

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE ARTES VISUAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTE E CULTURA VISUAL

Bárbara Lyra Chaves

Encontros com a História da Moda:
Uso de imagens em contextos de ensino e aprendizagem

Goiânia
Junho/2019

**TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR
VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES E DISSERTAÇÕES
NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG**

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, 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.

1. Identificação do material bibliográfico: Dissertação Tese

2. Identificação da Tese ou Dissertação:


Nome completo do autor: Bárbara Lyra Chaves

Título do trabalho: Encontros com a História da Moda: Uso de imagens em contextos de ensino e aprendizagem


3. Informações de acesso ao documento:

Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO¹

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF da tese ou dissertação.


Assinatura do(a) autor(a)²

Ciente e de acordo:


Assinatura do(a) orientador(a)²

Data: 9 / 10 / 19

¹ Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

Casos de embargo:

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

² A assinatura deve ser escaneada.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE ARTES VISUAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTE E CULTURA VISUAL

Bárbara Lyra Chaves

Encontros com a História da Moda:
Uso de imagens em contextos de ensino e aprendizagem

Tese apresentada à Banca Examinadora do Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual – Doutorado da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás, como exigência parcial para obtenção de título de DOUTORA EM ARTE E CULTURA VISUAL, linha de pesquisa Imagem, Cultura e Produção de Sentido, sob orientação da Prof^a. Dr^a. Rita Morais de Andrade.

Área de concentração: Arte, Cultura e Visualidades

Goiânia
Junho/2019

Universidade Federal de Goiás
Faculdade de Artes Visuais
Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual - Doutorado

A banca examinadora, abaixo assinada, delibera sobre o presente texto,

Encontros com a História da Moda: Uso de imagens em contextos de ensino e aprendizagem

Elaborado por **Bárbara Lyra Chaves**

Profa. Dra. Rita Morais de Andrade (UFG)
Presidente

Profa. Dra. Rosane Preciosa Sequeira (UFJF)
Membro 1

Prof. Dra. Suzana Helena de Avelar Gomes (USP)
Membro 2

Prof. Dr. Raimundo Martins (UFG)
Membro 3

Profa. Dra. Lilian Ucker Perotto (UFG)
Membro 4

Prof. Dr. Samuel Jose Gilbert de Jesus (UFG)
Suplente 1

Profs. Dra. Eliane Maria Chaud (UFG)
Suplente 2

Goiânia
2019

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Chaves, Bárbara Lyra

Encontros com a História da Moda: [manuscrito] : Uso de imagens em contextos de ensino e aprendizagem / Bárbara Lyra Chaves. - 2019.

180, CLXXX f.

Orientador: Prof. Dr. Rita Morais de Andrade.

Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Artes Visuais (FAV), Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual, Goiânia, 2019.

Bibliografia.

Inclui lista de figuras, lista de tabelas.

1. História da Moda. 2. Educação. 3. Cultura Visual. 4. Imagem. I. Andrade, Rita Morais de, orient. II. Título.

CDU 7

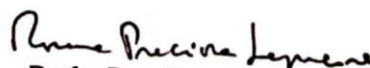


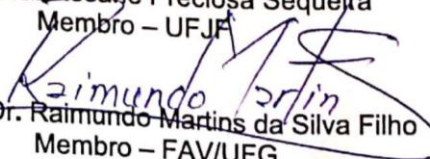
UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE ARTES VISUAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTE E CULTURA VISUAL
Campus Samambaia – Caixa Postal 131 – CEP: 74.001-970 – Goiânia/GO.
Fones: (62) 3521-1440 www.fav.ufg.br/culturavisual

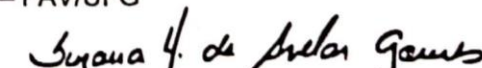
Ata nº 021/2019 da reunião da banca examinadora da defesa de tese de **BÁRBARA LYRA CHAVES** – Aos trinta dias do mês de agosto do ano de dois mil e dezenove, às 14h00min reuniram-se os componentes da Banca Examinadora: Professores Doutores: Rita Morais de Andrade (FAV/UFG) – presidente, Rosane Preciosa Sequeira (UFJF), Suzana Helena de Avelar Gomes (USP), Raimundo Martins da Silva Filho (FAV/UFG) e Lilian Ucker Perotto (FAV/UFG) para, sob a presidência da primeira, e em sessão pública realizada no Auditório da Faculdade de Artes, Campus Samambaia, procederem à avaliação da defesa de tese intitulada: ENCONTROS COM A HISTÓRIA DA MODA: USO DE IMAGENS EM CONTEXTOS DE ENSINO E APRENDIZAGEM em nível de Doutorado, área de concentração em Arte, Cultura e Visualidades, linha de pesquisa Imagem, Cultura e Produção de Sentido, de autoria de BÁRBARA LYRA CHAVES, discente do Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual da Universidade Federal de Goiás. A sessão foi aberta pela presidente da Banca Examinadora, Rita Morais de Andrade, que fez a apresentação formal dos membros da Banca e fez constar em ata a participação via Skype do membro externo Suzana Helena de Avelar Gomes. A palavra a seguir, foi concedida ao autor da tese que, em 20 minutos procedeu à apresentação de seu trabalho. Terminada a apresentação, cada membro da Banca arguiu a examinanda. Terminada a arguição, procedeu-se à avaliação da defesa. Tendo-se em vista o que consta na Resolução nº. 1403/2016 do Conselho de Ensino, Pesquisa, Extensão e Cultura (CEPEC), que regulamenta o Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual, a tese foi considerada aprovada por unanimidade, com as seguintes observações por parte da banca: faça uma revisão geral do texto para corrigir erros ortográficos do trabalho
A banca recomenda a publicação do trabalho.


Cumpridas as formalidades de pauta, a presidência da mesa encerrou esta sessão de defesa de tese e para constar eu, Arlete Maria de Castro, secretária do Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual, lavrei a presente Ata que depois de lida e aprovada, será assinada pelos membros da Banca Examinadora em quatro vias de igual teor.


Prof. Dra. Rita Morais de Andrade
Presidente – FAV/UFG


Prof. Dra. Rosane Preciosa Sequeira
Membro – UFJF


Prof. Dr. Raimundo Martins da Silva Filho
Membro – FAV/UFG


Prof. Dra. Suzana Helena de Avelar Gomes
Membro - USP


Prof. Dra. Lilian Ucker Perotto
Membro – FAV/UFG

AGRADECIMENTOS

A Luiz Fafau, pela presença constante e amorosa.

Aos meus amores Gabriel Lyra, Fran Bergamo, Kárita Garcia, Lud Lima, Mari Capeletti e Renato Cirino pelas leituras, diálogos, revisões e sugestões. Agradeço imensamente pelo apoio e carinho.

A minha família, em especial a Ivone, Felipe, Tainah, Bruno, Yasmin, Sílvia, e aos meus avós, Irtes e Paulo. Aos queridos amigos que me apoiaram neste processo de pesquisa. Em especial, agradeço a Andreia e Gleidyson, Gabriela Penna, Ítala Carvalho, Leandro Abreu, Rosângela Campos e Tarsilla Couto. Vocês são como um abraço.

A Michelle Oliveira, pelos cuidados que me colocaram forte e de pé.

A Rita Andrade, pela orientação e pelo suporte afetivo.

A Suzana Avelar que generosamente compartilhou comigo sua rotina de trabalho (e sua presença afetuosa) durante meu intercâmbio no curso de Têxtil e Moda da USP.

A Rosane Preciosa e Raimundo Martins pelas valiosas contribuições no momento da qualificação.

À CAPES, que permitiu com que eu me dedicasse a esta pesquisa.

RESUMO

A presente tese volta-se à investigação de trânsitos produzidos na relação entre imagem e História da Moda e a exploração de suas potencialidades como recurso pedagógico para educadores do campo da Moda. Os pressupostos que mobilizam esta pesquisa estão alicerçados na premissa de que uma aproximação das imagens de modo crítico e responsável é relevante tanto para seus educadores quanto para os estudantes em formação. Objetivo, assim, questionar e desnaturalizar aspectos concernentes à produção de conhecimento em História da Moda a partir das imagens que a compõem. Volto-me, então, às imagens tradicionais da História da Moda como forma de interrogar posicionamentos que constituem o conhecimento neste campo de saber e, conseqüentemente, provocar outras articulações, conexões e experiências. As bases teórico-conceituais que delineiam esta proposição encontram subsídios nos estudos da Cultura Visual a partir das propostas de W.J.T. Mitchell, Paul Duncum, Imanol Aguirre e Raimundo Martins. Como forma de estruturar tais reflexões e ampliar os debates relacionados a práticas do ver no campo, foram organizados três eixos teórico-conceituais – chamados de Elementos Norteadores – que se propõem a abordar os tópicos: *imagem e poder*, *imagem e intertextualidade* e *imagem e subjetividade*. As questões levantadas com base nesses três eixos reflexivos mostraram-se proveitosas para o aprofundamento de temas relacionados à produção de sentido no campo da História da Moda.

Palavras-chave: História da Moda, Educação, Cultura Visual, Imagem.

ABSTRACT

The present thesis focuses on the investigation of transits produced in the relation between image and History of Fashion and the exploration of its potentialities as a pedagogical resource for educators of the Fashion field. The assumptions that mobilize this research are based on the premise that an approximation of the images in a critical and responsible way is relevant both for educators and for the students in formation. It aims to question and denaturalize aspects concerning the production of knowledge in Fashion History from the images that compose it. I turn, then, to the traditional images of the History of Fashion as a way of interrogating positions that constitute the knowledge in this field and, consequently, to provoke other articulations, connections and experiences. The theoretical-conceptual bases that delineate this proposition find subsidies in the studies of Visual Culture from the proposals of W.J.T. Mitchell, Paul Duncum, Imanol Aguirre, Raimundo Martins. As a way of structuring these reflections and broadening the debates related to the practices of seeing in the field, three theoretical-conceptual axes - called "Steering Elements" - have been organized to address the topics: image and power, image and intertextuality, and image and subjectivity. The questions raised from these three reflexive axes proved to be useful for the deepening of themes related to the production of meaning in the field.

Keywords: Fashion History, Education, Visual Culture, Image

RESUMEN

En la presente tesis abordo los tránsitos producidos en la relación entre imagen e Historia de la Moda y la exploración de su potencia como recurso pedagógico para docentes del campo de la Moda. Los presupuestos que movilizaron este estudio están fundamentados en la premisa que una aproximación a las imágenes de modo crítico y responsable es esencial tanto para sus educadores como para los estudiantes o sujetos en formación. A lo largo de este manuscrito busco cuestionar y desnaturalizar aspectos concernientes a la producción de conocimiento sobre Historia de la Moda a partir de las imágenes que la componen. Por lo tanto, me enfoco en las imágenes tradicionales de esta disciplina como forma de interrogar perspectivas que constituyen el conocimiento en este campo del saber y, consecuentemente, provocar otras articulaciones, conexiones y experiencias. Las bases teórico-conceptuales que delinearon la propuesta tienen subsidios en los estudios de la Cultura Visual a partir de los enunciados de W.J.T. Mitchell, Paul Duncum, Imanol Aguirre, Raimundo Martins, entre otros. Como forma de estructurar dichas reflexiones y ampliar los debates vinculados a las prácticas de ver en el campo, establecí tres ejes teórico-conceptuales – a los cuales denominé Elementos Norteadores – y que buscan abordar los siguientes tópicos: imagen y poder, imagen e intertextualidad e imagen y subjetividad. Los asuntos surgidos a partir de estos tres ejes reflexivos resultaron en terrenos fértiles para la profundización de temas relacionados con la producción de sentido en el campo de la Moda.

Palabras clave: Historia de la Moda, Educación, Cultura Visual, Imagen.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 - Imagens da discografia de David Bowie.....	35
FIGURA 2 - Cena de uma das conversas imaginárias entre Elsa Schiaparelli e Miuccia Prada.....	42
FIGURA 3 - Imagem da exposição Schiaparelli e Prada: Impossible Conversation .	43
FIGURA 4 - Imagem da exposição Schiaparelli e Prada: Impossible Conversation .	44
FIGURA 5 - Imagem da exposição Schiaparelli e Prada: Impossible Conversation .	45
FIGURA 6 - Imagem da exposição Schiaparelli e Prada: Impossible Conversation .	46
FIGURA 7 - The Classical Body na exposição Schiaparelli e Prada: Impossible Conversation	46
FIGURA 8 - The Exotic Body na exposição Schiaparelli e Prada: Impossible Conversation	47
FIGURA 9 - The Surreal Body. Imagem da exposição Schiaparelli e Prada: Impossible Conversation	48
FIGURA 10 - Camiseta infantil da Zara ao lado do uniforme usado pelos judeus em campos de concentração	59
FIGURA 11 - Detalhe da estampa utilizada pela Maria Filó à esquerda e a obra "Negras no Rio de Janeiro", de Johann Moritz Rugendas, 1835.....	62
FIGURA 12 - Duas pulseiras e um colar da coleção <i>Esclave</i> disponibilizadas no site da Mango. Esta foi a imagem escolhida pelas autoras da petição contra a Mango no site change.org.....	64
FIGURA 13 - Cartografia <i>Nova Totius Terrarum Orbis Geographica Ac Hydrographica Tabula</i> , de Claes Janszoon Visscher, 1652	80
FIGURA 14 - Europa em <i>Alegoria dos Quatro Continentes</i> , do pintor brasileiro José Teófilo	84
FIGURA 15 - Ásia em <i>Alegoria dos Quatro Continentes</i> , do pintor brasileiro José Teófilo	88
FIGURA 16 - Imagem de uma das salas da exposição <i>China: Through the Looking Glass</i> , realizada pelo MET, em 2015	91
FIGURA 17 - Entre outras, o blog relacionou as criações de Yves Saint Laurent ao conceito de exótico: à esquerda, vestido de brocado verde e prateado, 1964. À direita, caftan de veludo preto com mangas em lamê dourado, 1976.....	93
FIGURA 18 - África em <i>Alegoria dos Quatro Continentes</i> , do pintor brasileiro José Teófilo	94

FIGURA 19 - A modelo Naomi Campbell corre com um guepardo no editorial intitulado <i>Wild Things</i> para revista Harper's Bazaar, 2009	95
FIGURA 20 - A modelo Naomi Campbell pula corda com macacos no editorial intitulado <i>Wild Things</i> para revista Harper's Bazaar, 2009	96
FIGURA 21 - Recorte da representação da África na cartografia <i>Nova Totius Terrarum Orbis Geographica Ac Hydrographica Tabula</i> , de Claes Janszoon Visscher, 1652 ..	97
FIGURA 22 - A modelo Naomi Campbell no editorial intitulado <i>Wild Things</i> para revista Harper's Bazaar, 2009	98
FIGURA 23 - A modelo Naomi Campbell no editorial intitulado <i>Wild Things</i> para revista Harper's Bazaar, 2009	99
FIGURA 24 - " <i>Grace in a cage</i> ", 1978, de Jean Paul Goude. Na placa está escrito: não alimente o animal	100
FIGURA 25 - América em <i>Alegoria dos Quatro Continentes</i> , do pintor brasileiro José Teófilo	101
FIGURA 26 - Imagem da campanha ASAP Forests, da marca Osklen, 2019. O conceito ASAP (As Sustainable As Possible As Soon As Possible) posiciona a marca numa esfera de práticas sustentáveis que clamam por urgência.....	105
FIGURA 27 - A natureza na estampa de cajueiro da marca Farm.....	106
FIGURA 28 - Camisa e calça estampadas com plantas tropicais e bananeiras da marca Cantão.....	106
FIGURA 29 - Imagem x: trecho do filme <i>They Live</i> que mostra revistas, livros e jornais com as mensagens "conforme-se", "não pense", "durma". O dono da banca de rua está acompanhado de um alienígena disfarçado de humano	119
FIGURA 30 - À esquerda, Bertrand Guyon para House of Schiaparelli. Outono/inverno 2018–19, alta costura. À direita, Jeremy Scott para House of Moschino. Primavera/verão 2018	127
FIGURA 31 - A modelo Veruschka veste a jaqueta safari, uma criação do estilista Yves Saint Laurent, para a revista Vogue Paris no ano de 1968. Fotografia de Franco Rubartelli	141
FIGURA 32 - Croqui original de uma "safari jacket". Primavera-verão 1968, Coleção Alta Costura. Museu Yves Saint Laurent Paris.....	142
FIGURA 33 - Coleção África	143
FIGURA 34 - Integrante do Afrika Korps em ação. Croqui original de uma "safari jacket". Primavera-verão 1968, Coleção Alta Costura. Museu Yves Saint Laurent Paris	145
FIGURA 35 - À esquerda, imagem de Marlene Dietrich no filme <i>Marrocos</i> , em 1930. À direita, o smoking, lançado por Saint Laurent e vestido pela modelo Ulla, em 1966	151

FIGURA 36 - Cartaz e cena do filme Mogambo.....	152
FIGURA 37 - Cena do filme Mogambo	153
FIGURA 38 - Imagens dos álbuns Afrikaan Beat e Swingin' Safari, de Bert Kaempfert	154
FIGURA 39 - Gisele Bündchen par Peter Lindbergh pour le Harper's Bazaar (abril, 2009).....	155
FIGURA 40 - Uma imagem da coleção de alta costura <i>Quarante</i> , de 1971 – conhecida como “a coleção do escândalo” – publicada pela revista Elle (França). A modelo Willy Van Rooy usa um casaco de pele de raposa verde. Fotografia de Hans Feurer	158
FIGURA 41 - Zuzu Angel usando vestido de luto e mostrando os detalhes do vestido usado pela modelo	161
FIGURA 42 - Vestido bordado da coleção <i>International Dateline Collection III – Holiday and Resort</i>	162

LISTA DE TABELAS

TABELA 1 - Demonstrativo de cursos em Moda oferecidos pelas universidades públicas em 2017	67
TABELA 2 - Demonstrativo do quadro de disciplinas teóricas oferecidas pelas universidades públicas em 2017	68

Sumário

1 Introdução	14
1.1 Um pano de fundo: micropolíticas nas estratégias dissertativas	18
2 Ativando o Modo Detetivesco: uma estratégia metodológica a partir do paradigma indiciário	30
2.1 Bowie a moda: a força das capas de LPs e o paradigma indiciário	34
2.2 A exposição Schiaparelli and Prada: Impossible Conversations e o rigor flexível.....	40
3 Conexões: História da Moda, Educação e Cultura Visual	51
3.1 Expansão da cultura pela educação: oportunidades para refletir sobre o ensino em Moda	51
3.2 As imagens de História da Moda como recurso educativo.....	55
3.3 Deslizes simbólicos em produtos de Moda	59
3.4 O potencial reflexivo da História da Moda	66
4 O mundo como construção: um jeito de contar histórias	77
4.1 O perigo da história única	77
4.2 <i>Imprinting</i> e normalização	82
4.2.1 Europa.....	84
4.2.2 Ásia.....	88
4.2.3 África	94
4.2.4 América	101
5 O capítulo das possibilidades	109
5.1 Dos pequenos cuidados.....	109
5.2 Os Elementos Norteadores	111
5.3 Imagem e subjetividade	113
5.4 Imagem e poder	117
5.5 Imagem e intertextualidade	123
6 Desprogramando bulas: exercício reflexivo	141
6.1 Imagem e poder	142
6.2 Imagem e intertextualidade	149
6.3 Imagem e subjetividade	164
7 Considerações Finais	167
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	172

1

INTRODUÇÃO

Pertenço de fazer imagens

Manoel de Barros

1 Introdução

Esta pesquisa é fruto da inquietude de quem, como diria o poeta Manoel de Barros, pertence “de fazer imagem”¹. Nesse contexto, chamo de *fazedores de imagens* aos que atuam no campo do Design de Moda e, creio relevante mencionar, incluo-me nesta seara. Sigo o caminho trilhado pelo sociólogo Boaventura de Sousa Santos (2008) no entendimento de que “o objeto [de pesquisa] é a continuação do sujeito por outros meios”. Assim, essa investigação acolhe os rastros da minha busca por caminhos que ampliem as possibilidades de se pensar as imagens no âmbito do Design de Moda. De modo mais específico, é na intersecção entre História da Moda e imagem que essa pesquisa foi construída. Dirijo-me, então, a pensar a “construção visual do social” (MITCHELL, p. 8, 2006) em História da Moda.

Para a historiadora Daniela Calanca (2008), moda é um fenômeno que se irradia através de perspectivas históricas, sociais, econômicas, antropológicas e, “longe de estarem separadas em compartimentos estanques, estão profundamente interligadas” (2008, p.19). Paulo Knauss (2006), por sua vez, afirma que a História como disciplina tem um encontro marcado com as fontes visuais. Nesse sentido, a História da Moda pode ser entendida como um lugar aberto ao exercício do olhar e ao aprofundamento de diversas discussões (sociais, culturais, econômicas) que ultrapassam a sistematização baseada na sequência de acontecimentos e enfoques dados ao aspecto formal. Questões simbólicas, de representação e de disputas de poder no campo também podem ser exploradas a partir da História da Moda.

A História da Moda é parte integrante da maioria dos Projetos Pedagógicos das graduações em Design de Moda e, como disciplina pertencente ao eixo teórico, apresenta-se como oportunidade para ampliar discussões sobre questões imagéticas e de produção de sentido no campo. Ao se dedicarem às teorias no campo da moda, Kathia Castilho e Mônica Moura (2010, p. 2) afirmam que estas “auxiliam a construir o conhecimento científico” e têm o objetivo de “compreender, entender e analisar um determinado fenômeno”. De forma abreviada, a teoria proporciona base para que algum tema seja considerado e analisado em termos de produção de conhecimento.

1 “Pertencço de fazer imagem” é um trecho do poema *Administrador do inútil*, de Manoel de Barros.

É neste lugar de reflexão estabelecido entre a História da Moda e sua construção imagética tradicional que se encontra essa pesquisa.

Os pressupostos que mobilizam as reflexões que se seguem estão alicerçados na premissa de que uma aproximação das imagens de modo crítico e responsável é relevante tanto para os educadores quanto para os estudantes em formação em Moda. Volto-me à História da Moda – disciplina que constrói e legitima uma narrativa imagética que conduz/direciona o olhar do estudante a determinados índices, tais como personagens, narrativas, modos de fazer, modos de ver, modos de representar – como forma de compreender – a partir de suas imagens tradicionais – posicionamentos que constituem esse campo de saber.

No descrito contexto de multiplicidade de sentidos e associações relacionados a estruturas sociais, não podemos deixar de lado os complexos trânsitos os quais acompanham tanto a história quanto a imagem. Apresenta-se, ao educador o desafio de se localizar no contemporâneo e problematizar as práticas sociais, culturais e políticas que orbitam as imagens da História da Moda. De forma abreviada, o sujeito contemporâneo aqui é entendido como alguém capaz de perceber, apreender e enfrentar os problemas de seu tempo (AGAMBEN, 2009; MORIN, 2002).

Os estudos da Cultura Visual (MITCHELL, 2006, 2009; KNAUSS, 2006, 2008a; AGUIRRE, 2009; DUNCUM, 2011; HERNANDEZ, 2011; MARTINS, 2010; MIRANDA, 2016) apoiam-se na noção de que as imagens não são neutras e não estão desprovidas de contextos e sentidos. A naturalização da seleção e uso de determinadas imagens no ensino de Moda podem ser utilizados como forma de privilegiar/legitimar visões de mundo e estruturas de poder (DUNCUM, 2011). Sua estrutura rizomática – em que uma imagem se relaciona com outra imagem, uma música, um livro, um filme, um clipe... – cria conexão com o cotidiano e amplia “limites culturais e educativos que abrangem outros seguimentos e grupos culturais, suas imagens e artefatos” (MARTINS, 2006, p. 71). Pensar sobre as imagens é pensar a respeito de disputas por significado no campo que podem legitimar ou contestar estruturas de poder e, ao mesmo tempo, é ponderar sobre a construção de nosso repertório simbólico.

Uma vez entendido que imagem e poder estão interligados, torna-se válido questionar as fontes das quais se alimenta nossa forma de ver/olhar. Em uma

perspectiva abrangente dos Estudos da Cultura Visual, torna-se relevante tomar a visão como um dado que não é natural e, dessa maneira, colocar em xeque a universalidade da experiência visual. Nosso olhar está carregado de marcas culturais e biográficas, portanto, destaca-se mais uma vez a importância de questionamentos que envolvam as políticas sobre implicações do ato de ver/olhar (HERNANDEZ, 2011).

Delineado o cenário geral, é chegada a hora de percorrer os caminhos da escrita. Não há outra maneira de estabelecer alguma ordenação do pensamento diante de um problema de pesquisa que não seja atravessado pelo risco. Riscos de assumir metodologias, conceitos, autores e recortes. Afinal de contas, não há como abraçar o mundo. Dadas algumas semelhanças no modo de estruturar e pensar o texto acadêmico, faço minhas as palavras do filósofo Peter Pál Pelbart (1993) que, na introdução do livro *A nau do tempo-rei: sete ensaios sobre o tempo da loucura*, alerta seu leitor sobre o modo com que o livro foi construído.

Diz Pelbart (1993, p. 11) que o texto que bebe em diversas fontes – tal como este – pode soar aleatório ou duvidoso, correndo o “risco óbvio de desgostar a todos”, incluindo os “profissionais do conceito, pelo aspecto ligeiro”. Pode ser que isso aconteça. Contudo, ele continua, existe vivacidade em determinadas experimentações teóricas. Esta é minha busca. Salta-me aos olhos que “na sua textura mais íntima, mesmo quando atreladas a aparatos acadêmicos rigorosos, as experimentações teóricas comportam um quinhão irredutível de ficção” (PELBART, 1993, p. 11). Então, se a produção de conhecimento também é construção cultural, não podemos negar seu aspecto ficcional. E, se a pesquisa é um prolongamento do sujeito, organizá-la é expor e bancar meu “jeito de corpo²”. Eis aqui a minha experimentação ficcional teórica.

A orquestração dessa experiência teórica está no cruzamento das minhas vivências e repertórios pessoais com a História da Moda, as imagens, a cultura visual e outros parceiros. Lanço-me nesta jornada buscando pistas para vislumbrar: *De que forma a reflexão sobre as imagens em História da Moda pode contribuir para estimular conexões que deem passagem a práticas educativas responsáveis e críticas, capazes*

2 Jeito de Corpo é uma canção de Caetano Veloso, do álbum *Outras Palavras*, lançado em 1981.

de produzir um conhecimento em moda que esteja integrado com questões contemporâneas?

O experimento teórico que responde a essa questão está organizado em forma de eixos de reflexão para educadores do campo da moda a que chamarei de Elementos Norteadores. A proposição dos Elementos Norteadores foi estabelecida a partir de três eixos reflexivos presentes nos estudos de Cultura Visual e visa à possibilidade de estimular um olhar mais abrangente e que considere a produção de sentido/dimensão simbólica dos processos culturais e sociais das imagens da História da Moda. Esses eixos se dedicam a reflexões sobre:

- *imagem e subjetividade*: tópico que aborda a relação estabelecida entre o sujeito e a imagem em História da Moda. Aqui, os estudantes são estimulados a analisar e questionar a construção de seu repertório visual, seus modos de ver, o modo com que as imagens os afetam. É o momento para o exercício de um olhar mais longo e demorado, o qual não exige respostas imediatas, e que chama o estudante a refletir sobre si mesmo, sobre suas experiências/relações com as imagens em História da Moda.

- *imagem e poder*: tópico em no qual estudantes e educadores são estimulados a olhar para a História da Moda e pensar sobre a seleção de imagens que a representam: quem pode escolhê-las? A partir de que critérios? Quem pode se inspirar em quem? O que é esquecido, abafado, anulado e deixado de lado? Afinal de contas, nos orientamos segundo a ótica de quem e de acordo com quais interesses?

- *imagem e intertextualidade*: este tópico busca evidenciar que a imagem em História da Moda (e o que se produz em Moda) está em constante diálogo com outros artefatos culturais em “interações que acontecem por meio de confluências, reciprocidades, simultaneidades” (MARTINS, p. 75, 2006). Esses diálogos aproximam imagens a outras imagens, literatura, artes visuais, cinema, música, clipes, games, quadrinhos, arquitetura, entre outros. Abrem-se, então, oportunidades para 1) interrogar o estabelecimento de hierarquias e fronteiras culturais (questões estruturais que determinam o que é culto ou popular, por exemplo); e 2) analisar dinâmicas de aproximação e diálogo entre artefatos culturais na produção de bens de moda.

A proposição de reflexões a com base nos Elementos Norteadores parte de um interesse em lidar com sobreposições de camadas de sentido/camadas simbólicas

nas imagens em História da Moda. Dar forma a esses tópicos e trazê-los para o debate é, de alguma maneira, nutrir certa disposição para enfrentar incômodos, desconfortos e instabilidades, afinal de contas, entra em xeque a desnaturalização de bases que consolidam o conhecimento no campo.

Os Elementos Norteadores não têm a pretensão de ser um manual para chegar a uma verdade ou a um resultado correto e racional sobre as imagens de História da Moda. Longe disso. O objetivo é instigar reflexões sobre o campo mais ampliadas, contextualizadas, conectadas à experiência dos sujeitos, à realidade e ao cotidiano. Aliás, cabe dizer que os eixos são independentes e podem ser debatidos em conjunto ou separadamente. Assim, é o educador quem decide em que momento do conteúdo os Elementos Norteadores serão utilizados e quais eixos reflexivos serão priorizados tendo em vista seus objetivos pedagógicos.

O tópico seguinte, *Um pano de fundo: micropolíticas nas estratégias dissertativas*, foi escrito como modo de iluminar algumas reflexões e posicionamentos que me guiaram durante o processo de escrita da tese. Creio que o leitor perceberá que a concepção deste processo investigativo diz muito sobre meu entendimento de responsabilidade ligada ao ensino em Moda e, de modo mais abrangente, sobre os diálogos amplificados que desejo estabelecer com o mundo. Considero, então, relevante compartilhá-los.

1.1 Um pano de fundo: micropolíticas nas estratégias dissertativas

Em *Filhos da Época*, da escritora polonesa Wislawa Szymborska (2011, p. 77), esbarramos na afortunada reflexão de que “somos filhos da época / e a época é política”. Os versos, escritos entre a Primeira e a Segunda Guerra Mundial, ainda contêm a potência de incitar a necessidade de tomada de posicionamento político nos tempos atuais. A noção de que conhecimento político não cabe a qualquer campo do conhecimento é criticada por Edward Said (1990) no livro *Orientalismo*. Said (1990, p. 21) explica que é como se houvesse uma tendência a acreditar que à atividade de um humanista não coubesse “nenhum efeito político direto sobre a realidade no sentido

cotidiano”. O filósofo Peter Pál Pelbart (2009a) corrobora com essa ideia quando nos diz que:

Talvez a grande contribuição a partir do pós-guerra dada por pensadores de vários movimentos tenha sido enxergar a política onde ninguém a via, ou seja, descentrar o foco e entender que há uma política do cotidiano, que a vida e a gestão do corpo, da sexualidade, da família, da escola, *da relação com os saberes*, com os médicos, com os psiquiatras, que tudo tem uma dimensão política e que o poder não se resume a um presidente, a um ministro. São mecanismos muito complexos, às vezes muito anônimos, que atravessam campos diferentes. (PELBART, 2009a, p. 24).

Assim, a ausência da política no cotidiano não faz sentido para Said (1990), para Szyborska (2011) e para Pelbart (2009a). Refiro-me a esses pensadores tendo em mente que o trânsito entre imagens e História da Moda está inserido num fluxo de atravessamentos políticos que merecem nossa atenção. Se pensarmos especificamente no campo da moda, uma peça de roupa e o material de sua confecção, a escolha da grade de numeração de uma coleção, uma fotografia publicitária, a escalação de um *casting*³ de modelos, a determinação de um tipo físico ideal e a seleção de imagens para abordar a História da Moda também demonstram escolhas políticas e culturais que exercem efeitos sobre a realidade e a sociedade. Parto do princípio de que as reflexões sobre o campo da moda não devem estar alienadas de suas práticas e de seus efeitos no cotidiano. Dessa forma, a análise crítica do papel da imagem é um elemento capital da luta contra a imposição de uma visão única, dominante e tradicional.

Na pergunta de partida *De que forma a reflexão sobre as imagens em História da Moda pode contribuir para estimular conexões que deem passagem a práticas educativas responsáveis e críticas, capazes de produzir um conhecimento em moda que esteja integrado com questões contemporâneas?*, utilizo os termos crítica e responsabilidade. Pontuo, a seguir, de forma abreviada o modo pelo qual esses termos são entendidos por mim para que o leitor tenha clareza sobre a condução da pesquisa.

O termo crítica está posto nessa pesquisa em função da questão do ensino em Moda. Em *Os professores como intelectuais: Rumo a uma pedagogia crítica da aprendizagem*, de Henry Giroux (1997), o educador Paulo Freire encarrega-se da

³ No universo da moda, *casting* significa a seleção de modelo(s) feita para uma determinada campanha publicitária, desfile, sessão de fotos.

apresentação do livro. Para iniciar a conversa, Freire (1997, p. 9) enuncia que não há como ser um bom professor sem “pensar profundamente a respeito do relacionamento que o objeto de seu ensino tem com os outros objetos”. Nesse sentido, não há como abordar qualquer tema ou contexto em sala de aula de forma isolada do mundo e “sem levar seriamente em consideração as forças culturais, sociais e políticas que os moldam.” Em outras palavras, estamos falando sobre um posicionamento político do educador.

Para Giroux (1997, p. 137), é desejável analisar “como as formas culturais acercam-se da escola e como tais formas são experimentadas subjetivamente”. Assim, ele complementa:

Eu advogo uma pedagogia de política cultural que se desenvolva em torno de uma linguagem criticamente afirmativa que permita aos educadores enquanto intelectuais transformadores compreenderem como se produzem as subjetividades dentro daquelas formas sociais nas quais as pessoas se deslocam, mas que muitas vezes são parcialmente compreendidas. Uma pedagogia assim torna problemático o modo como professores e estudantes sustentam, resistem ou acomodam aquelas linguagens, ideologias, processos sociais e mitos que os posicionam dentro das relações de poder e dependência existentes (GIROUX, 1997, p. 137).

Nesse sentido, o pensamento crítico leva em consideração questões relacionadas a “saber, poder e identidade” e interroga a seleção dos saberes que integram o currículo (“como, por quem e para quem” e “por quê, por quanto tempo?, para quê). A educação crítica também abarca novos horizontes “discursivos, teóricos e práticos conectados ao poder, à vida cotidiana e às sensibilidades mundanas constituídas de afetos que nos subjetivam e diferenciam” (MARTINS, TOURINHO, 2005, p. 93).

Como indicam Raimundo Martins e Irene Tourinho (2005), esse modo de pensar a educação rejeita a ideia de neutralidade na prática docente, na estruturação curricular e na produção de conhecimento do campo. O processo de escolarização é entendido como “um mecanismo de poder, negociação e contestação” e, por consequência, demanda escolhas e definição de posicionamento no campo por parte do educador (MARTINS, TOURINHO, 2005, p. 93).

Por sua vez, a noção de responsabilidade foi considerada a partir de dois trabalhos do filósofo Oswaldo Giacoia Junior. Em 1999, Giacoia abordou o termo responsabilidade a partir da relação entre os tempos atuais, a técnica moderna e a ética trazidos na obra do filósofo Hans Jonas. Essa reflexão desenvolve-se em torno

do esforço em promover um projeto de ética que corresponda à dimensão da expansão da técnica moderna em nossa civilização. O modo de produção exploratório implementado pela técnica moderna gerou efeitos negativos no planeta e interferiu em nossas vidas a ponto de prejudicar futuras gerações.

O ponto relevante aqui é que a ingerência de dimensões remotas, futuras e globais em nossas decisões cotidianas, prático-mundanas é uma novidade ética, de que a técnica nos encarrega; e a categoria ética que é principalmente chamada ao primeiro plano por esse novo fato se chama responsabilidade. Que esta se coloque, como jamais outrora, no ponto central do palco ético, inaugura um novo capítulo na história da ética, que reflete as novas ordens de grandeza do poder, que a ética doravante tem que ter em conta (GIACOIA, 1999, p. 412).

Como profissionais do Design e como educadores que lidam com a formação de pessoas, há de se considerar que estamos às voltas com as questões relacionadas ao desenvolvimento da técnica moderna mencionadas por Giacoia (1999). Em *Novos Horizontes da Responsabilidade*⁴ - série televisiva de 2017 que se dedicou a discutir temas como: “O que entendemos por responsabilidade? Temos consciência das consequências de nossas ações ou mesmo de nossas omissões? Da nossa interferência na vida de outros seres?” – Giacoia (2017) reflete sobre os contornos da responsabilidade com base em uma conferência dada pelo filósofo Peter Sloterdijk⁵.

Assim como Hans Jonas e Peter Sloterdijk, Giacoia (2017) preocupa-se com os resultados gerados pela gigantesca expansão do desenvolvimento técnico. Na série em questão, Giacoia (2017) comenta que foi tocado pela metáfora usada por Sloterdijk: o planeta Terra é como uma nave espacial que nos transporta. Sendo assim, nós, os viajantes, somos responsáveis pela manutenção da nave para que a viagem espacial seja agradável todos. Giacoia (2017), desenvolve o pensamento de Sloterdijk entendendo que há

um pleito pela responsabilidade social do indivíduo, de cada um de nós que habita uma sociedade que foi planetariamente unificada, portanto é uma sociedade mundial - É esse o sentido da nave Terra - E foi unificada pela ação combinada da cadeia do mercado e do desenvolvimento técnico

4 A série *Novos Horizontes da Responsabilidade* conta com a contribuição de reflexões advindas do direito, da política, da psicanálise, da cultura. Fazem parte desta série: Oswaldo Giacoia, Zeljko Loparic, Franklin Leopoldo e Silva, Renato Lessa, Celso Lafer e Marcio Seligmann Silva. Disponível em <<http://www.institutocpfl.org.br/evento/na-tv-etica-responsabilidade/>>. Acesso em 18 abr. 2018.

5 Peter Sloterdijk (1947) alude à obra *A Guerra dos Titãs no século XX* do arquiteto *Richard Buckminster Fuller*. Fuller refere-se ao planeta Terra como uma nave espacial que a todos conduz, portanto, caberia aos terráqueos o cuidado em conservá-la para que a jornada continue. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=nJm2nofC0Us&t=149s>> . Acesso em 18 abr. 2018.

científico. Ou seja, a metáfora da nave espacial Terra sugere que nós estamos implicados em uma responsabilidade que se coloca em regime de urgência (GIACOIA, 2017).

Frente ao poder de ação que a espécie humana alcançou em razão do aprimoramento científico da técnica moderna aliado ao predatório regime capitalista, torna-se necessário ponderar sobre a ampliação dos horizontes de responsabilidade humano já que nos tornamos capazes de causar sérios danos a nós mesmos e ao planeta em que vivemos. Nesse contexto, aproprio-me da reflexão de Giacoia (2017) para pensar que, como educadores, somos responsáveis tanto pelo “saber efetivo que nós temos, quanto por aquilo que nós não sabemos, mas temos condições de prognosticar ou de prever.”

Quando a análise recai sobre as técnicas modernas aplicadas aos processos produtivos de moda, os prognósticos não são animadores. Qualquer pesquisa rápida evidencia uma série de problemas que relacionam produção em moda e impacto econômico e socioambiental e, por conseguinte, tal cenário torna o debate sobre técnicas modernas de produção em moda alvo de desafios para o seu ensino. Se a História da Moda permite a análise de processos produtivos do passado, há de se abrir algum espaço para a projeção futura de impacto das técnicas modernas.

Os tópicos seguintes assinalam as estratégias micropolíticas que encontrei nos termos *atitude ironista*, de Imanol Aguirre (2009) e nos *Modos de endereçamento: uma coisa de cinema*, de Elizabeth Ellsworth (2001).

Baseado na teoria do filósofo norte-americano Richard Rorty, Imanol Aguirre (2009, p. 172) posiciona o ironista como alguém que aspira “compreender melhor a realidade” e “procede da renúncia a se entregar, totalmente, a qualquer coisa, porque estima que nada é, em si próprio, completo”. Desse à visto disso, o ironista duvida radicalmente da linguagem que utiliza; tem consciência de que há uma limitação no uso da linguagem e, portanto, não anseia por realizar uma descrição verdadeira dos fatos; e não considera que sua linguagem está mais perto da realidade que outras linguagens.

Pode-se dizer ainda que o ironista duvida do vocabulário que utiliza (e dos demais também) porque sabe que existe uma limitação da linguagem para a explicação dos fenômenos em geral, portanto, não há meios de se realizar uma “descrição verdadeira” do mundo (AGUIRRE, 2009, p. 73). A dúvida gera movimento

e estimula o ironista a buscar diferentes léxicos de pessoas ou livros para que outras configurações de mundo sejam abertas.

A teoria ironista é de grande utilidade ao pesquisador uma vez que, de acordo com a análise de Boaventura de Sousa Santos (2008), somos herdeiros da ciência moderna no modo de pensar a produção científica. Tal entendimento de ciência, caracterizado por um suposto rigor científico e pela restrição do objeto estudado, leva a educação a processos cada vez maiores de especialização e disciplinarização. Como consequência dessa forma de pensar, a apreensão da realidade é separada da complexidade inerente a qualquer objeto de pesquisa. Nessa configuração, a realidade pode ser comprimida e reduzida para se encaixar no modelo moderno de ciência, conforme assevera Santos (2008):

Sendo um conhecimento disciplinar, tende a um conhecimento disciplinado, isto é, segrega uma organização do saber orientada para policiar a fronteira entre as disciplinas e reprimir os que as quiserem transpor. É hoje reconhecido que a excessiva parcelização e disciplinarização do saber científico faz do cientista um ignorante especializado e que isso acarreta efeitos negativos (SANTOS, 2008, p. 174)

Nesse enquadramento, o educador ironista deseja se aproximar da realidade por meio da prática consciente da dúvida e pelo entendimento de que não há um modelo científico que dê conta de conceber uma resposta “verdadeira” e definitiva sobre o mundo. Fundamentalmente, seu desejo é “provocar a emergência de novo léxicos, não por buscar o definitivo, mas por serem mais eficazes que os velhos, na geração de novas maneiras de ver o mundo” e, dessa forma, passamos a revisar constantemente nossos posicionamentos acerca dos léxicos antigos e também dos novos (AGUIRRE, 2009, p. 177).

O educador ironista encaminha-se a partir de um tom provocativo frente aos desafios contemporâneos que, inevitavelmente, alteram as relações de ensino/aprendizagem e exigem atualização de posicionamentos por parte do docente que opera a partir de dispositivos da Cultura Visual. Assim, é inegável que estamos cotidianamente atuando imersos em questões como instabilidade, transitoriedade, mobilidade, aleatoriedade, pluralidade e questões identitárias, por exemplo. A atitude ironista funciona, portanto, como uma proposta para a renovação do imaginário docente, do perfil profissional do docente e da interação entre docentes e estudantes.

Esses elementos são de suma importância para construção desta pesquisa e da proposição dos Elementos Norteadores.

No que tange a interações relacionais, Aguirre (2009) aborda positivamente a relação entre alteridade e atitude ironista. Nessa perspectiva, cabe darmos voz a Han (2018, p.10) que considera que uma das características da sociedade atual é o "desaparecimento da alteridade e da estranheza". Ao invés de ceder espaço à diferença, temos a reprodução do igual, a invisibilização do diferente, o mais do mesmo, como o modo de conduta padrão. Contudo, é no contato com a alteridade, o estranho, o diverso, que se produzem novas formas de conhecimento, novos léxicos e novas relações, tal como sugere a proposta do educador ironista.

Em relação à teoria ironista no campo das imagens, Aguirre (2009) explica que:

Se partirmos da convicção, derivada da consciência da contingência das linguagens, de que um texto ou uma imagem têm maior relação com outros textos e imagens do que com a realidade, estaremos dispostos a aceitar que, compreendê-los não é achar aquilo que têm ou aquilo do que tratam, mas entroncá-los num tecido de relações contingentes (entre outros textos ou imagens que se referem e o referem), uma trama que se dilata para trás e para frente, através do passado e do futuro (AGUIRRE, 2009, p. 176).

