão mercadológica, muitas pessoas transgêneras realizam intervenções caseiras, como ajustes e costuras, ou elas mesmas produzem as suas próprias roupas, como forma de resistência e autoafirmação, reivindicando autonomia estética e cuidado comunitário (Streck; Reddy-Best, 2025).

As duas entrevistadas apontaram a necessidade de mudanças na indústria da moda. A primeira sugeriu a inclusão de pessoas trans nas equipes de desenvolvimento de produtos, argumentando que as suas vivências e necessidades particulares poderiam ser mais bem representadas dessa maneira. A segunda, reforçou como a negligência da diversidade corporal por parte da moda resulta em exclusão e mal-estar, agravado por pressões sociais, transfobia e também gordofobia, ampliando ainda mais o desconforto psicológico associado ao uso de roupas inadequadas.

Considerações finais

O objetivo deste artigo foi evidenciar os principais desafios enfrentados por mulheres trans e travestis relacionados ao conforto/desconforto no vestuário. Os relatos das entrevistadas demonstraram que o setor de moda precisa expandir sua oferta para atender a essas mulheres de forma mais eficaz, especialmente no caso das peças íntimas, que não contemplam suas necessidades de conforto, aspecto fundamental para a afirmação de gênero.

As poucas soluções disponíveis no mercado mostram-se inadequadas e desconsideram as especificidades corporais e as necessidades relacionadas ao conforto, que envolvem sobretudo questões ergonômicas e psicossociais. O desconforto causado por peças íntimas, por exemplo, confirma a lacuna no setor, que ainda não consegue conciliar funcionalidade, estética e outros aspectos subjetivos voltados a esse público.

As narrativas analisadas revelaram um campo de disputas por reconhecimento e pertencimento, indicando que o desconforto está ligado a um sistema de moda que insiste em produzir peças com base em corpos cisgêneros, hegemônicos e idealizados, ignorando as diversas proporções, identidades e vivências que diferem do padrão tradicional. Torna-se urgente, portanto, repensar práticas projetuais que envolvam as próprias mulheres trans e travestis no processo, reconhecendo-as como usuárias legítimas.



Os desafios das mulheres trans e travestis relacionados ao
conforto/desconforto no vestuário

Onnara Custódio Gomes
Marizilda dos Santos Menezes

O presente artigo apresenta contribuições relevantes, mas também possui limitações, como no caso da amostragem utilizada. Nesta etapa, não foram entrevistadas travestis, embora, ao longo do texto, tenham sido exploradas as aproximações entre as duas categorias. Ainda assim, não se pode considerar esta amostra como definitiva ou representativa das experiências de mulheres trans e travestis.

Para investigações futuras, recomendamos o aprofundamento da temática do conforto e desconforto no vestuário, incluindo a investigação de peças como sutiãs, binders e demais itens, em especial os de moda íntima. Além disso, sugere-se a ampliação do número de participantes e a inclusão de outros subgrupos trans, que também enfrentam desafios singulares. Tais medidas fortalecerão a articulação entre a teoria e a prática, contribuindo para o avanço das pesquisas científicas, principalmente nas áreas de design, moda e estudos de gênero.

Agradecimentos

Este trabalho foi desenvolvido com apoio da CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Processo 88887.668407/2022-00).

Referências

Austin, A.; Papciak, R.; Lovins, L. Gender euphoria: a grounded theory exploration of experiencing gender affirmation, *Psychology & Sexuality*, v. 13, n. 5, p. 1406-1426, 2022.

Benevides, B.; Borges, V. Dicas de cuidados ao acuar a neta. Associação Nacional de Travestis e Transexuais – ANTRA, 2020, 10 p. Disponível em: <https://antrabrazil.org/wp-content/uploads/2020/08/dicas-de-cuidados-ao-acuar-a-neta.pdf>. Acesso em: 15 dez. 2023.

Bento, B. Transviad@s: gênero, sexualidade e direitos humanos. Salvador: EDUFBA, 2017.

Bonadio, M. C. O corpo vestido. In: Marquetti, F. R.; Funari, P. P. A. (Org.) Sobre a pele. Imagens e metamorfoses do corpo. São Paulo: Intermeios;



Fapesp, Campinas: Unicamp, 2015. p. 179-206.

Braizaz, M. Femininity and fashion: how women experience gender role through their dressing practices. *Cadernos de Arte e Antropologia*, v. 8, n. 1, p. 59-76, 2019.

Brasil. Ministério dos Direitos Humanos. Manual Orientador sobre Diversidade. 2018. Disponível em: https://www.gov.br/mdh/pt-br/assuntos/noticias/2018/dezembro/ministerio-lanca-manual-orientador-de-diversidade/copy_of_ManualLGBTDIGITAL.pdf. Acesso em: 13 out. 2023.

Broega, A. C.; Cunha, J. L. L. da; Cabeço-Silva, M. E. O conforto no vestuário, seus aspectos conceituais e subjetivos. In: *Ergonomia, usabilidade e conforto no design de moda: a metodologia OIKOS*. Suzana Barreto Martins (ed.). Barueri, SP: Estação das Letras e Cores, 2019. p. 14-32.

Buck, D. M. Defining transgender: What do lay definitions say about prejudice?. *Psychology of Sexual Orientation and Gender Diversity*, v. 3, n. 4, p. 465, 2016.

Carneiro, T. "Montação": moda na comunicação da identidade de gênero. *Periódicus*, v. 1, n.11, p. 343-362, 2019.

Chauhan, V.; Reddy-Best, K. L.; Sagar, M.; Sharma, A.; Lamba, K. Apparel consumption and embodied experiences of gay men and transgender women in India: Variety and ambivalence, fit issues, LGBT-fashion brands, and affordability. *Journal of homosexuality*, v. 68, n. 9, p. 1444-1470, 2021.

Choudhury, A. K. R.; Majumdar, P. K.; Datta, C. Factors affecting comfort: human physiology and the role of clothing. In: *Improving comfort in clothing*. Woodhead Publishing, 2011. p. 3-60.

Christensen, R.; Ajayi, B.; Bachmann, G. Genital tucking practices in trans individuals and anogenital implications. *The Journal of Sexual Medicine*, v. 20, n. Supplement 3, p. qdad068. 040, 2023.

Cohen-Lazry, G; Degani, A.; Oron-Gilad, T.; Hancock, P. A. Discomfort: an assessment and a model. *Theoretical Issues in Ergonomics Science*, v. 24, n. 4, p. 480-503, 2023.



De Looze, M. P.; Kuijt-Evers, L. F.; Van Dieën, J. A. A. P. Sitting comfort and discomfort and the relationships with objective measures. *Ergonomics*, v. 46, n. 10, p. 985-997, 2003.

Deus, A. L. de. Travesti ou transexual? Uma análiseêmica e acadêmica sobre categorias identitárias de mulheres travestis e transexuais. *Revista Eletrônica Visagem - Antropologia Visual e da Imagem*, v. 4, n. 1, p. 108-144, 2018.

Entwistle, J. *The fashioned body: fashion, dress and modern social theory*. 3. ed. Cambridge: Polity Press, 2023.

Fourt, L. E.; Hollies, N. R. S. *The comfort and function of clothing*. Clothing and Personal Life Support Equipment Laboratory, US Army Natick Laboratories, 1969.

Grave, M. de F. *A moda-vestuário e a ergonomia do hemiplégico*. São Paulo: Escrituras Editora, 2010.

Grünheidt, P.; Granada, A. *O guia da disforia de gênero*, 2021. Disponível em: <https://disforiadegenero.com.br/>. Acesso em: 9 jan. 2024.

Halberstam, J. *Trans*: a quick and quirky account of gender variability*. Oakland: University of California Press, 2018.

Helander, M. G.; Czaja, S. J.; Drury, C. G.; Cary, J. M.; Burri, G. An ergonomic evaluation of office chairs. *Office Technology and People*, v. 3, n. 3, p. 247-263, 1987.

Hernández, J. de G.; Silva Junior, A. L. da; Carrara, S.; Baldanzi, A. C. de O.; Uziel, A. P. Saúde de travestis e pessoas trans no Rio de Janeiro e Região Metropolitana: estratégias e condições de acesso. *Sexualidad, Salud y Sociedad - Revista Latinoamericana*, n. 38, e22301, 2022.

Hertzberg, H. T. E. (Ed.). *Annotated bibliography of applied physical anthropology in human engineering*. United States. Department of Commerce. Office of Technical Services, 1958.

Iida, I.; Guimarães, L. B. de M. *Ergonomia: projeto e produção*. 3. ed. rev. São Paulo: Blucher, 2016.



Janini, J. P.; Oliveira, L. C. S. de; Souza, V. de M. Terapia hormonal em mulher transexual idosa: um estudo de caso. Research, Society and Development, v. 11, n.10, e550111033113, 2022.

Jesus, J. G. de. Orientações sobre identidade de gênero: conceitos e termos. Guia técnico sobre pessoas transexuais, travestis e demais transgêneros, para formadores de opinião, v. 2, 2012. 24 p.

Jones, D.; Lim, H. Journey to the self: in-depth case studies of trans men's self-construction through body work and clothing. Fashion Theory, v. 26, n. 7, p. 1-24, 2021.

Kang, J. M.; Johnson, K. K. P.; Kim, J. Clothing functions and use of clothing to alter mood. International Journal of Fashion Design, Technology and Education, v. 6, n. 1, p. 43-52, 2013.

Kidd, N.; Mark, K.; Dart, M.; Casey, C.; Rollins, L. Genital tucking practices in transgender and gender diverse patients. The Annals of Family Medicine, v. 22, n. 2, p. 149-153, 2024.

Kwon, Y.; Parham, E. S. Effects of state of fatness perception on weight conscious women's clothing practices. Clothing and textiles research journal, v. 12, n. 4, p. 16-21, 1994.

Lanz, L. O corpo da roupa: a pessoa transgênera entre a transgressão e a conformidade com as normas de gênero. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Sociologia. Curitiba, 2014. 342 f.

Lima, F.; Cruz, K. T. da. Os processos de hormonização e a produção do cuidado em saúde na transexualidade masculina. Sexualidad, Salud y Sociedad - Revista Latinoamericana, n. 23, p. 162-186, 2016.

Longaray, D. A.; Ribeiro, P. R. C. Travestis e transexuais: corpos (trans) formados e produção da feminilidade. Estudos Feministas, v. 24, n. 3, p. 761-784, 2016.

Lueder, R. K. Seat comfort: a review of the construct in the office environment. Human factors, v. 25, n. 6, p. 701-711, 1983.



Makara, E.; Merino, G. S. A. D. Coleta de dados sobre o usuário do produto de vestuário: identificação de técnicas e ferramentas. *Estudos em Design*, v. 29, n. 2, p. 94-113, 2021.

Makara, E.; Merino, G. S. A. D.; Vergara, L. G. L. Delimitação do usuário nas etapas de criação, modelagem e prototipagem do produto de vestuário. *ModaPalavra e periódico*, v. 10, n. 19, p. 200-218, 2017.

Mansfield, N.; Naddeo, A.; Frohriep, S.; Vink, P. Integrating and applying models of comfort. *Applied ergonomics*, v. 82, p. 102917, 2020.

Martins, L. B.; Martins, S. B. Design universal, moda e pessoa com deficiência: uma reflexão sobre vestibilidade, conforto e segurança. In: *Moda inclusiva*. Daniela Auler; Gabriela Sanches (org.). Barueri, SP: Estação das Letras e Cores, 2018. p. 118-129.

Martins, S. B. Ergonomia, usabilidade e conforto em projeto de produto de moda e vestuário. In: *Ergonomia, usabilidade e conforto no design de moda: a metodologia OIKOS*. Suzana Barreto Martins (ed.). Barueri, SP: Estação das Letras e Cores, 2019. p. 56-77.

Martins, V.; Carrera, F. Corpo gordo, gênero e moda: uma análise dos corpos femininos e masculinos fora do padrão nas marcas de moda. *dObra [s] – Revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda*, n. 41, p. 195-217, 2024.

Matté, L. L.; Broega, A. C.; Pinto, M. E. B. When clothing comfort meets aesthetics. In: *Textiles, Identity and Innovation: Design the Future*. CRC Press, 2018. p. 55-60.

Menezes, E. S.; Jayo, M. A passabilidade é um conforto cisgênero: moda, proteção e invisibilidade trans no pensamento artístico de Maria Lucas e Renata Carvalho. *dObra[s] – revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda*, [S. l.], n. 41, p. 264-277, 2024.

Menezes, Y.; Grassine, F.; Altmayer, G. Design e gênero: marcações binárias na Ergonomia. *Arcos Design*, Rio de Janeiro, v. 16, n. 2, p. 258-275, 2023.

Morrison, S. D.; Wilson, S. C.; Mosser, S. W. Breast and body contouring



for transgender and gender nonconforming individuals. *Clinics in Plastic Surgery*, v. 45, n. 3, p. 333-342, 2018.

Oliveira, G. S.; Pacheco, Z. M. L.; Salimena, A. M. O.; Ramos, C. M.; Paraíso, A. F. Método bola de neve em pesquisa qualitativa com travestis e mulheres transexuais. *Saúde Coletiva*, v. 11, n. 68, p. 7581-7588, 2021.

Oliver, D. G.; Serovich, J. M.; Mason, T. L. Constraints and opportunities with interview transcription: Towards reflection in qualitative research. *Social Forces*, v. 84, n. 2, p. 1273-1289, 2005.

Paschoarelli, L. C.; Medola, F. O.; Bonfim, G. H. C. Características qualitativas, quantitativas de abordagens científicas: estudos de caso na subárea do Design Ergonômico. *Revista de Design, Tecnologia e Sociedade*, v. 2, n. 1, p. 65-78, 2015.

Peitzmeier, S.; Gardner, I.; Weinand, J.; Corbet, A.; Acevedo, K. Health impact of chest binding among transgender adults: a community-engaged, cross-sectional study, *Culture, Health & Sexuality*, v. 19, n. 1, p. 64-75, 2017.

Podestà, L. L. de. Ensaio sobre o conceito de transfobia. *Periódicus*, v. 1, n.11, p. 363-380, 2019.

Poteat, T.; Malik, M.; Cooney, E. 2148 Understanding the health effects of binding and tucking for gender affirmation. *Journal of Clinical and Translational Science*, v. 2, n. S1, p. 76-76, 2018.

Preciado, P. B. *Un apartamento en Urano: crónicas del cruce*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2019.

Reilly, A.; Catalpa, J.; McGuire, J. Clothing fit issues for trans people. *Fashion Studies*, v. 1, n. 2, p. 1-21, 2019.

Reis, T. *Manual de Comunicação LGBTI+*. 2ª edição. Curitiba: Aliança Nacional LGBTI / GayLatino, 2018.

Rocha, R. R.; Veloso, A. R.; Falcão, R. F.; Rossini, G. G.; Collalto, B. T.; Lopes, L. dos S.; Batista, G. Z. Consuming intimate apparel: a Brazilian transgender discourse. *Journal of Consumer Affairs*, v. 58, n. 1, p. 108-125, 2024.



Rodvalho, A. M. O cis pelo trans. Estudos Feministas, v. 25, n. 1, p. 365-373, 2017.

Rodrigues, A.; Lopes, R. TransFashion: apontamentos ecossistêmicos comunicacionais entre moda, mídia e identidade de pessoas transgêneras. Temática, v. 13, n. 6, p. 17-33, 2017.

Rodrigues, J. N. C. Passabilidade e possibilidades. Orientador: Ramon Luis de Santana Alcântara. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em Psicologia/cch, Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2023. 200 p.

Santos, E. L. O.; Kalckmann, S.; Borrego, C. de C. H.; Sellinger, N. da C.; Imparato, R. R.; Rosa, T. E. da C. Relato de experiência: travestis e transexuais em situação de rua e o processo de hormonioterapia pelo SUS. BIS – Boletim do Instituto de Saúde, v. 22, n.1, p. 112-118, 2021.

Slater, K. Discussion Paper – The assessment of comfort. The Journal of The Textile Institute, v. 77, n. 3, p. 157-171, 1986.

Simpson, K. Transexualidade e travestilidade na saúde. In: Transexualidade e travestilidade na saúde. Brasília, DF: Ministério da Saúde, p. 9-15, 2015.

São Paulo. Secretaria Municipal da Saúde (SMS). Coordenação da Atenção Primária à Saúde. Protocolo para o atendimento de pessoas transexuais e travestis no município de São Paulo. Secretaria Municipal da Saúde, SMS, PMSP, Julho, 2020. 133 p.

Spizzirri, G.; Eufrásio, R.; Lima, M. C. P.; Nunes, H. R. de C.; Kreukels, B. P. C.; Steensma, T. D.; Abdo, C. H. N. Proportion of people identified as transgender and non-binary gender in Brazil. Scientific reports, v. 11, n. 1, p. 1-7, 2021.

Streck, K. G.; Reddy-Best, K. L. Openly-trans youtubers and gender-affirming undergarments: production, distribution, and consumption via diy tutorials on youtube. Clothing and Textiles Research Journal, v. 43, n. 1, p. 65-80, 2025.

Subedi, S.; Kant, J.; Miranda, N.; Anacheke-Nasemann, R.; Martinez,



J.; Ganor, O. "I was largely unguided trying to figure it out on my own": experiences of genital tucking among transfeminine and gender diverse individuals. *International Journal of Transgender Health*, p. 1-12, 2024.

Tangpricha, V.; Den Heijer, M. Oestrogen and anti-androgen therapy for transgender women. *The Lancet Diabetes & Endocrinology*, v. 5, n. 4, p. 291-300, 2017.

Teti, M.; Morris, K.; Bauerband, L. A.; Rolbiecki, A.; Young, C. An exploration of apparel and well-being among transmasculine young adults, *Journal of LGBT Youth*, v. 17, n. 1, p. 53-69, 2019.

Tullio-Pow, S.; Yaworski, A. S.; Kincaid, M. Transgender fashion: Fit challenges and dressing strategies. *Clothing Cultures*, v. 7, n. 1, p. 35-47, 2021.

Villada, C. S. O parque das irmãs magníficas. Tradução de Joca Reiners Terron. São Paulo: Planeta, 2021.

Vink, P.; De Looze, M. P.; Kuijt-Evers, L. F. M. Theory of comfort. In: Vink, P. (ed.). *Comfort and Design: Principles and good practice*. CRC Press, 2004. p. 13-32.

Vink, P.; Hallbeck, S. Comfort and discomfort studies demonstrate the need for a new model. *Applied ergonomics*, v. 43, n. 2, p. 271-276, 2012.

Vu, A.; Sapkalova, V.; Park, D.; Ma, M.; Terris, D. M.; King, S. (030) troubles with a tight tuck - a survey of tucking practices and genitourinary complaints. *The Journal of Sexual Medicine*, v. 21, Issue Supplement 1, qdae001.027, 2024.

Wittmann, I. A roupa expressa a identidade: moda enquanto tecnologia de gênero na experiência transgênero. *Cadernos de Arte e Antropologia*, v. 8, n. 1, p. 77-90, 2019.

Zanella, L. C. H. Metodologia de pesquisa. 2. ed. rev. atual. Florianópolis: Departamento de Ciências da Administração/UFSC, 2011. 134 p.



Estética contranormativa no Design de Moda Contemporâneo: As criações de Vittor Sinistra

Counternormative Aesthetic In Contemporary Fashion Design: The Creations Of Vittor Sinistra

Fellipe Cardoso da Silva¹
Mônica Cristina de Moura²

Resumo

Este artigo busca analisar como o design de moda pode promover uma estética contranormativa das noções hegemônicas de gênero. A pesquisa de abordagem qualitativa envolve como principal referencial teórico: Butler (1990), referente a matriz cultural de inteligibilidade e a teoria da performatividade de gênero; Lauretis (1994), com o enfoque do gênero enquanto tecnologia capaz de assegurar as estruturas normativas; Moura (2018), com a questão do sensível no design contemporâneo e Portinari (2017), na discussão do agenciamento queer voltado para o design. A análise foi realizada a partir de uma pesquisa documental, da seleção das criações de moda do designer Vittor Sinistra que foram associadas a entrevistas concedidas para veículos de grande circulação. Como conclusão, nota-se que os tensionamentos ocorrem a partir da própria sensibilidade do designer atuando na ruptura dos padrões estéticos vigentes e das normas de gênero na moda.

Palavras-chave: design de moda; design contemporâneo; teoria queer; estética.

Abstract

This article aims to analyze how fashion design can promote a counter-normative aesthetic to hegemonic notions of gender. The search for a qualitative approach involves as main theoretical references: Butler (1990) referring to the cultural matrix of gender intelligibility and performativity, Lauretis (1994) as the approach of gender as a technology capable of guaranteeing normative structures, Moura (2018) with an issue of the Sensitive in contemporary design and Portinari (2017) when discussing the queer agency focused on design. The analysis was based on documentary research, a selection of fashion creations by designer Vittor Sinistra that were associated with interviews given to mass-circulation media. In conclusion, it is noted that the tensions arise from the designer's own sensitivity, acting to break current aesthetic standards and normalizing notions of gender in fashion.

1

Mestrando em Design no Programa de Pós-graduação em Design da Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design da Universidade Estadual Paulista (UNESP). Participa do Grupo de Pesquisa em Design Contemporâneo: sistemas, objetos, cultura. Email: fellipe.c.silva@unesp.br

2

Coordenadora do Laboratório de Pesquisa em Design Contemporâneo e líder do Grupo de Pesquisa Design Contemporâneo: sistemas, objetos e cultura (CNPq/UNESP). Professora do Departamento de Design e Orientadora no Programa de Pós-graduação em Design da Universidade Estadual Paulista (UNESP). Pós-doutorado na Pontifícia Universidade Católica (PUC-Rio) e Universidade do Minho. Doutora e Mestre em Comunicação e Semiótica (PUCSP). Email: monica.moura@unesp.br



Keywords: fashion design; contemporary design; queer theory; aesthetic.

1. Introdução

Na pós-modernidade, a vestimenta torna-se difusa e multifacetada, atravessada por mudanças cíclicas na forma, modelagem, nos processos produtivos, comunicacionais e de comercialização. As peças de roupa correspondem aos anseios do próprio sujeito pós-moderno, fragmentado e capaz de adquirir diversas identidades (Hall, 2006).

Na contemporaneidade, com a pluralidade latente de personalidades, a moda no que tange ao design, estética e gênero, acaba também por se tornar cada vez mais fluida em seu processo de criação e uso. Como destaca Godart (2010, p.33) “a moda é um elemento essencial na construção identitária dos indivíduos e dos grupos sociais”.

No entanto, ao que se refere ao gênero, durante muito tempo a moda visou reforçar as estruturas normativas e hierárquicas ao invés de subvertê-las (Arcoverde, 2014).

Durante o século XIX, a moda, além de atuar na consolidação das diferenças entre as classes sociais, também exercia um papel fundamental nas diferenciações em torno do gênero. No entanto, no século XX, com a mobilidade social dos indivíduos, a fragmentação das tendências urbanas aliada ao avanço neoliberal, surgimento de subculturas e pautas identitárias, a moda acaba por atenuar as concepções estéticas em torno do binarismo de gênero, mas ainda com diferenciações específicas entre o feminino e o masculino (Crane, 2013).

Esta concepção de que a moda abrandou as sólidas diferenciações de gênero, está interligada em parte à lógica mercantil, que utiliza a narrativa construída a partir das identidades para constituir novos segmentos. Na contemporaneidade, estes novos espaços de consumo que buscam abranger quem não se identifica dentro das normas de gênero podem ser analisados através do conceito denominado “transestético” cunhado por Lipovetsky e Serroy (2015). Nesse contexto, o capitalismo, ao unir a economia à arte, a estética ao consumo de massa, cria uma nova dinâmica, na qual o hedonismo e a emoção se tornam centrais na experiência do consumidor (Lipovetsky; Serroy, 2015).



Também tornou-se comum o uso de termos como “moda agênero” ou “moda de gênero neutro” por redes de moda, no entanto, esta abordagem acaba se tornando superficial ao invés de proliferar o debate de maneira substancial. Quando varejistas de moda propõem uma moda “sem gênero” por vezes acabam por desenvolver peças minimalistas realizando pequenas alterações na vestimenta ou transpor peças do guarda-roupa masculino para o feminino, no qual os códigos da vestimenta considerada “feminina” acabam por não serem tensionados à criação do vestuário considerado “masculino” (Menezes; Beccari, 2021).

Partindo deste ponto de reflexão, esta pesquisa objetiva analisar práticas que tensionam o conceito de cisheteronormatividade presente na estética de moda de maneira a propor sua subversão. Nesta pesquisa, o termo “cisheteronormatividade” é utilizado a fim de compreender que a norma é instituída perante a linearidade entre sexo, gênero e desejo, na qual a coerência dos gêneros, homem e mulher, reivindica a heterossexualidade como a norma do desejo (Butler, 1990). Logo, as dimensões entre a cisgeneridade e a heterossexualidade regulam o conjunto de normas e práticas dos indivíduos entre masculino e feminino, subalternizando quem não se encaixa a esta normativa.

Este artigo resulta de uma investigação com abordagem qualitativa e aplicação de pesquisa teórica e documental. A análise parte do design de moda desenvolvido pelo estilista Vittor Sinistra, utilizando matérias em plataformas online e um editorial disponibilizado em sua página no Instagram, a fim de verificar as peças desenvolvidas pelo designer. Sinistra foi selecionado devido a relação de sua vivência enquanto pessoa LGBTQIAP+ com o discurso e as características da estética que propõe em sua criação. As matérias foram selecionadas com base nos últimos quatro anos, na qual foram consideradas apenas matérias na qual Sinistra concedeu entrevista, no caso, para a FFW e Capricho.

Como referencial teórico, a pesquisa parte da perspectiva dos estudos de teóricas *queer*, na qual será aqui utilizado o conceito de matriz cultural de inteligibilidade e performatividade de gênero, formulado por Butler (1990) e o conceito de gênero enquanto produto de diferentes



tecnologias sociais, destacando a materialidade dos dispositivos capazes de reforçar a normatividade, por Lauretis (1994).

Para analisar as práticas de design na contemporaneidade ligadas à sensibilidade do criador, será utilizado o conceito de “design para o sensível” teorizado por Moura (2018) e o processo de “queerizar o design” proposto por Portinari (2017). O design para o sensível diz respeito às percepções na criação para além da materialidade, na qual situa também a empatia e a alteridade no ato de projetar. Enquanto queerizar o design, seria a problematização da normatividade para potencializar a diferença, ressignificando as práticas e desestabilizando os discursos cisheteronormativos.

2. Teoria Queer: Conceitos e Problemáticas

Queer é uma palavra de origem inglesa que foi utilizada durante muito tempo de maneira pejorativa para se referir ao sujeito da sexualidade dita “desviante”, ou seja, o sujeito que diverge das normas e padrões sociais estabelecidos pela maioria dominante. Neste caso pautado pela cisheteronormatividade. O queer pode ser traduzido como algo “ridículo” ou “excêntrico” (Louro, 2009). Por ser uma palavra que por categoria adquire o significado de desconstrução da normatividade, é normalmente utilizado como termo amplo para se referir às pessoas que se identificam como LGBTQIAP+.

O queer enquanto teoria surge da necessidade de estudos em uma perspectiva que não fosse heterossexual no pensamento sociológico. Na década de 1990, o termo foi inicialmente cunhado por Teresa de Lauretis, que utilizou a denominação *queer theory* para relacionar a antinormativa *queer* com os estudos gays e lésbicos (Miskolci, 2009). O queer remete para o poder de desestabilizar as discussões acerca de gênero e sexualidade nos estudos pós-estruturalistas, no qual as discussões não chegam a um ponto de fechamento. Segundo Louro (2009, p.36) “Queer representa claramente a diferença que não quer ser assimilada ou tolerada e, portanto, sua forma de ação é muito mais transgressiva e perturbadora”.



O queer tem suscitado diversos debates em relação às diversas contradições e incongruências em relação ao seu uso originário, principalmente no que se refere ao seu uso na América Latina.

Mogrovejo (2020) analisa o queer no Sul Global, como um movimento que reivindica direitos do sistema heterocispatriarcal para às minorias sexuais e afirma que a interpretação do queer na América Latina, na verdade, é uma cópia ruim das lutas no Norte Global.

No entanto, é necessário compreender o queer como um movimento de abertura e sem um ponto de fechamento. Pereira (2023) analisa a teoria queer desta maneira, como um conceito que se deixa contribuir por outros pensamentos, formas de ser, e reinventando formas de existir e de resistir.

Butler, a partir de 1990, contribuirá com os estudos queer, ao analisar as problemáticas em relação ao gênero e, como o mesmo tem sido analisado pela perspectiva de Foucault, Beauvoir e outras teóricas e teóricos.

A ideia de identidade, segundo Butler (1990), estaria diretamente atrelada à um ideal normativo, ao compreender que as pessoas só se tornam inteligíveis na sociedade a partir da coerência entre sexo biológico, o gênero culturalmente instituído, e do desejo heterossexual, que constituiria uma matriz de inteligibilidade cultural de gênero que exclui quem não se encaixa nesta condição.

No entanto, essa matriz também provocaria matrizes rivais e subversivas. O gênero é identificado como passível de ser desestabilizado caso a coerência entre o sexo, gênero e o desejo for rompida em qualquer um destes aspectos, seja pelo indivíduo que não está adequado às condutas normalizantes de gênero em coerência ao seu sexo biológico ou pelo desejo homossexual (Butler, 1990).

Essas práticas subversivas podem ser verificadas a partir do papel da drag queen, que ao agir de maneira paródica sobre o ideal do que imagina como “ser mulher” desmascara o gênero como um conjunto de práticas e gestos, que são performativos, por se tratarem de discursos sustentados por signos corpóreos e outros meios discursivos (Butler, 1990).

Supõe-se que através do discurso há uma materialidade que expressa o conjunto de signos no qual a drag queen utiliza como aporte para compor sua identidade teatral. O traje é o aparato para a subversão



paródica do que se condiciona imaginar enquanto “feminino”. O exagero que a drag queen proporciona, pode ser classificado como um conjunto estético contranormativo, no qual a cisheteronormatividade enquanto sistema considerado “natural” é colocada em xeque como identificado por Butler (1990).

Utilizamos este conceito para compreender como as práticas reguladoras podem ser desestabilizadas através dos discursos presentes na estética no design de moda. O corpo, serve como suporte das roupas e articula significações e representações de sua cultura (Castilho; Martins, 2005). Logo, articulam-se também as normas da inteligibilidade cultural de maneira impressa na vestimenta, que regulam o padrão normativo que irá classificar o sujeito enquanto “Masculino” ou “Feminino”.

Segundo Lauretis (1994) o gênero seria um constructo social que atua como uma tecnologia e opera em diversos dispositivos através de uma representação, que é reiterada a partir de práticas pelos indivíduos. A própria representação do gênero seria uma construção, com implicações tanto simbólicas quanto materiais na vida subjetiva.

Lauretis (1994) argumenta que o gênero, como fator “não natural”, é a representação preexistente ao próprio indivíduo dentro do campo binário definido entre masculino-feminino, ou sexo-gênero. Sendo este sistema tanto uma construção sociocultural quanto semiótica, operando através de diversas tecnologias no campo midiático e institucional, a fim de poder controlar e reiterar as práticas de representação binária de gênero.

Assim como argumenta Butler (1990), Lauretis identifica que o gênero pode ser rompido e desestabilizado a partir de sua própria representação. O design e a moda, enquanto produtores de subjetividades e significações, podem ser classificados com uma tecnologia utilizada pelo sistema de gênero, a fim de reiterar uma estética normativa mas que também serve de aparato para causar sua própria subversão.

2.2 PRÁTICAS SOCIAIS EM DESIGN

Na contemporaneidade, o design adquire um papel social para além apenas da materialidade do artefato em si. Em uma sociedade multifacetada,



Estética contranormativa no Design de Moda Contemporâneo: As
criações de Vittor Sinistra
Fellipe Cardoso da Silva
Mônica Cristina de Moura

as dimensões sociais, as diferentes sensibilidades, subjetividades também devem ser envolvidas no ato de projetar. Moura (2018) argumenta que o aspecto do sensível quando relacionado ao design tem o poder de expandir percepções e diversidades. Em suas palavras:

O sensível incorpora um conhecimento que vai além da percepção da realidade, remete aos estímulos e emoções e no desenvolvimento das capacidades de receber sensações e de reagir aos seus estímulos [...] de se comover com emoções alheias. (Moura, 2018, p. 204)

Compreende-se que o ato de projetar, ao buscar a sensibilidade, a inclusão e o humanismo, se torna um ato político que tangencia o design e o sensível. A sensibilidade do designer para a sua criação demonstra a relação dos aspectos socioculturais ao ato de projetar um artefato, transformando o design em um ponto de debate e discussão.

Para Portinari (2017), o ato de projetar pode servir de agenciamento para a materialização de outras formas de existência para além da normatividade. O queer pode ser utilizado como um instrumento de narrativa a fim de desestabilizar e problematizar estéticas estabelecidas como vigentes, partindo de uma conduta transgressora e subversiva, incluindo a materialização do artefato em si e o significado que é adquirido através de seu uso.

Tanto os aspectos do sensível para com o design quanto o agenciamento por parte de uma subversão queer no design, demonstram as possibilidades de práticas que vão contra os discursos hegemônicos em relação a estética. É possível compreender as discussões suscitadas por Lauretis (1994) e Butler (1990) em relação ao gênero, tanto enquanto uma tecnologia social quanto uma representação “não natural” para compreender materialidades nas práticas em design.

O design pode revelar aspectos sociais e identitários com base no público que pretende atingir, utilizando as funções estéticas e simbólicas tanto para reforçar uma normatividade, por meio de conceitos e discursos pré-existentes, quanto para atuar de maneira contranormativa, subvertendo as expectativas em relação ao que se espera do artefato.



3. Método Adotado

A fim de concatenar as ideias em relação às dissidências de gênero e práticas contranormativas no design de moda brasileiro, esta pesquisa adotou a abordagem qualitativa, partindo da pesquisa teórica e documental para gerar a análise dos artefatos eleitos visando o reconhecimento dos elementos e características abordadas pelo designer de moda estudado, Vittor Sinistra.

Vittor nascido e criado em Ceilândia (DF), é formado em Letras pela Universidade de Brasília (UNB), se identifica enquanto pessoa LGBTQIAP+ e iniciou seu processo de criação de moda em 2017.

Na pesquisa documental, foram selecionadas e analisadas entrevistas concedidas pelo designer para veículos de plataformas digitais e, utilizando o artefato físico desenvolvido por Sinistra, foram analisadas suas criações a partir da proposta de uma estética contranormativa tanto no discurso quanto na visualidade das peças de Vittor.

Os veículos selecionados para esta pesquisa foram as plataformas online FFW e a Capricho. A FFW é uma das principais plataformas de conteúdo em moda no Brasil e desde 2009 atua de maneira independente, é especializada em jornalismo de moda e comportamento. A FFW ainda conta com a FFWMAG que é uma revista impressa, física.

A Capricho surgiu em 1952 como uma revista feminina, com conteúdo composto por fotonovelas e após mudanças em 1985 voltou-se para o público adolescente no geral (Gruszynski, 2006), atualmente conta com uma plataforma de notícias online.

Utilizamos como critério para a seleção das matérias, Sinistra ter concedido entrevista em ambas as plataformas. As duas matérias, tanto da FFW quanto da Capricho, foram divulgadas em momentos de lançamento de coleção por Sinistra na qual é possível ver especificamente o entrelaçamento de sua subjetividade aliada ao contexto de sua criação.

