

FAV
FACULDADE DE
ARTES VISUAIS



UFG
UNIVERSIDADE
FEDERAL DE GOIÁS

TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

DA INTIMIDADE AO MANIFESTO: A *LINGERIE* COMO DISPOSITIVO
POLÍTICO NA MODA CONTEMPORÂNEA

NATHALIA DE GODOY MALAVOLTA

Goiânia, 2026

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO DE GRADUAÇÃO NO REPOSITÓRIO INSTITUCIONAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio do Repositório Institucional (RI/UFG), regulamentado pela Resolução CEPEC no 1240/2014, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei no 9.610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo dos Trabalhos de Conclusão dos Cursos de Graduação disponibilizado no RI/UFG é de responsabilidade exclusiva dos autores. Ao encaminhar(em) o produto final, o(s) autor(a)(es)(as) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

1. Identificação do Trabalho de Conclusão de Curso de Graduação (TCCG)

Nome(s) completo(s) do(a)(s) autor(a)(es)(as): Nathalia de Godoy Malavolta

Título do trabalho: Da intimidade ao manifesto: A *lingerie* como dispositivo político na moda contemporânea

2. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador) Concorda com a liberação total do documento [X] SIM [] NÃO¹

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante: a) consulta ao(à)(s) autor(a)(es)(as) e ao(à) orientador(a); b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo do TCCG. O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro.

Obs.: Este termo deve ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.



Documento assinado eletronicamente por **Maristela Abadia Fernandes Novaes, Professora do Magistério Superior**, em 03/07/2026, às 10:14, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Nathália De Godoy Malavolta, Discente**, em 08/07/2026, às 20:34, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



NATHALIA DE GODOY MALAVOLTA

DA INTIMIDADE AO MANIFESTO:
A LINGERIE COMO DISPOSITIVO POLÍTICO NA MODA CONTEMPORÂNEA

Trabalho de Conclusão de Curso de graduação
apresentado à Faculdade de Artes Visuais da
Universidade Federal de Goiás como requisito
para a obtenção do título de Bacharela em
Design de Moda.

Orientadora: Profa. Dra. Maristela Abadia
Fernandes Novaes

GOIÂNIA

2 0 2 6

de Godoy Malavolta, Nathalia

DA INTIMIDADE AO MANIFESTO [e-book]: A LINGERIE COMO DISPOSITIVO POLÍTICO NA MODA CONTEMPORÂNEA / Nathalia de Godoy Malavolta. - 2026.

LI, 51 f.:

Orientadora: Prof(a). Dra. Maristela Abadia Fernandes Novaes

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Artes Visuais (FAV), Artes Visuais, Goiânia, 2026.

Bibliografia.

Inclui: lista de figuras.

1. Moda. 2. Corset. 3. Comunicação. 4. Identidade. 5. Gênero.

I. Abadia Fernandes Novaes, Maristela , orient. II. Título.

CDU 7



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE ARTES VISUAIS

ATA DE DEFESA DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

Ao dia três dias do mês de junho do ano de 2026 iniciou-se a sessão pública de defesa do Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) intitulado “Da intimidade ao manifesto: *A lingerie* como dispositivo político na moda contemporânea”, de autoria de Nathalia de Godoy Malavolta, do curso de Design de Moda, da Faculdade de Artes Visuais da UFG. Os trabalhos foram instalados pela prof.^a Dr.^a Maristela Abadia Fernandes Novaes (FAV/UFG) com a participação dos demais membros da Banca Examinadora: Prof. Dr.^a Marina Carmello Cunha (FAV/UFG) e a Designer de Moda Iara Jerônima Santana Baco Caracanha (membra externa). Após a apresentação, a banca examinadora realizou a arguição do(a) estudante. Posteriormente, de forma reservada, a Banca Examinadora atribuiu a nota final de oito virgula oito (8,8), tendo sido o TCC considerado **aprovada**.

Proclamados os resultados, os trabalhos foram encerrados e, para constar, lavrou-se a presente ata que segue assinada pelos Membros da Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Maristela Abadia Fernandes Novaes, Professor do Magistério Superior**, em 03/07/2026, às 18:41, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Marina Carmello Cunha, Professora do Magistério Superior**, em 06/07/2026, às 14:24, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Iara Jerônima Santana Baco Caracanha, Usuário Externo**, em 09/07/2026, às 11:05, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **6310659** e o código CRC **A336BD3A**.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Universidade Federal de Goiás, à Faculdade de Artes Visuais e a todo o corpo docente do curso de Design de Moda, principalmente à minha orientadora, Maristela, pelo amparo e alento que ultrapassaram a sala de aula. Agradeço, também, a todos os professores que fizeram parte da minha trajetória acadêmica, não apenas compartilhando conhecimento, mas incentivando perguntas, estimulando inquietações e me ensinando a olhar o mundo com mais curiosidade e senso crítico. Vindo de uma realidade marginalizada, concluir esta etapa representa mais do que uma conquista individual, mas a confirmação de que a educação pública transforma vidas e de que o conhecimento deve ser um espaço de encontro, permanência e possibilidade.

Agradeço à minha família nada tradicional, construída a partir de cuidado mútuo e senso de comunidade. Às mulheres da minha vida, cujas histórias, escolhas e renúncias moldaram silenciosamente quem eu sou. Às minhas mães, Pâmela, Odete, Rita e Neusa (*in memoriam*), por terem sido porto seguro nos momentos de incerteza e por me ensinarem, através do exemplo, a prezar pela minha autonomia, dignidade e coragem diante das adversidades, sem esquecer da sensibilidade e ternura. Carrego comigo muito do que aprendi observando a forma como vocês ocupam o mundo. Aos meus pais, Mário e João, por terem me ensinado a enfrentar desafios com firmeza, determinação e honestidade. Obrigada pelo apoio, pela confiança e por me lembrarem, tantas vezes, da importância de seguir em frente mesmo quando o caminho parecia difícil demais.

Agradeço às minhas melhores amigas, Victória e Janaína, que me conheceram menina e viram eu me tornar mulher, com todos os sonhos e dores que acompanham esse processo, e testemunharam quando a moda floresceu no meu coração e passou a fazer os meus olhos brilharem. Às minhas companheiras de curso e verdadeiros presentes que a FAV me deu, Lisa e Maria Luiza, por compartilharem comigo esta jornada em todos os seus detalhes: as celebrações, os medos, os planos malucos e os prazos impossíveis, as dúvidas e as pequenas vitórias que antecedem as grandes. Este trabalho carrega um pouco de cada conversa, conselho, incentivo e demonstrações de carinho que recebi de vocês ao longo do caminho.

Por fim, agradeço ao *meu bem*, que esteve presente em cada etapa desta jornada. Seu apoio constante, paciente e generoso tornou os dias difíceis mais suportáveis, e me permitiram apreciar a beleza dos processos, dos encontros e das descobertas que aconteceram ao longo desses anos. Obrigada por acreditar em mim quando eu não conseguia fazê-lo, por não me deixar desistir e por dividir comigo não apenas o destino, mas também a caminhada.

She is her own heroine – capricious, exacting, exquisite, very learned and beautifully dressed. – Virginia Woolf em correspondência à Lady Eleanor Cecil, 1925

RESUMO

O presente trabalho investiga o *corset* como um elemento simbólico na construção e contestação das representações de feminilidade na moda contemporânea. Partindo da compreensão da moda como um sistema de comunicação não verbal, capaz de expressar identidades e valores socioculturais, a pesquisa analisa o vestuário como linguagem cujos significados são historicamente construídos e continuamente ressignificados. Nesse contexto, o *corset*, tradicionalmente associado à intimidade, à sexualidade e ao controle do corpo feminino, é examinado a partir de sua transição para o espaço público e de sua incorporação ao vestuário exterior, processo intensificado ao longo do século XX com o desenvolvimento das culturas jovens e dos movimentos de contracultura. A pesquisa, fundamentada em revisão bibliográfica, articula contribuições da sociologia da moda, da filosofia, da teoria cultural e feminista, incorporando de forma complementar reflexões sobre corpo, poder e construção de gênero. Dessa forma, o estudo busca compreender de que modo a apropriação e ressignificação dessa peça opera como linguagem estética e política, articulando tensões entre normatividade e subversão. Assim, a pesquisa propõe analisar o *corset* não apenas como objeto de vestuário, mas como dispositivo simbólico capaz de mediar disputas relacionadas à identidade, ao corpo e às construções sociais de gênero.

Palavras-chave: Moda; *Corset*; Comunicação; Identidade; Gênero.

ABSTRACT

This study investigates the *corset* as a symbolic element in the construction and contestation of representations of femininity in contemporary fashion. Grounded in the understanding of fashion as a system of nonverbal communication, capable of expressing identities and sociocultural values, the research examines clothing as a language whose meanings are historically constructed and continuously re-signified. Within this context, *corsetry*, traditionally associated with intimacy, sexuality, and the regulation of the female body, is analyzed through its transition into the public sphere and its incorporation into outerwear, a process intensified throughout the 20th century with the development of youth cultures and countercultural movements. Based on a bibliographical review, the study brings together contributions from the sociology of fashion, philosophy and cultural and feminist theories, while also incorporating reflections on the body, power dynamics and gender construction. In doing so, the research seeks to understand how the appropriation and re-signification of this garment operate as an aesthetic and political language, articulating tensions between normativity and subversion. Thus, the study proposes an analysis of the *corset* not merely as an item of clothing, but as a symbolic device capable of mediating disputes related to identity, the body, and the social construction of gender.

Keywords: Fashion; *Corset*; Communication; Identity; Gender.