A postura ironista tem muito a contribuir com os modos com que olhamos para as imagens em História da Moda, já que um leque de possibilidades de conexão é aberto. A manutenção da postura de dúvida diante das imagens (e diante do mundo) pode gerar movimento, produzir novos léxicos e questionar os antigos, nos impulsionar ao estranho e, também, nos aproximar do que é contemporaneamente produzido pela cultura visual. Apesar de a ação ironista pertencer ao âmbito da ação individual, sua reverberação pode transcender o âmbito educacional (AGUIRRE, 2009). É possível e desejável, então, entender a postura ironista como configuração de uma ação micropolítica diante do campo das imagens em História da Moda.

Já em *Modos de Endereçamento: uma coisa de cinema*, Elizabeth Ellsworth (2001), nos conta como utilizou sua experiência em estudos sobre cinema para pensar sobre processos educativos. Modos de endereçamento é um conceito da teoria dos estudos de cinema que se presta a analisar como os filmes endereçam estratégias para reter a atenção de seu público espectador. Qual a narrativa, a linguagem, os efeitos, o cenário, os diálogos, o figurino do filme utilizados para estreitar a relação com seu público? Quem o filme "pensa" que seu público é? (ELLSWORTH, 2011).

Conforme os estudos sobre os modos de endereçamento no cinema foram se desenvolvendo, o enfoque do parâmetro mudou da estratégia que *está* localizada no “interior do texto de um filme”, para o evento que ocorre “entre o social e o individual” (ELLSWORTH, 2011, p. 13). Não basta a intenção do texto de um filme para prender a atenção de seu público-alvo: o modo com que o espectador se relaciona com o filme também conta. Ou seja, espectadores têm agência nesse processo.

É essa questão que faz com que Ellsworth (2011) aplique a teoria do cinema para a educação. O processo educativo passa a não ser entendido apenas a partir de um conteúdo ou de estratégias de ensino. Passa-se a considerar também a dinâmica que ocorre entre o educador/contéúdo/currículo e o estudante e, por maiores que sejam os esforços do educador, algo em suas estratégias de ensino pode escapar. Elaborar estratégias de ensino parte de uma pressuposição sobre quem os estudantes são e, obviamente, isso nem sempre funciona. Dito de outro modo, a forma com que me dirijo aos estudantes e o contéúdo a eles endereçado, implica minha crença sobre quem são eles e, como diz Fernando Miranda (2014, p.163. tradução minha), “os outros nunca são quem pensamos que são”⁶.

No texto que segue, o poeta Waly Salomão (2014) fala sobre a relação entre autor e leitor. Mas, a partir de um esforço imaginativo, podemos pensá-la em termos da relação entre educador e estudante. Assim,

. . . o autor, na verdade, é falível,
é vulnerável, e sobretudo, ele
não detém a última palavra, a
chave final sobre a propulsão
que um poema pode despertar
num eventual leitor.

como se sabe, o leitor é querido e livre:
pode ler assim ou assado. . .
(SALOMÃO, 2014)

Pode-se dizer que, então, que por melhores que sejam as estratégias educacionais, somos colocados diariamente diante do imponderável. Não há como ter

⁶ A frase original de Fernando Miranda (2014) é “(...) los otros nunca son quiene pensamos que son”.

clareza sobre quem é o aluno e sobre a relação que ele estabelecerá com os conteúdos disciplinares. Nessa seara, recorro ao escritor Nelson Rodrigues, um apaixonado comentarista de futebol, que aludia à figura do *Imponderável de Almeida* para falar sobre as zebras⁷ que aconteciam nas partidas. O *Imponderável de Almeida* é o personagem que representa a multiplicidade de possibilidades em ação. É a personificação do que está fatalmente aberto ao imprevisível. Nelson Rodrigues só se esqueceu de mencionar que podemos cruzar com o *Imponderável de Almeida* em qualquer lugar. Sua atuação não é limitada ao campo de futebol e se estende sobre nossas atividades cotidianas, das mais mezinhas às mais elaboradas.

Sendo a dinâmica da vida regida por uma fonte inesgotável de possibilidades, Nelson Rodrigues critica: “os idiotas da objetividade não vão além dos fatos concretos”⁸. No mesmo direcionamento, a psicanalista Suely Rolnik (1996) analisa aqueles que vivem “como se só existisse o que o olho alcança, insensíveis às forças e, conseqüentemente, às diferenças que suas composições engendram”.

Ao caracterizar a relação entre currículo e estudantes “como constituída de oscilações, dobras e reviravoltas, voltas e retornos inesperados”, Ellsworth (2001, p.68) os assume como instáveis. Os espaços entre o currículo e os estudantes, entre o educador e o estudante, entre a imagem e o estudante, devem ser percebidos como espaços regulados pela indeterminação. Posto isso, um educador não poderia “impedir o medo, a fantasia, o desejo, o prazer e o horror que fervilham no espaço social e histórico entre endereçamento e resposta, currículo e estudante” (ELLSWORTH, 2001, p.49). Assume-se, então, que não há uma maneira precisa de controlar as variáveis que atravessam estas relações, afinal de contas, o imponderável está sempre à espreita.

Em suma, o conceito de modos de endereçamento está colocado neste contexto de pesquisa como um sinal de alerta diante das expectativas que podem ser geradas pelo uso dos Elementos Norteadores como eixos de reflexão. Há de se dizer que seu objetivo não gira em torno do alcance de uma resposta correta ou de um jeito verdadeiro de olhar para as imagens de História da Moda. Como fruto de reflexões

7 O termo zebra é utilizado para definir resultados improváveis em jogos.

8 Definição do Imponderável de Almeida. Disponível em

<<http://www.coxanautas.com.br/opiniao/averdadeemverdeebanco/Imponderavel-de-Almeida/>>.

Acesso em 10 de julho de 2015.

advindas do campo da Cultura Visual, a intenção é abordar estas imagens através de um viés teórico mais complexo e crítico e, assim, explorar e expandir a maneira com que nos relacionamos com a dimensão cultural das imagens.

Assim, dados os delineamentos contextuais da pesquisa, o objetivo dessa tese encaminha-se a propor a organização dos Elementos Norteadores como um eixo de reflexão que possibilite ao educador a analisar a produção de sentidos das imagens em História da Moda a partir de um conjunto de reflexões advindas do campo teórico-conceitual dos estudos da Cultura Visual. Nesse cenário, imagem e subjetividade, imagem e poder e imagem e intertextualidade seriam formas com que o educador poderia debater a “construção visual do social” na disciplina de História da Moda (MITCHELL, p. 8, 2006). De modo mais abrangente, essa tese encaminha-se para levantar a base teórica que dá suporte à problematização que envolve modos contemporâneos de ver as imagens em História da Moda.

Nessa introdução, apresentei o problema de pesquisa, contextualizei-o e abordei os objetivos da tese. Além disso, discorri a respeito de *Micropolíticas nas estratégias dissertativas* que incluem a postura de suspeição em relação a formas de pensar, de conceber e explicar o mundo trazida pelo princípio da *Teoria da atitude ironista* proposta por Imanol Aguirre (2009). Em seguida, elaborei uma discussão sobre *Modos de endereçamento*, proposta por Elizabeth Ellsworth (2001), que gira em torno das estratégias metodológicas de ensino e da incerteza de seus resultados.

Essa tese é composta, além dessa Introdução, por seis capítulos. No capítulo 1, ativando o modo detetivesco, introduzo a estratégia metodológica. O conceito de *paradigma indiciário*, elaborado pelo historiador italiano Carlo Ginzburg (1999), é a bússola para a pesquisa. O referido conceito incentiva a procura de pistas para a pesquisa – como imagens, conceitos, teorias – em diversos lugares (inclusive em lugares “não tradicionais”) e permite que o pesquisador estruture o método mais eficiente para se aproximar de seu objeto de estudo. Essas características do *paradigma indiciário* mostraram-se atraentes, uma vez que estamos abordando formas de ampliar modos de ver e de estabelecer diálogos entre as imagens em História da Moda e outros artefatos culturais.

O capítulo 2, Conexões: História da Moda, educação e Cultura Visual, introduz os aportes teóricos que dão embasamento à tese. Aborda-se a oportunidade de

explorar a cultura pela educação (HALL, 1997) em diálogo com reflexões sobre o ensino de moda. Dessa maneira, as imagens do âmbito da História da Moda são entendidas como um recurso pedagógico/educativo. São apresentados alguns deslizes simbólicos em produtos de moda e o potencial reflexivo que pode ser explorado a partir das imagens de Moda.

No capítulo 3, O mundo como construção, um jeito de contar histórias, são discutidos os perigos de uma compreensão da História que considere apenas um único ponto de vista ignorando, assim, qualquer traço de complexidade sócio-cultural ou econômica que a envolve. Os termos *imprinting* e normalização, de Edgar Morin (2002), são trazidos para a pesquisa de modo a abrir questionamentos para os paradigmas culturais inscritos nos sujeitos e que, muitas vezes, não são objetos de reflexão. Em *A alegoria dos 4 continentes, ou como ser para sempre o país do futuro*, a historiadora e antropóloga Lilia Schwarcz (2018) nos apresenta indícios da sistematização eurocêntrica que caracterizou os povos dos diferentes continentes a partir de um viés de cunho discursivo e visual. A partir dos indícios deixados por Schwarcz (2018), foi traçado um paralelo com aspectos relacionados ao conhecimento em Moda.

O capítulo 4, chamado O capítulo das possibilidades, apresenta o quadro conceitual dos três eixos de reflexão que compõem os Elementos Norteadores e, assim, questões relacionadas à *imagem e subjetividade*, *imagem e poder* e *imagem e intertextualidade* são trazidas para o debate.

No capítulo 5, Desprogramando bulas: exercício reflexivo, os três eixos dos Elementos Norteadores serão recursos para refletir sobre uma imagem marcante da História da Moda recente. A imagem a que me refiro é a publicação da revista Vogue Paris, de 1968, em que a modelo alemã Veruschka veste a *jaqueta safari* lançada pelo estilista franco-argelino Yves Saint Laurent. A jaqueta safari faz parte da série em que o estilista tem no continente africano sua inspiração.

E, por fim, no último capítulo apresento as Considerações Finais da tese.

2

ATIVANDO O MODO DETETIVESCO:

Uma estratégia metodológica a partir do paradigma indiciário

*Porque eu não sou da informática:
eu sou da invencionática.*

Manoel de Barros

2 Ativando o Modo Detetivesco: uma estratégia metodológica a partir do paradigma indiciário

Uma proposta metodológica começa a ser definida baseado nos objetivos do pesquisador (FLICK, 2004). Assim, questões como o que se quer saber, quem quer saber, de onde se fala, a quem nos dirigimos, são relevantes para o esclarecimento desses propósitos. Quando se fala em método, busca-se especificar quais são as razões pelas quais o pesquisador escolheu determinados caminhos e não outros. Logo, a definição do método seria uma questão teórica visto que se refere aos pressupostos que fundamentam a forma de se pensar a pesquisa.

Esses rastros foram deixados na Introdução e no tópico Modos de ler: micropolíticas nas estratégias dissertativas. Então, retomo o que quero saber: *De que forma a reflexão sobre as imagens em História da Moda pode contribuir para estimular conexões que deem passagem a práticas educativas responsáveis e críticas, capazes de produzir um conhecimento em moda que esteja integrado com questões contemporâneas?*

O olhar lento e cuidadoso (HAN, 2018) é instrumento para pensar as possibilidades educativas das imagens. Percebe-se, então, a necessidade de decompor a narrativa histórica para explorar o potencial de cada imagem: falo sobre decompor para elaborar outras conexões. A partir do momento em que nos direcionamos a cada imagem, inicia-se o trabalho detetivesco que procura por sinais para perscrutar diversas conexões simbólicas. Nesse seguimento, o paradigma indiciário, elaborado pelo historiador Carlo Ginzburg (1999), ajusta-se como um aporte teórico-metodológico que viabiliza o desenvolvimento dessa pesquisa.

O termo paradigma indiciário foi cunhado por Ginzburg (1999) no ensaio intitulado *Sinais: raízes de um paradigma indiciário*, publicado pela primeira vez em 1979. Esse método baseia-se numa técnica investigativa caracterizada pelo rastreamento de sinais/indícios que, num processo acurado de análise, levariam o pesquisador a mapear o contexto em que seu objeto de estudo encontra-se inserido, ensejando-se o rastreamento de pistas (registros, atributos, relações) que permitam

uma análise mais complexa e aprofundada do objeto em questão. Ginzburg (1999) cita, por exemplo, o médico que percebe no corpo o sintoma de uma doença, o caçador que perscruta as pegadas da caça, o detetive que procura por pistas para desvendar crimes, dentre outros exemplos detalhadamente mencionados ao longo do texto.

Os objetos analisados são analisados individualmente e a intuição do pesquisador é levada em consideração tanto no momento da caça às pistas quanto no modo com que elas serão organizadas posteriormente (GINZBURG, 1999). Ou seja, a pesquisa é entendida como uma atividade detetivesca. Tal metodologia considera a complexidade da realidade e permite que o pesquisador investigue as fontes que considerar pertinente, sejam elas pertencentes a espaços acadêmicos formais ou não. Como afirma Ginzburg, (1999, p. 177) “se a realidade é opaca, existem zonas privilegiadas – sinais e indícios – que permitiriam decifrá-la”.

O paradigma indiciário abre espaço para a incorporação de elementos para a pesquisa em lugares não-tradicionais. Assim, esse saber é caracterizado pela “capacidade de, a partir de dados aparentemente negligenciáveis, remontar a uma realidade complexa não experimentável diretamente” (GINZBURG, 1999, p. 152). Desse modo, nenhum indício considerado relevante é deixado de fora da pesquisa e, por consequência, vestígios de pistas podem ser encontrados em “lugares distintos” e “não tradicionais”. Então, por considerar que dados reveladores podem estar em qualquer lugar, este modo de construir a pesquisa é capaz de relacionar o fazer científico à complexidade dos fenômenos da realidade.

Ginzburg (1999) traça uma analogia entre o caçador que procura por vestígios de sua presa e o pesquisador que busca por dados que alimentem a pesquisa. Assim, ele diz que por trás do paradigma indiciário, “entrevê-se o gesto talvez mais antigo da história intelectual do gênero humano: o do caçador agachado na lama, que escruta as pistas da presa” (GINZBURG, 1999, p. 154). Pela caçada, o ser humano aprendeu a reconstituir o trajeto das presas e “aprendeu a fazer operações mentais complexas com rapidez fulminante, no interior de um denso bosque ou numa clareira cheia de ciladas (GINZBURG, 1999, p. 151).

O pesquisador W.J.T. Mitchell (2009) também fez uso do termo caçada numa entrevista concedida à Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-

Graduação em Comunicação. Na referida fala, o autor comenta que sua estratégia básica de aproximação das imagens consiste em

trabalhar como um caçador-coletor de imagens através da mídia, livremente transgredindo fronteiras históricas e disciplinares entre, digamos, *film studies* e história da arte, ou entre a arte antiga, “primitiva”, como é chamada, e a moderna. Não que eu ignore as fronteiras. Ao contrário: o momento do cruzamento de uma fronteira é parte crucial do trabalho: não apenas notar a fronteira, mas se perguntar de que tipo é e como foi instituída. Ela esteve sempre lá (e.g., a fronteira entre arte de elite e arte popular, ou entre imagens verbais e imagens visuais), ou foi uma invenção histórica específica de uma cultura ou civilização particular? (MITCHELL, 2009, p. 3).

Ginzburg (1999) e Mitchell (2009) recorrem à palavra caça para caracterizar um modo de pesquisar. Percebe-se nos dois autores princípios que perpassam a coleta de dados, decifração de pistas e transgressão de fronteiras disciplinares. Parte importante da caça relacionada à pesquisa diz respeito ao modo com que as pistas são reunidas. Mitchell (2009), por exemplo, afirma que seu trabalho de “caçador-coletor” não ignora as fronteiras disciplinares que foram transpostas. Pelo contrário, faz parte do processo questionar sua constituição histórico-cultural. Assim, evidencia-se um critério na condução da pesquisa, na junção das pistas e análise de dados.

Ginzburg (1999) ilumina o caminho dos pesquisadores quando afirma que

ninguém aprende o ofício de conhecedor ou de diagnosticador limitando-se a por em prática regras preexistentes. Nesse tipo de conhecimento entram em jogo (diz-se normalmente) elementos imponderáveis: faro, golpe de vista, intuição (GINZBURG, 1999, p. 179).

Pistas e diagnósticos também compõem o vocabulário de Rosane Preciosa (2006) no texto *O design de moda como potência de um experimento*. Ao se compreender o *designer* de moda “como um cronista do nosso tempo”, Preciosa (2006) afirma que competiria a nós, os pesquisadores do campo

seguir suas pistas, seus projetos, suas utopias, de maneira a poder diagnosticar não só o que hoje somos, mas no que estamos nos tornando. Como se vê, é difícil pensar em projetos de design desvinculando-os da cultura contemporânea emergente. A meu ver, é essa leitura-tradução crítica desse território contemporâneo que cabe a um designer pôr em funcionamento ao realizar seus projetos (PRECIOSA, 2006, p. 147).

Dadas as contextualizações iniciais, assumo o firme intuito de dedicar-me ao ofício de pesquisadora diagnosticadora do campo da moda. Assim, apresento o modo com que o *paradigma indiciário* orientou esta tese: 1) na seleção dos tópicos que constituíram os Elementos Norteadores; e 2) no modo de pensar sobre os Elementos Norteadores nas análises das imagens de História da Moda.

O paradigma indiciário constituiu-se como um instrumento metodológico que viabilizou a seleção e arranjo dos tópicos que compuseram os Elementos Norteadores. Os conceitos dos estudos da Cultura Visual foram analisados mediante o desejo de constituir modos de explorar pedagogicamente os usos e possibilidades das imagens em História da Moda. Sendo assim, investiguei nos estudos da Cultura Visual elementos que pudessem convocar o sujeito a desafiar suas percepções, a modelagem de seus códigos culturais; as estruturas de poder no campo da Moda; as conexões rizomáticas promovidas a partir das imagens.

Em outras palavras, busquei contemplar relações entre o sujeito e a imagem; a atuação de forças políticas, econômicas, sociais, culturais do mundo e a imagem; e a imagem em relação a outros artefatos culturais. Dessa forma, o exercício teórico-prático dos Elementos Norteadores sugere que as imagens sejam contextualizadas a partir de três temas relevantes para os estudos da Cultura Visual: subjetividade, poder e intertextualidade.

O uso dos Elementos Norteadores pelos educadores também é atravessado pelo paradigma indiciário. As camadas de sentido contidas em cada imagem da História da Moda permitem com que os debates possam ser conduzidos de diversos modos a depender da intenção do educador e de seus objetivos pedagógicos. Logo, a proposta dos Elementos Norteadores não é um processo passivo e cabe ao educador apurar e rearranjar as pistas recolhidas do modo que considerar pertinente.

Reforço que os conceitos dos estudos da Cultura Visual que compõem os Elementos Norteadores foram consequência deste processo de pesquisa. Assumo a responsabilidade pelo que considerei e coletei como pista. Tanto a organização teórico-conceitual (subjetividade, poder e intertextualidade) quanto a elaboração da proposta de um exercício teórico-prático (a proposta dos Elementos Norteadores) não dizem respeito à intenção dos autores analisados. Ainda nesse âmbito, cabe dizer que não há aqui a ideia de ensejar um manual fechado e objetivo para o uso de imagens. Pelo contrário, desejo trazer à baila conexões de repertórios, conteúdos e imagens mais abertas, espaço para experiências e para a diversidade de interpretação que possam representar um sopro no pensamento entre imagem e História da Moda.

Como forma traçar um paralelo entre os estudos de Ginzburg (1999) e temas ligados à moda, elaborei uma articulação entre o conceito de paradigma indiciário com

dois exemplos: 1) com o texto *Pois 'We are the goon squad': Bowie, a moda e a força das capas de LPs, 1967-83*, do pesquisador de moda Christopher Breward (2014), que será apresentado a seguir; e 2) com a exposição *Schiaparelli and Prada: Impossible Conversations* realizada em 2012 pelo *Costume Institute*, do *Metropolitan Museum of Art* em Nova Iorque, a ser apresentada no tópico 2.2.

2.1 Bowie a moda: a força das capas de LPs e o paradigma indiciário

Cito a análise do pesquisador Christopher Breward (2014) em *Pois 'We are the goon squad': Bowie, a moda e a força das capas de LPs, 1967-83*, apresentada no catálogo da exposição *David Bowie*⁹ (2014), como uma proposta que contempla a seleção de dados em lugares não-tradicionais, foco em detalhes secundários e particularidades, ordenamento de pistas, conexão com a realidade, e um diagnóstico produzido pelo pesquisador a partir das pistas levantadas. Como forma de situar os objetivos de Breward (2016), introduzo o trecho de uma entrevista que o pesquisador concedeu aos professores Maria Claudia Bonadio e Carlos Eduardo Prates.

(...) fiz uma metarreflexão sobre uma metarreflexão sobre como a Cultura Visual na moda, vista nas capas dos LPs de David Bowie muitas vezes esquecidas, é de extrema importância como cultura material. Essa informação chegava aos jovens de uma Inglaterra ainda provinciana, onde não havia vida noturna nem lugares onde eles pudessem se expressar pelo seu modo de vestir, sendo assim, aqueles que já tinham atingido a maioria não viam a hora de mudar para um grande centro, como Londres ou Manchester, para viverem essa experiência. Dessa forma, nós não damos a devida importância às capas dos LPs e às informações nelas contidas, e ainda subestimamos seu devido valor (BREWARD, 2016, p. 169).

Pelas palavras de Breward (2016) podemos perceber indícios da constituição da pesquisa de moda em lugares não-tradicionais: as capas de discos. Também podemos reconhecer a ação de sua intuição ao perceber (desde a juventude) o valor

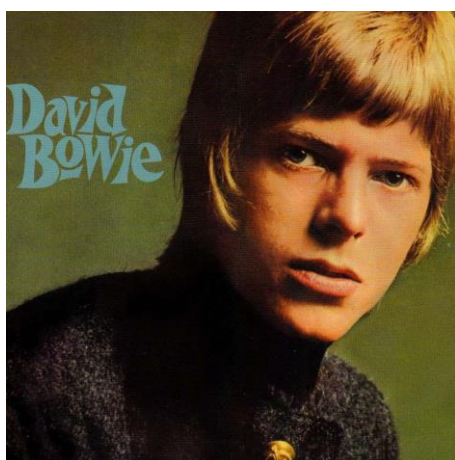
⁹O Museu da Imagem e do Som, o MIS, apresentou a exposição *David Bowie*, organizada pelo Victoria and Albert Museum (V&A) de Londres em 2014. A mostra contou com letras de músicas, manuscritos, instrumentos, desenhos, 47 figurinos, trechos de filmes e shows ao vivo, videoclipes e fotografias.

das informações contidas nas capas de disco. Já no texto de *David Bowie*, Breward (2014) nos fala da intensidade que

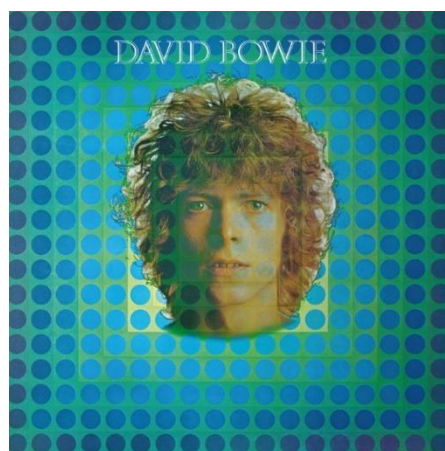
permeia a carreira metamórfica de Bowie e as relações a ela. (...) suas músicas, suas letras, suas declarações públicas, seu corpo e seu guarda-roupa continuam a ser analisados em busca de significados prescientes, de pistas sobre a última ou a próxima grande novidade (2014, p. 193).

As imagens das capas analisadas por Breward (2014, p.193) – de *David Bowie* (1967) a *Let's Dance* (1983) – foram reproduzidas abaixo para que seja possível visualizar o quanto David Bowie se transforma ao longo do tempo e o modo com que as capas “destilavam tanto a moda fugidia do momento quanto o caráter do artista.” A persona camaleônica de Bowie, as influências que o circundavam, as provocações advindas de sua “ambiguidade sexual”, sua relação com estilistas e com a moda, formaram um conjunto de pistas percorridas por Breward (2014).

FIGURA 1 - Imagens da discografia de David Bowie



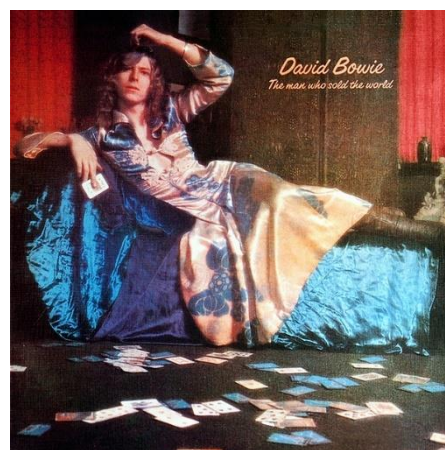
David Bowie * 1967



David Bowie * 1969



The man who sold the world * 1970



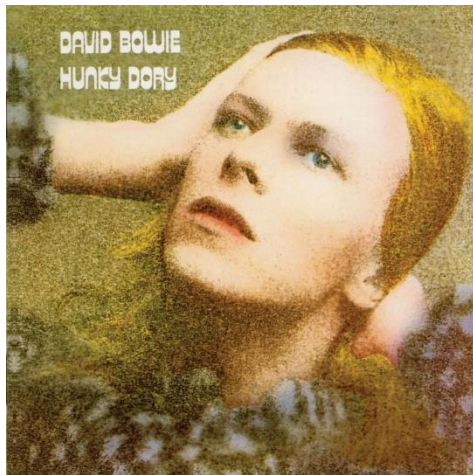
The man who sold the world * 1971



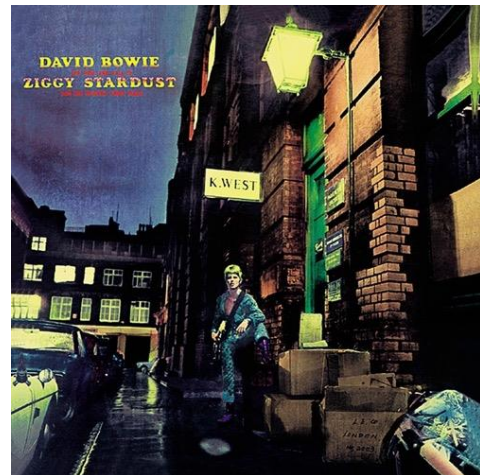
The man who sold the wold * 1971



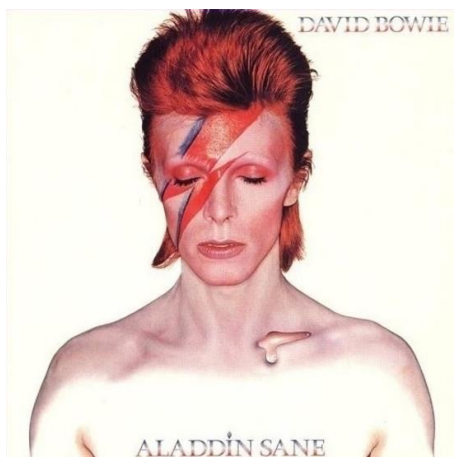
The man who sold the wold * 1972



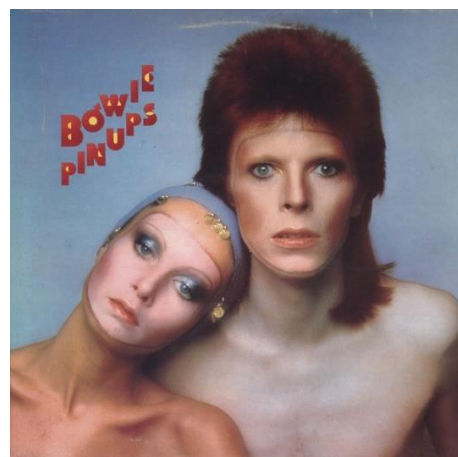
Hunky Dory * 1971



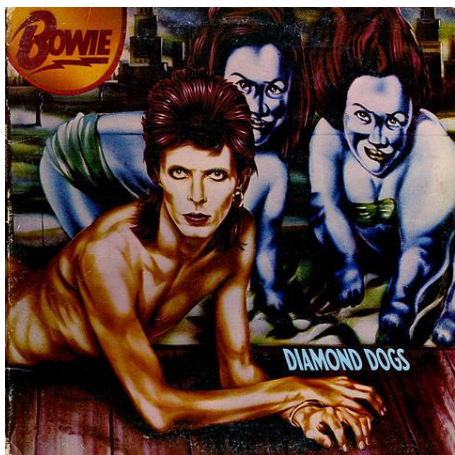
The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from mars * 1972



Aladdin Sane * 1973



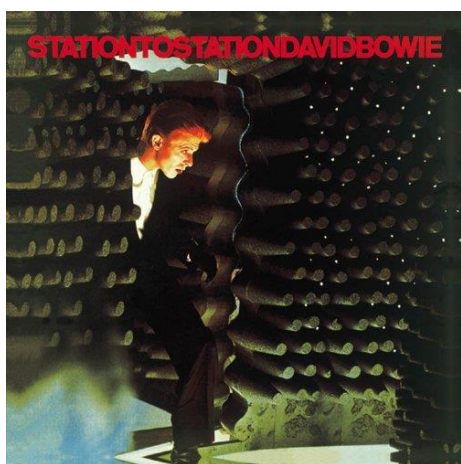
Pin Ups * 1973



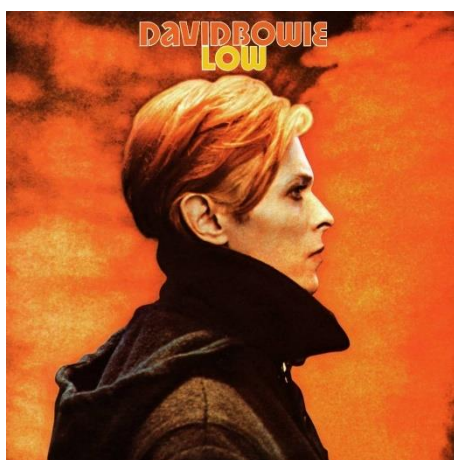
Diamond Dogs * 1974



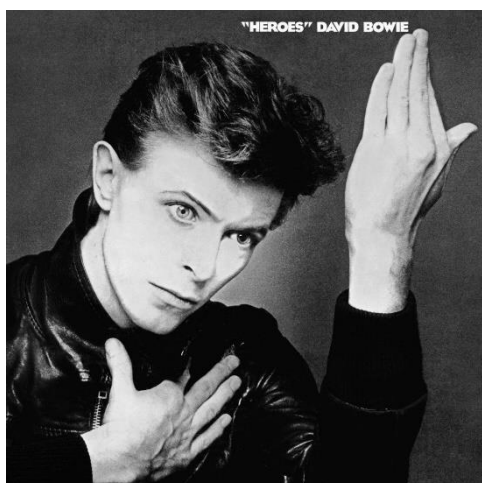
Young Americans * 1975



Station to Station * 1976



Low * 1977



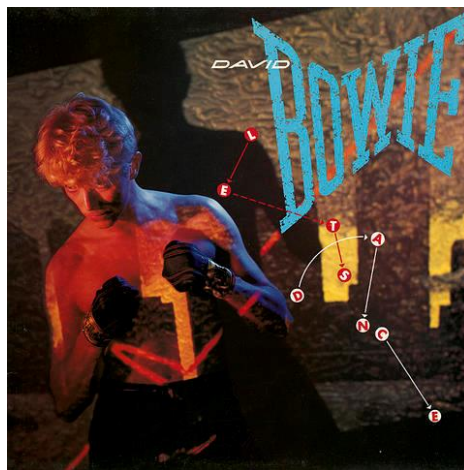
Heroes * 1977



Lodger * 1979



Scary Monsters * 1980



Let's Dance * 1980

FONTE - Disponível em <<http://www.davidbowie.com/sound>>. Acesso em 16 out. 2017.

Apresento três análises feitas por Breward (2014) para que seus critérios analíticos estejam evidentes. Então, comecemos. Nos discos *Aladdin Sane* (1973) e *Pin Ups* (1973), Bowie explorou o “potencial publicitário do formato pôster em sua exibição do narcisismo espetado, pintado e nu de Ziggy, tudo recoberto pelo lustro de uma versão de elegância bem peculiar típica de 1973” (BREWARD, 2014, p. 196). Antes de prosseguirmos com esta análise, peço licença para apresentar, com prazer, o alienígena Ziggy Stardust, personagem criado por David Bowie. Na reportagem *Como Ziggy Stardust caiu na Terra*, feita pela revista de música *Rolling Stone*, Mikal Gilmore (2012) explica como “em 1972, David Bowie tentava manter a sanidade enquanto tornava o rock seguro para deuses do glitter e das esquisitices espaciais”. Então,

Bowie se via como um ator; queria usar rosto e corpo, voz e músicas, para representar papéis bizarros. Então, em 1971, percebeu que poderia combinar tudo – música e teatro – em um só personagem: Ziggy Stardust, um ser de outro mundo que veio à Terra para salvá-la, mas em vez disso encontrou o rock. Ziggy cantava sobre mudança e dor e tocava música melhor do que qualquer um; sua vaidade era fora do comum e ele tinha o carisma para transar com quem desejasse, homem ou mulher. No final, suas aspirações o levaram à ruína, com seus melhores objetivos não alcançados. Esse personagem tornou David Bowie famoso e formou uma comunidade em torno de sua singularidade. (GILMORE, 2012).

Retomando a análise de Christopher Breward (2014), o álbum *Aladdin Sane*, lançado em abril de 1973,

tinha uma foto de Brian Duffy, fotógrafo de moda, e era tão inovadora, no uso de impressão em sete cores, que teve de ser feita em Zurique. O efeito era super-realista: o cabelo cor de cobre, que era marca registrada de Ziggy, e a maquiagem, que desenhava um raio, contrastavam com o fundo muito branco. O raio foi aplicado pelo novo maquiador de Bowie, Pierre La Roche, da Arden, que se encarregaria da maquiagem de Bowie na turnê de *Ziggy Stardust/Aladdin Sane*, em 1973, e mais tarde trabalharia no *Rocky Horror Picture Show*¹⁰ (BREWARD, 2014, p. 196).

O levantamento de dados de Breward (2014) evidencia as relações do músico com a moda: a seleção do fotógrafo, a elegância à moda de 1973, o cuidado dedicado à maquiagem, tanto na capa do disco quanto nas viagens da turnê, os cabelos avermelhados de Ziggy Stardust. Num contexto social mais amplo, é possível inferir a existência de uma ligação entre o alienígena Ziggy e a conjuntura trazida pela corrida espacial, ainda vigente em 1973.

Em *Pin Ups* (1973), Breward (2014, p. 198) usa a palavra “correspondência” para traçar uma relação entre a capa do LP e a moda. São citados estilistas e aspectos que caracterizam o que ele chama de “sensibilidade do mundo da moda internacional”. Além disso, a capa traz a conhecida modelo Twiggy ao lado de David Bowie. Na fotografia de Justin de Villeneuve, Twiggy

apoia seu corpo no de Bowie. A expressão de ambos passa uma sensação de fragilidade, como se fossem bonequinhas de porcelana. São imagens de tal artificialismo que correspondem perfeitamente à sensibilidade do mundo da moda internacional da época, que, através do trabalho de Yves Saint Laurent, Halston, Ossie Clark e Walter Albini, valorizava uma vaga revivescência de uma falsa art déco, uma atenção sensual a superficialismos e o fulgor cintilante do futurismo (BREWARD, 2014, p. 198).

Em *Scary Monsters...And Super Creeps* (1980), nosso último exemplo, David Bowie aparece vestido como um *pirotetista*. A capa do LP foi feita pelo ilustrador de moda Edward Bell com superposição de “fotografias etéreas” feitas por Brian Duffy (2014, p. 200-201). Nessa análise, Breward (2014) traça um paralelo entre a capa do LP e o uso que Bowie faz da moda. Aliás, ele nos lembra que a “cínica” faixa *Fashion*¹¹ faz parte desse álbum.

(...) Bowie parecia indicar uma compreensão dos superficialismos da moda e também de sua importância para seu próprio trabalho (...). Na capa do álbum, Bowie parece ser flagrado no ato de se vestir ou se despir, arrumando o traje no ombro, e a facilidade gráfica com que Bell indica a maquiagem cênica e rabisca o título com uma caligrafia expressiva em torno dos cantos da capa

¹⁰ O filme *The Rocky Horror Picture Show*, de 1975, é um musical de comédia de terror britânico dirigido por Jim Sharman. A produção é uma homenagem parodiada de filmes B de ficção científica e horror.

¹¹ A letra de *Fashion* está disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=F-z6u5hFgPk>>. Acesso em 07 mai. 2019.

lembra um encarte desdobrável da Vogue ou um anúncio de batom. É tudo teatral demais para ser verdade (BREWARD, 2014, p. 200-201).

Organizado cronologicamente, o texto de Breward (2014) nos leva a uma viagem pela “cultura visual na moda” (BREWARD, 2016, p. 169) a partir da análise das capas de LPs de David Bowie. Maquiadores, estilistas, fotógrafos, artistas, que contribuíram com a elaboração das capas de discos e figurinos são apresentados. Relações entre a moda da época e os álbuns pontuam suas análises. Também nos são apresentados filmes, livros, contextos socioculturais e experiências artísticas que influenciaram sua obra como, por exemplo, relações com surrealismo, o expressionismo alemão e o teatro Kabuki.

2.2 A exposição Schiaparelli and Prada: Impossible Conversations e o rigor flexível

Pergunta-se Ginzburg (1999, p.178): “pode um paradigma indiciário ser rigoroso?” Para responder à questão, primeiramente coloco em pauta dois critérios de organização do saber: de um lado, a orientação quantitativa e reproduzível das ciências da natureza baseadas no estatuto científico de Galileu; de outro lado, as ciências humanas, de orientação qualitativa, que individualizam seus objetos de estudo e consideram a intuição do pesquisador.

O critério de pesquisa galileano “colocou as ciências humanas num desagradável dilema”, já que a apreciação de traços individuais na pesquisa seria equivalente à negação de um conhecimento rigoroso (GINZBURG, 1999, p. 163). Desse modo, Ginzburg (1999, p.163) apresenta “um paradigma diferente, fundado no conhecimento científico (mas de toda uma cientificidade por se definir) do individual”: o paradigma indiciário.

O paradigma indiciário está conectado a formas de saber ligadas à “experiência cotidiana – ou, mais precisamente, a todas as situações em que a unidade e o caráter insubstituível dos dados são, aos olhos das pessoas envolvidas, decisivos”

(GINZBURG, 1999, p. 178). Além disso, esse saber não se organiza via regras preexistentes.

Logo, por considerar o caráter individualizante dos objetos, é tarefa do pesquisador elaborar sua “estratégia cognoscitiva” fazendo uso de “elementos imponderáveis: faro, golpe de vista, intuição” (GINZBURG, 1999, p.179). É nesse cenário que Ginzburg (1999, p.143) situa o termo “rigor flexível” e é por essa razão que o paradigma indiciário seria capaz de nos “ajudar a sair dos incômodos da contraposição entre ‘racionalismo’ e ‘irracionalismo’”.

Para Ginzburg (1999), rigor flexível é uma das demandas do paradigma indiciário. Dito de outro modo, rigor flexível estaria às voltas com a noção de que em pesquisa não se trabalha apenas com normas formalizadas ou preexistentes, mas também com a intuição e com a criação de estratégias que permitam o rastreamento de pistas necessárias à pesquisa. Podemos entendê-lo como um convite ao pesquisador para aguçar seus sentidos e ampliar seu campo de possibilidades.

Do mesmo modo, a exposição *Schiaparelli and Prada: Impossible Conversations* realizada em 2012 pelo *Costume Institute*, do *Metropolitan Museum of Art* em Nova Iorque, pode ser observada pela perspectiva do *rigor flexível*. A estilista Elsa Schiaparelli, conhecida por suas criações surrealistas, viveu entre 1890 e 1973, e Miuccia Prada, estilista das marcas *Prada* e *Miu Miu*, nasceu em 1949. A ideia de Harold Koda e Andrew Bolton, os curadores da mostra, foi organizar critérios de afinidades entre os trabalhos das estilistas italianas.

Os curadores se inspiraram na seção *Impossible Interviews*, publicada pela revista *Vanity Fair* na década de 1930, que promovia diálogos fictícios entre duas personalidades. Decidido o modo de organização da exposição, as próximas pistas percorridas passaram pelo levantamento de criações que aproximassem as estilistas italianas. Esses dados poderiam ser organizados de muitas formas diferentes, contudo, os curadores optaram por dividir a exposição em temas que conectam a visão de mundo e as criações de Schiaparelli e Prada.

Os sete temas que aproximam a obra de Schiaparelli e Prada (2012) são: *Waist Up/Waist Down*, *Ugly Chic*, *Hard Chic*, *Naïf Chic*, *The Classical Body*, *The Exotic Body*, *The Surreal Body*. Para Koda e Bolton (2012), tais temas se dividem em três grandes grupos: *Waist Up / Waist Down* demonstra o foco de Schiaparelli na parte superior do

corpo e Prada na parte inferior. *Ugly Chic*, *Hard Chic* e *Naïf Chic* explora seus conceitos de elegância. E, em *The Classical Body*, *The Exotic Body*, *The Surreal Body*, o enfoque foi dado na relação entre a produção das *designers* e o corpo feminino.

O tópico das conversas estava vinculado aos sete temas mencionados. Contudo, a conversação aconteceu de duas formas distintas: pelas peças que os curadores selecionaram e também pelos vídeos¹² que simulam diálogos entre Schiaparelli e Prada, dirigidos pelo cineasta Baz Luhrmann (2012).

FIGURA 2 - Cena de uma das conversas imaginárias entre Elsa Schiaparelli e Miuccia Prada



FONTE - Disponível em <<https://www.metmuseum.org/metmedia/video/collections/ci/ugly-chic>>. Acesso em 05 jul. 2017.

É possível traçar uma analogia entre a expografia proposta por Harold Koda e Andrew Bolton (2012) e os modos de pensar propostos pelo paradigma indiciário (GINZBURG, 1999). Em primeiro lugar, os curadores não se limitaram a “pôr em prática regras preexistentes” (GINZBURG, 1999, p. 179). Eles recolheram pistas sobre

¹²Nas gravações, Schiaparelli, falecida em 1973, foi interpretada pela atriz Judy Davis.

as obras de Schiaparelli e Prada e, então, elaboraram conversas imagéticas. Aliás, a ideia dos diálogos imaginários foi retirada de uma revista da década de 1930, o que representa outra pista. Essas conversas aconteceram por meio das criações e dos vídeos dirigidos por Luhrmann. Assim, os curadores usaram a intuição e as pistas para organizar os diálogos imagéticos e verbais.

E, ainda que os curadores não trabalhem com normas preestabelecidas, a coerência das conversas entre Schiaparelli e Prada nos fazem perceber traços de um *rigor flexível* na execução da proposta expositiva. Mostra-se, então, a ação da intuição e da junção de pistas não-tradicionais para a montagem da exposição.

Como forma de apresentar a organização visual da expografia, apresento uma imagem de cada tema que Koda e Bolton desenvolveram para arranjar as “pistas” deixadas nas criações de Schiaparelli e Prada. Como forma de reforçar a proposta dos curadores, as notas explicativas sobre os temas que compõem a exposição foram retiradas do site do *The Metropolitan Museum of Art* (MET).

Waist Up/Waist Down

FIGURA 3 - Imagem da exposição Schiaparelli e Prada: Impossible Conversation



FONTE - Disponível em <<https://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2012/impossible-conversations/about-the-exhibition>>. Acesso em 05 jul. 2017.

Waist Up/Waist Down faz um contraponto entre o uso de detalhes usados cintura acima por Schiaparelli, enquanto o foco da Prada está localizado abaixo da

linha da cintura. Parte da exposição foi composta pelos chapéus de Schiaparelli e pelos sapatos da Prada (MET, 2012).

Ugly Chic

FIGURA 4 - Imagem da exposição Schiaparelli e Prada: Impossible Conversation



FONTE - Disponível em <<https://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2012/impossible-conversations/about-the-exhibition>>. Acesso em 05 jul. 2017.