O Instagram foi a mídia social escolhida para a seleção das imagens, pois é o canal que o estilista de moda compartilha seus editoriais. O editorial foi selecionado devido ao uso da máscara pelo modelo, provocando um estranhamento, por não poder ser lido através da binariedade de gênero.



As imagens selecionadas para a análise foram postadas no Instagram de Sinistra em Setembro de 2023.

4. Entrevistas Concedidas - VITTOR SINISTRA

A primeira entrevista analisada foi feita para o site de notícias em moda FFW, concedida para o jornalista Gabriel Fusari em 2021. No período, Vittor atuava na Secretaria de Saúde do Distrito Federal, lugar onde vivia. Vittor relata sua criação através da experiência pandêmica que ocorreu durante o período e suas projeções internas enquanto uma pessoa de sexualidade dissidente para os artefatos que desenvolve.

Segundo o jornalista, as peças desenvolvidas por Vittor possuem o intuito de “impactar os papéis sociais, apresentando monstros”. As peças desenvolvidas pelo designer apresentam espinhos com enchimento em pelúcia, trabalhados de maneira na qual explora diversas formas geométricas em sua composição, além de produzir moletons, máscaras e luvas.

Segundo Vittor, essas representações são frutos da homofobia que enfrentou. Em suas palavras:

Por enfrentar a homofobia dos lugares que eu frequentava, como trabalho, ambientes familiares, eu percebo que acabei me tornando alguém espinhento, sempre na defensiva. Esses espinhos nas roupas simbolizam a defesa contra os maus olhares da rua. (Sinistra, 2021)

Vittor cita sua criação em design como uma arma política contra a cisheteronormatividade. Durante o período da entrevista, o designer apresentava sua coleção intitulada “*Round 1*”, que se inspirou na cultura *Ballroom* e nos *X-Mens*. Dois polos simbólicos, sendo a cultura *Ballroom*, como um ato de resistência queer para corpos dissidentes que utilizavam de espaços periféricos para realizar concursos de dança e desfile e os *X-Mens*, que possui o conceito discursivo de apresentar pessoas LGBTQIAP+ enquanto super-heróis.

A segunda entrevista analisada foi realizada por Duda Cardim para a Revista Capricho em dezembro de 2023. Durante o período da entrevista,



Sinistra apresentava sua coleção intitulada “RTS 3000” que segundo o próprio designer RTS seria as siglas para “roupa como tecnologia de sentimento”.

Para Sinistra, a roupa é uma tecnologia capaz de expressar a subjetividade. Apresentando uma maturidade em sua criação, Sinistra explora na coleção RTS 3000, o tecido vinílico e recortes tridimensionais que segundo a entrevistadora, foram destaque na passarela e são o estilo característico da marca. Sinistra continuou desde sua entrevista de 2021 para a FFW utilizando o aspecto pontiagudo das peças em pelúcia, tornando-a identidade estética de suas criações.

Como uma forma de inclusão, Sinistra convoca para a passarela “todos os tipos de corpos, gêneros e cores” segundo palavras do próprio designer, a fim de apresentar diversos corpos em espaços de moda. Sinistra ainda convocou durante o período as *drag queens* Naza e Dallas de Vil para desfilarem as peças de maneira performática.

Pode-se analisar através destas duas entrevistas de Sinistra, que o aspecto que motiva suas criações é a sua própria subjetividade com o propósito de desafiar padrões estéticos vigentes na moda brasileira.

Ao utilizar espaços de divulgação para os desfiles de suas coleções, como a Casa de Criadores, Sinistra busca promover não apenas um artefato mas também incluir corpos dissidentes como um ato de resistência, com a finalidade de trazer legitimidade a esses sujeitos.

É notável o agenciamento por parte de Vittor com a finalidade de promover uma ruptura do que se compreende enquanto normatividade na moda. Segundo Portinari, pensar uma prática queer no design, é pensar “no sentido de um agenciamento potencial performativo na materialização e visibilização de outras formas de existência[...]” (Portinari, 2017, p. 16).

4. O Design Contranormativo de SINISTRA

A fim de analisar a proposta de Sinistra por um viés estético, realizamos uma pesquisa através da perspectiva do artefato físico desenvolvido pelo designer. Foram selecionadas três peças que foram utilizadas para um editorial disponibilizado pelo próprio designer em sua



página do Instagram. A escolha das peças busca apresentar como elas se articulam aos conceitos trabalhados nesta pesquisa, a estética em questão e os discursos promovidos pelas suas criações.

Figura 1



FONTE: Instagram @Vittorsinistra

No artefato da figura 1, podemos verificar a materialidade adotada por Sinistra, na qual utiliza tecido vinílico prateado para o corselet, peça considerada “feminina” que prepondera durante os séculos XVI e XIX, a fim de submeter os corpos a um padrão estético e comportamental (Pereira, 2019). De maneira simbólica, Vittor subverte essa vestimenta ao adicionar formas pontiagudas que, como descritas pelo designer, são feitas com enchimento em pelúcia a fim de conferir tal aspecto. O modelo também utiliza máscara com o formato pontiagudo, uma característica das criações de Vittor. A composição imagética apresenta uma cena que aparenta ser corriqueira, por se tratar do modelo em movimento, desatento e com uma bolsa na mão como se estivesse em trânsito.

Estética contranormativa no Design de Moda Contemporâneo: As
criações de Vittor Sinistra
Felipe Cardoso da Silva
Mônica Cristina de Moura

Na representação visual composta através do artefato de Sinistra conseguimos identificar como a estética de seu design tensiona as noções normativas de gênero. Ao relacionar à teoria de Lauretis (1994), podemos compreender que a moda atua enquanto uma tecnologia de gênero ao categorizar o vestuário enquanto feminino e masculino. Isto se torna evidente através na minissaia e no corselet que são peças de uso estritamente feminino no cotidiano. A partir deste referencial, notamos como a vestimenta é desestabilizada de sua representação, gerando estranhamento em relação aos materiais utilizados na confecção da peça, o *styling* proposto para a foto e o modelo que a veste.

Em contraponto, a minissaia já surge enquanto uma peça contestadora no guarda roupa considerado feminino durante a década de 60. Segundo Calanca (2008) a minissaia aparece neste período como uma peça de emancipação feminina e anticonformista, a fim de dar movimento ao corpo. Este anticonformismo está presente no discurso da imagem e do design promovido por Sinistra no que se tange gênero e moda, tanto na subversão do corselet quanto da minissaia em um corpo masculinizado. Esta estratégia quase paródica do vestuário, resignificando e teatralizando, é a potencialidade que Portinari (2017) se refere ao propôr queerizar o design.

Podemos notar na figura 2, através das características do design de Sinistra, o segundo corselet e a calça, com formas pontiagudas a fim de conferir a noção de “perigo” com a qual coisas pontiagudas podem causar. Os “espinhos” acabam por simbolizar sua armadura de defesa e resistência enquanto uma pessoa LGBTQIAP+.

Figura 2



FONTE: Instagram @Vittorsinistra

Através do uso da máscara, ao anular o efeito discursivo da identidade que poderia causar uma leitura estritamente genérica do modelo entre o masculino e feminino, Sinistra reconstitui os códigos de gênero, mas em uma proposição subversiva do habitual ao propor o tom de rosa do corselet e as luvas na altura do cotovelo que são signos lidos socialmente enquanto “femininos”. Nota-se que a calça durante muito tempo foi uma peça exclusiva do guarda roupa masculino e usado, inicialmente, de maneira transgressora pelas mulheres visando o conforto na vestimenta. Segundo Crane (2006) a calça era estritamente masculina no século XIX, devido a rigidez da separação das identidades de gênero entre homens e mulheres e que somente foi superada no século XX.

A calça proposta por Sinistra, porém, torna-se transgressora ao aliar-se no conjunto estética do corselet, as luvas, a máscara e o sapato na cor

rosa. Segundo Castilho e Martins (2005), o corpo serve como um suporte das roupas para construir significados. É possível compreender o gênero ao avesso no design de Sinistra, visando a potencialidade que o discurso pode adquirir quando se trata de roupa, subvertendo através do próprio interior das noções hegemônicas de gênero.

Figura 3



FONTE: Instagram @Vittorsinistra

Na figura 3, nota-se a constante no design das figuras anteriores mas neste caso remetemos ao que se condiciona pensar enquanto uma estética “masculinizada” ao utilizar de tons escuros, como o preto, mas ainda sem deixar de lado códigos de vestimenta que seriam considerados “femininos” transferindo para o outro polo do gênero. Sinistra utiliza da matriz principal da roupa (Corselet, calça, saia) para tensionar ao seu modelo estético. Aqui no caso os “chifres” na máscara são maiores, o que pode remeter a ideia do “falo” que para a psicanálise é a representação que se constitui a partir do órgão genital masculino.

Bourdieu (2011) ao analisar as diferenças entre o gênero masculino e feminino, identifica uma “cosmologia sexualizada” do corpo como incutido de significação social e verifica o movimento para o “alto” como associado ao masculino, advindo da ereção e fazendo uma oposição ao que seria o “baixo” para o feminino. No entanto, o uso do corselet causa a ruptura de uma leitura estritamente associada ao masculino.

Estética contranormativa no Design de Moda Contemporâneo: As criações de Vittor Sinistra
Fellipe Cardoso da Silva
Mônica Cristina de Moura

Nota-se que as representações do que seria lido enquanto “masculino” e “feminino” é um viés do qual Sinistra utiliza para tensionar o gênero em suas criações, tornando a leitura de suas peças difusa e fluida, dinamizando o vestuário para além de um binarismo fácil, no qual os elementos se tornam complementares mas também contrapõem, para causar ruptura nas separações solidas entre os gêneros. Logo, a vestimenta proposta por Sinistra, serve como uma forma de agenciamento através do corpo, como uma possibilidade de desvio de discursos hegemônicos e de adquirir uma nova força política (Gusmão, 2024).

Através das três figuras analisadas conseguimos identificar esta desestabilização do gênero no vestuário proposto por Sinistra, através do sentido performativo, como debatido por Butler (1990). A performatividade pode ser compreendida como a maneira pela qual o discurso regulador do gênero se manifesta, sustentando e reforçando as normas sociais. No entanto, se Butler (1990) identifica a performatividade algo ficcional, como atos e gestos fabricados, conseguimos notar esta ficção visualmente através das peças de Sinistra. Ao compreendermos seus signos originários, fica evidente como o designer subverte a estética de maneira contranormativa mudando as expectativas do que se espera enquanto uma peça moldada para uso casual e, para um determinado gênero, subvertendo a favor de uma poética em sua criação.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir das análises feitas com base na pesquisa documental, pode-se notar como o fator da criação do design de moda ligada à sensibilidade e subjetividade do designer tem potencial de gerar uma estética contranormativa que rompe com as noções normalizadoras de gênero.

Enquanto pessoa LGBTQIAP+, notamos que Vittor Sinistra utiliza do seu design para questionar uma estética que se compreende enquanto “normal” parodiando a própria noção de vestimenta, ao inserir chifres, espinhos e formas pontiagudas. Em um período marcado por pautas contra o gênero, que acabam por restringir valores fundamentais no processo democrático, tais como, pluralidade, proteção a minorias e o direito à livre expressão, Sinistra insere essas características como forma de resistência a corpos dissidentes e adota uma postura política enquanto designer, para que outros também comuniquem as suas identidades ao fazerem uso destas vestimentas. Como uma maneira de subverter a violência contra corpos LGBTQIAP+ em um mundo que os nega e a possibilidade de repensar uma renovação social que seja natural ou necessária, Sinistra reinterpreta essa



violência como uma maneira de legitimar sentimento e dissidência, com base em sua vivência e subjetividade *queer* para um aspecto mais amplo.

Nota-se também que, Sinistra a partir de uma abordagem mais performática da vestimenta que desenvolve, não cria uma vestimenta considerada de uso casual. Suas peças são normalmente feitas sob demanda a pedido para ocasiões especiais, atuando enquanto um designer independente no qual as peças não são feitas em escala. Assim, ele estabelece uma liberdade para com sua criação por não possuir compromisso com a mercantilização do produto de maneira massificada, que poderia inibir a plena concepção criativa do designer.

Referências bibliográficas

HALL, Stuart (1992). A identidade cultural na pós modernidade. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006.

ARCOVERDE, Maíra. Moda: tecendo outras possibilidades na construção das identidades de gênero. Revista Periódicos. São Paulo, Novembro 2014 – Abril 2015. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revistaperiodicos/article/view/12894/9211>

MENEZES, Manita; BECCARI, Marcos Namba. A Moda e a Teoria Queer: O Unissex e o gênero neutro. Revista Dobras, 32ª Edição, Maio – Agosto 2021. Disponível em: <https://dobras.emnuvens.com.br/dobras/article/view/1374/709>

BUTLER, Judith. Problemas de Gênero: Feminismo e Subversão da Identidade. 22 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990- 2022.

MOURA, Mônica. Design para o sensível: Contemporaneidade, diversidade e ampliação da realidade. Estudos em design: Saberes e Processos, Bauru-SP, Canaló, p. 204 – 218 – 2018.

PORTINARI, Denise. Queerizar o design. Arcos Design. Rio de Janeiro: PPD ESDI - UERJ. Edição especial Seminário Design.Com, Outubro 2017. p. 1-19. Disponível em: <http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/arcosdesign>



LOURO, Guacira Lopes. Um Corpo Estranho: Ensaios Sobre Sexualidade e Teoria Queer. 3 ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

MISKOLCI, Richard. A Teoria Queer e a Sociologia: O Desafio de uma Analítica da Normalização. Sociologias, Porto Alegre, ano 11, no 21, jan/jun, 2009, p.150-184.

SALIH, Sara. Judith Butler e a teoria queer. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

LAURETIS, Teresa. A Tecnologia do Gênero. In: BUARQUE DE HOLANDA, H (Org). Tendências e Impasses: O Feminismo como Crítica da Cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p.206-242.

CASTILHO, Kathia; M.MARTINS, Marcelo. Discursos da Moda: Semiótica, Design e Corpo. 2ªEd. São Paulo: Editora Anhembi Morumbi, 2005.

BUTLER, Judith. Desfazendo Gênero. São Paulo: Unesp, 2022.

PEREIRA, Pedro Paulo Gomes. A Invenção do Impossível: gênero e as poéticas de abertura. São Paulo: Annablume, 2023.

GUSMÃO, Roney. Os marcadores visuais de gênero: moda e subversão no espaço público. Revista Dobras, São Paulo, 41º Edição, p. 39-54, Maio - ago. 2024. Disponível em: <https://dobras.emnuvens.com.br/dobras/article/view/1863/867>

PEREIRA, Roseana Sathler Portes. O corset como objeto-fetice na Inglaterra Vitoriana e as crises de valores nas dinâmicas entre classe e gênero. ModaPalavra, Florianópolis, v. 13, n. 29, p. 14-42, jul./set. 2020.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. A Estetização do Mundo: Viver na era do capitalismo artista. 1ªEd. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

MOGROVEJO, Norma. "O queer, as mulheres e as lésbicas na academia e no ativismo em Abya Yala" in Pensamento Feminista Hoje: Sexualidades no Sul Global, org. Heloisa Buarque de Hollanda, 33-55. 1ªEd. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

FUSARI, Gabriel. Estilista Vittor Sinistra trabalha a saúde mental LGBTQIA+ em suas peças. FFW. 28 de jun. de 2021. Disponível em: <https://ffw.uol.com>.



Estética contranormativa no Design de Moda Contemporâneo: As
criações de Vittor Sinistra
Fellipe Cardoso da Silva
Mônica Cristina de Moura

br/noticias/moda/estilista-vittor-sinistra-trabalha-a-saude-mental-lgbtqia-em-suas-pecas/ . Acessado em: 14/01/2025.

CARDIM, Duda. Vittor Sinistra leva sentimentos e estranheza estética à casa de criadores. Capricho. 10 de Dez. de 2023. Disponível em: <https://capricho.abril.com.br/moda/vittor-sinistra-leva-sentimentos-e-estranheza-estetica-a-casa-de-criadores> . Acessado em: 14/01/2025.

Gruszynski, O projeto gráfico de revistas: uma análise dos dez anos da revista Capricho. Conexão – Comunicação e Cultura, UCS, Caxias do Sul, v. 5, n. 10, jul./dez. 2006.

Godart, Frédéric. Sociologia da moda; Tradução: Lea P. Zylberlicht. - São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2010.

Bordieu, Pierre. A dominação Masculina; Tradução: Maria Helena Kuhner. - 10ª ed. - Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.

Os discursos artificiais na moda: análise dos sentidos imbricados na campanha “Sunset Dream” da marca Mango

Artificial discourses in fashion: analysis of the meanings imbrided in
the Mango brand “Sunset Dream” campaign

Ítalo José de Medeiros Dantas¹

Fernanda Ribeiro²

Glauber Soares Júnior³

Claudia Schemes⁴

Marcelo Curth⁵

Resumo

Sistemas de inteligência artificial generativas (IAG) têm se tornado parte integrante ativa da realidade cotidiana de parte da população do mundo, influenciado pelo seu potencial e rapidez de produção e resposta. Nesse sentido, tais artefatos digitais conseguem produzir desde um texto completo a imagens realistas de pessoas famosas em situações diversas, incluindo anúncios publicitários. Pensando nisso, este ensaio propõe uma análise sobre como a IAG opera discursos na comunicação publicitária de uma marca de moda, a partir do estudo da campanha “Sunset Dream” da marca Mango. Como base teórico-metodológica, adotamos Foucault (2008) visando entender o potencial da IAG como um mecanismo de poder que regula e direciona os sentidos produzidos na moda. Os resultados apontam que a campanha publicitária analisada reflete três dimensões discursivas centrais: (i) a manutenção de padrões estéticos e socioculturais predominantes, (ii) a modificação de elementos em resposta às mudanças nas preferências de consumo e (iii) a criação de novos discursos – dentro do contexto da marca – vinculados à inovação tecnológica. Concluímos que a IAG, ao mesmo tempo que reforça normas existentes, apresenta potencial para reorganizar narrativas, moldando percepções de estilo e identidade no sistema da moda.

Palavras-chave: Análise do discurso; Inteligência artificial; Moda; Publicidade.

1

Professor do Bacharelado em Design de Moda na Universidade do Estado de Minas Gerais. Doutorando em Processos e Manifestações Culturais pela Universidade Feevale.

2

Mestre em Processos e Manifestações Culturais pela Universidade Feevale.

3

Professor do Bacharelado em Design na Universidade do Estado de Minas Gerais. Doutor em Processos e Manifestações Culturais pela Universidade Feevale.

4

Professora do Programa de Pós-Graduação em Processos e Manifestações Culturais na Universidade Feevale. Doutora em História pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

5

Professor do Programa de Pós-Graduação em Processos e Manifestações Culturais na Universidade Feevale. Doutor em Administração pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos.



Os discursos artificiais na moda: análise dos sentidos imbricados na campanha "Sunset Dream" da marca Mango

Ítalo José de Medeiros Dantas
Fernanda Ribeiro
Glauber Soares Júnior
Claudia Schemes
Marcelo Curth

Abstract

Generative artificial intelligence (GAI) systems have become an active integral part of the daily reality of part of the world's population, influenced by their potential and speed of production and response. In this sense, such digital artifacts can produce everything from complete text to realistic images of famous people in different situations, including advertisements. This essay proposes an analysis of how IAG operates discourses in the advertising communication of a fashion brand, based on the study of the "Sunset Dream" campaign by the Mango brand. On a theoretical-methodological basis, we adopted Foucault (2008) aiming to understand the potential of IAG as a power mechanism that regulates and directs the meanings produced in fashion. The results indicate that the advertising campaign analyzed reflects three central discursive dimensions: (i) the maintenance of predominant aesthetic and sociocultural standards, (ii) the modification of elements in response to changes in consumer preferences and (iii) the creation of new discourses – within the context of the brand – linked to the technological innovation. We conclude that GAI, while reinforcing existing norms, has the potential to reorganize narratives, shaping perceptions of style and identity in the fashion system.

Keywords: Discourse analysis; Artificial intelligence; Fashion; Advertising.

Introdução

A Inteligência artificial (IA) pode ser definida como a capacidade de um sistema de interpretar corretamente dados externos, aprender com esses dados e usar esse conhecimento para alcançar tarefas e objetivos específicos através de adaptação flexível (Haenlein; Kaplan, 2019), simulando o pensamento humano. Nesse eixo, hodiernamente, a ampliação de interesse pelo mercado foi principalmente influenciada pela proposição de modelos generativos de IA. Esta área específica da IA focaliza na criação de novos conteúdos, como textos, imagens, músicas e outros tipos de informações, utilizando modelos que foram treinados com vastos conjuntos de dados (Pan et al., 2019). Assim, entendemos que a dimensão generativa das IAs está ganhando cada vez mais atenção na comunidade acadêmica e industrial (Epstein et al., 2023).

Para alcançar esse objetivo, esses sistemas frequentemente empregam modelos que são capazes de gerar resultados que replicam de maneira convincente as características dos dados nos quais foram treinados (Epstein et al., 2023). Atualmente, essas tecnologias têm apresentado um potencial de aplicação em diversos setores, como as artes (Epstein et al., 2023), publicidade (Tischendorf; Brinkmann, 2024), entretenimento (Liu



Os discursos artificiais na moda: análise dos sentidos imbricados na campanha “Sunset Dream” da marca Mango

Ítalo José de Medeiros Dantas
Fernanda Ribeiro
Glauber Soares Júnior
Claudia Schemes
Marcelo Curth

et al., 2024), design (Hughes; Zhu; Bednarz, 2021) e desenvolvimento de produtos (Shrestha et al., 2021).

Neste ensaio, propomos um olhar para a aplicação da inteligência artificial como uma ferramenta utilizada para a criação de discursos de uma campanha publicitária na área da moda. Como corpus analítico, estudamos especificamente a coleção “sunset dream” da marca Mango, cuja ação publicitária foi integralmente gerada por IA. Buscamos entender como a utilização da ferramenta opera para manutenção, modificação e criação de discursos dentro do sistema da Moda, que, segundo Barthes (2009), possui uma estrutura na qual, a partir de códigos simbólicos, ideias e sentidos são construídos significados.

Nesse aspecto, argumentamos que estudar a campanha “Sunset Dream” da Mango sob a perspectiva da análise de discurso foucaultiana pode auxiliar na compreensão da IAG dentro da criação de artefatos – materiais e visuais – como um mecanismo de poder que regula e direciona os sentidos produzidos na moda. Assim, nossas considerações foram tecidas a partir de Foucault (2008), com uma análise exploratória e qualitativa (Gil, 2008). O discurso publicitário, nesse contexto, emerge como um espaço onde padrões estéticos, socioculturais e econômicos são reiterados ou transformados, visando uma nova forma de persuasão do consumidor, refletindo as interações entre tecnologia, consumo e identidade (Charaudeau, 2010). Com base em Foucault (2008), propomos um olhar para como a IA, especificamente a generativa, insere-se como um agente de manutenção e inovação discursiva, reorganizando narrativas existentes e alvitando novas relações simbólicas que moldam as percepções sobre o corpo, o estilo e o consumo. Assim, a análise proposta demonstra o potencial da IAG em perpetuar normas culturais, ao mesmo tempo em que sugere possibilidades de transformação dentro de um sistema da moda.

Inteligência Artificial Generativa e Publicidade

Na contemporaneidade, a Inteligência Artificial Generativa (IAG) se imbrica no processo de criação de conteúdos visuais e textuais na publicidade, impactando tanto a estética quanto o potencial de inovação de campanhas (Magnolo, 2024). Segundo Baek e Kim (2023), a aplicação de IA na publicidade digital impulsiona a personalização e permite uma



Os discursos artificiais na moda: análise dos sentidos imbricados na campanha "Sunset Dream" da marca Mango

Ítalo José de Medeiros Dantas
Fernanda Ribeiro
Glauber Soares Júnior
Claudia Schemes
Marcelo Curth

maior proximidade com os consumidores, enquanto tecnologias como o ChatGPT e o DALL-E abrem novas possibilidades para criação de conteúdo e interação em tempo real com o público. De tal maneira, entende-se que essa abordagem permite um engajamento mais direto com o interesse dos consumidores, propondo a geração de mensagens alinhadas a diferentes sensibilidades culturais, possibilitando uma adaptação mais precisa ao público-alvo – isto é, processando dados em tempo real e respondendo a demandas e tendências de um determinado contexto de consumo.

Outrossim, entendemos ser relevante distinguir os conceitos de inteligência artificial preditiva e inteligência artificial generativa, uma vez que operam com lógicas e finalidades distintas. A IA preditiva é voltada à análise de grandes volumes de dados, com o objetivo de identificar padrões comportamentais e antecipar tendências de consumo, sendo amplamente utilizada em estratégias de marketing para ajustar campanhas com base em mudanças nas preferências dos públicos. Já a IA generativa se caracteriza pela capacidade de produzir novos conteúdos — como textos, imagens e vídeos — a partir de padrões aprendidos durante seu treinamento. Embora modelos avançados de IA possam combinar ambas as funcionalidades, é a IA preditiva que sustenta, fundamentalmente, a dimensão da análise e da adaptação estratégica ao comportamento do consumidor, enquanto a IAG se encarrega da materialização criativa dessas decisões (Paschen *et al.*, 2020; Kietzmann *et al.*, 2018). Tal distinção conceitual permite compreender com mais precisão como diferentes formas de inteligência artificial se articulam na produção e na circulação de discursos no ambiente digital.

De tal maneira, a publicidade, como parte dos discursos propagandistas, opera através de estratégias que têm como objetivo persuadir o público a adotar determinadas crenças ou comportamentos. Segundo Patrick Charaudeau (2010), o discurso publicitário se caracteriza pela tentativa de fazer crer, criando um contrato de comunicação baseado na superlatividade e no apelo emocional. Nesse contexto, o uso da IAG intensifica essas estratégias, ao permitir a personalização de mensagens e a adaptação a públicos específicos, explorando tanto o *ethos* da marca, quanto o *pathos* do consumidor. Ao produzir conteúdos que simulam proximidade e atendem às expectativas do público-alvo, a IAG potencializa



Os discursos artificiais na moda: análise dos sentidos imbricados na campanha "Sunset Dream" da marca Mango

Ítalo José de Medeiros Dantas
Fernanda Ribeiro
Glauber Soares Júnior
Claudia Schemes
Marcelo Curth

o alcance do discurso publicitário, tornando-o mais eficaz no engajamento emocional e racional dos consumidores.

Conforme se vê na literatura, a integração da IAG na publicidade está associada a duas vertentes principais: a replicação de estéticas e a criação inovadora. Para Vakratsas e Wang (2021), a IA aplicada à criatividade publicitária pode ajudar a definir "espaços conceituais" a partir de modelos de anúncios bem-sucedidos, ou que os autores chamam de templates, que podem ser explorados para gerar novas ideias sem perder a consistência visual e de estilo, fundamental para o branding. Ao replicar esses estilos, a IA reforça a identidade da marca e possibilita inovações ao introduzir variações de elementos dentro de um mesmo espaço conceitual. Assim, observamos que a IA atua como uma ferramenta estruturada, possibilitando tanto a criatividade exploratória quanto a transformacional, onde novos paradigmas de estilo podem ser desenvolvidos.

Na esfera da publicidade digital, a IAG também reflete padrões socioculturais, pois a personalização de anúncios com IA é influenciada por dados culturais e comportamentais. Baek (2023) observa que a eficácia dos conteúdos gerados pela IA depende de como esses conteúdos dialogam com os valores e preferências locais do público, sendo essencial para anunciantes entenderem como diferentes grupos culturais respondem a esses anúncios. Esse aspecto pode ser visto na pesquisa de Saad (2023), que explora como agentes virtuais antropomorfizados, isto é, com características mais humanas, impactam o estado psicológico dos consumidores, criando uma sensação de proximidade que potencializa a aceitação dos anúncios.

Portanto, Charaudeau (2010) também destaca que o discurso publicitário propõe um "fazer crer" que, embora reconhecido pelo público como um semiengodo, mobiliza desejos individuais em busca de ideais projetados. Com a integração da IAG, essas projeções passam a ser construídas com maior precisão, baseando-se em análises de dados comportamentais e culturais. Assim, a publicidade mediada pela IAG reproduz padrões estéticos e simbólicos existentes, ao mesmo tempo que explora novas possibilidades narrativas e visuais, reorganizando as relações discursivas entre marcas e consumidores. Esse processo reforça a complexidade da comunicação publicitária contemporânea, onde o poder

6

"[...] a construção da imagem do sujeito falante (seu ethos)" (Charaudeau, 2010, p. 59).

7

"[...] a maneira de tocar o afeto do outro para seduzi-lo ou persuadi-lo (o pathos)" (Charaudeau, 2010, p. 59).



Os discursos artificiais na moda: análise dos sentidos imbricados na campanha "Sunset Dream" da marca Mango

Ítalo José de Medeiros Dantas
Fernanda Ribeiro
Glauber Soares Júnior
Claudia Schemes
Marcelo Curth

da persuasão está intrinsecamente ligado à capacidade de inovar e adaptar mensagens ao contexto sociocultural.

A Moda como Sistema de Comunicação

A moda transcende o vestuário, configurando-se como um sistema de comunicação no qual elementos visuais e materiais desempenham o papel de signos que estruturam mensagens socioculturais. Conforme Barthes (2009), ela se estabelece como um conjunto de códigos simbólicos que traduzem valores, crenças e identidades em contextos específicos. Para além de sua função estética, a moda também atua como mediadora de discursos sociais e culturais, representando e, ao mesmo tempo, moldando as dinâmicas da sociedade contemporânea (Barthes, 2009).

Por meio de seus códigos, a moda estabelece discursos que delimitam ideais de identidade e *status*, refletindo as estruturas culturais vigentes. Goldenberg (2010) observa que o vestuário e seus elementos podem comunicar pertencimento a determinados grupos, reforçando ou desafiando as normas sociais. Assim, a moda torna-se um palco de negociação simbólica, onde individualidade e coletividade coexistem em um jogo contínuo de significados (Goldenberg, 2010).

Outrossim, a moda também se insere na esfera da cultura visual, comunicando-se através de imagens e outros suportes, como publicidade e editoriais. Tais peças são desenvolvidas inicialmente para comunicar a proposta dos artefatos, porém alcançando uma difusão social significativa, ao ponto de guiar padrões, normas, imaginários e estereótipos. Portanto, esses meios ampliam seu alcance, estabelecendo a estética e a construção visual como um dos principais vetores de transmissão de significados. Debord (1997) argumenta que, no contexto do espetáculo, a imagem é central para a circulação de ideias, e a moda se utiliza dessa dinâmica para criar narrativas visuais que ressoam com as aspirações dos indivíduos e das comunidades (Debord, 1997).

As imagens fluem desligadas de cada aspecto da vida e fundem-se num curso comum, de forma que a unidade da vida não mais pode ser restabelecida. A realidade considerada parcialmente reflete em sua própria



Os discursos artificiais na moda: análise dos sentidos imbricados na campanha "Sunset Dream" da marca Mango

Ítalo José de Medeiros Dantas
Fernanda Ribeiro
Glauber Soares Júnior
Claudia Schemes
Marcelo Curth

unidade geral um pseudo mundo à parte, objeto de pura contemplação. A especialização das imagens do mundo acaba numa imagem autonomizada, onde o mentiroso mente a si próprio. O espetáculo em geral, como inversão concreta da vida, é o movimento autônomo do não-vivo (Debord, 1997, n. p.).

Sob a perspectiva foucaultiana, a moda pode ser compreendida como um discurso que regula o que pode ser dito e pensado em um determinado contexto. Foucault (2008) aponta que os discursos possuem uma dimensão normativa, estruturando e delimitando campos de possibilidade. Na moda, isso é evidente na padronização estética e na seleção de corpos que ganham visibilidade, criando normas que influenciam as percepções de beleza, estilo e consumo (Foucault, 2008). Assim, argumentamos que as IAG potencializam as inserções dos corpos normativos nas peças geradas, reforçando estereótipos e limitando a diversidade estética e corporal, o que pode levar a uma padronização ainda mais rígida daquilo que é considerado belo e aceitável.

Ademais, o conceito de biopoder de Foucault (2008) permite aprofundar a compreensão sobre a relação entre moda e regulação social. Nesse contexto, a moda é vista como um instrumento que atua no controle de corpos e subjetividades, orientando comportamentos e influenciando escolhas individuais e coletivas. Ao mesmo tempo que reflete demandas socioculturais, a moda molda subjetividades, operando como um mecanismo de poder e regulação (Foucault, 2008).

Os discursos artificiais: manutenção, modificação e criação em "Mango"

Ao compreender que a moda, para além de sua natureza estética, possui uma dimensão sociocultural que comunica significados e valores, o sistema de moda é produzido por uma estrutura complexa. Essa compreensão é tangenciada pela ideia de que esse sistema é estruturado pela interação entre o vestuário, a imagem e a linguagem utilizada para comunicar uma mensagem (Barthes, 2009).

Levando essa compreensão para as especificidades propostas neste ensaio, a marca Mango, fundada em Barcelona, Espanha, em 1984,



Os discursos artificiais na moda: análise dos sentidos imbricados na campanha "Sunset Dream" da marca Mango

Ítalo José de Medeiros Dantas
Fernanda Ribeiro
Glauber Soares Júnior
Claudia Schemes
Marcelo Curth

é uma empresa multinacional de vestuário que opera no segmento de *fast-fashion* – moda rápida ou “pronta para vestir”, um ramo da moda no qual as empresas produzem grandes coleções de vestuário, geralmente comercializadas em lojas multimarcas ou em estabelecimentos próprios (Solino et al., 2015). A oferta de produtos da marca é ampla, atendendo feminino, masculino e infantil. A empresa segue um modelo de negócio verticalizado, com controle desde o design e produção até a venda em suas lojas físicas e online. Com relação a campanha “Sunset Dream”, sobre o material divulgado, foram compartilhadas sete imagens (Figura 1).

Figura 1 – Material publicitário de Moda sobre a campanha “Sunset Dream” por Mango



Fonte: Mango (2024)

Ao suceder uma análise descritiva, podemos delimitar que todas as imagens possuem uma mesma modelo, sendo esta presumível corresponder ao gênero feminino, de pele parda, magra e expressões neutras. O cenário das fotografias é desértico, variando entre areia, pequenas plantas e pedras. Porém, em algumas, podemos ver construções de paredes rosas.

Nesse conjunto de imagens, a expressão facial firme e sem sorrisos aparece de forma padronizada, criando um efeito de fotografia de moda, que consoante a Barthes (2009), possui regras próprias que a distância de outros segmentos fotográficos. Como sinalizado por Del-Vechio e Bona (2023), o discurso criado pela publicidade da moda tenta produzir sentidos da identidade e personalidade da marca, cuja sistematização de formas e

Os discursos artificiais na moda: análise dos sentidos imbricados na campanha "Sunset Dream" da marca Mango

Ítalo José de Medeiros Dantas
Fernanda Ribeiro
Glauber Soares Júnior
Claudia Schemes
Marcelo Curth

expressões é, em suma, padronizada. Ao fazer uso da IA para criar imagens semelhantes a fotografias, essa concepção do padrão é explorada na máxima potência, pois exclui-se a dimensão humana do corpo em performance.

De tal maneira, quanto aos discursos vinculados nestas peças, alvitramos que a campanha da Mango, gerada por IA, pode ser entendida como uma ferramenta que perpetua certos discursos predominantes na moda, à medida que tais artefatos, por sua vez, imbricam-se em uma rede de significados e "[...] reflete os padrões estéticos de uma época, que elege e condena, que conforta e perturba" (Navarri, 2010, p. 9). Nas imagens, vincula-se a figura de uma modelo magra, de pele não escura, com cabelos lisos e sem manchas aparentes, isto é, refletindo um padrão pré-estabelecido no sistema da Moda, pois este "[...] é o corpo que deve ser exibido, moldado, manipulado, trabalhado, costurado, enfeitado, escolhido, construído, produzido, imitado. É o corpo que entra e sai da moda" (Goldenberg, 2010, p. 47).