LISTA DE FIGURAS

Figura 01 – <i>Corset</i> confeccionado em seda, linho e barbatanas de baleia. Noruega, 1660-1680.....	25
Figura 02 – <i>Corsets</i> de ferro para correção postural. Local de origem e data desconhecidos.....	26
Figura 03 – <i>Corset</i> confeccionado em seda, linho e barbatanas de baleia, Grã Bretanha, 1780-1789.....	26
Figura 04 - Ilustração publicada no periódico La Belle Assemblée, Grã Bretanha, 1829.....	27
Figura 05 – <i>Corset</i> confeccionado em algodão e trapunto de seda, Inglaterra, 1820-1835.....	28
Figura 06 – <i>Corset</i> confeccionado em cetim de algodão, linho e barbatanas de fibra de tampico. Estados Unidos, 1890.....	29
Figura 07 – <i>Corset</i> adaptado para gravidez, confeccionado em seda, algodão e barbatanas de baleia. Espanha, 1885.....	30
Figura 08 – <i>Corset</i> underbust confeccionado em algodão e barbatanas de metal, 1921, Estados Unidos.....	33
Figura 09 – Cenas do filme “E O Vento Levou”, 1939.....	34
Figura 10 – Cinta confeccionada em veludo e nylon, Christian Dior - New Look (sob medida), Paris, 1950.....	34
Figura 11 – <i>Corsets</i> por Vivienne Westwood. À esquerda: peça da coleção “Time Machine”, outono/ inverno de 1988.....	36
Figura 12 – <i>Corset</i> de busto cônico, por Jean-Paul Gaultier. À direita: Madonna em show da turnê “Blonde Ambition”, 1990.....	37
Figura 13 – <i>Corsets</i> em coleções diversas. Primeira fileira, da esquerda para a direita: por Christian Lacroix, peças das coleções de outono/ inverno de 1992; primavera/ verão de 1996; outono/ inverno de 1997 e primavera/ verão de 1998. Segunda fileira: por Thierry Mugler, peças da coleção “Les Insectes”, primavera/ verão de 1997.....	39
Figura 14 – <i>Corsets</i> em coleções diversas. Primeira fileira, da esquerda para a direita: por Alexander McQueen, peças das coleções de outono/ inverno de 1996 e	

primavera/ verão de 2002 para marca homônima; primavera/ verão de 1996 e outono/ inverno de 1997 para Givenchy. Segunda fileira, da esquerda para a direita: por John Galliano, peças das coleções de outono/ inverno de 1998; outono/ inverno de 2000; primavera/ verão de 2004 e outono/ inverno de 2009, para Dior..... 40

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA E METODOLOGIA.....	16
1. MODA: CONSTRUÇÃO E EXPRESSÃO DE IDENTIDADE.....	19
2. O <i>CORSET</i> : DISPUTAS SIMBÓLICAS DE SIGNIFICAÇÃO.....	26
3. O <i>CORSET</i> : DO SUBJUGO À LIBERTAÇÃO DO FEMININO.....	34
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	42
5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	46
6. REFERÊNCIAS DIGITAIS.....	47

INTRODUÇÃO

Moda, para além de um dos setores produtivos mais rentáveis da contemporaneidade¹ é considerada um fenômeno social e um importante indicador sociocultural. Como mercado, constantemente apropria-se de certos discursos que agregam às roupas significados maleáveis e contextuais, que dialogam com os consumidores de moda para além das funções práticas de cobrir, proteger e adornar o corpo.

As roupas são uma extensão direta e imediata do corpo, que, por sua vez, é a extensão material direta da singularidade e subjetividade do sujeito. O corpo pode ser considerado um objeto de moda privilegiado e até certo ponto plástico, se adequando às novas normas e assumindo “[...] uma posição central no tocante à configuração de identidade” (Svendsen, 2010, p. 85). Os significados atribuídos às roupas podem ser simbólicos ou não, e os diálogos estabelecidos com os indivíduos se dão através de questões históricas, antropológicas, sociológicas, políticas e culturais; passando a refletir não só valores, mas também como o indivíduo se vê e se posiciona no mundo.

Em *The Fashion System*, o escritor e semiólogo francês Roland Barthes (1983) desenvolve um estudo pioneiro considerando a moda como uma forma de comunicação social, investigando esses símbolos e tentando até mesmo atribuir à moda uma gramática própria. Para o teórico, a moda é um sistema de signos visuais com significados de maior ou menor complexidade, mediados e endossados pela linguagem, cuja principal função seria descritiva. A descrição de determinada peça de roupa permite maior compreensão dela como objeto real, mas não estabelece equivalências com seus significados simbólicos, que são completamente arbitrários e operam segundo uma lógica própria, distinta das relações da linguagem verbal.

Barthes identificou que as roupas existem de forma anterior aos significados, é o significado concedido que as transformam em signos, sem alterá-las em substância. Apesar dessa diferença, a moda pode ser compreendida como uma forma de comunicação por carregar consigo uma das principais características da linguagem: transmitir informações consideradas reais (Barthes, 1983). Compreender a moda

¹ Perfil do Setor no Brasil: <https://www.abit.org.br/cont/perfil-do-setor>

como sistema de signos permite avançar para uma leitura mais ampla de seus desdobramentos sociais ao longo do século XX, como investigado pela socióloga estadunidense Diana Crane em *Moda e Seu Papel Social: Classe, Gênero e Identidade das Roupas* (2013), que aponta a importância de diferentes grupos na produção de significados e na criação e difusão de códigos vestimentares.

Ao longo da história e em sociedades diversas, o vestuário assume um importante papel na distinção dos indivíduos por classe e gênero, apontado pela autora como algo “[...] útil, portanto, para manter ou subverter fronteiras simbólicas [...]” (Crane, 2013, p. 21). As mudanças culturais, artísticas e políticas do *fin de siècle* na Europa foram catalisadoras de mudanças comportamentais, primeiramente identificadas pelo sociólogo e filósofo alemão Georg Simmel, e apresentadas no compêndio *Filosofia da Moda* (2008). Simmel observa que “[...] somos guiados, por um lado, pela tendência para o geral e, por outro, pela necessidade de captar o individual [...]” (Simmel, 2008, p. 22), o que torna a moda um mecanismo dinâmico que articula simultaneamente pertencimento e distinção, em uma forma específica de mediação entre o indivíduo e a sociedade. Ao escolher determinada peça de roupa, o indivíduo não apenas se insere em um coletivo, mas também negocia sua posição dentro dele, evidenciando que a identidade não é algo fixo, mas um processo contínuo de construção relacional, dependente de referências externas e de sistemas simbólicos compartilhados (Simmel, 2008).

Até mesmo a recusa consciente às tendências vigentes não escapa à lógica do sistema, e a negação da moda constitui uma forma invertida de adesão a ela por permanecer dependente dos mesmos referenciais sociais que busca rejeitar (Simmel, 2008). Assim, tanto a conformidade quanto a oposição operam dentro de uma mesma estrutura, revelando o alcance e a força da moda como fenômeno social. Essa perspectiva permite compreender que as escolhas de vestuário, longe de serem puramente individuais, estão sempre inscritas em um campo de forças que envolve normas, expectativas e disputas por reconhecimento.

Em *Moda: uma filosofia* (2010) o filósofo norueguês Lars Svendsen afirma que o consumo de símbolos se torna vital para a auto realização social e até mesmo o corpo nu perde sua neutralidade e passa a representar um conjunto de valores simbólicos, visto que “[...] todas as mercadorias foram transformadas em símbolos,

todos os símbolos foram transformados em mercadorias” (Svendsen, 2010, p. 138). De maneira semelhante, Simmel afirma que as coisas que possuímos, nosso corpo incluso e podendo ser considerado a principal delas, representam e ampliam nossas personalidades, visto que “[...] a minha propriedade é aquilo que obedece à minha vontade, é o lugar em que o meu eu se exprime e exteriormente se realiza” (Simmel, 2008, p. 77).

Nesse contexto, Diana Crane identifica o surgimento de um estilo, denominado por ela mesma como alternativo, que surge através das chamadas *Reformas do Vestuário*. As *Reformas do Vestuário* ocorrem na Inglaterra na segunda metade do século XIX como parte das reivindicações das discussões feministas da época, e são consideradas importantes ferramentas para a conquista feminina por direitos, além de introduzirem uma nova relação entre vestuário e identidade na qual a roupa passa a atuar como instrumento de expressão individual e contestação simbólica e deixa de ser apenas um marcador de posição social.

O caráter social da moda é ainda mais particular para as mulheres. O vestuário feminino ainda é tido como uma ferramenta de opressão e controle e têm sido discutido em pautas feministas como um dos pilares da “feminilidade hegemônica”, conceito que reflete ideais masculinos de feminilidade e do que é ou não apropriado às mulheres (Crane, 2013). A Revolução Industrial e o processo de industrialização que ocorreu na Inglaterra durante os séculos XVIII e XIX forçou mulheres de classe baixa ao trabalho e à participação ativa da economia, enquanto as mulheres de classe média e alta foram afastadas das esferas econômica e pública. O investimento de tempo e de recursos financeiros no vestuário era o único indicador de qualquer tipo de poder e autonomia feminina na sociedade vitoriana, em que os papéis de gênero eram extremamente conservadores e amplamente aceitos; e as roupas se transformaram na única ferramenta de auto expressão (Crane, 2013). Para Simmel (2008), contemporâneo desta sociedade, outras formas de expressão disponíveis não eram satisfatórias às mulheres por terem sido criadas por homens e se inclinarem às necessidades masculinas.

Segundo Diana Crane, as roupas da moda, “[...] apoiadas por outras instituições sociais, ilustravam a doutrina das esferas separadas e favoreciam os papéis submissos e passivos que as mulheres deveriam desempenhar” (Crane, 2013, p.

199), mas é possível afirmar que o vestuário feminino contemporâneo é resultado, para além das Reformas do Vestuário, da influência de mulheres de classes baixas e operárias ou mulheres educadas que trabalhavam fora, “[...] cujo comportamento não correspondia ao ideal feminino vitoriano” (Crane, 2013, p. 197) por serem as principais adeptas ao estilo alternativo, tanto pela praticidade e conforto, quanto como forma de resistência à cultura dominante.

Questionar as normas de vestuário também significava, para a época, desafiar as normas de gênero, visto que uma aparência alinhada às expectativas de feminilidade frente às opressões era considerada humilhante (Crane, 2013). O estilo alternativo incorporava itens de vestuário masculinos, como “[...] gravatas, chapéus, paletós, coletes e camisas, ora usados isoladamente, ora combinados entre si, mas sempre em conjunto com peças femininas da moda.” (Crane, 2013, p. 200). As calças são um exemplo emblemático e memorável desse processo, de uso exclusivo masculino e símbolo de autoridade, amplamente rejeitadas por mulheres de classes altas e consideradas “[...] um desafio simbólico mais forte ao sistema do que a maioria delas estava preparada para fazer.” (Crane, 2013, p. 200).

Ainda para a autora, em sociedades pós-modernas, os hábitos de consumo são projeções de estilos de vida e valores: à medida que os indivíduos compreendem eventos passados, presentes e futuros e passam a integrar grupos sociais específicos, o vestuário reflete tanto como ele vê a si mesmo quanto como deseja ser visto por seus pares (Crane, 2013). Ao articular corpo, linguagem e sociedade, o vestuário consolida-se como um meio particularmente eficaz de expressão simbólica, capaz de condensar, em sua materialidade, disputas complexas que atravessam diferentes esferas da vida social.