O *feito chique* revela como as duas estilistas subverteram ideais de beleza e de glamour brincando com o bom e o mau gosto por meio de cores, estampas e tecidos (MET, 2012).

Hard Chic

FIGURA 5 - Imagem da exposição Schiaparelli e Prada: Impossible Conversation



FONTE - Disponível em <<https://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2012/impossible-conversations/about-the-exhibition>>. Acesso em 05 jul. 2017.

Uma firmeza e severidade chiques são exploradas a partir das influências dos uniformes e roupas masculinas numa estética minimalista que, ao mesmo tempo, nega e realça a feminilidade (MET, 2012).

Naïf Chic

FIGURA 6 - Imagem da exposição Schiaparelli e Prada: Impossible Conversation



FONTE - Disponível em <<https://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2012/impossible-conversations/about-the-exhibition>>. Acesso em 05 jul. 2017.

Neste tema, Schiaparelli e Prada trazem um ar juvenil para suas criações como um modo de discutir e subverter a ideia de que há uma roupa apropriada para cada idade da mulher (MET, 2012).

The Classical Body

FIGURA 7 - The Classical Body na exposição Schiaparelli e Prada: Impossible Conversation



FONTE - Disponível em <<https://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2012/impossible-conversations/about-the-exhibition>>. Acesso em 05 jul. 2017

O *Corpo Clássico*, que também incorpora o *Corpo Pagão*, explora o interesse das estilistas pelo passado. Mais especificamente, o direcionamento de seus olhares para o final do século XVIII e início do século XIX (MET, 2012).

The Exotic Body

FIGURA 8 - The Exotic Body na exposição Schiaparelli e Prada: Impossible Conversation



FONTE - Disponível em <<https://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2012/impossible-conversations/about-the-exhibition>>. Acesso em 05 jul. 2017.

O Corpo Exótico explora a influência das culturas orientais¹³ por meio de tecidos como lamê e silhuetas inspiradas em saris e sarongues (MET, 2012).

¹³Há de se pontuar que Edward Said é um dos críticos da ideia do exótico relacionado ao Oriente. No livro *Orientalismo: O Oriente como invenção do Ocidente*, publicado originalmente em 1978, Said demonstra que o 'Oriente' não é um nome geográfico entre outros, mas uma invenção cultural e política do 'Ocidente' que reúne várias civilizações a leste da Europa sob a marca do exotismo e da inferioridade.

The Surreal Body

FIGURA 9 - The Surreal Body. Imagem da exposição Schiaparelli e Prada: Impossible Conversation



FONTE - Disponível em
<<https://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2012/impossible-conversations/about-the-exhibition>>. Acesso em 05 jul. 2017.

A galeria dedicada ao *Corpo Surreal* mostra como as duas estilistas interferem nas proporções do corpo feminino por meio de práticas surrealistas. A ideia de borrar os limites entre a realidade e ilusão, e entre o natural e o artificial, também categorizam o *Corpo Surreal* (MET, 2012).

A maneira com que *Schiaparelli and Prada: Impossible Conversations* (2012) foi organizada por Harold Koda e Andrew Bolton evidencia a escolhas expográficas que partem de questões não-tradicionais e da junção de pistas. O modo com que Christian Beward (2014) construiu a relação entre a moda e as capas de LPs de David Bowie também segue esta estrutura de pensamento. É possível dizer que ambos compartilham características com a proposta do paradigma indiciário de Ginzburg (1999).

Em sentido mais amplo, o paradigma indiciário de Ginzburg (1999, p. 163) pode ser entendido como um contraponto à “lógica galileana” de produzir ciência. Ao elaborar um modo de produzir conhecimento ligado às ciências humanas e “indireto, indiciário, conjectural”, Ginzburg se opõe à “quantificação” e à “repetibilidade” das ciências da natureza baseadas no estatuto de Galileu. Assim, o rigor científico das ciências da natureza se difere do rigor (flexível) das ciências humanas que abraça a intuição do pesquisador e permite a construção de outras estratégias de conhecimento (GINZBURG, 1999). O convite de Ginzburg (1999) à apreciação de pormenores e ao uso da intuição me lembra *O apanhador de desperdícios*, de Manoel de Barros, que diz

Uso a palavra para compor meus silêncios.
Não gosto das palavras
fatigadas de informar.
Dou mais respeito
às que vivem de barriga no chão
tipo água pedra sapo.
Entendo bem o sotaque das águas
Dou respeito às coisas desimportantes
e aos seres desimportantes.
Prezo insetos mais que aviões.
Prezo a velocidade
das tartarugas mais que a dos mísseis.
Tenho em mim um atraso de nascença.
Eu fui aparelhado
para gostar de passarinhos.
Tenho abundância de ser feliz por isso.
Meu quintal é maior do que o mundo.
Sou um apanhador de desperdícios:
Amo os restos
como as boas moscas.
Queria que a minha voz tivesse um formato
de canto.
Porque eu não sou da informática:
eu sou da invencionática.
Só uso a palavra para compor meus silêncios.

3

CONEXÕES:

História da Moda, educação e Cultura Visual

*Algumas vezes o problema são os olhos.
Avançam com hipóteses
nunca vistas.*

Nuno Moura

Página em braco

3 Conexões: História da Moda, Educação e Cultura Visual

3.1 Expansão da cultura pela educação: oportunidades para refletir sobre o ensino em Moda

Ao refletir sobre concepções de conhecimento e educação, Edgar Morin (2002, p.19) nos alerta para o fato de que “não há conhecimento que não esteja, em algum grau, ameaçado pelo erro e pela ilusão”. O mencionado posicionamento nos coloca diante de questões como: 1) histórias, discursos e teorias são passíveis de questionamentos, uma vez que são produtos de construções humanas; 2) tais construções não podem ser consideradas universais, dado que são elaboradas especificamente em um determinado momento histórico, um espaço geográfico, uma sociedade. Assim, a produção de conhecimento não seria um instrumento capaz de espelhar objetivamente o mundo e a realidade, afinal de contas, este processo está contaminado pelos pontos de vista e conteúdos dos sujeitos que os organizaram (MORIN, 2002).

Se pensarmos em modos mais abrangentes de ver o mundo, teremos que os seres humanos são “interpretativos e instituidores de sentido” e, logo, usam sistemas ou códigos de significação para definir, constituir, “codificar”, “organizar” e “regular” diversos aspectos das condutas sociais. Esses sistemas ou códigos de significação – que em conjunto constituem a cultura – dão sentido às ações e permitem a interpretação das ações alheias. Desse modo, é possível afirmar que toda “ação social é cultural, que todas as práticas sociais expressam ou comunicam um significado” e, portanto, possuem um “caráter discursivo” (HALL, 1997, p. 16).

As falas de Morin (2002) e Hall (1997) nos conduzem a desnaturalizar a produção de conhecimento em Moda, uma vez que estamos falando sobre uma prática de significação social que possui “caráter discursivo”, quer dizer, produz sentidos que escapam à uma pretensa neutralidade científica. Esse conjunto de

conhecimentos fabricados é organizado pelas instituições de ensino de Moda, pela forma como os currículos são concebidos, pelas relações que as escolas de Moda estabelecem com o mercado (PRECIOSA, 2006).

É possível afirmar que a História da Moda é delineada a partir de uma tradição cultural, estabelece relações diretas com processos sócio históricos, é organizada pela linguagem/discurso, produz sentidos e está enredada por relações de poder e negociações que definem, dentre outras coisas, o que e quem aparece, assim como o que e quem se torna invisível. Ou por outra, a História da Moda enaltece e evidencia determinados personagens, lugares, teorias, modos de produção e imagens; enquanto outros são invisibilizados.

É inegável que esta dinâmica gere consequências para os estudos de História da Moda, para os pesquisadores de Moda, para os designers em formação e para o campo de forma mais ampliada. “Sabemos que um *designer* projeta mercadorias, e que elas não se revelam como meros produtos: são objetos investidos de carga simbólica”, nos diz Rosane Preciosa (2006, p. 147). Assim, ao jogarmos luz sobre educação em Moda, estamos evidenciando o processo de formação de quem produzirá artefatos culturais investidos de valor simbólico e discursivo.

Em *O design de moda como potência de um experimento*, Rosane Preciosa (2006, p. 147) delinea questões que tangenciam o ensino de moda e a ideia de “atuação do designer de moda na sua cultura”. São ponderações de quem reflete sobre modos de pensar processos educativos, currículo, interferências do mercado na educação, e entende a relevância de se pensar projetos em *design* de moda que possam “inventar outros territórios de criação, que possam redesenhar outras formas e atender ao chamado urgente de outras sensibilidades plásticas, culturais, históricas” (PRECIOSA, 2006, p. 147).

Em *A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo*, Stuart Hall (1997, p. 16) discorre sobre o crescimento do papel constitutivo da cultura “em todos os aspectos da vida social”, a partir da segunda metade do século XX. Dentre os diversos temas levantados no texto, um deles refere-se à oportunidade de expandir reflexões concernentes à esfera cultural por meio da educação. Portanto, vejo na proposta de Hall (1997) uma alternativa viável para vislumbrar estratégias para expandir debates sobre o ensino de Moda e sobre a ação do educador no campo.

A questão central de sua ampla discussão contempla o entendimento de que

Quanto mais importante - mais "central" - se torna a cultura, tanto mais significativas são as forças que a governam, moldam e regulam. Seja o que for que tenha a capacidade de influenciar a configuração geral da cultura, de controlar ou determinar o modo como funcionam as instituições culturais ou de regular as práticas culturais, isso exerce um tipo de poder explícito sobre a vida cultural (HALL, 1997, p. 35).

Diante da relevância da cultura na contemporaneidade, meu enfoque recai sobre a relação existente entre cultura e poder (HALL, 1997, p. 35) e, por consequência, sobre a importância de compreender questões que envolvem o governo/regulação da cultura. Se a cultura é capaz de nos governar, devemos estar atentos ao que regula/governa nossas condutas, nossas práticas e ações sociais (HALL, 1997, p. 39). Isso posto, como pensar numa cultura de Moda relacionada ao ensino?

Se aproximarmos as reflexões sobre a formação dos *designers* levantadas por Rosane Preciosa (2006) da análise proposta por Hall¹⁴ (1997), teremos que a educação em Moda (assim como o desenvolvimento de seus produtos) ocorre dentro de

um sistema de significados, conhecimento cultural institucionalizado, compreensão de normas e a habilidade para conceituar e usar a linguagem para representar a tarefa em que se está envolvido e para construir em torno desta um "mundo" de significados, de colaboração e comunicação -em resumo, "uma cultura" (HALL, 1997, p. 40).

Como se observa, a educação em moda e a produção dos designers são atividades culturais que produzem sentido. Chegamos aqui ao cerne de nossa discussão sobre as relações entre cultura, poder, regulação e educação em Moda. Nesse sentido, Hall afirma que:

se a cultura, de fato, regula nossas práticas sociais a cada passo, então, aqueles que precisam ou desejam influenciar o que ocorre no mundo ou o modo como as coisas são feitas necessitarão — a grosso modo — de alguma forma ter a cultura em suas mãos, para moldá-la e regulá-la de algum modo ou em certo grau (HALL, 1997, p. 18).

A educação apresenta-se, então, como um meio para expandir reflexões a respeito da cultura, uma vez que o processo educacional é um modo de introduzir “normas, padrões e valores – em resumo, a “cultura” – na geração seguinte” (HALL,

¹⁴ Estou traçando uma analogia entre a análise de Stuart Hall (1997, p. 39) sobre a construção de um muro presente na obra de Laclau e Mouffe (1990) e o ensino no Design de Moda, preocupação de Rosane Preciosa (2006).

1997, p. 40). A compreensão desse processo abrange a ideia de que “nossa conduta e todas as nossas ações são moldadas, influenciadas e, desta forma, reguladas normativamente pelos significados culturais.” (HALL, 1997, p. 40). Por conseguinte, professores-pesquisadores podem compreender o ensino de Moda como instrumento de reflexão sobre a cultura do campo e, assim, introduzir debates acerca de modos de pensar e ver mais críticos e responsáveis.

Ainda que a regulação cultural pela educação tenha um alcance restrito, faz-se importante identificar os cursos de graduações em Moda como espaços para experimentação de projetos educativos mais críticos, responsáveis e integrados com os debates contemporâneos. Esse modo de pensar equivale a um convite para que educadores de História da Moda se posicionem criticamente em relação às suas escolhas teórico-metodológicas e ao uso/escolha de imagens para uso pedagógico.

Também posso convidá-los a estimular nos estudantes uma compreensão da História da Moda que não passe apenas pela questão formal, mas a considere como um conjunto complexo de elementos que abarcam questões simbólicas, discursos, modos de ver, modos de ser visto, modos de representar, modos de produzir experiências visuais, modos de lidar com o outro e daí por diante.

Se temos formas para expandir reflexões sobre a cultura de Moda pela educação (Hall, 1997), de que maneira estamos fazendo isso? Estamos agindo em nome de um sistema uniformizador que opera sobre as subjetividades e termina por imprimir nas pessoas uma matriz tradicional e já consolidada? Sobre o que estamos falando com nossos alunos? Quais temas estamos discutindo com nossos pares? A quem isso interessa?

Inevitavelmente, os conteúdos abordados na História da Moda – incluindo suas imagens – são atravessados por camadas de articulações de significado, discursos, imaginários e representações que precisam ser entendidos de forma ampliada e responsável. Nessa perspectiva, a abertura para outras narrativas, assim como a invenção de outros mundos na História da Moda, pode ser instaurada por meio de atenção aos processos educativos.

3.2 As imagens de História da Moda como recurso educativo

Ao tomar a expansão de reflexões sobre a cultura pela educação (HALL, 1997) como uma possibilidade a ser explorada, tenho nos estudos da Cultura Visual os direcionamentos que considero necessários para ampliar nossos modos de ver e compreender o mundo. Antes de prosseguirmos, considero prudente ter em mente o alerta do historiador Paulo Knauss (2008a, p. 154) sobre o entendimento de que, no campo da Cultura Visual, existem diferentes “escolas de pensamento formadas em diferentes instituições e que são moldadas a partir de opções conceituais distintas, definindo diversas orientações de trabalho, nem sempre complementares”¹⁵.

Dito de modo bastante resumido, tomo por referência a “perspectiva abrangente da cultura visual, [em que] importa, sobretudo, não tomar a visão como dado natural e questionar a universalidade da experiência visual” (KNAUSS, 2008a, p. 155). Outra característica desta vertente é considerar que a “cultura visual serve para pensar diferentes experiências visuais ao longo da história em diversos tempos e sociedades” (KNAUSS, 2008a, p. 157). É a partir desta perspectiva abrangente que me dirijo às imagens em História da Moda.

A partir da experimentação do potencial pedagógico das imagens em História da Moda, podemos pensar sobre as relações entre conhecimento e poder inseridas no campo, experimentar conexões das imagens com outros repertórios e conteúdos, e incentivar uma aproximação entre sujeito e imagem, dentre outras possibilidades. Desse modo, além de conexões imagéticas e disciplinares, a perspectiva da Cultura Visual incentiva diálogos mais abertos em relação ao mundo e aos aspectos mais sensíveis da vida. Entendo que essa maneira de pensar a educação encontra ressonância nos desejos de Rosane Preciosa (2006) sobre criar

(...) um regime de simpatia e confiança que possa nos livrar dos excessos de domesticação da alma e permita que não ignoremos as enormes vantagens de se constituírem redes hospitaleiras para a produção de pensamento e afetividade. Imaginem um espaço que cuidasse das transformações que vão se processando em nós. Um tempo de recolhimento para as sensações que insistem e nos pedem passagem, mas que não passam de vetores que nos

¹⁵A perspectiva restrita da Cultura Visual considera “que ela corresponde à cultura ocidental, marcada pela hegemonia do pensamento científico (Chris Jenks) ou na medida em que a cultura visual traduz, especificamente, a cultura dos tempos recentes marcados pela imagem virtual e digital, sob o domínio da tecnologia (Nicholas Mirzoeff)” (KNAUSS, 2008, p. 157).

acenam com fúria e vagueza. Necessitam, pois, de cuidados para que rebentem e revelem-se, enfim, projetos. Projetos esses que, corajosos, incorporam as falhas, as dificuldades, as hesitações compartilhadas como expressões produtivas, como processos de descobertas (PRECIOSA, 2006, p. 150).

Faz-se necessário lembrar que os processos educacionais que se propõem a questionar e desnaturalizar modos de conhecer já cristalizados são atravessados por certos incômodos, já que se trata de educadores e estudantes darem passagem àquilo que ainda não tem forma. Nesse compasso, Fernando Hernández (2011, p. 46) nos diz que a educação para a Cultura Visual pode ser um instrumento tanto para “reinventar-nos como trabalhadores da cultura e educadores” quanto para desenvolvermos “projetos que possibilitem experiências que contribuam para transgredir e criar”.

Na concepção de W.T.J. Mitchell (2006, p. 170), a Cultura Visual discute, além de imagens, o que vemos, olhamos, mostramos, exibimos, assim como o que escondemos e o que nos recusamos a ver. Encontro na obra *Iconology: image, text, ideology*, também de Mitchell (1987), fundamentos para delimitar o conceito de imagem utilizado nessa pesquisa.

No capítulo *What is an image?*, Mitchell (1987) afirma que seu propósito não é indicar uma nova definição de imagem, mas examinar os modos com que a palavra imagem é utilizada numa série de discursos institucionalizados de diversas disciplinas. Em sua visão, o termo imagem comporta uma série de diferentes sentidos podendo designar, por exemplo, pinturas, mapas, diagramas, sonhos, alucinações, projeções, memórias, espetáculos, poemas, dentre outras possibilidades. Ante a esse cenário seria impossível compreendê-las, reuni-las e defini-las como um campo unificado.

A proposta de Mitchell (1987, p. 9) considera as imagens como uma “grande família que migrou no tempo e no espaço e sofreu profundas mutações neste processo.” Ao pensá-las levando em conta uma perspectiva genealógica, Mitchell nos apresenta um diagrama que ramifica o termo ‘imagem’ em cinco grupos: imagem gráfica; imagem óptica; imagem perceptiva; imagem mental; e imagem verbal.

1) As *imagens gráficas* abrangem pinturas, desenhos, fotografias, imagens impressas e está relacionada à história da arte; 2) As *imagens óticas* têm relações com espelhos e projeções e conecta-se ao campo da física; 3) As *imagens perceptuais* abarcam a apreensão de dados sensíveis, espécies e aparências e ocupam uma

região fronteiriça que comporta diferentes tipos de conhecimento; 4) As *imagens mentais* envolvem os sonhos, memórias, ideias e fantasmata, abarcando os campos da psicologia e da epistemologia; 5) As *imagens verbais* referem-se às metáforas e descrições e dizem respeito ao campo de conhecimento da crítica literária (MITCHELL, 1987).

Na entrevista *Como caçar (e ser caçado por) imagens: Entrevista com W. J. T. Mitchell*, concedida a Daniel B. Portugal e Rose de Melo Rocha em 2009, Mitchell (2009) retoma a ideia do diagrama e explica que ele pode ser dividido entre imagens materiais (o que, em inglês, seriam *pictures*) e imagens imateriais (consideradas *images*). O lado gráfico/ótico/perceptual diz respeito às imagens “que podem ser vistas em suportes materiais, que podem ser penduradas na parede, impressas numa página ou destruídas” (MITCHELL, 2009, p. 5). O lado perceptual/mental/verbal abrange as

imagens imateriais que surgem na mente como fantasias, sonhos, memórias ou as imagens que surgem na mente de uma leitora enquanto ela lê um texto, visualizando personagens, cenas e ações ou percebendo as figuras (símbolos, metáforas) que compõem o domínio das imagens verbais (MITCHELL, 2009, p. 6).

Nesse contexto, Mitchell (2009) afirma que

sob meu ponto de vista, é parte da ontologia fundamental das imagens que elas sejam tanto materiais quanto imateriais, tanto corporificadas em objetos e lugares particulares quanto migrando eternamente através das fronteiras e corpos da mídia (MITCHELL, 2009, p. 6).

Creio que estes direcionamentos teóricos/conceituais nos auxiliam a compreender as imagens em História da Moda de modo mais abrangente: como *imagem material* (imagens de um livro didático, por exemplo) e, ao mesmo tempo, *imagem imaterial* (dada a partir da estrutura narrativa dos livros didáticos e do posicionamento dos educadores em sala de aula, por exemplo). Portanto, durante o desenvolvimento da pesquisa, continuarei utilizando o termo imagem, mas ciente de sua dupla perspectiva material e imaterial.

Como estratégia de aproximação das imagens, sigo a trilha de Mitchell (2009), que se coloca como um

caçador-coletor de imagens através da mídia, livremente transgredindo fronteiras históricas e disciplinares entre, digamos, film studies e história da arte, ou entre a arte antiga, “primitiva”, como é chamada, e a moderna. Não que eu ignore as fronteiras. Ao contrário: o momento do cruzamento de uma

fronteira é parte crucial do trabalho: não apenas notar a fronteira, mas se perguntar de que tipo é e como foi instituída. Ela esteve sempre lá (e.g., a fronteira entre arte de elite e arte popular, ou entre imagens verbais e imagens visuais), ou foi uma invenção histórica específica de uma cultura ou civilização particular? (MITCHELL, 2009, p. 3).

De tal modo, direciono-me a experimentações educativas que abarcam práticas cotidianas de ver e mostrar (MITCHELL, 2010), construções simbólicas dos artefatos culturais e que estejam dispostas a transgredir fronteiras históricas e disciplinares. Consequentemente, um espaço é aberto para que o visual seja experimentado por meio da cultura, de modo que o “sistema de códigos que interpõe um véu ideológico entre nós e o mundo real” seja questionado (MITCHELL, 2010, p. 246). Para Irene Tourinho, a educação da Cultura Visual

cruza abordagens da arte e das ciências sociais visando um olhar crítico e investigativo em relação às imagens e aos modos de ver, valorizando a imaginação, o prazer e a crítica como constituintes das práticas de produção e interpretação de visualidades. Ao compreender arte e imagem como cultura, a Cultura Visual explora usos e possibilidades educativas e pedagógicas de um amplo espectro de visualidades que inclui imagens de arte, ficção, publicidade, entretenimento e informação (TOURINHO, 2011, p. 4).

Da fala de Tourinho (2011) substituo sem receio a palavra *arte* pela palavra *moda*. Sob a visada da Cultura Visual, considero História da Moda e imagem como cultura, proponho a exploração de seus usos pedagógicos e traço conexões com outras disciplinas e artefatos culturais. Assim, a partir da perspectiva da Cultura Visual, vislumbro perspectivas que incentivem reflexões expandidas sobre o campo do *Design* de Moda e, à vista disso, apresentem modos críticos de pensar a educação relacionada a processos culturais (HALL, 1997).

Ao jogar luz sobre a constituição disciplinar da História da Moda, teremos que grande parte de sua narrativa tradicional é constituída por referências imagéticas. Essas imagens constroem percepções e produzem sentidos que atuam sobre o campo. Desnaturalizá-las é um modo de ponderar sobre a construção de nosso repertório simbólico, sobre as implicações de sua repetição ao longo do tempo, sobre o que é mostrado e o que é invisibilizado, e sobre a responsabilidade do educador em Moda.

Esse conjunto de reflexões me leva pensar no ensino em Moda e na ideia de que os futuros *designers* projetarão mercadorias que “não se revelam como meros produtos: são objetos investidos de carga simbólica” (PRECIOSA, 2006, p. 147).

Como forma de exemplificar a importância de se pensar a imagem e a interferência prática do trabalho dos *designers* na cultura, introduzo alguns casos em que marcas e *designers* colocaram em circulação artefatos culturais que estão histórica e culturalmente descontextualizados.

3.3 Deslizes simbólicos em produtos de Moda

Em 2014, a marca Zara fez uma coleção infantil inspirada nas roupas de xerifes dos filmes clássicos do Velho Oeste norte-americano. Um dos itens era uma camiseta listrada em tons de azul com uma estrela amarela posicionada na altura do peito. Tal peça rendeu à Zara fortes críticas em Israel pela semelhança com os “uniformes que os judeus usavam nos campos de concentração nazistas: listrado e com uma estrela de David costurada na altura do peito.”¹⁶

FIGURA 10 - Camiseta infantil da Zara ao lado do uniforme usado pelos judeus em campos de concentração



FONTE - Disponível em <<https://www.mundodomarketing.com.br/ultimas-noticias/31539/zara-pede-desculpas-por-vender-pijama-que-lembra-o-holocausto.html>>. Acesso em 19 mai. 1018.

¹⁶ Disponível em <https://brasil.elpais.com/brasil/2014/08/27/economia/1409139237_268695.html>. Acesso em 19 mai. 1018.

Em matéria do site BBC¹⁷, consta que a Zara desculpou-se e tirou a camiseta de circulação. Ainda que a estrela da camiseta apresente a palavra xerife no meio da estrela, a equipe da marca afirmou: “reconhecemos agora que o *design* pode ser visto como insensível e nos desculpamos sinceramente se ofendemos nossos consumidores.”

Chamo a atenção para o termo *design insensível* e retomo a ideia de que *designers* projetam “objetos investidos de carga simbólica” (PRECIOSA, 2006, p. 147). Ainda sobre a camiseta da Zara, o site UOL traz alguns questionamentos pertinentes para a nossa discussão:

Teria sido um erro sem más intenções nesse caso da Zara? Uma peça de roupa que passou sem controle no meio do gigantesco fluxo de 30 mil novos modelos postos à venda todos os anos? Culpa de um estilista ignorante para quem todas as imagens são iguais? Ou foi a ação perversa de um funcionário que quis fazer uma provocação, lançar uma polêmica ou que quis dar uma de Oliviero Toscani, o fotógrafo das campanhas publicitárias da Benetton?

Esse caso todo é estúpido, uma bobagem inacreditável”, diz a filósofa Marie-José Mondzain, autora de “Homo Spectator” (Ed. Bayard, 2013), entre outras obras. “Ele mostra uma falta de cultura visual e histórica desse estilista que deveria ser demitido. Querer associar uma camiseta de marinheiro aos elementos que identificam um xerife, como as crianças veem no cinema, já é lamentável”. Sem contar que “associar listras a uma estrela amarela é nojento” e só pode suscitar a revolta de inúmeras associações. “As salvaguardas estão caindo porque falta memória e cultura”, ela diz. (Disponível em <<https://noticias.uol.com.br/internacional/ultimas-noticias/lemonde/2014/09/03/o-cinismo-e-a-estupidez-da-zara-e-outras-marcas-de-roupas.htm>>. Acesso em 19 mai. 2018).

Nessa análise, ênfase as questões relacionadas ao controle de produção de uma marca, a crítica ao estilista que não é capaz de diferenciar uma imagem de outra, a constatação sobre a “falta de cultura visual e histórica” do estilista e a percepção de uma carência de conhecimento em termos de memória e cultura.

O segundo caso aconteceu no Brasil, no mês de outubro de 2016, e envolveu a marca carioca Maria Filó. Ao visitar uma loja da marca, Tâmara Isaac ficou indignada ao se deparar com a estampa de “uma escrava com o filho nas costas servindo uma branca”¹⁸. Pela estampa que considerou racista, Tâmara manifestou-se na rede social *Facebook*:

¹⁷Disponível em <https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2014/08/140827_uniforme_holocausto_zara_rb>. Acesso em 19 mai. 2018.

¹⁸ Disponível em <<https://www.facebook.com/tamara.isaac.10/posts/1407419222615708>>. Acesso em 20 mai. 2018

Começo a olhar as roupas e me pergunto: Confere? É uma estampa de escravas entre palmeiras. É uma escrava com um filho nas costas servindo uma branca? Perguntei à vendedora se aquela estampa tinha alguma razão de ser ou se era só uma estampa racista mesmo. Ela, me dirigindo à palavra pela primeira vez, não soube responder. Entrei no site da marca, com a esperança de que houvesse algum sentido naquilo, mas só encontrei uma marca que não satisfeita em representar somente mulheres brancas achou que esse Toile de Jouy de escravas seria de muito bom gosto.

Esta postagem recebeu diversas curtidas e compartilhamentos, e o caso virou matéria jornalística em grandes veículos de comunicação como, por exemplo, Carta Capital, Veja, Estadão, Meio e Mensagem, Folha de São Paulo, dentre outros. Diante da repercussão negativa, a Maria Filó buscou se justificar em sua rede social:

Gostaríamos de fazer um esclarecimento. A estampa em questão buscou inspiração na obra de Debret. Em nenhum momento tivemos a intenção de ofender. Pedimos sinceras desculpas e informamos que já estamos tomando as devidas providências para que a estampa seja retirada das lojas”, justificou a marca.¹⁹

De acordo com a Maria Filó, a inspiração para o desenvolvimento da estampa é o trabalho do artista Jean-Baptiste Debret (Paris, França 1768 - idem 1848), que trabalhou como pintor da corte no Rio de Janeiro e se revelou como um “desenhista atento às questões sociais brasileiras”. De acordo com a Enciclopédia do Itaú Cultural

Destaca-se a preocupação documental do artista, que representa cenas típicas de atividades e costumes do Rio de Janeiro, procurando traçar um painel social da cidade. Apresenta muitos aspectos relacionados ao trabalho escravo, ora acentuando o lado mais expansivo das relações sociais, ora expondo serviços extenuantes, como os de carregadores e trabalhadores das moendas. Mostra o trabalho dos negros de ganho que percorrem as ruas da cidade, prestando vários tipos de serviços. (Disponível em <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa18749/debret>>. Acesso em 20 mai. 2018.)

Poucos dias após a enxurrada de comentários sobre o caso, o jornal Extra publicou uma matéria intitulada *Estampa de escravos em coleção da Maria Filó foi alterada e não é de Debret, diz pesquisadora*. A reportagem afirma que, segundo análises da artista e pesquisadora Patrícia Gouvêa²⁰, a obra usada pela marca não é de Debret e originalmente não tem uma mulher branca. A imagem teria sido alterada de modo a reforçar “ainda mais o conceito racista que gerou a revolta nas redes sociais”.

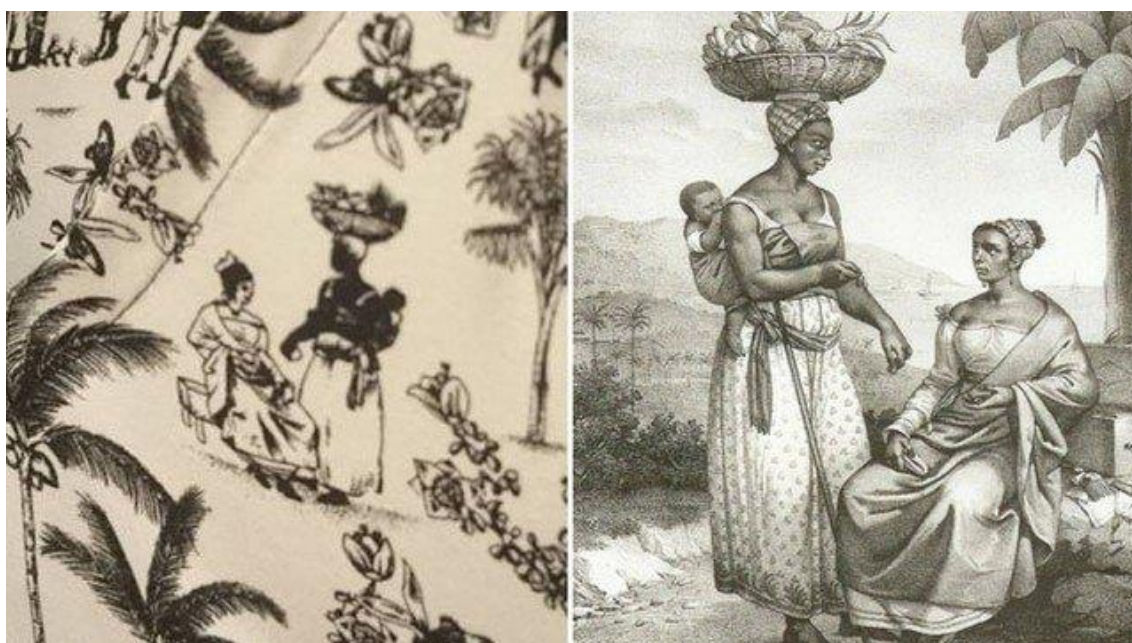
¹⁹Disponível em <<https://www.cartacapital.com.br/sociedade/maria-filo-poe-a-venda-roupas-estampadas-com-mulheres-escravizadas/>>. Acesso em 20 mai. 2018.

²⁰Postagem de Patrícia Gouvêa disponível em:

<<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10154115352892636&set=a.10150263214262636&type=3&theater>>. Acesso em 19 mai. 2018.

Patricia publicou em sua página no Facebook uma reprodução da litografia "Negras no Rio de Janeiro", de autoria de Johann Moritz Rugendas, de 1835, e criticou a resposta dada pela Maria Filó às denúncias de racismo. Ela condena o erro de informação sobre a autoria da imagem que teria inspirado a roupa e destaca uma diferença entre os ícones da obra e da estampa: "São 2 mulheres negras no original, a que está sentada está calçada, o que pode sugerir que talvez fosse uma mulher forra, ou quem sabe uma escrava "doméstica" a quem era permitido usar sapatos em ocasiões especiais. A estampa da loja colocou a que estava sentada como branca, alterando totalmente o significado da cena. (Disponível em <<https://extra.globo.com/noticias/brasil/estampa-de-escravos-em-colecao-da-maria-filo-foi-alterada-nao-de-debret-diz-pesquisadora-20298194.html>>. Acesso em 20 mai. 2018).

FIGURA 11 - Detalhe da estampa utilizada pela Maria Filó à esquerda e a obra "Negras no Rio de Janeiro", de Johann Moritz Rugendas, 1835



FONTE - Disponível em <<https://extra.globo.com/noticias/brasil/estampa-de-escravos-em-colecao-da-maria-filo-foi-alterada-nao-de-debret-diz-pesquisadora-20298194.html>>. Acesso em 20 mai. 2018.

Essa pesquisa evidenciou o desconhecimento da Maria Filó em relação à autoria da obra usada na coleção Pindorama e, mais que isso, revela a manipulação da imagem ao transformar uma das duas mulheres negras em branca. Convidada pela revista Fórum²¹ para falar sobre o tema, a pesquisadora de questões de gênero e raciais Joyce Berth, comentou que “o racismo no Brasil tem uma cara muito sofisticada e diferenciada” e nenhuma atitude é explícita ou escancarada.

²¹Disponível em <<https://www.revistaforum.com.br/a-moda-esta-passando-informacoes-periodicas-de-apoio-a-cultura-racista-diz-pesquisadora/>>. Acesso em 19 mai. 2018.

Como não existe a disponibilidade para aprender, a pessoa fica ali, utilizando esses artifícios de homenagem e exaltação da cultura negra, e aí tropeça nas coisas que estamos dizendo e que não são ouvidas. Como aconteceu com a marca Maria Filó, uma marca reconhecida, famosa e elitizada. É justamente na elite que há uma dificuldade muito maior de se tratar de questões raciais e da mensagem em uma estampa. É uma homenagem que não considera o homenageado como elemento principal. Aí não tem como ser apropriado (Disponível em <<https://www.revistaforum.com.br/a-moda-esta-passando-informacoes-periodicas-de-apoio-a-cultura-racista-diz-pesquisadora/>>). Acesso em 19 mai. 2018).

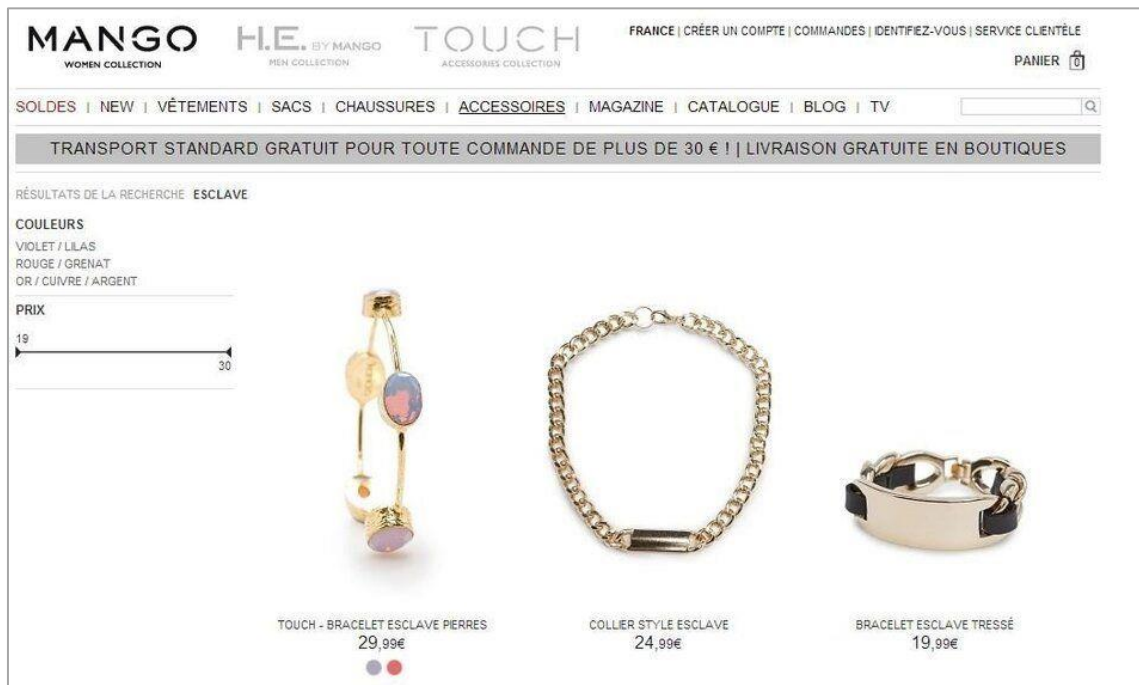
A lista de produtos e publicações que passaram ao largo de considerar questões culturais e simbólicas no campo da Moda é bastante extensa. A cada caso pesquisado, diversos outros aparecem. Ao finalizar a matéria sobre a camiseta infantil da Zara que lembra o uniforme usado por vítimas do Holocausto, o site da BBC expõe que:

Essa não foi a primeira vez que a Zara vendeu uma mercadoria polêmica. Em 2007, a marca tirou de circulação uma bolsa que tinha uma suástica verde sobre um sol vermelho. A marca, controlada pela empresa espanhola Inditex, também não foi a única rede de moda a cometer este tipo de erro. Há dois anos, a Urban Outfitters divulgou um protótipo de uma camiseta com uma estrela parecida com a usada pela Zara. Outras marcas de calçados também já ofenderam consumidores em ocasiões diferentes. Em 2002, a Umbro, por exemplo, se desculpou por chamar um novo modelo de tênis de Zyklon, nome do gás usado em campos de concentração. A Adidas fez o mesmo após lançar um par de tênis com acessórios que se pareciam com os grilhões usados por escravos. E a Nike admitiu seu erro por dar o nome de "Black and Tans" a um par de tênis em comemoração pelo Dia de São Patrício, um dos padroeiros da Irlanda. O termo também é o nome das forças britânicas enviadas para a Irlanda após a Segunda Guerra Mundial, que ficaram conhecidas por sua brutalidade contra civis. (Disponível em <https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2014/08/140827_uniforme_holocasto_zara_rb>. Acesso em 18 mai. 2018).

Questões de cunho simbólico também são vistas em revistas de moda. Em 2013, a marca espanhola Mango lançou uma linha de acessórios que causou grande polêmica na França. Os acessórios chegaram às lojas francesas sob a denominação de *Esclava* (escrava), fato que, obviamente, causou estranheza e indignação em meio ao público. De acordo com o site da revista Exame²², a justificativa da Mango foi um problema de tradução: em espanhol, a palavra *esclava* também quer dizer *pulseira* e “este sentido não existe em francês, o que gerou uma grande comoção que forçou a Mango a se desculpar pelo erro e pelo mal-entendido”.

²² Matéria *Polêmica na França por descrição de pulseira como “escrava”* disponível em <<https://exame.abril.com.br/estilo-de-vida/polemica-na-franca-por-descricao-de-pulseira-como-escrava/>>. Acesso em 12 mai. 2018.

FIGURA 12 - Duas pulseiras e um colar da coleção *Esclave* disponibilizadas no site da Mango. Esta foi a imagem escolhida pelas autoras da petição contra a Mango no site change.org



FONTE - Disponível em <https://www.huffingtonpost.es/2013/03/04/mango-esclavas_n_2806037.html#gallery/5c8ada5fe4b00b6b283fd355/4>. Acesso em 19 mai. 2018.

Em um comunicado oficial, a marca lamentou o “erro” na tradução, afirmou que a correção do nome da coleção seria feita imediatamente e reforçou que “não quis em nenhum caso ferir a sensibilidade de ninguém”. Explicação oficial à parte, vamos às imagens: as pulseiras e colares têm forma de correntes. O nome *Esclava* ligado às correntes dos acessórios não deixa margens para muitas dúvidas em relação à intenção da marca.

Sob forma de protesto, as atrizes Aissa Maiga e Sonia Rolland, a jornalista Rokhaya Diallo e a roteirista/diretora Isabelle Boni-Claverie lançaram uma petição pelo site change.org²³ que solicitava que a Mango retirasse todas as peças de circulação e se desculpasse publicamente pela coleção. O texto da petição fala sobre a tentativa

²³ Abaixo assinado disponível em <https://www.change.org/p/mango-doit-retirer-sa-gamme-de-bijoux-style-esclave-cc-mango-bijouxstyleesclave?share_id=mNhZgXNUNv&utm_campaign=action_box&utm_medium=twitter&utm_source=share_petition>. Acesso em 19 mai. 2018.

da Mango de fazer da “escravidão um objeto de fantasia e moda” que “ofende a memória das vítimas da escravidão, seus descendentes e aqueles que respeitam a dignidade humana”. O abaixo assinado, que contou com 8.874 apoiadores, afirma que:

Ao reduzir este crime contra a humanidade a um ornamento decorativo, a Mango carece seriamente da ética que tal marca deveria sustentar. A escravidão não é um "estilo" para fashionistas em busca de sensações fortes, nem um nicho comercial. É um drama cuja gravidade deve ser respeitada.

A título de curiosidade, outro “erro de tradução” dessa espécie foi protagonizado pela Vogue Itália em 2011. Um dos objetos selecionados para a seção em que a revista apresenta as tendências de moda da estação (*Trends*) foi chamado de “Slave Earrings” (Brincos de escrava). O objeto em questão é o conhecido brinco de argola. A reportagem dizia o seguinte: “se o nome traz à mente as tradições decorativas das mulheres de cor que foram trazidas para os Estados Unidos durante o período escravagista, a última interpretação é pura liberdade.”²⁴ A frase final do texto é “e a evolução continua”. Após o site da revista ser questionado a respeito da reportagem, o texto foi mudado de “Slave Earrings” para “Ethnic Earrings”. A editora-chefe da publicação, Franca Sozzani, desculpou-se e disse que o problema foi a tradução ruim do italiano para o inglês.

As empresas que protagonizaram os deslizos de concepção histórico-culturais mencionados são organizações de grande porte, que possuem equipe, departamentos e condições de avaliar o conceito de seus projetos. De modo geral, os mencionados casos me remetem à constatação de Imanol Aguirre (2009) sobre um contrassenso entre o acesso facilitado à imagem e a “inconsistência sobre as fontes estéticas”. Ainda que a reflexão de Aguirre (2009) se destine aos estudantes, tal inconsistência é perceptível nos casos apontados e ocorreria uma espécie de “desconhecimento sobre a procedência dos recursos gráficos; ou dos parentescos temáticos, formais, conceituais ou estilísticos, que os artefatos de seu entorno guardam com outras formas artísticas” (AGUIRRE, 2009, p. 163).

Os exemplos trazidos são artefatos culturais, elaborados por empresas e profissionais que atuam no mercado de Moda. E a Cultura Visual, enquanto “estudo

²⁴Disponível em <<https://jezebel.com/italian-vogue-features-unbelievably-racist-slave-earrin-5833054>>. Acesso em 19 mai. 2018.

das construções culturais da experiência visual na vida cotidiana, assim como nas mídias, representações e artes visuais", permite que nos aproximemos das imagens de modo mais crítico (KNAUSS, 2006, p. 108). Se nosso objetivo é criar uma relação contextual entre a produção de imagem, a cultura e o mundo, as reflexões de Aguirre (2009) devem ser trazidas para o contexto de ensino em Moda.

