

## Saindo do armário: quando a roupa é o corpo<sup>1</sup>

Leandro Vinícius Dias Castro<sup>2</sup>

### Resumo

O presente escrito intenta o estabelecimento de relações possíveis entre o corpo, as roupas e os modos de vida, notadamente a partir da chamada modernidade estética. Trata-se de ampliar horizontes de reflexão crítica, a partir do embasamento nos autores referenciados, para discutir o impacto da indústria na moda, bem como na produção de subjetividades incorporadas em indivíduos e grupos marcados pelas intersecções sociais de gênero, raça e classe. Tal abordagem dar-se-á a partir de uma análise histórica, notadamente a partir das ocorrências poéticas e políticas relacionadas às aparências do século XX e XXI. O texto tratará de alguns episódios livremente escolhidos na história da Moda ao passo que são expostos alguns trabalhos de estilistas, artistas e grupos de luta social que configuraram manifestações políticas e serviram como base para reflexões elucidadas neste trabalho.

*Palavras-chave:* corpo, moda, imaginação poética.

---

<sup>1</sup> Artigo desenvolvido a partir de pesquisa realizada no âmbito do Programa de Iniciação Científica da UFABC, sob orientação da profa. Aléxia Cruz Bretas.

<sup>2</sup> UFABC - [leandro.castro@aluno.ufabc.edu.br](mailto:leandro.castro@aluno.ufabc.edu.br). ORCID: <https://orcid.org/0009-0006-3918-4339>.

*Como citar este artigo:* CASTRO, Leandro Vinícius Dias. Saindo do armário: quando a roupa é o corpo. **Îandé: Ciências e Humanidades**, São Bernardo do Campo (SP), v. 8, n. 1, p. 81–98, 2024. DOI: 10.36942/iande.v8i1.895.

## Introdução

*Dress meets body, body meets dress, and they become one.*

— Rei Kawakubo, citado por Holzmeister (2015, p. 15).

As transformações ocorridas em meados do século XIX transformaram os modos de vida e de vestir, acelerados, sobretudo, pela crescente produção capitalista industrial. A produção em maior escala de bens industriais, como roupas e cosméticos, que ia ganhando volume e velocidade, era endereçada aos sujeitos, sobretudo brancos, burgueses e europeus, reduzidos a público-consumidor. Os objetos de consumo e as aparências por eles produzidas passaram a ocupar um lugar cada vez mais importante nas relações materiais e simbólicas desde então, pois além de retroalimentarem o sistema de produção e consumo, também codificam as identidades de classe, raça e gênero.

O vestuário vai se desenhando como uma das formas mais visíveis de consumo e, por essa razão, desempenha um papel de maior importância na construção social das identidades (Crane, p. 21). As aparências configuram marcas evidentes de status social, de gênero e de raça – tornando-se extremamente úteis para manutenção ou subversão de fronteiras simbólicas –, configurando uma espécie de pista viva de como as pessoas, em dadas porções de espaço e tempo, figuram na cena social e como negociam as bordas de status. Além de cumprirem funções de fetiche mercadológico e possibilidade de criação de identidades, as aparências, por permitirem, por exemplo, um fundamental meio de identificação do indivíduo no espaço público (Crane, p. 47), ganham, sobretudo a partir do século XIX, uma potência política, tanto de revolta, quanto normatizante.

A partir das transformações sociais e técnicas experimentadas pelas sociedades industrializadas e urbanas no Ocidente (notadamente no continente europeu), transformaram o que se compreende como moda (enquanto fenômeno relativo às rápidas transformações das dinâmicas relacionadas à articulação artificiosa dos modos vestir, das aparências do corpo humano e dos modos de vida pelos sujeitos viventes da chamada modernidade estética) de modo profundo. Em decorrência da transformação das técnicas e tecnologias de produção de bens de consumo e dos novos arranjos sociais e dos modos de vida da sociedade europeia a partir da modernidade estética, ficaram cada vez mais nítidas como espirais do eterno retorno do novo (Benjamin, 2006) acompanhavam a vida no ocidente a partir da segunda metade do século XIX. Exemplo da disseminação das transformações cada vez mais efêmeras impressas nas aparências dos indivíduos na vida moderna, é o fato de que a moda, após as revoluções sociais e industriais dos séculos XVIII e XIX, “encontra a sua caracterização particular ao transformar-se, no arco de duzentos anos, de um fenômeno sociocultural de elite em um fenômeno comercial de massa (Crane, 2009, p. 123), marcando a produção de subjetividades concomitantemente à criação de

“máquinas de sonhar e de vestir” (Crane, 2009), como ficaram conhecidos os dispositivos tecnológicos empregados na produção de itens de vestuário como máquinas de costura e teares elétricos resultantes dos processos de industrialização.

A moda, como caligrafia dos gestos no tempo, marca, segundo Gilda de Mello e Souza (2019) antagonismos raciais, no sistema sexo-gênero e se configura como uma panóplia no campo da luta de classes. A partir do século XIX, as aparências transbordam e criam intensificadas diferenças que promovem afastamentos ou proximidades entre os sujeitos (Felizardo, 2017, p. 3). Um exemplo cristalino é a invenção da heteronormatividade imputada ao vestir que acompanha prescrições de gênero:

A partir daí, houve maior empenho dos sujeitos em parecer pertencer a dado gênero, inteligível e correspondente a um pressuposto sexo biológico, num estado compulsório de uma matriz heterossexual, como sugere Judith Butler (2013) (Felizardo, 2017, p. 3).