Este valor simbólico intensifica-se à medida que se amplia a capacidade de comunicar pertencimentos e posicionamentos, ainda que os significados estejam sujeitos a novas interpretações. A moda, portanto, não apenas reflete transformações sociais mais amplas, mas participa ativamente de sua produção, operando como um campo no qual se negociam normas pré-estabelecidas. A partir dessas considerações, o presente trabalho mostra-se relevante por investigar os significados simbólicos associados à construção e representação de feminilidade, sexualidade e moralidade, evidenciando a dimensão cultural e política das roupas e

compreendendo o vestuário para além das suas dimensões utilitárias ou mercadológicas.

O principal item do vestuário feminino a ser questionado e abolido durante as Reformas do Vestuário foi o *corset*. A historiadora de moda estadunidense Valerie Steele, em *The Corset: A Cultural History* (2001), afirma que a maioria das informações difundidas sobre corseteria no século XIX são ou exageradas ou falsas, propositalmente endossando uma narrativa de que as mulheres eram vítimas da moda. O *corset* era considerado uma peça de roupa amplamente naturalizada e utilizada por mulheres de diferentes idades e classes sociais, e sua problematização começa a ocorrer já no fim da Era Vitoriana²: como peça mais emblemática do vestuário feminino da época, foi responsável por definir a silhueta do século XIX e realizar a manutenção do ideal de feminilidade. Além disso, com o protestantismo, a contenção corporal do *corset* é interpretada como símbolo de moralismo sexual e, só então, a peça passa a ser rejeitada por uma parcela de mulheres e incorporada às reivindicações feministas (Steele, 2001).

Outros grupos considerados marginais em relação à sexualidade também foram de extrema importância para desafiar as regras de vestuário associadas a gênero, e suas reivindicações permitiram que, já na década de 1920, as pautas da moda se tornassem mais progressistas, permitindo aos indivíduos maior liberdade em reformular a própria identidade em consonância às mudanças nos papéis sociais e na sociedade como um todo no século XX (Crane, 2013). A incorporação de elementos de roupa íntima ao vestuário exterior, por exemplo, pode ser compreendida dentro desse contexto mais amplo de experimentação simbólica, no qual os limites entre o público e o privado, o aceitável e o inaceitável, o normativo e o transgressor, tornam-se progressivamente mais fluidos. É nesse cenário que se torna possível compreender a relevância da moda íntima enquanto objeto de análise, uma vez que sua trajetória histórica e simbólica sintetiza, de forma particularmente intensa, tensões entre controle e autonomia. Ao transitar entre a esfera íntima e o espaço público, essas peças evidenciam a fluidez dos significados atribuídos ao vestuário e revelam como a moda pode operar tanto na manutenção

² Período correspondente ao reinado da Rainha Vitória do Reino Unido, de 1837 à 1901.

quanto na contestação de discursos normativos, especialmente aqueles relacionados ao corpo feminino e às representações de feminilidade.

Para o desenvolvimento da pesquisa, então, considera-se moda como um sistema complexo de comunicação social e produção simbólica, em que as roupas, corpos e aparências atuam como suportes visuais de discursos relacionados à identidade, gênero e pertencimento social. Nesse sentido, o vestuário não será tratado apenas sob sua dimensão material ou estética, mas como linguagem visual capaz de articular discursos culturais, políticos e subjetivos por meio da aparência. Embora a pesquisa compreenda transformações mais amplas da moda ocidental, o recorte teórico concentra-se principalmente na sociedade inglesa entre o final do século XIX e o século XX, pela relevância da Revolução Industrial, da organização social aristocrática durante a Era Vitoriana, das Reformas do Vestuário e, posteriormente, dos movimentos da cultura jovem para a consolidação de novas relações entre corpo, gênero e vestuário no Ocidente.

Metodologicamente, o trabalho desenvolve-se a partir da pesquisa bibliográfica sistemática com uma abordagem interdisciplinar, reunindo contribuições da sociologia, filosofia, história da moda, estudos de gênero e feminismo para investigar as relações entre a moda e a construção da identidade dos indivíduos. Estruturalmente, o texto divide-se em três capítulos: o primeiro concentra-se nas relações entre moda, comunicação, identidade e gênero, apontando o potencial político do vestuário; o segundo direciona a análise para o *corset*, investigando seus processos de transformação simbólica e suas conexões com feminilidade e sexualidade, e o terceiro, a partir das questões desenvolvidas anteriormente, sua transformação em símbolo de resistência estética.

FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA E METODOLOGIA

O presente trabalho caracteriza-se como uma pesquisa bibliográfica e documental de natureza qualitativa, desenvolvida a partir da análise de obras situadas nos campos da história da moda, da filosofia e sociologia, da teoria cultural e dos estudos de gênero. A escolha dessa abordagem decorre da própria complexidade do objeto investigado, que não pode ser compreendido apenas como um item do vestuário, mas como um artefato cultural atravessado por significados sociais, políticos e simbólicos. De acordo com Antônio Carlos Gil (2002), a pesquisa bibliográfica é desenvolvida a partir de material já elaborado, principalmente livros e artigos científicos, enquanto a pesquisa documental pode ser baseada em fontes diversas; ambas sendo adequadas para a investigação de fenômenos históricos, sociais e culturais que demandam interpretação e articulação teórica. A abordagem interdisciplinar permitiu articular diferentes perspectivas teóricas, promovendo o diálogo entre observações históricas, interpretações culturais e reflexões filosóficas ao longo da pesquisa.

A constituição do referencial teórico ocorreu por meio da consulta a livros, artigos científicos, capítulos de obras especializadas, entrevistas e conteúdos de divulgação acadêmica relacionados à história da moda, à construção social do gênero e às relações entre vestuário e identidade. A seleção do material considerou sua relevância para a compreensão do problema de pesquisa e sua contribuição para os debates contemporâneos sobre moda e feminilidade.

Inicialmente, foram realizadas leituras exploratórias com o objetivo de identificar autores e conceitos fundamentais para a investigação, seguido da leitura analítica e do fichamento das obras selecionadas; permitindo o registro sistemático de conceitos, argumentos e perspectivas relevantes para a construção da discussão desenvolvida ao longo do trabalho. Com esse processo foi possível estabelecer relações entre diferentes campos do conhecimento e estender essas relações ao *corset*, cujos significados ultrapassam dimensões históricas e estéticas.

Entre os autores mobilizados, destaca-se a historiadora de moda Valerie Steele, cuja pesquisa sobre a história cultural do *corset* e as relações simbólicas que os indivíduos constroem com as roupas, sobretudo àquelas relacionadas à expressão,

afirmação ou exercício da sexualidade, constituem as principais referências deste trabalho. Suas análises possibilitam compreender as múltiplas interpretações atribuídas à peça, questionando leituras que a associam exclusivamente à opressão feminina e evidenciando suas ambiguidades simbólicas.

As contribuições do semiólogo Roland Barthes e da socióloga Diana Crane também ocupam posição central na pesquisa. Ao compreender a moda como um sistema de significação, Barthes oferece instrumentos teóricos para interpretar o vestuário como linguagem capaz de comunicar valores, identidades e representações sociais. Crane, ao discutir a relação entre moda, identidade, representação e subjetividade, amplia a compreensão da aparência como elemento ativo na produção de sentidos e na construção das experiências sociais dos indivíduos.

Da mesma forma, as reflexões de Georg Simmel e Lars Svendsen contribuem para a compreensão da moda enquanto fenômeno social. Ambos os autores permitem analisar os mecanismos pelos quais o vestuário participa da construção das identidades individuais e coletivas, produzindo simultaneamente pertencimento e diferenciação.

Como uma peça profundamente relacionada à identidade feminina, tornou-se necessária uma análise sob a ótica do gênero e da teoria feminista. A principal referência foi a filósofa Judith Butler, que articula em sua obra contribuições de Simone de Beauvoir, Monique Wittig e Michel Foucault. As críticas às concepções naturalizadas de feminilidade oferecem ferramentas conceituais importantes para a compreensão do gênero como construção social e histórica, assim como as relações entre corpo e poder possibilitam compreender a produção de padrões de comportamento ou aparência que incidem diretamente sobre os corpos, apoiados no discurso.

Além da bibliografia acadêmica, foram consultados conteúdos de divulgação científica, entrevistas com especialistas na área da moda e produção audiovisual documental. Destacam-se os episódios do podcast “Dressed: The History of Fashion”, apresentados pelas historiadoras de moda Cassie Zachary e April Calahan, e documentários sobre designers contemporâneos como Vivienne Westwood, John Galliano e Alexander McQueen. Essas fontes ampliaram o

repertório histórico da pesquisa e contribuíram com *insights* de natureza técnica, produtiva e cultural.

Também foram consultadas imagens provenientes de acervos digitais de museus, utilizadas com finalidade ilustrativa e contextualizadora, auxiliando a visualização das características materiais do *corset* e de suas transformações ao longo do tempo. Não foram realizadas análises iconográficas sistemáticas, uma vez que o foco da pesquisa permaneceu concentrado na discussão bibliográfica.

A análise do material selecionado ocorreu por meio da leitura crítica e comparativa das diferentes obras consultadas. Buscou-se identificar convergências, divergências e complementaridades entre os autores, articulando seus argumentos em torno das relações entre moda, gênero, sexualidade, identidade e representação social.

A partir desse percurso metodológico, tornou-se possível investigar como o *corset* foi historicamente significado e ressignificado em diferentes contextos socioculturais. Mais do que compreender a trajetória de uma peça do vestuário, a pesquisa busca refletir sobre os processos pelos quais a moda participa da construção de discursos sobre feminilidade, poder e subjetividade, contribuindo para a compreensão da ambiguidade histórica, cultural e simbólica do *corset*, fundamentando a análise nos capítulos seguintes.

1. MODA: CONSTRUÇÃO E EXPRESSÃO DE IDENTIDADE

Ainda no final do século XIX, enquanto as roupas da moda ainda eram confeccionadas por experientes costureiros e alfaiates em um processo personalizado e artesanal, Georg Simmel (2008) já conseguia identificar a centralidade da moda como fenômeno na percepção que os indivíduos tinham uns dos outros e, sobretudo, de si mesmos. Para o autor, “[...] a moda nada mais é do que uma forma particular entre muitas formas de vida, graças à qual a tendência para a igualização social se une à tendência para a diferença e a diversidade individuais num agir unitário.” (Simmel, 2008, p. 25).

A pesquisadora brasileira Ana Cláudia Oliveira (2021) aponta que, como espécie, somos os únicos a continuamente interferir na produção e na modificação da própria aparência, de maneira ininterrupta, recorrente e constitutiva; e associa o apelo da moda à sua facilidade de se apropriar de signos e transmitir ideias, atuando como uma linguagem inerente “[...] à construção de sentido dos seres no mundo”, sentido esse como algo que “[...] constitui o sujeito e o direciona em seu existir [...]” (Oliveira, 2021, p. 20). Para Roland Barthes, essa linguagem não apenas nomeia, mas carrega características e valores que fazem com que o signo não possa ser reduzido ao seu significado literal, uma vez que, majoritariamente, indica certa utopia, com referências à um mundo com “[...] precisão onírica de contingências complexas, raras, precisas e inesquecíveis [...]” (Barthes, 1983, p. 196)³.