Nesse eixo, segundo Foucault (2008, p. 31), os discursos são formas de conhecimento e poder que regulam o que pode ser dito e pensado em um determinado contexto, pois a "análise do campo discursivo [...] trata-se de compreender o enunciado na estreiteza e singularidade de sua situação; de determinar as condições de sua existência". Assim sendo, observamos que a utilização da IA para criar campanhas publicitárias não foge dessa lógica, pois se baseia em dados históricos, utilizado para treinamento, refletindo tendências pré-existentes para gerar conteúdo considerado novo, mas com características socioculturais padronizadas, enraizadas, condizentes a conformação do seu banco de dados. Nessa lógica, se para Barthes (2009), a imagem torna-se texto quando é significativa, a campanha publicitária veiculada pela marca mencionada expressa uma idealização de imagem perfeita. Dessa forma, argumentamos que os modelos de IA podem manter os padrões estéticos e narrativos que já dominam o campo da moda, assegurando a continuidade de discursos estabelecidos sobre beleza, estilo e consumo.

No entanto, ao mesmo tempo que a IA mantém discursos, ela também tem o potencial de modificá-los. Assim, por exemplo, na campanha, existe certa dualidade, pois, observamos que as imagens, sobretudo em



Os discursos artificiais na moda: análise dos sentidos imbricados na campanha "Sunset Dream" da marca Mango

Ítalo José de Medeiros Dantas
Fernanda Ribeiro
Glauber Soares Júnior
Claudia Schemes
Marcelo Curth

relação as vestimentas, apresentam um conjunto de elementos estéticos que respondem a demandas sociais e econômicas atuais, como o uso de cores vibrantes e o estilo boho-chic – no campo da moda, esse estilo faz referência ao uso despojado de peças que apresentam características sintáticas artesanais. Nesse eixo, ao analisar grandes volumes de dados, a IA pode identificar mudanças sutis nas preferências dos consumidores e nas tendências sociais, refletindo essas mudanças em novas campanhas publicitárias. Tal contexto pode levar a uma modificação gradual dos discursos predominantes, adaptando-se às novas demandas do mercado e às transformações culturais.

A modificação dos discursos publicitários gerados por IA ocorre na medida em que essas tecnologias captam nuances socioculturais e as integram às suas produções. Charaudeau (2010, p. 59) aponta que o discurso publicitário trabalha em um campo de credibilidade e captação, onde o *ethos*⁶ do falante e o *pathos*⁷ do público são fundamentais para seduzir e persuadir, em que "[...] como a legitimidade não é o todo do ato de linguagem, é preciso que os sujeitos falantes ganhem em credibilidade e saibam captar o interlocutor ou o público". No contexto da moda, essa interação é evidente nas escolhas estéticas que respondem às tendências de consumo, como a adoção de estilos e cores que dialogam com sensibilidades contemporâneas. Essa adaptabilidade mostra como a IA reorganiza o discurso, legitimando-se não apenas pela manutenção do que já é aceito, mas pela introdução de elementos que refletem novos comportamentos e expectativas sociais.

Isso vai ao encontro do que evidencia Foucault (2008, p. 141), em que "todo enunciado compreende um campo de elementos antecedentes em relação aos quais se situa, mas que tem o poder de reorganizar e de redistribuir segundo relações novas". Por esse ângulo, entendendo as relações anteriores daquele enunciado, mas modificando sua estrutura, à medida que "Ele constitui seu passado, define, naquilo que o precede, sua própria filiação, redesenha o que o torna possível ou necessário, exclui o que não pode ser compatível com ele". Dessa maneira, a IA não seria uma ferramenta estática, de replicação das ações humanas, mas atuaria como um agente de mudança, capaz de transformar a narrativa da moda



Os discursos artificiais na moda: análise dos sentidos imbricados na campanha "Sunset Dream" da marca Mango

Ítalo José de Medeiros Dantas
Fernanda Ribeiro
Glauber Soares Júnior
Claudia Schemes
Marcelo Curth

de acordo com as novas realidades sociais e econômicas que seus modelos matemáticos e estatísticos passam a identificar.

Além da manutenção e modificação dos discursos, a campanha da Mango também exemplifica a proposição de novos discursos dentro do sistema da moda. As dinâmicas discursivas trazidas pela IA dentro de campanhas publicitárias abrem possibilidades inéditas para a criatividade e a experimentação, em que questões humanas deixam de ser limites e se pode jogar com as facetas de modelo e produção de Moda. Assim sendo, os discursos de inovação tecnológica são postos a todo momento na divulgação da campanha, evidenciando a ligação e o interesse da Mango para com este enunciado e a ideia de que a marca está à frente do seu tempo. Portanto, novas estéticas, formas de interação com o público e narrativas podem surgir a partir do uso de IA na moda. Essa capacidade de inovação reflete a natureza dinâmica e transformativa do discurso, como proposto por Foucault (2008) e reverberado por Moraes (2017), em que o poder e o conhecimento estão em constante estado de renegociação.

Assim também ocorre com as noções de desenvolvimento e de evolução: elas permitem reagrupar uma sucessão de acontecimentos dispersos; relacioná-los a um único e mesmo princípio organizador; submetê-los ao poder exemplar da vida (com seus jogos de adaptação, sua capacidade de inovação, a incessante correlação de seus diferentes elementos, seus sistemas de assimilação e de trocas); descobrir, já atuantes em cada começo, um princípio de coerência e o esboço de uma unidade futura; controlar o tempo por uma relação continuamente reversível entre uma origem e um termo jamais determinados, sempre atuantes (Foucault, 2008, p. 24, grifo nosso).

Além de manter e modificar discursos, a IA também contribui para a criação de novas narrativas dentro do sistema publicitário. Charaudeau (2010, p. 60) explica que "[...] falar é também organizar a descrição do mundo que propomos ou impomos ao outro", sugerindo que o discurso publicitário reflete a realidade ao mesmo tempo que propõe sua reconstrução de forma persuasiva. Nesse sentido, os enunciados gerados



Os discursos artificiais na moda: análise dos sentidos imbricados na campanha “Sunset Dream” da marca Mango

Ítalo José de Medeiros Dantas
Fernanda Ribeiro
Glauber Soares Júnior
Claudia Schemes
Marcelo Curth

por IA apresentam uma estética inovadora que ressignifica o vínculo entre consumidor e marca. Operando em um “duplo esquema cognitivo, narrativo e argumentativo” (Charaudeau, 2010, p. 63), essas campanhas vão além de padrões estabelecidos e propõem utopias visuais que posicionam a marca de moda que a desenvolve como uma espécie de vanguarda tecnológica. Assim, como destaca Charaudeau (2010), a narrativa publicitária propõe um imaginário de busca cujo interlocutor pode se projetar como herói, o que reforça a conexão emocional entre o público e o discurso criado, porém, como argumenta Magnolo (2024, p. 157), “[...] a criação de imagens geradas por IA pode impactar a maneira como lembramos e representamos o passado, dando origem a riscos de distorção histórica e à perpetuação de vieses sociais”.

Dessa maneira, ao se propor uma análise foucaultiana do discurso, a partir da campanha “*Sunset Dream*”, permite-nos compreender como a IA, ao gerar campanhas publicitárias, atua como um reflexo das tendências existentes, e sobretudo como um mecanismo de poder que molda e direciona essas tendências. O conceito de biopoder de Foucault (Furtado; Camilo, 2016), que se refere às estratégias de controle e regulação das populações, pode ser aplicado aqui para entender como a IA regula as práticas de consumo e as percepções de moda. A IA, ao analisar dados e gerar conteúdo, exerce uma forma de poder sobre os consumidores, influenciando suas decisões de compra e moldando suas percepções de estilo e identidade.

A aproximação entre o uso da IAG com a teoria do biopoder, o destaque se dá na compreensão de que as imagens de moda geradas pela inteligência artificial ocorrem pela normatização operada de maneira algorítmica. Os modelos são treinados em bancos de dados que possuem uma composição de imagens hegemônicas, na medida em que, ao longo da história, as imagens de moda trazem corpos magros, brancos, jovens e simétricos, e assim, padrões de beleza consolidados são mantidos. Em um contexto baseado em imagens hegemônicas, o manuseio da inteligência artificial amplifica e automatiza a replicação dessa padronização – questões que foram amplamente percebidas nas imagens aqui analisadas – em um ciclo que retroalimenta o que já é dominante.



Os discursos artificiais na moda: análise dos sentidos imbricados na campanha "Sunset Dream" da marca Mango

Ítalo José de Medeiros Dantas
Fernanda Ribeiro
Glauber Soares Júnior
Claudia Schemes
Marcelo Curth

Em tal conjuntura, não se pretende julgar ou insinuar que as máquinas possuem autonomia para a criação de imagens, mas sim abordar o uso de ferramentas para a reprodução e intensificação de estruturas sociais e técnicas previamente existentes. Como observado por Van Dijck, Poell e De Wall (2018), os algoritmos são constituídos pela ótica daqueles que os programaram e nessa lógica, os sistemas são produzidos e operam com preconceitos implícitos. Nesse processo, apoiando-se em Zuboff (2021), os mercados de futuros comportamentais são projetados pelo manuseio de plataformas de inteligência artificial ao serem programadas para prenunciar e até mesmo modelar comportamentos pela coleta de dados massiva. Na moda, essa questão é visualizada nas imagens e nos discursos estéticos que possuem a intenção de engajar o consumo, e assim, reaproveita-se de padrões que já são compreendidos como rentáveis e previsíveis. É nessa lógica que o uso da IAG não pode ser entendido como neutro, pois ela participa da construção de um imaginário normativo e padronizado, e é por essa ótica que se compreende que a ideia de biopoder é intensificada pelo prisma do capitalismo de vigilância.

Ao final, torna-se importante ponderar acerca de como o uso da inteligência artificial generativa (IAG) na indústria da moda representa algo novo de maneira prática ou conceitual, tendo em vista que a moda é um campo historicamente demarcado por dinâmicas de imposição e manutenção de padrões de beleza. Ao buscar subsídios em teóricos como Veblen (1998) e Simmel (2008) – sobretudo para assimilar a moda como um fenômeno social complexo que gera normas de conduta próprias –, desde a invenção do fenômeno moda, a dicotomia entre a distinção e o processo de imitação revela que o vestuário é, portanto, compreendido como um dispositivo demarcador de posições hierarquizadas, ainda que constantemente atravessado por mudanças.

No caso estudado, o uso de IAG continua e reforça essas dinâmicas de padronização, e em certa medida, reconfigura. Isso se deve ao fato de que o que se considera novo não está necessariamente na finalidade, mas sim na maneira que os efeitos são mediados técnica e simbolicamente. A inteligência artificial generativa instaura transformações, sobretudo, na forma como se produz e na maneira que os signos de moda são circulados, e nesse processo, existe um deslocamento do papel criativo humano que



Os discursos artificiais na moda: análise dos sentidos imbricados na campanha "Sunset Dream" da marca Mango

Ítalo José de Medeiros Dantas
Fernanda Ribeiro
Glauber Soares Júnior
Claudia Schemes
Marcelo Curth

passa a ser automatizado, em que, as imagens são geradas por algoritmos treinados em bancos de dados massivos. É nesse contexto que os padrões de beleza vigentes na moda são repetidos, mas de maneira estática em operações que são operadas pela lógica da probabilidade e recombinação.

A IAG deixa o processo criativo acessível ao decentralizar a autoria, e assim, a produção imagética da moda é ainda mais acelerada, podendo ser concebida de forma instantânea, seguindo o comportamento do consumidor. Portanto, ao criar imagens em tempo real, percebe-se uma modificação significativa na escala e na velocidade desse processo produtivo.

Considerações Finais

Os sistemas de inteligência artificial generativos são capazes de gerar novos conteúdos a partir de um banco de dados treinado. Para criação do banco de dados, são empregadas imagens pré-selecionadas por seus codificadores, portanto, imbricadas de sentidos socioculturais, contextuais e, por vezes, intencionais. Pensando nisso, utilizamos, como material analítico, uma campanha publicitária de Moda, da marca Mango, completamente desenvolvida com IA, para pensar a forma como esses modelos operam dentro de um sistema da Moda. De tal maneira, entendemos que esses sistemas realizam manutenção, modificação e criação de discursos.

A manutenção pode ser entendida através da perpetuação de padrões de gênero e corpo, com a criação de modelos digitais que seguem uma visão de perfeição, costumeiramente relacionada à indústria da Moda. A modificação está presente nas sugestões de mudanças quanto aos elementos estéticos de preferências dos consumidores, rapidamente identificáveis em sua programação. Por fim, em se tratando da criação, a utilização desses sistemas propõe junto à marca um senso de inovação tecnológica, entendendo-a como à frente do seu tempo, isto é, em posição de vanguarda.

Por fim, entendemos que o objetivo deste artigo foi alcançado, ao demonstrarmos e discutirmos como uma campanha publicitária de moda inteiramente produzida por inteligência artificial opera dentro de um sistema da Moda. Considera-se este estudo como um ponto de partida, cuja proposta não é esgotar as possibilidades analíticas, mas abrir espaço para discussões tangenciadas pela visualidade e seus desdobramentos.



Os discursos artificiais na moda: análise dos sentidos imbricados na campanha "Sunset Dream" da marca Mango

Ítalo José de Medeiros Dantas
Fernanda Ribeiro
Glauber Soares Júnior
Claudia Schemes
Marcelo Curth

Nesse sentido, sugerimos, para pesquisas futuras, a investigação de como diferentes públicos interpretam campanhas publicitárias geradas por IA, identificando possíveis impactos em percepções de identidade, inclusão e consumo. Além disso, seria relevante explorar os limites éticos e legais do uso de IA na moda, abordando questões como propriedade intelectual, autenticidade e os possíveis impactos na mão de obra do setor criativo. Espera-se, assim, que novos olhares contribuam para a análise não apenas da imagem, mas também dos textos e da publicização dessas campanhas, com vistas a compreender a recepção do público diante do material produzido por marcas que utilizam essas tecnologias.

Referências

- BAEK, T. H.; KIM, M. Is ChatGPT scary good? How user motivations affect creepiness and trust in generative artificial intelligence. *Telematics and Informatics*, v. 83, p. 102030, 2023. Disponível em: <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0736585323000941>. Acesso em: 13 dez. 2024.
- BARTHES, R. *Sistema da Moda*. São Paulo: Wmf Martins Fontes - Pod, 2009.
- CHARAUDEAU, P. O discurso propagandista: uma tipologia. *Análises do Discurso Hoje*, v. 3, p. 57-78, 2010.
- DEBORD, G. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DEL-VECHIO, R.; BONA, R. J. Corpo, performance e a fotografia publicitária de moda: a aura de luxo em marcas do mercado jovem e popular. *dObra[s]* – revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda, [S. l.], n. 36, p. 183–203, 2022. DOI: 10.26563/dobras.i36.1611. Disponível em: <https://dobras.emnuvens.com.br/dobras/article/view/1611>. Acesso em: 19 jul. 2024.
- EPSTEIN, Z. et al. Art and the science of generative AI. *Science*, v. 380, n. 6650, p. 1110-1111, 2023. Disponível em: <https://doi.org/10.1126/science.adh4451>. Acesso em: 20 jul. 2024.
- FOUCAULT, M. *A Arqueologia do Saber*. 7. ed. Rio de Janeiro, Editora



Fourense Universitária, 2008.

FURTADO, R.; CAMILO, J. O Conceito de Biopoder no Pensamento de Michel Foucault. Revista Subjetividades, [S. l.], v. 16, n. 3, p. 34–44, 2017. Disponível em: <https://ojs.unifor.br/rmes/article/view/4800>. Acesso em: 19 jul. 2024.

GIL, A. C. Métodos e técnicas de pesquisa social. 6. ed. São Paulo: Atlas, 2008.

GOLDENBERG, M. O corpo como capital e a felicidade. In: GOLDENBERG, M. (org). O corpo como capital: gênero, sexualidade e moda na cultura brasileira. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2010.

HAENLEIN, M.; KAPLAN, A. A brief history of artificial intelligence: On the past, present, and future of artificial intelligence. California Management Review, v. 61, n. 4, p. 5-14, 2019. Disponível em: journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/0008125619864925. Acesso em: 20 jul. 2024.

HUGHES, R. T.; ZHU, L.; BEDNARZ, T. Generative adversarial networks–enabled human–artificial intelligence collaborative applications for creative and design industries: A systematic review of current approaches and trends. Frontiers in artificial intelligence, v. 4, p. 604234, 2021. Disponível em: www.frontiersin.org/journals/artificial-intelligence/articles/10.3389/frai.2021.604234/full. Acesso em: 20 jul. 2024.

KIETZMANN, J.; PASCHEN, J.; TREEN, E. Artificial intelligence in advertising: how marketers can leverage AI for better consumer engagement. Journal of Advertising Research, v. 58, n. 3, p. 263–267, 2018.

LYU, Y.; ZHANG, H.; NIU, S.; CAI, J. A Preliminary Exploration of YouTubers' Use of Generative-AI in Content Creation. In: CHI Conference on Human Factors in Computing Systems. Anais... May 2024. p. 1-7. Disponível em: <https://dl.acm.org/doi/abs/10.1145/3613905.3651057>. Acesso em: 20 jul. 2024.

MAGNOLO, T. S. Imagens feitas por Inteligência Artificial: dilemas éticos e vieses no resgate do passado. Revista Nava, v. 10, n. 1, p. 133-160,



Os discursos artificiais na moda: análise dos sentidos imbricados na
campanha "Sunset Dream" da marca Mango

Ítalo José de Medeiros Dantas
Fernanda Ribeiro
Glauber Soares Júnior
Claudia Schemes
Marcelo Curth

2024. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/nava/article/view/46410>. Acesso em: 13 dez. 2024.

MORAIS, H. A. Michel Foucault e o discurso: as implicações teórico-metodológicas da análise do discurso a partir das perspectivas da arqueologia do saber e da genealogia do poder. *Revista Movimentos Sociais e Dinâmicas Espaciais*, v. 6, n. 2, p. 183-196, 2017. Disponível em: dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=9631879. Acesso em: 20 jul. 2024.

NAVARRI, P. *Moda e inconsciente: um olhar psicanalista*. São Paulo: Editora Senac, 2010.

PASCHEN, J.; PITT, L.; KIETZMANN, J. Artificial intelligence (AI) and its implications for market knowledge in B2B marketing. *Journal of Business & Industrial Marketing*, v. 35, n. 7, p. 1091–1101, 2020.

PAN, Z.; YU, W.; YI, X.; KHAN, A.; YUAN, F.; ZHENG, Y. Recent progress on generative adversarial networks (GANs): A survey. *IEEE Access*, v. 7, p. 36322-36333, 2019. Disponível em: ieeexplore.ieee.org/document/8667290. Acesso em: 20 jul. 2024.

SAAD, S. B. Toward better digital advertising: The role of the anthropomorphic virtual agent. *Journal of Current Issues & Research in Advertising*, v. 44, n. 3, p. 295-331, 2023. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/10641734.2023.2218432>. Acesso em: 13 dez. 2024.

SHRESTHA, P. R.; TIMALSINA, D.; BISTA, S.; SHRESTHA, B. P.; SHAKYA, T. M. Generative design approach for product development. In: *AIP Conference Proceedings*. AIP Publishing, v. 2397, n. 1, 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.1063/5.0065031>. Acesso em: 20 jul. 2024.

SIMMEL, G. *Filosofia da moda e outros escritos*. Edições Texto e Grafias. Lisboa: 2008.

TISCHENDORF, A.; BRINKMANN, T. Generative Artificial Intelligence in Advertising: Evaluating the Impact of Artificially Generated Content on Purchase Intention. 2024. 103 f. Dissertação (Mestrado em Marketing Internacional e Gestão de Marca) - Universidade de Lund. Lund, 2024.



Os discursos artificiais na moda: análise dos sentidos imbricados na
campanha "Sunset Dream" da marca Mango

Ítalo José de Medeiros Dantas
Fernanda Ribeiro
Glauber Soares Júnior
Claudia Schemes
Marcelo Curth

VAKRATSAS, D.; WANG, X. Artificial intelligence in advertising creativity. Journal of Advertising, v. 50, n. 1, p. 39-51, 2020. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/00913367.2020.1843090>. Acesso em: 13 dez. 2024.

VAN DIJCK, J.; POELL, T.; DE WAAL, M. The Platform Society: public values in a connective world. Oxford: Oxford University Press, 2018.

VEBLEN, T. Teoria da classe ociosa: um estudo econômico das instituições. São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1988.

ZUBOFF, Shoshana. A Era do Capitalismo de Vigilância. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2021.



A produção de algodão no Brasil: o projeto (Ilu)miara e o cultivo orgânico como prática sustentável para o desenvolvimento de vestuário e moda

The production of cotton in Brazil: the (Ilu)miara project and organic cultivation as a sustainable practice for the development of clothing and fashion

Shaiane Carla Gaboardi¹

Jailson Oliveira Sousa²

Resumo

O artigo explora a produção de algodão no Brasil, com ênfase no cultivo orgânico como uma prática sustentável para desenvolvimento de vestuário e moda. Apesar da liderança global na produção, desafios como o uso excessivo de agrotóxicos incentivam transições para métodos mais sustentáveis. Entender a dinâmica da produção do algodão convencional e orgânico no Brasil e sua demanda pela indústria têxtil e como a indústria usa para fazer moda é o objetivo central do artigo. Para tanto, os procedimentos metodológicos basearam-se em revisão bibliográfica, análise de dados secundários e entrevista em uma empresa catarinense envolvida em uma iniciativa que promove o cultivo de algodão orgânico no estado da Paraíba. A pesquisa destaca a importância de equilibrar benefícios econômicos, responsabilidade social, preservação ambiental na transição para o algodão orgânico bem como o desenvolvimento de peças do vestuário com práticas cada vez mais sustentáveis para produção de uma moda mais consciente com as questões ambientais.

Palavras-chave: Algodão; Algodão Orgânico; Indústria Têxtil; Produção do vestuário; Projeto (Ilu)miara.

Abstract

The article explores cotton production in Brazil, with an emphasis on organic farming as a sustainable practice for clothing and fashion development. Despite being a global leader in production, challenges such as the excessive use of pesticides encourage transitions to more sustainable methods. Understanding

1

Doutora em Geografia. Professora do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia Catarinense, Campus Ibirama. E-mail: shaiane.gaboardi@ifc.edu.br

2

Mestre em Design de Vestuário e Moda. Doutorando em Design pela UFSC. Professor do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Piauí, Campus Teresina. E-mail: jailson.designmoda@outlook.com



A produção de algodão no Brasil: o projeto (Ilu)miara
e o cultivo orgânico como prática sustentável para o
desenvolvimento de vestuário e moda

Shaiane Carla Gaboardi

Jailson Oliveira Sousa

the dynamics of conventional and organic cotton production in Brazil, its demand by the textile industry, and how the industry utilizes it to create fashion is the central objective of the article. To this end, the methodological procedures were based on a literature review, analysis of secondary data, and an interview with a company from Santa Catarina involved in an initiative promoting organic cotton cultivation in the state of Paraíba. The research highlights the importance of balancing economic benefits, social responsibility, and environmental preservation in the transition to organic cotton, as well as the development of clothing pieces with increasingly sustainable practices to produce more environmentally conscious fashion.

Keywords: Cotton; Organic Cotton; Textile Industry; Clothing production; (Ilu)miara Project.

Introdução

O algodão (*Gossypium hirsutum*, em inglês) é uma fibra natural, de origem vegetal, considerada a de maior importância em escala mundial. Seu fruto, além de ser utilizado para produção de óleo vegetal e ração animal, é essencial para a indústria têxtil (Ferreira et al., 2022). Atualmente, o Brasil é um dos maiores produtores mundiais de algodão, entretanto, a maior parte da produção concentra-se na região Centro-Oeste, que recebe cerca de 7% de todo o agrotóxico comercializado no país, atrás apenas das culturas de soja e milho.

Para além desta cultura de algodão em larga escala, a qual ocorre predominantemente em áreas do bioma Cerrado, formaram-se alguns sistemas de produção alternativos, por meio de produtores familiares, com destaque para o algodão colorido, orgânico e o agroecológico. Estes são localizados principalmente no semiárido nordestino e atendem a um nicho específico da indústria têxtil, voltado para a moda sustentável.

Segundo Berlim (2012), a produção do algodão orgânico é uma alternativa sustentável para o fornecimento dessa fibra no mundo, pois alia viabilidade econômica, preservação ambiental e bem-estar social. Schulte et al. (2013, p. 199), corroboram com o exposto, ao afirmarem que “a utilização de matéria-prima orgânica é um passo na direção da sustentabilidade”.

As questões ambientais têm se tornado pautas importantes nas rodas de discussões, quando se trata da sustentabilidade na moda. Segundo levantamento publicado pela Global Fashion Agenda em 2022 (GFA, 2022), a indústria da moda é a segunda mais poluidora do mundo, atrás apenas da



A produção de algodão no Brasil: o projeto (Ilu)miara
e o cultivo orgânico como prática sustentável para o
desenvolvimento de vestuário e moda

Shaiane Carla Gaboardi
Jailson Oliveira Sousa

indústria petrolífera. O levantamento ainda mostra que mais de 92 milhões de toneladas de resíduos têxteis são descartados anualmente de maneira incorreta no meio ambiente. Com isso, observa-se que os processos de produção na indústria da moda têm buscado, cada vez mais, utilizar recursos, matérias-primas e processos pautados na sustentabilidade, para uma produção mais consciente, limpa e sustentável.

Schulte et al. (2013, p. 200) destacam que “a sustentabilidade está presente no dia a dia de cada pessoa, em um evento, em uma peça de roupa, na alimentação ou até mesmo no trabalho”. Nessa perspectiva, evidencia-se um dos maiores movimentos de moda no Brasil, que se utiliza do algodão como recurso principal para a confecção das coleções a serem apresentadas na passarela. O movimento *Sou de algodão*³ é um grande centro criativo que gera conexões entre produtores de algodão, fiações, tecelagens, malharias, confecções, varejistas e um público final, que prioriza a fibra natural e nacional. Desta forma, o movimento busca despertar a responsabilidade coletiva em torno da moda brasileira e do consumo consciente.

Inspirado em movimentos como o citado anteriormente, este artigo tem como objetivo estudar a produção de algodão orgânico no Brasil e entender a demanda dessa fibra para a indústria têxtil e de moda, especialmente no estado de Santa Catarina, com foco na promoção dos princípios da sustentabilidade. Para isso, foi realizado um estudo sobre o projeto (Ilu)miara, resultado de uma parceria entre a empresa mineira *Cataguases* e a catarinense *Dalila Ateliê Têxtil*, que, desde 2020, priorizam a compra de algodão orgânico produzido no interior da Paraíba.

Metodologia

A metodologia do estudo está amparada nos preceitos da pesquisa básica e exploratória. Inicialmente, foram coletadas informações da série histórica de produção do algodão convencional no banco de dados da Associação Brasileira de Produtores de Algodão (Abrapa) e da Companhia Nacional de Abastecimento (Conab). Para tanto, utilizamos dados de produção total, produtividade (relação kg por hectare) e área plantada, a partir da década de 1970. Ademais, com a finalidade de buscar informações

3

O Movimento Sou de Algodão é uma iniciativa brasileira que promove o uso consciente e sustentável do algodão na cadeia da moda. Lançado em 2016 pela Associação Brasileira dos Produtores de Algodão (Abrapa), o movimento tem como objetivo incentivar o consumo de roupas feitas com algodão, valorizando a produção nacional sustentável e conscientizando os consumidores sobre a importância de escolhas mais responsáveis na hora de comprar. Mais informações sobre o movimento podem ser consultadas em <<https://soudealgodao.com.br/>>.



A produção de algodão no Brasil: o projeto (Ilu)miara e o cultivo orgânico como prática sustentável para o desenvolvimento de vestuário e moda

Shaiane Carla Gaboardi
Jailson Oliveira Sousa

sobre a produção do algodão orgânico, analisamos os dados da *Textile Exchange* (2022), a partir dos relatórios *Organic Cotton Market Report*.

Para compreender o circuito do algodão orgânico no Brasil, desde o seu plantio, até a sua transformação em malhas e tecidos, realizamos uma entrevista na empresa *Dalila Ateliê Têxtil*, com sede em Jaraguá do Sul e filial no município de Presidente Getúlio, sediadas na Mesorregião Norte e Vale do Itajaí, respectivamente, em Santa Catarina. Para a realização da entrevista, realizamos agendamento prévio, com os profissionais da empresa responsáveis pelos setores de tinturaria e de sustentabilidade.

A entrevista foi executada na unidade de Presidente Getúlio, no mês de outubro de 2023. O roteiro buscou abarcar questões sobre a motivação da empresa em trabalhar com o algodão orgânico, a origem da matéria-prima e a demanda do produto, pelas marcas e estilistas. Além disso, também se investigou outras malhas da *Dalila Ateliê Têxtil*, que recebem selo de sustentabilidade. Após o contato na indústria, realizamos uma entrevista online com o diretor executivo da empresa, para ter informações precisas sobre a produção do algodão orgânico oriundo da Paraíba, que é comprado pela *Dalila Ateliê Têxtil*.

A produção de algodão convencional e orgânico no Brasil e a demanda pela indústria têxtil

Segundo a *Food and Agriculture Organization of the United Nations* (FAO), o algodão é a fibra natural mais importante do mundo, devido à sua taxa de crescimento rápido e ampla gama de aplicações no vestuário e em outros itens para o lar, ou seja, ela está atrelada à demanda global de produtos têxteis. Ademais, nos últimos anos, a demanda por fibras naturais aumentou, devido à tendência em relação à sustentabilidade. Assim, cerca de 80% da fibra é utilizada no vestuário, 15% em produtos para o lar e 5% são destinados às aplicações não tecidas, como filtros e enchimentos. Atualmente, segundo a FAO (2023a), os países que mais produzem algodão são China e Índia, seguido de Estados Unidos e Brasil.

O Brasil passou por diferentes momentos no que se refere à cultura do algodão. Segundo observamos nos dados da Associação Brasileira dos Produtores de Algodão (Abrapa, 2023), a produção nos últimos 50 anos apresentou mudanças de produtividade e espacialização. Enter o final



A produção de algodão no Brasil: o projeto (Ilu)miara e o cultivo orgânico como prática sustentável para o desenvolvimento de vestuário e moda

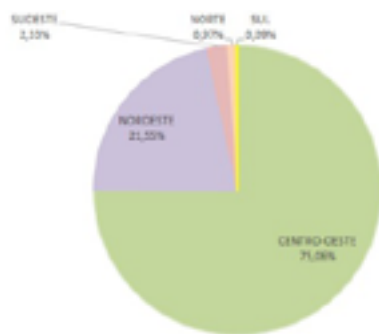
Shaiane Carla Gaboardi
Jailson Oliveira Sousa

da década de 1970 e o início da década de 1980, o Brasil teve a maior quantidade de área plantada de algodão até hoje, cerca de quatro milhões de hectares. Neste período, a maior região produtora era a Nordeste, com destaque para os estados de Ceará, Paraíba e Rio Grande do Norte, com o cultivo permanente do algodão arbóreo.

No entanto, na safra de 1986/87, a área plantada de algodão caiu aproximadamente 50%, devido a uma crise, vinculada a uma praga conhecida como “bicudo-do-algodoeiro”, que perdurou até os anos de 1990 (Alcantara; Vedana; Vieira Filho, 2023). Neste período, as regiões Sul (no Paraná) e Sudeste (em São Paulo e Minas Gerais) mantiveram certa produtividade na produção do algodão herbáceo, de cultivo anual e temporário, enquanto os estados do Nordeste iam perdendo espaço, por terem sido mais afetados pela crise do bicudo.

Em meados da década de 1990, a região Centro-Oeste iniciou uma posição de liderança na produção de algodão herbáceo, a qual perdura até os dias atuais, especialmente no estado de Mato Grosso (Figura 1). No entanto, é importante mencionar que, atualmente, o Nordeste mantém uma posição de destaque, mas sofreu uma redistribuição geográfica, com a produção concentrada na região do Matopiba: Maranhão, sul do Piauí, oeste da Bahia e no Tocantins, este último pertencente à Região Norte.

Figura 1 – Percentual de área destinada à produção de algodão convencional, por região brasileira, segundo CONAB (2023).



Fonte: acervo do autor.

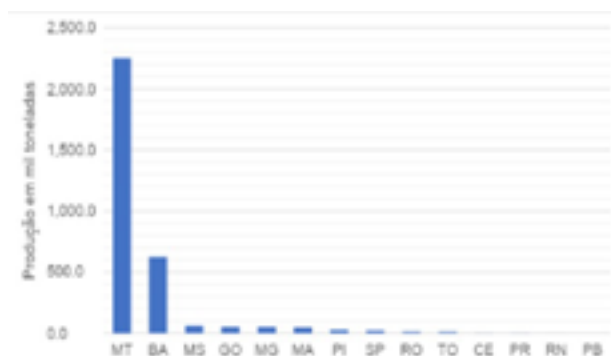
A produção de algodão no Brasil: o projeto (Ilu)miara e o cultivo orgânico como prática sustentável para o desenvolvimento de vestuário e moda

Shaiane Carla Gaboardi
Jailson Oliveira Sousa

Apesar de a área plantada atual ser menor do que a das décadas de 1970/80, (1,66 milhões de hectares, em 2023), a produção do algodão em pluma aumentou cerca de 500%, saltando de 0,49 milhão de tonelada, na safra de 1977/1978 para 3,03 milhões de toneladas, na safra 2022/2023. Isso se deve à mudança na produção manufatureira para a tecnológica (Alcantara; Vedana; Vieira Filho, 2023), além da introdução dos cultivares transgênicos resistentes à insetos, a partir de 2005, que propiciaram ganhos de escala (Xavier; Nunes Filho; Lopes, 2018).

A Figura 2, a seguir, demonstra a produção de algodão em pluma nos estados brasileiros, na safra 2022/23. Segundo a Conab (2023), o algodão é plantado em 14 estados, sendo que o Mato Grosso apresentou uma produção de 2.251 toneladas, seguido da Bahia, com 626 mil toneladas. Os demais estados tiveram produção abaixo de 100 mil toneladas.

Figura 2 – Total da produção de algodão em pluma safra 2022/23, por Unidade da Federação, segundo CONAB (2023).



Fonte: acervo do autor.

Essa produção demanda uma alta quantidade de agrotóxicos. Os dados do Sindicato Nacional da Indústria de Produtos para Defesa Vegetal (Sindiveg) apontam que, no ano de 2023, a área agrícola da cotonicultura foi responsável pela utilização de 7% de todo o agrotóxico comercializado no país, ficando atrás somente das culturas de soja (55%) e milho (18%) (Sindiveg, 2024).

A ampla utilização de agrotóxicos no Brasil é um tema que preocupa os pesquisadores das áreas da saúde e do ambiente. Atualmente, em

A produção de algodão no Brasil: o projeto (Ilu)miara
e o cultivo orgânico como prática sustentável para o
desenvolvimento de vestuário e moda

Shaiane Carla Gaboardi
Jailson Oliveira Sousa

números absolutos, o Brasil figura no cenário internacional como o maior consumidor de agrotóxicos do mundo (FAO, 2023b). Ademais, apesar de serem utilizados em todos os continentes, os agrotóxicos impactam com maior força os países mais pobres, acentuando um quadro de injustiça ambiental, no qual a população vive e trabalha em áreas com alta exposição ambiental e alimentar.