Restrições como “menino veste azul e menina veste rosa” nunca foram tão rígidas até o século XIX, em que, por exemplo, a moda masculina tornou-se mais sóbria, discreta e prática e a da mulher mais incrementada e relegada à sedução por volumes, cinturas marcadas e estruturas causadoras de imobilidade: há uma relação entre a vestimenta e os papéis sociais pré-determinados por valores opostos (Mello e Souza, 2019). Gilda de Mello e Souza (p. 32, 2019) elucida que os trajes passam a rimar com os espaços arquitetônicos e com as ocasiões de uso – como ‘roupa para interiores’ e “roupas para festa” – e comunicam o lugar social (e o desejo!) de quem as veste. Felizardo (2017) aponta que as diferenças das aparências se mantiveram mais ou menos flutuantes conforme os gostos em voga em determinadas épocas, sendo possível observar o uso de maquiagens e sapatos de salto alto por homens nobres europeus do século XVII. É preciso, ainda segundo Felizardo (2017, p. 2), considerar que os gêneros inteligíveis (homem/masculino e mulher/feminina) “nunca partilharam dos mesmos direitos com relação ao vestir, tendo os homens usufruído de maior liberdade”.

Tais implicações da pressão estética arraigada às aparências atrelam-se, no sistema heteronormativo desde o século XIX, a uma associação das roupas a uma função de comunicação da identidade de gênero ligada ao determinismo biológico atribuído ao termo “sexo”. (Carneiro, 2019, p. 3). Esse antagonismo expresso por Gilda de Mello e Souza tende a ser reforçado por escritos héteros, masculinos, brancos e eurocentrados, que tratam de subjugar a roupa e a aparência a uma função constituída como um chamariz sedutor que visa ao sexo reprodutivo. No entanto, “os objetos com os quais cobrimos o corpo são as formas pelas quais os corpos entram em relação entre si e com o mundo externo” (Calanca, 2011, p. 17), transformando-se assim em dispositivos para nos enfeitarmos de sonhos (Wilson, p. 159).

## O corpo das roupas

Carneiro (2019, p. 348) aponta que a indumentária passou a simbolizar a naturalização das identidades sexuais e/ou de gênero masculina em contraponto à feminina. Gilda de Mello e Souza (2019, p. 58) acrescenta que o guarda-roupa feminino privilegiava adornos e a silhueta em X que marcava as linhas entre busto, cintura e quadril, e o uso quase irrestrito de cosméticos, jóias e adereços, enquanto a vestimenta masculina, a partir do capitalismo industrial, passa a privilegiar cores sóbrias, a postura ereta e a praticidade pelo uso de formas sólidas e cilíndricas. “As roupas da moda, apoiadas por outras instituições sociais, ilustravam a doutrina das esferas separadas e favoreciam os papéis submissos e passivos que as mulheres deveriam desempenhar” (Crane, 2012, p. 199). Dessa maneira, de acordo com Felizardo (2017, p. 3), a segunda metade do século XIX conforma-se como um dos períodos de maior dominação masculina, tendo a aparência das roupas de homens e de mulheres sido afastada o máximo possível, dando a notar facilmente a que gênero pertenciam seus usuários. Calanca (2011, p. 98) observa que a problemática do vestuário, visto tanto como instrumento de sedução como símbolo de status, continua por todo o século XIX a ser uma questão fulcral no universo feminino – ao contrário do que ocorre com os homens, para quem a simplicidade e a praticidade tornaram-se exigências estéticas primárias.

Ao assumir uma “natureza” do sexo expressa pela aparência, projetou-se também uma subjetivação igualmente oposicional entre os sexos, já que “as identidades de gênero pressupõem, de forma radical, que a identificação com o gênero não é determinada pelo sexo” (Carneiro, 2019, p. 348), mas sim por uma relação intersubjetiva com os produtos do gênero – o “universo” de significados “masculinos” ou “femininos” subjacentes aos modos e modas pelos quais cada indivíduo se apresenta.

De uma perspectiva histórica, a configuração das identidades por meio das roupas começa a transbordar, a partir do Romantismo (Carneiro, 2019, p. 346), pelo viés das relações entre “interno e externo”, sendo a moda uma via importante para o reforço de tal dicotomia. Wilson (1985, p. 165) observa que a partir da modernidade, os indivíduos, ao se enfeitarem com roupas, produzem outros tipos de máscaras morais – tal como os dândis que se enfeitavam com um tipo de beleza que substitui a natureza e a supera. Nesse sentido, o “dandismo, que estabelecia padrões mais rígidos de masculinidade, e que introduziu um ‘uniforme’ novo, moderno, urbano para os homens, também apontava para o vestuário como forma de revolta” (Wilson, 1985, p. 241), uma vez que “não abandonava a busca da beleza, mas modificou o tipo de beleza que era apreciada” (Wilson, 1985, p. 243). O dandy era um déclassé, desgostado, desencantado, uma espécie de figura do presente e do futuro e cheio de melancolia. Antiburguês, o dândi procurava a rebeldia da transitoriedade pela reafirmação do Eu, que vinha não se sabe de onde e para quem a aparência correspondia à realidade. Vale dizer que “desde o século dezoito, a

revolta social agarrou-se frequentemente ao comportamento sexual e à identidade sexual, expressas através do vestuário, como um veículo adequado” (Wilson, 1985, p. 241).