Composta por signos arbitrários, a linguagem da moda, assim como outras coisas produzidas na cultura de massa, resulta de “[...] uma concepção singular [...] e uma imagem coletiva: [...] simultaneamente imposto e demandado”, com significados que se alteram mesmo quando, estruturalmente, a linguagem se mantenha isenta ao tempo (*Idem.*, p. 215)⁴. Os significados agregados, considerados como parte de um

³ Tradução própria. No original: “[...] the original unit is usually an indication of Utopia; it refers to a dream world which has the entirely oneiric precision of complex, evocative, rare, and unforgettable contingencies [...]” (Barthes, 1983, p. 196).

⁴ Tradução própria. No original: “[...] In the Fashion system, the sign, on the contrary, is (relatively) arbitrary [...] the Fashion sign, like all signs produced within what is called mass culture, is situated, one might say, at the point where a singular (or oligarchical) conception and a collective image meet, it is simultaneously imposed and demanded. But, structurally, the Fashion sign is no less arbitrary [...] what points up the arbitrariness of the Fashion sign is precisely the fact that it is exempt from time: Fashion does not evolve, it changes: its lexicon is new each year, like that of a language which always keeps the same system but suddenly and regularly changes the "currency" of its words.” (*Idem.*, p. 215)

processo de destruição e reconstrução por Simmel (2008) ou como um processo de descontextualização e recontextualização por Svendsen (2010), ganham materialidade no campo identitário e relacionam-se com os indivíduos de forma subjetiva, conforme aponta Barros, Cerchiari & Júnior (2025): “[...] traduzida por meio de funções simbólicas, a moda provoca e é provocada por vários atravessamentos da subjetividade e da senso-percepção.” (Barros, Cerchiari & Júnior, 2025, p. 177).

Oliveira (2021) afirma que o corpo vestido e exibido socialmente é um dos principais elementos constituintes no processo de construção da identidade. Para a autora, “[...] o corpo vestido do sujeito porta traços identitários do sujeito na construção de sua aparência. [...] Uma construção de quem a configura para ser visto, a roupa veste o corpo e juntos estampam um certo modo de o sujeito ser no social.” (Oliveira, 2021, p. 24). A moda opera como aparato para a afirmação da identidade do indivíduo, que está em constante construção e existe mutuamente com sua representação exterior, com a possibilidade de ser monitorada e alterada; e as roupas, enquanto cultura material, podem refletir identidade social, criando ou endossando padrões de comportamento (Svendsen, 2010).

A centralidade da subjetividade do indivíduo é essencial para compreender a capacidade da moda de moldar a experiência social. Da mesma forma, considerar a identidade como processo contínuo e relacional permite avançar para uma discussão mais específica acerca de outras categorias identitárias que são produzidas e mantidas socialmente, como no caso do gênero. É evidente que os significados atribuídos às roupas não são naturais ou atribuídos de maneira homogênea, mas organizados a partir de estruturas sociais e normas culturais. Entre essas estruturas e normas, o gênero desempenha papel fundamental, orientando expectativas sobre aparência, comportamento e formas de expressão consideradas adequadas aos homens e mulheres; e o vestuário contribui para a construção, comunicação e, eventualmente, contestação dos ideais propagados de masculinidade e feminilidade.

Nesse contexto, é possível compreender a importância das Reformas do Vestuário e seu legado na moda contemporânea. As Reformas do Vestuário foram uma das pautas principais do primeiro movimento feminista organizado da Grã-Bretanha, juntamente com a da educação feminina e do sufrágio. No final do século XIX, o

grande número de mulheres de classe média que trabalhava fora em ocupações como governantas, acompanhantes, costureiras, vendedoras, professoras, enfermeiras, funcionárias públicas e de escritório, foi responsável por mudanças na forma em que elas compreendiam a si mesmas e suas funções sociais. Essas mulheres, em maioria solteiras, estavam comumente envolvidas em atividades religiosas e filantrópicas, que lhes garantiam habilidades de liderança e comunicação; e logo foram consideradas ameaças às instituições do casamento e da maternidade (Crane, 2013).

A ideologia de gênero da época era inflexível e estipulava enormes diferenças físicas, psicológicas e intelectuais entre homens e mulheres, e, segundo Diana Crane, “[...] não deixava espaço para ambiguidades na identificação sexual e não abria nenhuma possibilidade de evolução ou mudança nos comportamentos e atitudes estabelecidas para os contingentes de cada gênero.” (Crane, 2013, p. 228). Dessa forma, o que a autora nomeia como estilo alternativo, ao incorporar itens do vestuário masculino com significados simbólicos de poder e autoridade, como gravatas e chapéus, ao mesmo tempo que abdica de itens do vestuário feminino, como o *corset*; confronta os ideais de gênero propagados e se posiciona de forma clara contra a submissão e a subordinação feminina, uma mudança de atitude que antecede mudanças estruturais (Crane, 2013). Segundo a autora:

[o] estilo alternativo ilustra um processo que precede e acompanha a mudança social, processo esse em que os significados de símbolos aos poucos se adaptam às definições de papéis e estruturas sociais em transformação. Os símbolos não verbais são os menos estáveis; conseqüentemente, sua manipulação tende a preceder a de símbolos verbais. O comportamento não verbal é um meio poderoso de transmitir status social, especialmente por resultar quase sempre do hábito, em vez de ser fruto de decisões conscientes. (*Idem.*, p. 266)

Os significados simbólicos, que atravessam os indivíduos tanto de maneira consciente como inconsciente, sugerem que discursos marginalizados sobre gênero se mantêm, justamente, através da comunicação não verbal (Crane, 2013). De maneira paralela, as normas de gênero se apropriam desses símbolos e de determinados códigos visuais para regular a aparência e orientar a leitura dos corpos. As roupas, as silhuetas e a forma de ocupar o espaço contribuem para uma coerência aparente entre o corpo social e a identidade do indivíduo.

As reivindicações e conquistas por direitos, além dos inúmeros e consideráveis avanços tecnológicos que acompanham o século XX, permitiram que as discussões da moda se tornassem mais progressistas (Crane, 2013). Essa sociedade em transformação foi estudada e discutida sob perspectivas diversas das ciências humanas, possibilitando debates mais amplos sobre a moda como um elemento constituinte da identidade do sujeito.

Ao investigar as relações entre moda, gênero e identidade, Diana Crane (2008) evidencia que essas dinâmicas são atravessadas por discursos dominantes relacionados à classe e à sexualidade, aproximando-se de uma tradição de pensamento que compreende tais categorias como efeitos de estruturas sociais e históricas, conforme desenvolvido, entre outros, pelo filósofo francês Michel Foucault. A pesquisa de Foucault destaca-se e mantém-se relevante por apontar como determinadas categorias sociais estão inseridas em relações históricas de poder e saber, em que instituições como a medicina, a psiquiatria e o próprio discurso científico participaram ativamente da construção de normas relacionadas ao corpo, à sexualidade e ao gênero; estabelecendo formas específicas de comportamento consideradas legítimas ou desviantes.

Para Foucault, o corpo não é “sexuado” em nenhum sentido significativo antes de sua determinação num discurso pelo qual ele é investido de uma “ideia” de sexo natural ou essencial. O corpo só ganha significado no discurso no contexto das relações de poder. A sexualidade é uma organização historicamente específica do poder, do discurso, dos corpos e da afetividade. (*apud*. Butler, 2018. loc. 150)

Em *Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade* (2018), a filósofa estadunidense Judith Butler articula a teoria *foucaultiana* com contribuições das escritoras francesas e teóricas feministas Simone de Beauvoir e Monique Wittig e, refletindo sobre gênero e discutindo seu caráter não estático, afirma que o gênero não pode ser compreendido como algo que antecede o sujeito, naturalmente masculino ou feminino; mas como algo construído e significado social e culturalmente, sob o domínio de relações e discursos de poder que condicionam os indivíduos a se compreenderem como homens ou mulheres.

Ao retomar a célebre afirmação de Simone de Beauvoir em *O Segundo Sexo*, “não se nasce mulher, torna-se”, Butler discorre sobre como a reiterada produção e circulação de significados no cotidiano são responsáveis pela consolidação dos

ideais de gênero impostos aos corpos dos indivíduos (Butler, 2018). Dessa forma, as roupas e a moda tornam-se particularmente relevantes por servirem como uma das principais ferramentas da linguagem não verbal para reconhecer, comunicar e propagar esses discursos.

Nesse sentido, Barthes observa que, ao lidar com uma sociedade que articula parcialmente sua realidade através da linguagem, a análise social precisa ser colaborativa com a análise dos signos e símbolos (Barthes, 1983, p. 234), uma vez que os signos possibilitam “[...] a percepção e o conhecimento do mundo [...]” (Barros, Cerchiari & Júnior, 2025, p. 173). Em busca de uma compreensão definitiva do que o gênero de fato é, Judith Butler analisa os papéis desempenhados pela linguagem na significação social, considerando a linguagem verbal tão importante e significativa quanto a linguagem não verbal ao incorporar a reflexão de Monique Wittig: “[a] linguagem projeta feixes de realidade sobre o corpo social” (Wittig *apud*. Butler, 2018, loc. 180).

A linguagem verbal também apresenta relativa plasticidade ao se apropriar de alguns significados simbólicos para cumprir sua função como linguagem e transmitir uma mensagem em diferentes contextos culturais (Butler, 2018). Se a linguagem verbal nomeia o gênero e todo o vocabulário próprio necessário para categorizá-lo, delimitá-lo e dignificá-lo, a linguagem não verbal, principalmente o vestuário, o materializa no corpo e o torna socialmente visível. Butler, então, conclui que a linguagem atua como uma forma de dominação e coerção ao pressupor e alterar “[...] seu poder de ação sobre o real por meio de atos elocutivos que, repetidos, tornam-se práticas consolidadas e, finalmente, instituições.” (*Idem.*, loc. 188). Nesse sentido, as roupas, que são imediatas ao corpo, e a moda, como um sistema complexo de comunicação não verbal, atuam em posições privilegiadas ao materializar visualmente essas apropriações simbólicas e participar na consolidação de determinadas representações de gênero.