Os impactos dos agrotóxicos são mais perceptíveis em áreas de cultivo e para os trabalhadores que manuseiam os produtos periodicamente. Além da diminuição da biodiversidade e da contaminação do solo e dos recursos hídricos, são frequentes os casos de intoxicação aguda, devido a causas acidentais (Gaboardi, 2021). Entretanto, os impactos chegam também em áreas urbanas, por meio dos alimentos (Valentim *et al.*, 2023) e da água de abastecimento urbano com resíduos de pesticidas (Panis *et al.*, 2022). Alguns ingredientes ativos, inclusive, utilizados na cotonicultura, são classificados pela Organização Mundial da Saúde como potencialmente carcinogênicos para os seres humanos, como é o caso dos ingredientes ativos Glifosato e 2,4-D (IARC, 2015; IARC, 2017).

Apesar de a produção de algodão ser muito vinculada ao agronegócio (em larga escala), há também a produção realizada em pequenos estabelecimentos familiares e por comunidades empobrecidas, especialmente na Índia, na China e na América do Sul (EJF, 2007). Os agricultores e os trabalhadores rurais vinculados a esse tipo de produção estão mais expostos aos efeitos nocivos de agrotóxicos, por não possuírem condições financeiras e instruções adequadas para a utilização de equipamentos de proteção individual (EPIs), e por fazerem manualmente boa parte do trabalho, principalmente na colheita.

Os agravos à saúde e ao meio ambiente levam ao surgimento de nichos que demandam produtos de uma indústria têxtil que impacta positivamente no clima, na saúde do solo, na água e na biodiversidade, assim como, uma produção de algodão que proteja as comunidades e garanta os direitos humanos e trabalhistas. Nesse sentido, a produção de algodão orgânico tem sido uma das alternativas para promover e garantir saúde ambiental e qualidade de vida às comunidades envolvidas no processo de fabricação.

A produção orgânica não envolve a utilização de agrotóxicos e fertilizantes químicos na cultura do algodão, o que favorece a conservação



A produção de algodão no Brasil: o projeto (Ilu)miara
e o cultivo orgânico como prática sustentável para o
desenvolvimento de vestuário e moda

Shaiane Carla Gaboardi
Jailson Oliveira Sousa

da natureza. O cumprimento desses requisitos é garantido por meio de uma certificação de conformidade orgânica. Atualmente, muitas marcas possuem uma política de sustentabilidade e, portanto, demandam algodão orgânico para a produção de suas peças.

Diferentemente do mercado do algodão convencional, os mercados de algodão orgânico baseiam-se na venda direta entre agricultores e marcas, normalmente mediada apenas por cooperativas ou Organizações Não Governamentais (ONGs) que prestam apoio aos agricultores (Silva *et al.*, 2023). Assim, as marcas de moda tendem a trabalhar diretamente com os agricultores que plantam o algodão orgânico, com base em contratos assinados ainda antes do plantio.

Os dados sobre a produção de algodão orgânico, principalmente no Brasil, são escassos. Segundo as estimativas da Textile Exchange (2023), a colheita global do algodão orgânico, na safra 2021/22, foi de aproximadamente 342 mil toneladas de fibra, produzidas em 621,5 mil hectares de terra certificada como orgânica, e 180,7 mil toneladas de fibra em conversão/transição, produzidas em 293,2 mil hectares de terra. Em comparação com a safra de 2019/20, houve um crescimento estimado em 37%.

Três países são responsáveis por 72% da produção orgânica de algodão do mundo: Índia, Turquia e China. Na América do Sul, Peru, Brasil e Argentina produzem algodão orgânico, porém, enfrentam desafios no âmbito da falta de assistência técnica especializada, além de interferências climáticas, como a falta de chuvas e água insuficiente para viabilizar a produção (Textile Exchange, 2022).

Na safra 2020/21, em pleno contexto de pandemia da Covid-19, o Brasil cultivou cerca de 70 toneladas de fibra de algodão orgânico em 14.591 hectares de terra certificada, e 28 toneladas de fibra em conversão, em 257 hectares (Textile Exchange, 2022). Essa produção orgânica envolveu cerca de 832 agricultores, enquanto a produção do algodão em conversão envolveu 455 agricultores. A comparação entre a produção global e do Brasil pode ser visualizada na Tabela 1, a seguir.



A produção de algodão no Brasil: o projeto (Ilu)miara e o cultivo orgânico como prática sustentável para o desenvolvimento de vestuário e moda

Shaiane Carla Gaboardi

Jailson Oliveira Sousa

Tabela 1 – Produção de algodão orgânico Safra 2020/21.

	Fibra orgânica certificada (toneladas)	Fibra em transição orgânica (toneladas)	Área de terra com certificação orgânica (hectares)	Área de terra em transição para orgânica (hectares)	Participação do algodão global com certificação orgânica
Produção Global	342.265	180.726	621.691	293.204	1,4%
Produção Brasil	70	28	14.591	257	0,003%

Fonte: adaptado de Textile Exchange, 2022.

Nesse sentido, o Brasil representou 0,02% da produção global de algodão orgânico, enquanto estima-se que 0,003% da produção total de algodão do país esteja certificada como orgânica (Textile Exchange, 2022). Os principais estados que produzem são Piauí, Pernambuco, Ceará, Paraíba, Alagoas e Sergipe. Essa manufatura tem ocorrido em pequenos estabelecimentos familiares ou em lotes arrendados para trabalhadores rurais. Para fins de ilustração, no próximo tópico, abordaremos o caso de um projeto de produção e comercialização de algodão orgânico no interior da Paraíba, destinado a duas empresas, situadas no Sul e Sudeste do Brasil.

O circuito do algodão orgânico do plantio à comercialização da malha: o caso do Projeto (Ilu)miara

O projeto (Ilu)miara é uma iniciativa de duas empresas brasileiras da área têxtil: a Dalila Ateliê Têxtil, malharia catarinense e, a Companhia Industrial Cataguases, especializada em tecidos planos 100% algodão, localizada no município de Cataguases, mesorregião da Zona da Mata, em Minas Gerais. O projeto envolve a cadeia da produção do algodão orgânico destinado às duas empresas supramencionadas.

O algodão orgânico percorre mais de 3.000 km (Figura 3), desde a sua área de cultivo, principalmente no município de Ingá, interior do estado da Paraíba, até chegar a Santa Catarina e ser transformado em malha, com a finalidade de comercialização. O cultivo do algodão orgânico realizado em Ingá possui compra garantida pela Dalila Ateliê Têxtil e pela Companhia Industrial Cataguases. Ele é feito por, aproximadamente, 60 famílias de trabalhadores rurais, em uma área de 95 hectares, em 2023.



A produção de algodão no Brasil: o projeto (Ilu)miara e o cultivo orgânico como prática sustentável para o desenvolvimento de vestuário e moda

Shaiane Carla Gaboardi

Jailson Oliveira Sousa

É importante mencionar que a maior parte da produção se encontra, atualmente, em uma fazenda privada, na qual o proprietário cede a terra, que varia entre um e três hectares por família, e os trabalhadores são incumbidos de manter a área limpa e fértil, além de fornecer alimento para os animais da fazenda, por meio das plantas que ali ficam, após a colheita do algodão. Desde o início do projeto, em 2020, houve um salto na produção, de 5,7, para 120 toneladas, e o produto conta com certificação por meio do processo de auditoria realizado pela certificadora Ecocert®.

Figura 3 – Mapa do Percurso do Algodão Orgânico (Ilu)miara.



Fonte: acervo do autor

O início do projeto (Ilu)miara foi motivado pela existência de uma demanda pelo algodão orgânico, por parte de alguns clientes. No entanto, a empresa precisava importar o produto da Ásia, visto que não havia uma iniciativa de produção em escala que pudesse viabilizar o volume necessário no Brasil. No entanto, a partir da busca por alternativas, a proprietária da empresa Natural Cotton Collor, da Paraíba, conseguiu estabelecer contatos para que a Dalila Ateliê Têxtil e a Cataguases pudessem construir um projeto maior.

A parceria com a Cataguases não ocorreu por acaso, pois as empresas já possuíam uma parceria em outras iniciativas, como a tecnologia antiviral, no período da pandemia da Covid-19 e, posteriormente, em um showroom compartilhado no bairro Jardins, na cidade de São Paulo. Além disso, a Cataguases tem um produto complementar ao portfólio da Dalila, ou seja,

A produção de algodão no Brasil: o projeto (Ilu)miara
e o cultivo orgânico como prática sustentável para o
desenvolvimento de vestuário e moda

Shaiane Carla Gaboardi
Jailson Oliveira Sousa

elas não são concorrentes. Segundo o diretor executivo da Dalila Ateliê Têxtil, André Klein, a empresa parceira possui uma fiação de excelente qualidade para fiar o algodão.

Em quatro anos de parceria houve uma importante evolução, especialmente na área de beneficiamento do algodão em rama. Segundo informações obtidas em entrevista com a responsável pelo setor de sustentabilidade da Dalila Ateliê Têxtil, as duas empresas investiram aproximadamente R\$ 500 mil para a montagem de uma usina de beneficiamento em Ingá/PB e, conseqüentemente, para o fortalecimento da Cooperativa dos Agricultores do Município de Ingá e Região, a Itacoop.

A introdução de uma usina de beneficiamento na cooperativa reduziu o tempo do processo de descaroçamento do algodão em pluma de forma drástica. O processo que, antes, levava cerca de oito meses de trabalho manual, passou para apenas três dias, com a ajuda da máquina. Além do investimento das duas empresas, a montagem da usina demandou o apoio da Prefeitura Municipal de Ingá, do Sebrae e do Senai, entre outros órgãos. Em 2023, a Itacoop produziu 30 toneladas de algodão branco orgânico limpo. O excedente, cerca de 90 toneladas, foi comprado por duas empresas de outros municípios do interior da Paraíba, onde a produção segue a mesma lógica, mas sem a organização em cooperativa.

Após o processo de fabricação, a fibra orgânica é enviada para a Cataguases, onde o algodão orgânico é limpo, uniformizado e transformado em fios. Por fim, nas tecelagens da Cataguases e da Dalila, esses fios são transformados em tecidos e malhas. Na Figura 4, a seguir, pode-se observar amostras de malha orgânica do Projeto (Ilu)miara com acabamento de base vegetal, feito com óleo das sementes e do caroço do algodão. Também há o tingimento natural, com pigmentos com base de produtos vegetais, como uva, cúrcuma, urucum, acácia negra, anileira e clorofila.



A produção de algodão no Brasil: o projeto (Ilu)miara
e o cultivo orgânico como prática sustentável para o
desenvolvimento de vestuário e moda

Shaiane Carla Gaboardi
Jailson Oliveira Sousa

Figura 4 – Mostruário linha (Ilu)miara Dalila Ateliê Têxtil (2023).



Fonte: acervo do autor

Em entrevista com os profissionais da tinturaria e do setor de sustentabilidade da Dalila Ateliê Têxtil, questionamos a demanda de mercado e o destino das malhas orgânicas. Desta forma, soubemos que a maior parte da malha orgânica é comercializada dentro do Brasil, com alguma inserção na América Latina. Normalmente, a demanda dos compradores é para a produção de uma linha sustentável de suas marcas. No entanto, há estilistas que demandam determinada malha orgânica ou classificada como sustentável, devido à sua textura ou aparência.

Apesar de o projeto estar evoluindo, e existir tecnologia dentro da indústria com foco na sustentabilidade, a produção ainda é rudimentar, especialmente na colheita, onde verifica-se pouco uso de equipamentos, ou seja, tudo ocorre a partir do trabalho manual. O diretor executivo da Dalila Ateliê Têxtil destaca o interesse social da empresa no projeto (Ilu)miara:

Seria muito mais fácil, se a intenção do projeto fosse apenas econômica, importar o algodão. Nós estamos neste projeto para desenvolver a região e construir novas oportunidades para as pessoas. Cada vez mais famílias vem demonstrando interesse e se associando a cooperativa. Queremos construir a possibilidade de uma transformação social através do trabalho, usando a

A produção de algodão no Brasil: o projeto (Ilu)miara
e o cultivo orgânico como prática sustentável para o
desenvolvimento de vestuário e moda

Shaiane Carla Gaboardi
Jailson Oliveira Sousa

competência destas pessoas da região. E a possibilidade de conectar um projeto social diretamente ao escopo do nosso negócio é o que nos motiva (Klein, 2023, comunicação pessoal).

Nesse sentido, um dos principais desafios para as empresas, segundo o diretor executivo André Klein, é encontrar clientes que paguem o preço necessário para promover a sustentabilidade do projeto, uma vez que o valor final fica mais alto do que o do algodão convencional. Assim, os trabalhos atuais focam no avanço da busca pela certificação internacional de rastreabilidade, chamada Global Organic Textile Standard: Ecology & Social Responsibility (GOTS). A busca pela certificação GOTS está diretamente relacionada ao valor do algodão sustentável. A certificação funciona como uma garantia internacional de qualidade socioambiental — ela comprova que o algodão foi produzido de forma ecologicamente correta e socialmente justa, com rastreabilidade em toda a cadeia produtiva. Por isso, agrega valor ao produto final. No entanto, como o custo para produzir e certificar esse algodão é maior do que o do algodão convencional, o preço final também aumenta. O desafio, então, está em encontrar consumidores e empresas dispostos a reconhecer esse valor extra e pagar por ele. A certificação é uma forma de justificar esse custo maior, mostrando que ele está atrelado a práticas responsáveis.

Além disso, há a preocupação contínua com o clima no semiárido. Assim, pensa-se na possibilidade de irrigação da produção para garantir safras constantes, aliada à ampliação do uso de tecnologias para melhorar as condições de produtividade. Apesar dos desafios enfrentados pelas empresas e pelos trabalhadores rurais, já existem relatos positivos das famílias envolvidas, especialmente no que se refere ao aumento da renda das famílias empobrecidas e, conseqüentemente, possibilidade de permanecer no campo.

Ainda que a malha orgânica represente apenas 2% da comercialização da Dalila Ateliê Têxtil, o processo impacta positivamente a qualidade de vida de diversas famílias, as quais só possuem sua força de trabalho. Isso, por si só, é bastante significativo, em um contexto de moda e da indústria têxtil que, no geral, segue a lógica do fast-fashion, sem preocupação com o ambiente e as pessoas envolvidas na produção.



A produção de algodão no Brasil: o projeto (Ilu)miara
e o cultivo orgânico como prática sustentável para o
desenvolvimento de vestuário e moda

Shaiane Carla Gaboardi

Jailson Oliveira Sousa

Nesse sentido, o algodão orgânico apresenta-se como uma das melhores alternativas de matéria-prima para a produção de um vestuário, cada vez mais, comprometido com os pressupostos da sustentabilidade. Além de reduzir os impactos socioambientais da produção, a esa produção contribui de forma significativa para o consumo mais consciente, de modo que o consumidor final possa se atentar à existência das ações sustentáveis.

Segundo Alessio *et al.* (2014, p. 144) “a indústria da moda, atualmente, integra seus interesses na sustentabilidade por meio de seus produtos e com suas próprias estratégias de negócio”. Entre as empresas e estilistas adeptos e parceiros do uso do algodão orgânico da Paraíba, destacam-se as marcas Isaac Silva® (assinado pela estilista Isa Silva) e Natural Cotton Color® (liderada pela empresária Francisca Vieira). As duas formam uma parceria que promove o algodão orgânico (Ilu)miara nas passarelas de eventos nacionais e internacionais, como o São Paulo Fashion Week e o Brasil Eco Fashion Week (Figura 5).

Figura 5 – Algodão Orgânico da Paraíba na 7ª Edição Brasil Eco Fashion Week.



Fonte: Brasil Eco Fashion Week (2023).

Outro exemplo do uso do algodão orgânico do projeto (Ilu)miara é a elaboração de peças específicas por algumas marcas e estilistas. A marca Florest® utiliza o algodão orgânico do projeto no desenvolvimento da Camisa Bromélia (Figura 6). A trama da peça apresenta uma mescla de tom e sub tom, que traz um aspecto mais artesanal à camisa, de composição 100% algodão orgânico.

A produção de algodão no Brasil: o projeto (Ilu)miara
e o cultivo orgânico como prática sustentável para o
desenvolvimento de vestuário e moda

Shaiane Carla Gaboardi
Jailson Oliveira Sousa

Figura 6 – Algodão Orgânico da Paraíba na 7ª Edição Brasil Eco Fashion Week.



Fonte: Florest® < <https://www.florestoficial.com.br/camisa-bromelia-mc-000004415-00d/p>>. Acesso em 20/12/2024.

Nesse contexto, o algodão orgânico é um importante aliado na prática de fazer moda e pode ser propulsor, na defesa de questões ambientais. Ao dar visibilidade para a produção voltada para os princípios da sustentabilidade, as marcas citadas promovem a conscientização sobre as ações de conservação ambiental, especialmente, das águas, do solo e, consequentemente, da saúde humana.

Considerações finais

A indústria têxtil é uma das mais poluidoras do mundo. Entre os impactos prejudiciais à natureza estão aqueles vinculados ao processo produtivo do algodão. Atualmente, o Brasil é o quarto produtor mundial de algodão convencional. No entanto, essa posição se dá devido a um investimento massivo em tecnologia e produtos químicos, para aumentar a produtividade.

Os ingredientes ativos utilizados na cotonicultura acabam por contaminar o solo, os recursos hídricos e a população que vive e que trabalha nas áreas próximas ao cultivo. Por mais que a maior parte da produção seja em larga escala, na região Centro-Oeste e no Matopiba, também há plantio em pequenos estabelecimentos rurais familiares e em lotes arrendados.

A produção de algodão no Brasil: o projeto (Ilu)miara
e o cultivo orgânico como prática sustentável para o
desenvolvimento de vestuário e moda

Shaiane Carla Gaboardi
Jailson Oliveira Sousa

Desde 2020, as duas empresas brasileiras, Dalila Ateliê Têxtil e Cataguases, investem na produção do algodão orgânico no interior da Paraíba e compram a produção de uma cooperativa no município de Ingá/PB, a qual abarca trabalhadores rurais envolvidos no plantio do algodão orgânico.

O estudo do Projeto (Ilu)miara demonstra que existem possibilidades de aliar a produção de algodão com a saúde ambiental e a geração de renda. No entanto, percebem-se gargalos para a expansão e concretização do projeto, como a falta de tecnologia para o cultivo orgânico, além de políticas públicas que facilitem a inclusão das comunidades em projetos semelhantes.

Referências

ABRAPA – Associação Brasileira dos Produtores de Algodão. Dados do Setor: Análises Históricas de Área, Produção e Produtividade do Algodão no Brasil. Disponível em: <https://abrapa.com.br/dados/>. Acesso em 27/11/2024.

ALCANTARA, Isabela Romanha de; VEDANA, Roberta; VIEIRA FILHO, José Eustáquio Ribeiro. O caso emblemático da produção de algodão no Brasil de 1974 a 2019. Revista Econômica do Nordeste, v. 54, n. 2, p. 139-155, 2023. DOI: 10.61673/ren.2023.1372.

ALESSIO, Monik A.; ARAUJO, Amanda S.; LOPES, Luciana D.; SCHULTE, Neide K. Algodão Orgânico na Produção Sustentável. ModaPalavra e-periódico, n. 14, p. 136-150, 2014.

BERLIM, Lilyan. Moda e Sustentabilidade, uma reflexão necessária. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2012.

CONAB – Companhia Nacional de Abastecimento. Acompanhamento da Safra Brasileira, v. 11, nº 3, dez. 2023. Disponível em: file:///C:/Users/shaiane.gaboardi/Downloads/E-book_BoletimZdeZSafrasZ-Z3oZlevantamento.pdf. Acesso em 21/12/2024.

EJS – Environmental Justice Foundation; Pesticide Action Network UK. The deadly chemicals in cotton. London, UK, 2007. ISBN No. 1-904523-10-2.



A produção de algodão no Brasil: o projeto (Ilu)miara
e o cultivo orgânico como prática sustentável para o
desenvolvimento de vestuário e moda

Shaiane Carla Gaboardi
Jailson Oliveira Sousa

FAO. 2023a. Cotton – Commodity in focus. Disponível em: <https://www.fao.org/markets-and-trade/commodities/cotton/en/>. Acesso em 16/11/2024.

FAO. 2023b. Pesticides use and trade, 1990-2021. FAOSTAT Analytical Briefs Series No. 70. Rome. <https://doi.org/10.4060/cc6958en>. Acesso em 16/11/2024.

FERREIRA, Bianca Nicoletti et al. Cadeia produtiva do algodão no Brasil. Research, Society and Development, v. 11, n. 10, e298111031730, 2022.

GABOARDI, Shaiane C. O uso de agrotóxicos no Sudoeste do Paraná a partir de uma perspectiva geográfica multiescalar. Tese (Doutorado em Geografia). Universidade Estadual do Oeste do Paraná. Francisco Beltrão/PR, 2021.

GFA – Global Fashion Agenda. The GFA Monitor 2022. Disponível em: <https://globalfashionagenda.org/download-resource/?file-name=GFA%20Monitor%20full%20report&file-id=6056>. Acesso em 19/05/2025.

IARC - International Agency for Research on Cancer (2015). Monographs on the evaluation of carcinogenic risks to humans. Some organophosphate insecticides and herbicides. Lyon, France: IARC Working Group on the Evaluation of Carcinogenic Risks to Humans; v. 112.

IARC - International Agency for Research on Cancer, (2018). Monographs on the evaluation of carcinogenic risks to humans. DDT, Lindane, and 2,4-D. Lyon, France: IARC Working Group on the Evaluation of Carcinogenic Risks to Humans; v. 113.

PANIS, Carolina; CANDIOTTO, Luciano Z. P.; GABOARDI, Shaiane C.; GURZENDA, Susie; CRUZ, Jurandir; CASTRO, Marcia; LEMOS, Bernardo. Widespread pesticide contamination of drinking water and impact on cancer risk in Brazil. Environment International, v. 165, e107321, 2022.

SILVA, Rhyllary Coelho e; DE SIQUEIRA CAMARGO, Ricardo; MEDINA Gabriel da Silva. GATTI, Mariana; SEVIGNE-ITOIZ, Eva; LUCIA, Lorenzo Di, MWABONJE, Onesmus N. Fashion Market Niches for Organic Agroforestry Cotton: Market Potential for Promoting Sustainable Supply Chains.



A produção de algodão no Brasil: o projeto (Ilu)miara
e o cultivo orgânico como prática sustentável para o
desenvolvimento de vestuário e moda

Shaiane Carla Gaboardi
Jailson Oliveira Sousa

Sustainability, v. 15, n. 1, 700, 2023. <https://doi.org/10.3390/su15010700>

SINDIVEG – Sindicato Nacional da Indústria de Produtos para a Defesa Vegetal. Estatísticas. Disponível em: <https://sindiveg.org.br/mercado-total/>. Acesso em 16/11/2024.

SCHULTE, Neide K.; LOPES, Luciana; ALESSIO, Monik A.; FREITAS, Beatriz. A moda no contexto da sustentabilidade. ModaPalavra e-periódico, n. 12, p. 194-210, 2013.

TEXTILE EXCHANGE. Organic Cotton Market Report (2022). Disponível em: https://textileexchange.org/app/uploads/2022/10/Textile-Exchange_OCMR_2022.pdf. Acesso em 15/11/2023.

VALENTIM, J. et al. Monitoring residues of pesticides in food in Brazil: A multiscale analysis of the main contaminants, dietary cancer risk estimative and mechanisms associated. Front. Public Health, v. 11, p. 1130893, 2023. doi: 10.3389/fpubh.2023.1130893

XAVIER, Thaíse Dantas de Almeida; NUNES FILHO, Luiz; LOPES, Simone Silva dos Santos. Análise Prospectiva do Algodão Transgênico no Brasil. Cadernos de Prospecção, v. 11, n. 3, p. 927-939, 2018. DOI: 10.9771/cp.v11i3.27115.



Tingimento Natural e a Biodiversidade Brasileira: Desafios e Oportunidades, uma revisão sistemática

Natural Dyeing and Brazilian Biodiversity: Challenges and Opportunities, a systematic review

Maibe Marocolo Lima¹

Joanette Costa Formiga Cavaco²

Dr. Breno Tenório Ramalho de Abreu³

Dra. Dianne Magalhães Viana

1

Mestranda do PPG Design -
Universidade de Brasília

2

Mestranda do PPG Design –
Universidade de Brasília.

3

Docente permanente do PPG Design
– Universidade de Brasília.

4

Docente permanente do PPG Design
– Universidade de Brasília.

Resumo

O artigo apresenta os resultados de uma revisão sistemática sobre o tingimento natural e seu potencial no contexto da biodiversidade brasileira, com foco no design sustentável. O estudo investiga o uso de plantas tintoriais por comunidades tradicionais - indígenas, quilombolas e ribeirinhos - destacando o resgate de saberes ancestrais e suas contribuições para a sustentabilidade na indústria têxtil. A metodologia baseou-se na análise de publicações indexadas na base de dados *Web of Science*, aplicando critérios relacionados ao ano de publicação, relação com a biodiversidade brasileira, menor impacto ambiental e saberes tradicionais. Foram examinados 27 estudos, permitindo identificar vantagens ambientais e culturais do tingimento natural, como a redução do impacto químico da produção têxtil e a valorização de práticas artesanais. No entanto, desafios como a escassez de cultivo de espécies tintoriais, dificuldades no escalonamento industrial da produção e a ausência de políticas públicas de incentivo ainda limitam sua expansão. Conclui-se que a valorização do tingimento natural no Brasil requer esforços multidisciplinares, investimentos em pesquisa e inovação, além da articulação entre saberes tradicionais, tecnologias atuais para o desenvolvimento de estudos para a aplicação em larga escala no design sustentável.

Palavras-chave: Tingimento natural, corantes naturais, sustentabilidade e biodiversidade brasileira.



Tingimento Natural e a Biodiversidade Brasileira: Desafios e Oportunidades, uma revisão sistemática

Maibe Marocco Lima
Joanette Costa Formiga Cavaco
Dr. Breno Tenório Ramalho de Abreu
Dra. Dianne Magalhães Viana

Abstract

The article presents the results of a systematic review on natural dyeing and its potential within the context of Brazilian biodiversity, focusing on sustainable design. The study investigates the use of dye plants by traditional communities—indigenous, quilombola, and riverside populations—highlighting the revival of ancestral knowledge and its contributions to sustainability in the textile industry. The methodology was based on analyzing publications indexed in the Web of Science database, using criteria related to publication year, connection to Brazilian biodiversity, lower environmental impact, and traditional knowledge. A total of 27 studies were examined, identifying environmental and cultural advantages of natural dyeing, such as reducing the chemical impact of textile production and valuing artisanal practices. However, challenges like the scarcity of dye plant cultivation, difficulties in industrial scaling, and the absence of public incentive policies still limit its expansion. The conclusion emphasizes that promoting natural dyeing in Brazil requires multidisciplinary efforts, investments in research and innovation, articulation between traditional knowledge and modern technologies and studies to large-scale application in sustainable design.

Keywords: Natural dyeing, natural dyes, sustainability, and Brazilian biodiversity

Introdução

O presente artigo trata de uma revisão sistemática sobre os benefícios e desafios do tingimento natural no Brasil, abordando seus aspectos históricos, técnicos e ambientais. A pesquisa também investiga o papel do design sustentável na integração dessa prática ao mercado contemporâneo. A revisão se dá por meio de produções acadêmicas obtidas a partir da base de dados *Web of Science*.

Na busca em produzir as cores presentes no mundo, o homem encontrou na natureza, entre os minerais, flora e fauna, os elementos necessários para ornamentar seu corpo, seus utensílios, adornos, moradia. Faziam uso de corantes naturais até o ano de 1856 quando o químico inglês William Perkin descobriu o corante sintético (Souza, et al, 2011 apud Mirjalili, 2021). A partir de então, houve um crescente uso dos sintéticos passando a predominar até os dias de hoje.

Os corantes extraídos de plantas podem ser encontrados em flores, folhas, cascas, caule e raízes. Segundo Ferreira (1998), uma das classifica-



Tingimento Natural e a Biodiversidade Brasileira: Desafios e Oportunidades, uma revisão sistemática

Maibe Marocolo Lima
Joanette Costa Formiga Cavaco
Dr. Breno Tenório Ramalho de Abreu
Dra. Dianne Magalhães Viana

ções proposta por Steiner, leva em consideração a densidade dos corantes, sua localização no corpo da planta e sua proximidade ou distanciamento da luz. Assim, no entendimento de Steiner, os corantes de florais, do caule e das folhas, por serem mais próximos da luz, são altamente voláteis, altamente instáveis, mais luminosos. Já os obtidos de raízes são mais estáveis, mais duradouros, menos luminosos ligados ao reino mineral.

O processamento do tingimento natural em fibras têxteis, com corantes vegetais, engloba a extração do corante do vegetal e o tingimento da fibra. A aplicação deve ser realizada em fibras naturais, entre elas, o algodão, linho, seda, lã. Para o processamento são necessários água, álcool (utilizado para a extração do corante) e mordente (produtos auxiliares que se trata de uma substância solúvel em água quente, capaz de se ligar às fibras e ao corante). Na natureza observam-se três grandes grupos de mordentes: de origem vegetal, de sais orgânicos e de origem mineral. Os mordentes vegetais, muito usados em Minas Gerais, por exemplo, são os ricos em tanino como as folhas de goiabeira, umbigo de bananeira, cascas de barbatimão, de inhame e de angico. O tanino, também conhecido como “Ácido Tânico”, é uma substância de coloração amarela ou marrom, extraída da seiva, casca e folhas de muitas plantas (Ferreira, 1998).

O mordente de sais orgânicos como o acetado de cobre só é encontrado em farmácias de manipulação. Já o de acetado de ferro pode ser produzido com uma simples receita caseira. A decoada, também utilizada como mordente, é uma solução obtida a partir de cinzas que pode ser usada durante a preparação da tinta do anil (índigo). Os mordentes de origem mineral, como o alúmen, o ferro e o cobre por serem metais encontrados sob a forma de sais provenientes de algumas rochas dissolvem-se facilmente em água quente. Os três tipos mais usados são o alúmen de potássio, rico em alumínio, o sulfato de ferro e o sulfato de cobre (Ferreira, 1998).

Já os corantes sintéticos, utilizados na indústria têxtil, são substâncias com estrutura química que possuem em sua cadeia carbônica, um ou dois grupos cromóforos e auxocromos. O primeiro tem a função de dar uma cor específica ao corante, enquanto o segundo intensifica a cor deste com as fibras no arranjo de ligações químicas fortes (Júnior e Azevedo, 2000 apud Guaratini; Zanon, 2024).



Tingimento Natural e a Biodiversidade Brasileira: Desafios e Oportunidades, uma revisão sistemática

Maibe Marocco Lima
Joanette Costa Formiga Cavaco
Dr. Breno Tenório Ramalho de Abreu
Dra. Dianne Magalhães Viana

Atualmente a indústria têxtil representa uma das principais fontes de contaminação hídrica no mundo, caracterizada pelo alto consumo de água e pelo uso de corantes sintéticos poluentes (Fletcher, 2014; Kant, 2012). Nesse contexto, estudos acerca de corantes naturais vêm sendo realizados para uma possível alternativa com vistas a reduzir os impactos ambientais dessa indústria.

Apesar do vasto potencial da biodiversidade brasileira, diversos desafios ainda limitam a expansão do tingimento natural em escala industrial. Entre os principais entraves estão a falta de cultivo sistemático de espécies tintoriais, as dificuldades no escalonamento da produção e a necessidade de aprofundar pesquisas sobre a durabilidade e fixação dos corantes naturais (Silva & Souza, 2020). Além disso, a ausência de políticas públicas específicas para o setor dificulta sua expansão e viabilidade comercial (González, 2021).

Segundo Manzini e Vellozi (2002), propor o desenvolvimento do design para a sustentabilidade, significa:

promover a capacidade do sistema produtivo de responder à procura social de bem estar utilizando uma quantidade de recursos ambientais drasticamente inferior aos níveis atualmente praticados. Isto requer gerir de maneira coordenada todos os instrumentos de que se possa dispor (produtos, serviços e comunicações) e dar unidade e clareza às próprias propostas. Em definitivo, o design para a sustentabilidade pode ser reconhecido como uma espécie de design estratégico, ou seja, o projeto de estratégias aplicadas pelas empresas que se impuseram seriamente a prospectiva da sustentabilidade ambiental. É necessário o empenho em aprofundar propostas na constante avaliação comparada das implicações ambientais, nas diferentes soluções técnica, econômica e socialmente aceitáveis e devem considerar, também, durante a concepção de produtos e serviços, todas as condicionantes que os determinem por todo o seu ciclo de vida (Manzini e Vellozi, 2002, p. 23).



Tingimento Natural e a Biodiversidade Brasileira: Desafios e Oportunidades, uma revisão sistemática

Maibe Marocco Lima
Joanette Costa Formiga Cavaco
Dr. Breno Tenório Ramalho de Abreu
Dra. Dianne Magalhães Viana

Histórico e resgate de saberes ancestrais

A extração de corantes naturais para tingimento têxtil é uma arte milenar e por muitos séculos foi utilizada por diversas civilizações ao redor do mundo, como China, Peru, Egito, Mesopotâmia. Manuscritos antigos da Índia fazem menção sobre corantes vegetais utilizados em 3.000 a.C. (Ferreira, 1998). Os portugueses ao descobrirem a África e durante a rota marítima ao redor desse continente, perceberam o uso de uma nova tonalidade da cor azul extraída de folhas de várias espécies de anileiras. No México, os europeus conheceram um inseto denominado cochonilha que produzia um corante escarlate (Souza, et al, 2021). No Brasil os povos originários, antes dos colonizadores portugueses, já conheciam a árvore Pau Brasil e dela extraíam um corante vermelho que era usado tanto para tingimento quanto em cerimônias e rituais, onde coloriam os corpos para festas e guerras (Marocco, 2023).

No século XIX, no ano de 1856, foi descoberta pelo químico inglês Willian Perkin, uma nova forma de tingimento, por meio de corantes sintéticos, que a partir de então, predomina na indústria têxtil (Souza, et al, 2011 apud Mirjalili, 2021). No entanto, o crescimento exacerbado dessa indústria, no decorrer das últimas décadas, vem causando impactos ao meio ambiente.

No Brasil, o conhecimento de corantes vegetais é preservado por povos indígenas, quilombolas e ribeirinhos, que desenvolveram técnicas próprias para a extração e sua aplicação (Marocco, 2023). O tingimento natural sempre esteve presente na história dos povos originários e comunidades tradicionais do Brasil. Diferentes grupos indígenas, como os Guarani, Tikuna e Yanomami, utilizam corantes naturais para tingir tecidos, cerâmicas e adornos corporais, reforçando sua identidade cultural e ancestralidade (Costa, 2018).

O uso de plantas tintórias, no Brasil, varia de acordo com os seus biomas, refletindo a relação entre as comunidades e os ecossistemas locais. No Cerrado espécies como o Barbatimão (*Stryphnodendron adstringens*) são amplamente utilizadas para produzir tons rosados e marrons a partir do extrato de sua casca (Marocco, 2023). Já no Pantanal, o Buriti (*Mauritia flexuosa*) fornece um corante amarelo intenso, enquanto na Amazônia, o



Tingimento Natural e a Biodiversidade Brasileira: Desafios e Oportunidades, uma revisão sistemática

Maibe Marocco Lima
Joanette Costa Formiga Cavaco
Dr. Breno Tenório Ramalho de Abreu
Dra. Dianne Magalhães Viana

Jenipapo (*Genipa americana*) é amplamente conhecido por sua coloração azulada, essencial para rituais e expressões culturais de diversos povos indígenas (Cardon, 2007).