3.4 O potencial reflexivo da História da Moda

A História da Moda é parte integrante da maioria dos Projetos Pedagógicos das graduações em Design de Moda (vide quadro 1) e, como disciplina pertencente ao eixo teórico, apresenta-se como oportunidade para ampliar discussões com os estudantes sobre a produção de sentido no campo. Ao se dedicarem às teorias no campo da moda, Kathia Castilho e Mônica Moura (2010, p. 2) afirmam que estas disciplinas “auxiliam a construir o conhecimento científico” e contribuem com objetivo pedagógico de “compreender, entender e analisar um determinado fenômeno”.

Dito de forma abreviada, a teoria proporciona a base para que algum tema seja considerado e analisado em termos de produção de conhecimento. Portanto, uma disciplina teórica seria o ambiente propício para levantar e aprofundar, com os estudantes, questões concernentes às narrativas – imagéticas e não imagéticas – que constituem o campo. Como já foi dito, a proposta desta pesquisa entende a imagem como recurso educativo para expandir as análises e conexões sobre os fenômenos que ocorrem no campo da Moda.

Volto-me, então, à História da Moda – disciplina que constrói e legitima uma narrativa imagética que conduz/direciona o olhar do estudante a determinados índices, tal como personagens, narrativas, modos de fazer, modos de ver, modos de representar – como forma de compreender posicionamentos que constituem esse campo de saber e ao buscarmos questionar e desnaturalizar essas imagens, estamos abordando, conseqüentemente, políticas em moda, educação, currículo e cultura.

Nesse âmbito, a historiadora e antropóloga Lilia Schwarcz (2014), se diz instigada pela ideia de “vasculhar usos de imagens não como ilustrações, mas como

documentos que, assim como os demais, constroem modelos e concepções” (SCHWARCZ, 2014, p. 393). De posse dessas reflexões, partimos rumo a uma compreensão das imagens como “produção de representações, costumes, percepções, e não como imagens fixas e presas a determinados temas ou contextos, mas como elementos que circulam, interpelam, negociam” (*idem, ibidem*).

Como forma de justificar a pertinência da escolha da disciplina de História da Moda para essa pesquisa, apresento um quadro com as disciplinas teóricas oferecidas no bacharelado em Moda das universidades públicas no Brasil. Em primeiro lugar, aponto quais são as instituições de ensino que serão analisadas (quadro 1) e, em seguida, incluo o quadro de disciplinas teóricas (quadro 2) de cada uma dessas universidades, e destaco as disciplinas em História.

Com os objetivos delineados, informo que de acordo com o relatório de consulta do sistema e-MEC²⁵, do Ministério da Educação, onze universidades públicas possuem o curso de bacharelado em Moda no ano de 2016. A tabela (quadro 1) a seguir introduz as instituições e nome dos cursos.

TABELA 1 - Demonstrativo de cursos em Moda oferecidos pelas universidades públicas em 2017

INSTITUIÇÃO	NOME DO CURSO
UNIVERSIDADE ESTADUAL DE LONDRINA (UEL)	DESIGN DE MODA
UNIVERSIDADE ESTADUAL DE GOIÁS (UEG)	DESIGN DE MODA
UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS (UFG)	DESIGN DE MODA
UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ (UFC)	DESIGN DE MODA
FUNDAÇÃO UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA (UDESC)	MODA
UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ (UEM)	MODA
UNIVERSIDADE REGIONAL DE BLUMENAU (FURB)	MODA
UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA (UFJF)	MODA
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PIAUÍ (UFPI)	MODA, DESIGN E ESTILISMO

²⁵ Disponível em < <http://emec.mec.gov.br/>>. Acesso em 01 ago. 2017.

Fonte: Elaboração própria.

O quadro seguinte (**TABELA 2**) foi elaborado baseado nos dados disponibilizados pelos sites das instituições de ensino públicas. Nele, apresento o recorte feito nos Planos Pedagógico Curriculares (PPC) das instituições acima mencionadas de modo a contemplar apenas as disciplinas obrigatórias de cunho teórico, sua carga horária e o ano em que são oferecidas. As disciplinas de cunho histórico foram destacadas em nosso recorte.

TABELA 2 - Demonstrativo do quadro de disciplinas teóricas oferecidas pelas universidades públicas em 2017

INSTITUIÇÃO	DISCIPLINAS DE CUNHO HISTÓRICO	CARGA HORÁRIA	ANO/ PERÍODO OFERECIDO
UEL ²⁶	HISTÓRIA DA ARTE	60h	1ºANO
	HISTÓRIA DA MODA	60h	2º ANO
	SOCIOLOGIA	30h	2º ANO
	SEMIÓTICA	30h	2º ANO
	MODA CONTEMPORÂNEA	60h	3º ANO
		Total: 240h	
UEG ²⁷	HISTÓRIA DA ARTE	55h	1ºANO
	HISTÓRIA DA INDUMENTÁRIA	15h	1ºANO
	INTRODUÇÃO AOS ESTUDOS DO DESIGN	15h	1ºANO
		55h	2º ANO

²⁶ Disponível em <<http://www.uel.br/ceca/designdemoda/pages/grade-curricular.php>>. Acesso em 01 ago. 2017.

²⁷ Disponível em <http://www.trindade.ueg.br/conteudo/6814_matriz_curricular>. Acesso em 01 ago. 2017.

HISTÓRIA DA MODA

		60h	3º ANO
SOCIEDADE, CULTURA E TECNOLOGIA		30h	3º ANO
MODA BRASILEIRA		30h	3º ANO
TEORIA DE MODA			
		Total:	
		185h	

UFG ²⁸	INTRODUÇÃO AO DESIGN DE MODA	64h	1ºANO
	HISTÓRIA DO TÊXTIL E DO VESTUÁRIO	64h	1ºANO
	ESTUDOS EM CULTURA VISUAL	32h	1ºANO
	HISTÓRIA DA MODA	64h	2º ANO
	ARTE MODERNA	64h	2º ANO
	TEORIAS DA MODA	32h	2º ANO
	MODA NO BRASIL	32h	3º ANO
	ARTE E IMAGEM NA CONTEMPORANEIDADE	64h	3º ANO
	MODA CONTEMPORÂNEA	64h	3º ANO
		Total:	
		480h	

UFC ²⁹	ANTROPOLOGIA CULTURAL	64h	1ºANO
	TEORIA DA MODA	32 h	1ºANO
	INDUMENTARIA ANTIGA E MEDIEVAL	32 h	1ºANO
	INDUMENT. MODERNA E CONTEMPORANEA	64h	2ºANO
	MODA, COMPORTAMENTO E CULTURA	64h	2ºANO
		Total:	
		256h	

UDESC ³⁰	HISTÓRIA DA ARTE	18h	1ºANO
---------------------	------------------	-----	-------

²⁸ Disponível em <https://www.fav.ufg.br/up/403/o/Matriz_Curricular_-_DM.pdf?1417470905>. Acesso em 01 ago. 2017.

²⁹ Disponível em <<https://si3.ufc.br/sigaa/public/curso/curriculo.jsf;jsessionid=62A4B69238FE614250BE44091A672DAD.node22>>. Acesso em 01 abr. 2019.

³⁰ Disponível em <http://www1.udesc.br/arquivos/id_submenu/2216/curso_de_bacharelado_em_moda.pdf>. Acesso em 01 ago. 2017.

	HISTÓRIA DA MODA MODERNA	54h	1ºANO
	ESTÉTICA E FILOSOFIA DA MODA	18h	1ºANO
	SOCIEDADE E MODA	54h	1ºANO
	SISTEMA DE MODA	54h	1ºANO
	HISTÓRIA E MODA	36h	1ºANO
	MODA, SEMIÓTICA E SIGNIFICAÇÃO	36h	1ºANO
	HISTÓRIA DA MODA CONTEMPORÂNEA	72h	2º ANO
	SUSTENTABILIDADE E MODA	36h	2º ANO
	HISTÓRIA DA MODA NO BRASIL	54h	4º ANO
		Total:	
		414h	
UEM ³¹	ESTUDO DA INDUMENTÁRIA E DA MODA I	68h	1ºANO
	HISTÓRIA DA ARTE	68h	1ºANO
	PSICOLOGIA	68H	
	ESTUDO DA INDUMENTÁRIA E DA MODA II	68h	2º ANO
	CULTURA BRASILEIRA	68h	2º ANO
		Total:	
		340h	
FURB ³²	HISTÓRIA DA INDUMENTÁRIA I	72h	1ºANO
	HISTÓRIA DA INDUMENTÁRIA II	72h	1ºANO
	ARTE E CULTURA CONTEMPORÂNEA	72h	1ºANO
	ANTROPOLOGIA CULTURA	72h	1ºANO
	DESAFIOS SOCIAIS CONTEMPORÂNEOS	72h	2º ANO
	SOCIEDADE MODA E TRABALHO	72h	3º ANO
		Total:	
		432h	

³¹ Disponível em < <http://portal.nead.uem.br/cursos/graduacao/mod.pdf>>. Acesso em 02 ago. 2017.

³² Disponível em

<<http://www.furb.br/web/upl/graduacao/matriz/201706081018030.Registro%20201%20Moda%20mat.pdf>>. Acesso em 02 ago. 2017.

UFJF ³³	DIÁLOGOS ENTRE MODA E ARTE MODA E SOCIEDADE CONTEMPORÂNEA HISTÓRIA DA MODA I HISTÓRIA DA MODA II TEORIAS DA MODA INTRODUÇÃO AOS ESTUDOS DA MODA TÓPICOS ESPECIAIS EM MODA HISTÓRIA DA MODA BRASILEIRA	NÃO DISPONÍV EL	NÃO DISPONÍVEL
UFPI ³⁴	PSICOSSOCIOLOGIA DA MODA HISTÓRIA DA INDUMENTÁRIA E DA MODA I TEORIA DA MODA HISTÓRIA DA INDUMENTÁRIA E DA MODA II	60h 60h 60h 60h	1ºANO 1ºANO 1ºANO 1ºANO
		Total: 240h	
UEMG ³⁵	HISTÓRIA DA ARTE I HISTÓRIA DA MODA I HISTÓRIA DA ARTE II HISTÓRIA DA MODA II HISTÓRIA DA ARTE III HISTÓRIA DA MODA III CULTURA BRASILEIRA	40h 40h 40h 40h 40h 40h 40h	1ºANO 1ºANO 1ºANO 1ºANO 2ºANO 2ºANO 3º ANO
		Total: 280h	
USP ³⁶	HISTÓRIA DAS ARTES	30h 60h	1ºANO 2ºANO

³³ Disponível em: <<http://www.ufjf.br/moda/files/2010/07/BACHARELADO-EM-MODA-2%C2%BA-ciclo.pdf>>. Acesso em 02 ago. 2017.

³⁴ Disponível em: <http://leg.ufpi.br/subsiteFiles/cc/arquivos/files/moda_cmpp.pdf> . Acesso em 02 ago. 2017.

³⁵ Disponível em: <<http://www.fespmg.edu.br/Cursos/graduacao/moda-e-design/grade-curricular>>. Acesso em 02 ago. 2017.

³⁶ Disponível em: <<https://uspdigital.usp.br/jupiterweb/listarGradeCurricular?codcg=86&codcur=86250&codhab=202&tipo=N>>. Acesso em 02 ago. 2017.

HISTÓRIA DA MODA E DA INDUMENTÁRIA	60h	2ºANO
SOCIOLOGIA DA MODA	60h	3º ANO
ANTROPOLOGIA APLICADA	Total: 210h	

Fonte: Elaboração própria

Os dados tabelados nos mostram que todas as instituições têm em sua estrutura curricular disciplinas de cunho histórico. São perceptíveis algumas variações relacionadas à História da Moda (no Brasil, Contemporânea, Antiga e Medieval, Moderna), História da Indumentária ou, como no caso da Universidade Federal do Ceará, o uso isolado do termo Indumentária. Muito poderia ser elaborado a partir desse levantamento de dados, no entanto, seu objetivo foi tão somente evidenciar a relevância da disciplina História da Moda para as discussões teóricas no bacharelado em Moda. Conseqüentemente, confirma-se a pertinência de usá-la como um lugar de debate acerca das imagens e dos fatos que atravessam o campo de modo geral.

Ao ampliarmos a discussão sobre o ensino de moda a uma questão institucionalizada, temos que, a partir de março de 2004³⁷, a maioria dos projetos pedagógicos dos cursos superiores em Moda passaram a ser direcionados pelas *Diretrizes Curriculares Nacionais do Curso de Graduação em Design* (BRASIL, 2004), consolidadas na *Resolução CNE/CES nº 03/2004* do MEC³⁸. Ao entendê-la como uma diretriz educacional para o campo, considero oportuno refletirmos sobre alguns de seus tópicos.

O Art. 5º deste documento aborda os três eixos de formação que deverão integrar o projeto pedagógico e a organização curricular de conteúdos e atividades do curso de graduação em Design, nas seguintes categorias:

I - conteúdos básicos: estudo da história e das teorias do Design em seus contextos sociológicos, antropológicos, psicológicos e artísticos, abrangendo

³⁷ Todas as referências relativas às Diretrizes Curriculares Nacionais do curso de Graduação em Design encontram-se no endereço eletrônico:
<http://portal.mec.gov.br/index.php?option=com_content&id=12991:diretrizes-curriculares-cursos-de-graduacao>.

³⁸ MEC: Ministério da Educação<<http://www.mec.gov.br/>>

métodos e técnicas de projetos, meios de representação, comunicação e informação, estudos das relações usuário/objeto/meio ambiente, estudo de materiais, processos, gestão e outras relações com a produção e o mercado;

II - conteúdos específicos: estudos que envolvam produções artísticas, produção industrial, comunicação visual, interface, modas, vestuários e outras produções artísticas que revelem adequada utilização de espaços e correspondam a níveis de satisfação pessoal;

III - conteúdos teórico-práticos: domínios que integram a abordagem teórica e a prática profissional.

A disciplina escolhida para o desenvolvimento dessa pesquisa integra o eixo de conteúdos básicos do curso de Design. Em relação ao perfil do formando, o Artigo 3º discorre sobre a

[...] capacitação para a apropriação do pensamento reflexivo e da sensibilidade artística, para que o designer seja apto a produzir projetos que envolvam sistemas de informações visuais, artísticas, estéticas, culturais e tecnológicas, observados o ajustamento histórico, os traços culturais e de desenvolvimento das comunidades, bem como as características dos usuários e de seu contexto socioeconômico e cultural.

É possível afirmar que o Art. 3º aponta para um processo educacional que capacite *designers* a pensar de modo crítico, contextual e complexo. Em sentido semelhante, lembro-me da ponderação de Edgar Morin (2005) sobre sua estreita ligação com o conhecimento complexo:

O pensamento complexo também é animado por uma tensão permanente entre a aspiração a um saber não fragmentado, não compartimentado, não redutor, e o reconhecimento do inacabado e da incompletude de qualquer conhecimento. Esta tensão animou toda a minha vida. Em toda a minha vida, jamais pude me resignar ao saber fragmentado, pude isolar um objeto de estudo de seu contexto, de seus antecedentes, de seu devenir. Sempre aspirei a um pensamento multidimensional. Jamais pude eliminar a contradição interna. Sempre senti que verdades profundas, antagônicas umas às outras, eram para mim complementares, sem deixarem de ser antagônicas. Jamais quis reduzir à força a incerteza e a ambiguidade (MORIN, 2005, p. 7).

Para que o profissional do Design de Moda possa atuar a partir de um pensamento reflexivo e complexo é necessário que ele construa um arcabouço crítico que possibilite este trânsito de conhecimentos sugeridos tanto pelo MEC, quanto por Morin (2005). Diante desse quadro, torna-se relevante problematizar e refletir sobre o processo de formação dos *designers* de moda e, conseqüentemente, sobre o modo com que os educadores do campo estão se preparando para enfrentar estes desafios. Em busca de outros traçados para o uso de imagens em moda, da fabricação de “outros óculos e outra linguagem para ver e dizer as coisas e as palavras de ‘nossos’ currículos”, a educadora Sandra Corazza (2005, p. 107) afirma que importa “perguntar

se tudo o que vimos, até agora, nas propostas curriculares, é tudo o que pode ser visto, e se tudo o que dissemos é tudo o que pode ser dito”.

Em direção a uma problematização da vida acadêmica, Veiga Neto (2009, p. 14) se pergunta “quem são os adversários que atravancam nosso caminho justamente porque, como disse Foucault, nos travam o pensamento, o desejo e a ação política?”. A lógica da “burocracia, da aparência, do espetáculo e do consumo”, que rege nossa época invade até mesmo a composição dos currículos, sejam eles currículos pessoais ou currículos escolares (VEIGA NETO, 2009, p. 14). Essa reflexão encontra consonância nas perguntas

como são concebidos os currículos de Moda? Como as escolas de Moda vêm se agenciando com o mercado, ele que funciona com a visão única de curtíssimos prazos, circulação máxima de capital e promessa de estímulos sempre renovados? Apenas oferecendo-lhe recursos que se moldem a esse modo de funcionamento? (PRECIOSA, 2006, p. 147).

Sob a perspectiva da aparência e do espetáculo, as questões curriculares seriam entendidas como modos de tornar o programa educativo suficientemente atraente para o consumo dos estudantes e para as dinâmicas do mercado (VEIGA NETO, 2009). De modo geral, há que se manter a atenção sobre as propostas curriculares, uma vez que a sua elaboração não é neutra e está implicada em relações de poder (SILVA, 1999).

Ao falar sobre a educação do futuro, Edgar Morin (2002, p. 36) aborda a ideia de inadequação dos saberes: por um lado, encontram-se “os saberes desunidos, divididos, compartimentados e, de outro, as realidades ou problemas cada vez mais multidisciplinares, transversais, multidimensionais”. Além de considerar a complexidade, a contextualização, os trânsitos disciplinares, as relações de poder, entendo que, para lidar com as questões contemporâneas, precisamos de um tempo para respiro e reflexão.

O filósofo Byung-Chul Han (2018), dedica um tópico à “Pedagogia do ver”, no livro *Sociedade do Cansaço*. Em sua visão, precisamos aprender a ver, o que significa “habituar o olho a uma atenção profunda e contemplativa, a um olhar demorado e lento” (HAN, 2018, p. 51). Esse tipo de atenção demanda que o sujeito não reaja prontamente a qualquer estímulo. Pelo contrário, Han (2018, p. 52) nos convida a oferecer “resistência aos estímulos opressivos, e intrusivos”, o que seria equivalente a dirigir nosso olhar “soberanamente”. Assim, só podemos pensar outras

possibilidades para o ensino de Moda e para os projetos em *design* de moda se não nos abirmos passivamente a tudo o que acontece, uma vez que “a atividade pura nada mais faz do que prolongar o que já existe” (HAN, 2018, p. 53).

4

O MUNDO COMO CONSTRUÇÃO:

Um jeito de contar histórias

Posto que não se deve ocupar apenas a cidade:

É necessário envolver

O lugar mítico – o ur-cartão postal

Com o arco-íris

Para que todos vejam o que se chama ver

Aquilo que se impõe aos olhos de todos aos borbotões

Para lá do cartão postal:

ver é um ato político

Horácio Costa

4 O mundo como construção: um jeito de contar histórias

4.1 O perigo da história única

“Como nós somos impressionáveis e vulneráveis em face a uma história”, nos diz Chimamanda Adichie (2009). Em conferência para o TED, a escritora nigeriana traz histórias e exemplos pessoais do que ela gosta de chamar de “O perigo da história única”³⁹. Chimamanda (2009) comenta que começou a escrever muito cedo e que suas histórias eram construídas a partir das referências encontradas em seus livros infantis britânicos e americanos. “Eu escrevia exatamente os tipos de histórias que eu lia”.

Todos os meus personagens eram brancos de olhos azuis. Eles brincavam na neve. Comiam maçãs. (Risos) E eles falavam muito sobre o tempo, em como era maravilhoso o sol ter aparecido. (Risos) Agora, apesar do fato de que eu morava na Nigéria. Eu nunca havia estado fora da Nigéria. Nós não tínhamos neve, nós comíamos mangas. E nós nunca falávamos sobre o tempo porque não era necessário. Meus personagens também bebiam muita cerveja de gengibre porque as personagens dos livros britânicos que eu lia bebiam cerveja de gengibre. (Disponível em <https://www.ted.com/talks/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story/transcript?language=pt-br>. Acesso em 23 mai. 2018.).

Ao se deparar somente com histórias produzidas num contexto sociocultural diferente, o raciocínio da jovem Chimamanda foi de que livros deveriam ser estrangeiros e, obviamente, abordar temas com os quais ela não poderia se identificar. Os mundos abertos por meio daqueles livros abasteciam sua imaginação com referências alheias à sua realidade. A grande mudança a respeito do modo com que a literatura pode ser concebida aconteceu a partir do contato com os livros africanos. É o momento em que ela descobre que garotas com a “pele da cor de chocolate cujos cabelos crespos não poderiam formar rabos-de-cavalo, também poderiam existir na literatura”. Em outros termos, houve a compreensão de que ela poderia existir na

³⁹ A conferência *O perigo da história única*, de Chimamanda Adichie, foi ministrada para o TED em 2009. Tradução de Erika Rodrigues e revisão de Belucio Haibara. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=D9lhs241zeg>>. Acesso em 07 abr./2018.

literatura. Chimamanda então afirma que a descoberta dos escritores africanos a salvou de “ter uma única história sobre o que os livros são”.

Outra história. Aos dezenove anos, Chimamanda foi cursar a universidade nos EUA e uma série de acontecimentos a fizeram refletir sobre a construção de uma única história de miséria sobre a África. Sua colega de quarto americana ficou chocada: como ela poderia ter um inglês tão bom, tão fluente? O complemento do estado de choque veio quando Chimamanda comentou que a inglês é a língua oficial da Nigéria. Em outra ocasião, a tal colega disse que gostaria de ouvir sua “música tribal”. Nas palavras da escritora, ela “ficou muito desapontada quando eu toquei minha fita da Mariah Carey”. Como se não fosse suficiente, ela pensou que Chimamanda não soubesse nem usar um fogão.

O que me impressionou foi que: ela sentiu pena de mim antes mesmo de ter me visto. Sua posição padrão para comigo, como uma africana, era um tipo de arrogância bem-intencionada, piedade. Minha colega de quarto tinha uma única história sobre a África. Uma única história de catástrofe. Nessa única história não havia possibilidade de os africanos serem iguais a ela, de jeito nenhum. Nenhuma possibilidade de sentimentos mais complexos do que piedade. Nenhuma possibilidade de uma conexão como humanos iguais. (Disponível em <https://www.ted.com/talks/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story/transcript?language=pt-br>. Acesso em 23 mai. 2018.).

Chimamanda pondera que antes de ir para os EUA, ela não se identificava como uma africana. Contudo, as pessoas recorriam a ela sempre que o tema África surgia, como se o fato de ter nascido num país africano automaticamente fizesse dela uma especialista pronta a discorrer sobre qualquer país africano.

Somente após vários anos morando nos EUA, ela começou a compreender as reações de sua colega de quarto. As imagens populares veiculadas sobre a África nos EUA a colocavam como um lugar de paisagens exuberantes, animais exóticos, “e pessoas incompreensíveis, lutando guerras sem sentido, morrendo de pobreza e AIDS, incapazes de falar por eles mesmos, e esperando serem salvos por um estrangeiro branco e gentil.”

Ao se perguntar como essa única história da África surgiu, Chimamanda cogita a hipótese da ocorrência de uma construção cultural e simbólica iniciada a partir da literatura ocidental. Como exemplo, ela apresenta a citação de John Locke, um mercador londrino, que em 1561 navegou até o oeste da África.

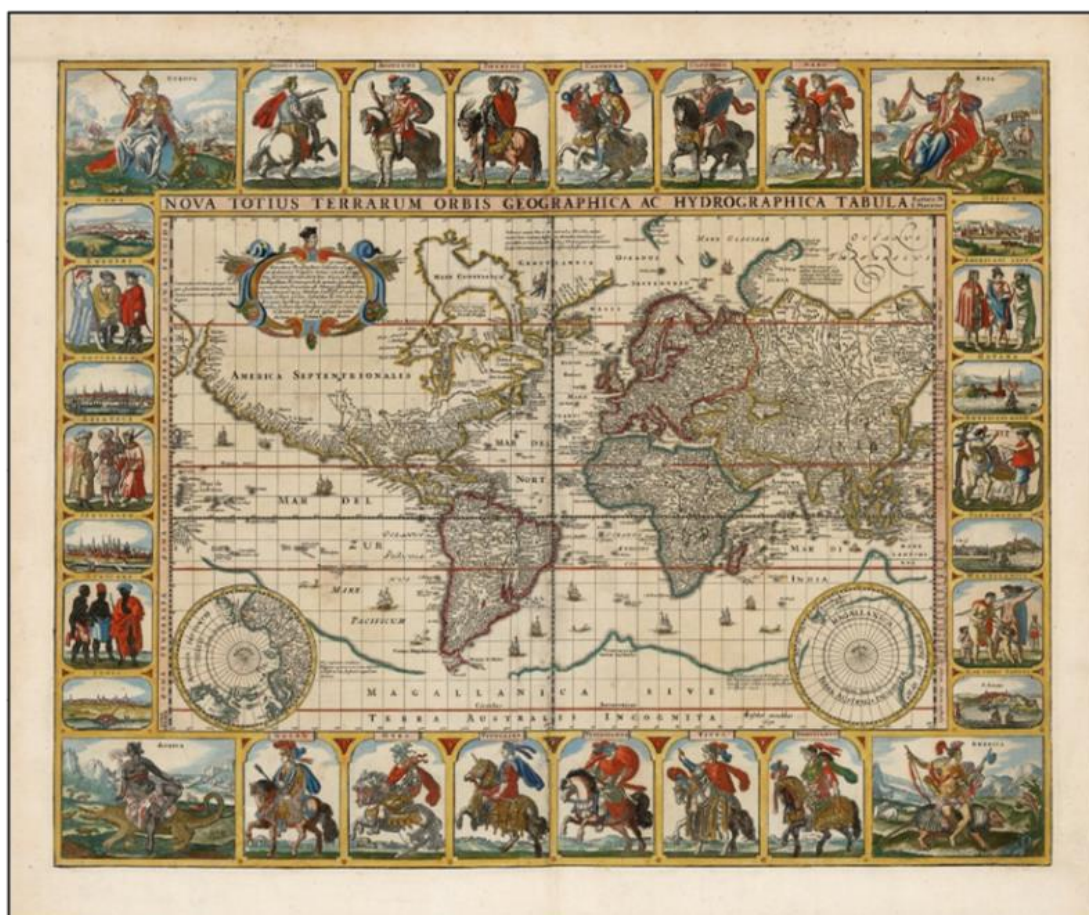
Após referir-se aos negros africanos como “bestas que não tem casas”, ele escreve: “Eles também são pessoas sem cabeças, que “têm sua boca e olhos em seus seios.” Eu rio toda vez que leio isso, e deve-se admirar a imaginação de John Locke. Mas o que é importante sobre sua escrita é que ela representa o início de uma tradição de contar histórias africanas no Ocidente. Uma tradição da África subsaariana como um lugar negativo, de diferenças, de escuridão, de pessoas que, nas palavras do maravilhoso poeta, Rudyard Kipling, são “metade demônio, metade criança”. (Disponível em <https://www.ted.com/talks/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story/transcript?language=pt-br>. Acesso em 23 mai. 2018.).

Em vista disso, o texto *A alegoria dos 4 continentes, ou como ser para sempre o país do futuro* de Lilia Schwarcz (2018)⁴⁰, partilha dos questionamentos levantados por Chimamanda Adichie (2009). Nele, Schwarcz (2018) discute justamente o processo de naturalização, iniciado no século 16, a partir da implementação de uma “visão eurocêntrica acerca dos diferentes povos” por meio das artes visuais. Uma das formas utilizadas nessa prática de disseminação simbólica e discursiva era a chamada alegoria dos 4 continentes.

Autoproclamando-se como o “Velho Mundo”, diversos países europeus “inscreveram em mapas, tapeçarias, desenhos e telas não só a variedade de povos que foram “encontrando”, na era dos assim chamados “descobrimientos”, como seus próprios preconceitos” (SCHWARCZ, 2018, s/n). Dessa forma, eles construíram um mundo que correspondia à sua suposta superioridade, articularam percepções de cunho colonialista e classificaram e categorizaram o restante dos povos. Estamos falando da criação de conceitos e definições que foram se cristalizando ao longo dos anos.

⁴⁰ O texto *A alegoria dos 4 continentes, ou como ser para sempre o país do futuro* de Lilia Schwarcz (2018) foi publicado pelo jornal Nexo em 7 de maio de 2018. Por esta razão, as citações de Schwarcz não tem número de páginas. Artigo disponível em < <https://www.nexojornal.com.br/colunistas/2018/A-alegoria-dos-4-continentes-ou-como-ser-para-sempre-o-pa%C3%ADs-do-futuro>>. Acesso em 15 out. 2018.

FIGURA 13 - Cartografia *Nova Totius Terrarum Orbis Geographica Ac Hydrographica Tabula*, de Claes Janszoon Visscher, 1652



Fonte: Disponível em < <https://www.nexojornal.com.br/colunistas/2018/A-alegoria-dos-4-continentes-ou-como-ser-para-sempre-o-pa%C3%ADs-do-futuro>>. Acesso 16 out. 2018

A título de exemplificação, a cartografia *Nova Totius Terrarum Orbis Geographica Ac Hydrographica Tabula*, de Claes Janszoon Visscher (1652), apresentada no texto de Schwarcz (2018), nos mostra o seguinte formato: o mapa desenhado ao centro com suas linhas coloridas, divisões e observações e um conjunto de representações em suas bordas. Aos cantos das bordas temos a representação visual dos 4 continentes: acima Europa e Ásia, abaixo, África e América. Nas laterais esquerda e direita, encontram-se alguns países eleitos para representar seus continentes por meio de paisagens, pessoas, modos de vestir e de se portar. Nas bordas superiores e inferiores vemos uma homenagem a 12 imperadores romanos. Muito pode ser dito a respeito desse mapa, contudo, o

propósito de mostrá-lo encerra-se na demonstração da colonialista dinâmica de representação visual europeia.

Schwarcz (2018) nos conta que os mapas eram desenhados por geógrafos contratados e que, estrategicamente, a Europa foi posicionada “bem ao centro, e na parte superior do planeta”. Os outros locais – terras já “descobertas” ou ainda a serem “descobertas” – estariam apenas aguardando a chegada e a classificação europeia.

Em *O ocidente e o Resto: discurso e poder*, Stuart Hall (2016, p 314-315) aborda o longo, complexo e abrangente processo histórico-cultural que levou à emergência da sociedade Ocidental, primordialmente entendida como: “desenvolvida, industrializada, urbanizada, capitalista, secular e moderna.” É importante trazer para essa discussão a ideia de que – ainda que a palavra Ocidental não possua um significado único - o que conhecemos por Ocidente teve início na Europa Ocidental durante o século XIX.

Como nos diz Stuart Hall (2016) sobre o surgimento e consolidação do conceito de sociedade Ocidental:

A sociedade europeia, de acordo com ela mesma, era o tipo de sociedade mais avançada do planeta, com os homens europeus (sic) representando o ápice da conquista humana. Tratava-se o Ocidente como o resultado das forças que eram fortemente intrínsecas à história da Europa e sua formação (HALL, 2016, p. 317).

Em consonância com Chimamanda Adichie (2009) e Lilia Schwarcz (2018), Hall (2016) aponta que a concepção europeia sobre si e a designação destinada a outros povos – que serão chamados de O Resto – constrói relações e padrões que se estendem até os dias atuais. Caberia ao Resto características como “subdesenvolvido = ruim = indesejável”, enquanto a Europa/Ocidente seria “desenvolvido = bom = desejável”. Essas reflexões só confirmam que o modo com que as histórias são contadas importam e interferem profundamente na dinâmica das relações sociais.

4.2 *Imprinting* e normalização

Um dos tópicos abordados por Edgar Morin (2002) no livro *Os sete saberes necessários à educação do futuro* diz respeito a fatores que podem travar processos de conhecimento. Em sentido semelhante à teoria ironista de Imanol Aguirre (2009), Morin (2002, p. 20) afirma que “o conhecimento não é um espelho das coisas ou do mundo externo” e que está, em algum grau, sujeito ao erro e à ilusão. Isso acontece em razão das ideias/palavras/teorias serem resultados de um processo simultâneo de “tradução [e] reconstrução por meio da linguagem e do pensamento”. Estaríamos diante de um processo interpretativo, “o que que introduz o risco do erro na subjetividade do conhecedor, de sua visão do mundo e de seus princípios de conhecimento” (MORIN, 2002, p. 20).

Morin (2002, p. 21) considera que o conhecimento seja uma poderosa ferramenta para identificar “erros, ilusões e cegueiras”. Entretanto, esta não é uma ferramenta neutra: há de se considerar que, no processo de conhecimento, existem os paradigmas que controlam a ciência. Dessa maneira, a educação deve levar em conta o “jogo” estabelecido na “zona invisível dos *paradigmas*”. Podemos entender o paradigma como um elemento capaz de efetuar

a seleção e a determinação da conceptualização e das operações lógicas. Designa as categorias fundamentais da inteligibilidade e opera o controle de seu emprego. **Assim, os indivíduos conhecem, pensam e agem segundo paradigmas inscritos culturalmente neles** (MORIN, 2002, p. 24, *grifo meu*).

Referindo-se às consequências derivadas da entrega cega aos *paradigmas*, ele deixa o alerta: os conformismos cognitivos e intelectuais podem ser fruto do poder imperativo de seus conjuntos e também de crenças e ideias não contestadas. Dessa forma,

Todas as determinações propriamente sociais, econômicas e políticas (poder, hierarquia, divisão de classes, especialização e, em nossos tempos modernos, tecnoburocratização do trabalho) e todas as determinações propriamente culturais convergem e sinergizam para encarcerar o conhecimento no multideterminismo de imperativos, normas, proibições, rigidezes e bloqueios (MORIN, 2002, p. 27).

As formas de aprisionar o conhecimento ficam mais claras a partir dos conceitos de *imprinting* e normalização. *Imprinting* seria uma espécie de modelagem cultural de nossos recursos cognitivos, algo capaz de marcar os seres humanos desde

o nascimento, primeiramente com o que aprendemos a partir da cultura familiar, “da escolar em seguida, depois continua na universidade ou na vida profissional” (MORIN, 2002, p. 28). Justamente na regulação do outro é que atua a normalização, ou seja, no estabelecimento de mecanismos socioculturais que exterminam o poder de contestação dos indivíduos e, portanto, reduzem os desvios de *imprinting*.

A ideia de mundo como construção nos coloca diante de forças – nem sempre perceptíveis, nem sempre amistosas – que podemos enfrentar como pesquisadores/educadores. Temos a opção de colocar em xeque as crenças que nos sustentam, nossas práticas cotidianas, enfim, o nosso *imprinting*. Podemos desviar o olhar ou aceitar o desafio de lidar com a incerteza, a instabilidade e as relações de poder presentes na produção do conhecimento em Moda.

Em relação às problematizações que circundam as concepções de pensamento científico, a Cultura Visual considera que “o sujeito, seus desejos, seus pontos de vista pessoais passam a ser convocados não só a tomar parte bem como a assumir sua parcela de responsabilidade na produção de conhecimento” (TAVIN, 2009, p. 236). Aqui, entram em xeque questões que envolvem processos pedagógicos, oportunidades, mudanças que precisam ser efetuadas e “perguntas que permanecem em silêncio” (TAVIN, 2009, p. 236).

Nesse sentido, os próximos tópicos propõem-se a criar breves conexões entre a pesquisa feita por Lilia Schwarcz (2018) em *A alegoria dos 4 continentes, ou como ser para sempre o país do futuro* e a produção de conhecimento e outros artefatos culturais relacionados à Moda. Utilizarei, então, os textos de Schwarcz e as obras do pintor brasileiro José Teófilo de Jesus⁴¹ (1758-1847) como base para indicar paralelos entre as “características” de cada continente imaginadas pela Europa e imagens ou teorias relacionadas ao campo Moda. Os temas abordados são bastante complexos e o objetivo do estabelecimento desses trânsitos é, inicialmente, voltar nossa atenção para o modo e os referenciais que vêm construindo a História da Moda ao longo do

⁴¹ O conjunto de obras *A alegoria dos 4 continentes*, do pintor brasileiro José Teófilo de Jesus, foi selecionado por Lilia Schwarcz (2018) para integrar o texto. Lilia Schwarcz (2018) explica que este tipo de representação colonialista que designava características aos continentes surgiu durante o século XVI e reapareceu tardiamente como motivo e estilo no Brasil pela obra de José Teófilo de Jesus já no século XIX. Estas obras encontram-se no Museu de Arte da Bahia. Disponível em <<https://www.nexojornal.com.br/colunistas/2018/A-alegoria-dos-4-continentes-ou-como-ser-para-sempre-o-pa%C3%ADs-do-futuro>>. Acesso 16 out. 2018.

tempo e o texto e as obras de José Teófilo de Jesus selecionadas por Schwarcz (2018) tornam-se base para estes apontamentos iniciais.

Por fim, faço mais uma observação antes de dar início à relação proposta. Como veremos adiante, conforme a “convenção pictórica demandava”, José Teófilo de Jesus (séc. XIX) produziu uma obra para representar cada continente. Contudo, o discurso colonialista implícito nas obras só pode ser compreendido a partir da relação que as obras estabelecem entre si, nos explica Schwarcz. Então, “a Europa vinha associada à cultura; a África à bestialidade animal; a Ásia a seus reinos exóticos, sendo a América definida por sua natureza tropical” (SCHWARCZ, 2018).

4.2.1 Europa

FIGURA 14 - Europa em *Alegoria dos Quatro Continentes*, do pintor brasileiro José Teófilo



Fonte: Disponível em <<https://www.nexojournal.com.br/colunistas/2018/A-alegoria-dos-4-continentes-ou-como-ser-para-sempre-o-pa%C3%ADs-do-futuro>>. Acesso 16 out. 2018.

Europa aparece com cabelos e cor de pele mais claros, uma coroa vistosa em sua cabeça e montada num cavalo branco, adestrado. Ela está totalmente vestida, traz um cetro na sua mão direita e um globo, símbolo da sapiência universal, na direita. Um obelisco com as marcas do papado destaca-se bem no centro da pintura, e ao fundo vê-se uma cidade, prova da urbanização e do progresso vigentes no continente. Pacotes bem amarrados e barris de madeira mostram os produtos que circulam pelo rico comércio local. Há muitos animais na pintura – cachorros, galos, alces, búfalos e bois –mas chama atenção como estão todos, à exemplo do cavalo da alegoria, “adestrados”; ou seja, domados pela civilização que Europa dignifica. Também a natureza parece estar em “ordem”; o trigo, fonte do pão, que é considerado o alimento ocidental por definição, destaca-se à direita. Ao chão e à esquerda notam-se rosas que simbolizam o amor, a alma, a compaixão e a perfeição. Um céu menos azul, mais temperado e com manchas dramáticas, completa a pintura. Estado e Igreja estão aqui bem delineados, e a imagem mostra o equilíbrio vigente entre os homens, sua civilização e a natureza (SCHWARCZ, 2018, s/n).

A partir da colocação da Europa como detentora da sabedoria e ligada à civilização, progresso e urbanização, creio que na pertinência de localizar, ainda que brevemente, a constituição do pensamento e a postura europeia diante da estruturação inicial do conhecimento em Moda. Ainda que alguns pensadores apontem que a Moda surgiu no século XIX, enquanto outros digam que o fato ocorreu no final da Idade Média, não será uma grande surpresa perceber que a concepção de seu aparecimento, sua construção teórica e seus principais autores estão conectados à Europa.

As teorias mais tradicionais localizam o fenômeno da Moda no século XIX e creditam seu surgimento a uma lógica de estratificação social onde ocorreria uma dinâmica em que os menos abastados imitariam os mais abastados e, por sua vez, os mais abastados procurariam modos de se distinguir visualmente dos menos abastados (GODART, 2010, p. 24). De modo bastante simplificado, “a explicação clássica da difusão da moda é (...) que ela é criada no topo da sociedade e depois goteja sobre os estratos sociais inferiores” (SVENDSEN, 2010, p. 46). Os autores mais conhecidos a defender esta perspectiva são o francês Gabriel de Tarde (1843-1904), o filho de noruegueses (e nascido nos EUA) Thorstein Veblen (1857-1929), e o alemão Georg Simmel (1858-1918). Ainda que suas abordagens sejam diferentes, a base de suas concepções sobre o fenômeno da Moda é semelhante.

Por outro lado, há um grupo de teóricos que localiza o surgimento da Moda no final da Idade Média. Este é o sentido apontado pelo filósofo francês Gilles Lipovetsky (1989):

A moda não pertence a todas as épocas nem a todas as civilizações: essa concepção está na base das análises que se seguem. Contra uma pretensa universalidade trans-histórica da moda, ela é colocada aqui como tendo um começo localizável na história. Contra a ideia de que a moda é um fenômeno consubstancial à vida humano-social, afirmamo-la como um processo excepcional, inseparável do nascimento e do desenvolvimento do **mundo moderno ocidental**. (...) Só a partir do final da Idade Média é possível reconhecer a ordem própria da moda, a moda como sistema, com suas metamorfoses incessantes, seus movimentos bruscos, suas extravagâncias. (LIPOVETSKY, 1989, p. 23, *grifo meu*).

E também pela historiadora da moda italiana Daniela Calanca (2008):

Desde que se tornou possível reconhecer a ordem típica da moda como sistema, com as suas metamorfoses e inflexões, a moda conquistou todas as esferas da vida social (...). Em outras palavras, desde que ela surgiu no **Ocidente**, no final da Idade Média, não tem um conteúdo específico. É um dispositivo social definido por uma temporalidade muito breve e por mudanças rápidas, que envolvem diferentes setores da vida coletiva (CALANCA, 2008, p. 13, *grifo meu*).

O filósofo norueguês Lars Svendsen (2010) indica que:

Em geral, associa-se a origem da moda à emergência do capitalismo mercantil no período medieval tardio. A **Europa** experimentava então um **desenvolvimento econômico considerável**, e as **mudanças econômicas criaram a base para mudanças culturais relativamente rápidas**. Foi nesse momento que modificações na maneira como as pessoas se vestiam adquiriram pela primeira vez uma lógica particular: deixaram de ser raras ou aleatórias, passando a ser cultivadas por si mesmas (SVENDSEN, 2010, p. 24, *grifo meu*).

Este assunto poderia se desdobrar de inúmeras e aprofundadas formas, contudo gostaria de conduzi-lo às origens das teorias de conhecimento em Moda. Em qualquer que seja a teoria sobre o surgimento da Moda, a Europa é majoritariamente a referência central deste campo de estudos. Cientes de que produção de conhecimento é uma prática sociocultural que não é neutra, retomo aqui o debate levantado por Morin (2002, p. 25) sobre a necessidade de levarmos em consideração a “zona invisível dos paradigmas” em educação. Falamos, então, sobre o que/quem conceitualiza, organiza e estabelece operações lógicas para o conhecimento em Moda permitindo com que os indivíduos conheçam, pensem e atuem de acordo com os paradigmas que foram culturalmente inscritos neles (MORIN, 2002, p. 25). Assim,

introduzo o pensamento de Morin (2002) sobre a cegueira paradigmática na educação. Em sua concepção, um paradigma pode ser definido de dois modos:

Pela “*promoção/seleção dos conceitos mestres da inteligibilidade. (...) Desse modo, o nível paradigmático é o do princípio de seleção das idéias que estão integradas no discurso ou na teoria, ou postas de lado e rejeitadas*” (MORIN, 2002, p. 24).

Pela “*determinação das operações lógicas-mestras:*

O paradigma está oculto sob a lógica e seleciona as operações que se tornam ao mesmo tempo preponderantes, pertinentes e evidentes sob seu domínio. É ele quem privilegia determinadas operações lógicas em detrimento de outras, como a disjunção em detrimento da conjunção; é o que atribui validade e universalidade à lógica que elegeru. Por isso mesmo, dá aos discursos e às teorias que controla as características da necessidade e da verdade (MORIN, 2002, p. 24).