Uma vez que as categorias através das quais os indivíduos são nomeados e reconhecidos se originam dentro das relações de poder e não possuem neutralidade, é importante compreender, ao discutir vestuário feminino em determinados contextos sociais, que “[...] ‘homens’ e ‘mulheres’ são categorias

políticas, e não fatos naturais.” (Wittig, *apud*. Butler, 2018, loc. 186). Para Wessinger (2026),

“[...] os corpos são ininteligíveis sem o esquema imaginário que os torna disponíveis para nós. [...] Mesmo as descrições científicas do corpo ocorrem por meio de uma circulação e validação de esquemas imaginários, que fundamentam os sistemas de conhecimento e as suas evidências aceitáveis.” (*Idem.*, p. 266).

Para Butler, então, o corpo não se apresenta como dado anterior à significação, e sim algo que nos ajuda a organizar e interpretar informações do mundo que nos rodeia; e o gênero não é algo que manifestamos, mas um resultado estabilizado por meio de práticas reiteradas coletivamente. É isso que orienta a teoria da filósofa sobre *performatividade*: um processo compulsório de repetição normativa, no qual pequenas variações emergem sem romper com as estruturas que as tornam possíveis, uma vez que a “interpretação” do que é ser uma mulher e de como apresentar esse corpo socialmente “[...] ainda é uma iteração, uma sombra de forças sociais que procuram definir e amarrar a essência da feminilidade, mas que nunca conseguem, pois a coerência do que faz de uma menina uma menina é imaginária.” (Wessinger, 2026, p. 267).

Compreender de maneira mais profunda a performatividade exige explorar o papel central da moda na produção do corpo e na formação de identidades e subjetividades (Wessinger, 2026). Não podendo ser reduzido à uma “escolha”, o vestuário participa de processos que agregam reconhecimento ao corpo, organizando-os visualmente e estabelecendo as condições sob as quais eles podem ser lidos como coerentes, ao mesmo tempo em que delimita o que escapa a essa leitura. A moda, por sua vez, submete o corpo a vigilância e controle constantes, tanto com seus significados arbitrários, quanto com as mudanças estéticas que alteram tendências, formas, silhuetas etc, sem jamais encontrar uma fixação definitiva. A autora ainda afirma:

“[...] A intensa vigilância implica uma ameaça constante à integridade do corpo. O corpo da moda é feito e refeito em atos repetitivos que nunca o asseguram, em parte devido à inconstância da moda, e em parte por conta da tendência do corpo de exceder os limites das normas nas quais vive, nunca estando sob controle absoluto. (Wessinger, 2026, p. 274).

Ainda que a noção de performatividade tenha sido sistematizada por Judith Butler na década de 1990, é possível afirmar que discussões semelhantes compunham os discursos das feministas das *Reformas do Vestuário* ou feministas de meados do

século, como a própria Simone de Beauvoir, sobre gênero e vestuário. Teóricas das duas primeiras ondas do feminismo se opunham fortemente à moda e compreendiam seu sistema como ferramentas de manutenção e manipulação dos discursos sobre feminilidade hegemônica e estruturas mais rígidas de gênero (Crane, 2013). A historiadora de moda e curadora Valerie Steele reforça esse ponto de vista e, na obra *The Corset: The Cultural History* (2001), afirma ainda que a oposição ao *corset* nunca foi pela peça em si e suas particularidades de *design* ou estrutura, mas pela intensa e crescente popularidade entre mulheres de diversas classes sociais, ocupações e idades; sendo uma das peças definidoras do estilo da época e do ideal de feminilidade (Steele, 2001).

2. O CORSET: DISPUTAS SIMBÓLICAS DE SIGNIFICAÇÃO

Steele inicia sua investigação acerca do *corset* com a afirmação: “O *corset* é provavelmente a peça de vestuário mais controversa de toda a história da moda” (Steele, 2001, p. 01)⁵. Popularizada na corte de Caterina de Médici⁶, a peça se difundiu nas aristocracias européias e era associada à elegância, moralidade e feminilidade. Além de manipular a silhueta, suas principais finalidades eram a sustentação do tronco e correção da postura, em nível físico; e juntamente com a disciplina religiosa, a contenção de conduta, dos instintos e desejos do corpo, em nível comportamental, ultrapassando a dimensão material do vestuário. (Fig. 01)

Figura 01 – *Corset* confeccionado em seda, linho e barbatanas de baleia. Noruega, 1660-1680. À esquerda: vista de frente. À direita: detalhes.



Fonte: Victoria & Albert Museum - Acervo Digital

Profundamente associada ao vestuário feminino pedrão por quatro séculos, a trajetória histórica da peça é marcada por contos que permanecem no imaginário popular como protagonistas de histórias de terror e tidos quase como instrumentos de tortura, eram peças rígidas, confeccionadas em estruturas metálicas e serviam principalmente ao propósito de correção postural e suporte costal (Fig. 02). As peças em tecido ganhavam suporte por barbatanas de baleia, matéria prima de queratina bastante rijo, e seu polir e talhar exigia altíssimo domínio técnico e artesanal, podendo se equiparar à carpintaria; assim como o costurar, manualmente, diversas

⁵ Tradução própria. No original: “The corset is probably the most controversial garment in the entire history of fashion.” (Steele, 2001. p. 01).

⁶ Rainha consorte da França durante o período de 1547 à 1559.

camadas de tecido capazes de conter o material sem machucar o corpo. Em entrevista às historiadoras de moda Cassie Zachary e April Calahan, do podcast *Dressed: The History of Fashion*, a figurinista Cynthia Settje recorda que, por esse motivo, *corseteria* era um trabalho exercido exclusivamente por homens antes da industrialização ((De) *Constructing the Corset...*, 2021) (Fig. 03).

Figura 02 – Corsets de ferro para correção postural. Local de origem e data desconhecidos.



Fonte: Victoria & Albert Museum - Acervo Digital (à esquerda); York Castle Museum - Acervo Digital (à direita).

Figura 03 – Corset confeccionado em seda, linho e barbatanas de baleia, Grã Bretanha, 1780-1789. À esquerda: vista de frente. À direita: detalhe, vista de costas.



Fonte: Victoria & Albert Museum - Acervo Digital

Representando um modo de vestir aristocrático, o *corset* começa a perder popularidade pela primeira vez com a Revolução Francesa, momento em que os ideais de liberdade, igualdade e fraternidade refletem nas aparências um visual mais simples, não ostensivo e alinhado aos novos valores políticos. Ao fim das Guerras Napoleônicas⁷ e o início da Era Vitoriana, um contexto marcado pela industrialização, consolidação da burguesia e expansão da cultura de consumo, a peça retorna e passa a ser compreendida não somente como indicadora de classe, mas também como referencial para uma figura feminina ideal; sinônima de respeitabilidade e beleza, ganhando popularidade mais uma vez e se tornando o principal componente do vestuário feminino ocidental por mais um século (Steele, 2001) (Fig. 04).

Figura 04 - Ilustração publicada no periódico *La Belle Assemblée*, Grã-Bretanha, 1829.



Fonte: Victoria & Albert Museum - Acervo Digital

⁷ Período indicado pela autora. No original: “[...] At the end of the Napoleonic Wars, in 1814 and 1815, the fashion for high-waisted “empire” gowns was waning. As the waistline on fashionable dresses began to drop to its normal position, skirts became fuller and boned corsets increasingly reappeared.” (Steele, 2001, p. 33)

Quanto ao *design* e à funcionalidade, o *corset* retorna com algumas modificações estruturais: as rígidas barbatanas de baleia passam gradualmente a serem substituídas por estruturas metálicas mais flexíveis e posicionadas em pontos específicos que garantem sustentação sem comprometer a mobilidade, a linha do busto fica mais baixa e mais suave e, em alguns casos, retira-se as alças e expõe-se, também, os ombros, aproximando-se do formato de peças íntimas modernas e do que atualmente se reconhece como *shapewear* ((De) *Constructing the Corset...*, 2021). Ao consolidar-se como roupa íntima, uma nova categoria de vestuário intermediária entre o corpo nu e o vestido, contribui para noções de decoro e erotismo do vestuário e passa a ocupar uma posição ambígua na cultura vitoriana (Steele, 1997) (Fig 05).

Figura 05 – *Corset* confeccionado em algodão e trapunto de seda, Inglaterra, 1820-1835 – (A) à esquerda: vista de frente, (B) ao centro: vista de costas (C) à direita: detalhes.



Fonte: Victoria & Albert Museum - Exposição Digital “*Corsets, crinolines and bustles: fashionable Victorian underwear*”.

Por sua associação direta ao corpo e à intimidade feminina, a peça não deveria ser mencionada ou reconhecida publicamente, uma vez que questões relacionadas à sexualidade eram tabu para a moral burguesa, mas Settje afirma que havia uma obsessão velada pelo sexual e o perverso, em oposição às regras sociais e de etiqueta extremamente restritivas do período vitoriano ((De) *Constructing the Corset...*, 2021). Steele argumenta que, embora a *corseteria* seja constantemente associada à repressão sexual burguesa, o *corset* era para as mulheres um aparato à beleza sexual feminina que ajudava a construir uma imagem de “atração latente” e “decoro irrepreensível”, permitindo às mulheres articularem subjetividade erótica de

uma maneira socialmente aceitável (Steele, 2001)⁸. Essa ambiguidade já havia sido discutida anteriormente pela autora em “Fetiche: Moda, Sexo e Poder” (1997), ao afirmar que:

[o] poder e o charme sexuais do corpo nu pareciam ter ‘passado’ para as roupas íntimas, que assim acrescentaram um *frisson* adicional de excitação todo próprio. Ao esconder artisticamente o corpo, especialmente os genitais, a roupa íntima aumenta a curiosidade sexual, mantendo em promessa a excitação da exposição. (Steele, 1997. p.125)

É nesse contexto que a silhueta atinge uma das formas mais extremas, a chamada silhueta em “S”, acompanhada de formas mais extremas de contenção corporal, como o chamado *tight-lacing* (Fig. 06). A silhueta em “S” contava com *corsets* mais longos que exerciam pressão na região da virilha, projetando busto e quadril, e enfatizando atributos associados à maternidade e à feminilidade idealizada. De forma paralela, autoridades médicas condenavam a *corseteria* por acreditarem que ela provocava deformações corporais, doenças e comprometimento das funções reprodutivas femininas (Steele, 2001); enquanto a crescente prática de *tight-lacing* relaciona-se à atuação de homens considerados fetichistas, responsáveis pelo envio recorrente de correspondências para revistas, jornais e periódicos enaltecendo uso, experiência sensorial e aparência final do corpo com a peça (Steele, 1997).

Figura 06 – Corset confeccionado em cetim de algodão, linho e barbatanas de fibra de tampico. Estados Unidos, 1890. À esquerda: vista de frente. À direita: vista de costas.