As comunidades quilombolas também desempenham um papel importante na preservação e transmissão desses saberes tintoriais. Em diversas regiões do Brasil, especialmente no Nordeste e Sudeste, grupos quilombolas cultivam e utilizam plantas tintoriais como a Catuaba (*Erythroxylum vaccinifolium*), que gera corantes avermelhados e a Juremapreta (*Mimosa tenuiflora*), que produz tons arroxeados (Costa, 2018).

O estudo da flora tintorial brasileira, aliado ao resgate dessas práticas tradicionais, representa um passo importante para reconhecer e valorizar a biodiversidade nacional, integrando o conhecimento ancestral às inovações sociais do design sustentável e preservação cultural. Segundo Cardon (2007), a tinturaria natural constitui um patrimônio imaterial de grande relevância, contribuindo para a valorização de saberes e práticas sustentáveis.

Metodologia da pesquisa

A pesquisa foi desenvolvida por meio de uma revisão sistemática da literatura, com o objetivo de mapear estudos mais relevantes sobre o tingimento natural, sua relação com a biodiversidade brasileira e sua aplicação na sustentabilidade da indústria têxtil. O procedimento metodológico envolveu a seleção de produções acadêmicas de fonte reconhecida e a definição de critérios para inclusão e exclusão de estudos.

Base de dado e procedimentos de busca

A revisão utilizou a base de dados acadêmica *Web of Science*. Apesar da busca também na base *Scopus*, não se obteve artigos científicos relacionados à pesquisa em tela.

A estratégia de busca aplicou operadores booleanos (AND, OR) para refinar os resultados. Os termos de pesquisa utilizados incluíram:

- Português: "tingimento natural", "corantes naturais", "biodiversidade brasileira", "sustentabilidade na indústria



Tingimento Natural e a Biodiversidade Brasileira: Desafios e Oportunidades, uma revisão sistemática

Maibe Marocco Lima
Joanette Costa Formiga Cavaco
Dr. Breno Tenório Ramalho de Abreu
Dra. Dianne Magalhães Viana

têxtil", "produção artesanal", "moda sustentável", "saberes ancestrais", "economia circular", "impacto", "meio ambiente".

- Inglês: "natural dyeing", "plant-based dyes", "Brazilian biodiversity", "sustainable textile industry", "traditional knowledge", "circular economy", "environment", "impact".

CrITÉRIOS de seleção e exclusão dos estudos

A seleção dos artigos foi realizada com base nos seguintes critérios de inclusão:

- Artigos publicados entre 2014 e 2024, delimitando um recorte temporal recente;
- Estudos sobre o uso de corantes naturais no tingimento têxtil e sua relação com a biodiversidade brasileira;
- Pesquisas que apresentassem análises sobre impactos ambientais, inovação no design sustentável e economia circular;
- Estudos que discutem práticas tradicionais e seu potencial de aplicação na indústria têxtil contemporânea.

Foram excluídos:

- Estudos duplicados na base de dados;
- Publicações sem metodologia definida ou sem acesso ao texto completo;
- Artigos que não abordassem diretamente o uso de tingimento natural na indústria têxtil ou sua viabilidade sustentável.

Processo de seleção dos estudos

A seleção foi realizada em três etapas:

1. Busca inicial - Aplicação dos filtros de tempo (últimos 10 anos) e idioma (inglês e português), resultando em 112 estudos identificados.



Tingimento Natural e a Biodiversidade Brasileira: Desafios e Oportunidades, uma revisão sistemática

Maibe Marocco Lima
Joanette Costa Formiga Cavaco
Dr. Breno Tenório Ramalho de Abreu
Dra. Dianne Magalhães Viana

2. Triagem preliminar - Análise dos resumos, reduzindo o número para 41 artigos selecionados para leitura integral.
3. Seleção final - após a leitura completa, 27 estudos foram considerados relevantes e organizados em eixos temáticos.

Os principais eixos temáticos e números de artigos por eixo estão relacionados a seguir:

1. Histórico e Saberes Tradicionais: Abordagem sobre o uso de plantas tintoriais por comunidades indígenas, quilombolas e artesãos locais, com ênfase na transmissão de conhecimento ancestral. Total de referências neste eixo: 5 artigos
2. Sustentabilidade e Impactos Ambientais: Análise dos impactos do tingimento sintético e dos benefícios ambientais dos corantes naturais. Total de referências neste eixo: 8 artigos
3. Desafios e Potencialidades para a Indústria: Barreiras à escalabilidade da produção artesanal, desafios técnicos e estratégias de inovação para a implementação do tingimento natural na economia circular. Total de referências neste eixo: 7 artigos
4. Benefícios do Tingimento Natural: Análise da biodegradabilidade dos corantes naturais, redução da toxicidade dos efluentes e impactos positivos na saúde dos trabalhadores e consumidores. Total de referências neste eixo: 7 artigos

Análise e organização dos dados

Os estudos foram analisados quanto à metodologia empregada, principais achados e impacto das pesquisas no campo do tingimento natural. A categorização dos dados foi feita de acordo com os quatro eixos principais mencionados, permitindo uma visão comparativa das abordagens adotadas na literatura acadêmica.

Adotou-se um processo sistemático na seleção e avaliação da literatura disponível, proporcionando uma visão estruturada do tema, onde autores como Cardon (2007) e Fletcher (2014) fundamentaram a discussão sobre a relevância dos corantes naturais e suas implicações ambientais. Oliveira



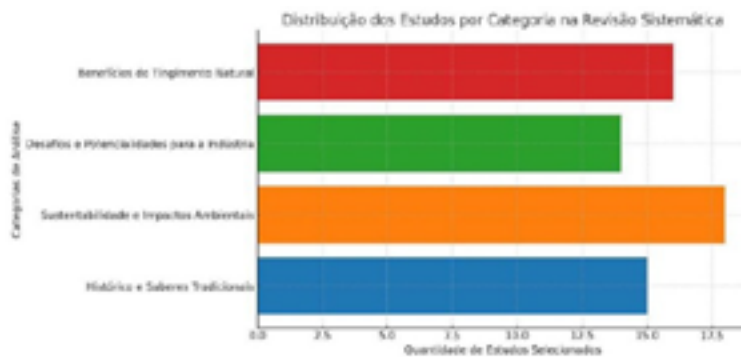
Tingimento Natural e a Biodiversidade Brasileira: Desafios e Oportunidades, uma revisão sistemática

Maibe Marocco Lima
Joanette Costa Formiga Cavaco
Dr. Breno Tenório Ramalho de Abreu
Dra. Dianne Magalhães Viana

& Mendes (2019) apresentaram uma análise química aprofundada sobre as matérias-primas tintoriais brasileiras, enquanto Kant (2012) forneceu dados sobre os impactos ambientais da indústria têxtil. Dissertações e documentos técnicos foram considerados apenas quando apresentavam contribuições relevantes e métodos bem definidos.

A distribuição está apresentada na figura 1.

Figura 1. Distribuição dos Estudos por Categoria na Revisão Sistemática.



Fonte: Gerado por IA ChatGPT pelos autores, 2024.

Biodiversidade Brasileira e matérias-primas tintoriais

A biodiversidade brasileira é uma das mais ricas do mundo, no entanto, a pesquisa sobre esses corantes naturais ainda é incipiente em comparação com os estudos de corantes tradicionais do Hemisfério Norte (Cardon, 2007). A seguir estão relacionadas algumas espécies presentes no território brasileiro com potencial para o tingimento têxtil (Marocco, 2023) e ilustradas por estados na figura 2:

a. Barbatimão (*Stryphnodendron adstringens*) – Espécie do Cerrado cuja casca libera corantes rosados e marrons. Amplamente utilizado na medicina popular e no tingimento artesanal.

b. Catuaba (*Erythroxylum vacciniifolium*) – Planta nativa da Caatinga que fornece corantes avermelhados, laranjas e rosas, destacando-se pelo uso tradicional em fitoterapia e tinturaria.

Tingimento Natural e a Biodiversidade Brasileira: Desafios e Oportunidades, uma revisão sistemática

Maibe Marocco Lima
Joanette Costa Formiga Cavaco
Dr. Breno Tenório Ramalho de Abreu
Dra. Dianne Magalhães Viana

c. Jatobá (*Hymenaea courbaril*) – Árvore encontrada em diversos biomas brasileiros, cuja casca produz tons arroxeados profundos, rosas e marrons.

d. Crajirú (*Arrabidaea chica*) – Planta amazônica cujas folhas fornecem corantes avermelhados e são amplamente utilizadas por comunidades tradicionais para tingimento e fins medicinais.

e. Romã (*Punica granatum*) – Fruto cujas cascas contêm taninos utilizados para tingimento, proporcionando tons que variam entre amarelo, verdes e marrons.

Figura 2: Distribuição no território brasileiro das plantas tintórias referenciadas (Marocco, 2023).



Fonte: os autores, 2025.

A identificação dessas espécies reforça a necessidade de ampliar o conhecimento sobre a flora tintorial brasileira e sua aplicação sustentável na indústria têxtil, podendo gerar corantes ricos em tonalidades originárias de frutos ou cascas de árvores, como pode ser visto na figura 3.

Tingimento Natural e a Biodiversidade Brasileira: Desafios e Oportunidades, uma revisão sistemática

Maibe Marocco Lima
Joanette Costa Formiga Cavaco
Dr. Breno Tenório Ramalho de Abreu
Dra. Dianne Magalhães Viana

Figura 3. Tingimento Natural.



Fonte: acervo Atelier de Tinturaria Natural Matticaria, Brasília-DF, 2024.

Os benefícios do uso de tingimento natural na indústria têxtil

A indústria têxtil é uma das principais responsáveis pela degradação ambiental devido ao alto consumo de água e a liberação de efluentes contaminados com metais pesados e produtos químicos persistentes (Drew, 2002). O tingimento industrial, em particular, é um dos processos mais impactantes uma vez que a maioria dos corantes utilizados são sintéticos e possuem baixa biodegradabilidade (Beltrame, 2000).

Azevedo e Júnior (2024), destacam que 20% dos materiais utilizados no tingimento de fibras têxteis não são fixados e acabam sendo descartados nos efluentes industriais, resultando em águas residuais visivelmente contaminadas. Acrescentam que a indústria têxtil, responsável por mais da metade do consumo global de corantes sintéticos, apresenta 54% dos descartes de corantes nos corpos aquáticos, obtendo valor maior que todas as indústrias, divididas em 21% para a indústria de tintas, 10% para papel e celulose, 8% para a indústria de pintura e curtume e 7% para fabricação de corantes.

Os corantes vegetais são biodegradáveis e, em muitos casos, menos tóxicos reduzindo a poluição dos efluentes têxteis (Peixoto et al., 2013). Além disso, a sua extração pode ser integrada a sistemas agroecológicos, promovendo a diversificação agrícola e a conservação da biodiversidade (Cardon, 2007).

Muitas dessas espécies possuem propriedades medicinais e fazem parte da cultura popular brasileira, sendo comercializadas em feiras, mercados de raizeiros e redes de agricultura familiar (Azevedo, 2016). O aproveitamento de partes descartadas dessas plantas contribui para um modelo

2

Sea como fuere, lo que sí parece claro es que la invención del paisaje occidental implicaba la conjunción de dos condiciones. En primer lugar, la laicización de los elementos naturales, como árboles o rocas. Mientras estaban sometidos a la escena religiosa, no eran más que signos distribuidos, ordenados, en un espacio sagrado que, sólo él, les confería cierta unidad. Por tanto, será imprescindible que estos signos se desprendan de la escena, tomen distancia, se alejen de ella y éste será, precisamente, el papel decisivo de la perspectiva. Ésta, al establecer una verdadera profundidad, deja en la distancia estos elementos del futuro paisaje y, al mismo tiempo, los laiciza. (Roger, 2013, p. 647)

Tingimento Natural e a Biodiversidade Brasileira: Desafios e Oportunidades, uma revisão sistemática

Maibe Marocco Lima
Joanette Costa Formiga Cavaco
Dr. Breno Tenório Ramalho de Abreu
Dra. Dianne Magalhães Viana

produtivo de baixo desperdício e valoriza o conhecimento ancestral, principalmente entre comunidades indígenas e quilombolas (Marocco, 2023).

Além da questão ambiental, o uso de corantes naturais na indústria têxtil também traz impactos positivos na saúde e segurança dos trabalhadores. O contato frequente com corantes sintéticos tem sido associado a riscos ocupacionais, incluindo problemas respiratórios e dermatológicos (Kaminata, 2008).

A adoção de corantes naturais, pode também representar uma estratégia para diferenciar produtos no mercado de moda sustentável. O crescente interesse dos consumidores por práticas mais ecológicas e transparentes tem impulsionado a busca por tecidos tingidos naturalmente, ampliando oportunidades para o desenvolvimento de cadeias produtivas baseadas na economia circular e no respeito à biodiversidade (Fletcher, 2014).

Considera-se aqui como práticas sustentáveis aquelas que procuram diminuir os impactos causados à natureza como um todo ou aos humanos, como o cultivo e manejo sustentável de plantas tintoriais, diminuição do uso de água e energia, diminuição das emissões de carbono, substituição de produtos químicos por orgânicos biodegradáveis, redução ou eliminação de resíduos, correto descarte de resíduos etc.

Segundo Souza et al, o tingimento têxtil com corantes naturais é uma expressão cultural única e não pode ser comparado somente em termos de eficiência em relação à utilização de corantes sintéticos e industriais. Os autores destacam que apesar disso:

existe uma demanda crescente para o desenvolvimento de técnicas adequadas para a extração mais eficiente e efetiva de substâncias ativas de vegetais e minerais que poderão tornar mais viável e sustentável o retorno do uso em larga escala desses corantes (SIVAKUMAR, 2009). É preciso assegurar que a substituição dos corantes sintéticos por naturais não transformará simplesmente o tecido industrializado em artesanal, e sim dará origem a uma trama mais amiga do meio ambiente, com o mesmo padrão alcançado anteriormente com os corantes sintéticos (GUESMI, 2011). Do ponto de vista de Leitner et al (2012), ao se pensar na reintrodução dos corantes



Tingimento Natural e a Biodiversidade Brasileira: Desafios e Oportunidades, uma revisão sistemática

Maibe Marocco Lima
Joanette Costa Formiga Cavaco
Dr. Breno Tenório Ramalho de Abreu
Dra. Dianne Magalhães Viana

naturais em escala industrial, vários parâmetros devem ser controlados para assegurar uma padronização que minimize os efeitos da variação do material vegetal. Além disso, o processo de tingimento com corante natural deve ser realizado nos equipamentos disponíveis nas indústrias têxteis modernas, sem a necessidade de grandes investimentos (Souza et al, 2021, p. 77,78).

O tingimento natural se apresenta como uma alternativa para a redução do impacto ambiental da indústria têxtil. Entretanto, para sua adoção em larga escala depende de investimentos em pesquisa, inovação e fortalecimento das cadeias produtivas sustentáveis

Recursos tintoriais naturais no Brasil

A utilização de plantas tintoriais no Brasil está diretamente relacionada aos saberes populares e às práticas tradicionais de diferentes comunidades. Além de sua aplicação na tinturaria, muitas dessas espécies possuem propriedades medicinais e são amplamente cultivadas para fins terapêuticos e alimentares (Marocco, 2023). No entanto, o cultivo específico para extração de corantes ainda é pouco explorado, e grande parte dos materiais tintoriais utilizados provém de descartes ou do aproveitamento secundário de outras finalidades agrícolas (Júnior, 2024).

A disponibilidade dessas plantas é ampla em todo o território nacional devido à diversidade ecológica do Brasil. Essas espécies para fins tintoriais são comercializadas em lojas e mercados, mas também em feiras livres, mercados de raizeiros, por meio da agricultura familiar, onde as plantas são comercializadas principalmente por suas propriedades medicinais. Essa estrutura informal contribui para a conservação do conhecimento tradicional, uma vez que a transmissão desses saberes ocorre principalmente dentro das comunidades e no contexto familiar, sendo as mulheres frequentemente responsáveis por preservar e disseminar essas práticas (Scarano, 2017).

Estudos indicam que o conhecimento sobre o uso de plantas medicinais e tintoriais está enraizado em práticas socioculturais e representa uma importante forma de resistência e autonomia das comunidades tradicionais (Narimatsu et al., 2020). A pesquisa etnobotânica tem demonstrado



Tingimento Natural e a Biodiversidade Brasileira: Desafios e Oportunidades, uma revisão sistemática

Maibe Marocco Lima
Joanette Costa Formiga Cavaco
Dr. Breno Tenório Ramalho de Abreu
Dra. Dianne Magalhães Viana

que muitas espécies tintoriais utilizadas no Brasil já foram amplamente estudadas por suas propriedades bioativas, reforçando a conexão entre o uso tradicional e o conhecimento científico (Santos, et al., 2019). Além disso, práticas agroecológicas associadas ao cultivo de plantas tintoriais poderiam contribuir para a diversificação produtiva e para a valorização dos biomas brasileiros, promovendo a sustentabilidade e o manejo responsável desses recursos (Cardon, 2007).

A integração dos saberes populares com a pesquisa científica permite ampliar a compreensão das potencialidades das plantas tintoriais, favorecendo a sistematização do conhecimento e o desenvolvimento de novos processos de tingimento mais ecológicos e viáveis economicamente (Fletcher, 2014). Contudo, a ausência de incentivos para o cultivo direcionado dessas espécies e a dificuldade de padronização dos pigmentos naturais são desafios a serem superados para sua aplicação em escala industrial (Peixoto et al., 2013).

A valorização dessas plantas e sua incorporação no mercado têxtil sustentável não só reduz o impacto ambiental da indústria da moda, mas também fortalece a cultura local e o conhecimento tradicional. Além disso, o aproveitamento dos resíduos dessas plantas para fins tintoriais representa um modelo produtivo mais circular e de baixo desperdício, alinhado às diretrizes da economia sustentável e da preservação da biodiversidade brasileira (Avelar, 2012).

O diálogo entre o artesanal e o design

A valorização do artesanal e a ressignificação das cores naturais no design contemporâneo refletem uma busca por autenticidade, sustentabilidade e conexão cultural. No contexto atual, marcado pela produção em massa e pela padronização estética, o artesanato emerge como uma alternativa que privilegia a singularidade e a identidade cultural. Segundo Oliveira (2012), existe uma tendência crescente à valorização de técnicas manuais na confecção de objetos, indicando um movimento contrário à homogeneização industrial.

A integração do artesanato ao design promove uma ressignificação das cores naturais, incorporando saberes tradicionais e técnicas ancestrais



Tingimento Natural e a Biodiversidade Brasileira: Desafios e Oportunidades, uma revisão sistemática

Maibe Marocco Lima
Joanette Costa Formiga Cavaco
Dr. Breno Tenório Ramalho de Abreu
Dra. Dianne Magalhães Viana

aos processos criativos contemporâneos. Ganem (2017), em seu conceito de “design dialógico”, enfatiza a importância das trocas colaborativas entre *designers* e artesãos, visando à sustentabilidade e à manutenção dos saberes das comunidades. Essa abordagem não apenas enriquece o repertório estético do design, mas também fortalece a preservação cultural e a valorização das identidades locais.

Alguns *designers* têm se dedicado à pesquisa de corantes naturais para o desenvolvimento de seus produtos, como a *designer* de moda Flávia Aranha. Graduada em Moda pela faculdade Santa Marcelina, criou sua própria marca em 2009 e passou a produzir artigos sustentáveis, utilizando fibras como algodão orgânico, linho, seda, tingindo-as com corantes naturais. Além disso, Flávia, em suas pesquisas, visa também aprofundar relações com a terra e com quem produz, fortalecer produtores e gerar autonomia. Sua marca consolidou-se entre as marcas brasileiras reconhecidas dentro e fora do Brasil como parte da moda sustentável. Participou de semanas de moda no Brasil e recebeu convites para participar, em outros países, de semanas de moda, feiras e exposições que envolviam moda sustentável, como as feiras alemãs Thekey (2010) e Greenshowroom (2015 e 2016) (Massaro, 2021).

Antes de criar sua marca, Flávia foi à Índia e à China. Presenciar o forte impacto social e ambiental do sistema fast fashion nesses países impactou a *designer* que ao retornar ao Brasil decidiu não fazer parte dele. Sua marca tem característica *slow fashion*. Memórias afetivas, artesanato, manualidades, tingimento natural, estão presentes no seu desenvolvimento. Seu primeiro ateliê foi inaugurado na cidade de São Paulo, no bairro Vila Madalena. Começaram as experimentações com tingimentos naturais, as colaborações com artesãos e tintureiros, e o desenvolvimento das primeiras coleções autorais. A partir de 2018, com sua loja estabelecida na Vila Madalena, transfere o ateliê para um espaço maior no bairro paulistano de Perdizes com vistas à tinturaria natural, escritório e marketing. Nos anos de 2019 e 2020, a marca se expandiu internacionalmente, com duas lojas em Portugal (Massaro, 2021).

Segundo Massaro (2021), a marca vem experimentando, nos últimos anos, um crescimento, o que demonstra um maior interesse do público e,



Tingimento Natural e a Biodiversidade Brasileira: Desafios e Oportunidades, uma revisão sistemática

Maibe Marocco Lima
Joanette Costa Formiga Cavaco
Dr. Breno Tenório Ramalho de Abreu
Dra. Dianne Magalhães Viana

ao mesmo tempo, um desafio em relação ao *slow fashion* (produções com menor impacto) e para seu crescimento sustentável como um todo. Para Flávia, trata-se de um desafio que possibilita reafirmar que a moda sustentável pode, em alguma medida, ser escalável e, ao mesmo tempo, seguir gerando impactos positivos social e ambientalmente.

A pesquisa de Silva (2016) destaca que o artesanato possui um forte valor simbólico, representando valores sociais, culturais e naturais. No entanto, a incorporação do artesanal no design contemporâneo enfrenta desafios significativos. A padronização de processos industriais muitas vezes conflita com a natureza única e variável do artesanato. Além disso, a valorização comercial do artesanal pode levar à sua descaracterização ou à exploração inadequada dos artesãos. É fundamental que as iniciativas de integração entre design e artesanato sejam conduzidas de maneira ética, de forma a promover a valorização dos saberes tradicionais e a justa remuneração dos envolvidos.

A ressignificação das cores naturais no design também implica uma mudança de percepção por parte dos consumidores. Em um mercado dominado por cores artificiais e uniformes, as tonalidades obtidas por meio de corantes naturais podem ser vistas como imperfeitas ou menos duráveis. Contudo, essa “imperfeição” carrega consigo narrativas culturais e ambientais que enriquecem o produto. A educação do consumidor e a comunicação transparente sobre os processos produtivos são fundamentais para a valorização dessas características.

Quando se trata de design voltado para a inovação social, Manzini (2017) compreende que essa abordagem envolve tudo o que o design especializado pode fazer para ativar, sustentar e orientar processos de mudança social na direção da sustentabilidade. O autor esclarece que:

O design para a inovação social parte de premissas bem diferentes: A primeira, como já mencionado, é que ele toma o “social” em seu sentido mais preciso (isto é, relacionando às maneiras nas quais as pessoas geram formas sociais). A segunda é o que ele produz são inovações sociais significativas; ou seja, soluções baseadas em novas formas sociais e novos modelos econômicos. A terceira é que lida com todos os tipos de mudança



Tingimento Natural e a Biodiversidade Brasileira: Desafios e Oportunidades, uma revisão sistemática

Maibe Marocco Lima
Joanette Costa Formiga Cavaco
Dr. Breno Tenório Ramalho de Abreu
Dra. Dianne Magalhães Viana

social voltados à sustentabilidade: as mudanças que envolvem os pobres, evidentemente, mas também as que envolvem as classes média e alta, mudanças que tornam possível a elas reduzir seu impacto ambiental, regenerar bens comuns e reforçar o tecido social. Por essa razão, o design para a inovação social, embora ainda muito longe de ser predominante, não é intrinsecamente uma atividade complementar. É, ou ao menos poderia ser, o precursor do design do século XXI (Manzini, 2017, p. 79).

Desafios e limitações do tingimento natural na indústria têxtil

Este tópico aborda as principais limitações associadas ao processo, incluindo dificuldades na escalabilidade da produção manual baseada em matérias-primas naturais, consumo de água nos processos de tinturaria natural e a falta de incentivo ao cultivo de matérias-primas tintoriais.

Dificuldades na escalabilidade da produção manual baseada em matérias-primas naturais

A produção de corantes naturais é predominantemente artesanal, exigindo etapas laboriosas como cultivo, colheita, extração e aplicação dos corantes. Essa complexidade operacional dificulta a ampliação da produção para atender às demandas da indústria têxtil moderna, que requer processos eficientes e de alta capacidade produtiva.

Além disso, a variabilidade inerente às matérias-primas naturais, influenciada por fatores como condições climáticas e técnicas de cultivo, resulta em inconsistências nas cores obtidas, comprometendo a padronização necessária para a produção em massa. Segundo Andrietti Filho e Ibsch (2024), a replicabilidade das cores é um dos principais obstáculos para a adoção de corantes naturais em escala industrial.

Consumo de água nos processos de tinturaria natural e impacto ambiental

Embora os corantes naturais sejam biodegradáveis e menos tóxicos que os sintéticos, os processos de tingimento natural podem demandar



Tingimento Natural e a Biodiversidade Brasileira: Desafios e Oportunidades, uma revisão sistemática

Maibe Marocco Lima
Joanette Costa Formiga Cavaco
Dr. Breno Tenório Ramalho de Abreu
Dra. Dianne Magalhães Viana

grandes volumes de água, especialmente nas etapas de extração dos corantes e fixação das cores nos tecidos.

Estudo de Oliveira et al. (2022) revelou que o tingimento de uma única camiseta de malha de algodão consome aproximadamente 17,5 litros de água, além de significativa energia elétrica e térmica. Esse elevado consumo hídrico é preocupante, especialmente em regiões com escassez de água, e contribui para o aumento da pegada hídrica da produção têxtil.

Adicionalmente, a descarga de efluentes resultantes do tingimento natural, embora menos poluentes, ainda contém matéria orgânica que pode impactar negativamente os corpos d'água se não for adequadamente tratada. Estudos indicam que a demanda bioquímica de oxigênio (DBO) e a demanda química de oxigênio (DQO) desses efluentes podem ser significativas, exigindo sistemas de tratamento eficientes para mitigar os impactos ambientais (Andrietti Filho; Ibsch, 2024).

Falta de incentivo ao cultivo de matérias-primas tintoriais

A ausência de políticas públicas e incentivos econômicos para o cultivo de plantas tintoriais constitui uma barreira adicional para a adoção do tingimento natural em larga escala. Muitos agricultores não consideram viável o cultivo dessas plantas devido à falta de mercado consolidado, conhecimento técnico e apoio governamental. Além disso, a competição com culturas alimentares e outras commodities agrícolas mais rentáveis desestimula o investimento no cultivo de plantas tintoriais. A falta de pesquisa e desenvolvimento voltados para o cultivo e processamento dessas plantas também contribui para sua subutilização na indústria têxtil.

Entre as políticas públicas desenvolvidas pelo Brasil tem-se o PRONAF – Programa Nacional de Fortalecimento da Agricultura Familiar, criado em 1996, com o objetivo de estimular a expansão da agricultura familiar no Brasil. De acordo com o Art. 1º do Decreto nº 3.991/2001,

O Programa Nacional de Fortalecimento da Agricultura Familiar – PRONAF tem por finalidade promover o desenvolvimento sustentável do meio rural, por intermédio de ações destinadas a implementar o aumento da capacidade produtiva, a geração de empregos e a elevação da renda, visando a melhoria da



Tingimento Natural e a Biodiversidade Brasileira: Desafios e Oportunidades, uma revisão sistemática

Maibe Marocco Lima
Joanette Costa Formiga Cavaco
Dr. Breno Tenório Ramalho de Abreu
Dra. Dianne Magalhães Viana

qualidade de vida e o exercício da cidadania dos agricultores familiares.

Mattei (2015), fez uma pesquisa sobre o PRONAF, concentrando-se no aspecto do financiamento da produção dos agricultores familiares. Observou que o programa tem abrangência nacional e do ponto de vista operacional, concentra-se em quatro linhas de atuação: financiamento da produção, financiamento de infraestrutura e serviços municipais, capacitação e profissionalização dos agricultores, financiamento da pesquisa e da extensão rural. Constatou a expansão do programa para todo o país, porém os recursos se encontravam fortemente concentrados na região Sul e no segmento dos agricultores familiares já consolidados. Pretto e Horn (2020), avaliando o desempenho do crédito no âmbito do PRONAF, no período 1995-2018, constataram uma concentração dos recursos na região Sul e em agricultores de maior porte e na lavoura de soja.

Apesar das constatações observadas no desempenho do programa com relação ao financiamento de produção, observa-se que é um programa de abrangência nacional, criado para aspectos necessários ao desenvolvimento do país e da produção familiar, de forma que tem potencial de desenvolver políticas para pesquisa e cultivo de plantas tintórias, com investimento financeiro, financiamento de infraestrutura, serviços municipais, capacitação e profissionalização dos agricultores.

Conclusão e Considerações Finais

A revisão sistemática realizada permitiu mapear os principais desafios e oportunidades do tingimento natural no Brasil, destacando sua relevância tanto do ponto de vista ambiental quanto cultural. Os achados da pesquisa indicam que, apesar do crescente interesse pelo uso de corantes naturais, há barreiras estruturais que dificultam sua adoção em larga escala. Esses resultados reforçam a necessidade de incentivar pesquisas sobre o tema e de estabelecer políticas públicas que viabilizem a expansão do setor, promovendo práticas mais sustentáveis na indústria têxtil.

As políticas públicas de incentivo ao uso de plantas tintoriais podem assumir diferentes formatos. Uma delas é a política econômica, que pode fomentar o cultivo dessas espécies por meio de práticas de manejo inte-



Tingimento Natural e a Biodiversidade Brasileira: Desafios e Oportunidades, uma revisão sistemática

Maibe Marocco Lima
Joanette Costa Formiga Cavaco
Dr. Breno Tenório Ramalho de Abreu
Dra. Dianne Magalhães Viana

grado. Também é possível oferecer incentivos fiscais para empresas que adotam plantas tintoriais em seus processos produtivos. Em contrapartida, pode-se considerar o aumento de impostos para indústrias que utilizam corantes químicos ou sintéticos. Além disso, políticas de apoio à criação de cooperativas podem fortalecer o setor ao reunir produtores, artesãos e demais agentes da cadeia produtiva.

A falta de incentivo ao cultivo de matérias-primas tintoriais, o elevado consumo de água no processo e a dificuldade na padronização das cores também são obstáculos que devem ser superados para que essa prática se torne viável economicamente e ambientalmente sustentável, o que carece de mais pesquisas nas universidades (Andrietti Filho; Ibsch, 2024).

O desenvolvimento do setor tintorial natural no Brasil depende de um conjunto de estratégias que passam pelo fortalecimento da cadeia produtiva, pelo incentivo à pesquisa científica e pela implementação de políticas públicas de fomento. O estabelecimento de incentivos governamentais para o cultivo e manejo sustentável de plantas tintoriais pode gerar impactos positivos na produção e reduzir a dependência de corantes sintéticos, promovendo uma indústria têxtil mais alinhada com os princípios da economia circular (Oliveira; Silva; Moreira, 2019).

A pesquisa e o desenvolvimento de novas tecnologias para a extração e fixação de corantes naturais são essenciais para melhorar a competitividade dos corantes naturais frente aos sintéticos. Estudos sugerem que a inovação tecnológica pode reduzir o consumo de água e ampliar a eficiência dos processos de tingimento (González, 2021). O tingimento natural também representa uma oportunidade significativa para o design e a moda sustentável. A crescente conscientização dos consumidores sobre os impactos ambientais da indústria da moda tem impulsionado a busca por práticas mais ecológicas. Nesse contexto, o uso de corantes naturais não apenas agrega valor estético e cultural às peças, mas também contribui para a redução do impacto ambiental da indústria têxtil (Barreto, 2024).

Diante da presente revisão, observa-se que o tingimento natural representa uma alternativa para um futuro mais sustentável na indústria têxtil, alinhando inovação, saberes ancestrais e preservação ambiental. No entanto, sua viabilidade depende de ações que estimulem pesquisas científicas,



Tingimento Natural e a Biodiversidade Brasileira: Desafios e Oportunidades, uma revisão sistemática

Maibe Marocolo Lima
Joanette Costa Formiga Cavaco
Dr. Breno Tenório Ramalho de Abreu
Dra. Dianne Magalhães Viana

ampliem o cultivo de espécies tintoriais e incentivem práticas sustentáveis dentro do setor produtivo. A valorização do conhecimento tradicional aliado ao desenvolvimento tecnológico pode não apenas transformar o mercado têxtil, mas também fortalecer a identidade cultural brasileira.

Portanto, para a valorização do tingimento natural no Brasil, observa-se a necessidade de um esforço conjunto entre governo, setor privado e academia com esforços multidisciplinares, investimentos em pesquisa e inovação, além da articulação de saberes tradicionais e tecnologias atuais para o desenvolvimento de estudos para a aplicação em larga escala.

Referências

ANDRIETTI FILHO, Ivo Marcelo; IBSCH, Raquel Bonati Moraes. Tingimento Natural em Artigos Têxteis: Uma Medida Sustentável. Revista da UNIFEFE, v. 1, n. 27, 2024.

AZEVEDO, Flávia Regina Porto de. A Indústria Têxtil no Brasil: Uma Revisão dos Seus Impactos Ambientais e Possíveis Tratamentos para os Seus Efluentes. Conexão Água, 2016.

BARRETO, Anna Karolina Borja. Valorização de Resíduos Agroindustriais para Tingimento de Têxteis: Uma Estratégia para a Ecoeficiência na Indústria Têxtil e de Vestuário. Dissertação (Mestrado em Engenharia Têxtil) – Instituto Politécnico de Viseu, Viseu, 2024.

BELTRAME, R. *Impactos ambientais dos corantes sintéticos na indústria têxtil*. Editora Técnica, 2000.

BRASIL. Decreto nº 3.991 de 30 de outubro de 2001. Dispõe sobre o Programa Nacional de Fortalecimento da Agricultura Familiar – PRONAF, e dá outras providências. Diário Oficial da União, p. 3, 31.10.2001. Disponível em http://planalto.com.br/ccivil_03/decreto/2001/D3991.htm. Acesso em: 07.04.2025.

CARDON, D. Natural Dyes: Sources, Tradition, Technology and Science. Londres: Archetype Publications, 2007.



Tingimento Natural e a Biodiversidade Brasileira: Desafios e Oportunidades, uma revisão sistemática

Maibe Marocco Lima
Joanette Costa Formiga Cavaco
Dr. Breno Tenório Ramalho de Abreu
Dra. Dianne Magalhães Viana

CLARK, H. SLOW + FASHION—an Oxymoron—or a Promise for the Future...? Fashion Theory, 12(4), 427– 446, 2008.

COSTA, M. A. Tingimentos naturais no Brasil: história e cultura. São Paulo: Edusp, 2018.

DREW, L. Environmental impacts of synthetic dyes in textile industry. Green Chemistry Review, 2002.

FERREIRA, Eber Lopes. Corantes Naturais da Flora Brasileira: Guia Prático de Tingimento com Plantas.

Curitiba: Optagraf Editora e Gráfica Ltda., 1998.