Um exemplo de subversão por meio dos gestos e maneiras de vestir foi, como chamou atenção Diana Crane, o estilo alternativo que incorporava itens tradicionais do vestuário masculino como gravatas, chapéus, coletes e camisas, ora vestidos isoladamente, ora combinados entre si, mas sempre em conjunto com outras indumentárias consideradas como femininas, em localidades como França, Inglaterra e Estados Unidos. Segundo Crane, essas composições apontavam para uma importante transformação nas atribuições de gênero, e teve a primeira e mais conhecida proposta de reforma de vestuário elaborada pela americana e sufragista Amélia Bloomer, na década de 1950. Ela e suas companheiras militantes feministas usavam, além de gravata e chapéu, uma saia curta sobre calça em estilo turco bastante volumosa, geralmente na cor branca, que se destacava em meio à solidez cinzenta das vestes masculinas da época e consistia numa opção menos rebuscada e mais em conta (Crane, 2012, p. 229).

O traje *bloomer* era uma alternativa confortável, prática, segura e bem-arrumada, sem a intenção de lançar moda:

Diversos artigos descreviam seu surgimento em diferentes cidades e em vários eventos sociais. Dele se dizia que se espalhava pela nação “como fogo” e que criava um “burburinho” alucinante onde quer que fosse visto. As mulheres que o usavam atraíam grandes multidões, geralmente agressivas e formadas por homens. O grau de assédio era tal que a maioria delas parou de usá-lo em público poucos meses depois do seu lançamento. Mas continuou defendido por feministas e outras mulheres, que alegavam ser ele saudável, promover a independência feminina e aumentar sua possibilidade de executar movimentos, além de representar independência com relação à moda e encaixar-se nos valores da sociedade americana (economia, utilidade e conforto). Entretanto, a resposta da maioria foi negativa. O traje bloomer era visto como ameaça à ideologia de esferas separadas, com base no argumento de que apagaria as distinções entre os sexos. A roupa vitoriana constituía uma forma de controle social que contribuía para manter as mulheres em papéis dependentes e subservientes (Crane, 2012, p. 229).



**Figura 1.** Senhora Amélia Bloomer, em peça de faiança de 1851. Fonte: Victoria and Albert Museum, disponível em: <<https://collections.vam.ac.uk/item/O149903/mrs-amelia-bloomer-figure-unknown/>>.

Crane afirma que o traje *bloomer* perdurou, por conta das represálias, apenas no interior das casas das regiões rurais dos Estados Unidos, tendo incorporado outros elementos, como as calças masculinas usadas à época, coletes e paletós.

Em plena era vitoriana, as calças eram um símbolo que feria a sexualidade feminina, sendo considerado como sinal de inadequação ao vestir-se (Calanca, 2012, p. 248). Mesmo sendo usadas por trabalhadoras inglesas nas minas de carvão desde o século XVI, e também por catadoras de conchas desde o século XVII, é somente no século XIX que calças vestidas por mulheres operárias começam a incomodar. Um caso expoente é a recorrente tentativa de proibição do trabalho feminino em minas de carvão inglesas, de 1842 a 1887, tanto por mineiros quanto por instâncias governamentais, motivada, em grande medida, pelo uso público de calças por mulheres e da composição de suas aparências próximas às dos homens. O uso de tal peça de vestuário por mulheres em ambientes de trabalho, como fábricas, minas e plantações ia de encontro à cultura da era vitoriana, que “associava a calça à autoridade masculina” (Crane, 2012, p. 255). Quando trajada por uma mulher, a calça, até meados das décadas de 1950 e 1960, desafiava a norma estável definida pela cisgeneridade regrada pelo olhar masculino – que pretende, até hoje, reforçar um signo de distinção da natureza sexual.

Por conseguinte, os gêneros seriam investidos de demasiada atenção normalizadora, tomando como modelo uma natureza sexual primeva, que não podemos deixar de considerar ficcional. Isso porque a inteligibilidade dos corpos em seus sexos não é um dado fixo, podendo haver uma infinidade de tipos que permitiriam pôr em crise o que se entende por um corpo homem, ou um corpo mulher. Resultado prévio: se mesmo os sexos não são dotados de uma materialidade estável e contínua, qualquer ideia de gênero que tome o sexo como modelo resulta, conseqüentemente, fantasioso e farsesco. Daí, aceitar que a moda e seus produtos possam estar reduzidos a essas fronteiras, contraria qualquer noção de moda como espaço para as expressões subjetivas livres (Felizardo, 2017, p. 5).

Segundo Crane (2012, p. 256), na década de 1920, por exemplo, algumas outras iniciativas de rompimento, via uso de tipologias de peças de vestuário ou elaboração de expressões de gênero relacionado ao sexo biológico existiram e resistiram. A estilista Gabrielle Chanel, por exemplo, tentou incentivar o uso de calças, ao longo da década de 1920, mas sem sucesso. Outras investidas da controversa modista francesa consistiram no uso de roupas cilíndricas da cor preta – o famoso vestido tubo conhecido como “pretinho básico” –, a pele bronzeada pelo sol – era recomendado, às burguesas o uso de chapéu e luvas para manutenção da pele branca, na Europa, Estados Unidos e Brasil – e a difusão do corte de cabelo curto, que levou seu nome.