As reflexões acerca da cegueira paradigmática da educação são necessárias para colocar em xeque uma espécie de conhecimento em Moda formado a partir de um único ponto de vista. Talvez fosse possível aproximar o pensamento de Chimamanda Adichie no debate e discorrermos sobre os perigos da construção e da reprodução de uma história única – europeia e colonialista – no conhecimento em Moda.

Independentemente de qual das duas opções teóricas, se voltarmos a atenção aos recortes conceituais aqui apresentados, teremos fatos que justificam o surgimento da Moda em torno de eventos e dinâmicas ocorridas exclusivamente na Europa. O modo de pensar de Lipovetsky (1989, p. 23), por exemplo, deixa clara a exclusão de outras perspectivas teórico-conceituais a partir da afirmação de que “o mistério da moda está aí, na unicidade do fenômeno, na emergência e na instalação de seu reino no Ocidente moderno, e em nenhuma outra parte.” Assim, os conceitos mestres de inteligibilidade e as operações lógicas-mestras em Moda apresentam-se a nós, educadores e estudantes, a partir de um viés predominantemente europeu.

Como se pode observar, ainda que a descrição sobre o tema do surgimento da moda seja um recorte superficial, ela mostra-se suficientemente eficaz para explicitar o poder e a autoridade exercidos pela Europa na construção do conhecimento em Moda. Questioná-lo não significa ignorar o que foi produzido, mas interrogar o modo com que toda uma forma de pensar a Moda foi construída. Portanto, falo sobre a

possibilidade de problematizar a teoria do conhecimento em Moda como prática cultural e simbólica que reverbera socialmente, mercadologicamente e politicamente. Essa é uma preocupação epistemológica que merece atenção e à qual pretendo me dedicar futuramente, uma vez que, como nos diz Paulo Knauss (2008b, p.146) “o tratamento da questão ética diante do conhecimento implica uma interrogação epistemológica.”

Os breves exemplos levantados para os próximos continentes demonstram os reflexos do processo disseminação simbólica e discursiva – os *imprintings* (MORIN, 2002) – iniciado pela Europa no século XVI e que, obviamente, atingem a produção de sentido no campo da Moda.

4.2.2 Ásia

FIGURA 15 - Ásia em *Alegoria dos Quatro Continentes*, do pintor brasileiro José Teófilo



Fonte: Disponível em <<https://www.nexojournal.com.br/colunistas/2018/A-alegoria-dos-4-continentes-ou-como-ser-para-sempre-o-pa%C3%ADs-do-futuro>>. Acesso 16 out. 2018

Ásia surge galopando em um camelo adornado, igualmente, de maneira exuberante. No primeiro plano destaca-se uma espécie de moringa, quem sabe uma referência a um continente tantas vezes imaginado a partir de seus desertos. A alegoria veste uma espécie de roupa de odalisca, mas sem fendas que permitam vislumbrar partes de seu corpo, e um turbante na cabeça. Numa das mãos ela traz um longo pito e na outra uma espécie de porta bandeira, com uma meia lua misteriosa em sua extremidade. Aliás, tudo no ambiente é misterioso: os animais (um leão, um pavão, uma zebra e um cachorro muito fino), mas, sobretudo, os elementos que denotam uma civilização diversa daquela do “Velho Mundo”. Diferente da África, que é “pura natureza”, no caso da Ásia, observamos ao fundo um palacete. No primeiro plano à esquerda referências à cultura do chá – com bules e objetos brilhantes, sendo que um deles lembra a forma de uma lâmpada mágica – dividem espaço com contas de colares e um móvel com a mesma meia lua, uma almofada e duas presas retiradas de elefantes. Em destaque está a riqueza do mármore que vem desse mesmo continente. Já a meia lua é símbolo do Islão, numa referência à renovação da vida. Ela é entendida, ainda, como um reflexo do sol, pois não possui luz própria, mudando de aparência sempre em relação ao astro solar; a Europa, por exemplo (Disponível em <<https://www.nexojornal.com.br/colunistas/2018/A-alegoria-dos-4-continentes-ou-como-ser-para-sempre-o-pa%C3%ADs-do-futuro>>. Acesso 16 out. 2018).

Considero relevante abrir os trânsitos que serão elaborados com os outros continentes a partir da premissa de que estamos nos referindo ao que não é europeu. Sob uma visão eurocêntrica, estamos abordando aquele que é o Outro, o diferente, o exótico. Esse ponto de partida facilita o entendimento de que a visão ocidental sobre os outros povos é, em sua maioria, nebulosa e fantasiosa podendo, inclusive, esmaecer diferenças culturais, ou agrupar povos diferentes segundo uma característica imaginária (como o exótico). Frédéric Monneyron (2007) joga luz sobre esta concepção quando diz que:

O que se convencionou chamar no século XIX, em um sentido bem amplo, o Oriente – Norte da África e da Rússia ao Japão e à China, passando pela Índia e pelo Afeganistão – é que constituirá a fonte de inspiração principal [de alguns estilistas]. O Oriente, apresentando-se não como o Outro absoluto do Ocidente, mas como seu reflexo invertido(...) é o lugar de todas as repulsões, mas também de todos os fascínios, e portanto constitui uma tentação constante (MONNEYRON, 2007, p. 109).

Em vista disso, o termo oriente pode estar associado tanto à Ásia quanto à África e o termo exótico pode estar associado à Ásia, África e à América. Neste lugar (não-Occidental) de onde tudo se confunde, torna-se perceptível a força do termo o *Resto*, empregado por Stuart Hall (2016).

O continente asiático poderia ser associado à alegoria da Ásia de diversas formas, por exemplo, pela produção de Paul Poiret, Elsa Schiaparelli, Yves Saint Laurent em algumas coleções de marcas como Dior, Chanel, Valentino, Gucci, Louis Vuitton Kenzo, dentre outras. Também poderíamos mencionar a exposição *Exoticism*⁴² (2007), realizada pelo FIT (*Museum at the Fashion Institute of Technology*, em Nova Iorque), que buscou mostrar construções de trajes não-ocidentais. Aliás, é interessante nos lembrarmos de que os curadores da mostra *Schiaparelli and Prada: Impossible Conversation* (2012) - que faz parte do 1º capítulo desta pesquisa – criaram uma temática expositiva chamada *The Exotic Body* cuja intenção era explorar as influências das culturas Orientais no trabalho das estilistas (MET, 2012).

Em razão das discussões levantadas pela mostra sobre o tema Orientalismo, gostaria de inserir em nosso debate a exposição *China: through the looking glass* (2015), com curadoria e organização de Andrew Bolton. Seu texto introdutório nos descreve que:

Esta exposição explora o impacto da estética chinesa na moda ocidental e como a China alimentou a imaginação da moda durante séculos. Nesta colaboração entre The Costume Institute e o Departamento de Arte Asiática, a alta moda é justaposta a trajes chineses, pinturas, porcelanas e outras artes, incluindo filmes, para revelar reflexos encantadores da imaginação chinesa.

Desde o período mais antigo do contato europeu com a China no século XVI, o Ocidente se encantou com objetos e imagens enigmáticas do Oriente, inspirando estilistas de Paul Poiret a Yves Saint Laurent, cujas produções estão imersas em todo tipo de romance, nostalgia e faz-de-conta. Através do espelho da moda, os designers associam referências estilísticas díspares a um pastiche de tradições estéticas e culturais chinesas (MET, 2015, tradução minha).

⁴² Exposição *Exoticism*, realizada pelo FIT, em 2007. Disponível em <<http://sites.fitnyc.edu/depts/museum/Exoticism/intro.htm>>. Acesso em 16 out. 2018.

FIGURA 16 - Imagem de uma das salas da exposição *China: Through the Looking Glass*, realizada pelo MET, em 2015



FONTE: Disponível em <<https://www.lilianpacce.com.br/e-mais/exposicao-china-through-the-looking-glass-no-museu-met/>>. Acesso 16 out. 2018.

A exposição contou com mais de 140 itens entre peças de moda e peças de arte chinesas. Curiosamente, encontramos na galeria de imagens da exposição referências ao conhecido livro *Orientalismo: o oriente como invenção do ocidente*, de Edward Said (1990). Antes de debatê-la, creio que seria pertinente delinear, ainda de forma bastante resumida e ciente dos riscos de simplificação do conceito, o que o autor entende por Orientalismo.

Said (1990, p. 13) elaborou uma extensa pesquisa no final dos anos 1970 em busca de compreender o Oriente a partir de uma série de discursos e condições que o colocam no lugar de “quase uma invenção européia, e [que] fora desde a Antiguidade, um lugar de romances, seres exóticos, de memórias e passagens obsessivas, de experiências notáveis”. Esse lugar de fantasia “ajudou a definir a Europa (ou o Ocidente), como sua imagem, ideia, personalidade e experiência de contraste” (SAID, 1990, p. 13). Desse modo, o Oriente é o que o Ocidente não é.

Voltando ao texto do site da exposição *China: Through the Looking Glass* (2015), temos que:

Como o mundo fictício de Alice, a China refletida na moda desta exposição está envolta em **invenção e imaginação. Estilisticamente, eles pertencem à prática do Orientalismo**, que desde a publicação do tratado seminal de Edward Said sobre o assunto em 1978, assumiu a conotação negativa de atitudes de supremacia e segregação por parte do Ocidente. Em seu núcleo, Said interpreta o Orientalismo como uma cosmovisão eurocêntrica que essencializa povos e culturas orientais como um outro monolítico.

Embora nem desconsidere nem desacredite a questão da representação da "alteridade subordinada" delineada por Said, esta exposição tenta propor um exame menos politizado e mais positivista do Orientalismo como um local de criatividade infinita e desenfreada. Por meio de cuidadosas justaposições da moda ocidental, costumes chineses e artes decorativas, apresenta um repensar do orientalismo como uma resposta cultural apreciativa do Ocidente aos seus encontros com o Oriente. Os diálogos que se seguem não são apenas animadores e esclarecedores, mas também encorajam novas interpretações estéticas e entendimentos culturais mais amplos.

(MET, 2015, *grifo meu*. Disponível em <<https://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2015/china-through-the-looking-glass/exhibition-galleries>>. Acesso em 17 abr. 2018).

O texto evidencia a proposta de um afastamento político do termo Orientalismo e essa ação reforça a postura colonialista por parte de seus organizadores. Como o próprio Said (1990) afirmou, o Ocidente coloca o Oriente neste lugar de “invenção e imaginação”, exatamente da forma com que o museu se posicionou. Neste sentido, a organização da exposição manifesta o desejo de que as discussões sobre o Orientalismo atenham-se ao âmbito estético e, desse modo, permitam a continuidade de diálogos que “encorajam *novas interpretações estéticas e entendimentos culturais mais amplos*” (MET, 2015).

Outra exposição que merece ser destacada neste contexto é *Yves Saint Laurent + Halston: Fashioning the 70s* (2015). Montada pelo FIT, a mostra, organizada a partir de objetos retirados exclusivamente da coleção permanente do museu, se propôs a analisar a importância dos dois estilistas no contexto dos anos 1970.

No blog da mostra, encontramos uma página em que se lê: *Hoje apresentamos um excerto da nossa Galeria de Exposições Especiais: Yves Saint Laurent + exotismo:*

O uso que Yves Saint Laurent faz do "exótico" estava profundamente enraizado na tradição artística e literária francesa do orientalismo. Dentro dessa tradição, as roupas - pontuadas por acessórios, estampas e cores

vibrantes - desempenham um papel crucial na criação de uma fantasia exótica que é imediatamente reconhecível por um público ocidental. Saint Laurent voltou-se para o "exotismo" durante a década de 1960, a fim de desafiar o tradicional vestido de noite. Em meados da década de 1970, ele estava usando o exótico em algumas de suas criações mais opulentas e fantásticas, como as coleções de alta costura "Ballets Russes" e "Opium" (FIT, 2015. Tradução minha. Disponível em <<https://exhibitions.fitnyc.edu/blog-ysl-halston/exoticism-yves-saint-laurent/>>. Acesso 17 out. 2018).

FIGURA 17 - Entre outras, o blog relacionou as criações de Yves Saint Laurent ao conceito de exótico: à esquerda, vestido de brocado verde e prateado, 1964. À direita, caftan de veludo preto com mangas em lamê dourado, 1976



FONTE: Disponível em <<https://exhibitions.fitnyc.edu/blog-ysl-halston/exoticism-yves-saint-laurent/>>. Acesso 17 out. 2018.

A ideia do exótico na criação de Yves Saint Laurent foi novamente colocada em conexão com o termo Orientalismo. No tópico "A roupa que emprestamos de outra

civilização define nossa relação com ela?”, do livro *A moda e seus desafios*, Frédéric Monneyron (2007) pondera que:

As roupas que o Ocidente toma emprestado do Oriente são significativas, nota-se, do olhar que o primeiro coloca sobre o segundo. Elas não apenas testemunham valores extraídos das civilizações observadas como, pelas transformações que sofrem, destacam a lógica cultural e política da civilização observadora. (MONNEYRON, 2007, p. 113).

Sua fala estabelece relações com os exemplos trazidos nesse tópico. De Paul Poiret a Yves Saint Laurent, estamos falando sobre um modo de ver construído pelo Ocidente que incide sobre a concepção que temos sobre Moda.

4.2.3 África

FIGURA 18 - África em *Alegoria dos Quatro Continentes*, do pintor brasileiro José Teófilo



FONTE: Disponível em <<https://www.nexojornal.com.br/colunistas/2018/A-alegoria-dos-4-continentes-ou-como-ser-para-sempre-o-pa%C3%ADs-do-futuro>>. Acesso 16 out. 2018.

África aparece sentada num grande elefante, devidamente decorado com tecidos e dourações. A alegoria também está ricamente adornada e traz uma sombrinha delicada que lhe protege do sol inclemente de seu continente. Um dos seios aparece sutilmente delineado. Ela traz na cabeça uma grande pena e uma coroa, e nas mãos um cetro. Suas calças têm padronagens típicas, enquanto as sandálias lembram o estilo romano, trançadas até acima dos calcanhares. Todo o ambiente é exótico: os pássaros, os animais selvagens, os macacos e a vegetação que claramente difere daquela de clima temperado. A impressão é que ela vive num ambiente com temperaturas elevadas; tanto que a rainha africana porta poucas roupas diante de um céu azul que perde por vezes sua tonalidade para o cinza da chuva. Mais na base do quadro, uma cobra e uma tartaruga aludem à lerdexa e à falsidade do continente (Disponível em <<https://www.nexojornal.com.br/colunistas/2018/A-alegoria-dos-4-continentes-ou-como-ser-para-sempre-o-pa%C3%ADs-do-futuro>>. Acesso 16 out. 2018).

FIGURA 19 - A modelo Naomi Campbell corre com um guepardo no editorial intitulado *Wild Things* para revista Harper's Bazaar, 2009



FONTE: Disponível em: <<https://www.trendhunter.com/trends/naomi-campbell-harpers-bazaar>>. Acesso em 13 de fev. 2019).

Pela força das imagens e pela espantosa semelhança com a representação sobre o continente africano, este tópico será dedicado ao editorial *Wild Things*, publicado pela revista Harper`s Bazaar em 2009. Fotografado pelo renomado francês Jean Paul Goude, o editorial é composto por quatro fotos em que a modelo Naomi Campbell interage com animais selvagens na África. O título não deixa dúvidas de que Naomi também é considerada selvagem, indomável, uma força da natureza, mais uma *coisa selvagem* a integrar a paisagem.

FIGURA 20 - A modelo Naomi Campbell pula corda com macacos no editorial intitulado *Wild Things* para revista Harper`s Bazaar, 2009



FONTE: Disponível em: <<https://www.trendhunter.com/trends/naomi-campbell-harpers-bazaar>>. Acesso em 13 de fev. 2019.

Negra como a rainha da alegoria africana, em todas as imagens do ensaio Naomi veste-se com elementos que aludem a animais seja em estampas, ou uso de pelo, couro ou penas. Em absoluta sintonia com a descrição feita por Schwarcz (2018) sobre a alegoria do continente africano, surpreendentemente Naomi pula corda com macacos num ambiente “exótico e selvagem”.

Gostaria de ressaltar um paralelo entre duas imagens do editorial *Wild Things* (2009) e a representação da rainha africana em duas alegorias diferentes: na cartografia *Nova Totius Terrarum Orbis Geographica Ac Hydrographica Tabula*, de Claes Janszoon Visscher (1652) (figura X) e, posteriormente, na proposta de José Teófilo de Jesus já no século XIX.

FIGURA 21 - Recorte da representação da África na cartografia *Nova Totius Terrarum Orbis Geographica Ac Hydrographica Tabula*, de Claes Janszoon Visscher, 1652



FONTE: Disponível em <<https://www.nexojournal.com.br/colunistas/2018/A-alegoria-dos-4-continentes-ou-como-ser-para-sempre-o-pa%C3%ADs-do-futuro>>. Acesso 16 out. 2018.

A figura 21 é um recorte que destaca a rainha africana da cartografia *Nova Totius Terrarum Orbis Geographica Ac Hydrographica Tabula*, obra do holandês Claes Janszoon Visscher que data de 1652. Reparem na relação da rainha com o jacaré e olhem para a próxima imagem de *Wild Things* (2009).

FIGURA 22 - A modelo Naomi Campbell no editorial intitulado *Wild Things* para revista Harper's Bazaar, 2009



FONTE: Disponível em: <<https://www.trendhunter.com/trends/naomi-campbell-harpers-bazaar>>. Acesso em 13 de fev. 2019.

Para finalizar, Naomi – que novamente está usando uma estampa animal – é fotografada em cima de um elefante com um céu muito azul ao fundo, o que nos remete a um “ambiente de temperaturas elevadas” (SCHWARCZ, 2018). A fotografia de Jean Paul Goude é incomodamente parecida com representação da alegoria africana da obra de José Teófilo de Jesus (figura 21).

FIGURA 23 - A modelo Naomi Campbell no editorial intitulado *Wild Things* para revista Harper's Bazaar, 2009



FONTE: Disponível em: <<https://www.trendhunter.com/trends/naomi-campbell-harpers-bazaar>>. Acesso em 13 de fev. 2019.

Em meio às críticas a uma edição descontextualizada da Harper's Bazaar, encontrei no blog *Jezebel*⁴³ algumas palavras sobre o ensaio “ousado e original” de John Paul Goude. A autora do texto, Jenna Sauers (2009a), comenta que todos sabem que as modelos negras lamentavelmente estão ausentes das revistas de modas tradicionais e das passarelas. Mas, um ensaio que aproxima mulheres negras de animais selvagens reitera a suposição colonialista de que os negros são selvagens e não civilizados. A crítica estende-se à (inglesa) Naomi Campbell que se prestou a este papel numa revista que tem um público-alvo predominantemente branco e feminino. No artigo, lemos: “Não ter modelos negros em revistas é um problema. Mas esse tipo de representação é realmente pior do que ser totalmente ignorado?”. Também me faço as mesmas perguntas.

⁴³ Reportagem do blog Jezebel disponível em <<https://jezebel.com/harpers-bazaar-talking-about-that-recession-thing-is-5339499>>. Acesso em 18 abr. 2018.

Um dado que merece ser mencionado é que Jenna Sauers (2009a) refere-se ao fotógrafo de *Wild Things* como “nosso velho amigo John Paul ‘I got jungle fever’ Goude. Cliquei no hiperlink (do amigo que tem febre de selva) do blog e caí na reportagem intitulada: *Por que fotografar uma mulher negra em uma gaiola?*⁴⁴ (2009), também de autoria de Jenna Sauers (2009b). A ideia era discutir a fixação contínua da moda em associar mulheres negras a animais. A crítica dirigia-se especificamente ao ensaio com a modelo negra Amber Rose, publicado pela revista *Complex* em 2009, que teve como referência as imagens da cantora Grace Jones, publicadas pela revista *Interview* nos anos 1980.

Sauers (2009b) nos conta que Jean Paul Goude – o fotógrafo que diz que “os negros são a premissa do meu trabalho” e que lançou um livro chamado *Jungle Fever* (febre da selva), em 1982 – foi responsável pela última foto do ensaio de Grace Jones para a *Interview*. Os dois estariam envolvidos em um relacionamento tempestuoso.

FIGURA 24 - “*Grace in a cage*”, 1978, de Jean Paul Goude. Na placa está escrito: não alimente o animal



FONTE: Disponível em <<https://www.jeanpaulgoude.com/en/archives/grace-jones>> . Acesso em 16. Out. 2018.

⁴⁴ Reportagem do site Jezebel disponível em <<https://jezebel.com/why-photograph-a-black-woman-in-a-cage-5337618>>. Acesso em 16 out. 2018.

América, a caçula das alegorias, idealizada a partir de uma indígena com seu cocar, um **papagaio** nas mãos e uma **arara** pousada na árvore próxima. Pássaros simbolizam fidelidade, e o papagaio, em especial, foi sempre associado ao continente. É ave que tem todas as cores dos trópicos; fala, mas não se sabe o que diz. Diferente das demais, **América traz os seios totalmente à mostra**, está descalça, a despeito de pisar numa espécie de almofada de sisal, ladeada por uma esteira feita do mesmo material. Ela não se deita ou senta no chão. América se encontra recostada num banco simples de madeira e é a única que não aparece na garupa de algum animal de maior porte. **É como se a América estivesse na infância da civilização**, e assim carecesse de bichos maiores, contando apenas com animais rasteiros: bípedes, pássaros, emas, patos, um boi, um tatu, um jacaré e uma serpente, pronta para dar o bote e roubar os ovos de uma ave que sai em revoada. Perto dela há ainda um “bicho preguiça”, quiçá simbolizando a leseira do continente. No lugar dos grandes animais figura a natureza exuberante do local, representada por imponentes **árvores frutíferas como as palmeiras, bananeiras e o cajueiro**, próximo da nativa. **Abacaxis, jacas, bananas, melancias, rios verdejantes** (ainda mais, quando comparados com as demais alegorias), definem a América como um continente projetivo, e que não conta, ainda, com seus símbolos próprios de civilização. A pintura também remete a uma natureza virgem, intocada e sem domesticidade. Mais uma vez, e à exemplo da primeira gravura, América estende sua mão esquerda como se ofertasse (ou se oferecesse) para alguém. No local para onde ela aponta há uma caixa em forma de tesouro, com a nova terra sendo definida, alegoricamente, como um lugar de futuro. **Sem edificações, a América contaria com a maior das naturezas e tesouros recônditos guardados para serem abertos no porvir** (Disponível em <<https://www.nexojornal.com.br/colunistas/2018/A-alegoria-dos-4-continentes-ou-como-ser-para-sempre-o-pa%C3%ADs-do-futuro>>. Acesso 16 out. 2018. *grifo meu*).

Quando Lilia Schwarcz (2018) discutiu a representação desta alegoria, o debate foi conduzido à ideia de que, desde o século XVI, passando por José Teófilo, até aos dias atuais, a América é vista como um continente eternamente jovem, um lugar do novo, de promessas ainda não realizadas. Ao se referir ao Brasil, Schwarcz (2018) o descreve melancolicamente como um país adolescente, “uma sorte de Peter Pan com penas na pele de uma indígena”.

A condução de Schwarcz da América ao Brasil me remete à pesquisa de Maria Claudia Bonadio (2014) que busca tornar mais visível a relação entre o exótico e a moda brasileira. Bonadio (2014) parte da ideia de que sabemos que há uma ligação entre a nossa produção de moda e a ideia de exotismo, contudo, não compreendemos com nitidez qual a origem deste pensamento em moda. “Como nossa moda se tornou exótica?”, pergunta a pesquisadora (2014). Sua proposta encaminha-se a trilhar caminhos que possam contribuir com este questionamento e destaca o papel do Museu de Arte de São Paulo e da indústria têxtil brasileira.

Bonadio (2014) afirma que “a percepção do Brasil como exótico remonta aos tempos da colonização quando escritos de viajantes, naturalistas e missionários” misturavam descrições relacionadas à exuberância da paisagem e da natureza com aspectos fantasiosos. Por mais de uma vez, entram em cena narrativas e discursos fantasiosos que relacionam exotismo à natureza. Em sentido semelhante, Stuart Hall (2016, p. 342), aborda a idealização Ocidental que, por meio da literatura e/ou por meio de desenhos, colocava o “Novo Mundo como um Paraíso na Terra”.

Hall (2016) enumera alguns tipos de idealização apresentados na relação entre o “Ocidente” e o “Resto”:

1. o Eldorado; um paraíso na Terra;
2. a vida simples e inocente;
3. a falta de organização social e sociedade civil desenvolvidas;
4. pessoas vivendo em comunhão com a Natureza;
5. a sexualidade aberta; a nudez; a beleza das mulheres (HALL, 2018, p. 342).

Essa lista de idealizações encontra ressonância com a descrição de Schwarcz (2018) sobre a América e, mais especificamente, sobre o Brasil. A representação de uma jovem rainha indígena seminua, que vive em comunhão com a natureza numa terra paradisíaca e inocente, eternamente dependente do olhar e cuidado externo, uma vez que se encontra situada na “infância da civilização” (SCHWARCZ, 2018, s/n).

Em relação à natureza, “abacaxis, jacas, bananas, melancias, rios verdejantes (ainda mais, quando comparados às demais alegorias) definem a América como um continente projetivo, e que não conta, ainda, com seus símbolos próprios de civilização” (SCHWARCZ, 2018, s/n). Associações a esses elementos são bastante comuns na moda brasileira. Bonadio (2014) nos diz que o quadro que compõe as referências de uma imagem brasileira são a natureza exuberante, os símbolos da “cultura popular nacional (configurada especialmente através do samba, carnaval, religiões afro-brasileiras e cultura indígena)” e o sincretismo racial.

É diante desse quadro que a moda brasileira, a partir dos anos 1950 irá ancorar-se para talhar sua identidade, a qual irá se constituir especialmente de estampas e ornamentos inspirados na paisagem, cultura popular e mestiçagem. A difusão de tais imagens na moda irá resultar numa visualidade que, como vimos acima, parecem exóticas. (BONADIO, 2014, p. 6).

De modo bastante resumido, apresento dois momentos que Bonadio (2014) considera importantes no processo de construção de uma identidade visual para a moda no Brasil:

1) O “Primeiro desfile de Moda Brasileira”, ocorrido em 1925, por iniciativa do Museu de Arte de São Paulo. É importante dizer que o MASP, foi fundado em 1947 pelo italiano Pietro Maria Bardi, que veio morar no Brasil com sua esposa, a arquiteta Lina Bo Bardi. De modo mais específico, o “Primeiro desfile de Moda Brasileira” foi um projeto do Instituto de Arte Contemporânea (IAC) do MASP, organizado por iniciativa de Lina Bo Bardi. 50 peças foram produzidas por artistas e designers que atuavam no IAC e o desfile contou com o apoio de 4 indústrias têxteis. A ideia do projeto partiu da tentativa de criar uma identidade para a moda brasileira a partir de elementos que caracterizassem a paisagem e o folclore local. Tais elementos apareceram principalmente nas estampas produzidas. Como nos diz Bonadio (2014, p. 12), algumas das referências empregadas foram a cerâmica marajoara, a cestaria indígena, o candomblé, “as pipas, as favelas, frutas, doces típicos e animais.”

2) As peças foram produzidas pela Rhodia Têxtil do Brasil que, durante a década de 1960, buscou promover o fio sintético no Brasil através de “desfiles de moda e editoriais que visavam promover os fios sintéticos” por ela fabricados (BONADIO, 2014, p. 16). Seu objetivo era promover uma associação entre os fios sintéticos e a arte e foram produzidos vestidos estampados por artistas plásticos (novamente) por meio da proposta da associação da moda brasileira às paisagens e à cultura popular.

Imagens estas mais uma vez propostas a partir da fusão do olhar estrangeiro com as ideias correntes de identidade nacional, pois tais promoções publicitárias foram elaboradas pelo também italiano Livio Rangam, diretor de publicidade da Rhodia Têxtil entre 1960-1970 (BONADIO, 2014, p. 16).

A compreensão de Lina Bo Bardi e de Livio Rangan sobre o Brasil mostram-se correspondentes ao discurso ocidental sobre a representação da América. Um aspecto que considero duramente relevante na análise de Schwarcz (2018) refere-se noção de que:

Abacaxis, jacas, bananas, melancias, rios verdejantes (ainda mais, quando comparados com as demais alegorias), definem a América como um continente projetivo, e que não conta, ainda, com seus símbolos próprios de civilização. A pintura também remete a uma natureza virgem, intocada e sem domesticidade (SCHWARCZ, 2018, s/n., *grifo meu*).

Desse modo, somos remetidos à uma inconsistência do continente que não tem símbolos próprios e, por isso, faz uso de elementos da natureza. Esta forma de pensar a identidade visual do Brasil – também presente na literatura, na música, no cinema,

nas artes visuais – estabeleceu-se como uma referência padrão. Quanto à moda, nossa principal imagem está associada aos elementos da natureza e à cultura indígena e cultura popular. “Assim somos reconhecidos, e de certa forma é assim que nos reconhecemos e nos mostramos no que diz respeito à moda”. Logo, “marcas brasileiras tais como Carlos Miele e Osklen que buscam projeção internacional se apoiam nesses elementos em suas publicidades e desfiles” (BONADIO, 2014, p. 24).

FIGURA 26 - Imagem da campanha ASAP Forests, da marca Osklen, 2019. O conceito ASAP (As Sustainable As Possible | As Soon As Possible) posiciona a marca numa esfera de práticas sustentáveis que clamam por urgência



FONTE: Disponível em <<http://guiajeanswear.com.br/noticias/osklen-lanca-movimento-de-conscientizacao-asap-forests/>>. Acesso em 19 abr. 2018.

FIGURA 27 - A natureza na estampa de cajueiro da marca Farm



FONTE: Disponível em <<https://adoro.farmrio.com.br/de-tudo-um-pouco/estampa-pra-que-te-quiero/>>. Acesso em 18 abr. 2018.

FIGURA 28 - Camisa e calça estampadas com plantas tropicais e bananeiras da marca Cantão



FONTE: Disponível em <<https://www.cantao.com.br/camisa-est-bananas-519116031/p>>. Acesso em 18 abr. 2018.

No site da marca Cantão, encontramos a seguinte descrição relacionada à figura X: “As **cores e tropicalidade** da **estampa Bananas** trazem cor e leveza para o modelo de camisa *cropped* com amarração frontal e mangas mais curtas com punho. Aposte no mix de estampas para um **visual balneário**.” As três imagens de marcas brasileiras nos confirmam em produtos, discurso e ambientação, o modo de representar uma brasilidade trazida nas pesquisas de Schwarcz (2018) e de Bonadio (2014) no campo da moda. Stuart Hall (1997) nos lembra que ao exercer o papel de um mediador simbólico, as representações estão longe de serem neutras, cópias miméticas do real ou espelho de uma realidade única, concreta e objetiva. São propostas que envolvem modos de compreender o mundo. Essas representações que evocam a natureza, as paisagens e a cultura popular são difusas e acabam por planificar as diferenças que existem entre esses elementos (além de invisibilizar outros elementos). Assim, podemos nos ver às voltas com reduções, distorções e visões estereotipadas de um Brasil.

Diante de um tema tão complexo, esses breves apontamentos não buscam por respostas definitivas. Pelo contrário, encaminham-se a trazer mais questionamentos, críticas e reflexões para o debate e trazem, por fim, o desejo de pensar a História da Moda a partir de uma perspectiva mais abrangente e em maior conexão com o sentido das imagens. Nessa direção, as pesquisas de Maria Claudia Bonadio, Rita Andrade, Ivana Guilherme Simili, entre outros, nos abrem outras perspectivas de estudos em relação a modos de ver a moda brasileira.

Finalizo o tópico com as palavras de Chimamanda Adichie (2009) no encerramento de *O perigo da história única*: “quando nós rejeitamos uma única história, quando percebemos que nunca há apenas uma história sobre nenhum lugar, nós reconquistamos um tipo de paraíso”. Rejeitar histórias únicas significa compreendê-las imersas em disputas por poder. Também significa ser capaz de ampliar nossa capacidade de contextualização diante do que nos é dito e/ou mostrado. Talvez essa reconquista de um tipo de paraíso esteja relacionada à ideia de uma percepção do mundo como construção.

5

O CAPÍTULO DAS POSSIBILIDADES

*O processo revolucionário não é nada mais que a
introdução de um hiato*

Paul B. Preciado

5 O capítulo das possibilidades

5.1 Dos pequenos cuidados

A proposição artística *Caminhando* (1963), de Lygia Clark, investiga as possibilidades de recortes longitudinais na superfície de papel de uma fita de *Moebius*⁴⁵. Ao conceder ao público a oportunidade de experienciar a obra, Clark ofereceu tira de papel, tesoura e cola para que cada um recortasse e produzisse sua própria fita até que não houvesse mais espaço para novas perfurações. Apenas uma ressalva foi apresentada na ocasião: “a cada vez que se reencontre um ponto que se escolhera anteriormente para perfurar a superfície, este deve ser evitado para prosseguir recortando”, explica a psicanalista Suely Rolnik (2018, p.42), que se dedica a analisar a proposição artística de Lygia Clark.

A partir do recorte da fita de Moebius, Clark incita o público a ponderar sobre suas escolhas assumindo que o “ato de recortar a fita não é neutro” e seus efeitos serão variáveis conforme o modo de execução (ROLNIK, 2018, p. 44). Assim, se a opção for recortar sempre do mesmo ponto, o mesmo efeito é produzido. Contudo, as ações só produzirão diferença se outros caminhos forem tomados. Em sentido semelhante, Byung-Chul Han (2018, p. 53) afirma que “a atividade pura nada mais faz do que prolongar o que já existe”, ou seja, a diferença não é produzida na execução automática e irrefletida de quaisquer atividades.

Tomo o exercício de Lygia Clark como uma analogia pela busca de outros recortes em minha exploração acerca das imagens em *História da Moda* e dos sentidos por ela produzidos. Quando Han (2018, p. 15) detém-se sobre a “sociedade do cansaço”, o cultivo de um olhar mais “demorado e lento” e “atenção profunda e contemplativa” são entendidos como a abertura de um espaço de respiro e reflexão na atualidade. Considero esta orientação proveitosa frente ao cenário em que as imagens em *História da Moda* encontram-se colocadas. Direciono-me, então, à

⁴⁵A fita de Moebius é uma “superfície topológica na qual o extremo de um dos lados continua do avesso do outro, o que os torna indiscerníveis e a superfície, uniface” (ROLNIK, 2018, p. 41).

introdução de um corte nas narrativas imagéticas tradicionais para abrigar um pensamento em moda mais crítico e condizente com as demandas, inclusive éticas, do mundo contemporâneo.

A proposta de situar essas imagens no horizonte de um campo culturalmente complexo – e não centradas apenas na forma em si – é uma escolha pedagógica como também é pedagógica a escolha de compreender que as “palavras, ações e escolhas exemplares [dos educadores] possuem consequências diretas para os indivíduos, pequenos grupos e no âmbito de grupos sociais mais amplos” (TAVIN, 2009, p. 237). Portanto, merecem todo o meu zelo.

Esse capítulo introduz o quadro conceitual que compõe os Elementos Norteadores. A proposta opera a partir de três eixos relevantes para os estudos da Cultura Visual: **imagem e subjetividade**; **imagem e poder** e **imagem e intertextualidade**. Ressalto que estes são temas bastante complexos e amplamente discutidos por pesquisadores do campo da Cultura Visual e de áreas de conhecimento adjacentes. Entretanto, eles serão usados nesta pesquisa como direcionamentos reflexivos para pesquisadores em Moda se aproximarem do aspecto cultural das imagens nas disciplinas em História da Moda.

Os indícios que delineiam os princípios teóricos dos Elementos Norteadores foram selecionados em diferentes pesquisas e autores dos estudos da Cultura Visual. Essa proposta considera as questões sociais e culturais que atravessam as imagens em História da Moda e procura oferecer eixos de reflexão para que o estudante reconheça e compreenda “as ambiguidades, conflitos, nuances e qualidades efêmeras da experiência social, muitas das quais agora são configuradas por meio de imagens e objetos projetados”⁴⁶ (STUHR, FREEDMAN, 2009, p. 14, tradução minha).

⁴⁶O texto original: “It helps students to recognize and understand the ambiguities, conflicts, nuances, and ephemeral qualities of social experience, much of which is now configured through imagery and designed objects” (STUHR, FREEDMAN, 2009, p. 14)

5.2 Os Elementos Norteadores

A proposta dos Elementos Norteadores busca ampliar modos de ver as imagens em História da Moda a partir da organização de três eixos reflexivos baseados em concepções teórico-conceituais dos estudos da Cultura Visual. Encaminho-me à Cultura Visual a partir do entendimento proposto pelo pesquisador W.J.T. Mitchell (2006, p. 7) de que “cultura visual não está limitada ao estudo das imagens ou dos meios, mas se estende às práticas cotidianas de ver e mostrar”. Seus eixos de reflexão são atravessados por preocupações que dizem respeito a questões relacionadas à produção de sentido dessas imagens. Ou seja, são questões atravessadas por preocupações de cunho sociocultural e simbólico.

O objetivo dos Elementos Norteadores é propor bases para reflexões sobre as imagens em História da Moda que considerem aspectos socioculturais e enfatizem os sentidos produzidos por elas. Esta iniciativa abrange a intenção de ponderar sobre a produção de sentido no ensino de Moda em razão do crescimento do ensino formal neste campo. Também se faz presente a ideia de produzir no ensino de Moda modos de ver e pensar mais contextualizados, críticos e alinhados ao que se passa no mundo. Nessa direção, há de se considerar que a produção em Design de Moda tangencia outros campos de conhecimento e, dessa maneira, demanda outras articulações e a expansão dos modos de ver de seus atores.

Essa proposta desdobra-se em três eixos de reflexão que envolvem: a relação do sujeito com a imagem; as relações de poder que podem ser discutidas a partir das imagens; e a relação das imagens com outros artefatos culturais. Ou seja, essas temáticas problematizam a relação entre imagem e subjetividade; imagem e poder e imagem e intertextualidade. Longe de uma busca por respostas corretas e definitivas, os Elementos Norteadores visam promover a ampliação da relação das imagens com o sujeito e com o mundo ao seu redor. É importante dizer que, como uma ferramenta reflexiva aberta, cada um dos três eixos é independente dos demais, cabendo ao educador decidir se os eixos serão utilizados em conjunto ou separadamente, em que parte do conteúdo disciplinar, a depender de seus objetivos pedagógicos.

Ao compreender História da Moda e imagem como cultura, chamo ao debate Irene Tourinho (2011, p. 4) que pontua que a “Cultura Visual explora usos e

possibilidades educativas e pedagógicas de um amplo espectro de visualidades que inclui imagens de arte, ficção, publicidade, entretenimento e informação”. Desse modo, reforço que a Cultura Visual não faz distinção entre imagens que devem ser estudadas e imagens que devem ser ignoradas, portanto,

se preocupa com as possibilidades de percepção que se irradiam através de imagens de arte, de informação, de publicidade e de ficção, traspassando o mundo simbólico em muitas direções. Deslocando-se através do espaço, como artefatos prenes de sentidos e significados, objetos e imagens de arte se oferecem para conexões rizomáticas potencialmente abertas para uma diversidade de interpretações e aprendizagens (MARTINS, 2010, p. 23).

É neste sentido que procuro me relacionar com as imagens em História da Moda. O caminho que se apresenta parte do pressuposto de que as imagens podem ser pensadas a partir de qualquer circunstância, sejam elas selecionadas em fontes tradicionais, como os livros didáticos, ou em fontes não tradicionais, tal como sugerem os estudos da Cultura Visual e o paradigma indiciário, de Carlo Ginzburg (1999).

Reforço que os eixos reflexivos apresentam conexões entre si, contudo, são independentes. A intenção que rege os Elementos Norteadores parte do desejo de que as reflexões sobre o contexto e os sentidos produzidos pelas imagens em História da Moda tornem-se práticas que possam ser incorporadas ao cotidiano do designer em formação e do educador. Como já foi dito, o intuito não é propor um modelo analítico e objetivo. Falo sobre a organização de debates possíveis que considerem o contexto em que estudantes e professores do campo do Design de Moda trabalham, produzem, vivem e pertencem de fazer imagem.

Diante dessas premissas, introduzirei os Elementos Norteadores e seus eixos teóricos-conceituais com o intuito de ampliar o debate diante das imagens em História da Moda. Reforço a ideia de que os eixos teórico-conceituais são bastante complexos e amplamente debatidos dentro do campo dos estudos da Cultura Visual e também em outras áreas do conhecimento. Por conseguinte, a intenção de proposta desses eixos de reflexão distancia-se bastante da ideia de esgotá-los ou explorá-los longamente em termos de discussões teóricas. Dessa forma, a ideia é organizar eixos de reflexão que possam nos aproximar das imagens em História da Moda a partir de uma perspectiva sociocultural. Obviamente estes não são os únicos caminhos possíveis para se discutir esse tema e, assim, não há aqui a pretensão de apresentar uma proposta que almeje contemplar todos os aspectos que envolvem uma imagem.

Volto à ideia de que os eixos reflexivos buscam criar conexões entre o sujeito e as imagens, e as imagens e o mundo que nos rodeia.

Outro aviso que se faz relevante é de que não há um modo correto de conduzir as discussões com os estudantes, já que os eixos reflexivos são propostas abertas. Os debates podem ocorrer por meio de conversas em sala de aula mediadas pelo educador, por debates entre os estudantes, por meio de exercícios de pesquisas de imagem que podem ser solicitados aos estudantes, pela pesquisa de estilistas, pelo levantamento da produção em moda em determinadas regiões geográficas, pela identificação de referências em desfiles e imagens publicitárias, pela discussão de valores simbólicos incorporados aos produtos de moda. Por fim, os debates dependem da condução do educador, dos enfoques em conceitos, conteúdos e discussões propostos.

Diante do delineamento dos Elementos Norteadores, apresento os debates teórico-conceituais que os sustentam.

5.3 Imagem e subjetividade

Este eixo reflexivo aborda a relação do sujeito com a imagem. Tal relação ocorre a partir do mapa de códigos e representações culturais do sujeito. Para Suely Rolnik⁴⁷ (2017), a experiência subjetiva do sujeito se dá a partir da percepção (auditiva, visual, tátil) utilizada para avaliar o mundo. Essa percepção apreende o mundo em sua concretude e, por sua concretude, podemos entender imagens, comportamentos, etc. Na constituição dessa experiência, o sujeito avalia o mundo conforme a estruturação de seu mapa de códigos e representações visuais.

⁴⁷*Narciso no Espelho do Século XXI: Diálogos entre a Psicanálise, as Ciências Sociais e a Comunicação* foi um projeto iniciado em setembro de 2015 com a intenção de tecer um diálogo entre a Psicanálise e as Ciências Sociais, particularmente a Comunicação, focalizando uma série de transformações históricas que estão em andamento e que afetam a produção de subjetividades. Trata-se de mudanças extremamente complexas, que envolvem um conjunto de fatores socioculturais, políticos e econômicos.

Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=GjsRiQB_5DY&feature=youtu.be>. Acesso em 27 mar. 2018.

Ainda de acordo com Rolnik (2017), o sujeito olha (ouve ou toca), estabelece associações com seus códigos culturais e de representação acumulados e, diante de tal cenário, atribui um sentido e se situa diante dos acontecimentos. Provoco uma pequena pausa no desenvolvimento do raciocínio para nos lembrar de que Edgar Morin (2002) aborda esse processo de modelagem cultural de nossos recursos cognitivos ao discutir os processos de *imprinting* e normalização⁴⁸.

Os estudos da Cultura Visual se propõem a desafiar nossas percepções, a modelagem dos nossos códigos culturais diante de uma imagem. Falamos então sobre processos que buscam desnaturalizar o conhecimento e, a partir da experiência de subjetividade, o educador e o estudante de História da Moda são convocados a questionar o modo com que o campo foi estruturado e, também, o modo com que suas relações estão estruturadas neste campo de saber. Questiona-se, então, os sentidos produzidos no campo e pelo campo sendo que os estudos da Cultura Visual têm o intuito de aproximar sujeito e imagem e, conseqüentemente, estimular a “interação ou posicionamento entre o observador, o fenômeno observado, o contexto e o olhar” (ILLERIS; ARVEDSEN, 2016, p.25).