Fonte: *The Underpinnings Museum* - Acervo Digital

⁸ Tradução própria. No original: “[...] Historians have tended to interpret Victorian clothing, especially corsetry, in terms of bourgeois sexual repression. [...] Yet Victorian women [...] were well aware that the corset also functioned as an adjunct to female sexual beauty. By simultaneously constructing an image of irreproachable propriety and one of blatant sexual allure, the corset allowed women to articulate sexual subjectivity in a socially acceptable way.” (Steele, 2001, p. 35)

Podemos afirmar que a Revolução Industrial foi um acontecimento central e catalisador para as mudanças sociais que se desdobram na Idade Contemporânea. A industrialização permite transformar os *corsets* em um fenômeno de produção em massa, com estilos e tamanhos padronizados, para diferentes idades e atividades, inclusive modelos específicos para prática de esportes ou gravidez (Steele, 2001) (Fig. 07), o que, segundo Cynthia Settje, pode ser considerada a maior responsável pelos danos à saúde que foram associados à prática da *corseteria*, uma vez que o uso contínuo da peça com medidas incompatíveis com o corpo vestido apresentava prejuízos à saúde e à integridade física ((De) *Constructing the Corset...*, 2021).

Figura 07 – Corset adaptado para gravidez, confeccionado em seda, algodão e barbatanas de baleia. Espanha, 1885. Acima, à direita: vista de frente. Acima, à esquerda: vista de costas. Abaixo: detalhes.



Fonte: *The Underpinnings Museum* - Acervo Digital

As mudanças que ocorrem no vestuário feminino durante esse período refletem as mudanças nas experiências sociais das mulheres, principalmente daquelas que passavam a ocupar espaços públicos e profissionais anteriormente masculinos; e a crescente participação feminina em atividades educacionais, ocupacionais e filantrópicas produzia tensões acerca dos ideais vitorianos de feminilidade (Crane, 2013). Com as Reformas do Vestuário, determinados componentes do vestuário

feminino passam a ser interpretados como obstáculos materiais e simbólicos para a autonomia das mulheres, principalmente aqueles que restringiam a mobilidade. Mesmo que a prática da *corseteria* continuasse vigente, uma parcela de mulheres de vanguarda, educadas e que trabalhavam fora passaram a interpretar o *corset* como uma ferramenta de “(...) opressão física e mercantilismo sexual”, (Steele, 1997, p. 63).

Sendo assim, torna-se importante retomar a compreensão da moda como um sistema de comunicação simbólica, cujos significados são constantemente redefinidos de acordo com contextos históricos e sociais específicos. O *corset*, compreendido como símbolo de feminilidade e respeitabilidade, se manteve popular por séculos justamente por seus significados ultrapassarem a materialidade da peça e os limites com o corpo físico, evidenciando o quanto a moda é capaz de produzir significados de reconhecimento e pertencimento social e cultural. Segundo Steele (2001), a experiência da corseteria não era monolítica ou uma da qual as mulheres da época deveriam ser “[...] libertas pelo feminismo [...]”, mas sim:

[...] tratava-se de uma prática situada, que significava coisas diferentes para pessoas diferentes em épocas diferentes. Algumas mulheres, de fato, experimentaram o espartilho como uma agressão ao corpo. Mas o espartilho também possuía muitas conotações positivas – de status social, autodisciplina, refinamento artístico, respeitabilidade, beleza, juventude e atratividade erótica. (Steele, 2001, p. 02)⁹

Valerie Steele articula as teorias *beauvoiriana* e *foucaultiana* e aponta que as discussões feministas do século XX consideram o corpo feminino como alvo de regimes disciplinares, em que a cultura, as instituições e as relações de poder “[...] investem-no, marcam-no, treinam-no, torturam-no, forçam-no... a emitir sinais” (Steele, 1997, p. 63), teorias essas que servem como ponto de partida para as discussões feministas mais atuais. Apesar do pioneirismo em questionar como o corpo feminino podia circular, ocupar espaços e ser percebido socialmente, as Reformas do Vestuário ainda tinham como referencial estético e político símbolos associados ao masculino e à masculinidade (Crane, 2013).

Um dos pontos da teoria de Beauvoir, retomado posteriormente por Judith Butler (2018), é que não há um consenso absoluto do que é ser mulher, visto que essa

⁹ Tradução própria. No original: “[...] It was a situated practice that meant different things to different people at different times. Some women did experience the corset as an assault on the body. But the corset also had many positive connotations – of social status, self-discipline, artistry, respectability, beauty, youth, and erotic allure.” (Steele, 2001, p. 02)

identidade é construída em relação à uma falta: aquele que não é homem. Conceitos que tentam definir o feminino não conseguem abranger as múltiplas nuances dos papéis sociais desempenhados pelas mulheres nas sociedades ocidentais, fazendo com que os símbolos associados ao feminino precisem ser construídos e reconstruídos constantemente. O *corset*, escolhido como objeto de análise deste trabalho, exemplifica e materializa esse processo ao longo de sua trajetória histórica, assumindo interpretações ambivalentes de respeitabilidade, sexualidade, opressão e transgressão, revelando o quanto esses significados estão sujeitos à disputas de interpretação.

3. O CORSET: DO SUBJUGO À LIBERTAÇÃO DO FEMININO

Nas primeiras décadas do século XX, com a ocupação do mercado de trabalho, o conforto é priorizado em detrimento ao estilo, e os *corsets* passam a ser substituídos por sutiãs e cintas ((De) *Constructing the Corset...*, 2021) (Fig. 08). De maneira semelhante ao século anterior, a industrialização que acompanha a Primeira e Segunda Guerra Mundial se sustenta na força de trabalho feminino, enquanto o surgimento do *prêt-à-porter* e o aumento da cultura de consumo de massa refletem as mudanças que ocorriam na esfera social. Mesmo em relativo desuso, o *corset* não desapareceu completamente e manteve-se relevante à moda como sinônimo de silhueta ideal, influenciado nesse período pela Era de Ouro¹⁰ do cinema (Fig. 09) e, em um movimento de retomada da "feminilidade clássica", pelo *New Look* de Christian Dior (Fig 10).

Figura 08 – *Corset underbust* confeccionado em algodão e barbatanas de metal, 1921, Estados Unidos.



Fonte: *The Underpinnings Museum* - Acervo Digital

¹⁰ Período correspondente ao ápice do cinema *hollywoodiano*, de 1920 à 1960.

Figura 09 – Cenas do filme “E O Vento Levou”, 1939. À direita: cena às 00:24:35. À esquerda: cena às 03:00:30.



Fonte: Reprodução/ Internet.

Figura 10 – Cinta confeccionada em veludo e nylon, Christian Dior - *New Look* (sob medida), Paris, 1950.



Fonte: Victoria & Albert Museum - Acervo Digital

O sutiã, um dos sucessores do *corset*, também foi compreendido nesse momento como um instrumento de manutenção da feminilidade hegemônica, rejeitado por uma parcela de mulheres e incorporado às reivindicações feministas. Destaca-se o protesto ocorrido no *Miss America* de 1968, em que protestantes jogaram no lixo diversos itens do vestuário feminino, originando o mito da queima dos sutiãs. Mais do que revistas de moda, o cinema e a música, principalmente o *rock 'n' roll*, eram essenciais para formação de opinião e, depois, para a resignificação dessas peças, em que o destaque midiático fomentava discussões que alterariam os seus significados simbólicos (Crane, 2013).

Nesse momento, os movimentos sociais juvenis ganham força, além dos movimentos de libertação sexual, feminismo e *queer*, que contestam as instituições e normas sociais naturalizadas, criando um ambiente favorável à revisão de códigos relacionados à aparência, à gênero e sexualidade e às identidades individuais. Essas transformações também são expressadas na cultura visual e na moda, que passam a incorporar referências explícitas ao fetichismo, ao sadomasoquismo e a formas de erotismo marginalizadas. Em contraste com o otimismo associado à juventude dos anos 1960, parte da produção cultural dos anos 1970 passou a explorar imagens de decadência, violência e perversão sexual.

O movimento de "liberação sexual" dos anos 60 e 70 levou a uma reavaliação dos desvios sexuais. O "recato" foi cada vez mais descartado como um produto histórico infeliz da "tradição religiosa judaico-cristã" e da ascensão da burguesia capitalista. Dizia-se que o "tabu do corpo" estava se "esmigalhando sob a reafirmação da sexualidade humana e da negação da culpa sexual". Como rebeliões e prazeres eram cada vez mais privilegiados e as restrições impostas pela civilização correspondentemente criticadas, a sexualidade "perversa" era abertamente reconhecida como sedutora. (Steele, 1997, p. 39-41)

As transformações sociais se aceleraram e intensificam em um cenário marcado pela Guerra Fria, o pânico nuclear e o nacionalismo, autoritarismo e crises econômicas diversas, alterando profundamente as relações de identidade e pertencimento social. Compartilhando entre si o sentimento de insatisfação latente, surgem também os chamados movimentos de contracultura e/ou subcultura, que utilizam as roupas e a moda como instrumentos privilegiados de diferenciação e expressão ideológica.

Um desses movimentos foi o *punk*, que surgiu na Inglaterra ao fim da década de 1970 como uma resposta direta ao movimento *hippie* na década de 1960 e o ideal fracassado de paz e amor, representando uma juventude pertencente à classe trabalhadora e desprovida de capital econômico, social e cultural (Guerra & Figueredo, 2019). De acordo com a pesquisadora portuguesa Paula Guerra, devido ao caráter agressivo, fatalista e niilista, o *punk* teve dificuldade de aceitação e reconhecimento como movimento social e não se firmou, de fato, como tal; mas possuía uma unidade conceitual forte, com base em oposição à norma vigente, não conformismo, insubmissão e provocação estética (Guerra & Figueredo, 2019).

A *designer* inglesa Vivienne Westwood foi responsável pela criação, consolidação e popularização da identidade visual do punk através do vestuário. Suas criações possuíam uma "[...] atitude revolucionária e anárquica [...]", resultado de um

processo criativo de “[...] desconstrução e caos [...]”, que buscava uma nova estética que canalizasse “[...] a raiva, o ultraje, o tédio e a afronta sexual [...]” e resultasse em “[...] um “desvestir” cultural, algo novo, fetichista e inseparável das urgências da época [...]” (Guerra & Figueiredo, 2019, p. 24). Explorando o proibido, Vivienne se apropriou de algumas peças consideradas íntimas, como o *corset*, sutiãs e meias-calças, e manipulou clichês sexuais, redirecionando ou enfraquecendo tais significados e tornando as peças atrativas às mulheres da subcultura (Steele, 1997). Essa incorporação da roupa íntima ao vestuário exterior não foi acidental, e Westwood, ao deslocar o *corset* de seu contexto original, transforma a controvérsia em apelo: o que antes deveria permanecer oculto torna-se visível; o que antes representava adequação social passa a comunicar desafio e inconformismo.