Assim, não obstante as tendências conservadoras, outras expressões de subversão simbólica do sistema sexo-gênero por meio da criação de alternativas para o vestuário aconteceram. Como exemplo, podemos citar o surgimento do estilo alternativo associado à cultura lésbica de Nova York, Londres e Paris após a Primeira Guerra Mundial. Crane sinaliza que esse estilo, embora não adotado em larga escala fora de certos circuitos, consistiu como uma prática de vestir-se por roupas e atitudes normalmente assumidas pelo sexo oposto.

A partir da década de 1960, despontam atitudes que refutam as obrigações prescritas como norma para usos de roupas e elaboração das aparências de modo político. Um exemplo bastante contundente é a formação do grupo dos Panteras Negras, fundado em 1966, a partir dos protestos que discutiam as práticas institucionalizadas segregacionistas estadunidenses. Como afirma Dos Santos (2020, p. 25), tal movimento corroborou a construção do vestir-se como gesto político, que valorizava a beleza dos cabelos crespos e colocando em xeque tratamentos capilares centrados nas corporeidades brancas.

Com uma doutrina inspirada nos ideais marxistas, os Panteras Negras radicalizaram o discurso, atuando em diversas áreas, em uma busca incansável pela atenção de todos: protestos em locais públicos, passeatas e aparições armadas em bairros periféricos, que se transformavam em confronto direto com autoridades policiais, e até mesmo o oferecimento de ajuda material a comunidades negras mais pobres, agitaram o fim da década de 1960. O movimento político dos Panteras Negras possuía, além de uma filosofia única,

uma forma própria de identificação por meio do vestuário. As calças confeccionadas em jeans já eram comuns entre a juventude contestadora e conferiam a mobilidade necessária para os previstos confrontos com os policiais. O casaco na cor preta, geralmente feito em couro, possuía bolsos, artefatos utilitários para quem não podia carregar uma bolsa. Compunham ainda o visual a boina (retirada do signo militar) e as luvas negras. (Almeida, 2020, p. 81).



**Figura 2.** Mulheres integrantes do grupo Panteras Negras, em manifestação na Califórnia, em 1969.

Fonte: The Guardian, disponível em: <<https://www.theguardian.com/film/2015/oct/18/black-powers-coolest-radicals-black-panthers-vanguard-of-the-revolution-stanley-nelson-interview>>.

Dos Santos (2020, p. 18) afirma que é sabido que a moda oficializada pela produção em larga escala, é uma ferramenta que legitima padrões estéticos socialmente aceitos, docilizando, para isso, corporeidades dissidentes com a finalidade de submetê-los aos moldes de controle das aparências centrados nos valores da branquitude heteronormativizante. Ainda segundo dos Santos, movimentos como os dos Panteras Negras ressoam a urgência da visibilidade de corporeidades racializadas e subalternizadas que são, ancestralmente, plenas de sentidos no vestir-se e que foram (e são) alvo de inúmeras tentativas de apagamento simbólico da produção e das vidas negras (Santos, 2020, p. 34).

Outra articulação poético-política das aparências se desenvolveu nas criações da estilista brasileira de projeção internacional Zuzu Angel, nascida em Minas Gerais, em 1921. Segundo Itaú Cultural (2021), Zuzu iniciou a confecção de peças na década de 1960, trabalhando inicialmente com peças femininas fabricadas em tecidos de fibras naturais e com bordados manuais. Seu trabalho sofreu uma grande mudança formal após o desaparecimento de seu filho,



Stuart Edgard Angel Jones, de 26 anos e que fazia parte do movimento social contrário à ditadura civil-militar que governava o Brasil desde o golpe de 1964, em 4 de maio de 1971. A partir de então, a estilista passa a realizar falas públicas contrárias ao regime ditatorial e cria modelos de roupas pela adoção de tecidos em cores fúnebres e bordados com motivos que criticavam a situação política e social de sua época.



**Figura 3.** Vestido de protesto político elaborado por Zuzu Angel, em 1971. Fonte: Instituto Zuzu Angel, disponível em <<http://www.zuzuangel.com.br/vestuario/vestido-de-protesto-politico-manga-longa>>.

O vestido branco com bordados, apresentado no ano da morte de seu filho é uma prova da potência política das roupas. A articulação poético-política de Zuzu custou-lhe a vida: a estilista mineira acabou executada pelo regime ditatorial civil-militar numa emboscada em 14 de abril de 1976, na Estrada da Gávea, Rio de Janeiro.