O conceito de *eventos visuais*, proposto por Helene Illeris e Karsten Arvedsen (2016, p. 25), pode se aproximar da relação estabelecida entre o sujeito e a imagem, visto que se dedicam às “interações complexas que se estabelecem entre o observador e o observado”. Esses eventos “são sempre geográfica, histórica, social e culturalmente situados, bem como sempre implicam modos específicos de ver (olhares)” (ILLERIS; ARVEDSEN, 2016, p.25). Em direção semelhante, Cristiane Mesquita (2004) afirma que:

A subjetividade está em circulação nos conjuntos sociais de diferentes tamanhos: ela é essencialmente social, e assumida e vivida por indivíduos em suas existências particulares. O indivíduo está na encruzilhada de múltiplos componentes da subjetividade. Cada história singular é atravessada por aspectos culturais, políticos, econômicos, científicos, afetivos, familiares, etc. São componentes inconscientes, corporais, sociais, econômicos, tecnológicos, políticos, etc. (MESQUITA, 2004, p. 15).

A complexidade e os desafios aumentam tanto para educadores quanto para *designers* em formação quando nos confrontamos com o fato de que “a moda estetiza” e nos apresenta uma interligação entre muitos desses aspectos que são atravessados

⁴⁸Imprinting e normalização são conceitos debatidos por Edgar Morin (2002) e que foram abordados no 3º capítulo desta Tese.

pela subjetividade, tais como “moral, tecnologia, arte, religião, cultura, ciência, economia, natureza, etc.” (MESQUITA, 2004, p. 15). Em outros termos, a moda, entendida como prática cultural, incide sobre as políticas de subjetivação vigentes e, por sua vez, as dinâmicas da política de subjetivação incidem sobre a moda. Esses intercâmbios clamam por atenção, criticidade e responsabilidade por parte dos educadores.

Quanto às alternativas oferecidas pelos estudos da Cultura Visual para lidar com a relação entre imagem e subjetividade, os educadores se beneficiam da utilização de estratégias metarreflexivas como instrumento para questionar as formas com que os alunos constroem seus modos de ver (ILLERIS; ARVEDSEN, 2016). Hernández (2007) nos diz que a Cultura Visual permite múltiplas formas de conversação:

Desde as mais convencionais, como as que se propõem, por exemplo, nas propostas educativas dos museus ao perguntar aos visitantes – “o que vocês vêm nesta imagem?” – até as dialógicas, nas quais o visualizador se auto-interpela – “o que diz esta imagem sobre mim?” – a escolha de uma ou de outra posição tem a ver com os marcos de interpretação propostos aos estudantes para transitarem pelas experiências que lhes são propiciadas (...).” (HERNÁNDEZ, 2007, p. 74).

Ao estimular a relação subjetiva do estudante com a imagem, o lugar tradicional de “receptáculo passivo da informação cultural” é deixado e assume-se uma postura ativa no processo de análise e construção dos significados (SALBEGO, CHARRÉU, 2015, p. 2). Questionamentos sobre modos de ver e ser visto, sobre sua compreensão dos significados simbólicos das imagens e sobre as mudanças desses significados de acordo com o momento histórico podem ser pontos de partida estratégicos para a reflexão junto ao estudante de Design de Moda. Exercícios que envolvem diálogo e/ou reflexão escrita são bem-vindos no processo educacional que envolve imagens e experiências de subjetividade.

Outra experiência de atuação contemporânea da subjetividade encontra-se no que Cristiane Mesquita (2004, p. 75, grifo da autora) chama de *próteses imaginárias* “em que campos subjetivos trabalhados pelo marketing e comunicação de Moda transmitem ao consumidor *valores conceituais e emocionais* de determinadas marcas”. O enfoque é a transmissão de uma mensagem ligada a um estilo de vida. Jovialidade, feminilidade, sensualidade, originalidade, autenticidade, modernidade, simplicidade, autoridade, romantismo são algumas das possibilidades de construção

de universos conceituais a serem oferecidos aos sujeitos. Assim, explica Mesquita (2004), campos subjetivos são produzidos a partir de marcas, estilos ou propostas de Moda.

Em direção semelhante, Gilles Lipovetsky e Jean Serroy (2015, p. 13) apontam que, em tempos de capitalismo de hiperconsumo, as marcas atuam a partir de um “modo de produção estético”, ou seja, operam a partir de estratégias relacionadas à “mobilização dos gostos e das sensibilidades”. Explicam os autores que:

este é um novo modo de funcionamento que explora racionalmente e de maneira generalizada as dimensões estético-imaginárias-emocionais tendo em vista o lucro e a conquista do mercado. O que daí decorre é que estamos num novo ciclo marcado por uma relativa desdiferenciação das esferas econômicas e estéticas, pela desregulamentação das distinções entre o econômico e o estético, a indústria e o estilo, a moda e a arte, o divertimento e o cultural, o comercial e o criativo, a cultura de massa e a alta cultura (...) (LIPOVETSKY, SERROY; 2015, p. 13).

Nessa direção, fica latente a questão dos “modos de funcionamento da subjetividade contemporânea interagindo com esse mundo das mercadorias” (PRECIOSA, 2006, p. 148). O modo com que a subjetividade é alcançada pela ação dos poderes é motivo de preocupação para Peter Pál Pelbart (2009b), Rosane Preciosa (2006) e Rita Andrade (2017), Suely Rolnik (2018), Byung-Chul Han (2018). Vivemos em tempos permeados por ações sociais e culturais extremamente complexas, fugidias, contraditórias, mutáveis e é nesta configuração desafiadora que educadores do campo da Moda precisam se localizar. Alice Martins (2016) afirma que a Cultura Visual, entre outros projetos, busca explicitar

as armas utilizadas nos diferentes embates, sobretudo aqueles dos quais os fluxos imagéticos tomem parte relevante, seja na produção de sentido, na manutenção de hierarquias, no desafio a elas, nos processos de socialização, na busca de confirmação de novos sentidos da vida social (MARTINS, 2016, p. 179).

Encontro-me, então, em busca de reflexões que instiguem os estudantes a refletir sobre as forças que atuam no contemporâneo, o modo com que seus repertórios culturais são formados, o quanto eles estão dispostos a desafiar tais repertórios, a quem suas referências aliam-se, o que eles desejam com seus projetos. Tal como Rosane Preciosa (2006), movo-me em busca de criar condições para que os estudantes pensem seus projetos de moda levando em consideração a ação do tempo, as transformações que ocorrem durante o processo de criação, as eventuais falhas que possam acontecer.

Como nos diz Alice Martins (2016, p. 178), em nossa cultura contemporânea, “o sujeito, seus desejos, seus pontos de vista pessoais passaram a ser convocados não só a tomar parte bem como a assumir sua parcela de responsabilidade na produção de conhecimento”. Torna-se, então, um processo interessante e frutífero em termos críticos colocarmos sob suspeição e análise constante o modo com que olhamos para as imagens em História da Moda enquanto produção de conhecimento; para as relações que estabelecemos com elas e a partir delas; para o modo com que os discursos e linguagens são utilizados no campo e daí por diante.

Assim, sob o viés da relação entre sujeito e imagem, perguntas e questionamentos que coloquem em xeque nossas relações com as imagens são bem-vindos. Tais questionamentos podem ser estabelecidos em forma de exercícios que aproximem o sujeito das imagens em História da Moda e incentivem debates sobre os sentidos culturais das imagens, desnaturalizem o sentido das imagens e da produção de conhecimento (o que nos leva a pensar em múltiplas interpretações da realidade), reforcem que campos subjetivos são trabalhados pelo marketing e comunicação de Moda e incentivem que o estudante examine seus próprios repertórios e o repertório que forma seu campo de atuação.

5.4 Imagem e poder

Este eixo encontra-se articulado a partir da percepção de que imagens são artefatos culturais que estão imersos em relações de poder. Tal como afirma Edward Said (1990, p. 17), “ideias, culturas e histórias não podem ser estudadas sem que a sua força, ou mais precisamente, a sua configuração de poder, seja também estudada”. Quando nos referimos às imagens que integram a História da Moda, estamos aludindo a fontes de representações sociais e culturais e a códigos simbólicos que não são neutros (KNAUSS, 2008a). Em outros termos, também estamos falando sobre poder.

Há de se pontuar que a ênfase dada ao simbólico na cultura contemporânea acirra as disputas por significado no campo e torna necessária a ampliação de

análises e debates sobre este tema. Nesse sentido, Gilles Lipovetsky e Jean Serroy (2015) afirmam que:

Não estamos mais no tempo em que produção industrial e cultura remetiam a universos separados, radicalmente inconciliáveis; estamos no momento em que os sistemas de produção, distribuição e consumo são impregnados, penetrados, remodelados por operações de natureza fundamentalmente estética. O estilo, a beleza, a mobilização dos gostos e das sensibilidades se impõem cada dia mais como imperativos estratégicos das marcas: é um modo de produção estético que define o capitalismo de hiperconsumo (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 13).

A fala dos autores me remete à afirmativa de Paul Duncum (2011, p. 21) de que “imagens são concebidas como táticas de poder” empregadas na “luta pela legitimação de valores e crenças”. No contexto de Moda, podemos pensar em lutas travadas em termos de produção, distribuição e reprodução do conhecimento no campo; numa lógica que atravessa a concepção de produtos materiais e imateriais; nos locais que centralizam as referências tradicionais; no modo com que o sistema de moda foi organizado.

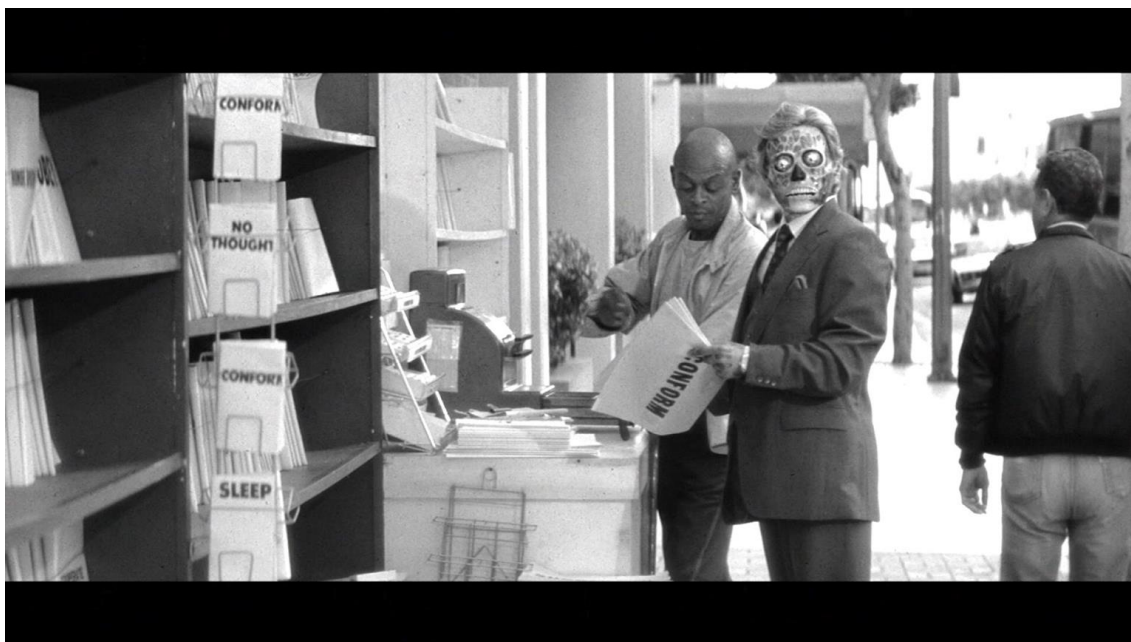
Faz parte deste debate indagar sobre processos de invisibilização, apagamento e esquecimento cultural em termos gerais de produção no campo, assim como colocar em xeque quem são os que podem olhar e os que são apenas observados e as questões relacionadas a apropriação cultural, aos estereótipos que rondam os países que estão fora do circuito tradicional (como a associação entre o termo exótico e a moda brasileira) merecem ser debatidos. Essas discussões sobre os lugares de poder, então, dizem respeito aos educadores e aos estudantes de Design de Moda.

Ofereço aqui um exemplo carregado de exagero, mas que se propõe a discutir o uso de elementos simbólicos como índices de luta por poder na sociedade contemporânea. No documentário *O Guia Pervertido da Ideologia*⁴⁹, o filósofo Slavoj Zizek (2012) traz para a discussão um filme que, em sua concepção, é uma das obras primas esquecidas da esquerda de Hollywood: *They Live*, de 1988, dirigido por John Carpenter. O filme, afirma Zizek, conta a história de John Nada (atenção ao sobrenome), um trabalhador sem teto e sem dinheiro que, ao vagar por Los Angeles, entra numa igreja abandonada e encontra uma caixa com alguns óculos escuros.

⁴⁹Em *O Guia Pervertido da Ideologia*, de 2012, o filósofo Slavoj Zizek busca por significados/ideologias que estão implícitos no cinema e em outras imagens em movimento. O trecho do documentário que aborda o filme *They Live* encontra-se disponível no Youtube em <<https://www.youtube.com/watch?v=LHlzkTuoQGM>>. Acesso em 03 de abr. 2019.

John Nada coloca um dos óculos e segue seu caminho pelas ruas da cidade. Mas algo de estranho acontece: ele percebe que os óculos funcionam como “óculos de crítica à ideologia” que o permitem perceber mensagens tácitas nos livros e revistas, no comportamento das pessoas, nos salões de beleza, nas mensagens publicitárias, nas gôndolas dos supermercados, e daí por diante. Ele vê o que ninguém mais vê (ZIZEK, 2012).

FIGURA 29 - Imagem x: trecho do filme *They Live* que mostra revistas, livros e jornais com as mensagens “conforme-se”, “não pense”, “durma”. O dono da banca de rua está acompanhado de um alienígena disfarçado de humano



FONTE: Disponível em <<http://brynmawrfilm.blogspot.com/2012/08/dan-santelli-why-i-love-they-live.html>>. Acesso em 03 de abr. 2019.

Cito um exemplo do que Nada vê: parado em frente a uma banca de revistas, ele apanha um exemplar qualquer e se distrai, absorto pelo que os óculos mostram. O dono da banca chega e, irritado, pergunta se ele vai comprar a revista ou não. Ao olhar para ele, Nada olha para o dinheiro que está em sua mão. Nas notas está escrito “este é o seu deus” [this is your god]. Seria possível dizer que John Nada vê o poder do simbólico aliado ao capital atuar na vida das pessoas.

John Nada usava óculos de ver *imprinting* e normalização (MORIN, 2002). Ele percebia com espanto as ações sociais de poder, ideologias, discursos, contradições,

comportamentos automatizados e daí por diante. Por sua vez, o olhar desatento da população permitia que a vida seguisse sem sobressaltos. O contraponto entre o modo de ver da população em relação à John Nada permite uma analogia entre os conceitos de “visão tácita” e “olhar crítico” discutidos por Irene Tourinho e Raimundo Martins (2011, p. 61).

A visão da população seria a “visão tácita” caracterizada por um modo de ver naturalizado pela vivência de experiências anteriores. Essa visão traz uma sensação de conforto, uma vez que se encontra mediada por ideias e valores já consolidados pelo sujeito. A “visão tácita” afasta o estranho e lida apenas com o que é estável, familiar e superficial. Por seu turno, o “olhar crítico” seria semelhante ao olhar de John Nada mediado pelos “óculos de crítica à ideologia” (ZIZEK, 2012). O “olhar crítico” desestabiliza, incomoda e tira da zona de conforto. É ele que atribui “sentido e significado ao que vemos”, aprofunda nossa visão de mundo e permite o questionamento de práticas culturais institucionalizadas (TOURINHO, MARTINS, 2011, p. 61). Digo, diante dessas constatações, que não há análise do poder sem postura crítica.

Na narrativa de *They Live*, as pessoas foram domesticadas por alienígenas que se assemelham a zumbis e desejam dominar a humanidade. Os alienígenas estão fora dessa pesquisa. Contudo, o poder do simbólico e sua interferência direta na sociedade, na cultura, na política, na economia, encontram-se presentes e atuantes. Uma análise das condições sociopolíticas, econômicas, históricas e culturais envolvidas na produção e na recepção das imagens em História da Moda pode contribuir com o fortalecimento do campo em termos críticos. E, “engajar-nos analiticamente com o que vemos é outro passo para a compreensão crítica” (TOURINHO, MARTINS, 2011, p. 61).

Tal engajamento analítico pode passar pela identificação de modos de atuação do poder. Peter Pál Pelbart (2009b) pondera que na contemporaneidade

o poder tomou de assalto a vida. Isso é, o poder penetrou todas as esferas da existência, e as mobilizou inteiramente, e as pôs para trabalhar. Desde os gens, o corpo, a afetividade, o psiquismo, até a inteligência, a imaginação, a criatividade, tudo isso foi violado, invadido, colonizado, quando não diretamente expropriado pelos poderes.(...) Com isso, ele incide sobre nossas maneiras de perceber, de sentir, de amar, de pensar, até mesmo de criar (PELBART, 2009b, p. 25).

Pensar sobre as imagens e a produção do conhecimento em Moda no contemporâneo é situar-se numa configuração de poder que, como afirma Pelbart (2009b), é anônima, esparramada, flexível e rizomática. Entender o designer de moda como “cronista do seu tempo” (PRECIOSA, 2006) também é situá-lo no contemporâneo e nesta configuração de poder. Como um modo de localizar a atuação do poder nas engrenagens da indústria da moda, cito o artigo de Rosane Preciosa e Suzana Avelar (2010) que aborda, sob a ótica de Gilles Deleuze, a passagem de uma *sociedade disciplinar* para uma *sociedade de controle*.

A sociedade disciplinar tem como palavra-chave a “modelização”, ou seja, se estabelece a partir de relações hierárquicas/verticalizadas que impõem modelos (PRECIOSA; AVELAR, 2010, p. 26). Já na sociedade de controle, o exercício do poder é “bem mais sutil e, talvez, por isso mesmo, bem mais eficaz, convincente, merecendo, então, de nossa parte uma enorme atenção,” nos diz Pelbart (2009b, p. 25).

O panorama traçado pelas autoras apresenta exemplos de atuação dessas duas formas de poder no sistema da Moda. Essa análise atravessa a consolidação da indústria de moda em meados do século XIX, passa pela alta-costura, *prêt-à-porter*, abarca o avanço das tecnologias digitais até o recente surgimento dos escritórios de estilo. Assim, as mudanças percebidas nas dinâmicas do exercício de poder são discutidas em diferentes épocas e contextos.

Em relação à discussão das imagens em História da Moda, alio-me a Duncum (2011) no entendimento de que imagens desempenham um papel no âmbito de lutas pelo significado, seja legitimando estruturas de poder e questões/contextos/modos de ver já existentes; seja contestando-os para o afloramento de outros espaços e dinâmicas de significação. Estar ciente de que os combates simbólicos ocorrem (e de que modo ocorrem numa sociedade tida como disciplinar) aponta para a possibilidade de tomar de decisões mais críticas e conscientes no campo. Em consonância com essas questões, Alice Martins (2016) aponta que:

Os esforços para compreender os processos implícitos na construção de sentidos levam em conta os embates, os desequilíbrios nas relações de poder, os conflitos, bem como as lutas pelos direitos à diferença, à diversidade, à multiplicidade de manifestações e modos de expressão, tendo a Cultura como o solo sobre o qual as dinâmicas sociais se desenvolvem (MARTINS, 2016, p. 178).

Frente ao que foi dito, penso: e se nós tomássemos emprestado os óculos mágicos de ver críticas à ideologia do personagem John Nada e olhássemos para a narrativa composta pelas imagens em História da Moda? O que veríamos? Quantas de nossas crenças, ideais, referências, modos de pensar e modos de ver estaríamos dispostos a desnaturalizar?

Já que não temos acesso aos óculos, podemos nos perguntar: Quem são os autores que se destacam nas reflexões sobre o campo? Quais estilistas são escolhidos para integrar os materiais didáticos? Qual o perfil dessas pessoas em termos de gênero, nacionalidade, formação? Em termos educativos, o que podemos pensar ao nos depararmos com a reprodução incessante do mesmo grupo de imagens tradicionais? Com que referências nutrimos nosso olhar? Como se dá a dinâmica de representação imagética em países que não estão inseridos nos circuitos tradicionais de moda? O que e quem são tornados visíveis no campo? O que e quem são apagados, invisibilizados, esquecidos e silenciados nos relatos de uma História da Moda tradicional? O que o modo tradicional de se pensar a História da Moda perpetua, consolida e reverbera? Qual a relação que os educadores estabelecem com a construção curricular em moda? Como os educadores se relacionam com as imagens em História da Moda e os sentidos por ela produzidos?

Essa série de questões é bastante abrangente, complexa e pode ser respondida de inúmeras formas, a depender da visão do educador e de seus objetivos pedagógicos. Assim como também podem ser variadas as formas de discutir poder nas imagens de História da Moda em sala de aula. Nesse sentido, é importante dizer que a perspectiva trazida pelo campo de pesquisa interdisciplinar designado de *Fashion Studies* ampliou, a partir de 1990, as discussões em termos de poder nas pesquisas em Moda.

Ligados aos Estudos Culturais, os *Fashion Studies* concebem a Moda a partir de um entendimento crítico de suas complexas interseções com a cultura, o poder simbólico, a história, questões de identidade, gênero e classe social, consumo de massa e outros. Desse modo, a presente pesquisa pôde ser expandida em direção a novas abordagens históricas, teorias e práticas.

O livro *Fashion: the key concepts*, de Jennifer Craik (2009) é um bom exemplo da ampliação das discussões em Moda a partir dos *Fashion Studies*. Em 8 capítulos,

a pesquisadora debate alguns temas como o sistema de moda eurocêntrico; conceitos-chave em moda; símbolos, códigos, ciclos e estruturas de moda; questões de identidade; estética e arte; moda como negócio e indústria cultural; cultura popular e moda; políticas de moda; moda e colonialismo; moda e pós-colonialismo; e outras questões.

Inseridas nos *Fashion Studies*, as pesquisas de Lou Taylor, Jennifer Craik, Valerie Steele, Christopher Breward, Aileen Ribeiro, John Styles, Fiona Anderson, Yuniya Kawamura e Audrey Cannon abrem espaço para um pensamento mais complexo, crítico e ciente das relações de poder que atravessam o campo.

Diante das reflexões apresentadas nesse eixo, a relação entre poder e imagens em História da Moda podem ocorrer a partir de diversas perspectivas: pelos códigos simbólicos que não são neutros; pelas imagens como forma de legitimar valores e crenças; pela compreensão das características da sociedade de controle; pela percepção de quem está socialmente autorizado a olhar e, conseqüentemente, classificar; pela percepção de pessoas, lugares, técnicas e processos de produção em moda que são invisibilizados pela História da Moda tradicional. A lista de temas a serem debatidos é ampla e há de se considerar que os desdobramentos da ligação entre História da Moda e poder são essenciais para a tomada de posicionamentos mais críticos no campo.

5.5 Imagem e intertextualidade

Este eixo de reflexão considera o “caráter cambiante das imagens” da História da Moda e as analisa como artefatos culturais (MARTINS, 2006, p. 71). Desse modo, “ao deslocar o foco (...) das disciplinas acadêmicas no estudo dos objetos, é possível trabalhar “deslocamentos da história” e criar relações intertextuais que suscitem diversas outras associações imagéticas e conceituais (MARTINS, 2006, p. 71).

Sob esta perspectiva, as imagens da História da Moda (e o que se produz em Moda) estão em constante diálogo com outros artefatos culturais em “interações que acontecem por meio de confluências, reciprocidades, simultaneidades” (MARTINS,

2006, p. 75). Neste sentido, Paul Duncum (2011, p. 21), afirma que as imagens influenciam “umas às outras”, são “intertextuais”. O aspecto inclusivo da Cultura Visual permite a incorporação de imagens consolidadas pela tradição com quaisquer outras imagens, sejam publicitárias, eletrônicas, cinematográficas, televisivas, dentre outras.

Para Duncum (2011, p. 21), a estrutura rizomática das imagens “carece de um núcleo e pode expandir-se infinitamente. Uma imagem está conectada à outra que, por sua vez, está conectada a uma terceira”. Além da conexão imagem-imagem, as imagens podem se associar à “literatura, poemas, letras de canções e filosofias de vida” (DUNCUN, 2011, p.21). Portanto, as possibilidades de associação são imensas e podem ser elaboradas a partir dos objetivos do educador.

Por meio da intertextualidade como exercício de olhar, ampliam-se os repertórios e a percepção de associações/conexões que não estão dadas prontamente. É possível, então, enlaçar uma imagem com outras “imagens de nosso entorno, quer dizer, com nossa própria experiência” (AGUIRRE, 2009, p. 179), para estreitar laços, dialogar e negociar com o mundo de modo a adotar uma “pedagogia do diálogo que persiga o equilíbrio entre o prazer e crítica” (DUNCUN, 2011, p. 27).

O termo crítica está colocado neste contexto em função da questão do ensino de Moda. Em *Os professores como intelectuais: Rumo a uma pedagogia crítica da aprendizagem*, de Henry Giroux (1997), o educador Paulo Freire encarrega-se da apresentação do livro. Em suas palavras iniciais, Freire enuncia que não há como ser um bom professor sem “pensar profundamente a respeito do relacionamento que o objeto de seu ensino tem com os outros objetos” (FREIRE in GIROUX, 1997, p. 9). Nesse sentido, não há como abordar conteúdos disciplinares junto aos alunos de forma isolada do mundo e “sem levar seriamente em consideração as forças culturais, sociais e políticas que os moldam” (FREIRE in GIROUX, 1997, p. 9). Em outras palavras, estamos falando sobre um posicionamento político do educador.

Fundamentados nas reflexões que reforçam a intertextualidade, repertórios são ampliados, e expande-se a percepção de associações/conexões que não estão dadas prontamente. É possível, então, enlaçar uma imagem com outras “imagens de nosso entorno, quer dizer, com nossa própria experiência” (AGUIRRE, 2009, p. 179), para estreitar laços, dialogar e negociar com o mundo de modo a adotar uma “pedagogia do diálogo que persiga o equilíbrio entre o prazer e crítica” (DUNCUM, 2011, p. 27).

Como afirma Aguirre (2009, p.179), “todo objeto, ação ou discurso é susceptível de aliar-se com a biografia de alguém para produzir uma experiência, que pode ser estética ou não, mas que, em todo caso, afeta a criação de si”.

A intertextualidade como recurso reflexivo e pedagógico conecta o conteúdo imagético disciplinar ao repertório simbólico e imagético dos estudantes; a conteúdos teórico-conceituais de outras disciplinas; à cultura de massa, música, propaganda, cinema; a conteúdos disciplinares do passado e a projeções do futuro; e a muitos outros temas. Enfim,

o que precisamos é promover a análise crítica entre os estudantes, colocando-os em relação com outras formas culturais do seu próprio entorno, com as formas mais tradicionais da cultura artística canônica [com as formas tradicionais da História da Moda] e com a de outros entornos culturais distintos (AGUIRRE, 2009, p. 178).

Posso dizer que a prática da intertextualidade torna-se possível quando entendemos a imagem – em nosso caso as imagens em História da Moda – como “experiência e relato aberto” (AGUIRRE, 2009, p. 198). Permito-me tomar a reflexão de Aguirre (2009) – voltada ao campo das artes visuais – e promover uma analogia com as imagens em História da Moda. O caminho sugerido pelo autor passa pela avaliação criteriosa da tradição acadêmica que concebe o modo com que a disciplina de cunho histórico foi estruturada. Entram em jogo, então, a ordenação dos conteúdos disciplinares, seus discursos conclusivos (por exemplo o historicista) e os significados fechados que comumente lhes são atribuídos e, de acordo com sua proposta, devemos nos aproximar das imagens como “relatos abertos à pesquisa criativa” (AGUIRRE, 2009, p. 198).

A proposta de compreendermos as imagens de História da Moda como relato aberto encaminha-se na direção de uma aproximação da imagem “não como um texto cifrado, que poderemos chegar a desvendar, mas como um condensado de experiência gerador de uma infinidade de interpretações” (AGUIRRE, 2009, p. 198). Isso posto, entendo que as imagens da História da Moda não contêm em si uma espécie de verdade ou uma revelação. “Experimentá-las no seu papel histórico e cultural, mais do que como objetos isolados, aceitando que os significados possam mudar com a mudança das práticas e das realidades, que condicionam nossas experiências”, é o que sugere Aguirre (2009, p. 198).

Para exemplificar o que seriam mudanças de significados simbólicos ocorridos ao longo da História da Moda, cito o caso das listras, analisado por Michel Pastoureau (1993) no livro *O pano do diabo: Uma história das listras e dos tecidos listrados*; e da cor rosa, abordada na exposição *Pink: The history of a punk, pretty, powerful color*⁵⁰ (2018-2019), realizada no *Museum at the Fashion Institute of Technology* em Nova York. Em ambos os casos, longos períodos foram analisados e organizados de forma a apresentar ao leitor/espectador as diversas mudanças simbólicas que as listras e a cor rosa sofreram durante a História da Moda.

De modo bastante resumido, a pesquisa de Pastoureau (1993) indica que as listras já foram consideradas desprezíveis na Idade Média, de caráter ambíguo e provocante na Idade Moderna, revolucionárias durante a Revolução Francesa, de valor medicinal e higiênico no século XIX, e elegantes no século XX. A ambivalência de sentidos também acompanha a cor rosa ao longo do tempo, explica a curadora da exposição Valerie Steele (2018-2019). Extravagante e vulgar, infantil, romântica e doce, e política são algumas das associações simbólicas relacionadas à cor rosa na História da Moda.

Como possibilidade de explorar o potencial intertextual das imagens, apresento o conceito de *pós-produção educativa*, utilizado pelo pesquisador da Cultura Visual Fernando Miranda (2016). Baseado nos estudos desenvolvidos por Nicolas Bourriaud (2009) no livro *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*, a proposta de Miranda (2016) gira em torno da noção de que educadores podem lidar com imagens como *pós-produtores*, ou seja, que podem atuar diante da “possibilidade de reutilizar ou remixar imagens, materiais, situações, para criar novas realidades que tenham a ver com a experiência estética” dos estudantes. Dessa forma, “novas imagens, histórias, narrativas” podem ser geradas por meio da remixagem de materiais (MIRANDA, 2016, p 154).

Entendo a exposição *Camp: notes on fashion*⁵¹, de 2019, como um modo de operar relacionado à pós-produção. Organizada pelo *Metropolitan Museum of Art*, de Nova York, com curadoria de Andrew Bolton, a exposição anual do *Costume Institute*

⁵⁰ Informações sobre a exposição disponíveis em < <https://exhibitions.fitnyc.edu/pink/>>. Acesso em 06 abr. 2019.

⁵¹ *Camp: notes on fashion*, está disponível no portal do MET em <<https://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2019/camp-notes-on-fashion>>. Acesso em 16 abr. 2019.

foi estruturada a partir do ensaio *Notes on Camp*, escrito por Susan Sontag em 1964. Sucintamente, Sontag (1987) afirma que *camp* é uma sensibilidade moderna cuja essência “é sua predileção pelo inatural: pelo artifício e pelo exagero”.

O texto de Sontag (1987) tornou-se a base para que o curador Andrew Bolton organizasse e selecionasse as 175 peças de moda que integram a mostra. Ou seja, a fascinação de Sontag (1987) pelo que não é natural, pelo excessivo e pelo artificial guiou e direcionou o olhar de Bolton (2019) para a produção de diversos estilistas em épocas diferentes, fazendo com que Bolton (2019) criasse uma conexão entre o conceito de *Camp* e o de moda. O ensaio de Sontag (1987), então, foi o ponto de partida para a criação de uma nova narrativa condizente com o campo da Moda.

FIGURA 30 - À esquerda, Bertrand Guyon para House of Schiaparelli. Outono/inverno 2018–19, alta costura. À direita, Jeremy Scott para House of Moschino. Primavera/verão 2018



FONTE: Disponível em <<https://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2019/camp-notes-on-fashion/selected-images>>. Acesso em 18 mai. 2019.

Outra reflexão relacionada à intertextualidade pode ser desenvolvida a partir dos tênis brancos da marca Nike usados pelo comediante Jerry Seinfeld (2000). Quando criança, ele tinha muito orgulho de ser o

único garoto do bairro com uma coleção completa dos discos de Bill Cosby. Era meu comediante favorito, e o primeiro negro a ser o astro de uma série de TV. Pra mim, no entanto, o mais importante é que ele era o primeiro adulto na TV a sempre usar tênis. Isso me influenciou muito, se bem que eu não sei de que maneira (SEINFELD, 2000, p. 5)

Agora sabemos: Seinfeld se tornou um dos maiores e mais conhecidos colecionadores de Nike⁵². Daí nossa história se ramifica e podemos abordar temas como a transformação dos tênis em itens de moda; a emergência dos trajes esportivos a partir da década de 1980; o tênis como símbolo de masculinidade; modos de produção/trabalho escravo e exploração da mão de obra infantil; as inovações tecnológicas que as roupas esportivas trouxeram a partir do pós-guerra (FOGG, 2013, p. 528); a ligação dos tênis com a cultura *hip hop* (como, por exemplo, a parceria entre a banda Run-DMC e a Adidas). Também podemos provocar reflexões que envolvem cinema, tecnologia, celebridade e consumo, com a materialização do tênis Nike (que se adapta aos pés) usado pelo personagem Marty McFly, no filme *De Volta para o Futuro*⁵³.

Outras associações dentro da temática *tênis, moda, desejo, consumo*, podem ser levantadas a partir da contratação do jovem estilista negro Virgil Abloh pela tradicional *maison* francesa Louis Vuitton em 2018: a ascensão dos tênis/*streetwear* ao mercado de luxo, o uso do *streetwear* como estratégia de marketing⁵⁴ como forma de renovar o público da tradicional marca de luxo (questões subjetivas atuando em discursos de moda), habilidade na manipulação de redes sociais e contatos com celebridades⁵⁵ como afirmação de posicionamento de marcas, a pífia participação de

⁵² Informação disponível em < <https://www.complex.com/sneakers/jerry-seinfeld-effect-on-sneaker-culture>>. Acesso em 06 abr. 2019.

⁵³ Informação disponível em <<https://www.tecmundo.com.br/produto/137435-nike-promete-versao-barata-tenis-baseado-volta-futuro.htm>>. Acesso em 06 abr. 2019.

⁵⁴ Disponível em <<https://oglobo.globo.com/ela/moda/virgil-abloh-o-novo-estilista-da-linha-masculina-da-louis-vuitton-22526392>>. Acesso em 06 abr. 2019

⁵⁵ Estavam no desfile: Kim Kardashian West e Kanye West, Rihanna, ASAP Rocky, Alexander Skarsgard e Rita Ora, um punhado de popstars chineses, o artista japonês Takashi Murakami, dentre outros. <<https://oglobo.globo.com/ela/moda/virgil-abloh-o-novo-estilista-da-linha-masculina-da-louis-vuitton-22526392>>. Acesso em 06 abr. 2019.

negros em cargos de destaque na indústria da moda, a forma com que negros ocupam cargos na História da Moda.

Essa lista de associação de temas poderia se estender consideravelmente. No entanto, este é apenas um exemplo do modo rizomático com que a intertextualidade opera: o texto de Seinfeld, que pode ser considerado uma imagem verbal, se ramificou em diversos outros temas passíveis de discussão no campo da moda.

Respaldada no exemplo de Seinfeld (2005), aproveito a oportunidade para estabelecer trânsitos intertextuais entre a literatura – entendida como texto visual – e alguns vestígios da História da Moda (MITCHELL, 2009). Nesse contexto, reconhecemos nas imagens verbais uma fonte de pesquisa para a História da Moda e como assevera Barthes,

O vestuário concerne a toda pessoa humana, a todo corpo humano, a todas as relações entre o homem e o seu corpo, assim como as relações do corpo com a sociedade; isso explica por que grandes escritores tantas vezes se preocuparam com o traje em suas obras. Encontramos belíssimas páginas sobre esse assunto em Balzac, Baudelaire, Edgar A. Poe, Michelet, Proust; estes pressentiam que o vestuário é um elemento que, de algum modo, compromete todo o corpo (BARTHES, 2005, p. 362).

Seguindo Barthes (2005), dou início a esse exercício de intertextualidade a partir de uma conexão entre a literatura brasileira – entendida como imagens verbais – e a História da Moda no Brasil. Essa ideia justifica-se pela pesquisa de Rita Andrade (2009) que, no artigo *Notas sobre roupa na literatura especializada*, comenta que há um período no século XIX no Brasil em que roupa é um assunto mais encontrado em romances, novelas e memórias do que em estudos especializados em moda e que, portanto, a literatura brasileira desta época seria uma fonte para a pesquisa histórica em moda.

A título de exemplificação de imagens verbais sobre o vestir, breves trechos serão pinçados das obras de José de Alencar, João do Rio, Alcântara Machado – citados na pesquisa de Andrade – e também na obra de Machado de Assis. É importante nos lembrarmos de que os trechos a seguir encontram-se como imagens textuais isoladas. Seu objetivo é demonstrar a possibilidade de estabelecer conexões entre a História da Moda e as imagens textuais e, assim, ampliar os recursos pedagógicos do educador.

O escritor José de Alencar (1829-1877) escreveu as obras *Senhora*, *Iracema*, *Diva*, *Lucíola*, *a Pata da Gazela*, entre outras. Seus romances urbanos estavam em conformidade com as transformações que ocorriam no século XIX na cidade do Rio de Janeiro. José de Alencar foi um dos escritores brasileiros a retratar o papel da moda e das aparências como forma de distinção social e o curto trecho a seguir, retirado de *A Pata da Gazela* (1870), vem demonstrar essa afirmativa:

Nesse momento, porém, dobrando a Rua da Assembléia, se aproximara um moço elegante não só no traje do melhor gosto, como na graça de sua pessoa: era sem dúvida um dos príncipes da moda, um dos leões da Rua do Ouvidor; mas desse podemos assegurar pelo seu parecer distinto que não tinha usurpado o título (ALENCAR, 1992, p. 13).

Por sua vez, João do Rio (1881-1921) foi um cronista que contemplou a pobreza, as glórias e a transformação acelerada de um Brasil republicano. Paulo Emílio Cristóvão Barreto, o carioca nascido na Rua do Hospício e que ganhou notoriedade sob o pseudônimo de *João do Rio*, atuou como contista e romancista, dramaturgo, crítico de arte e de literatura. O autor falava aos seus leitores sobre “o que se vê nas ruas”: tatuadores, trabalhadores da estiva, músicos ambulantes, prostitutas, viciados em ópio, mendigos.

No conto “As mariposas do luxo”, parte dos contos relacionados aos “aspectos da miséria”, duas prostitutas de baixa renda sonham com o luxo inacessível de joias e tecidos caros ao passar pelas vitrines da Rua do Ouvidor.

- Olha, Maria...

- É verdade! Que bonito! As duas raparigas curvam-se para a montra, com os olhos ávidos, um vinco estranho nos lábios.

Por trás do vidro polido, arrumados com arte, entre estatuetas que apresentam pratos com bugingangas de fantasia e a fantasia policroma de coleções de leques, os desdobramentos das sedas, das plumas, das guipures, das rendas.

(...)

A rua não apresenta-lhes só o amor, o namoro, o desvio... Apresenta-lhes o luxo. E cada montra é a hipnose e cada *rayon* de modas é o foco em torno do qual reviravolteiam e anseiam as pobres mariposas.

- Ali no fundo, aquele chapéu...

- O que tem uma pluma?

- Sim, uma pluma verde... Deve ser caro, não achas?

(...)

São duas raparigas, ambas morenas. A mais alta alisa instintivamente os bandos, sem chapéu, apenas com pentes de ouro falso. A montra reflete-lhe o perfil entre as plumas, as rendas de dentro; e enquanto a outra afunda o olhar nos veludos que realçam toda a espetacularização do luxo, enquanto a

outra sofre aquela tortura de Tântalo, ela mira-se, afina com as duas mãos a cintura, parece pensar em coisas graves. Chegam, porém, mais duas. A pobreza feminina não gosta dos flagrantes da curiosidade invejosa. O par que chega, por último, pára hesitante. A rapariga alta agarra o braço da outra:

- Anda daí! Pareces criança.

- Que véus, menina! que véus!....

- Vamos. Já escurece.

Param, passos adiante, em frente às enormes vitrinas de uma grande casa de modas. As montras estão todas de branco, de rosa, de azul; desdobram-se em sinfonias de cores suaves e claras, dessas cores que alegam a alma. E os tecidos são todos leves – irlandas, *guipures*, *pongées*, rendas. Duas bonecas de tamanho natural – as deusas do “*Chiffon*” nos altares da frivolidade – vestem com uma elegância sem par; uma de branco, robe *Empire*; outra de rosa, com um chapéu cuja pluma negra deve custar talvez duzentos mil réis.

Quanta coisa linda! Quanta coisa rica! Elas vão para a casa acanhada jantar, aturar as rabugices dos velhos, despir a blusa de chita – a mesma que hão de vestir amanhã – E estão tristes. São os pássaros sombrios no caminho das tentações. Morde-lhes a alma a grande vontade de possuir, de ter o esplendor que se lhes nega na polidez espelhante dos vidros. (...). (RIO, 2009, p. 115-117)

Tido como um porta-voz dos ítalo-paulistas, a produção literária de *Alcântara Machado* (1901-1935) foi marcada pelos acontecimentos que permearam seu cotidiano, o que rendeu à sua obra elementos que permitiram a configuração de um quadro social paulistano. Bacharel em Direito, atuou como jornalista e escritor durante o movimento modernista, que teve por característica o rompimento com o convencionalismo literário e o estilo rebuscado que marcavam a época. No conto *Carmela*, do livro *Brás, Bexiga e Barra Funda & Laranja-da-China*, por exemplo, o autor descreve o momento em que uma jovem sai do trabalho e, na companhia da amiga “estrábica e feia”, procura sua paquera pelos arredores da Praça da República:

A Rua Barão de Itapetininga é um depósito sarapintado de automóveis gritadores. As casas de modas (AO CHIC PARISIENSE, SÃO PAULO-PARIS, PARIS ELEGANTE) despejam nas calçadas as costureirinhas que riem, falam alto, balançam os quadris como gangorras.

(....)

O vestido de Carmela coladinho no corpo é de organdi verde. Braços nus, colo nu, joelhos de fora. Sapatinhos verdes. Bago de uma Marengo maduro para os lábios dos amadores.

(...) Abre a bolsa e espreita o espelhinho quebrado, que reflete a boca reluzente de carmim primeiro, depois o nariz chumbeva, depois os fiapos de sobancelha, por último as bolas de metal branco na ponta das orelhas descobertas (Machado, 1996, p.16).

Já o carioca Machado de Assis⁵⁶ (1839-1908), um de nossos escritores mais importantes, foi um perspicaz observador social. O conto *Capítulo dos Chapéus* – que se passa em abril de 1879 – gira em torno de Mariana, seu marido Conrado – “advogado, com escritório na rua da Quitanda” e dos conflitos gerados pelo uso de um chapéu considerado “inadequado” para sua posição social. Tudo começa quando Mariana pede ao marido que troque o chapéu (que o acompanha há anos) por outro que fizesse jus ao seu status e posição social. A motivação de Mariana veio do pai, um tradicional senhor, que não aprovava o “chapéu baixo” do genro.

Musa, canta o despeito de Mariana, esposa do bacharel Conrado Seabra, naquela manhã de abril de 1879. Qual a causa de tamanho alvoroço? Um simples chapéu, leve, não deselegante, um chapéu baixo. Conrado, advogado, com escritório na rua da Quitanda, trazia-o todos os dias à cidade, ia com ele às audiências; não o levava às recepções, teatro lírico, enterros e visitas de cerimônia. No mais era constante, e isto desde cinco ou seis anos, que tantos eram os do casamento. (...)

[O sogro] Suportava-o calado, em atenção às qualidades da pessoa; nada mais. Acontecera-lhe, porém, naquele dia, vê-lo de relance na rua, de palestra com outros chapéus altos de homens públicos, e nunca lhe pareceu tão torpe. De noite, encontrando a filha sozinha, abriu-lhe o coração; pintou-lhe o chapéu baixo como a abominação das abominações, e instou com ela para que o fizesse desterrar (ASSIS, 1990, p.379-391).