FLETCHER, K. Sustainable Fashion and Textiles: Design Journeys. Routledge, 2014.

GANEM, Marcia. Design Dialógico: gestão criativa, inovação e tradição. Estação das Letras e Cores Editora, 2017.

GONZÁLEZ, A. Collaborative design and indigenous knowledge: Paths towards sustainable textile production.

Journal of Sustainable Design, 29(1), 67–85, 2021.

JÚNIOR, Wanison André Gil Pessoa; AZEVEDO, Flávia Regina Porto de. Corantes Sintéticos e Seus Impactos Ambientais: Desafios, legislação e inovações tecnológicas sustentáveis. Revista Ibero-Americana de Humanidades, Ciências e Educação - REASE. São Paulo, v. 10, n. 12, dezembro 2024.

KAMINATA, R. Impactos ocupacionais de corantes sintéticos na indústria têxtil. Safety & Health Journal, 2008.065

KANT, R. Textile dyeing industry an environmental hazard. Natural Science, 4(1), 22-26, 2012.

LIMA, Maria de Fátima; FERREIRA, Eliana. O Resgate do Uso de Técnicas de Tingimento Natural: O Caso do Índigo. Trabalho de Conclusão de Curso



Tingimento Natural e a Biodiversidade Brasileira: Desafios e Oportunidades, uma revisão sistemática

Maibe Marocco Lima
Joanette Costa Formiga Cavaco
Dr. Breno Tenório Ramalho de Abreu
Dra. Dianne Magalhães Viana

(Graduação em Design de Moda) – Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba, 2001.

MANZINI, Ézio. Design: quando todos fazem design: uma introdução ao design para a inovação social; tradução Luzia Araújo. São Leopoldo: Editora UNISINOS, 2017.

MANZINI, E.; VEZZOLI, C. O desenvolvimento de produtos sustentáveis: os requisitos ambientais dos produtos industriais. São Paulo: Edusp, 2002.

MAROCCOLO, Maibe. A Natureza das Cores Brasileiras. Brasília: Mattricaria, 2023.

MASSARO, Tatiana. Relações entre moda, sustentabilidade e vida: “a roupa viva” de Flávia Aranha. Dobras, n.32, maio-agosto 2021.

MATTEI, Lauro. Políticas públicas de apoio à agricultura familiar: o caso recente do Pronaf no Brasil. Raízes, v.

35, n. 1, janeiro-junho/2015.

NARIMATSU, Bárbara Mayume, et al. Corantes Naturais como Alternativa Sustentável na Indústria Têxtil.

Revista Valore, vol. 5, 2020, e-5030.

OLIVEIRA, Ismael S. et al. Estudo sobre o Impacto Ambiental no Processo de Tingimento de uma Camiseta de Malha de Algodão 100%. Anais do XV Congresso Brasileiro de Gestão Ambiental, 2022.

OLIVEIRA, Jéssica de; SILVA, Maria de Fátima; MOREIRA, Rosana. Economia Circular: Conceitos e Contribuições na Gestão de Resíduos Urbanos. Revista de Desenvolvimento Econômico, v. 21, n. 3, p. 273-289, 2019.

OLIVEIRA, Pedro Renan de. A hora do Brasil: novas percepções sobre o consumo e a ressignificação do artesanato do Ceará. Revista Gente, 2012, p. 88.

OLIVEIRA, R.; MENDES, P. Chemical analysis and dyeing properties of Brazilian native plants. Journal of Natural Dyes, 5(2), 88–101, 2019.



Tingimento Natural e a Biodiversidade Brasileira: Desafios e Oportunidades, uma revisão sistemática

Maibe Marocco Lima
Joanette Costa Formiga Cavaco
Dr. Breno Tenório Ramalho de Abreu
Dra. Dianne Magalhães Viana

JÚNIOR, Pessoa, Wanison André Gil. Corantes Sintéticos e Seus Impactos Ambientais. Revista REASE, vol. 5, no. 1, 2024, pp. 1-15.

PEIXOTO, F. et al. Toxicity of synthetic dyes in textile wastewater. Environmental Science Journal, 2013. SILVA, J.; SOUZA, T. Natural dyeing in Brazil: Potential and challenges. Sustainable Textile Review, 15(3), 212–230, 2020.

SILVA, Maria da Penha da. Design Estratégico e Artesanato: Resignificação, Arte e Sustentabilidade. Revista de Design, 2016.

SOUZA, Teresa Campos Viana de et al. A sustentabilidade na indústria da moda e o ressurgimento dos corantes naturais: desafios e possibilidades no século XXI. Dobras, número 32, maio-agosto 2021.



Wearable art e o sistema-moda enquanto produção de subjetividade

Wearable art and the fashion system as a production of subjectivity

Elisa Rocha Bueno¹

Júlia Lasry Benchimol Lanza²

Joedy Luciana Barros Marins Bamonte³

Resumo

O artigo tem como objetivo explorar o potencial do movimento *wearable art* enquanto modelo de confecção de vestuário que promove a produção subjetiva. É pontuada a localização do objeto-roupa enquanto produto da cultura material e, portanto, ferramenta para o atendimento de necessidades humanas com base em Castilho (2009) e Squicciarino (1990). Também é observado o desvio de suas funções primárias devido ao alinhamento da moda ao sistema capitalista de produção, dentro de uma perspectiva pós-moderna (Bauman, 2021; Svendsen, 2010). Um breve panorama das iniciativas contrárias ao modelo hegemônico de produção é apresentado, tendo em vista a exposição de linhas de pensamento alternativas, às quais a *wearable art* pode ser associada (Fletcher; Grose, 2011; Giwilt, 2020). São expostas as raízes históricas do movimento, bem como suas formas de manifestação. Por fim, discute-se em que medida a prática da *artwear* promove a produção de subjetividade, tanto do ponto de vista daquele que produz, quanto daquele que veste a peça.

Palavras-chave: wearable art, moda, artesanato, arte têxtil

Abstract

The article aims to explore the potential of the wearable art movement as a clothing manufacturing model that promotes subjective production. The location of the clothing object as a product of material culture and, therefore, a tool for meeting human needs is highlighted based on Castilho (2009) and Squicciarino (1990). The deviation from its primary functions is also observed due to the alignment of fashion with the capitalist production system, within a post-modern perspective (Bauman, 2021; Svendsen, 2010). A brief overview of initiatives contrary to the hegemonic

1

Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Design na Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design (FAAC/UNESP - Bauru), na linha de Planejamento de Produto; Mestre em Design pelo Programa de Pós-Graduação em Design (FAAC/UNESP - Bauru), na linha de Planejamento de Produto; Especialista em Design de Superfície (UFSM); Bacharel em Design Gráfico (ESPM - Rio de Janeiro); integrante do Projeto de Pesquisa grAVA - Grupo de Pesquisas Poéticas em Artes Visuais - Arte têxtil contemporânea. er.bueno@unesp.br

2

Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Design na Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design (FAAC/UNESP - Bauru), na linha de Planejamento de Produto; Mestre em Design pelo Programa de Pós-Graduação em Design (FAAC/UNESP - Bauru), na linha de Planejamento de Produto; Bacharel em Artes Visuais (FAAC/UNESP - Bauru); integrante do Projeto de Pesquisa grAVA - Grupo de Pesquisas Poéticas em Artes Visuais - Arte têxtil contemporânea. julia.lasry@unesp.br

3

Artista visual. Pós-doutora pela Faculdade de Belas Artes de Lisboa (Bolsa FAPESP). Doutora em Ciências da Comunicação (ECA/USP, 2004). Mestra em Comunicação e Poéticas Visuais (FAAC/UNESP, 1998). Bacharel em Artes Plásticas (Universidade Mackenzie, 1991). Docente RDIDP/UNESP nos cursos de graduação em Artes Visuais e nos cursos de Pós-graduação em Artes (IA) e em Design (FAAC). Tem pesquisas sobre poética, desenho, processos criativos e arte têxtil contemporânea. Líder do grAVA - Grupo de Pesquisas Poéticas em Artes Visuais (CNPq). joedy.bamonte@unesp.br



Wearable art e o sistema-moda enquanto produção de subjetividade

Elisa Rocha Bueno
Júlia Lasry Benchimol Lanza
Joedy Luciana Barros Marins Bamonte

production model is presented, with a view to exposing alternative lines of thought, to which wearable art can be associated (Fletcher; Grose, 2011; Giwilt, 2020). The historical roots of the movement are exposed, as well as its forms of manifestation. Finally, it is discussed to what extent the practice of artwear promotes the production of subjectivity, both from the point of view of the one who produces and the one who wears the piece.

Keywords: wearable art, fashion, craft, fiber art

Introdução

A moda enquanto fenômeno pode ser observada desde diferentes pontos de vista. Sua relevância, bem como seu impacto em termos sociais e ambientais é inquestionável. A indústria da moda é uma potência econômica que articula diferentes perfis de pessoas ao longo de sua cadeia produtiva e conecta territórios consideravelmente distantes entre si. Também é constante alvo de críticas devido ao seu (muitas vezes trágico) manejo de capital humano e ambiental (Fletcher; Grose, 2011; Giwilt, 2020).

Não obstante, o artigo de vestuário, ainda que compartilhe uma realidade produtiva globalizada e em grande escala com as demais categorias de bens de consumo – ou pelo menos boa parte delas – possui certas qualidades que o tornam privilegiado no que diz respeito a projeção subjetiva do consumidor. Por projeção subjetiva entende-se o processo de identificação entre sujeito e produto, ou seja, a capacidade deste último significar a identidade do sujeito, o que, ao menos, costuma ser o argumento por trás dos esforços de *marketing* (Svendesen, 2010). Em outras palavras, as roupas seriam capazes de traduzir as subjetividades que de outro modo permaneceriam ocultas no interior do indivíduo. Por outro lado, também podem funcionar como fetiches - na acepção mágica da palavra - e dotar o consumidor de características que lhe são ausentes: sofisticação, sensualidade, doçura, rebeldia, etc (Coccia, 2010).

No entanto, entende-se que o atual modelo de produção predominante não proporciona estabilidade psíquica, nem estimula a conscientização do sujeito (Bauman, 2021; Svendsen, 2010; Fletcher; Grose, 2011; Giwilt, 2020). A confecção de roupas que tem como objetivo a breve substituição mina seus significados e, por consequência, seu valor,

3

Artista visual. Pós-doutora pela Faculdade de Belas Artes de Lisboa (Bolsa FAPESP). Doutora em Ciências da Comunicação (ECA/ USP, 2004). Mestra em Comunicação e Poéticas Visuais (FAAC/ UNESP, 1998). Bacharel em Artes Plásticas (Universidade Mackenzie, 1991). Docente RDIDP/ UNESP nos cursos de graduação em Artes Visuais e nos cursos de Pós-graduação em Artes (IA) e em Design (FAAC). Tem pesquisas sobre poética, desenho, processos criativos e arte têxtil contemporânea. Líder do grAVA – Grupo de Pesquisas Poéticas em Artes Visuais (CNPq). joedy.bamonte@unesp.br



Wearable art e o sistema-moda enquanto produção de subjetividade

Elisa Rocha Bueno
Júlia Lasry Benchimol Lanza
Joedy Luciana Barros Marins Bamonte

tornando-as corpos desalmados que já não funcionam como indicadores da identidade. A falta de consciência a respeito da procedência, processos e pessoas envolvidos na fabricação de vestuário é outro desdobramento danoso da atual estrutura. Atua como um apagamento do passado da roupa, tornando-a um objeto sem vínculos e mais vulnerável ao descarte. Diante deste panorama, o presente artigo irá discutir a wearable art e seu potencial enquanto modalidade de produção de vestuário capaz de resgatar a expressividade subjetiva por meio da moda, dado que apresenta uma estrutura afinada com iniciativas teóricas e práticas que buscam repensar o sistema.

Apesar de abarcar diferentes formas de manifestação, devido às suas premissas nucleares, a *wearable art* oferece outra interpretação para o fazer-roupa que prioriza a vida subjetiva, tanto daquele que consome, quanto daquele que produz. Isto se deve em grande parte ao fato de que é um movimento que se inicia no campo das artes, bastante próximo da chamada *fiber art*. De todo modo, caracteriza um conjunto de processos e ideais que tem como suporte a roupa. Na condição de obra de arte, as peças de *wearable arts* são capazes de driblar os condicionamentos impostos pelo sistema hegemônico, tais como a produção em massa, sazonal e efêmera, bem como a alienação do consumidor a respeito das condições sob as quais a peça foi produzida e do produtor sobre o que produz. Neste sentido, propicia uma relação entre sujeitos e roupas em que se verifica maior conexão e estabilidade, o que leva à preservação da faculdade do vestuário enquanto elemento veiculador de subjetividades.

Sistema-moda e signos da identidade

Alguns autores defendem que a moda abrange toda e qualquer manifestação de vestuário e ornamentação, independente do período histórico e da localização geográfica (Castilho, 2009; Squicciarino, 1990). Por este viés, a moda é entendida essencialmente como um meio de comunicação e suas primeiras manifestações teriam sido os ornamentos rudimentares, inicialmente utilizados para fins mágicos e/ou de proteção. No entanto, logo passaram a ser usados para capacitar os indivíduos a se diferenciarem entre si, dado que, segundo estes autores, o corpo



Wearable art e o sistema-moda enquanto produção de
subjetividade

Elisa Rocha Bueno
Júlia Lasry Benchimol Lanza
Joedy Luciana Barros Marins Bamoto

humano biológico seria insuficiente neste quesito. O motivo apontado para este impulso rumo à distinção entre pares seria o do cortejo sexual. Obviamente, conforme os grupamentos sociais foram se complexificando, assim também o foram as funções do vestuário e da ornamentação - ainda que, ironicamente, capacitar o sujeito a atrair um parceiro permaneça como uma das mais evidentes.

Outra interpretação da moda, sustentada por Lipovetsky (2009), é a de que se trata de um fenômeno de início restrito ao ocidente, cuja ocorrência se dá a partir da metade do século XIV. O autor afirma que o surgimento da moda é inteiramente dependente da emergência do pensamento moderno e a subsequente valorização do "novo". Neste período, se iniciam na Europa profundas modificações que terão como resultado o enfraquecimento de premissas tradicionais, até então hegemônicas. Esta fratura no poder da tradição e o surgimento de novas ideias e estruturas concorrem para o enaltecimento do indivíduo em detrimento ao coletivo. O processo de individuação, por sua vez, passa pela *aparência*. É também por meio dela que o sujeito será capaz de expressar sua singularidade e, assim, as roupas tornam-se signos do indivíduo.

Claro está que a moda, como delimitada por Lipovetsky (2009), a princípio é exercida num cenário aristocrático e de acordo com ciclos de mudança bastante lentos se comparados com o frenesi de tendências que caracterizam o panorama *fashion* atual. Ainda assim, a periodicidade nas modificações do vestuário atrelada à novidade por si mesma, alforriada da tradição, e conjugada ao processo de constituição da identidade, teria inaugurado a lógica subjacente ao sistema-moda. Em síntese, esta teria sido a operação seminal que resultou na relação contemporânea entre sujeitos e produtos de vestuário.

À primeira vista, o cerne da lógica que inicia o sistema-moda parece ter resistido, ou pelo menos é o que se depreende dos conteúdos publicitários de marcas e grifes que buscam promover novos valores a cada estação. Apesar de não haver compromisso com uma originalidade integral, as peças sempre devem apresentar inovações, ainda que mínimas, frente a coleção precedente. Estas mudanças, em nível não-verbal, são apreendidas por meio de alterações na modelagem, cartela de cores,



Wearable art e o sistema-moda enquanto produção de
subjetividade

Elisa Rocha Bueno
Júlia Lasry Benchimol Lanza
Joedy Luciana Barros Marins Bamonte

tecidos, acabamentos, estampas, temática, etc. Assim, supostamente, os novos valores ou significados são veiculados pelo câmbio de informações estéticas dos modelos, e poderão ser incorporados pelos consumidores por meio da compra e utilização das peças.

O que tem se observado nas últimas décadas, no entanto, é a aceleração acentuada da produção de vestuário e a compressão do intervalo entre os lançamentos a ponto de a obsolescência das peças ocorrer quase em concomitância com a aquisição (Svendsen, 2010). Isto se deve em grande medida ao desenvolvimento de novas tecnologias empregadas tanto no fabrico quanto no escoamento dos produtos, bem como à regência de relações comerciais favoráveis ao modelo globalizado e capitalista. À parte as nefastas implicações socioambientais desta estrutura, Svendsen (2010) irá apontar para a deterioração do potencial das roupas de significar alguma coisa.

Segundo o autor, a década de 1960 viu o crepúsculo do que se poderia chamar de inédito na moda e, desde então, reinou o pastiche. Até este momento teria estado operante a lógica de substituição, ou seja, as sucessões de tendências trariam algo mais próximo de uma total renovação em termos de estilo. De acordo com Svendsen (2010), o que se seguiu deve ser entendido como resultante da lógica de *suplementação*, em que nada é definitivamente descartado, podendo ser resgatado a qualquer momento como citação ou releitura. A razão pela qual a substituição deu lugar à suplementação seria, justamente, a aceleração da produção, que inviabiliza a criação e desenvolvimento consistente de modelos de fato originais. Como consequência, tem-se que as roupas se tornam cada vez mais rasas em significado, uma vez que são geradas em ritmo de corrida e fadadas a expirar com a chegada do próximo lançamento.

De acordo com Bauman (2021), tal configuração está em perfeito acordo com o que o autor define como a “liquidez” da modernidade. A efemeridade dos valores traduzidos pela materialidade descartável das roupas seria um espelho da instabilidade subjetiva dos indivíduos pós-modernos. Como já observado, o pensamento moderno está pautado no “novo” que subjuga a tradição, o que implica no naufrágio de modelos identitários tradicionais, vinculados à coletividade. A exaltação do indivíduo,



Wearable art e o sistema-moda enquanto produção de
subjetividade

Elisa Rocha Bueno
Júlia Lasry Benchimol Lanza
Joedy Luciana Barros Marins Bamonte

embora a princípio pareça um movimento de libertação das amarras do passado, teve como ônus a busca solitária por sentido e significado. O sujeito não só pode, como deve realizar a si mesmo – tarefa guiada pela ideologia do novo. Segundo Bauman (2021), isto leva a um paradoxo, dado que não é possível cultivar uma identidade coesa e expô-la à total e constante revitalização ao mesmo tempo. O resultado deste dilema seria um estado de eterno vir a ser, sustentado por uma atitude fantasiante, em que a escolha definitiva é sacrificada em nome das infinitas possibilidades e na qual a miragem de solidez, creditada à própria identidade, depende do sonho e da imaginação. Trocar de roupa, neste sentido, seria como trocar de personalidade – com o adendo de que não há a necessidade de compromisso com os valores emanados pelo *look*, já que estes estão, desde o berço, destinados a sucumbir precocemente.

Por outro lado, ao passo que o fluxo intenso de opções de vestuário sugere liberdade, entende-se que a instabilidade subjetiva é danosa para o sujeito na medida em que provoca insegurança emocional. Lipovetsky (2009) irá defender que o sistema-moda age de modo benéfico, visto que opera democraticamente e, porquanto, blinda os sujeitos contra discursos totalitários. Segundo o autor, ao estarem inseridos em um sistema que promove a escolha e a diversidade, os indivíduos seriam mais críticos em relação ao que lhes é oferecido de um modo geral. Em argumento diametralmente oposto, Baudrillard (1995) aponta a moda como dispositivo de coerção que apenas simula um cenário democrático, mas que em verdade serve para assinalar hierarquias sociais. Em todo caso, devido à rotatividade de produção acelerada, a capacidade das roupas de aportar valores é prejudicada pelos períodos de validade cada vez mais curtos de seus significados.

Svendsen (2010) comenta este aspecto irracional da moda, e que caracteriza um desvio de seu propósito original - atrelado às necessidades humanas de diferenciação e filiação. Segundo o autor, vive-se um momento em que a moda, emancipada de suas funções sociais primárias, existe em meio à uma vertigem rumo ao novo, sem qualquer objetivo que não a novidade por si mesma. Daí se depreende que, na contemporaneidade, a lógica do sistema-moda não apenas mantém, como leva às últimas consequências a ideologia do novo enquanto combustível propulsor de



Wearable art e o sistema-moda enquanto produção de
subjetividade

Elisa Rocha Bueno
Júlia Lasry Benchimol Lanza
Joedy Luciana Barros Marins Bamonte

suas operações. Em contrapartida, nota-se o declínio da capacidade do produto de moda para funcionar como signo da identidade.

Repensando a moda sob diferentes abordagens

Durante as últimas décadas, as consequências do modelo vigente desencadearam um crescente clamor por mudanças. Como fruto de uma consciência crítica, que aos poucos vem se consolidando, o cenário da moda atual tornou-se palco para novas perspectivas que repensam o sistema predominante e sua filosofia, sobretudo com o intuito de assimilar a moda sob o prisma da sustentabilidade. Conforme Berlim (2012), a associação entre moda e abordagens sustentáveis é vista como uma condição imperativa, que surge de forma a questionar as repercussões ambientais e sociais identificadas.

De acordo com a autora, é impossível separar a moda de questões relativas à indústria têxtil, a qual, por sua vez, estrutura toda uma cadeia de produção, distribuição, consumo e respectivos relacionamentos. Nessa visão, a totalidade do ciclo torna-se irremediavelmente entranhada na problemática que a nova consciência sustentável busca repensar, e focaliza os impactos inscritos na dinâmica de confecção do vestuário contemporâneo. Com isso, cabe pautar as influências que o sistema-moda exerce tanto sobre os indivíduos que compõem a força trabalhista, quanto sobre os usuários e consumidores dessa produção, que, inseridos nesse ciclo, reproduzem o exercício do vestir como ato de consumo alienado. Também deve ser reconsiderado o modo como essa cadeia pressiona o mundo natural, seja pelo alto consumo de energia, pela contaminação decorrente da toxicidade dos insumos utilizados, ou mesmo pela constante produção de dejetos oriundos do descarte desenfreado (Berlim, 2012).

É como meio de contestar o modelo da moda rápida instaurada globalmente, assim como seus impactos, que despontam uma gama de iniciativas e movimentos que repensam desde as relações de produção e distribuição até o consumo do vestuário, e seu consequente descarte. Afinal, de acordo com Salcedo (2014), a consciência sustentável que dita esses movimentos busca remediar não apenas as formas de produção, mas também o comportamento do usuário, seja em uso ou consumo. Para tanto,



Wearable art e o sistema-moda enquanto produção de
subjetividade

Elisa Rocha Bueno
Júlia Lasry Benchimol Lanza
Joedy Luciana Barros Marins Bamoto

salientam-se uma multiplicidade de recursos, que visam desde a criação de vínculos emocionais entre o usuário e a roupa, a durabilidade das peças e aumento da vida útil, até processos livres de resíduos e o bem-estar dos indivíduos envolvidos na cadeia de produção (Salcedo, 2014).

Dito isso, como o primeiro movimento que adota a abordagem sustentável apontada, o *slow fashion*, ou moda lenta, já pelo nome, indica um movimento antagônico ao *fast fashion*. Contudo, sua conceituação não a determina como uma categoria oposta, mas sim, como um novo meio de pensar a moda, que visa a redução dos refugos resultantes do modelo em larga escala. Para isso, esse movimento protagoniza a qualidade da produção, sem se preocupar com o tempo do processo (Salcedo, 2014), à medida em que redefine a moda sob três eixos principais: “desacelerar, fazer melhor e com justiça social” (Issberner, Rodrigues, Silva, 2022, p. 42). Ademais, o *slow fashion* pode ser inserido na perspectiva de uma economia circular, a qual compreende um modelo econômico que visualiza uma série de mudanças sistêmicas, no intuito de reavaliar uma forma de crescimento econômico para além das práticas predatórias de consumo e de apropriação de recursos naturais (Issberner, Rodrigues, Silva, 2022).

Outra iniciativa que vem ganhando destaque é o conceito de *upcycling*. O termo, que inicialmente deriva de uma perspectiva mais técnica, vinculada à etapa do pós-consumo do vestuário, passa a ser assimilado às práticas de *do it yourself*, ou *faça você mesmo*, como meio de estender a vida útil das roupas e demais acessórios. Após o estágio de consumo e uso, peças de vestuário acabam sendo destinados ao descarte em lixões ou aterros sanitários (Modifica; FGves; Regenerate, 2020). Entretanto, segundo Fletcher e Grose (2012), os artigos que escapam dessa rota são direcionados a atividades de gestão de resíduos, as quais se orientam como reciclagem, restauração ou reutilização. Entende-se como reciclagem, ou *recycling*, uma série de procedimentos que visam a recuperação das fibras têxteis para sua posterior reinserção no ciclo de produção (Salcedo 2014). Contudo, esse processo acarreta em uma perda no valor dos insumos, o que confere ao processo a denominação de *downcycling*.

Por outro lado, o *upcycling*, ou a restauração, diz respeito à intervenção sobre artigos usados, que por requisitar o emprego de mão



Wearable art e o sistema-moda enquanto produção de subjetividade

Elisa Rocha Bueno
Júlia Lasry Benchimol Lanza
Joedy Luciana Barros Marins Bamonte

de obra e energia, atribui um acréscimo de valor ao produto finalizado. Tal procedimento, segundo Giwilt (2020), pode ocorrer tanto na forma de transformações que reconfiguram a peça, quanto em pequenas intervenções, localizadas em reparos ou customizações. Assim, não é estranho que essa prática tenha sido assimilada também ao contexto do *faça você mesmo*, visto que pode ser praticada tanto por profissionais experientes, quanto por usuários amadores e portadores de conhecimento informal. Um desdobramento dessas práticas é o *visible mending* - um dos processos que vem se destacando como forma de dar nova vida às roupas, sobretudo no âmbito internacional. Pode ser traduzido como reparo visível e compreende uma atividade que visa estender a vida útil das roupas como alternativa ao descarte ao assimilar a práxis do reparo à um processo de customização das peças.

História e contexto

Com o objetivo de apresentar uma perspectiva alternativa para a relação entre roupas e sujeitos além da hegemônica, o presente texto resgata a roupa enquanto objeto de arte, representativo de uma categoria capaz de retomar a moda como articuladora de subjetividades. Para tanto, cabe não só definir tal categoria e suas terminologias, como também, introduzir um panorama histórico no qual se reconhece essa capacidade.

De certo modo, a compreensão da roupa como um possível objeto de arte não consiste em uma abordagem inédita. Esta aproximação, vista já no contexto do Movimento Artes e Ofícios em meados do século XIX, recebe posteriormente o título de *wearable art* ou *artwear*. Como categoria híbrida, que oscila na interação entre arte, artesanato e moda, possui uma definição complexa, e qualquer intuito de esclarecimento exige recorrer ao entendimento de sua história. Originalmente, a intitulação de *wearable art* emerge no contexto da arte têxtil norte-americana, como forma de referenciar a criação de roupas únicas, produzidas de forma artesanal com técnicas majoritariamente tradicionais, por artistas vinculados ao movimento do *fiber art* (Leveton, 2005).

Dentro deste contexto, os objetos afloram em meio às pretensões de reconhecimento da produção têxtil no âmbito artístico, o qual se revela



Wearable art e o sistema-moda enquanto produção de
subjetividade

Elisa Rocha Bueno

Júlia Lasry Benchimol Lanza

Joedy Luciana Barros Marins Bamonte

historicamente como um cenário ditado por relações de poder e atribuições de valor que excluem esta classe de produção. Também surgem no intuito de se desvincular do sistema da moda, seja pela criação de peças únicas, pela forma artesanal de produção, ou pela escolha de procedimentos que demonstravam maestria técnica. Além disso, muitas dessas roupas recorriam ao uso de modelagens étnicas, como é o caso do Quimono (Figura 1), que se sobressaía por sua silhueta simples, a qual não somente dispensa o conhecimento formal de modelagem para sua construção, como denota facilidade de ser exposto como um quadro, na parede.

Figura 1 – Julia Hill. “American Velvet”, 1988. Painted silk velvet.



Os valores promulgados pelos artistas de wearable art consolidam-se com a repercussão de eventos orientados para o tema, os quais influenciaram e moldaram a transformação da *artwear* como categoria. Como o primeiro deles, o Movimento Artes e Ofícios, citado previamente, consolida-se como uma influência primária, não apenas por causa da filosofia do movimento que intencionava a união entre o artista e o artesão, como também pela revalorização do artesanal na sociedade da época - valores amplamente divulgados por figuras como John Ruskin (1819 - 1900) e William Morris (1834 - 1896). Em paralelo, verifica-se a reavaliação do vestuário da época e a concepção de um *vestuário artístico*⁴, as quais eram impulsionadas em

Wearable art e o sistema-moda enquanto produção de
subjetividade

Elisa Rocha Bueno
Júlia Lasry Benchimol Lanza
Joedy Luciana Barros Marins Bamonte

acordo às situações sociais e políticas de então. Com produções como Reform Dress (1905) (Figura 2), questionava-se sobretudo a indumentária feminina, que, por ser física e simbolicamente constritora, restringia o anseio por um status mais igualitário entre os gêneros (Leveton, 2005).

Figura 2 – Koloman Moser. “Reform Dress”, 1905.



Fonte: Leveton, 2005, p.18.

Mais adiante, no contexto da década de 1960, a eclosão do Movimento *Hippie* contribui para cimentar a intenção inicial de desenvolver um movimento dissociado do sistema da moda. Nesse sentido, retoma-se o interesse por uma maior proximidade entre o usuário e suas roupas, que surge do desejo de se conhecer o indivíduo que estaria por trás da produção das peças, em contraponto com a tendência da impessoalidade da produção em escala. Também predomina a customização como artifício crítico, orientada para o aprofundamento da familiaridade entre roupa e usuário, traduzida pelo emprego de técnicas como o bordado, o *tie diy*, ou pintura tendo por objetivo a modificação de peças tanto novas quanto usadas (Leveton, 2005).

De modo semelhante, o desencadeamento do movimento feminista na década de 1970 se revela outra influência de peso para esse cenário. Na

Wearable art e o sistema-moda enquanto produção de
subjetividade

Elisa Rocha Bueno
Júlia Lasry Benchimol Lanza
Joedy Luciana Barros Marins Bamonte

retomada de práticas historicamente vinculadas a figura da mulher, as quais são reivindicadas e ressignificadas como meio de contestar as atribuições de valor e as relações de poder que dominavam o sistema artístico, predomina também o exercício direto com técnicas artesanais, assim como a investigação entusiasmada da materialidade têxtil.

Em meio a esse panorama, o espaço do Instituto Pratt de Arte, em Nova York, tornou-se palco para a atuação de nomes como Janet Lipkin (1978) (Figura 3), Marika Cotompasis, Jean Willians Caciedo, Sharron Hedges e Dina Knapp, as quais consolidaram-se como pioneiras do movimento de *wearable art*. Inseridas em um ensino de artes plásticas mais tradicional, o qual não disponibilizava contato com práticas de fiber art ou de moda, a ausência de conhecimento técnico formal não é tida como um empecilho, mas sim, como estopim para uma experimentação livre e despreocupada de restrições (Leveton, 2005). Com isso, descobrem a prática do crochê como meio de produção artística, reconhecendo-a não apenas como capaz de configurar estruturas tridimensionais, mas também de produzir obras vestíveis, e, portanto, atravessar as fronteiras que confinavam a arte ao espaço de mostras e museus:

Because we were all art students, we had no idea we were creating an era; "art to wear, there wasn't that term in the '70s. We came out of art school wanting our art to be seen in the streets, not just in galleries and museums. And that was the premise of a whole counterculture generation: "Let's do our own thing." We were artists studying painting and sculpture, wanting to fashion the body. We were not concerned with the fashionability of clothing. Artwear came from a vision and intent to transform the body, physically and metaphorically (Caciedo, 2019).

Wearable art e o sistema-moda enquanto produção de subjetividade

Elisa Rocha Bueno
Júlia Lasry Benchimol Lanza
Joedy Luciana Barros Marins Bamonte

Figura 3 – Janet Lipkin. “African Mask”, 1970.



Fonte: Janet Lipkin, 2023.

Apesar do desinteresse comercial apresentado inicialmente, com o advento dos anos 1980, o movimento viu-se atravessado de uma maior receptividade às dinâmicas do mercado e da moda, a qual paulatinamente cultivou não apenas um público consumidor, mas também, novas formas de produção, venda e distribuição. De certa forma, muito disso se deve ao reconhecimento conquistado diante da exposição desses trabalhos no contexto de aulas e workshops, ou mesmo de lojas, e posteriormente galerias. Em especial, a fundação de duas galerias de *artwear*, em 1973, recebem destaque pelo papel exercido nesse propósito, sendo elas: Obiko, em São Francisco e *Julie: Artisan's Gallery*, em Nova York (Leveton, 2005). Enquanto a *Artisan's* pautava um direcionamento mais expositivo, visto na extensiva divulgação direcionada para colecionadores de arte e imprensa, a abordagem adotada pela Galeria Obiko aproximava-se mais da moda, ao conceber a atuação do espaço como uma boutique (Bonadio, 2017).

Enquanto isso, no contexto nacional, o movimento de wearable art é afirmado junto à exposição “Traje: um objeto de arte?”, a qual ocorreu

Wearable art e o sistema-moda enquanto produção de subjetividade

Elisa Rocha Bueno
Júlia Lasry Benchimol Lanza
Joedy Luciana Barros Marins Bamonte

pela primeira vez em 1987 no Museu de Arte de São Paulo (MASP) (Figura 4). Protagonizando desde pesquisas realizadas por artistas brasileiros e norte-americanos vinculados a esse contexto, assim como peças vestíveis históricas oriundas dos acervos do Museu Histórico do Rio de Janeiro e do Museu Histórico da Bahia, a mostra promoveu a ideia de como uma peça de vestuário poderia ser fruto da criação artística (Teixeira, 2018).

Figura 4— Mídia da época sobre a exposição “Traje: um objeto de arte?”, 1987.



Fonte: Acervo MASP.

Em retrospectiva, as primeiras manifestações associadas ao termo *wearable art* ou *artwear* chegaram ao território nacional por meio da atuação de Liana Bloisi, em meados de 1980. Com experiência do movimento norte-americano, em solo nacional, Bloisi funda a galeria Paradoxarte, a qual se consolidou como um importante espaço de visibilidade para esse tipo de produção (Teixeira, 2018).

Entretanto, como ressalta a autora Maria Claudia Bonadio (2017), é possível citar a existência de outros antecedentes desse interesse, promovidos pelo MASP, datando desde a década de 1950, os quais aos poucos pavimentaram o caminho para “Traje: um objeto de arte?”. Dentre eles, pode-se revisitar a promoção de um desfile com trabalhos do artista



Wearable art e o sistema-moda enquanto produção de
subjetividade

Elisa Rocha Bueno
Júlia Lasry Benchimol Lanza
Joedy Luciana Barros Marins Bamonte

têxtil Olly Reinheimer em 1966. Assim como, posteriormente, a criação de um acervo de indumentárias a partir da aquisição de 87 peças da Rhodia em 1971, as quais vieram a compor parte de uma exposição no mesmo ano. Houve também a realização da exposição “Roupas Bordadas” de Glaucia Amaral Rodrigues em 1986 (Bonadio, 2017). Sem dúvida, tais iniciativas contribuíram para diluir as rígidas fronteiras tradicionais entre a arte e a moda, de modo a consolidar o espaço do museu como receptivo à roupa enquanto objeto de arte, apaziguando a resistência frente a legitimação desse tipo de produção.