Conforme observa Crane (2012, p. 265), as aparências costumam-se como resistência não verbal. Deste modo, a roupa, a corporeidade e o sujeito tornam-se, não suporte, mas a própria resistência. Desse modo, o potencial de resistência das aparências, sobretudo, após a Segunda

Guerra Mundial, vai se contrapondo aos mecanismos do capitalismo tardio em sua fase farmacopornográfica<sup>3</sup>:

Opto, ainda, por sugerir algo similar ao que expôs Crane (2006), para quem os usos deslocados das normas, como as gravatas utilizadas pelas mulheres, desafiam as fronteiras dos gêneros por intermédio de um tipo de subversão simbólica, ainda que isso possa resultar na criação de outras fronteiras, como aponta a autora. Isso é possível se tomarmos a moda como um tipo de comunicação não verbal, de modo semelhante àquela dos estilos alternativos das mulheres do século XIX, permitindo aos sujeitos resistir ao cerceamento estabelecido pelas normas heterocentradas. Nesse sentido, em face da gestão dos corpos estabelecida no capitalismo farmacopornográfico, por meio de novos mecanismos, penso que a apropriação de determinados usos de moda possa romper com os códigos previstos aos corpos e seus gêneros. Sugiro, dessa maneira, uma moda que chamarei de queer, por considerá-la como parte indispensável das estratégias capazes de borrar as fronteiras entre masculinidades e feminilidades admitidas no contemporâneo. (Felizardo, p. 6, 2017).

Em meio ao crescimento de produtos resultantes das inovações tecnológicas difundidas na cultura de consumo de massa, despontam peças de roupas e hábitos ligados ao tratamento do corpo na sociedade urbana, que se tornam como “pôster de nossa atuação” (Wilson, 1985, p. 321). Para além da suposta diversidade, hedonismo e poder imaginativo da cultura de massa que esconde uma certa uniformidade e que cria uma falsa consciência existem, contudo, alguns movimentos culturais que subvertem a lógica das normas heterocentradas que procuram gerenciar os usos da moda de acordo com códigos preestabelecidos, fazendo da moda uma possibilidade de criação de alternativas para a vida. “Nos interstícios do pavimento das cidades nascem as ervas que irão fazer apodrecer a sua estrutura” (Wilson, 1985, p. 325).

Esse parece ser o caso do punk – movimento cultural jovem nascido em meados da década de 1980 em Londres, alastrando-se como estilo de vida urbano a diversas localidades –, que se configurou como uma alternativa à alienação provocada pelo capitalismo farmacopornográfico. Utilizando as roupas e os gestos como ferramentas de imaginação, os punks criavam formas características de modo de vestir que funcionavam como veículo de imaginação antimoda e anticonsumo, tensionando as ambivalências entre autenticidade e novo (Wilson, 1985, p. 326) inerentes à moda. Wilson observa que no punk há uma atitude contrária ao sistema próxima à do artista Marcel Duchamp, uma vez que tanto o artista quanto os portadores do vestuário de confronto, deslocavam objetos “extraordinários e impróprios – um alfinete, uma mola de roupa em plástico, um componente de televisão, uma lâmina de barbear, um tampão” (Wilson, 1985, p. 262) – e os inseriam em outro contexto semântico. O intuito inicial dos punks era muito próximo ao das vanguardas modernas passionais e filhas do dandismo da primeira metade do

---

<sup>3</sup> O termo capitalismo farmacopornográfico é cunhado por Paul B. Preciado na obra *Testo Junkie* (publicado originalmente em 2008), e refere-se ao momento do capitalismo posterior ao fordismo e no qual as indústrias pornográficas e farmacológicas passam a regular os modos de subjetivação.

século XX: criar o esquisito que obrigava a burguesia “a olhar para o mundo de uma maneira nova” (Wilson, 1985, p. 262), sendo a criação de “nada que tivesse um ar natural” (Wilson, 1985, p. 263) o seu maior objetivo.



**Figura 4.** Camiseta “Tetas” de 1975, criada pela estilista e ativista britânica Vivienne Westwood, expoente do movimento punk. Fonte: Met Museum, disponível em <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/789217>.

Uma vista para a camiseta *Tetas*, da estilista e ativista Vivienne Westwood – que foi expoente do movimento punk – permite a visualização de traços que flertam com a artificialidade das aparências para a criação do estilo punk: camiseta, que até a década de 1950 era considerada uma peça íntima de roupa, em malha, rasgada, com uma estampa que parece radiografar as mamas, que dão nome à peça. Tal gesto configura o intento de contestação que orquestrava sua visualidade com

objetos que vinham dos contextos mais sórdidos que encontravam o seu lugar nos conjuntos punks: as correntes dos autoclismos eram penduradas em elegantes arcos, por cima de prateleiras de plástico. Os alfinetes de ama eram retirados do seu contexto ‘de utilidade doméstica’ e usados como adorno sinistro enfiados na cara, na orelha e no lábio. Tecidos ‘baratos’ que estavam no lixo (PVC, plásticos, lurex etc) com desenhos vulgares (imitação de pele de leopardo) e cores ‘feias’... eram descobertos pelos punks e transformados em peças de roupa (tubos de canalização, mini-saias ordinárias) que constituíam um comentário embaraçoso às noções de modernismo e de bom gosto (Hebdige *apud* Wilson, 1985, p. 262)

Desse modo, o discurso punk parecia tensionar os sentidos das aparências no pós-guerras, assim “como o fez com o Prozac, o Viagra e a pílula anticoncepcional, o silicone, as próteses penianas, e um sem-número de substâncias por intermédio das quais muitas subjetividades seriam, a partir de então, geridas” (Felizardo, 2019, p. 7). Inicialmente nascido entre a população proletária como movimento de revolta, o ideário visual punk passou também a colorir outras corporeidades, como feministas radicais e universitários neo-marxistas (Wilson, p. 263). Fato é que, no decorrer dos anos 1980, os símbolos punks foram difundidos através de modas, como os múltiplos furos para brincos nas orelhas, sendo, providencialmente, capturadas pelo neoliberalismo.