Merece destaque a menção de que José de Alencar e Machado de Assis contribuíram com textos para revistas e jornais. Machado de Assis colaborou com o periódico *Jornal das Famílias* (1863-1878) e com revista de moda e literatura *A Estação* (1879). No início de sua carreira, o jovem Machado reconheceu o alcance das publicações dessa natureza e, buscando ampliar seu número de leitores, aproveitou a oportunidade para nelas publicar seus contos. As duas publicações eram voltadas ao público feminino e ofereciam receitas culinárias, moldes, figurinos de moda, romances. Para a pesquisadora Daniela Silveira (2011),

Talvez o mais importante para Machado fosse fazer com que suas leitoras encontrassem no espaço da imprensa um lugar aberto para discussão de temas interessantes, além de mostrar que uma revista de moda poderia servir tanto como manual para a boa costureira, quanto como um espaço de reflexão para as demandas do dia e do posicionamento delas diante de alguns temas (SILVEIRA, 2011, p. 240).

O escritor José de Alencar assinava um folhetim semanal no jornal *Diário do Rio de Janeiro* e a moda era um de seus temas. A publicação do dia 18 de dezembro

⁵⁶O MEC (Ministério da Cultura) homenageia o escritor Machado de Assis disponibilizando sua obra completa no endereço eletrônico < <http://machado.mec.gov.br/>>

de 1856, intitulada *A Moda (Pequeno tratado para uso dos meus leitores)* e dividida em três capítulos⁵⁷, revela a dedicação do autor ao tema da moda. Em *Importância da moda*, o segundo capítulo do tratado, Alencar afirma que

(...)

A verdadeira história da humanidade é a moda; é esse livro escrito em trapos, e transmitido de geração em geração até os nossos dias.

Por falta de terem refletido nisto, os historiadores têm cometido uma grande inexatidão na divisão das grandes épocas do mundo.

Deixam-se levar por certos princípios de governo, e dividem aquelas épocas segundo a forma que predominava; assim distinguem o período patriarcal, teocrático, monárquico e republicano.

Essas distinções são completamente falsas; o método exato e único é o que se baseia na moda. Ei-lo:

A história da humanidade apresenta em primeiro lugar duas grandes épocas: - a época da humanidade nua e a época da humanidade vestida.

O tempo da humanidade nua é antediluviano e não tem história; mas apenas tradições, de que depois falaremos.

O tempo da humanidade vestida, a que vulgarmente se chama o período histórico, divide-se em três idades.

A idade das vestes talares, a que se chama antiguidade; a idade das vestes até o meio do corpo, e que por isso se chamou média idade; a idade das vestes apertadas, conhecida com o nome de idade moderna.

A túnica, o saiote, e a casaca, eis as três grandes divisões, ou épocas históricas do mundo; depois veremos as diversas subdivisões que sofreram cada uma dessas modas.

Este rápido esboço prova toda a importância da ciência de que vamos tratar, e que está destinada a dentro em pouco governar o mundo (ALENCAR, 1995).

Para além da descrição da vestimenta, tendências e estilos predominantes, José de Alencar, João do Rio, Alcântara Machado e Machado de Assis abordam os bairros e ruas comerciais que estavam em voga, citam marcas e endereços de lojas, profissões de prestígio, modos de vestir, comportamentos, diferenças econômicas e culturais, e outras atividades sociais que caracterizam o período. Ainda que os trechos selecionados para essa pesquisa sejam curtos, nota-se o espaço que os referidos escritores abrem – cada um a seu modo – para discutir questões de cunho histórico-sociais complexas como o processo de urbanização, a desigualdade econômica, a busca por distinção social, o desejo despertado pelas mercadorias, entre outros.

O trabalho da pesquisadora em História da Moda Mariana Tavares Rodrigues, *Mancebos e Mocinhas. Moda na literatura brasileira do século XIX* (2010), merece destaque. O eixo principal da pesquisa incide sobre a análise de dois romances do

⁵⁷ Primeiro capítulo: *O que é a moda?*; Segundo capítulo: *Importância da moda*; Terceiro capítulo: *Alta Missão da Moda*.

escritor brasileiro Joaquim Manuel de Macedo: *A Moreninha* e *O Moço Loiro*. A autora articula informações relacionadas ao vestuário e a moda, regras, hábitos e valores culturais que direcionaram o consumo de moda nesse período. Também merece destaque o livro *Modos de homem, Modas de mulher*, do sociólogo pernambucano Gilberto Freyre, publicado pela primeira vez em 1987, o qual também aborda a indumentária no Brasil a partir do século XIX.

Como forma de trazer pequenas pistas das conexões possíveis entre História da Moda e imagens verbais para além da literatura do século XIX no Brasil, apresento pequenos trechos de imagens verbais pertencentes a outras épocas e que podem desencadear diálogos, debates e apresentar diferentes perspectivas para os estudos em História da Moda.

Começo com a escritora norte-americana Dorothy Parker (1893-1967). No prefácio de *Big Loira e outras histórias de Nova York*, o escritor brasileiro Ruy Castro, responsável pela tradução e pela introdução da obra, refere-se a ela como “a personagem feminina mais arrasadora da Nova York de seu tempo”, “a maior humorista americana de todos os tempos. Foi, no mínimo a Mark Twain de saias” (CASTRO in PARKER, 1994, p. 9). De acordo com Castro (1994),

Os contos de Dorothy Parker foram publicações originariamente em revistas como *Vanity Fair*, *The New Yorker* e *Esquire*, naqueles anos 20 ou 30 em que essas publicações provocavam torrentes de água na boca não só nos leitores, pelo que tinham a oferecer em qualidade, mas também dos escritores – que davam tudo para aparecer nelas (CASTRO in PARKER, 1994, p. 11).

A seguir, apresento dois trechos de contos diferentes em que Parker (1994) descreve a aparência de três mulheres.

A jovem com o vestido de crepe da China, estampado com pagodinhos em meio a um milharal gigante, cruzou as pernas e inspecionou, com invejável satisfação, o bico de sua sandália verde. Então, com calma, checou uma por uma suas unhas, todas de um vermelho tão espesso e brilhante que era como se ela tivesse acabado de matar um boi com suas mãos (PARKER, 1994, p. 61).

Annabel e Midge se tornaram amicíssimas praticamente desde o dia em que Midge foi contratada como estenógrafa na firma em que Annabel já trabalhava. (...) Elas se pareciam, embora esta semelhança não fosse de feições. Era mais na forma de seus corpos, sua maneira de andar, suas preferências e jeito de vestir. Annabel e Midge faziam exatamente tudo o que duas jovens empregadas em escritório não devem fazer. Usavam batom e esmalte, pintavam os cílios e tingiam o cabelo, além de deixar um rastro de perfume por onde passavam. Usavam vestidos fininhos e espalhafatosos, justos no busto e curtos nas pernas, e sapatinhos modernos e coloridos. Era

difícil não reparar nelas, nem no fato de que pareciam vulgares e charmosas (PARKER, 1994, p. 46).

Os trechos escolhidos abordam a aparência de mulheres comuns que circulavam pela cidade de Nova York. Considero que esse pode ser um dado interessante a ser debatido com os estudantes, visto que o recorte feito pelos livros de História da Moda comumente enfatizam o que era produzido por estilistas tradicionais e já estabelecidos.

A intertextualidade a partir de artefatos culturais que dialogam com a Moda também podem ser agrupados por assunto com o intuito pedagógico de abordar algum tema específico em sala de aula. Os próximos três textos têm um tema em comum: a gravata. A peça do vestuário aparece no conto *Um sonho de simplicidade*, do escritor brasileiro Rubem Braga (2008); no livro *Rum: Diário de um jornalista bêbado*, do jornalista norte-americano Hunter Thompson (2012), e numa canção do cantor e compositor brasileiro Jorge Ben⁵⁸ (1974).

Uma vez, entrando numa loja para comprar uma gravata, tive de repente um ataque de pudor me surpreendendo assim, a escolher um pano colorido para amarrar no pescoço (BRAGA, 2008, p. 24).

Eu me sentia como algo trazido pela maré. Já fazia cinco anos que tinha aquele casaco amassado e puído na gola, minhas calças não tinham vincos e, embora nunca tivesse pensado em usar gravata, estava obviamente deslocado sem uma delas. Para não continuar parecendo um impostor, desisti do rum e pedi uma cerveja. O garçom me olhou de um jeito estranho, e na mesma hora entendi o porquê – nada do que eu vestia brilhava. Aquilo era, sem dúvida, a marca de uma ovelha negra. Para me dar bem por lá, precisaria conseguir algumas roupas cintilantes (THOMPSON, 2012, p. 24).

Lá vem o homem da gravata florida / Meu deus do céu... que gravata mais linda / Que gravata sensacional / Olha os detalhes da gravata... / Que combinação de cores / Que perfeição tropical / Olha que rosa lindo / Azul turquesa se desfolhando / Sob os singelos cravos / E as margaridas, margaridas / De amores com jasmim / Isso não é só uma gravata / Essa gravata é o relatório / De harmonia de coisas belas / É um jardim suspenso / Dependurado no pescoço / De um homem simpático e feliz (JORGE BEN, 1974).

Finalizo essas pequenas demonstrações em que a intertextualidade pode ser utilizada como eixo reflexivo para a História da Moda com o poema *Eu, etiqueta*, de Carlos Drummond de Andrade (2002). Apoiado nesse poema, podemos discutir com

⁵⁸ Atualmente, este cantor e compositor é conhecido como Jorge Benjor. Contudo, na data de lançamento do disco *A Tábuca de Esmeralda* (1974), que contém a faixa *O homem da gravata florida*, o artista era conhecido como Jorge Ben.

os estudantes temas relacionados ao surgimento das primeiras marcas de moda a etiquetar suas roupas; à manipulação de campos subjetivos pelas marcas de Moda que desejam incorporar valores/mensagens (elegância, modernidade, sensualidade, romantismo etc.) em seus discursos, coleções e estilos; ao modo como os sujeitos incorporam (ou não) esses discursos; dentre outros tópicos.

Eu, etiqueta

Em minha calça está grudado um nome
Que não é meu de batismo ou de cartório
Um nome... estranho
Meu blusão traz lembrete de bebida
Que jamais pus na boca, nessa vida,
Em minha camiseta, a marca de cigarro
Que não fumo, até hoje não fumei.
Minhas meias falam de produtos
Que nunca experimentei
Mas são comunicados a meus pés.
Meu tênis é proclama colorido
De alguma coisa não provada
Por este provador de longa idade.
Meu lenço, meu relógio, meu chaveiro,
Minha gravata e cinto e escova e pente,
Meu copo, minha xícara,
Minha toalha de banho e sabonete,
Meu isso, meu aquilo.
Desde a cabeça ao bico dos sapatos,
São mensagens,
Letras falantes,
Gritos visuais,
Ordens de uso, abuso, reincidências.
Costume, hábito, premência,
Indispensabilidade,
E fazem de mim homem-anúncio itinerante,
Escravo da matéria anunciada.
Estou, estou na moda.
É duro andar na moda, ainda que a moda
Seja negar minha identidade,
Trocá-lo por mil, açambarcando

Todas as marcas registradas,
Todos os logotipos do mercado.
Com que inocência demito-me de ser
Eu que antes era e me sabia
Tão diverso de outros, tão mim mesmo,
Ser pensante sentinte e solitário
Com outros seres diversos e conscientes
De sua humana, invencível condição.
Agora sou anúncio
Ora vulgar ora bizarro.
Em língua nacional ou em qualquer língua
(Qualquer, principalmente.)
E nisto me comprazo, tiro glória
De minha anulação.
Não sou - vê lá - anúncio contratado.
Eu é que mimosamente pago
Para anunciar, para vender
Em bares festas praias pérgulas piscinas,
E bem à vista exibo esta etiqueta
Global no corpo que desiste
De ser veste e sandália de uma essência
Tão viva, independente,
Que moda ou suborno algum a compromete.
Onde terei jogado fora
meu gosto e capacidade de escolher,
Minhas idiossincrasias tão pessoais,
Tão minhas que no rosto se espelhavam
E cada gesto, cada olhar,
Cada vinco da roupa
Sou gravado de forma universal,
Saio da estamperia, não de casa,
Da vitrine me tiram, recolocam,
Objeto pulsante mas objeto
Que se oferece como signo de outros
Objetos estáticos, tarifados.
Por me ostentar assim, tão orgulhoso
De ser não eu, mas artigo industrial,
Peço que meu nome retifiquem.
Já não me convém o título de homem.

Meu nome novo é Coisa.
Eu sou a Coisa, coisamente.
(ANDRADE, 2002, p. 1252).

É interessante notar que o texto de Drummond (2002) conecta-se aos dois outros eixos reflexivos dos Elementos Norteadores e poderíamos abordar questões que remetam à subjetividade e poder na moda contemporânea baseado em *Eu, Etiqueta*. Afinal de contas, Drummond coloca em pauta a transformação do homem em vitrine de marcas: “Estou, estou na moda. É duro andar na moda, ainda que a moda seja negar minha identidade, trocá-lo por mil, açambarcando todas as marcas registradas, todos os logotipos do mercado” (ANDRADE, 2002, p. 1252).

Também é possível colocar em diálogo o poema *Eu, etiqueta* com os tênis do comediante Seinfeld (2000), ou em conjunto com as gravatas de Rubem Braga (2008), Hunter Thompson (2012) e Jorge Ben (1974). Outra possibilidade que se apresenta é nos perguntarmos – a partir do texto de Rosane Preciosa e Suzana Avelar (2010) – se este é um tipo de poder relacionado à sociedade disciplinar ou à sociedade de controle. Enfim, é perceptível que as conexões podem ser elaboradas de diversos modos.

Nesse eixo, Imagem e intertextualidade, a História da Moda é colocada em diálogo com outros artefatos culturais. Ao longo do presente capítulo, discutimos então, sobre “fronteiras porosas, como espaços muitas vezes imaginários, espaços de trânsito e sem uma divisão a priori do que é bom e mal, culto ou popular” (MARTINS, 2006, p. 75). Como pondera Raimundo Martins (2006), as conexões incentivadas pela intertextualidade desafiam as autoridades tradicionais e canônicas que mediam as produções simbólicas no campo (em nosso caso, a História da Moda) uma vez que alinhavam conversas com quaisquer outros artefatos culturais, e não apenas com os de grupos tradicionais e dominantes. Tais relações dialógicas e heterogêneas ampliam a conexão das imagens de História da Moda com o mundo ao nosso redor.

Até o momento, foram apresentados os delineamentos teórico conceituais de cada dos três eixos reflexivos que compõem os Elementos Norteadores. Para que a ideia tome corpo, utilizarei os eixos reflexivos imagem e poder; imagem e

intertextualidade; e imagem e subjetividade para pensar sobre a imagem da *jaqueta safari*, proposta lançada pelo estilista Yves Saint Laurent e publicada na revista Vogue Paris, de 1968. Tal imagem foi escolhida em razão de ser considerada um ícone para a História da Moda tradicional no século XX. É o que discutiremos no próximo capítulo.

6

DESPROGRAMANDO BULAS:

Exercício reflexivo

penetrar até o âmago de cada código e desprogramar bulas e posologias prévias

Waly Salomão

6 Desprogramando bulas: exercício reflexivo

FIGURA 31 - A modelo Veruschka veste a jaqueta safari, uma criação do estilista Yves Saint Laurent, para a revista Vogue Paris no ano de 1968. Fotografia de Franco Rubartelli



FONTE: Disponível em <<https://glowbalfashion.fr/2018/09/06/icone-saharienne-ysl-veruschka/>>. Acesso em 18 fev. 2018.

6.1 Imagem e poder

FIGURA 32 - Croqui original de uma “safari jacket”. Primavera-verão 1968, Coleção Alta Costura. Museu Yves Saint Laurent Paris



FONTE: Disponível em <<https://museeyslparis.com/en/biography>> . Acesso em 16 fev. 2018.

De acordo com o site do Museu Yves Saint Laurent⁵⁹, a primeira aparição da *jaqueta safari*, também conhecida como *saharienne*, aconteceu nas coleções apresentadas no ano de 1967. A partir de um projeto criado para um ensaio fotográfico publicado em 1968, pela Vogue Paris, a peça se tornou rapidamente um clássico da moda. Ainda segundo o museu, a *jaqueta safari* é resultado de um de seus empréstimos em códigos que compõem o vestir masculino com o objetivo de “revolucionar a moda feminina”. Mais especificamente, o museu afirma que este empréstimo foi tomado dos uniformes usados pelo *Afrika Korps* e pelas roupas usadas pelos “homens ocidentais na África”.

Ainda no ano de 1967, a coleção de Primavera-verão do estilista teve como inspiração uma “jornada imaginária” à África⁶⁰ em que as peças exibiam uma grande

⁵⁹ Museu Yves Saint Laurent Paris. Disponível em <<https://museeyslparis.com/en/biography/premier-jumpsuit-pe>> . Acesso em 16 fev. 2018.

⁶⁰ Museu Yves Saint Laurent Paris. Coleção de Primavera-verão de 1967, inspirada na África. Disponível em <https://museeyslparis.com/en/biography/collection-africaine-pe>

variedade de materiais, incluindo contas de madeira, rafia e palha, e foram veículo para que o estilista explorasse técnicas artesanais de produção. De acordo com o Museu, o vestido de maior destaque rendeu homenagens às esculturas de Bambara, produzidas no Mali, em que mulheres são caracterizadas por corpos longos e seios pontudos.

FIGURA 33 - Coleção África



FONTE: Disponível em <<https://museeyslparis.com/en/biography/collection-africaine-pe>>. Acesso em 16 fev. 2018.

Para nossa narrativa, é importante ressaltar que a coleção *África* e as *jaquetas safari* foram criadas no mesmo ano. Enquanto a coleção que homenageia o continente africano tem num de seus pilares a escultura Bambara, as *jaquetas safari* têm como inspiração os *Afrika Korps* e os “homens ocidentais na África”.

De acordo com o glossário de Arte Africana elaborado pelo Museu de Antropologia e Etnologia da USP⁶¹,

Sobre as estátuas propriamente ditas dos Bambara, temos muito poucas informações precisas, embora sejam muito difundidas as de sexo feminino. Sua principal característica formal é a formulação de seios altos, cônicos e pontudos. Sobre a estatuária dos grupos mande, de que os Bambara fazem parte, Jacqueline Delange, acima citada, resalta que os seios, sempre fartos, indicam a importância do elemento feminino, e a cabeleira trançada em forma de cúpula, típica dessa estatuária, sugere a maternidade: a multiplicidade de cristas seria a representação do número de filhos (Disponível em <<http://www.arteafricana.usp.br/codigos/glossarios/002/bambara.htm>> . Acesso em 18 fev. 2018).

Estranhamente, o mesmo estilista que presta tributos à África tem como referência para a *jaqueta safari* o destacamento militar nazista que atuou com ferocidade no norte do continente africano durante a Segunda Guerra Mundial (1939-1945). De modo sucinto, o *Afrika Korps* foi uma força expedicionária formada em 1941 por decisão do comando das forças armadas da Alemanha nazista para auxiliar o exército italiano a combater as tropas aliadas na África. Nesse contexto, o comandante Erwin Rommel foi enviado por Adolf Hitler para integrar a frente fascista de Mussolini.

Dentre os diversos interesses políticos, militares, econômicos e sociais colocados em pauta na luta entre Eixo e Aliados⁶², estava a defesa e manutenção de suas colônias africanas. Cabe lembrar que a Conferência de Berlim⁶³, realizada entre 1884 e 1885, discutiu a ocupação do continente africano em colônias que seriam partilhadas entre alguns países europeus.

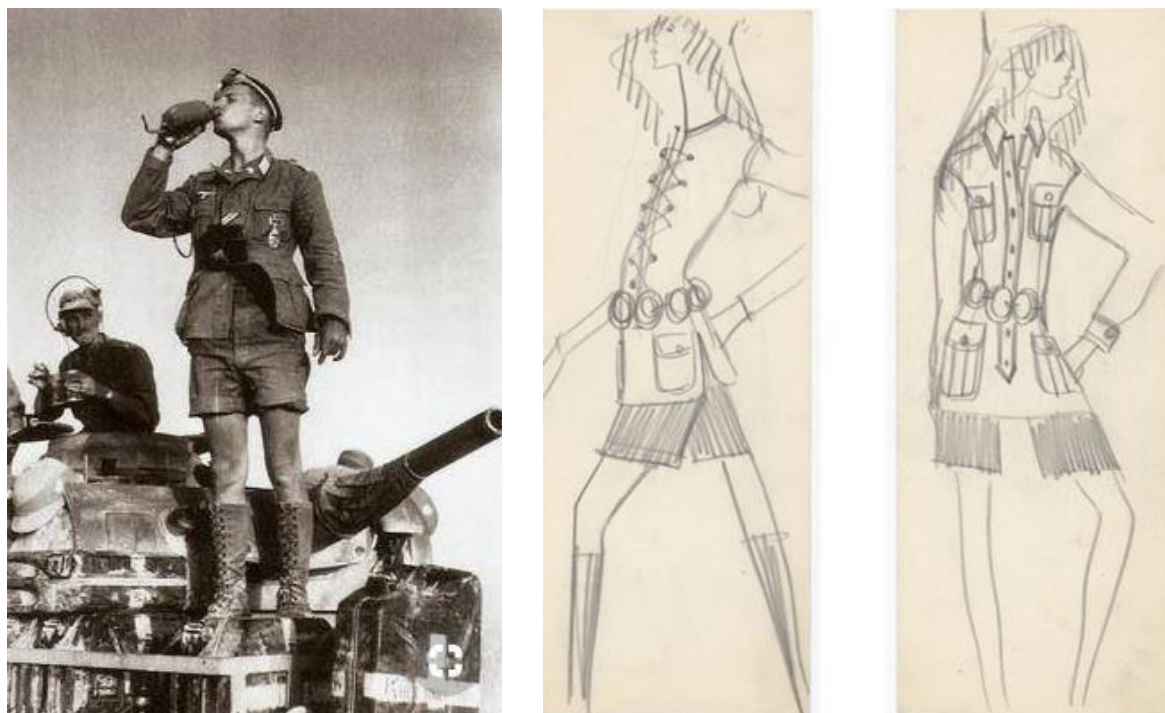
⁶¹ Bambara, pelo glossário de Arte Africana do Museu de Antropologia e Etnologia da Universidade de São Paulo. Disponível em: <<http://www.arteafricana.usp.br/codigos/glossarios/002/bambara.html>> . Acesso em 18 fev. 2018.

⁶² Os países do Eixo, caracterizado por ideologias autoritárias como o nazismo e o fascismo, reuniram a Alemanha, Itália e o Japão. Os Aliados reuniram os Estados Unidos, o Reino Unido e a União Soviética.

⁶³ As informações que compõem o parágrafo sobre a Conferência de Berlim estão disponíveis em <<https://brasilecola.uol.com.br/historiag/conferencia-berlim.htm>>. Acesso em 17 de fevereiro de 2019.

De modo bastante abreviado, a empreitada neocolonial apoiou-se na alegação de uma missão civilizatória que propunha acabar com a escravidão, disseminar o cristianismo e compartilhar com os colonos os benefícios desfrutados pela civilização ocidental. Contudo, este conjunto de pretextos foi utilizado para instrumentalizar e potencializar a exploração econômica da África. A estrutura militar europeia fez grande diferença no processo de ocupação do continente minando os movimentos de resistência que ocorreram na região.

FIGURA 34 - Integrante do Afrika Korps em ação. Croqui original de uma “safari jacket”. Primavera-verão 1968, Coleção Alta Costura. Museu Yves Saint Laurent Paris



FONTE: Disponível em <<https://museeyslparis.com/en/biography>> . Acesso em 16 fev. 2018.

Outro dado relevante para essa narrativa é que Saint Laurent nasceu em Orã, na Argélia. Sua família deixou a França e para lá rumou no ano de 1870. Argélia, que integra o continente africano, tornou-se uma colônia francesa em 1830 e atingiu a independência em 1962⁶⁴. Aliás, em 1960, época em que trabalhava como estilista na Maison Dior, Saint Laurent foi convocado para servir na guerra pela independência da

⁶⁴ Informações sobre a independência da Argélia disponíveis em <<https://guerras.brasilecola.uol.com.br/seculo-xx/guerra-argelia.htm>>. Acesso em 17 fev. 2018.

Argélia. Marie Dominique Lelièvre, autora do livro *Saint Laurent, a arte da elegância*, aponta que

Por mais que Yves ensaie distanciamento, seu coração é tocado. A guerra na Argélia o atinge profundamente. O terror surge no espaço vazio da infância. As janelas da casa da família, na rua Stora, o pai colocara equipamentos antibombas. O país movia-se em direção à independência nas piores condições. (...) Em Orã, a família de Yves vive em um clima homicida (LELIÈVRE, 2011, p. 59).

O *site* do Museu Saint Laurent descreve que a *jaqueta safari* e seus complementos foram confeccionados em gabardine de algodão para aguentar verões quentes. Ainda é destacado que tal visual incorpora o espírito de liberdade que reinava nos anos 1960, assim como também incorpora uma nova forma de sedução, baseada em elementos emprestados dos códigos de vestir masculinos. Logo, convém ressaltar que, na cultura ocidental e eurocêntrica, a autoridade simbólica da figura masculina constantemente é demonstrada por meio de uniformes e que as armas são símbolos fálicos (STEELE, 1997).

Para Lelièvre (2011), Saint Laurent concebeu

(...) um alfabeto de formas genéricas capturadas do vocabulário masculino, sobretudo trench-tailleur-smoking-saariana, e um estilo de escrita livre, propõe histórias que põem em cena o conceito da perpetuidade feminina. Esse léxico continua sendo nosso até hoje (LELIÈVRE, 2011, p. 130).

As referências em uniformes masculinos podem ser observadas na linha do tempo traçada pelo *site* Musée Yves Saint Laurent Paris⁶⁵. Em 1962, foi lançado o *pea coat*, modelo elaborado a partir da observação dos grossos casacos de lã que protegiam os marinheiros. A peça foi a primeira que levou sua assinatura e abriu caminho para outras peças inspiradas em uniformes masculinos. Em 1966, variações do visual da marinha apareceram no suéter e no paletó de marinheiro. Em 1962, é a vez do militar *trench coat*, casaco originariamente usado pelos oficiais ingleses na Primeira Guerra Mundial. A *jaqueta safari*, objeto de nosso estudo, foi lançada em 1968.

Ainda que haja na moda um fascínio por referências militares/belicosas, ou um deslumbramento provocado pela figura de poder masculina/branca/europeia, é possível afirmar que Saint Laurent desconsiderou a história de extrema opressão e

⁶⁵ Dados sobre a obra de Yves Saint Laurent disponíveis em <<https://museeyslparis.com/en/biography>>. Acesso em

exploração sofrida pela população do continente africano durante a Segunda Guerra Mundial dando ênfase apenas ao aspecto formal do uniforme dos *Afrika Korps*. A *jaqueta safari*, peça de grande sucesso durante toda sua carreira, não deixa de carregar simbolicamente o peso dos uniformes usados pela expedição militar nazista *Afrika Korps* na África, seu continente de nascimento.

Na imagem de Veruschka, que abre esse capítulo, publicada pela revista Vogue, a modelo usa um minivestido com quatro bolsos grandes, decote profundo fechado por amarração. Seu chapéu grande e maleável tem abas grandes com franjas curtas, e está preso por uma ponta dando destaque ao rosto de Veruschka e aos seus cabelos loiros, longos e ondulados. Séria e encarando a câmera de frente, ela traz um rifle apoiado nos ombros e uma faca pendurada no cinto formado por argolas que, posicionado exatamente na cintura, chama a atenção para suas curvas. A maquiagem realça o contorno dos olhos com pigmento escuro. Ao fundo da modelo, um ambiente aberto, propositalmente conectado a um universo “selvagem”, o que nos faz acreditar que a imagem busca trazer indícios de uma representação africana pela referência direta ao uniforme dos *Afrika Korps* e pela ambientação da foto, assim como busca evidenciar o poder feminino a partir de códigos masculinos (e militares) do vestir.

No que concerne à fotografia, podemos dizer que ela tornou-se uma referência imagética para o campo da História da Moda. Inegavelmente, a imagem está relacionada à violência em diversas camadas de sentido tais como: a referência do uniforme militar nazista usado na Segunda Guerra Mundial; a representação da ideia de poder ligada à uma masculinidade ocidental, branca e bélica; a modelo branca e magra duplamente armada. Também podemos retomar a violência simbólica trazida pela forma com que Yves Saint Laurent rende homenagem ao seu continente de nascimento.

Quando pensamos na composição de um “imaginário fashion” em Saint Laurent, somos remetidos a uma espécie de exotismo africano (e também chinês e russo) por algumas vezes. Monneyron (2007, p. 109) explica que o Oriente – entendido como as regiões que abrangem o Norte da África e da Rússia ao Japão e à China – é “o lugar de todas as repulsões, mas também de todos os fascínios, e portanto constitui uma tentação constante” para a moda. Esse lugar de “romance, de seres exóticos, de memórias e paisagens obsessivas, de experiências notáveis” é um

lugar [de grande sucesso comercial] praticamente inventado pelo Ocidente, diz Edward Said (1990, p. 13).

Para Said (1990), os franceses e os britânicos, e em menor medida outros países europeus e os americanos, foram eficientes na reprodução do conceito de Orientalismo. A exposição *Schiaparelli and Prada: Impossible Conversations*, realizada pelo MET em 2012 e citada no capítulo de metodologia dessa pesquisa, apresenta rastros do Orientalismo. Como forma de organizar a exposição, foram reunidas sete temáticas expositivas que tinham como objetivo aproximar a produção das estilistas italianas Elsa Schiaparelli e Miuccia Prada. *The Exotic Body*⁶⁶ é uma delas. Na descrição disponível no site do MET (2012), temos que este tema explora a influência das culturas Orientais por meio de silhuetas inspiradas em saris e sarongues, e tecidos (brilhantes) como o lamê.

A análise de Monneyron (2007) sobre a dinâmica operada entre civilizações observadas e civilizações observadoras contribui com a reflexão sobre este tema, uma vez que

as roupas que o Ocidente toma do Oriente são significativas, nota-se, do olhar que o primeiro coloca sobre o segundo. Eles não testemunham apenas valores extraídos das civilizações observadas como, pela transformação que sofrem, destacam a lógica cultural e política da civilização observadora (MONNEYRON, 2007, p.13).

Diante desse quadro, a Cultura Visual nos convoca a “explorar as fontes das quais se nutre não apenas nossa maneira de ver/olhar, mas os significados que fazemos nossos, e que formam parte de outros relatos e preferências culturais” (HERNÁNDEZ, 2011, p. 34). Tendo essa reflexão como guia, é possível jogar luz sobre os modos com que o estilista constituiu relações imagéticas com a África em seu trabalho sem considerar a carga histórica, social e cultural que simbolicamente envolve o uniforme dos *Afrika Korps*. A peculiaridade do tributo que Saint Laurent rendeu ao seu continente de origem me remete à fala da escritora inglesa Zadie Smith: “Ah, sim, ele a ama: como os ingleses amavam a Índia, a África e a Irlanda; o problema é o amor, as pessoas tratam muito mal seus amores⁶⁷”

⁶⁶ Disponível em <<https://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2012/impossible-conversations/about-the-exhibition>>. Acesso em 05 jul. 2017.

⁶⁷ Epígrafe do livro *Os amantes*, do escritor indiano Amitava Kumar, lançado pela Editora Todavia, em 2019. A narrativa descreve as alegrias e decepções da vida de imigrante de um estudante indiano que vai morar nos Estados Unidos.

As camadas de sentido que acompanham a *jaqueta safari* funcionam como um disparador para abordar as relações de poder estabelecidas entre os estilistas e suas fontes de inspiração. Alguns questionamentos possíveis passam por: Quem tem o poder/autoridade de olhar para quem? Vale tudo por uma inspiração em moda? Inspirações são apenas questões estéticas? Como é constituído o poder do feminino na moda? Obviamente, essas questões renderiam outras pesquisas bastante extensas, mas, pensar sobre elas com os estudantes pode fazê-los analisar o lugar de onde se originam suas referências imagéticas.

6.2 Imagem e intertextualidade

A *jaqueta safari*, a imagem de Veruschka, as inspirações de Saint Laurent no universo masculino e o modo de pensar o continente africano podem nos render diversos diálogos em termos teóricos e também em termos imagéticos, conforme já aventamos.

Marie-Dominique Lelièvre (2011) comenta que o pai de Saint Laurent possuía uma sala de cinema em Orã, fato que propiciou seu estreitamento com o universo dos filmes – especialmente hollywoodianos – desde sua infância. A imagem feminina o encantava, sobretudo a “fêmea assustadoramente perigosa”. Saint Laurent assim expõe:

Fiquei muito impressionado por uma fotografia de Marlene Dietrich usando roupa masculina. Uma mulher que se veste como homem – seja com smoking, blazer ou com um uniforme da marinha – tem que ser terrivelmente feminina, para poder usar uma roupa que não lhe é destinada” (LELIÈVRE, 2001, p. 154).

A imagem da atriz Marlene Dietrich (1901-1992) mistura códigos do vestuário masculino e feminino, e mostram uma mulher determinada, fria, controlada e autoconfiante, elementos que fascinam Yves Saint Laurent e que, de algum modo, delineiam a tônica da força feminina que o estilista retomará durante sua carreira. O encantamento com Marlene Dietrich e outras divas hollywoodianas como Lauren Bacall (1924-2014) e Barbara Stanwyck (1907-1990) – especialmente quando elas assumem o papel de *femme fatale* – guiou a produção de Saint Laurent.

Como exemplo de inspiração em filmes, podemos citar a relação entre o smoking usado por Dietrich no filme *Marrocos* (Morocco), de 1930, dirigido por Josef von Sternberg, figurino de Travis Banton⁶⁸, e o smoking apresentado por Saint Laurent na coleção de outono-inverno de 1966. Trinta e seis anos após o lançamento do filme em que Marlene Dietrich veste um smoking, Yves Saint Laurent nos apresentou, na coleção de Outono-Inverno de 1966, sua versão da peça.

No site do museu Yves Saint Laurent, é dito que esta peça “estava muito à frente de seu tempo” e que a proposta de Saint Laurent não era uma cópia exata do smoking masculino. Ele utilizou apenas os mesmos códigos, mas os adaptou ao corpo feminino. Inicialmente, o smoking foi desprezado por sua clientela de alta-costura, tendo apenas uma peça vendida. Paradoxalmente, sua versão mais “popular”, oferecida na loja *Saint Laurent Rive Gauche*, foi um sucesso, fazendo do smoking um clássico que o estilista incluiu em todas as suas coleções até 2002. Sobre o smoking, o estilista disse:

Para uma mulher, o smoking é uma roupa indispensável na qual ela se sentirá sempre em grande estilo, pois é uma peça de roupa elegante e não uma roupa da moda. A moda muda, mas o estilo é para sempre.⁶⁹

⁶⁸ Também responsável pelo figurino, Eugene Josef atuou na escolha das peças de joalheria. Disponível em < https://www.imdb.com/title/tt0021156/fullcredits?ref=tt_cl_sm#cast >. Acesso em 18 de mar. 1018.

⁶⁹ Disponível em <<https://museeyslparis.com/en/biography/premier-smoking>>. Acesso em 18 de mar. 1018.

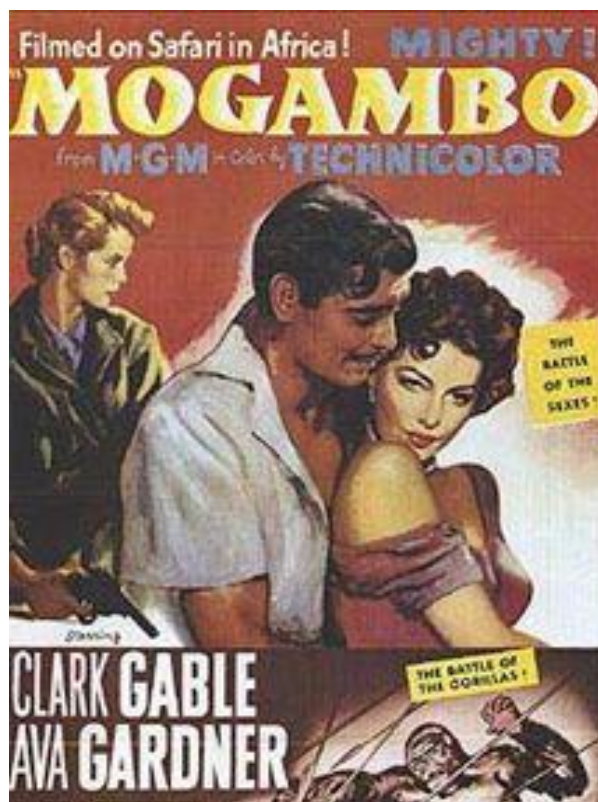
FIGURA 35 - À esquerda, imagem de Marlene Dietrich no filme *Marrocos*, em 1930. À direita, o smoking, lançado por Saint Laurent e vestido pela modelo Ulla, em 1966



FONTE: Fotografia à esquerda, disponível em <<http://classiq.me/style-in-film-marlene-dietrich-in-morocco>>. Acesso em 19 mar. 2018. Fotografia à direita, disponível em <<https://museeyslparis.com/en/biography/premier-smoking>>. Acesso em 19 mar. 2018.

Retomando o filme, é pertinente pontuar que a história se passa no Marrocos, país situado no norte do continente africano (e lugar onde se passa o conhecido filme *Casablanca*, de 1942). A personagem de Dietrich é uma cantora de cabaré que está dividida entre o amor de um soldado que serve à *Legião Estrangeira Francesa* e o amor de um senhor rico. A constituição da narrativa do filme apresenta características condizentes com a *Alegoria dos 4 Continentes*, de Lilia Schwarcz (2018) apresentada no capítulo 4 desta Tese, uma vez que a África é posicionada como um local essencialmente exótico, permissivo, deflagrador de aventuras extremadas, disputas e loucos amores.

FIGURA 36 - Cartaz e cena do filme Mogambo



FONTE: Disponível em <<http://www.tcm.com/this-month/article/1137%7C0/Mogambo.html>>. Acesso em 16 mar. 2018.

No cartaz de *Mogambo* (1953) os dizeres *Filmed on Safari in Africa!* são anunciados como um atrativo. Dirigido por John Ford, o filme é ambientado no Quênia, continente africano, e o ator principal, Clark Gable, é um caçador (que, não por acaso, veste uma espécie de jaqueta safari). Helen Rose⁷⁰ (1904-1985) desenvolveu o figurino para uma narrativa que se desenvolve da seguinte forma:

No Quênia, o caçador Victor Marswell (Clark Gable) se envolve com Eloise Y. Kelly (Ava Gardner), uma mulher que se desencontrou de um marajá. Após a partida dela, Victor recebe Linda (Grace Kelly), a esposa do antropólogo Donald Nordley (Donald Sinden), que contratou seus serviços. As duas nunca deveriam ter se encontrado mas, após a chegada dos Nordley, um acidente faz com que Eloise seja obrigada a voltar para o acampamento, que logo é fechado, pois Donald quer ir para a região dos gorilas. Assim fica combinado que Eloise irá com eles e, em determinado ponto, seguirá seu próprio caminho. Porém no caminho de ambas está Victor (Sinopse disponível em <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-245/>).

⁷⁰<https://www.imdb.com/title/tt0046085/fullcredits> . Acesso em 27 fev. 2019.

FIGURA 37 - Cena do filme Mogambo



FONTE: Disponível em <<http://www.tcm.com/this-month/article/1137%7C0/Mogambo.html>>. Acesso em 16 mar. 2018.

Mais uma vez, a África é tida como lugar exótico que incita paixões avassaladoras, ousadias e perigo. Na trama, o triângulo amoroso acontece entre Clark Gable, Ava Gardner e Grace Kelly, três ícones hollywoodianos, três referências condizentes com o padrão de beleza ocidental, de masculinidade e feminilidade da época e o caçador usa um modelo bastante similar à jaqueta safari apresentada por Saint Laurent.

Em 1962, vemos o aparecimento do estilo safari na capa dos álbuns *Afrikaan Beat and other favorites* e *A swingin' safari*, do músico, produtor e arranjador alemão Bert Kaempfert. Na contracapa de *A swingin safari*⁷¹ lê-se que o “senhor Kaempfert,

⁷¹ O texto da contracapa de “Kaempfert, like many other men of music, has long been fascinated by the music of Afrika” (...) Thus, this album is the outcome of much research and study” está disponível em < <https://www.discogs.com/Bert-Kaempfert-And-His-Orchestra-A-Swingin-Safari/master/131438>>. Acesso em 11. Mar. 2018.

como muitos outros homens da música, há muito tempo é fascinado pela música da África” e que o álbum é resultado de muita pesquisa e estudo.

FIGURA 38 - Imagens dos álbuns Afrikaan Beat e Swingin' Safari, de Bert Kaempfert



FONTE: Disponíveis em <<https://www.discogs.com/Bert-Kaempfert-E-Sua-Orquestra-Afrikaan-Beat/release/1755287>> e <<https://www.discogs.com/Bert-Kaempfert-And-His-Orchestra-A-Swingin-Safari/master/131438>>.

A capa dos dois álbuns mostra uma jovem branca dançando em volta de um tambor. Ela está vestida com uma camisa bege - bastante semelhante à jaqueta safari – com grandes bolsos e mangas dobradas, um short curto branco, cinto e botas pretas, e chapéu originado do uso militar. Do lado esquerdo, vemos uma caixa de madeira coberta com a pele de um leopardo. À direita, algo semelhante a um tecido com estampa animal junto a uma máscara de madeira escura em que vemos esculpido um rosto humano de nariz largo, boca volumosa e vermelha, coberto por relevos de forma geométrica e duas orelhas acima da testa, tal qual um felino. Assim, a capa do álbum que reverencia a música africana apresenta uma moça branca animada, faz referência a roupas militares, e os mistura com peles de animais, tambores e uma máscara africana. O branco ocidental, o militar e o “exótico” encontram-se ali em mais um exemplo imagético do que conhecemos por Orientalismo.

No ano de 2009, a revista Harper's Bazaar fez uma referência à imagem icônica de Veruschka. Quarenta e um anos após a publicação da revista Vogue Paris, a modelo brasileira Giselle Bündchen foi fotografada pelo alemão Peter Lindbergh de uma maneira que não deixa dúvidas quanto à inspiração.

FIGURA 39 - Gisele Bündchen par Peter Lindbergh pour le Harper's Bazaar (abril, 2009).



FONTE: Disponível em <<https://glowbalfashion.fr/2018/09/06/icone-saharienne-ysl-veruschka/>>. Acesso em 12 mar. 2018.

A ambientação selvagem foi trocada por uma foto de estúdio, a jaqueta é de *nylon*, uma camiseta foi inserida na composição e o decote é bem menor. Além disso, a parte inferior do corpo de Gisele aparece, deixando à vista as sandálias de salto altíssimas e a amarração de tiras grossas no tornozelo. Contudo, o arquétipo da beleza caucasiana se repete, assim como a pose, o chapéu, os cabelos ondulados e loiros, a espingarda e a faca encaixada no cinto de argolas. À época da campanha, o site brasileiro de moda *Lilian Pacce* (2009) publicou uma pequena matéria com o título *Veruschka Bündchen* que dizia:

A pose faz tão parte do imaginário fashion que foi reproduzida por **Gisele Bündchen** no recheio da “**Harper’s Bazaar**” de abril de 2009. A saharienne não está lá – nem o decote ousado, diga-se de passagem – mas a espingarda e o chapéu deixam a inspiração bem clara!⁷²

O registro no “imaginário fashion” produzido pela jaqueta safari de Yves Saint Laurent deixa um legado na História da Moda e diz muito sobre seu entendimento de poder, seu modo de olhar, para quem olhar, o que olhar, e também sobre as fontes que alimentam seu olhar.

Nesse momento, entra a inspiração nos uniformes militares e as pesquisadoras de moda Patrizia Calefato (2007) e Jennifer Craik (2003) afirmam que os uniformes militares usados por corpos masculinos – tal como transmissores simbólicos de autoridade, poder, ordem, hierarquia, unidade e regra – infiltraram-se na História da Moda do século XX de diversas formas.