No que diz respeito aos antecedentes do movimento em solo brasileiro, ainda que a utilização do termo *wearable art* na mídia nacional tenha despontado apenas em meados dos anos 1980, Bonadio (2017) acredita ser possível descrever dois artistas como precursores, ainda na década de 1960. São eles, Solange Escotesguy e Olly Reinheimer, que recorrentemente centralizam a roupa em suas produções. Ao mesmo tempo, cabe lembrar como o cenário artístico brasileiro situa importantes expressões ao longo de sua história, que reivindicaram o vestir como um ato artístico, e rico em subjetividades. Não apenas as Experiências de Flávio de Carvalho, na década de 1950, as quais assimilavam um caráter mais funcional da roupa, sem esquecer do potencial expressivo desse objeto, mas também produções mais performáticas, conceituais e simbólicas como é o caso dos *Parangolés* (1964 -1969) de Hélio Oiticica (1937 -1980), das *Máscaras Sensoriais* (1967) de Lygia Clark (1920 -1988), ou mesmo do *Manto da Apresentação* de Arthur Bispo do Rosário (1909 – 1989) (Figura 5), reavaliaram a roupa frente sua capacidade de expressão. Dessa forma, apesar de não serem considerados como artistas vinculados ao movimento de *wearable art*, tais manifestações não deixam de ser referências relevantes ao abordar a arte vestível brasileira.

Wearable art e o sistema-moda enquanto produção de subjetividade

Elisa Rocha Bueno
Júlia Lasry Benchimol Lanza
Joedy Luciana Barros Marins Bamonte

Figura 5– Arthur Bispo do Rosário. “Manto da Apresentação”. Costura, bordado, escrita.



Fonte: Museu Bispo do Rosário, 2025.

Atualmente, a utilização do termo *wearable art* situa uma perspectiva mais abrangente, que não rejeita o vínculo com a moda, mas sim, possibilita tal interação de forma mais explícita, ainda que de acordo com a poética do indivíduo que produz. Muito disso se deve a nova aceitação em relação ao campo, bem como à produção vinculada a demandas mercadológicas - fato que é presenciado com a geração de artistas estadunidenses que emergem na década de 1980. Ainda assim, predomina na categoria a essência do objeto de arte, que, segundo Leveton (2005), pode ser identificada no modo como essas vestimentas presentificam-se tanto na forma de trajes rotineiros, e, portanto, funcionais, como performáticos e/ou conceituais. Independentemente, como roupas de arte, a liberdade criativa vista na etapa da experimentação é transferida ao indivíduo que a incorpora no ato do vestir, assimilando assim, a subjetividade necessária para reavaliar a roupa como construtora de identidade.

Wearable art e produção de subjetividade

Como visto, a *Wearable art* consiste em um movimento que busca se afirmar como artístico e, para tanto, os praticantes da modalidade inicialmente buscaram evidenciar as características de seu trabalho que os posicionavam no campo das artes e os afastavam da moda. Esta iniciativa teve como base o caráter autoral das roupas, produzidas artesanalmente,

Wearable art e o sistema-moda enquanto produção de
subjetividade

Elisa Rocha Bueno
Júlia Lasry Benchimol Lanza
Joedy Luciana Barros Marins Bamonte

muitas vezes no formato de peça-única, qualidades que de fato as aproximavam do conceito de “obra de arte”. O interesse envolvido nesta reivindicação conceitual também era alimentado pelo status habitualmente conferido às roupas comerciais, ou seja, produtos massificados e frívolos – exatamente o oposto do entendimento corrente relativo ao objeto de arte.

Ainda que a produção de peças de *wearable art* tenha sofrido modificações desde seu surgimento na década de 1960, ou seja, a gradual migração de alguns artistas para um modelo menos experimental e mais orientado para o mercado - em que se registram casos nos quais as roupas passam a ser confeccionadas em pequenas tiragens, por equipes dirigidas pela visão criativa do autor – é razoável supor que se trata de um modo produtivo que sustém o desenvolvimento de uma linguagem individual. Mesmo quando a oferta não consiste em peças únicas, é mantido o envolvimento entre criador e “criatura”, selado pela projeção subjetiva do primeiro na segunda. Ou seja, a concretude das roupas reflete as “prioridades” internas do artista. Uma vez que os integrantes do movimento posicionam a *wearable art* no perímetro das artes, isto fica mais evidente.

Ao discutir os processos de criação, Ostrower (2014) pontua a criatividade como um potencial humano, e sua realização, uma necessidade. Segundo a autora, o modo pelo qual o homem interage com o mundo é, em si mesmo, criativo, dado que empreende uma busca constante por significado através da ordenação das informações que capta por meio dos sentidos, tendo por objetivo se situar e se orientar. Como observa Ostrower (2014):

Nessa busca de ordenações e de significados reside a profunda motivação humana de criar. Impelido, como ser consciente, a compreender a vida, o homem é impelido a formar. Ele precisa orientar-se, ordenando os fenômenos e avaliando o sentido das formas ordenadas; precisa comunicar-se com outros seres humanos, novamente através de formas ordenadas. Trata-se, pois, de possibilidades, potencialidades do homem que se convertem em necessidades essenciais. O homem cria, não apenas porque quer, ou porque gosta, e sim porque precisa; ele só pode crescer, enquanto ser humano,



Wearable art e o sistema-moda enquanto produção de
subjetividade

Elisa Rocha Bueno
Júlia Lasry Benchimol Lanza
Joedy Luciana Barros Marins Bamonte

coerentemente, ordenando, dando forma, criando
(Ostrower, 2014, p.10, grifo do autor).

Segundo o raciocínio da autora, a criação na existência humana seria algo inevitável, justamente por consistir na condição última para sua ocorrência. Exercer a criatividade, portanto, ao contrário de simples recreação, caracteriza um ato essencial à vida. Em sua afirmação, Ostrower (2014) fala sobre este impulso rumo à ordenação via construção de formas. A este respeito, pode-se dizer que o conceito de formar pressupõe a ideia do “novo”, no sentido de novas conexões a partir de combinações inéditas, que por sua vez engendrarão entendimentos originais. O processo de ordenar-formar parte do indivíduo, e suas particularidades irão refletir a singularidade deste último. Em outros termos, aquilo que o indivíduo cria reproduz seu ordenamento interior, o que permite que ele se identifique em suas criações. Este sistema operativo da criação humana, portanto, promoveria o autoconhecimento, na medida em que as abstrações internas transporiam os limites do mundo físico e se deixariam conhecer pelos sentidos.

A arte, de um modo geral, representa uma das manifestações dessa expressão criativa de que trata a autora. A tradicional figura do artista, inclusive, surge historicamente sob o pretexto da originalidade (Sennett, 2009). Ainda que a arte, como categoria privilegiada na cultura ocidental, possa ser questionada, não há dúvidas de que abrange atividades humanas nas quais a reflexão subjetiva ganha destaque. Por este motivo, entende-se que a prática da *wearable art*, enquanto fazer artístico, dá ênfase ao desenvolvimento subjetivo do artista. Este, por sua vez, acumula o papel de produtor no momento em que suas obras contemplam a intenção de serem comercializadas e utilizadas na condição de vestuário. Confeccionar roupas de acordo com as premissas da *wearable art*, portanto, evitaria a alienação do produtor em relação ao seu trabalho - problemática identificada na cadeia produtiva do sistema-moda convencional.

Por outro lado, apesar dos esforços no sentido de respaldar o valor das peças de *wearable art* por meio do rótulo de obras de arte, uma das características basilares da prática é, justamente, seu caráter artesanal de produção. Não é o objetivo, neste artigo, o detalhamento dos embates



Wearable art e o sistema-moda enquanto produção de
subjetividade

Elisa Rocha Bueno
Júlia Lasry Benchimol Lanza
Joedy Luciana Barros Marins Bamonte

conceituais que envolvem o divórcio entre arte e artesanato. Nos ateremos ao posicionamento do sociólogo Richard Sennett (2009), quando este afirma que: “Em termos de prática, não existe arte sem artesanato; a ideia de uma pintura não é uma pintura” (p. 79). Com isto, o autor sinaliza para uma interpretação alargada do artesanal, que passaria a incluir toda e qualquer forma de atividade técnica com a qual um indivíduo possa se engajar profundamente na busca pela excelência: “Habilidade artesanal designa um impulso humano básico e permanente, o desejo de um trabalho bem feito por si mesmo” (Sennett, 2009, p.19). Aqui, como em Ostrower (2014), nota-se a referência a faculdades essenciais humanas sendo expressas por atividades de criação, no caso, processos artesanais.

O autor ainda aponta para o desenvolvimento interior do artífice na lida com seu trabalho, o que inclui a sustentação de um constante diálogo entre fazer e pensar, entre mão e mente. O crescimento aconteceria por meio da experimentação dosada pela crítica sensível, em ciclos sucessivos que formariam uma espiral ascendente de conhecimento acumulado. Dado que a *wearable art* nasce e se perpetua com base na produção artesanal, enquanto modelo para a confecção de roupas, entende-se que seu potencial para promover a expressão subjetiva daquele que produz é aguçado.

No que diz respeito àquele que consome a peça de *wearable art*, verifica-se a atenuação do fenômeno de obsolescência material e simbólica das roupas - já apontado por Svendsen (2010) como uma questão central na dinâmica do sistema-moda contemporâneo: “A moda é também, portanto, uma *batalha constante para preencher significado* que está sendo gasto com crescente rapidez” (p. 80, grifo do autor). Stallybrass (2008) também aborda o assunto quando adverte que “Numa economia capitalista, numa economia de roupas novas, a vida dos têxteis adquire uma existência fantasma” (p. 15-16).

Como observado anteriormente, o sujeito pós-moderno vivencia uma instabilidade emocional e psíquica constante, decorrente do naufrágio das estruturas da tradição. Esta instabilidade, no âmbito da moda, é acentuada pela aceleração da produção, seguida do descarte, que inviabiliza uma relação afetiva duradoura com as roupas e interdita sua utilização como signo da identidade por um período de tempo prolongado. Em outras



Wearable art e o sistema-moda enquanto produção de
subjetividade

Elisa Rocha Bueno
Júlia Lasry Benchimol Lanza
Joedy Luciana Barros Marins Bamonte

palavras, o intervalo de oportunidade para se expressar subjetivamente por meio do uso de uma peça fica bastante reduzido.

O posicionamento das roupas de *wearable art* como objetos de arte parece fazer frente a este problema, dado que a arte pressupõe a expressão do universal no particular. Isto quer dizer que, uma peça sinfônica, um quadro, ou um espetáculo de dança, por exemplo, são capazes de transmitir questões humanas fundamentais que ultrapassam limitações físicas e são imanescentes à vida, logo, imunes à passagem do tempo. O tipo de vestuário aqui tratado, por estar revestido da “aura” artística, estaria, portanto, resguardado da deterioração simbólica desenfreada, o que, por sua vez, garantiria a sobrevida de sua materialidade. O consumidor-usuário de uma peça de *wearable art* estaria, assim, de posse de um objeto-signo resistente à mudança, capaz de lhe proporcionar alguma estabilidade em seu próprio processo de expressão subjetiva.

Por fim, destaca-se o caráter singular das obras de *wearable art*, que se fundam no pressuposto de uma estrutura que prevê a utilização íntima – a roupa. Como bem observa Stalybrass (2008), a roupa ostenta a “(...) capacidade para ser permeada e transformada tanto pelo fabricante quanto por quem a veste” (p.14). Leventon (2005) expõe de maneira contundente tal relação no contexto da artwear:

The theme of transformation runs through-out artwear. Of course, the act of dressing transforms our Naked, private selves into our clothed, public selves; in that sense, transformation is the universal subject of clothing. But the subject matter incorporated into wearable art brings transformation to a more conscious, theatrical level, and this may be why it is important to so many artists to see their work on the body. [...] The wearer carries the artist’s vision, which then melds with the wearers as he or she moves within each piece and brings it to life in real space and time (Leventon, 2005, p.93).

Wearable art e o sistema-moda enquanto produção de
subjetividade

Elisa Rocha Bueno
Júlia Lasry Benchimol Lanza
Joedy Luciana Barros Marins Bamonte

A autora alega que os artistas de peças de *wearable art* com frequência anseiam por ver suas criações “vestidas”. Segundo Leventon (2005), isto ocorreria porque a natureza do suporte escolhido – a roupa – exige um corpo para sua plena concretização. Embora a vestibilidade não seja o objetivo da totalidade das produções de *wearable art*, desde o início do movimento, é apontada como uma de suas premissas. Esta, portanto, se tornaria uma preocupação corrente para os artistas durante seu processo de criação, o que significa que ao optar por trabalharem com vestuário, necessariamente se veem diante das particularidades do corpo humano. A feitura de uma roupa mergulha o artista em questões entranhadas na humanidade de um jeito bastante concreto: levantam considerações corpóreas que o remetem para a topografia dos membros, seus declives, bem como suas sensibilidades.

Dáí se conclui que o vínculo entre artista-produtor e consumidor-usuário se aprofunda, intensificado por experiências humanas compartilhadas, pautadas nas vivências quotidianas do corpo em sua relação com a roupa. Dessa forma, tem-se que o geral (experiências compartilhadas) é modulado tanto pela sensibilidade do artista (peça de *wearable art*) quanto pela do usuário (modos de vestir). Neste sentido, a obra se configura como um elemento mediador entre dois polos subjetivos, integrado num sistema flexível de complementaridade. Sob estas condições, seria razoável supor que roupas de *wearable art*, de fato, portam valores simbólicos, na medida em que representam a relação entre duas pessoas (Baudrillard, 1995).

É curioso notar como essa característica da modalidade provoca seu afastamento da tradicional definição da obra de arte enquanto algo a ser contemplado espiritualmente, fruído apenas pelo intelecto. Ao contrário, ancora as obras no plano terreno e suas implicações mundanas ao incorporar a função de uso. Seu caráter de roupa irá, inelutavelmente, iluminar o corpo, a esfera orgânica da existência humana, a realidade física e material. O que talvez funcione como contraponto ao drama pós-moderno que tanto afeta a indústria da moda – a do descarte desvairado, como comentado por Stallybrass (2008):



Wearable art e o sistema-moda enquanto produção de subjetividade

Elisa Rocha Bueno
Júlia Lasry Benchimol Lanza
Joedy Luciana Barros Marins Bamonte

É apenas, acredito, num paradigma cartesiano e pós-cartesiano que a vida da matéria é relegada à lata de lixo do 'meramente' – o mau fetiche que o adulto deixará para trás como uma coisa infantil, a fim de perseguir a vida da mente. Como se a consciência e a memória dissessem respeito a mentes e não a coisas, ou como se o real pudesse residir apenas na pureza das ideias e não na impureza permeada do material (Stallybrass, 2008, p. 30).

Considerações finais

O presente texto teve como objetivo apresentar o movimento *wearable art* como ponto de reflexão a respeito da propriedade do objeto roupa enquanto elemento articulador de subjetividades. Foi discutido o papel da roupa como elemento da cultura material e, portanto, como produto humano para o atendimento de certas necessidades, tanto sociais, quanto psíquicas. Entende-se que a roupa, de modo geral, está vinculada à experiência de vida humana como dispositivo mediador de valores subjetivos, bem como de valores comunitários, delimitados pela tradição cultural de cada sociedade.

No entanto, percebe-se que, ao ser cooptado pelo sistema-moda, o objeto-roupa vai, pouco a pouco, se tornando alheio às necessidades que inicialmente deveria suprir, especialmente no que diz respeito a sua capacidade de funcionar como signo de subjetividades. Isto ocorre devido ao emparelhamento entre sistema-moda e o modelo capitalista de produção, notadamente acentuado na pós-modernidade. A ideologia do novo, que nasce no período moderno e se sofisticava nos séculos subsequentes, nutrido pelas novas diretrizes econômicas, dispõe a sustentação necessária ao arranjo. Pouco ou nada escapa a enxurrada da renovação, nem mesmo o interior subjetivo dos homens. Condicionado a busca pela novidade em todas as esferas, na roupa, a humanidade encontra o avatar para sua metamorfose sem fim.

Foi levantado o questionamento acerca das consequências desta estrutura relacional entre sujeitos e roupas. Diante das inúmeras críticas



Wearable art e o sistema-moda enquanto produção de
subjetividade

Elisa Rocha Bueno
Júlia Lasry Benchimol Lanza
Joedy Luciana Barros Marins Bamonte

contra o sistema hegemônico de produção da moda, denunciado como predatório tanto no quesito social, quanto ambiental, passam a ser aventados modelos alternativos, o primeiro deles identificado como o slow fashion – que inaugura a iniciativa de pensar a moda em termos sustentáveis. A partir dele novas linhas de pensamento são desenvolvidas, associadas a processos produtivos menos danosos. Percebe-se a valorização de técnicas artesanais e a produção em pequena escala, bem como a conscientização do consumidor acerca das condições de confecção do produto de moda.

O movimento *wearable art*, mesmo que inicialmente tenha reivindicado seu lugar entre as artes plásticas, pode ser compreendido como uma abordagem sustentável da moda, no sentido de consistir na produção de peças de roupa que atendem às premissas do slow fashion – ainda que possam assumir formas mais experimentais e não-vestíveis. No que tange a produção de subjetividade, se revela uma abordagem especialmente profícua, dado que não apenas favorece o produtor da peça, ou seja, o autor da obra, quanto o consumidor final, uma vez que este transforma e é transformado pela roupa, tornando-se parte da obra.

Referências

Baudrillard, Jean. Para uma crítica da economia política do signo. Lisboa: Edições 70, 1995.

Berlim, Lylian. Moda e sustentabilidade: uma reflexão necessária. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2012.

Bauman, Zygmunt. Modernidade Líquida. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.

Bonadio, Maria Claudia. “Traje: um objeto de arte?” Pietro Maria Bardi, o Wearable Art e o museu fora dos limites. Visualidades. Goiânia, v.15, n.2, p. 163-190, 2017.

Cancedo, Jean. Reflections on artwear: Melissa Leventon and Jean Cancedo in conversation. [Entrevista concedida a] Melissa Leveton. Interwoven, SFMOMa, issue 12, 10 jul. 2019. Disponível em: <https://openspace.sfmoma.org/2019/06/reflections-on-artwear-melissa-leventon-and-jean-cancedo-in->



conversation/ Acesso em: 11 fev. 2025.

Castilho, Katia. Moda e Linguagem. São Paulo: Ed. Anhembi Morumbi, 2009.

Coccia, Emanuele. A vida sensível. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2010.

Fletcher, Kate; Grose, Lynda. Moda e sustentabilidade: design para mudança.

São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2011.

Giwilt, Alison. A practical guide to sustainable fashion. 2 ed. London: Bloomsbury,

2020.

Issberner, Liz; Rodrigues, Fernando de Assis; Silva, Larissa Lima da. Slow fashion, economia circular e criativa para a sustentabilidade ambiental na moda: o papel dos serviços de redes sociais online. MIX Sustentável, v.8, n.4, p. 39 -48, 2022.

Leveton, Melissa. Artwear: Fashion and Anti-Fashion. New York: Thames & Hudson, 2005.

Lipovetsky, G. O império do efêmero: a moda e seus destinos nas sociedades modernas. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

Modifica; FGVces; Regenerate. Fios da moda: perspectiva sistêmica para circularidade. São Paulo, 2020.

Ostrower, Fayga. Criatividade e processos de criação. Petrópolis: Ed. Vozes, 2014.

Salcedo, Elena. Moda ética para um futuro sustentável. Barcelona: Editora Gustavo Gili, 2014.

Sennett, Richard. O artífice. Rio de Janeiro: Record, 2009.

Squicciarino, N. El vestido habla: consideraciones psicológicas sobre la indumentaria. Madri: Ediciones Cátedra, 1990.

Stallybrass, Peter. O casaco de Marx: roupas, memória, dor. Belo Horizonte:



Wearable art e o sistema-moda enquanto produção de
subjetividade

Elisa Rocha Bueno
Júlia Lasry Benchimol Lanza
Joedy Luciana Barros Marins Bamonte

Autêntica Editora, 2008.

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

Teixeira, Mariana Roquette. Traje: um objeto de arte? História das Exposições de Arte Gulbenkian. Lisboa: 2018. Disponível em: <https://gulbenkian.pt/historia-das-exposicoes/exhibitions/850/> Acesso em: 12 de fev. de 2025.

ARTE E POSICIONAMENTO ESTÉTICO-POLÍTICO EM THEREZA SIMÕES E CYBÈLE VARELA (1965-1970)¹

ART AND AESTHETIC-POLITICAL POSITIOSING IN THEREZA SIMÕES' AND CYBÈLE VARELA'S ARTWORKS (1965-1970)

Tamara Silva Chagas²

Resumo

A arte de vanguarda brasileira dos anos 1960 teve o mérito de trazer à tona o experimentalismo estético afinado a questões de natureza social, articulando a prática e o discurso em torno dos neorrealismos ao comprometimento político. Isso se deu num contexto marcado, de um lado, por importantes transformações comportamentais de caráter progressista. De outro, por radical repressão imposta pela Ditadura Civil-Militar Brasileira. Nessa conjuntura, em meados daquela década, surgiram duas jovens artistas: Thereza Simões (1941-) e Cybèle Varela (1943-). Suas obras, apesar do diálogo com os neorrealismos internacionais, agregaram a estes a especificidade política e tropicalista brasileira. Somaram, assim, ao uso de técnicas e procedimentos novos, uma crítica corajosa ao *establishment* opressivo da ditadura, suportada por uma sociedade de consumo incipiente no Brasil, mas poderosa o bastante para legitimar o governo autoritário e inculcar passividade e alienação nos sujeitos.

Palavras-chave: Thereza Simões; Cybèle Varela; artes visuais; Nova Figuração Brasileira.

Abstract

The Brazilian avant-garde art in the 1960s had the merit of bringing to light aesthetic experimentalism in tune with issues of a social nature, articulating practice and discourse around neorealism with political commitment. This occurred in a context market, on the one hand, by important behavioral transformations of a progressive nature; and on the other hand, marked by a radical repression imposed by the Brazilian Civil-Military Dictatorship. At this scenario, in the middle of that decade, two young artists emerged: Thereza Simões (1941-) and Cybèle Varela (1943-). Their works, despite the dialogue with international neorealisms, added to them the Brazilian political and tropicalist specificity. Thus, they figured up to the use of new techniques and procedures, a courageous criticism of the oppressive establishment of the dictatorship, supported by an incipient Consumer Society in

1

Texto publicado inicialmente nos anais do Simpósio Internacional Independências do Brasil, realizado em 2024, em Campo Grande/MS e online. Este artigo foi escrito antes de termos acesso ao livro Cybèle Varela: trajetórias, publicado pela Silvana Editoriale.

2

Tamara Silva Chagas é historiadora da arte, poeta e artista. Doutora em História pelo PPGHis da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Mestra em Artes e bacharela em Artes Plásticas pela mesma instituição. Graduada em Gestão de Recursos Humanos pela Universidade Vila Velha.



Brazil, but powerful enough to legitimize the authoritarian government and inculcate passivity and alienation in the subjects.

Keywords: Thereza Simões; Cybèle Varela; Visual Art; Brazilian Nouvelle Figuration.

Considerações iniciais

Thereza Simões (1941-) e Cybèle Varela (1943-) são duas personagens pertencentes à vanguarda artística brasileira dos anos 1960, embora suas produções ultrapassem aquela década, chegando aos dias atuais. Apesar da relevância de seus trabalhos, atestada pela participação em exposições seminais naquele momento turbulento da história brasileira, ainda hoje faltam estudos que ressaltem sua real importância. Esse esforço é visto por parte de historiadores da arte e de curadores no caso de Cybèle Varela desde a década de 2010, que vêm trazendo à tona reflexões pertinentes sobre sua obra, como Carolina Curi (2020a; 2020b), Tamara Silva Chagas e Almerinda Lopes (2020). Já no caso de Thereza Simões, sua obra permanece pouco explorada, à exceção dos esforços de raros pesquisadores, como Talita Trizoli (2018), Sophia Rocha (2023) e Tamara Silva Chagas (2018).

Um recorte da produção de ambas as criadoras, entre os anos de 1965 e 1970, no contexto brasileiro, é o tema deste estudo. Nosso objetivo é relacionar suas obras a um contexto permeado pela vigência da Ditadura Civil-Militar, sustentada pela incipiente sociedade de consumo brasileira e pela indústria cultural, utilizadas como instrumentos de legitimação e apoio à repressão. Tais trabalhos foram analisados a partir de uma ótica que os percebe como meio de posicionamento social e político por parte de Thereza e Cybèle. Embora nenhuma das duas tenha se envolvido em grupos de militância contra a ditadura, seus trabalhos revelam um claro posicionamento em direção ao enfrentamento ao status quo político e social, expandindo essa crítica também à indústria cultural brasileira como instrumento mantenedor da ordem sociopolítica e profundamente conectado à ditadura e à sua permanência ao longo do tempo.

Assim, defendemos que ao artista importa, sobretudo, o posicionamento via arte, não sendo necessárias ações diretas na conjuntura social e política para que seja visto como um artista comprometido ou engajado. Contudo, há casos de artistas que ultrapassaram a discussão política por meio da arte, ao participar de grupos de guerrilha, como é o caso de Sérgio

Ferro, pintor ligado à Aliança Libertadora Nacional (ALN), e que participou, em 1968, de uma ação de instalação de bomba no estacionamento do Conjunto Nacional, em São Paulo. Também há o caso do pintor Carlos Zílio, membro do Movimento Revolucionário Oito de Outubro (MR-8). Ambos foram presos à época e, posteriormente, para fugir da repressão, exilaram-se na França.

Thereza Simões e Cybèle Varela: duas artistas comprometidas

Os trabalhos realizados no período do recorte pertencem, sobretudo, à tendência da Nova Figuração Brasileira – embora também sejam relevantes os trabalhos em Arte Conceitual de Thereza Simões dos anos de 1969 e 1970. A Nova Figuração é uma tendência artística brasileira nascida a partir de em diálogo com os neorrealismos em voga internacionalmente nos anos 1960, como a Pop Art estadunidense e britânica, e o Novo Realismo francês. Contudo, apesar de estar imersa no contexto desse debate em geral, a Nova Figuração é notória por sua especificidade, a saber, a mescla de experimentalismo estético, crítica social e recorrência a elementos da cultura brasileira, o que se soma à influência que recebeu do Concretismo e do Neoconcretismo, correntes de grande prestígio no cenário artístico do país nos anos 1950 e início da década seguinte. Desse modo, a Nova Figuração se colocou como uma contribuição original brasileira ao debate artístico internacional.

Thereza Simões e Cybèle Varela estavam, de fato, imersas num contexto de repressão, mas também de pluralidade em termos culturais e artísticos, com grandes realizações em todas as áreas criativas, como as artes visuais, o teatro, o cinema, a música e a literatura. Também foi um momento marcado pela eclosão de uma maior participação feminina na vida política do país. À esquerda, via-se o engajamento de muitas mulheres, primeiramente, em grupos estudantis e, depois, em grupos de guerrilha – embora ainda permanecessem minoria entre os homens. Já à direita, a participação feminina na articulação da série de protestos conhecida como *Marcha da Família com Deus pela Liberdade*, em 1964, é notória. Essas mulheres da burguesia conservadora foram às ruas contrariamente às reformas de base prometidas pelo Governo Jango (1961-1964), que contava com o apoio da



esquerda e de movimentos populares, como as Ligas Camponesas, a UNE e os sindicatos.

A ideologia da direita conservadora foi então defendida por essas mulheres da elite brasileira, que temiam que o Brasil se bolchevizasse e se tornasse em uma nova Cuba, como dizia um dos cartazes empunhados nos protestos. Ironicamente, essa mesma ideologia pregava que o lugar da mulher deve ser o lar, como mãe, esposa e dona de casa, cuidando do marido e dos filhos. Desse modo, a ela não cabe a participação no ambiente público, não devendo ter voz dentro da política nacional.

Essa conjuntura, impulsionada pelos esforços da Segunda Onda Feminista, em que as mulheres procuravam se posicionar de modo mais enfático na vida política e social, também permeou a obra de Thereza Simões e Cybèle Varela, que, apesar da repressão, tomaram posição em suas obras, estabelecendo críticas tanto à ditadura quanto à sociedade de consumo brasileira, sua base sustentadora, sem o apoio da qual aquela dificilmente teria se mantido por um tempo tão longo.

Assim, ambas as artistas criaram trabalhos não apenas com críticas à ditadura, mas também à indústria cultural, como modo de produção de bens culturais destinados à manutenção da sociedade de consumo e da ideologia capitalista, em vigor em boa parcela dos países ocidentais. Os produtos da indústria cultural, diga-se de passagem, não devem ser confundidos com as criações da cultura popular, pois aqueles são produzidos por uma elite interessada na manutenção do estado de alienação e passividade das massas, e não pelo povo (ADORNO, HORKHEIMER, 2021).

Segundo os teóricos da Escola de Frankfurt, Theodor Adorno e Max Horkheimer (2021), os produtos da indústria cultural são marcados pela baixa qualidade e facilidade de consumo. São feitos para minar o pensamento crítico daqueles que os consomem, estando contrapostos frontalmente às obras de arte erudita, marcadas pelo experimentalismo e por instigar à reflexão. Conforme pensamos, são, portanto, instrumentos de manutenção do status quo, trabalhando contrariamente à toda possibilidade de insurreição contra o estado das coisas, de forma a colocar-se como grande trunfo do capitalismo no período Pós-Guerra para sua permanência a longo prazo.



A respeito da crítica à sociedade de consumo, observa-se a recorrência a produtos da indústria cultural na obra de Cybèle Varela, sobretudo, mas também na de Thereza Simões, daquela década. A alusão a tais produtos é intrínseca às correntes neorrealistas dos anos 1960, em franco diálogo com a Pop Art estadunidense e britânica, que utilizavam em suas obras esses elementos como forma de comentário sobre a realidade social e cultural do momento.

Alguns teóricos, como Canongia (2005), consideram que este comentário teve caráter neutro diante de tal sociedade. No entanto, pensamos de modo diverso, pois é possível vislumbrar diversos momentos em que a Pop Art, para além de sua aparência alienada e festiva, foi altamente crítica, como nas imagens de acidentes automobilísticos e de cadeiras elétricas de Andy Warhol. Ou mesmo, nas obras com trechos de tirinhas em quadrinhos de Roy Lichtenstein, reproduzidas detalhadamente, nas quais se observa personagens chorando ou falas de teor melancólico sobre a realidade.

No caso de Cybèle Varela, podemos citar como exemplo a obra *Miss Brasil e o cisne*, na qual são retratadas *misses* em traje de banho. Na verdade, trata-se da imagem de uma única mulher repetida seis vezes, portando faixa, coroa e cetro, além de ter cisnes negros enroscados em suas pernas. Carolina Curi (2020a), em sua pesquisa, relaciona a obra ao enredo do balé *O lago dos cisnes*, composto por Tchaikovsky, em 1876, a partir de libreto de Vladimir Begitchev e Vasily Geltzer. O balé conta a história da princesa Odette, enfeitada pelo mago Rothbart e transformada em cisne. Seu príncipe, no entanto, desposa o cisne negro, Odile, a filha do bruxo, quem ele pensa ser Odette, rompendo o pacto com a protagonista. No último ato, no entanto, o casal se reconcilia e se casa (PITTSBURG..., 2022).

Curi (2020b) também ressalta o uso das cores da bandeira nacional – verde, amarelo, azul e branco – na pintura. Pensamos que esse detalhe é importante para a leitura do trabalho, pois a obra mostra a erotização do corpo feminino pela indústria cultural, por meio dos concursos de *misses*. Está aí apresentada uma crítica à venda de uma imagem exótica altamente sexualizada da mulher brasileira ao exterior por parte do próprio Governo,



estratégia que se perpetuaria por décadas na promoção do país internacionalmente.

Outro detalhe que salienta essa erotização encontra-se nos cisnes enroscados nas pernas das misses, que não são elementos gratuitos. Eles, a nosso ver, fazem referência à lenda da mitologia grega segundo a qual o Senhor do Olimpo, Zeus, metamorfoseia-se em cisne com o objetivo de seduzir e copular com Leda, uma mulher humana. Assim, percebemos nessa obra a crítica a tal sexualização do corpo feminino, transformado em objeto de gozo masculino e exportado pela indústria cultural brasileira.

Também Thereza Simões abordou a indústria cultural em suas obras do período. Um bom exemplo disso é a série Automóveis de luxo, de 1967, apresentada na notória exposição Nova Objetividade Brasileira, do mesmo ano. Segundo nos contou a própria artista (SIMÕES, 2023), aquela foi uma crítica à mania do brasileiro por carros de luxo. Percebemos aí uma denúncia contra a indústria cultural, que inculca nos consumidores o desejo por produtos inalcançáveis, submetendo-os ao sonho irreal e falacioso de que no sistema capitalista qualquer um pode ascender socialmente e conquistar fortuna. Na verdade, esse desejo inculcado nos brasileiros leva à alienação e a uma futura frustração, quando enfim percebe que esse sonho de ascensão social é apenas uma estratégia de manutenção da ordem pelas classes dominantes, evitando de tal forma qualquer espécie de contestação prejudicial às estruturas de dominação.

O trabalho de Cybèle Varela, depois de uma fase mais onírica inicial, passou a uma linguagem mais *pop*, e também, tropicalista, na qual a artista fez uso de cores fortes e chapadas, além de personagens anônimas a caminhar pelas ruas da cosmopolita cidade do Rio de Janeiro. Um exemplo disso é a obra *Cenas de rua*, de 1968, em que ela dispôs, em três cenas, cariocas em sua vida cotidiana, andando pelas avenidas, e um grupo de turistas curiosos dentro de um ônibus. Na terceira dessas cenas, no canto, há uma personagem especial: um rapaz a vestir uma *t-shirt* estampada com a expressão “*help me*”. Percebemos aí uma crítica social sutil por parte da artista. Da multidão sem rosto definido que povoa a cidade grande, aquele que mais se destaca é quem pede por ajuda, talvez por vivenciar um estado



de vazio existencial provocado pela solidão em meio a tanta gente e a tanta coisa acontecendo (LOPES; CHAGAS, 2020).

Já em *Tudo aquilo que poderia ter sido*, de 1967, outro tríptico contendo três cenas, Cybèle Varela cria um jogo lúdico no qual subverte a vestimenta das personagens. De lados opostos, atravessando a faixa de pedestres, surgem duas freiras de hábito e duas jovens de minissaia – invenção daquela década. Ao cruzar a faixa, umas passando pelas outras, há a troca de roupa: uma das freiras passa a trajar minissaia, enquanto a jovem, a parte debaixo do hábito. No canto de cada cena, percebemos uma placa de trânsito com o símbolo e a expressão “siga em frente”. Mais uma vez, Cybèle Varela é sutil em sua crítica. Os dogmas e o moralismo dos religiosos, que se portavam contrariamente às transformações culturais e comportamentais levadas a termo pela juventude da época, das quais faziam parte as transformações da moda, são ironicamente discutidos pela artista. Pede-se a eles a adesão às profundas transformações progressistas culturais e comportamentais pelas quais o mundo passava naquele momento. A obra foi exposta na *I Jovem Arte Contemporânea*, conhecida por seu projeto expositivo inovador e dirigido por Walter Zanini, no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP).

Outras obras de destaque de Cybèle Varela são a série de puzzles, objetos inspirados no jogo racha-cuca (TRIZOLI, 2018), que demandavam a participação corporal e intelectual do espectador. Ao intervir diretamente com suas mãos sobre a cena inicial, transformava-se a composição como um todo, levando o público a descobrir outros possíveis sentidos para tais obras, para além daquele disposto a princípio. Instigavam, assim, tanto a participação corporal, por meio da manipulação da obra, quanto a participação semântica ou intelectual.