O reaparecimento da peça na moda, poucos anos após o fim da sua obrigatoriedade, “[...] revela como o significado da roupa é constantemente redefinido” (Steele, 1997, pg. 63). A capacidade contínua de deslocamento simbólico ajuda a compreender por que o *corset* permanece relevante não apenas como objeto histórico, mas como elemento privilegiado para discutir as relações entre moda, gênero, sexualidade e poder na contemporaneidade (Steele, 2001), ampliando a compreensão da peça como símbolo de autonomia estética, erotismo e provocação visual. Com sua perspicaz percepção do espírito do tempo, a *designer* foi pioneira em incorporar a peça em suas coleções, antecipando um movimento criativo que não só teve muita força nas décadas de 1980 e 1990, mas que perdura até os dias de hoje (Fig. 11).

Figura 11 – *Corsets* por Vivienne Westwood. À esquerda: peça da coleção “*Time Machine*”, outono/inverno de 1988. À direita: peça da coleção “*Portrait*”, outono/inverno de 1990.



Fonte: Victoria & Albert Museum - Acervo Digital

O impacto dessa reapropriação ultrapassou os limites do *punk* e influenciou diversos designers considerados de vanguarda nas décadas seguintes. Além do trabalho posterior da própria Vivienne, destacam-se criações dos *designers* franceses Christian Lacroix, Thierry Mugler e, principalmente, Jean-Paul Gaultier, que trabalhou junto com a cantora Madonna e desenvolveu um dos grandes ícones da cultura pop no que tange o vestuário e também sua silhueta de assinatura, o *corset* de busto cônico (Fig. 12). Destacam-se, também, os *designers* ingleses John Galliano e Alexander McQueen, que além de explorar o potencial simbólico do *corset* em suas marcas homônimas, trabalharam com essa referência em grandes e tradicionais *maisons* francesas, reinterpretando a peça em coleções que enfatizavam sexualidade, teatralidade, poder e construção da identidade feminina (Fig. 13) (Fig. 14).

Figura 12 – *Corset* de busto cônico, por Jean-Paul Gaultier. À direita: Madonna em show da turnê “*Blonde Ambition*”, 1990.



Fonte: Reprodução/ Pinterest (à direita); Revista *LIFE* - Acervo Digital (à esquerda).

Mesmo em diferentes contextos, o *corset* permanecia capaz de mobilizar significados complexos e frequentemente contraditórios, demonstrando a permanência de sua relevância cultural. Em entrevista ao podcast *Dressed: The History of Fashion*, Valerie Steele aponta que esses criadores, na maioria homens homossexuais, enfrentaram diversas críticas ao longo de suas carreiras por parte da mídia especializada e de figuras proeminentes do feminismo e eram constantemente rotulados como machistas e misóginos, mas suas criações tendiam a desafiar não

somente os limites entre feminino e masculino, mas também entre o humano e inumano, real e irreal (*Dreams, Dress and Desire...*, 2024). O apelo fetichista que havia passado a acompanhar tanto a moda quanto o *corset* em específico não se relacionava apenas com a sexualidade e seu exercício, mas, de maneira demasiada, com poder e percepção social (Steele, 1997).

Esse processo de ressignificação simbólica não acontecia somente na produção de itens de vestuário, mas também em representações na mídia e na publicidade. As teóricas feministas discutiam a natureza e os efeitos dessas imagens e, para além do discurso, ainda as compreendiam como degradantes e ferramentas para seguir perpetuando ideais masculinos de feminilidade hegemônica. Mulheres mais jovens, nascidas e crescidas enquanto essas imagens eram amplamente disseminadas, não compartilhavam dessa opinião e consideravam a ressignificação como indicação da retomada de controle acerca da própria sexualidade, ao invés de passividade (Crane, 2013). Como apontado ao longo deste trabalho, as roupas desempenham um papel importante na manutenção de papéis de gênero, tanto os normativos quanto os alternativos; e as mudanças na moda se relacionam, necessariamente, com diversos aspectos das mudanças sociais e culturais, que podem ser vistos sob diferentes perspectivas e analisados por meio de uma combinação de abordagens teóricas.

Apesar das sucessivas transformações simbólicas, a permanência do *corset* na moda ocidental reforça uma das principais contribuições de Roland Barthes para os estudos de moda: as roupas fazem parte de um sistema de significação que está em constante transformação, e os significados atribuídos aos signos não são fixos. Como objeto material, o *corset* permanece relativamente o mesmo e não comunica, por si só, feminilidade e submissão ou erotismo e emancipação; o que muda são os contextos históricos e culturais que moldam a experiência social (Barthes, 1983). Para Svendsen (2010), os indivíduos devem buscar compreender quais simbolismos mais fazem sentido para a criação da própria identidade, e, ao fazê-lo, ponderar quem se é e quem se gostaria de ser.

Explicar a construção da identidade e a resistência à hegemonia através do vestuário exige uma interpretação de como as roupas expressam significado. Como forma de comunicação não verbal e visual, o vestuário é um meio poderoso de fazer declarações sociais subversivas, pois essas declarações não são necessariamente construídas ou recebidas em um nível consciente ou racional. As mudanças no significado de determinadas

roupas e nas formas pelas quais elas comunicam significado são indicações de alterações substanciais no modo como os grupos e agrupamentos sociais veem suas relações uns com os outros. (Crane, 2013, p. 455-456)

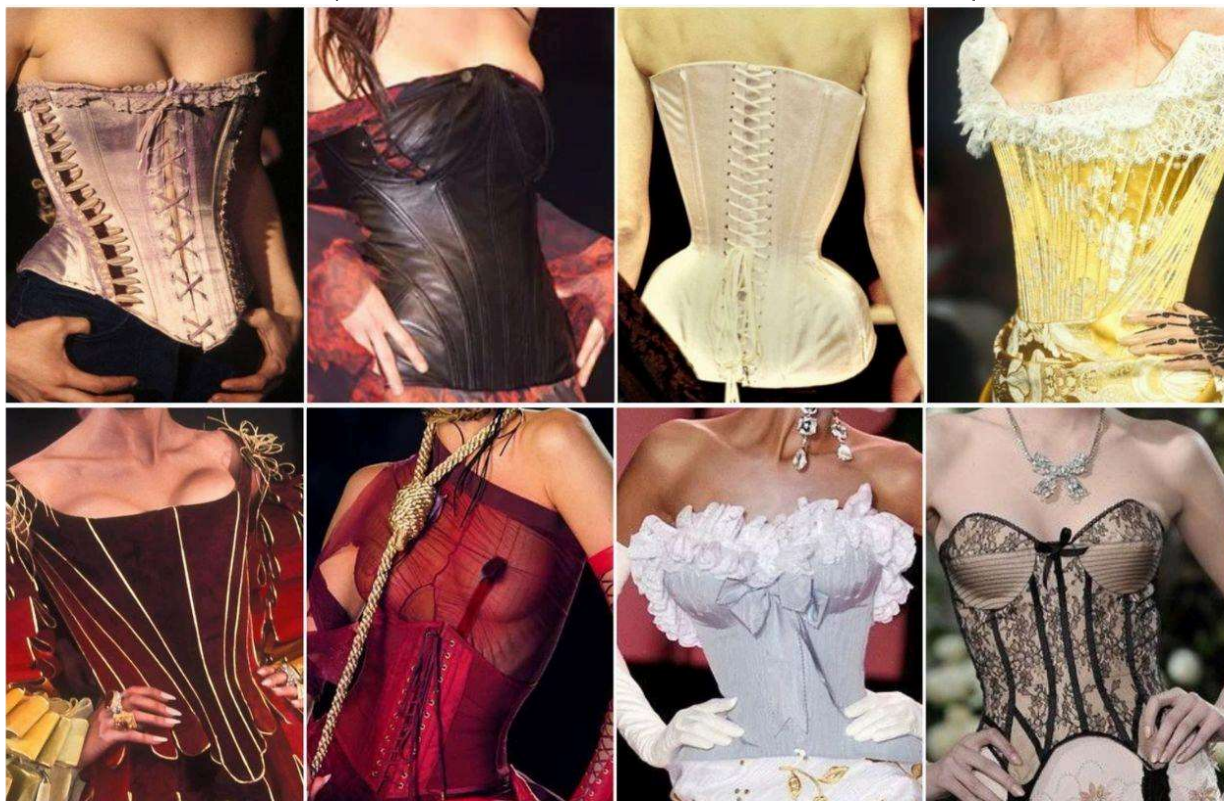
Sob a perspectiva de Judith Butler, podemos afirmar também que essas sucessivas ressignificações evidenciam que a feminilidade não corresponde a uma essência previamente existente, mas à uma construção continuamente produzida por práticas reiteradas, que podem ser tensionadas pelas diferentes formas de apropriação dos signos que constituem a expressão de gênero. Ainda que permaneça inserida em relações de poder, o *corset* e a moda íntima no geral deixam de operar exclusivamente como marcador de um ideal hegemônico de feminilidade e passam a integrar discursos nos quais o corpo feminino reivindica para si novas possibilidades de representação, sexualidade e agência.

Figura 13 – *Corsets* em coleções diversas. Primeira fileira, da esquerda para a direita: por Christian Lacroix, peças das coleções de outono/ inverno de 1992; primavera/ verão de 1996; outono/ inverno de 1997 e primavera/ verão de 1998. Segunda fileira: por Thierry Mugler, peças da coleção “*Les Insectes*”, primavera/ verão de 1997.



Fonte: Reprodução/ Pinterest.

Figura 14 – Corsets em coleções diversas. Primeira fileira, da esquerda para a direita: por Alexander McQueen, peças das coleções de outono/ inverno de 1996 e primavera/ verão de 2002 para marca homônima; primavera/ verão de 1996 e outono/ inverno de 1997 para Givenchy. Segunda fileira, da esquerda para a direita: por John Galliano, peças das coleções de outono/ inverno de 1998; outono/ inverno de 2000; primavera/ verão de 2004 e outono/ inverno de 2009, para Dior.



Fonte: Reprodução/ Pinterest.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo desta pesquisa, buscou-se compreender de que maneira um dos componentes mais emblemáticos do vestuário feminino ocidental acumulou significados tão diversos e, muitas vezes contraditórios ao longo de sua trajetória histórica, ocupando posições distintas no imaginário social. Mais do que reconstruir a história do *corset* enquanto peça de roupa, o percurso desenvolvido permitiu observar como a moda participa ativamente da construção de discursos acerca do corpo, da sexualidade, da feminilidade e da identidade. Nesse sentido, compreender a trajetória do *corset* significou compreender também as transformações das relações sociais que lhe atribuíram sentidos, revelando que os objetos do vestuário não possuem significados intrínsecos ou permanentes, mas são continuamente interpretados, disputados e ressignificados pelos sujeitos e pelos contextos históricos nos quais circulam.