Seja como for, a produção de si de acordo com o desejo individual é regulada, porém, pela oferta de caleidoscópicas opções da indústria de bens de consumo, que corroborou para a criação do chamado supermercado de estilos (Palomino, 1999), o qual obedece às regras mercadológicas de consumo. Diante de tal quadro contraditório de formulação e captura das identidades de gênero, classe e raça, urge, portanto, a criação de linhas de fuga que subvertam as prescrições desenhadas no campo político das aparências.

Não há, contudo, regra que não possa ser subvertida, a despeito do controle exercido sobre os corpos. A esse respeito, tomo como exemplo as estratégias sugeridas por Butler (2013), que têm em vista questionar os limites de gênero para tornar viáveis outros modos de existência, ainda que pela apropriação política de elementos performativos correspondentes à norma. É o que ocorre com as drag queens em suas performatividades femininas, fabricadas sobre corpos lidos como masculinos pelo uso de maquiagens, roupas, acessórios e gestos alinhados à noção de feminilidade socialmente aceita. O resultado de tais atos subversivos se dá na exposição de uma descontinuidade entre sexo e gênero, afinal é possível pertencer a dado gênero sem a preexistência de um sexo correspondente. (Felizardo, 2017, p. 7).

Nesse caso, as aparências configuram-se como ferramentas de “subversão”, pela via sensível, da ilusão da interioridade e da essência. Isso porque as montações – que, afinal, todas as pessoas realizam – permitem a construção de si independente de uma busca relacionada à essência e à tentativa de uniformização das identidades exercida, sobremaneira, pelo neoliberalismo.



**Figura 5.** Composição (pregnant look) número 9 de Leigh Bowery (1961-1994), artista cuir multimeios da cena noturna de Londres da década de 1980, em foto realizada por Fergus Greer. Fonte: Michael Hoppen Gallery, disponível em: <[https://www.michaelhoppengallery.com/exhibitions/187/overview/#/artworks\\_standalone/10976](https://www.michaelhoppengallery.com/exhibitions/187/overview/#/artworks_standalone/10976)>

Como a moda pode costurar-se como um artifício dinâmico, provisório, variável e caligráfico dos gestos, há nela a possibilidade de criação de discontinuidades da norma, tal como se constroem as corporeidades dissidentes do sistema de produção e consumo. Ao criar outras possibilidades de figuração das subjetividades no mundo, as aparências pintam possibilidades performativas outras (Carneiro, 2019, p. 351) dentro das normas criadas pelas prescrições de gênero. Leigh Bowery (1961-1994) – artista cuir da cena noturna londrina da década de 1980 – experimentou, no sentido mais “monstruoso” – sendo “monstra” aquela que mostra, revela – possibilidades desse extravasamento das prescrições de gênero para aparências e gestos. Segundo Granata (2017, p. 54), suas performances eram transgressoras porque revelavam uma corporeidade grotesca e não institucionalizada – dado que aconteciam em ambientes underground e fora do circuito de arte dita oficial –, composta por adornos que transitavam entre o universo da palhaçaria e da indumentária da família real britânica. As montações remetiam aos extremos – sobretudo, da corporeidade dita feminina –, aludindo, pelo artifício das roupas, maquiagem e acessórios, à modificação do corpo em momentos como a gravidez e ao enfraquecimento do corpo de Bowery por conta das complicações da AIDS.

Esses atos subversivos são, aqui, pensados como estratégias queer, tal como a própria teoria sugere, pela apropriação do termo derrisório, o queer, comumente utilizado nos países de língua inglesa para insultar sujeitos que não condizem às normas heterocentradas, a exemplo de gays, lésbicas e travestis. Assim, apropriar-se daquilo que o capitalismo farmacológico e pornográfico produz para a gestão dos corpos, suas imagens e substâncias, resultaria na

subversão da própria norma. Uma moda queer que faria questionar os limites impostos aos sujeitos que circulam nas sociedades, onde prospera esse modelo capitalista. Neste caso, uma moda de imagens e substâncias deslocadas dos usos binários. Uma moda dissidente, divergente dos princípios heterocentros e, por conseguinte, nem masculina, nem feminina, que permitiria pensar noutras formas de existir. (Felizardo, 2017, p. 7).

Um interessante exemplo cuir de moda dissidente atual desenha-se pelo talento de Vicenta Perrota. É a partir dos resíduos sólidos produzidos por esta cadeia produtiva e de consumo que ela elabora suas criações. O trabalho da estilista e ativista pelos direitos da população T está radicado no bairro de Santa Isabel, em Campinas. Segundo informações do Mapa Cultural de Campinas elaborado pelos órgãos municipais, é no ateliê TRANSmoras, um espaço de produção de arte, cultura e renda voltado à comunidade travestigênere localizado numa ocupação na moradia estudantil da Unicamp, que Vicenta realiza seu trabalho de ressignificação de resíduos têxteis desde 2013. O espaço gerenciado por Vicenta também recebe residências artísticas e se mantém como ponto de convívio de pessoas e grupos, entre universitários, artistas e pessoas LGBTQIA+ (Mapa da Cultura de Campinas, s.d):

Perrota é coordenadora do ateliê TRANSmoras e trabalha com ressignificação na moda. A artista desconstrói as questões de gênero e padrões estéticos nas roupas, como por exemplo, o binarismo, gordofobia, machismo e racismo. LGBTQIfobia e TRANSfeminismo também são temas que ela problematiza e questiona em suas criações, formando um elo de compromisso não só com a sustentabilidade, mas também com o empoderamento dos corpos. (Instituto Tomie Ohtake, sd).