Outro teórico relevante a se pensar esse conjunto de obras é Herbert Marcuse (2005 e 2018), sobretudo, para dialogar com o uso da arte como meio de denúncia social por Simões e Varela. Marcuse acreditava na potência da arte contra o *establishment* opressor da sociedade afluenta. Ele defendia a arte como linguagem de protesto a trabalhar em razão de uma transformação social profunda, rumo a uma sociedade livre e justa. As obras de ambas, ao tratar da realidade circundante, faziam crítica à conjuntura



sociopolítica brasileira da época, denunciando o *status quo* e instigando a reflexão e a criticidade do espectador via arte.

Thereza Simões, nos anos 1960, teve uma produção fortemente conectada à Nova Figuração e à Arte Conceitual, desligando-se das duas tendências após sua ida aos Estados Unidos, para trabalhar, estudar e fugir da repressão, no início da década seguinte. Parte relevante de suas pinturas em Nova Figuração é composta por faixas a mostrar acontecimentos, de forma que foram denominadas pelo importante crítico Frederico Moraes (THEREZA, Verbete da Enciclopédia, 2021, acesso em: 13 de jul. 2021) de “faixas da memória”. Nelas, há o uso de cenas retiradas de fotografias estampadas em jornais da época, justapostas a elementos provenientes de suas memórias e de sua vida afetiva, como familiares, lembranças de sua infância e seu então marido, o cineasta Arnaldo Jabor.

São obras como Guevara morto (Figura 6), de 1968, na qual o guerrilheiro e médico argentino é comparado ao próprio Cristo, como mártires da igualdade e da liberdade, ao ser representada sua cabeça contraposta a estátua do Cristo Redentor. Lembrando que o ano anterior, 1967, foi marcado pela caçada e consequente assassinato do guerrilheiro na Bolívia, via esforços do Exército daquele país, com auxílio da CIA. Enquanto em Guevara morto o ícone assassinado da esquerda é louvado, em O fascista, que apresenta um líder da extrema-direita brasileira – cujo retrato havia saído nos jornais (ROCHA, 2023) –, com a suástica nazista tatuada na testa, demonstra a crítica da artista à estupidez de ideologias racistas, misóginas e homofóbicas, cujo principal objetivo é perpetuar a exploração radical aos socialmente excluídos. Ironicamente, apesar desse teor político eminente em sua obra, hoje a artista nega que ela tenha viés politicamente comprometido (SIMÕES, 2023), o que é uma posição tomada pela artista e por nós respeitada, mas da qual divergimos.

Dentro da tendência da Arte Conceitual, Thereza Simões propôs obras como Pindorama, da série Lápides geográficas, uma das obras com as quais participou do Salão da Bússola, hoje conhecido como trampolim para emergência da primeira geração de artistas conceitualistas brasileiros no cenário artístico local. Trata-se de uma placa de vidro azul com palavras na língua tupi em referência a alimentos. Com tal obra, a artista busca res-



gatar a contribuição dos idiomas das populações originárias do Brasil, mesmo depois de séculos de opressão e genocídio cultural sofrido por esses importantes povos. Ela salienta a força da resistência dos remanescentes indígenas no Brasil, por meio da afirmação e da legitimidade de sua cultura.

Embates com a repressão

A caixa *O presente*, de 1967, foi enviada por Cybèle Varela para participar da IX Bienal Internacional de São Paulo, a ocorrer naquele mesmo ano. Trata-se de sua proposição mais explícita em termos de crítica à ditadura. Seu objetivo, conforme ela nos contou (VARELA, 2023), era ironizar a figura dos militares, ao dispor de uma representação de um general trajando uniforme e inúmeras insígnias, sobre um mapa do Brasil na horizontal, tombado, e a saltar de seu peito uma mola com um coração e os dizeres “recebe o afeto que se encerra em nosso peito juvenil”, um trecho do Hino à Bandeira. As autoridades, ao avistarem o trabalho, ordenaram sua retirada à direção da Bienal, por considerarem-no ofensivo aos militares e antinacionalista. Em seguida, a artista levou a obra à sua casa e, a conselho de seus pais, a destruiu, por medo da repressão, o que também a levou a pedir uma primeira bolsa de estudos ao Governo da França, permanecendo naquele país entre meados de 1968 e meados de 1969, voltando nesse ano ao Brasil somente para, em 1971, transferir-se em definitivo para a Europa (VARELA, 2023).

A repressão também atingiu diretamente Thereza Simões. A obra *Rebelião nas ruas*, de 1968, mostrava faixas justapostas com imagens apresentando os protestos da União Nacional dos Estudantes naquele ano, as manifestações estudantis do Maio de 1968 francês e uma mulher nua em posição erótica sobre a areia de uma praia. Assim, a artista salientou a simultaneidade das transformações sociais levadas a termo pela juventude dos anos 1960, em termos nacionais e internacionais, numa ruptura com a censura promovida pela ditadura. Soma a tais imagens a figura feminina nua numa afirmação da liberdade e da sexualidade da mulher, num momento em que imagens eróticas eram altamente proibidas pelo governo e pela sociedade machista e retrógrada da época, para a qual a mulher não poderia dispor de seu próprio corpo de acordo com sua vontade, mas permanecendo sempre nos papéis bem-comportados de esposa, mãe ou filha. A pintura



foi selecionada para ser exposta na II Bienal Nacional de Artes Plásticas da Bahia, realizada em Salvador, em 1968.

A referida obra foi uma das confiscadas pela polícia, que visitou a mostra. A bienal foi interrompida temporariamente, reabrindo depois de dias, mas sem as obras censuradas. Segundo nos contou Thereza Simões (2023), ela não foi presa por não estar presente no local no momento de sua invasão pelas autoridades. A artista ainda hoje não sabe o paradeiro de sua pintura. A imagem a que tivemos acesso foi registrada em fotografia previamente à realização da bienal.

Considerações finais

Diante do exposto, percebemos uma tomada de posição social e política nas obras de Cybèle Varela e Thereza Simões, sobretudo, em nosso período de recorte: entre os anos de 1965 e 1970. Há um comprometimento visível contrário à repressão imposta pela Ditadura Civil-Militar Brasileira e, ainda, à sociedade de consumo e à indústria cultural, como suas bases sustentadoras. Obviamente, esse posicionamento, mesmo que apenas por meio da arte – pois se sabe que nenhuma delas participou de grupos de militância –, foi caro a ambas, que tiveram obras censuradas pelas autoridades. Essa situação as forçou a seguir para o exterior, rumo à Europa e aos Estados Unidos, a pretexto de estudar e trabalhar, mas também devido ao medo da prisão e consequente tortura.

Ambas podem ser consideradas, portanto, exemplos não só de artistas que se posicionaram bravamente num contexto permeado por dura repressão, mas também de mulheres que ousaram abandonar o papel tradicional ligado ao feminino de subserviência, participando de um debate público sobre as circunstâncias sociais e políticas de seu país e fazendo ouvir suas vozes, como meio de levar a público, via arte, a realidade que a ditadura tanto buscava esconder por meio da censura.

Referências

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. A indústria cultural: o iluminismo como mistificação das massas. In: _____. Indústria cultural e



sociedade. 13. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2021a, p. 7-67.

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

CHAGAS, Tamara Silva. Thereza Simões: uma precursora da arte conceitual no Brasil. *Art&Sensorium*, v. 5, n. 2, 2018, p. 14-26.

CURI, Carolina Vieira Filippini. Cybèle Varela, Gloria Gómez-Sánchez e Dalila Puzzovio: a representação feminina em obras associadas à arte pop (1960). *Dimensões*, Vitória, n.45, p. 84-108, 2020a. Disponível em: <<https://periodicos.ufes.br/dimensoes/article/view/32882/22870>>. Acesso em: 28 out. 2023.

CURI, Carolina Vieira Filippini. Cybèle Varela, Teresinha Soares e Anna Maria Maiolino: a estratégia pop e o enfrentamento do autoritarismo. In: Encontro Estadual de História da ANPUH-SP, 25., 2020b, São Paulo. Anais... São Paulo: Associação Nacional de História – Seção São Paulo, 2020b, p. 1-17.

LOPES, Almerinda da Silva; CHAGAS, Tamara Silva. Intersecções entre a obra de Cybèle Varela e a sociedade de consumo. *Dimensões*, Vitória, n. 45, p. 170-191, 2020. Disponível em: <<https://periodicos.ufes.br/dimensoes/article/view/31727/22872>>. Acesso em: 28 out. 2023.

MARCUSE, Herbert. A dimensão estética. Lisboa: Edições 70, 2018.

MARCUSE, Herbert. A arte na sociedade unidimensional. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). Teoria da cultura de massa. 7. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005, p. 259-270.

ROCHA, Sofia Mazzini Ferraz. Thereza Simões: da neofiguração às experimentações conceituais (anos 1960). 2023. 68 f. Monografia (Graduação em História da Arte) – Departamento de Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2023. Disponível em: <<https://lume.ufrgs.br/handle/10183/259178>>. Acesso em: 14 dez. 2023.

SIMÕES, Thereza. Entrevista concedida à autora. 2023.

SWAN Lake with PTB Orchestra. Pittsburg Ballet Theatre, 2022. Disponível



ARTE E POSICIONAMENTO ESTÉTICO-POLÍTICO EM THEREZA SIMÕES
E CYBÈLE VARELA (1965-1970)
Tamara Silva Chagas

em:<https://www.pbt.org/wp-content/uploads/2022/04/Swan-Lake-Audience-Guide-21_22-.pdf>. Acesso em: 21 mai. 2024.

THEREZA Simões. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa21419/thereza-simoes>>. Acesso em: 5 jul. 2021. Verbetes da Enciclopédia.

TRIZOLI, Talita. Atravessamentos feministas: um panorama de mulheres artistas no Brasil dos anos 60/70. 2018. 434 f. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/48/48134/tde-03122018-121223/publico/TALITA_TRIZOLI_rev.pdf>. Acesso em: 12 mai. 2019.

VARELA, Cybèle. Entrevista concedida à autora. 2023.

Entre Deusas e Bofetões: a costura em viés da moda invisível¹

Ana Carolina Acom²

Resumo

Esta é a resenha do livro *Moda: uma trama filosófica*, de Guido Conrado (2024). A obra questiona os limites entre arte, consumo e política em alguns desdobres do capitalismo semiótico da era de consumo que vivemos. Articulando moda, ativismo e filosofia com humor e crítica, Conrado pensa a *grife Daspu* como uma marca de moda que nasce de modo explosivo, ainda que não tenha um produto, uma espécie de acontecimento estético e social. A resenha traz as provocações em filosofia da moda e cultura material despertadas pela leitura da obra. Desta forma, a investigação adentra temas como moda, linguagem, consumo simbólico e ações político-estéticas. A *Daspu*, emerge como trocadilho com a grife de luxo *Daslu*, usando a ironia, traz uma ruptura nos regimes estéticos tradicionais, expondo o poder das marcas imateriais e sua potência semiótica. Mais que vestuário, a *Daspu*, vinculada originalmente a ONG de prostitutas, *Davida*, encarna a luta por visibilidade de corpos marginalizados, como as trabalhadoras sexuais.

Palavras-chave: Moda; Daspu; Regime estético; Consumo.

Abstract

This is a review of the book *Moda: uma trama filosófica*, by Guido Conrado (2024). The work questions the boundaries between art, consumption and politics in some developments of the semiotic capitalism of the consumer era. Articulating fashion, activism and philosophy with humor and criticism, Conrado presents the *Daspu* brand as a fashion label born explosively – even without a product – a kind of aesthetic and social event. The review explores the fashion philosophical provocations in a material culture. In this way, the investigation delves into themes such as fashion, language, symbolic consumption and political-aesthetic actions. *Daspu* emerges as a pun on the luxury brand *Daslu*, uses irony to break traditional aesthetic regimes, exposing the power of immaterial brands and their semiotic potency. More than clothing, *Daspu*, originally linked to the prostitutes' NGO, *Davida*, embodies the struggle for visibility of marginalized bodies, such as sex workers.

Keywords: Fashion; Daspu; aesthetic regime; consumption.

1

Resenha do livro: CONRADO, Guido. *Moda: uma trama filosófica*. São Paulo: Estação das Letras e Cores; Caleidoscópio, 2024.

2

Doutora em Sociedade, Cultura e Fronteiras pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE). Mestre em Educação na linha de pesquisa Filosofias da Diferença na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Graduada em Filosofia, também pela UFRGS. Especialista em Moda, Criatividade e Inovação (SENAC/RS) e Especialista em Ensino de História e América Latina (EHAL/UNILA). Pesquisa moda, cinema e outras artes desde a estética, filosofia e história da arte. É colíder do Grupo de Pesquisa História da Arte e Cultura de Moda (CNPq/UFRGS). Atualmente é docente nas disciplinas de Filosofia da Unioeste – Campus Foz do Iguaçu, também é docente e pós-doutoranda, bolsista Capes, no Programa de Pós-graduação Interdisciplinar em Estudos Latino-Americanos da Universidade Federal da Integração Latino-Americana (PPGIELA/UNILA). E-mail: anacarolinaacom@gmail.com



O livro *Moda: uma trama filosófica* convida o leitor a pensar a moda e a sua relação com os objetos ou com a desmaterialização e inexistência dos produtos: a moda enquanto “grife”, em toda sua potencialidade simbólica (Bourdieu, 2008). A leitura da obra conduz a isto e, ainda, ao pensamento de que a moda seja, muitas vezes, o contrário do invisível, do imaterial – e sim, a relação de materialidade: do vestir e despir, carne, pele, vestes –, temas que o livro traz, mesmo que indiretamente. Seu objeto é, em última instância, a *Daspu*, e a “imagem-mental” (Deleuze, 1990) que acompanha a leitura está diretamente relacionada ao vestir, despir e ter estilo próprio. A grife *Daspu* remete a algo distinto de uma grife como D&G ou *Chanel*. A *Daspu* parece portar a materialidade da moda em sua plenitude, sendo menos invisível que outras marcas, ainda que não tenha produto, em uma estética material, um acontecimento.

No capítulo 3, Meu nome é Tumulto, Conrado (2024) enuncia a pesquisa originada no enunciado “A presente obra tem como ponto de partida a análise do caso bastante peculiar de uma marca de moda surgida no Rio de Janeiro, sem produto, constituída, curiosamente, a partir da acidental enunciação de seu nome potencial” (Conrado, 2024, p.125). No caso, o termo é um trocadilho com a loja Daslu³. Junto a autores como Rancière e Virno, entre outros, Conrado (2024) desvela uma série de conceitos em filosofia e tem como pano de fundo o acontecimento *Daspu*, que ele coloca como o embaralhamento das partilhas do sensível. Desse modo, o autor não faz uma história da moda, mas sim, a sua história de moda com a filosofia, convertida em referência sobre o tema: a marca de moda, sem produto. O termo “moda” é compreendido como a resistência estético-política, assinada por trabalhadoras do sexo, que se projetam para além de costureiros e suas grifes (Bourdieu, 2008).

A obra em evidência aqui tem como tema os deslocamentos sobre a produção e a recepção de produtos de moda, identificados sob um regime estético, mas implicando um novo regime, pensado para um gênero próprio de produção industrial, no contexto atual de pós-fordismo.⁴

Conrado (2024), no capítulo 1, A Moda como Linguagem, cita a holandesa Lidewij Edelkoort, uma espécie de “meteorologista de tendências” que, em 2015, proclamou que a moda estava morta.⁵ Li

3

A Daslu foi uma loja de artigos de luxo, inicialmente como uma “boutique fechada”, criada em 1958 em um bairro nobre de São Paulo, para atender as amigas das fundadoras Lúcia e Lourdes (por isso surgiu o nome Daslu). Nos anos 2000, já sob a administração da herdeira da marca, Eliana Tranchesi, a boutique cresceu tanto que inaugurou a “Villa Daslu”, em 2005, uma espécie de shopping emergente, tido como o “Templo do Luxo”, abrigando dezenas de grifes famosas. Poucos meses após a inauguração, a Polícia Federal executou a “Operação Narciso”, que visava apurar crimes de sonegação fiscal e falsificações que teriam sido cometidos pelos proprietários.

Os sócios foram presos, mas responderam os processos em liberdade. Eliana Tranchesi foi condenada a 94 anos de prisão, e faleceu em 2012.

4

O conceito de pós-fordismo é utilizado para descrever um modelo de gestão produtiva que se distingue do fordismo, sobretudo no que diz respeito à organização e produção do trabalho.

Ao contrário do fordismo, que se concentra na produção em massa, o modelo pós-fordista basearia-se na flexibilidade. Nesse sentido, são adotados estoques reduzidos, focados na fabricação de pequenas quantidades, com o objetivo de atender à demanda no momento exato (just in time) e a um mercado mais diversificado, com públicos cada vez mais específicos.



Edelkoort comenta que a moda, como a conhecemos, tornou-se uma paródia ridícula e patética de si mesma. De modo semelhante, Ronaldo Fraga proclama o seu fim, em 2011 ⁶, e a porteña Susana Saulquin, em 2010, publica: *La muerte de la moda, el día después*. Estas obras se referem aos modos de consumo insustentáveis que o sistema de moda se tornou: os resultados nocivos de uma produção massiva, com danos ao meio ambiente e a presença de trabalho análogo à escravidão, além de novas relações esdrúxulas com o marketing e as mídias.

Recentemente, Gustavo Prado (2024), da agência mexicana de tendências Trendo, fez uma postagem em sua conta de Instagram sobre o *Modicidio de la moda* ⁷. O fim da moda hegemônica teria como principal elemento um conceito que não mais existe, o de editoras famosas, das revistas e dos desfiles que pautam tendências. "*Hubo una moda Gen-Érika, Hege-Mónica y blanca... hace 15 años*" (Prado, 2024, s/p).

A geração *tiktok* fez com que as blogueiras se transformassem em uma categoria obsoleta. Elas tiveram papel decisivo na derrocada apontada por Saulquin (2010) e Edelkoort (2015), já que havia um comprometimento e o interesse comercial exacerbado com o que era apresentado diariamente em *blogs* na internet. Revistas de moda, portais e blogueiras perderam lugar para os indivíduos da Geração Z, de estilo eclético e referências de universos distintos, com a linguagem viva e transitando entre núcleos que criam identidades disruptivas, estilos dissidentes e menos rígidos.

Nesse ponto, a morte da moda, como se conheceu por algum tempo, se conjuga com a ideia de uma marca de moda proposta ou aventada por um grupo de prostitutas. A dissidência de um grupo marginal que ganhou espaço na mídia em 2005, concorrendo com a moda em sua voga mais alta, segundo Conrado (2024), causou um rebuliço no establishment e nas categorias de análise. Assim, se é preciso reinventar a produção e o consumo, com fins de sustentabilidade, é preciso também olhar para a força semiótica das marcas que carregam inclusão, minorias e desviantes em geral, com potencialidades expressivas de fenômenos, antes mesmo de seu produto.

No capítulo 2, *A Marca da Moda*, Conrado (2004) reflete sobre a dimensão imaterial das produções:

5

<https://www.dezeen.com/2015/03/01/li-edelkoort-end-of-fashion-as-we-know-it-design-indaba-2015/> (Acesso fev./2025)..

6

<https://www.hildeangel.com.br/ronaldo-fraga-para-logo-existe/> (Acesso fev./2025)..

7

https://www.instagram.com/p/DBaAdv3u2DI/?img_index=1 (Acesso fev./2025)..



Entre Deusas e Bofetões: a costura em
viés da moda invisível
Ana Carolina Acom

[...] experiências do consumo contemporâneo. A marca, uma palavra, mas também uma imagem, se tornou o principal vetor da produção nos nossos dias. E, por óbvio, se o que se produz, prioritariamente, são “apenas” as marcas, então não faz mais sentido pensá-las somente como nomes que representam uma coisa, um objeto ou uma empresa. [...] Há algum nível de realidade nessa coisa abstrata que chamamos de marca, algo de paradoxalmente “material” no que poderia inicialmente parecer uma pura ideia abstrata (Conrado, 2024, p. 91).

A investigação segue buscando o caráter linguístico ou semiótico do surgimento da marca *Daspu* e aponta as suas potencialidades estético-políticas neste processo, em diálogo próprio com a produção contemporânea.

Nesse ponto, nossa interrogação acerca de se seria ou não possível a existência de uma marca de moda sem produtos, se converte, então, numa reflexão sobre se, e sob quais condições, é possível compreendermos uma tendência geral contemporânea à produção desmaterializada, produção sem produtos (Conrado, 2024, p. 101).

Desse modo, o autor traz Rancière (2009, p. 17), referindo-se “ao que se vê e ao que se pode dizer sobre o que é visto”, apontando a dimensão estética da ação no mundo público, em suas formas de visibilidade. A partilha do sensível, pois, se relaciona à distribuição do espaço comum e dos tempos. Conrado (2024) traz um subtítulo que representa bem a sua tese e as suas leituras em Rancière, na página 112: “Putá Regime”. O autor chama a atenção para o fato de que as artes são sujeitas aos regimes de disposição do dizível, em relação ao visível. Esses modos de relação implicam em modos de ordenar ou embaralhar o mundo sensível. “É nessa medida que um romance, uma pintura, uma escultura, uma forma indumentária encontram sua dimensão propriamente política” (Conrado, 2024, p. 113).

A ideia de substituição do consumo de produtos por um consumo de marcas poderia relacionar a noção de “marca” como um meio de produção linguístico, e não somente de enunciação de valores. Isso é sugerido pelo que o autor coloca como um “regime de identificação”, aplicado tanto à produção industrial, quanto à produção artística.



O livro, transitando a sua análise entre moda, marca e produção sem produto, desloca (ou toma como premissa) a noção de regime estético de identificação do âmbito das artes para o âmbito da produção industrial. “Por mais incômoda que venha a soar essa apropriação das artes para a indústria –, que ela seja formulada já é uma consequência das próprias condições de legibilidade postas em curso pelo regime estético” (Conrado, 2024, p. 119).

Capitalismo semiótico - Capítulo 3 – Meu nome é Tumulto

O capitalista contemporâneo não precisa mais deter os meios de produção, e sim, controlar os meios de comunicação. É o caso de marcas como *YouTube*, *Spotify* e *Apple*, entre outras. Os produtos dessas marcas não são ou não se reduzem aos aparelhos que circulam no mercado, “mas aos ativos intangíveis de custo marginal zero: conhecimento tecnológico e prestígio da marca [...] Situação bastante singular porque indica que não só os bancos podem comercializar um bem imaterial (o dinheiro, como abstração real)” (Conrado, 2024, p. 144). Para Marx (2020), as matérias naturais, mediadas pela atividade, produzem coisas, frutos do trabalho, que atendem necessidades humanas específicas. Posteriormente, a produção torna-se uma mercadoria e ocorre a alienação do trabalho humano. A realidade contemporânea escapa das relações pensadas por Marx, entre trabalho, produção e valor.

No capitalismo semiótico, ao que se refere Conrado (2024), temos ainda menos correlação entre produção e trabalho. “Produzir e fabricar deixam de ser termos necessariamente correlatos” (Conrado, 2024, p. 145). Surge, assim, um modo de produção efetivado apenas linguisticamente, sem ser, necessariamente, mediado pelo trabalho humano.

Conrado (2024) se refere ao que Berardi (2020) denomina como “semiocapitalismo”. Neste capitalismo semiótico ou linguístico, o poder financeiro se baseia na exploração do trabalho cognitivo e, muitas vezes, é precarizado.

Sob o fundo das discussões agora dispostas, pensamos poder indicar o fato de que se o surgimento da marca Daspu, por um lado, pode ser considerado como uma



Entre Deusas e Bofetões: a costura em
viés da moda invisível
Ana Carolina Acom

excepcionalidade no que se refere ao campo industrial da moda, fica claro, por outro, que as condições linguísticas para a sua produção sem produto e o regime de identificação que lhe garante legibilidade já compõem o repertório do sistema de produção e consumo do capitalismo semiótico (Conrado, 2024, p. 146).

Para pensar a moda no “capitalismo semiótico”, Conrado (2024) nos conduz a um caminho inevitável, no jargão do “mundo das artes”: “Foi com Duchamp e Andy Warhol que aprendemos que obras de arte poderiam ser produzidas a partir de objetos industriais prontos, por intermédio da ação poética da linguagem.” (Conrado, 2024, p. 158). De modo semelhante, a bolsa, que era um utensílio primitivo para carregar alimentos e ferramentas, ganha status de “artigo de luxo”. E, por “artigo de luxo”, entendemos a valorização capital no produto, na realidade, da *grife* que o acompanha. A marca/*grife* ultrapassa o produto (mas, neste caso, ele ainda existe).

Dessa forma, o autor terá de tomar a sua própria hipótese: da produção artística, como a primeira a expor que o “vínculo entre produzir e fabricar poderia ser quebrado pela linguagem” (Conrado, 2024, p. 147). Entre a genialidade e o marketing (por que não?) de Duchamp, talvez repouse “a costura em viés do malandro” a que Conrado se refere: “o invisível da produção artística pela possibilidade de não o ser”. Como diz De Duve (2009), o julgamento do que ‘é arte’ é importante, pois quase toda obra oriunda das vanguardas artísticas esbarrara na afirmação ‘isto não é arte’: “Não se falaria de um mictório como sendo não-arte ou anti-arte se não se sentisse violentamente que existe ao menos alguém que compreende que se trata de arte” (De Duve, 2009, p. 11).

Assim, a anti-moda sem produto da *Daspu* parece um “puta” produto de moda, uma *grife* que não precisa produzir para sabermos que a desejamos e, se vendesse algo, teria sucesso. Do mesmo modo, os desfiles ou performances seriam (e foram) disputadíssimos e amplamente noticiados. Uma das coisas que fica da pesquisa de Guido Conrado é que a *Daspu* é uma marca cuja carga semiótica colapsa as teorias da moda, indo além da condição de anti-moda (como o punk, por exemplo). A moda é invisível e, tendo produto ou não, é desejável. Seu objeto de referência é



uma cultura, uma política de resistência e uma estética disruptiva que abala o instituído. Esses elementos, por uma razão da incongruência legítima do mundo da moda, resultam no pertencimento absurdo e, por isso mesmo, são inerentes a este campo.

Costuras finais

A anti-moda da *Daspu* é costurada no viés do invisível porque ela não diz respeito a uma materialidade transgressora incorporada pelo sistema, como os trapos grunge ou o couro e as correntes do punk, que se tornaram produtos caríssimos em algumas vitrines. Ou, ainda, os ready-mades, que saem “da terra para entrar no planeta da estética” (Duchamp apud De Duve, 1998, p. 131). A *Daspu* é uma ideia, possui os elementos abstrato e etéreo, relacionado à Organização não Governamental Davida, idealizada por Gabriela Leite (1951–2013). Seu foco está na luta pelo projeto de reconhecimento legal da prostituição, assim como na adoção de políticas públicas que diminuam a vulnerabilidade das prostitutas. Essa imaterialidade de uma marca sem produto devém a “moda”.

O escândalo do acontecimento *Daspu* está no cerne do choque perante aquilo que se dá a ver: um grupo de prostitutas, mulheres invisibilizadas e excluídas do direito de livre circulação pelos lugares comuns da sociedade que, ao reclamarem, por meio de um ato estético, seu direito à repartição dos espaços públicos, embaralham as partilhas do sensível da ordem policial dos bons costumes e do sistema comercial da moda. / As vozes marginais e esses corpos destituídos de lugar, ao se forçarem a serem vistos e ouvidos por intermédio da presença estética dos corpos desfilados por *Daspu*, informam a potência política de existir por meio da qual a marca afirma sua visibilidade como puro direito à existência (Conrado, 2024, p. 120).

A *Daspu* se define como “moda” por seu potencial transgressor. O produto não precisa existir para apontar para a existência de corpos. As prostitutas, ao desfilarem na passarela, ganham materialidades diferentes daquelas que as ruas de seus cotidianos fornecem. A marca transfigura o lugar desses corpos e a moda os torna visíveis pela *grife Daspu*. A moda



é, então, configurada como um espaço político, por meio de uma atuação estética – o que o autor nos faz compreender como modo de produção pela ação (política e estética), reforçando o caráter de excepcionalidade do surgimento da *Daspu* no sistema da moda.

Em janeiro de 2006, a *Daspu* realizou seu desfile na Praça Tiradentes, no Rio de Janeiro, no mesmo horário em que Gisele Bündchen desfilaria no Fashion Rio. Nesta ocasião, a modelo declinou do convite para a participar de um bate-papo com Gabriela Leite. Conrado (2024) aponta que a decisão da top model não foi puramente subjetiva, já que seu “nome” (ou grife) corresponde a um ativo intangível, que movimentava milhões em contratos e direitos de imagem, “com deveres e posições formalmente estabelecidas dentro da lógica de funcionamento de um sistema de geração de valor” (Conrado, 2024, p. 120). A *Daspu* era uma “palavra sem lugar”, carregando o “escândalo” como marca, diante da “ordem social”. Este episódio traduz um pouco do sentido e da referência que a grife “*Daspu*” porta.

Com isso, diante da *Daspu*, temos uma “marca de moda que existe sem produto, mas que não se realiza como capital, ao mesmo tempo que se trata de uma marca de moda que é, na verdade, um coletivo, que no fim das contas é uma linha de ação de um grupo de ativistas do movimento de defesa dos direitos das prostitutas” (Conrado, 2024, p. 161). O livro de Guido Conrado (2024) encaminha ao leitor reflexões sobre produção, produtos e invisibilidades (apontando para o sistema da moda), além de corpos, roupas, nudez, materialidade e imaterialidade. Como o autor cita, também somos levados a lembrar de Benjamin (2012) e como fica a arte na “era da reprodutibilidade técnica” –problema que parecia assentar na tensão aura, unicidade e produção massiva do prêt-à-porter na moda. Mas, se temos grifes e, posteriormente, a carga semiótica nos produtos, e, então, na ausência desses, a aura já não é pensada na repetição – a nova aura semiótica da marca está na invisibilidade ou na inexistência do produto.

Diferentemente da *fashion victim*, como a *Roupa Nova do Imperador* (Andersen, 1963) e de alguém que compra o saco de lixo produzido pela Balenciaga, a *Daspu* e seu viés-estético-político arrebatava a nossa experiência estética e o desejo de consumo consciente de uma marca. Também não é como estancar Banksy, arrancado da rua para a parede de casa. Mas



é o “puta regime estético” que o movimento de prostitutas provoca no *establishment*, é na agenda política que impede Gisele Bündchen de se encontrar com Gabriela Leite e, sobretudo, no nome que debocha da cafonice coroada no mau sentido, de Daslu, luxo e fraude em um mesmo contexto. A *Daspu* marca a história da moda no Brasil e reduz o arremedo parodiado, a Daslu, a uma notícia nas páginas policiais.

A partir da condição excepcional de produção sem produto da *Daspu*, uma moda subversiva, o livro aponta as transformações nos modos de produção e consumo, operadas pela lógica contemporânea das relações sociais. O viés da malandragem não “vai em cana”, como o nome parodiado. Mas, em sua atuação político-estética, a *Daspu* é um acontecimento produtivo da moda, tal como a Fonte (1917) de Duchamp é uma “produção artística”. E, assim, o livro *Moda: uma trama filosófica* traz erudição, filosofia e moda no viés, com diversão, bom caimento e malandragem.

Referências

ANDERSEN, Hans Christian. A Roupas Nova do Imperador. In: Contos de Andersen. São Paulo: Cultrix, 1963.

BENJAMIN, Walter. A Obra de Arte na Era de sua reprodutibilidade técnica. In: Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 2012. (Obras Escolhidas v.1).

BERARDI, Franco. Asfixia: capitalismo financeiro e a insurreição da linguagem. São Paulo: Ubu, 2020.

BOURDIEU, Pierre; DELSAUT, Yvette. O Costureiro e sua Grife: contribuição para uma teoria da magia. In: BOURDIEU, Pierre. A Produção da Crença: contribuição para uma economia dos bens simbólicos. Porto Alegre: Zouk, 2008.

CONRADO, Guido. Moda: uma trama filosófica. São Paulo: Estação das Letras e Cores; Caleidoscópio, 2024.

DE DUVE, Thierry. Cinco reflexões sobre o julgamento estético. In: Revista Porto Arte, Porto Alegre, V. 16, Nº 27, nov./2009.



Entre Deusas e Bofetões: a costura em
viés da moda invisível
Ana Carolina Acom

DE DUVE, Thierry. Kant depois de Duchamp. In: Revista Arte & Ensaios. UFRJ, Rio de Janeiro: Ano 5, nº 5, 1998. (Tradução do capítulo 5 do livro Kant after Duchamp de: Andrew Stockwell).

DELEUZE, Gilles. Cinema II - A Imagem-Tempo. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.

EDELKOORT, Li. Anti_Fashion Manifesto. New York: Trend Union, 2015.

MARX, Karl. O Capital, Livro I: o processo de produção do capital. São Paulo: Boitempo, 2020.

PRADO, Gustavo. Instagram.com/trendomexico, 2024.

RANCIÈRE, Jacques. A partilha do sensível: estética e política. São Paulo: 34, 2009.

SAULQUIN, Susana. La Muerte de la Moda, él Día Después. Buenos Aires, Paidós: 2010.



Autora da Capa



Ana Beatriz de Oliveira Maximiano

Contato: anabeatrizdeo@gmail.com

Instagram: @beatrizzzsz

Natural de Juiz de Fora, Ana Beatriz de Oliveira Maximiano tem 21 anos e estuda Moda na UFJF. É apaixonada em artes, sendo o vestuário a sua principal forma de expressão artística, transferindo sua imaginação ao papel e ao objeto a ser criado. Além das roupas e dos tecidos, Ana Beatriz possui grande interesse em outros elementos que complementam o vestível, sendo acessórios e perfumes os principais deles.

Técnicas Utilizadas

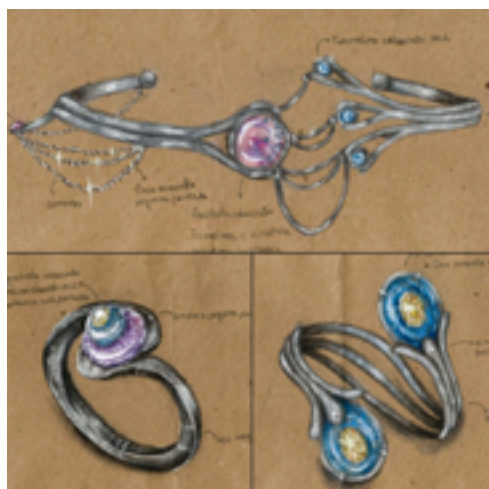
Foram utilizados retalhos para a confecção da capa, onde foram costurados à máquina livremente, de forma a desenhar sobre o tecido e fixar estes retalhos recortados. Para o nome da revista, foi feito bordado à mão, com pontos variados, como o ponto atrás, ponto corrente, ponto haste e ponto pé de galinha.

Alguns dos trabalhos da Ana

Trabalho 1: Croqui desenvolvido para o trabalho final da disciplina “Modelagem e Montagem para Tecidos Planos”, tendo como tema “Quiet Luxury”.



Trabalho 2: Desenhos de acessórios desenvolvidos na disciplina “Design de Joias e Acessórios”, feitos a partir de referências do filo dos quitrídios, do reino fungi. O desenho ilustra uma gargantilha, anel e bracelete, respectivamente, demonstrando o ciclo de reprodução desses fungos.



Trabalho 3: Bolsa desenvolvida para a disciplina “Design de Joias e Acessórios”, feita em dois tecidos vinílicos e forrada em tecido de algodão, com ornamentos metálicos. As principais inspirações foram elementos da subcultura gótica.