A compreensão da moda como um sistema de comunicação simbólica constituiu o principal ponto de partida para essa investigação. As contribuições de Roland Barthes permitiram demonstrar que as roupas existem anteriormente aos significados que lhes são atribuídos e que apenas passam a operar como signos quando inseridas em sistemas culturais específicos. Ao longo dos capítulos, tornou-se possível verificar que essa perspectiva ultrapassa uma discussão estritamente semiótica e oferece instrumentos para compreender por que uma mesma peça pôde representar, em momentos distintos, distinção aristocrática, respeitabilidade burguesa, disciplina corporal, erotismo, submissão, transgressão e, mais recentemente, empoderamento e autonomia sobre o próprio corpo. Não foi o *corset* que se transformou substancialmente enquanto objeto material; transformaram-se as sociedades que o produziram, as mulheres que o vestiram e os discursos que passaram a interpretá-lo.

Essa leitura foi ampliada pelas contribuições de Georg Simmel, Lars Svendsen e Diana Crane, autores que possibilitaram compreender a moda como um espaço privilegiado de negociação entre pertencimento e diferenciação. As roupas revelam muito mais do que preferências estéticas individuais, participando da construção das identidades e da organização das relações sociais, tornando visíveis disputas que frequentemente ultrapassam o próprio vestuário. Ao acompanhar as mudanças

ocorridas entre a sociedade vitoriana, as *Reformas do Vestuário*, a cultura jovem e as transformações ocorridas ao longo do século XX, verificou-se que a aparência constitui um dos principais espaços de manifestação das mudanças sociais, culturais e políticas. O *corset* evidencia esse processo de maneira singular, justamente porque sua história acompanha profundas alterações nas formas de compreender o feminino e nos papéis sociais atribuídos às mulheres.

Entretanto, foi principalmente a partir das contribuições de Valerie Steele que esta pesquisa encontrou seu eixo. Ao questionar a narrativa tradicional que reduz a *corseteria* a um instrumento exclusivamente opressor, a autora demonstra que a experiência histórica do *corset* jamais foi homogênea. Embora determinadas mulheres o tenham vivenciado como limitação física ou imposição social, outras o compreenderam como expressão de beleza, refinamento, respeitabilidade, erotismo, disciplina ou até mesmo prazer estético. Essa constatação desloca a discussão para um aspecto central desta pesquisa: o problema nunca esteve unicamente na peça, mas na tentativa recorrente de atribuir-lhe um único significado. Ao reconhecer a pluralidade dessas experiências, Steele evidencia que a história do *corset* é, sobretudo, a história das disputas em torno da construção da feminilidade, recusando interpretações simplificadoras e permitindo compreender a ambiguidade como uma de suas características constitutivas.

Sob essa perspectiva, as sucessivas transformações observadas ao longo do século XX deixam de representar rupturas absolutas para revelar um processo contínuo de negociação simbólica. A rejeição da peça pelas Reformas do Vestuário, sua posterior incorporação por movimentos ligados à cultura jovem, sua apropriação por estilistas considerados de vanguarda e sua permanência na produção contemporânea não representam momentos isolados, mas diferentes manifestações de um mesmo fenômeno: a constante reconstrução dos significados associados ao corpo feminino. Em vez de abandonar definitivamente um símbolo considerado opressor, diferentes gerações de mulheres passaram a disputar seus sentidos, recusando a ideia de que feminilidade, sexualidade ou aparência deveriam permanecer subordinadas a interpretações produzidas exclusivamente sob ideais masculinos. A ressignificação do *corset* não consistiu, portanto, em apagar sua

história, mas em demonstrar que nenhum símbolo cultural permanece definitivamente preso aos significados que lhe deram origem.

Essa dinâmica torna-se ainda mais evidente quando observadas as coleções apresentadas nas principais Semanas de Moda dos últimos anos. Em um contexto marcado pela globalização dos sistemas de moda, pela circulação instantânea de imagens nas redes sociais e pela crescente descentralização da produção de tendências, o *corset* continua sendo reinterpretado por diferentes designers, marcas e contextos culturais. Sua presença recorrente evidencia que os processos de ressignificação discutidos ao longo deste trabalho permanecem em curso, impulsionados por um ambiente no qual referências históricas circulam, são apropriadas, reinterpretadas e devolvidas ao público em velocidade sem precedentes. A permanência da peça nas passarelas contemporâneas não indica um retorno ao passado, mas confirma sua capacidade de acompanhar novas formas de compreender o corpo, a identidade e a feminilidade.

As reflexões propostas por Judith Butler permitem compreender que esse processo ultrapassa o próprio vestuário. Se o gênero não corresponde a uma essência natural, mas resulta de práticas continuamente reiteradas e socialmente reconhecidas, também os objetos historicamente associados ao feminino permanecem sujeitos a sucessivas reconstruções simbólicas. O *corset* deixa, assim, de operar exclusivamente como marcador de uma feminilidade normativa para tornar-se um recurso através do qual diferentes mulheres constroem, afirmam, questionam ou performam suas próprias identidades. A peça não mais representa um modelo único de feminilidade, mas a impossibilidade de reduzir a experiência feminina a uma única ótica.

Por tratar-se de uma pesquisa bibliográfica centrada principalmente na história da moda ocidental, algumas limitações naturalmente permaneceram. Questões relacionadas às apropriações contemporâneas do *corset* em contextos não ocidentais, às transformações promovidas pelas plataformas digitais, à atuação de influenciadores na circulação de tendências ou às relações entre moda, identidade e comunidades LGBTQIAPN+ poderiam ampliar significativamente as discussões aqui desenvolvidas. Da mesma forma, investigações fundamentadas em análises iconográficas, estudos de recepção ou pesquisas de campo poderiam oferecer

novas perspectivas sobre a maneira como esses significados continuam sendo produzidos e negociados na contemporaneidade.

Por fim, torna-se possível afirmar que o *corset* jamais foi apenas um artefato do vestuário. Sua permanência histórica demonstra que as roupas acompanham as transformações da sociedade precisamente porque constituem um dos espaços mais sensíveis para a produção de significados culturais. A trajetória da peça evidencia que não existe uma forma universal ou definitiva de compreender a feminilidade, assim como não existe um único significado capaz de explicar um objeto cuja história sempre esteve atravessada por ambiguidades, disputas e novas interpretações. A pesquisa compreende que o *corset* nunca falou por si mesmo, e as mulheres, em diferentes épocas, contextos e experiências, continuamente lhe atribuíram novos sentidos. Ao transformar um símbolo historicamente associado ao controle do corpo feminino em instrumento de expressão, identidade e autonomia, demonstraram que aquilo que verdadeiramente se modificou não foi a peça, mas as formas de ser, representar e reivindicar o feminino.

5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Barros, Adriana Lúcia de Escobar Chaves de; Cerchiari, Ednéia Albino Nunes; Sarubbi Junior, Vicente. *A moda feminina sob a perspectiva interdisciplinar da semiótica e da psicanálise*. dObra[s] – revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda, [S. l.], v. 18, n. 44, p. 170–182, 2025. Acesso em: 05 de abril, 2026.

Barthes, Roland. *The Fashion System*. New York: Hill and Wang, 1983.

Butler, Judith. *Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, segunda edição, versão *Kindle*, 2018.

Crane, Diana. *A moda e seu papel social: classe, gênero e identidade das roupas*. São Paulo. Editora Senac São Paulo, segunda edição, 2013.

Guerra, Paula; Figueredo, Henrique Grimaldi. *Today Your Style, Tomorrow The World: Punk, Moda e Imaginário Visual*. Modapalavra e-periódico, Florianópolis, v. 12, n. 23, p. 73–147, 2019. Acesso em: 10 de outubro, 2025.

Oliveira, Ana Claudia de. *Corpo vestido no social: contribuições da semiótica para o estudo da aparência e da identidade*. dObra[s] – revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda, [S. l.], n. 31, p. 13–40, 2021. Acesso em: 10 de outubro, 2025.

Simmel, Georg. *Filosofia da moda*. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2008.

Steele, Valerie. *Fetiche: moda, sexo e poder*. Rio de Janeiro. Rocco, 1997.

Steele, Valerie. *The Corset: A Cultural History*. New Haven: Yale University Press, 2001.

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

Wissinger, Elizabeth; Epaminondas, Natalia; Souza, Jamilie Santos de. *Judith Butler: Moda e Performatividade*. dObra[s] – revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda, [S. l.], v. 19, n. 46, p. 263–277, 2026. Acesso em: 12 de março, 2026.

6. REFERÊNCIAS DIGITAIS

(DE) CONSTRUCTING CORSET HISTORY AND MYTHS WITH CYNTHIA SETTJE, PART I. Locução de: April Calahan and Cassidy Zachary. Entrevistada: Cynthia Settje. **Dressed: The History of Fashion.** [S.l.]: Spotify, 12 out. 2021. **Podcast.** Disponível em: <https://open.spotify.com>. Acesso em: 04, abr. 2026.

(DE) CONSTRUCTING CORSET HISTORY AND MYTHS WITH CYNTHIA SETTJE, PART II. Locução de: April Calahan and Cassidy Zachary. Entrevistada: Cynthia Settje. **Dressed: The History of Fashion.** [S.l.]: Spotify, 14 out. 2021. **Podcast.** Disponível em: <https://open.spotify.com>. Acesso em: 10, abr. 2026.

DRESS, DREAMS AND DESIRE: FASHION AND PSYCHOANALYSIS: AN INTERVIEW WITH DR. VALERIE STEELE. Locução de: April Calahan and Cassidy Zachary. Entrevistada: Valerie Steele. **Dressed: The History of Fashion.** [S.l.]: Spotify, 01 out. 2025. **Podcast.** Disponível em: <https://open.spotify.com>. Acesso em: 15, out. 2025.

LIFE Magazine - Acervo Digital. Disponível em: <https://www.nypl.org/node/444480>. Acesso em 25, mai. 2026

The Underpinnings Museum - Acervo Digital. Disponível em: <https://underpinningsmuseum.com/Museum-Collections/>. Acesso em 12 de maio, 2026.

Victoria & Albert Museum - Acervo Digital. Disponível em: <https://www.vam.ac.uk/collections>. Acesso em 10 de abril. 2026

York Castle Museum - Acervo Digital. Disponível em: <https://www.yorkcastlemuseum.org.uk/collections/>. Acesso em 28 de maio, 2026.