**Figura 6.** Vicenta Perrota, estilista, artista e ativista pelos direitos da população T. Fonte: Có (2020, p. 54).

Ainda segundo informações do Mapa de Cultura da prefeitura de Campinas, o atêlie coordenado por Vicenta, além de produzir peças a partir de resíduos, também oferece cursos de corte e costura, endereçados à população trans da região, com ênfase no reaproveitamento de materiais têxteis oriundos tanto do descarte da indústria quanto do pós-consumo. Além de sua marca de roupas, Vicenta transita entre linguagens artísticas, tendo também realizado projetos junto a instituições e plataformas como Instituto Tomie Ohtake (2019), SESC-SP, Festival MARSHA!, Casa do Povo e Brasil Eco Fashion Week. Atualmente, Vicenta realiza apresentações semestrais de seu trabalho na Casa de Criadores, a mais tradicional plataforma de moda autoral do Brasil.

Segundo C6 (2021, p. 51), a marca de Vicenta “se prop6e a produzir roupas sem gênero e sem numeração feitas por meio da técnica de supra-reciclagem de materiais descartados”, denominada por ela de “Transmutação têxtil”:

O processo de confecção das roupas não compreende o emprego de modelagem ou de uso de tabela de medidas. O produto final deste processo são roupas passíveis de serem vestidas por diversos corpos e muitas vezes também de modos diversos e que apresentam propositalmente um acabamento visível que torna identificáveis as roupas que serviram como matéria prima. (C6, 2021, p. 51-52).



Figura 7. Desfile Transclandestina, de Vicenta Perrota, em 2018. Fonte: C6, 2020, p. 54.

O trabalho sobre o lixo têxtil descartado pela sociedade de consumo realizado por Perrota concretiza um gesto de remodelação dos usos da moda (Carneiro, 2019, p. 455). Trata-se de um exercício, pelo fazer, de uma corporificação performática em busca de suas identidades (Carneiro, 2019, p. 455) esmagadas pelo neoliberalismo cis-heteronormativo. Além disso, o

gesto criador de Perrota rompe com o “silêncio subalterno” (Mombaça, 2015), fazendo com que os saberes hegemônicos da moda escutem o que sua produção grita. As obras vestíveis criadas por Perrota evidenciam que “a matriz heterocissexual de inteligibilidade simplesmente não sabe como classificar aquele corpo” (Mombaça, 2015), conforme proposto pela estilista.

Se cada vez olhar-se no espelho vai se transformando num transtorno decorrente da pressão estética que preza pela adequação da corporeidade segundo cânones de perfeição e juventude cisheteronormatizados que oferecem uma gama de tratamentos dermocosméticos, faz-se necessário borrar as fronteiras das aparências, pois estas nos permitem “negociar maneiras comuns de expressar ambivalências complexas que não podem ser facilmente expressas em palavras” (Carneiro, 2019, p. 455). Por isso, segundo Carneiro, “vestir-se é uma prática carnal envolvendo o corpo” (Carneiro, 2019, p. 466), ou seja, a aparência não cumpre um papel somente textual ou discursivo, constituindo-se, além disso, em uma prática viva, corporificada: é preciso, sempre, montar-se de sonhos.

\*

### **Coming out of the closet: when the body is the outfit**

This article attempts to establish possible relationships between the body, clothes and ways of life, notably from the so-called aesthetic modernity. It is about expanding horizons of critical reflection, based on the referenced authors, to discuss the impact of the industry on fashion, as well as on the production of subjectivities incorporated in individuals and groups marked by the social intersections of gender, race and class. Such an approach will be based on a historical analysis, notably from the poetic and political occurrences related to the appearances of the 20th and 21st centuries. The text will deal with some freely chosen episodes in the history of Fashion, while some works by designers, artists and social struggle groups that shaped political demonstrations and served as a basis for reflections elucidated in this work are exposed.

*Keywords:* body, fashion, poetic imagination.