Jennifer Craik (2003, p. 12) nos explica que “o impacto global do design militar em roupas civis tem sido muito significativo, e as modas masculinas na Inglaterra (e na Europa) foram fundamentalmente influenciadas pelas roupas de oficiais ou caçadores”. Em *Military Style Invades Fashion*, Timothy Godbold (2016) dá vazão a seu fascínio pela propagação do estilo militar na moda. O livro aborda diferentes tipos

⁷² Disponível em <<https://www.lilianpacce.com.br/moda/veruschka-bundchen-41-anos-depois/>>. Acesso em 23 de jan. 2019.

de estilo militar e mostra a forma com que eles foram absorvidos pelo universo da moda.

Além da *jaqueta safari* popularizada por Saint Laurent, Patrizia Calefato (2007) enumera peças de cunho militar incorporadas pela moda: o *trenchcoat*, um sobretudo usado por soldados ingleses nas trincheiras da Primeira Guerra Mundial (1914-1918); o cardigã, usado pelas tropas montadas comandadas pelo sétimo conde de Cardigan na guerra da Criméia (1853-1856); a jaqueta *bomber*, criada em 1917 e usada pelos pilotos de bombardeiros da Força Aérea Britânica; e acessórios como as boinas, as botas militares, como o coturno; o óculos aviador.

Tanto Calefato (2007) quanto Craik (2003), apontam subversões no uso simbólico dos trajes militares. Calefato (2007) sugere que a recorrente seleção de trajes militares pela moda e sua incorporação ao guarda-roupa dos civis podem significar a transposição de uma vocação belicosa dos trajes extrapolando e abrindo espaço para o uso da estética da guerra. Por sua vez, Craik (2003, p. 6) aborda a apropriação de uniformes em contextos “transgressivos e subversivos – como na pornografia, prostituição, sadomasoquismo (...) culturas gays, subculturas”. Em sua concepção, existe a vida pública e a vida privada dos uniformes e é justamente na vida privada que as apropriações simbólicas mais radicais ocorrem.

No mesmo sentido, o culto ao uniforme integra o universo fetichista, uma vez que eles evocam fantasias de dominação e submissão. Para a historiadora da moda Valerie Steele (1997, p. 188), “a conotação erótica dos uniformes militares deriva, em parte, da excitação sexual que muitas pessoas associam à violência”. Ela também explica que

uniformes aumentam a atratividade sexual percebida em quem os veste através do uso de significantes fálicos, como botas e armas, e através do desenho das roupas que frequentemente enfatiza o corpo físico a um grau incomum na roupa masculina usual (STEELE, 1997, p. 188).

Ainda dentro da conexão entre a guerra e a moda, *Yves Saint Laurent* retoma universo imagético ligado à II Guerra Mundial com a coleção *Libération* ou *Quarante*, em 1971. De acordo com o Musée Yves Saint Laurent Paris, a coleção evocava o visual das mulheres parisienses durante a Ocupação da França pelo exército alemão nazista. Como veremos, as referências não passam pelo uso de uniformes militares,

mas pelo encantamento de Saint Laurent pela estética das roupas utilizadas pelas mulheres francesas durante a Ocupação nazista na II Guerra.

FIGURA 40 - Uma imagem da coleção de alta costura *Quarante*, de 1971 – conhecida como “a coleção do escândalo” – publicada pela revista Elle (França). A modelo Willy Van Rooy usa um casaco de pele de raposa verde. Fotografia de Hans Feurer



FONTE: Disponível em <<https://museeyslparis.com/en/biography/la-collection-du-scandale?theme=fashion>>. Acesso em 12 mar. 2018.

O site do Museu informa que para criar *Quarante*, Yves Saint Laurent inspirou-se em sua amiga, a estilista Paloma Picasso que, com pouco dinheiro durante os anos 1970, passou a comprar roupas no mercado de pulgas. Em sua busca, Paloma encontrou peças dos anos 1930 e 1940, o que teria inspirado em Saint Laurent a ideia de uma elegância relacionada aos tempos de Guerra.

Os vestidos curtos, os sapatos de plataforma, os ombros acolchoados e a maquiagem pesada evocando Paris durante a Ocupação causaram um escândalo. A coleção, que foi severamente criticada pela imprensa, deu total influência à tendência retrô que rapidamente acabou conquistando a moda popular. (Disponível em <<https://museeyslparis.com/en/biography/la-collection-du-scandale>>. Acesso em 7 jul. 2018, tradução minha).

Mais uma vez, é possível afirmar que Saint Laurent glamorizou a estética da Guerra. Em diversas coleções, o estilista utilizou como referência elementos de uniformes militares. Dessa vez, seu olhar alimenta-se do que as mulheres francesas vestiram durante a Ocupação nazista o que, obviamente, diz respeito a tempos difíceis, violentos⁷³ e de privação. Se a *jaqueta safari* passou ilesa pela crítica, o mesmo não aconteceu com *Quarante*. No site do Museu Yves Saint Laurent consta que a coleção que foi severamente criticada pela imprensa da época, contudo terminou por influenciar a tendência retrô que conquistou a moda popular posteriormente e o sucesso comercial da peça confirmaria a visão de Saint Laurent.

Se considerarmos a apropriação de elementos visuais do universo militar no campo da moda, a coleção *International Dateline Collection III – Holiday and Resort74*, de Zuzu Angel, também do ano de 1971, pode ser entendida como outra forma de operar os códigos simbólicos militares. A coleção da costureira que acreditava que

⁷³ Ocorreu, durante a Ocupação nazista na França, o que ficou conhecido por *colaboração horizontal*. O termo diz respeito a mulheres que dormiam com alemães. Neste caso, muitas delas se prostituíram em razão das privações de Guerra. Uma reportagem da revista Forbes sobre a exposição denominada a “Coleção do Escândalo”, organizada pelo instituto Pierre Bergé-Yves Saint Laurent em 2015, aborda este e outros temas relacionados à *Quarante*. Quanto à *colaboração horizontal*, a repórter Cecilia Rodriguez destaca uma matéria antiga que dizia que o erro da coleção não era falar sobre tempos de privação, mas que as roupas mais luxuosas e vistosas eram usadas por mulheres que se resignavam a colaborar com os ocupantes de uma maneira muito horizontal. Quando a guerra terminou, algumas dessas mulheres francesas tiveram a cabeça raspada em público por terem “dormido com os alemães”. Disponível em <<https://www.forbes.com/sites/ceciliarodriguez/2015/02/10/the-ugliest-fashion-show-in-paris-yves-saint-laurents-scandal-collection/#61542cd06a03>>. Acesso em 26 de mar. 2019.

⁷⁴ A TV Cultura disponibilizou a filmagem do desfile feita pela NBC americana em seu canal no YouTube <<https://www.youtube.com/watch?v=tSaus8c183s>>. Acesso em 26 de mar. 2019.

moda não é futilidade, mas sim comunicação⁷⁵, foi apresentada em 1971⁷⁶, num formato de “desfile-protesto” que denunciava o assassinato brutal de seu filho, o militante político Stuart Angel⁷⁷, pela ditadura militar brasileira (1964- 1985).

No dia do desfile, Zuzu vestiu preto da cabeça aos pés, cobriu o cabelo com um véu, usou um grande colar em forma de anjo e um cinto formado por diversos crucifixos. A apresentação de sua moda política foi uma forma de reclamar o corpo de seu filho e denunciar os violentíssimos desmandos ocorridos durante a ditadura⁷⁸. Na figura 41, a designer segura a gola preta do vestido xadrez usado pela modelo de modo a apontar o anjo e o tanque de guerra bordados em lados opostos. O traje do luto foi usado muitas outras vezes em “ocasiões sociais e oficiais com todos os seus adereços, xale, colar e cinto de cruces, fazendo de sua imagem a alegoria pública de sua dor”⁷⁹.

⁷⁵ Disponível em <<https://oglobo.globo.com/ela/moda/trabalho-de-zuzu-angel-estilista-do-desfile-protesto-volta-cena-nos-50-anos-do-golpe-militar-16951260>>

⁷⁶ Zuzu fez o desfile-protesto na casa do cônsul do Brasil nos Estados Unidos, em NY, para não ser presa, dado que havia um decreto que proibia que se falasse mal do Brasil no exterior. Como a casa do cônsul era considerada território brasileiro, ela chamou a atenção para a morte do filho, requereu o direito de sepultá-lo e denunciou os abusos do regime em terra estrangeira. Disponível em <<http://acervo.zuzuangel.com.br/documental/cd-r-com-video-do-desfile-protesto-international-dateline-collection-iii>> . Acesso em 26 mar. 2019.

⁷⁷ Stuart era militante do Movimento Revolucionário 8 de Outubro (MR-8) Informação disponível no site Memórias da Ditadura <<http://memoriasdaditadura.org.br/biografias-da-resistencia/zuzu-angel/>>. Acesso em 26 de mar. 2019.

⁷⁸ Em 25 de março de 2019, Otávio Rêgo Barros, porta-voz da presidência da República, anunciou a determinação do presidente Jair Bolsonaro de que o Ministério da Defesa faça, no dia 31 de março, as ‘comemorações devidas’ aos 55 anos do golpe militar de 1964. Disponível em <https://brasil.elpais.com/brasil/2019/03/26/politica/1553609505_570456.html>. Acesso em 26 de março de 2019.

⁷⁹ Disponível em <<http://acervo.zuzuangel.com.br/vestuario/colar-luto-de-zuzu-anjo-com-flores-junto-com-vestido-xale-lenco-e-cinto>>. Acesso em 26 de mar. 2019.

FIGURA 41 - Zuzu Angel usando vestido de luto e mostrando os detalhes do vestido usado pela modelo



FONTE: Disponível em < <http://acervo.zuzuangel.com.br/documental/fotografia-de-zuzu-angel-usando-vestido-de-luto-destacando-desenhos-na-gola-de-vestido-xadrez-usado-por-modelo>>. Acesso em 26 mar. 2019.

De acordo com o site Ocupação Zuzu Angel⁸⁰, o *International Dateline Collection III – Holiday and Resort* apresentou roupas “descontraídas para férias e lazer”, “vestidos esvoaçantes em tecidos leves para ocasiões especiais e vestidos de casamento. Por último, vestidos brancos com modelagem ampla e bordados coloridos

⁸⁰Informações disponíveis no site Ocupação Zuzu Angel <<http://www.itaucultural.org.br/ocupacao/zuzu-angel/colecoes/>>. Acesso em 26 mar. 2019.

e pueris”. Os bordados opunham figuras mordazes como “uniformes, quepes, aviões, canhão, jipes, navios, pássaros engaiolados, o sol atrás de grades ou quadrados e palhaços armados”, as figuras inocentes como “anjos, pássaros, árvores, casas e tambores”.

FIGURA 42 - Vestido bordado da coleção *International Dateline Collection III – Holiday and Resort*



FONTE: Disponível em <<https://www.cartacapital.com.br/blogs/fashion-revolution/vestir-e-politico-a-moda-e-seus-simbolos/amp/>>. Acesso em 26 mar.2019.

A coleção é considerada um marco para a História da Moda já que as simbologias e representações imagéticas foram usadas como instrumento de denúncia de um regime político extremamente violento, censor e autoritário. A força de sua denúncia foi tamanha que Zuzu também acabou sendo mais uma vítima do regime militar. Como forma de abordar 50 anos do golpe militar, o Itaú Cultural, na cidade de São Paulo, inaugurou a “Ocupação Zuzu”⁸¹. Em reportagem sobre a

⁸¹A “Ocupação Zuzu” ocupou quatro andares do Itaú Cultural, em São Paulo. Foram exibidos 400 itens, entre roupas, croquis, documentos e cartas, todos originais ou cópias, assinados pela Zuzu.

Ocupação, o caderno Ela, do jornal O Globo, entrevistou⁸² o historiador da moda João Braga. Ele afirmou que:

No Brasil, com certeza, nunca ninguém havia feito isso. Dentro de um conceito contemporâneo de moda no cenário internacional, desconheço alguém que tenha tornado, antes de Zuzu, a passarela como um lugar de protesto. Já havia ocorrido manifestações de rua através da maneira de vestir, como as francesas que usavam as cores da bandeira da França na época do nazismo. Mas antes de Zuzu não sei de ninguém que tenha protestado por meio de um desfile.

"Em Torno de Zuzu - Encontros Sobre Moda, Criação e Política"⁸³, parte integrante das atividades da Ocupação, a pesquisadora de moda Cristiane Mesquita conversou com o estilista Ronaldo Fraga a respeito do tema. É importante lembrar que Ronaldo, em 2001, apresentou a coleção "Quem matou Zuzu Angel" na São Paulo Fashion Week. Durante a conversa, Ronaldo compartilha "o processo de como o legado de uma estilista como a Zuzu se transformou numa coleção" (e, muito importante: num direcionamento para a moda brasileira) e seus cuidados em não reproduzir formas, modelos, e estampas por ela utilizados. Aproveitando as palavras de Ronaldo, Zuzu (e ele) usam a "resistência do seu ofício" para dialogar "com o seu tempo".

Em suma, os trânsitos estabelecidos nesse eixo reflexivo nos mostraram algumas das pistas que Yves Saint Laurent nos deixa para compreendermos suas referências em termos de força para o universo feminino: os trajes militares e as divas hollywoodianas que encarnam o papel de *femme fatale*. Discutimos sobre consolidação de um repertório militar na moda contemporânea a partir de diversas peças de roupa. Vimos também que a referência de um estilo safari, que alude ao continente africano, aparece em artefatos culturais diferentes como filmes, capas de discos, imagens de moda. Há de se pontuar o uso subversivo dos trajes e códigos militares pelo fetichismo, pela pornografia, prostituição e sadomasoquismo, como há

⁸²Ronaldo Fraga e João Braga foram entrevistados para a reportagem de título *Trabalho de Zuzu Angel, estilista do desfile-protesto, volta à cena nos 50 anos do golpe militar*. Disponível em <<https://oglobo.globo.com/ela/moda/trabalho-de-zuzu-angel-estilista-do-desfile-protesto-volta-cena-nos-50-anos-do-golpe-militar-16951260>>. Acesso em 26 mar. 2019.

⁸³ Conversa entre Cristiane Mesquita e Ronaldo Fraga. O estilista Ronaldo Fraga abordou as influências de Zuzu Angel em seu trabalho e outros temas relacionados à produção de moda no Brasil. Debate gravado em abril de 2014, em São Paulo/SP. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=Ffa9D3QhfmY>>. Acesso em 26 mar. 2019.

de se mencionar o modo com que a estilista Zuzu Angel se apropria dos códigos simbólicos usados por militares.

6.3 Imagem e subjetividade

Este tópico será colocado em forma de sugestão de debates que podem ser levantados em conjunto com os estudantes em sala de aula. Após analisar as nuances e detalhes da história da *jaqueta safari* de Yves Saint Laurent, e de conectá-la a diversos artefatos culturais, seria possível nos perguntarmos e levantarmos debates com os estudantes baseados nas seguintes questões:

Se pensarmos em termos de discurso de marca, quais são os valores subjetivos trabalhados pela marca Yves Saint Laurent?

Como você se sente em relação à história da jaqueta safari?

O que é inspiração para você?

Quais são os limites para a inspiração de um designer de moda?

Como você vê a apropriação da estética de guerra pela moda?

Como questionar os arquétipos de masculinidade atualmente?

Como você entende poder numa imagem de moda?

Como pensar o poder por outro viés que não seja a apropriação de códigos de vestir tradicionalmente ligados ao universo masculino?

Como pensar roupas que tenham uma proposta de gênero não-binária? Quais são os estilistas que atualmente apresentam propostas assim?

O que você tem a dizer sobre as diferenças entre o uso de referências militares nos estilistas Yves Saint Laurent e Zuzu Angel?

Você percebe conexões entre moda e política?

A execução dos diversos trânsitos realizados a partir da imagem da jaqueta safari de Yves Saint Laurent torna perceptível a estrutura rizomática das imagens que, tal como afirma Paul Duncum (2011, p. 21) “carece de um núcleo e pode expandir-se infinitamente”. Desse modo, notamos o modo com que uma imagem deu origem a uma série de conexões que nos fazem pensar sobre o campo da Moda. A imagem em questão foi entendida como desencadeadora de processos reflexivos que tiveram como direcionamento os eixos teórico-conceituais delineados pelos Elementos Norteadores. Ou seja, as imagens e suas relações com outros artefatos culturais foram entendidas como um recurso pedagógico.

Cabe esclarecer que diversos outros caminhos, temas e conexões seriam possíveis como também seriam possíveis articulações mais curtas, ou que considerassem apenas algum dos eixos reflexivos. A questão principal encontra-se no enfrentamento da imagem em História da Moda, no que estamos dispostos a ver e contestar em nosso campo de saber. Indiscutivelmente, estamos falando sobre um tempo e uma espécie de modo de ver que são dedicados à construção e à desconstrução de um universo simbólico em Moda. Apropriando-me das palavras de Waly Salomão (2014), digo que os planos são introduzir hiatos no pensamento em Moda e “penetrar até o âmago de cada código e desprogramar bulas e posologias prévias” a partir dos eixos reflexivos dos Elementos Norteadores, como abordados nesse capítulo.

7

CONSIDERAÇÕES FINAIS

*(...) remar contra a maré numa canoa furada
Somente
para martelar um padrão estoico-tresloucado
De desaceitar o naufrágio.
Criar é se desacostumar do fado fixo
E ser arbitrário.
Sendo os remos imatérias.*

*(Remos figurados
no ar
pelos círculos das palavras.)*

Waly Salomão

7 Considerações Finais

Um dos capítulos finais do livro *David Bowie* (2014, p.301), chama-se “Portanto, essa seria a pergunta: e agora?”. Acredito na pertinência deste questionamento para a finalização de qualquer trabalho. E agora? Nesses momentos finais estamos frente a frente com minha experimentação ficcional teórica. Diálogos foram elaborados entre diferentes conceitos, autores, estilistas, revistas, exposições, fotógrafos, discos, livros, filmes, documentários, produtos. Como pensar sobre o que foi produzido? Como me portar diante da pergunta de partida: *De que forma a reflexão sobre as imagens em História da Moda pode contribuir para estimular conexões que deem passagem a práticas educativas responsáveis e críticas, capazes de produzir um conhecimento em moda que esteja integrado com questões contemporâneas?*

Tal como sugere Carlo Ginzburg (1999) em seus estudos sobre o paradigma indiciário, essa tese foi construída e apoiada em diversas vozes, conversas e trânsitos. Como numa atividade detetivesca, pistas foram percebidas em lugares academicamente tradicionais e também em outros menos tradicionais. Nesse cenário, houve a intenção de articular diálogos entre as esferas teórico-conceituais, a experiência e a realidade, como bem incentiva a Cultura Visual. Assim, o verbo contextualizar encontrou formas de fazer-se ação nessa pesquisa.

A ideia de construção também esteve presente no processo constitutivo desse texto. Falamos sobre uma percepção do mundo como construção, do conhecimento como construção e sobre uma construção de nós mesmos, educadores e estudantes, enquanto profissionais que pertencem de fazer imagem. A produção de conhecimento foi tomada nessa pesquisa como uma prática de significação social que possui um caráter discursivo (HALL, 1997). Ou seja, observamos que a produção de conhecimentos em Moda constrói discursos, práticas, representações e sentidos. Portanto, é válido termos em mente o alerta feito pela escritora Chimamanda Adichie (2009) a respeito dos perigos de pensarmos as situações a partir da perspectiva de uma história única. De tal modo, construir, desconstruir e reconstruir são entendidos como parte integrante do processo de conhecer.

Como forma de responder à pergunta de partida, houve o esforço de elaborar formas de desnaturalizar a produção do conhecimento em Moda através de debates que criassem interseções entre as imagens produzidas pelo campo e alguns aspectos debatidos pelos estudos da Cultura Visual. O princípio dessa estratégia consistia em provocar descontinuidades/quebras/hiatos nos discursos propagados pelo conhecimento tradicional em Moda por meio das imagens. Sob essa perspectiva, discorreremos a respeito da elaboração de estratégias capazes de criar espaços para observação, exercícios de atenção e diálogos entre teorias e outros artefatos culturais a partir das imagens da História da Moda.

Diante desse norte, os procedimentos de desnaturalização – do olhar, do conhecimento, do que sabemos sobre nós e sobre a realidade que nos cerca – tomam corpo e, pode-se dizer que o grande desafio dessa pesquisa ocorreu em razão da abrangência dos caminhos que poderiam ser percorridos diante desse objetivo, tendo em vista a amplitude e as diferentes perspectivas presentes nos estudos da Cultura Visual. Portanto, muito do tempo dedicado à escrita foi investido na organização de uma proposta reflexiva que se fizesse capaz de ampliar as discussões a respeito das imagens de História da Moda de forma a conectá-las ao seu papel cultural e à realidade.

Ao levar em conta o caráter individualizante de cada objeto de pesquisa, o paradigma indiciário incentiva que o pesquisador construa sua estratégia de conhecimento (GINZBURG, 1999). Destarte, os Elementos Norteadores foram concebidos como estratégia de organização para possibilitar que as imagens em História da Moda fossem pensadas a partir de aspectos teórico-conceituais da Cultura Visual. Responsabilidade, ética, crítica, ligação com o contemporâneo, experiência dos sujeitos, conexão com a realidade foram os elementos que me fizeram pensar em três eixos reflexivos: imagem e subjetividade, imagem e poder, imagem e intertextualidade, o que chamamos de Elementos Norteadores.

Tais Elementos Norteadores foram pensados como recurso pedagógico que estimulasse práticas educativas responsáveis, críticas e conectadas com questões contemporâneas. Seus eixos reflexivos demandam, ao mesmo tempo, concentração na imagem e conexão com o mundo, com o sujeito e a realidade e posso descrevê-

los como um modo de desviar de processos de automatização educacionais, dos *imprintings* educacionais (MORIN, 2002).

Para criar desvios, *designers* de moda (futuros *designers*, educadores em *design*) são convidados a olhar e ponderar a respeito do que é (e foi) produzido em seu campo profissional através das imagens. Os Elementos Norteadores introduzem hiatos nos processos de conhecimento em História da Moda por meio da reflexão sobre as imagens que tradicionalmente representam o campo. São essas pausas que nos levam às necessárias reflexões sobre os trânsitos que ocorrem no campo.

Posso dizer que o caso da jaqueta safari de Yves Saint Laurent (1968) levantou indagações que nos tiram de zonas de conforto e evidenciam embates e conflitos em torno de modos de ver, pensar e atuar, inspirações, referências e homenagens. Assim, reconhecer a relevância das imagens é, de alguma maneira, assumir responsabilidade sobre seus usos. É reconhecer que seus mecanismos e desdobramentos estão relacionados ao nosso cotidiano, experiência, imaginário, relações de poder, estereótipos, questões simbólicas, questões de representação, questões de gênero e outros aspectos que, sim, exercem influência sobre o tecido social.

A inserção de pausas que nos levam a refletir sobre os sentidos produzidos e o conhecimento em Moda não significam paralisação. O pensamento atravessado pelo princípio da dúvida também não significa paralisação. São formas de (tentar) frear a reprodução automatizada de discursos, representações no sentido de ceder espaços para o que não é dito, nem mostrado. E dúvidas e pausas podem gerar outros movimentos.

Ao pensar sobre o modo com que o conhecimento tradicional em Moda foi constituído e na forma com que ele é reproduzido, por diversas vezes me veio à cabeça o verso “sou um tupi tangendo um alaúde!”, de Mario de Andrade. Explico melhor. Na maior parte do tempo, eu, tupi, “selvagem”, pertencente à população não Ocidental e que integra o Resto (HALL, 2016), tenho como ferramenta para lidar com a História da Moda basicamente um instrumento estrangeiro, Ocidental, insuflado por ares “civilizados”. A noção de surgimento do fenômeno da Moda, explorada com base na Alegoria do Continente europeu, no capítulo três dessa tese, nos mostra traços dos direcionamentos eurocêntricos contidos neste campo de saber. Posto isso, acredito

que a presente pesquisa abre oportunidades posteriores para exploração de questões epistemológicas relacionadas ao conhecimento em Moda.

Discutimos, então, ao longo dessa tese, sobre modos mais críticos de olhar para a História da Moda. Sob essa perspectiva, refletiu-se sobre as imagens não de modo isolado, não por meio de um enfoque formal e estético, mas, sim, por questões mais abrangentes que podem ser levantadas a partir delas. Afinal de contas, a Moda, entendida como prática cultural, incide sobre as políticas de subjetivação vigentes. Por sua vez, as dinâmicas da política de subjetivação incidem sobre a Moda e esses intercâmbios interferem nas esferas sociais e, por isso, clamam por atenção, criticidade e responsabilidade por parte dos educadores.

Por meio de processos reflexivos, a Moda pode produzir outros traçados, mais acolhedores, mais críticos, éticos e responsáveis. Em busca de parceria para a criação de outros lugares, finalizo essa pesquisa com as palavras de Waly Salomão (2014). Em *Sargaços*, o autor discorre sobre uma espécie de inconformismo diante dos desígnios da vida. Sobre um nascer que acontece depois, sobre esforços de sobrevivência, o desvelamento de novos horizontes e a invenção de nossos próprios mapas. Associo-me a ele na crença de que

Criar é não se adequar à vida como ela é,
Nem tampouco se grudar às lembranças pretéritas
Que não sobrenadam mais.
Nem ancorar à beira-cais estagnado,
Nem malhar a batida bigorna à beira-mágoa.
Nascer não é antes, não é ficar a ver navios,

Nascer é depois, é nadar após se afundar e se afogar.
Braçadas e mais braçadas até perder o fôlego.
(Sargaços ofegam o peito opresso),
Bombear gás do tanque de reserva localizado em algum ponto
Do corpo
E não parar de nadar,
Nem que se morra na praia antes de alcançar o mar.
Plasmar
bancos de areia, recifes de corais, ilhas, arquipélagos, baías,

espumas e salitres, ondas e maresias.

Mar de sargaços

Nadar, nadar, nadar e inventar a viagem, o mapa,
o astrolábio de sete faces,
O zumbido dos ventos em redemunho, o leme, as velas, as cordas.

Os ferros, o júbilo e o luto.
Encasquetar-se na captura da canção que inventa Orfeu
Ou daquela outra que conduz ao mar absoluto.

Só e outros poemas

Soledades

Solitude, récif, étoile.

Através dos anéis escancarados pelos velhos horizontes

Parir,

desvelar, desocultar novos horizontes.

Mamar o leite primevo, o colostro, da Via Láctea.

E, mormente,

remar contra a maré numa canoa furada

Somente

para martelar um padrão estoico-tresloucado

De desaceitar o naufrágio.

Criar é se desacostumar do fado fixo

E ser arbitrário.

Sendo os remos imatérias.

(Remos figurados

no ar

pelos círculos das palavras.)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADICHIE, Chimamanda. O perigo de uma história única. **TED**, 2009. Disponível em: <https://www.ted.com/talks/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story/transcript?language=pt-br>. Acesso em 23 mai. 2018.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó, SC: Argos, 2009.

AGUIRRE, Imanol. Imaginando um futuro para a educação artística. In: **Educação da cultura visual: narrativas de ensino e pesquisa**. MARTINS, Raimundo, TOURINHO, Irene. Santa Maria: Editora UFSM, 2009.

ALENCAR, José de. **A pata da gazela**. São Paulo: FTD, 1992.

ALENCAR, José. **Folha de S. Paulo: Coleção Crônicas Escolhidas - José de Alencar**. São Paulo: Editora Ática S.A, 1995.

ANDRADE, Carlos Drummond. **Poesia completa**. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2002.

ANDRADE, Rita. M. Notas sobre roupa na literatura especializada. In: **Visualidades** vol.7, nº 2, 2009. Disponível em: <<https://www.revistas.ufg.br/VISUAL/article/view/18193>>. Acesso em 05 jul. 2017.

ASSIS, Machado de. Capítulo dos Chapéus. In: **Alienista**. São Paulo: Círculo do Livro, 1990.

BARTHES, Roland. **Inéditos, vol.3: imagem e moda**. Tradução Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BONADIO, Maria Claudia. O exótico e a moda brasileira. **International Journal of Fashion Studies**. 2014. Disponível em <https://www.academia.edu/23210001/O_ex%C3%B3tico_e_a_moda_brasileira>. Acesso em 17 abr. 2016.

BRAGA, Rubem. **A traição das elegantes**. Rio de Janeiro: Record, 2008.

BRASIL. Conselho Nacional de Educação. Resolução nº 5, de 08 de março de 2004. **Diretrizes Curriculares Nacionais do Curso de Graduação em Design**. Disponível

em: <http://portal.mec.gov.br/cne/arquivos/pdf/rces05_04.pdf>. Acesso em 15 abr. 2015.

BREWARD, Christopher. Bowie, a moda e a força das capas de LPs, 1967-83. In: **David Bowie**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

BREWARD, Christopher. Sobre história da moda: entrevista com Christopher Beward. **Revista Dobras**, v. 9, n. 19, 2016. Entrevista concedida a Maria Claudia Bonadio e Carlos Eduardo Prates. Tradução de Carlos Eduardo Prates e Miguel Osório.

CALANCA, DANIELA. **História Social da Moda**; tradução de Renato Ambrósio. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2008.

CALEFATO, Patrizia. Semiotic of the uniform in: **Exit** nº 27 - Uniforms. Olivares e Associados SL, 2007. Disponível em < <https://exitmedia.net/EXIT/en/exit/43-exit-27-uniforms.html>>. Acesso em 18 de out. 2018.

CASTILHO, Kathia; MOURA, Mônica. A Linguagem do design e da moda pautando a construção teórica e crítica. **Artigo do 8º Colóquio de Moda**, 2012. Disponível em <http://www.coloquiomoda.com.br/anais/anais/8-Coloquio-de-Moda_2012/GT05/ARTIGO-DE-GT/103474__Linguagem_do_design_e_da_moda_pautando_a_construcao_teorica_e_critica.pdf> Acesso em 10/09/2016.

CASTRO, Ruy. Prefácio. Crises de Choro ou, de preferência, risos. In: PARKER, Dorothy. **Big Loira e outras histórias de Nova York**. Tradução de Ruy Castro. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

CORAZZA, Sandra Mara. Nos tempos da educação: Cenas de uma vida de professora. In: **Revista da Abem**, nº 12, março de 2005. Disponível em <<http://abemeduacaomusical.com.br/revistas/revistaabem/index.php/revistaabem/article/view/329>>. Acesso em 14 nov. 2015.

CRAIK, Jennifer. A Política Cultural do Uniforme in: **Fashion Theory**, volume 2, número 2, junho de 2003. São Paulo: Anhembi Morumbi, 2003.

CRAIK, Jennifer. **Fashion: the key concepts**. New York: Berg, 2009.

DUNCUM, Paul. Por que a arte-educação precisa mudar e o que podemos fazer. In: MARTINS, R.; TOURINHO, I. **Educação da Cultura Visual: conceitos e contextos**. Santa Maria: UFSM, 2011.

ELLSWORTH, E. Modos de endereçamento: uma coisa de cinema; uma coisa de educação também. In: SILVA, T. T. (org.) **Nunca fomos humanos**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

FLICK, U. **Uma introdução à pesquisa qualitativa**. 2ª edição. Porto Alegre: Bookman, 2004.

FOGG, Marnie. **Tudo sobre moda**. Tradução de Débora Chaves, Fernanda Abreu, Ivo Korytowski. Rio de Janeiro: Sextante, 2013.

FREIRE, Paulo. Apresentação. In: GIROUX, Henry A. **Os Professores Como Intelectuais**. Porto Alegre: Artmed Editora, 1997.

GIACOIA JUNIOR, Oswaldo. Hans Jonas: por que a técnica moderna é um objeto para a ética. **Natureza humana**, São Paulo, v. 1, n. 2, p. 407-420, dez. 1999. Disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-24301999000200007&lng=pt&nrm=iso>. acesso em 03 dez. 2018.

GILMORE, Mikal. *Como Ziggy Stardust caiu na Terra*. In: **Rolling Stones**, 2012. Disponível em <<https://rollingstone.uol.com.br/edicao/edicao-74/como-ziggy-stardust-caiu-na-terra/>>. Acesso em 12 abr. 2019.

GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história**. Companhia das Letras, 1999.

GIROUX, Henry A. **Os Professores Como Intelectuais**. Porto Alegre: Artmed Editora, 1997.

GODART, Frédéric. **Sociologia da Moda**. Tradução de Lea P. Zylberlicht. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2010.

GODBOLD, Timothy. **Military Style Invades Fashion**. Londres: Phaidon Press, 2016.

HALL, Stuart. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. **Educação & Realidade**, Porto Alegre, v. 22, p. p. 15-46, Jul./Dez. 1997.

HALL, Stuart. O Ocidente e o Resto: Discurso e Poder. **Projeto História**, Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História. São Paulo, n. 56, Mai.-Ago. 2016. Disponível em <<https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/30023>>. Acesso em 8 jul. 2018.

HAN, Byung-Chul. **Sociedade do Cansaço**. Tradução de Enio Paulo Giachini. 2ª edição ampliada. Petrópolis, RJ: Vozes, 2018.

HERNÁNDEZ, Fernando. A Cultura Visual como um convite à deslocalização do olhar e ao reposicionamento do sujeito. In: MARTINS, R.; TOURINHO, I. **Educação da Cultura Visual: conceitos e contextos**. Santa Maria: UFSM, 2011.

HERNÁNDEZ, Fernando. **Catadores da Cultura Visual: proposta para uma nova narrativa educacional**. Tradução: Ana Duarte. Porto Alegre: Mediação, 2007.

ILLERIS, Hellene; ARVEDSEN, Karsten. Fenômenos e eventos visuais: reflexões sobre currículo e pedagogia da cultura visual. In: MARTINS, Raimundo; TOURINHO, Irene (organizadores). **Cultura das imagens: desafios para a arte e para a educação**. Santa Maria: UFSM, 2016.

KNAUSS, Paulo. Aproximações disciplinares: história, arte e imagem. **Anos 90**, Porto Alegre, v.15, n.28, p.151-168, dez. 2008a.

KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer História com imagens. In: **ArtCultura**, Uberlândia, v. 8, n. 12, jan.-jun. 2006. Disponível em <<http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/1406>>. Acesso em 18 ago. 2015.

KNAUSS, Paulo. Uma história para o nosso tempo: historiografia como fato moral. In: **História Unisinos** v. 12, n. 2, Maio/Agosto, 2008b. Disponível em <<http://revistas.unisinos.br/index.php/historia/article/view/5424>>. Acesso em 13 fev. 2018.

LELIÈVRE, Marie-Dominique. **Saint Laurent, a arte da elegância**. Tradução: Marly N. Pires. São Paulo: Editora Lafonte, 2011.

LIPOVETSKY, Gilles, SERROY, Jean. **A estetização do mundo: Viver na era do capitalismo artista**. Tradução: Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LIPOVETSKY, Gilles. **O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas**. Tradução: Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

MACHADO, António Alcântara. **Brás, Bexiga e Barra Funda & Laranja-da-China**. Rio de Janeiro, Artium, 1996.

MARTINS, Alice F. Arena aberta de combates, também alcunhada de cultura visual. - anotações para uma aula de metodologia de pesquisa. In: MARTINS, Raimundo; TOURINHO, Irene (organizadores). **Cultura das imagens: desafios para a arte e para a educação**. Santa Maria: UFSM, 2016.

MARTINS, R. Hipervisualização e territorialização: questões da Cultura Visual. In: **Revista Educação & Linguagem**, v. 13, n. 22, 19-31, jul.-dez. 2010.

MARTINS, Raimundo. Por que e como falamos de cultura visual? **Revista Visualidades**. v. 4, n. 1 e 2. UFG, 2006.

MARTINS, Raimundo; TOURINHO, Irene. Entre contingências e experiências vividas... Propostas para pensar um ensino crítico de artes visuais. **Visualidades**. v. 3, n. 1. Goiânia, 2005.

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

MIRANDA, Fernando. De lo expositivo a la acción pedagógica. In: ALONSO, Sebastian; CRACIUN, Martín (organizadores). **Colaboracion: Formas de hacer colectivo**. Uruguai: MEC, 2014.

MIRANDA, FERNANDO. Pós-produção Educativa: a possibilidade das imagens. In: **Cultura das Imagens: desafios para a arte e para a educação**. MARTINS, Raimundo; TOURINHO, Irene (organizadores). 2º Ed. rev. e ampl. - Santa Maria: Ed. da UFMS, 2016.

MITCHELL, W.J.T. Como caçar (e ser caçado por) imagens: Entrevista com W.J. T. Mitchell. In: **Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação | E-compós**, Brasília, v.12, n.1, jan./abr. 2009.

MITCHELL, W.J.T. **Iconology: image, text, ideology**. Chicago, University of Chicago Press, 1987.

MITCHELL, W.J.T. Mostrar o ver: Uma crítica à cultura visual. In: **Interin**, vol. 1, núm. 1, 2006. Universidade Tuiuti do Paraná Curitiba, Brasil. Disponível em: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=504450754009>>. Acesso em 16 abr. 2019.

MITCHELL, W.J.T. Showing Seeing – Uma crítica da Cultura Visual. Tradução Luciana Marcelino. In: **Revista Da Pesquisa**, UDESC, v 5, n.7, 2010. Disponível em: <<http://www.revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/14090>>. Acesso em: 27 dez. 2016.

MONNEYRON, Frédéric. **A moda e seus desafios: 50 questões fundamentais**. Tradução de Constância Morel. São Paulo: Senac São Paulo, 2007.

MORIN, E. **Os sete saberes necessários à Educação do Futuro**. São Paulo; Brasília, DF: Cortez; Unesco, 2002.

MORIN, Edgar. **Introdução ao Pensamento Complexo**. Tradução do francês Eliane Lisboa. Porto Alegre: Sulina, 2005.

PARKER, Dorothy. **Big Loira e outras histórias de Nova York**. Tradução de Ruy Castro. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

PASTOUREAU, Michel. **O pano do diabo**. Uma história das listras e dos tecidos listrados. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

PELBART, Peter Pál. **A nau do tempo-rei: sete ensaios sobre o tempo da loucura**. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1993.

PELBART, Peter Pál. Entrevista com Peter Pál Pelbart. In: CANTON, Kathia. **Da política às micropolíticas**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009a.

PELBART, Peter Pál. Por um corpo Vivo: Cartografias biopolíticas. In: LOBOSQUE, Ana Marta (Org.). **Caderno de Saúde Mental 2**. Belo Horizonte: ESP-MG, 2009b.

PRECIOSA, Rosane. O design de moda como potência de um experimento. **Conexão - Comunicação e Cultura**, Caxias do Sul, v. 5, p. 145-153, jul./dez. 2006.

PRECIOSA, Rosane; ANDRADE, Rita. A roupa em conexão com ações poéticas e políticas in:Dobras, **Revista da Associação Brasileira de Estudos em Moda**, volume 10, número 22, novembro/2017. Disponível em <<https://dobras.emnuvens.com.br/dobras/issue/view/22>>. Acesso em 18 jun. 2018.

PRECIOSA, Rosane; GOMES, Suzana Helena de Avelar. Moda sob a ótica da disciplina e do controle: algumas considerações. **Ciência e Cultura**, Campinas, v. 62, n. 2, p. 26-28, 2010. Disponível em: <<http://cienciaecultura.bvs.br/pdf/cic/v62n2/a12v62n2.pdf>>.

RIO, João do. **A alma encantadora das ruas**. Goiânia: Grupo Educat, 2009.

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

ROLNIK, Suely. **Esferas da insurreição: notas para uma vida não cafetinada**. São Paulo: n-1 edições, 2018.

ROLNIK, Suely. Guerra dos gêneros & guerra aos gêneros. In: **TRANS**. Arts. Cultures. Media (Nova York), para a abertura da seção "Genders War" nº 3 da revista, 1996. Disponível em < <https://territoriosdefilosofia.wordpress.com/2015/07/07/guerra-dos-generos-guerra-aos-generos-suely-rolnik/>>. Acesso em 05 ago. 2016.

SAID, Edward. W. **Orientalismo: O Oriente como invenção do Ocidente**. Tradução de Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SALBEGO, Juliana; CHARREÚ, Leonardo. Ensinar pela Cultura Visual: relações possíveis entre educação e práticas contemporâneas de visualidade. In **Livro de Anais do VIº Congresso Internacional de Educação FAPAS**, (pp.1-13). Santa Maria: 2015. Disponível em < <http://dspace.uevora.pt/rdpc/handle/10174/18497>>. Acesso em 18 ago. 2017.

SALOMÃO, Waly. **Poesia total**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Um discurso sobre as ciências**. 5ª edição. São Paulo: Cortez, 2008.

SAUERS, Jenna. *Harper's Bazaar*. Talking About That "Recession" Thing Is "Extremely Annoying" Now. In: **Jezebel**, 2009a. Disponível em: em <<https://jezebel.com/harpers-bazaar-talking-about-that-recession-thing-is-5339499>>. Acesso em 18 abr. 2018.

SAUERS, Jenna. Why Photograph A Black Woman In A Cage?. In: **Jezebel**, 2009b. <<https://jezebel.com/why-photograph-a-black-woman-in-a-cage-5337618>>. Acesso em 16 out. 2018.

SCHWARCZ, Lilia M. Lendo e agenciando imagens: o rei, a natureza e seus belos naturais. in: **Sociologia & Antropologia**, v.04.02., p. 391 – 431, outubro, 2014. Disponível em <<http://www.scielo.br/pdf/sant/v4n2/2238-3875-sant-04-02-0391.pdf>>. Acesso em 16 jul. 2016.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. A alegoria dos 4 continentes, ou como ser para sempre o país do futuro. In: **Revista Nexo**, 2018. Disponível em <<https://www.nexojornal.com.br/colunistas/2018/A-alegoria-dos-4-continentes-ou-como-ser-para-sempre-o-pa%C3%ADs-do-futuro>>. Acesso em 17 nov. 2018.

SEINFELD, Jerry. **O melhor livro sobre nada**. Rio de Janeiro: Frente, 2000.

SILVA, Tomaz Tadeu da. **Documentos de Identidade: Uma introdução às teorias do currículo**. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

SILVEIRA, Daniela Magalhães da. CONTOS ALINHAVADOS: A participação de Machado de Assis em periódicos de moda e literatura. In: **Revista Outros Tempos**, Volume 8, número 11, 2011 - Dossiê História e Literatura. Disponível em <http://www.outrostempos.uema.br/OJS/index.php/outros_tempos_uema/article/view/78/64>. Acesso em 15 out. 2017.

SONTAG, Susan. Notas sobre o Camp. In: SONTAG, Susan. **Contra a interpretação**. Porto Alegre: LPM, 1987.

STEELE, Valerie. **Fetichismo: moda, sexo & poder**. Tradução de Alexandre Abranches Jordão. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

STUHR, Kerry; FREEDMAN, Patricia. Curriculum change for the 21st Century: Visual Culture in art education. In: **Vis – Revista do Programa de Pós-Graduação em Arte**, v.8, n.1. Brasília: Editora Brasil, 2009.

SVENDSEN, Lars. **Moda: uma filosofia**. Tradução: Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

SZYMBORSKA, Wisława. **Poemas**. Seleção, tradução e prefácio de Regina Przybycien. São Paulo : Companhia das Letras, 2011.

TAVIN, Kevin. Contextualizando a visualidade na vida cotidiana: problemas e possibilidades de Cultura Visual. In: (ORGS.), R. Martins. e. I. Tourinho. **Educação da Cultura Visual: narrativas de ensino e pesquisa**. Tradução de Gisele Dionísio da Silva. Santa Maria: Ed. da UFSM, 2009.

THOMPSON, Hunter. **Rum: diário de um jornalista bêbado**. Tradução de Daniel Pellizzari. Porto Alegre: RS: L&PM, 2012.

TOURINHO, Irene, MARTINS, Raimundo. Circunstâncias e Ingerências da Cultura Visual. In: **Educação da Cultura Visual: conceitos e contextos**. Santa Maria: Ed. da UFSM, 2011.

VÁRIOS AUTORES. **David Bowie**. Tradução: Donaldson M. Garschagen. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

VEIGA-NETO, Alfredo. O Currículo e seus três adversários: os funcionários da verdade, os técnicos do desejo, o fascismo. In: **Para uma vida não fascista**. Belo Horizonte: Autêntica.

ZIZEK. Slavoj. **Filósofo Slavoj Zizek fala sobre ideologia e o filme "They Live"**. 2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=LHlzkTuoQGM>>. Acesso em 03 de abr. 2019.