\*



## Referências Bibliográficas

- ALMEIDA, D. P. de. A identidade construída pela aparência: a moda negra no contexto norte-americano. *dObra[s] – revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda*, v. 15, n. 30, p. 64–90, 2020. DOI: 10.26563/dobras.i30.1235..
- BAGGIO, A. T.; BONADIO, M. C. A moda, a arte e suas manifestações disruptivas. *dObra[s] – revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda*, v. 12, n. 25, p. 4–6, 2019. DOI: 10.26563/dobras, v11i25.872.
- BENJAMIN, Walter. “Moda”. In: *Passagens*; trad. Irene Aron (do alemão), Cleonice Paes Barreto Mourão (do francês). Belo Horizonte & São Paulo: Editora da UFMG, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.
- BRETAS, Aléxia. *Queer (verbete). Mulheres na Filosofia*, UNICAMP, 2021. Disponível em: <<https://www.blogs.unicamp.br/mulheresnafilosofia/queer/>>. Acesso em 28 ago 2021.
- CALANCA, Daniela. *História Social da Moda*. SENAC, 2011.
- CRANE, Diane. *A moda e seu papel social*. São Paulo: SENAC, 2009.
- CARNEIRO, T. “Montação”: moda na comunicação da identidade de gênero. *Revista Periódicus*, v. 1, n. 11, 343–362, 2019.
- CÓ, Yasmin Alexandre. *A moda não institucionalizada: um estudo sobre práticas autônomas*. 2021. Dissertação (Mestrado em Têxtil e Moda) – Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021. doi:10.11606/D.100.2021.tde-25032021-182302. Acesso em: 20 ago 2021.
- FELIZARDO, Juliano Guimarães. *Tecido Queer: moda dissidente no capitalismo farmacopornográfico*. Seminário Internacional Fazendo Gênero 11 & 13th Women’s Worlds Congress (Anais Eletrônicos), Florianópolis, 2017, ISSN 2179-510X. Disponível em: <[http://www.en.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1519681166\\_ARQUIVO\\_ST097-Tecidoqueer-Juliano.pdf](http://www.en.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1519681166_ARQUIVO_ST097-Tecidoqueer-Juliano.pdf)>. Acesso em 20 ago 2021.
- GIROTTO, Karlla. *Lusco fusco: afiando a faca quase no escuro*. 2015. 63 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2015.
- GRANATA, Francesca. *Experimental fashion: performance art, carnival and the grotesque body*. Grã-Bretanha: B. Tauris, 2017.
- HOLZMEISTER, Silvana. *O estranho na moda: a imagem nos anos 1990*. São Paulo, SP: Estação das Letras e Cores, 2010.
- INSTITUTO TOMIE OHTAKE. *Oficina Resignifique*. Divulgação digital de oficina, s.d. Disponível em: <<https://www.institutotomieohtake.org.br/programacao/interna/arte-cultura-e-costura-oficina-ressignifique>>. Acesso em 20 ago 2021.
- INSTITUTO ZUZU ANGEL. *Vestido de protesto político. Catálogo virtual*. Disponível em: <<http://www.zuzuangel.com.br/vestuario/vestido-de-protesto-politico-manga-longa>>. Acesso em 29 ago 2021.

- ITAÚ CULTURAL. **Zuzu Angel: 100 anos de uma mulher revolucionária**. Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <<https://www.itaucultural.org.br/secoes/entrevista/zuzu-angel-centenario-mulher-revolucionaria>>. Acesso em 28 ago 2021.
- MAPA CULTURAL DE CAMPINAS. **Ateliê TRANSmoras**. Secretaria Municipal de Cultura, Campinas, sd. <<http://mapacultural.campinas.sp.gov.br/historico/868002/>>. Acesso em 29 ago 2021.
- MET MUSEUM. **Tits t-shirt**. **Catálogo virtual**. Disponível em: <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/789217>>. Acesso em 29 ago 2021
- MICHAEL HOPPEN GALLERY. **Fergus Greer – Works**. **Catálogo virtual**. Disponível em: <[https://www.michaelhoppengallery.com/exhibitions/187/overview/#/artworks\\_standalone/10976](https://www.michaelhoppengallery.com/exhibitions/187/overview/#/artworks_standalone/10976)>. Acesso em 28 ago 2021.
- MOMBAÇA, Jota. **Pode um cu mestiço falar?** Medium, 2015. Disponível em <<https://medium.com/@jotamombaca/pode-um-cu-mestico-falar-e915ed9c61ee>>. Acesso em 21 ago 2021.
- OLIVEIRA, Ana Claudia Mei de. **Nas interações corpo e moda, os simulacros**. Departamento de Comunicação e Semiótica da PUC SP, 2016. Disponível em <[https://www5.pucsp.br/cps/downloads/biblioteca/2016/oliveira\\_a\\_c\\_nas\\_interacoes\\_corpo\\_e\\_moda\\_os\\_simulacros.pdf](https://www5.pucsp.br/cps/downloads/biblioteca/2016/oliveira_a_c_nas_interacoes_corpo_e_moda_os_simulacros.pdf)>. Acesso em 23 ago 2021.
- PALOMINO, Erika. **Babado forte: moda, música e noite na virada do século 21**. São Paulo, SP: Mandarin, 1999.
- SANTOS, M. do C. P. dos; VICENTINI, C. R. G. Moda afro-brasileira: o vestir como ação política. **dObras** – revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda, v. 15, n. 30, p. 15–38, 2020.
- SEDGWICK, E. K. A epistemologia do armário. **Cadernos Pagu**, Campinas, SP, n. 28, p. 19–54, 2016.
- SOUZA, Gilda de Mello e. **O espírito das roupas: a moda do século dezenove**. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2019.
- THE GUARDIAN. **Black Power’s coolest radicals**. Edição internacional, 2015. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/film/2015/oct/18/black-powers-coolest-radicals-black-panthers-vanguard-of-the-revolution-stanley-nelson-interview>>. Acesso em 27 ago 2021
- VICTORIA AND ALBERT MUSEUM. **Amélia Bloomer** (escultura). **Catálogo virtual**. Disponível em: <<https://collections.vam.ac.uk/item/O149903/mrs-amelia-bloomer-figure-unknown/>>. Acesso em 28 ago 2021.