

**UNIVERSIDADE DO VALE DO RIO DOS SINOS - UNISINOS  
UNIDADE ACADÊMICA DE GRADUAÇÃO  
CURSO DE BACHARELADO EM MODA**

**LUCAS BITENCOURT DA COSTA WINCK**

**MODA NASCIDA PÓSTUMA:  
OS MODOS SIMBÓLICOS DA ROUPA QUE NÃO EXISTE**

**PORTO ALEGRE  
2020**

Lucas Bitencourt da Costa Winck

MODA NASCIDA PÓSTUMA:

Os modos simbólicos da roupa que não existe

Trabalho de Conclusão de Curso  
apresentado como requisito parcial para  
obtenção do título de Bacharel em Moda,  
pelo Curso de Moda da Universidade do  
Vale do Rio dos Sinos - UNISINOS

Orientador(a): Prof. Dr<sup>a</sup> Gisele Becker

Porto Alegre

2020

Para o Lucas de antes —  
que certamente me observa de algum lugar,  
com tremenda expectativa.

## AGRADECIMENTOS

A primeira fatia do bolo vai para os meus pais, para uma história que começou antes de mim — um romance que certamente vai continuar existindo mesmo que aqui ninguém mais exista. Um agradecimento ilustre ao meu pai, que esteve grudado em mim em cada segundo de cada ideia maluca que já tive. Disposto a dar tudo de si, guiando-me entre chamuscas e protegendo-me de insetos. Esteve comigo até o último milésimo de segundo desse trabalho. Um agradecimento ilustre também a minha mãe, que povoou meu imaginário com as mais fantásticas imagens, que me ensinou o valor de uma boa história e que me deu minha primeira lembrança de moda. É por ela e seus coletes, que eu existo. E também a minha irmã mais nova, a mais inteligente da família, que nos momentos de tensão, soube escolher os melhores filmes. Minha pintora preferida.

Um grande agradecimento vai para a minha orientadora Gisele Becker, a quem eu fora prometido muito antes de conhecê-la. Uma pessoa tão incandescente quanto as madeixas vermelhas. Que bravamente me acompanhou nos últimos anos, das epifanias aos surtos — e que me permitiu sonhar e acreditar nas minhas ideias.

Um agradecimento especial à professora Juliana Bortholuzzi, minha fada madrinha. A pessoa que viu o meu destino na borra do café, que me fez perceber que havia um lugar no mundo e que me deu os mais valiosos conselhos.

Um agradecimento singular à Sinara da Rosa, a Sissi, a primeira pessoa que conversei na faculdade e como numa colisão irreversível, se tornou uma das pessoas mais importantes da minha vida, minha alma gêmea (que me levou para conhecer o mar pela primeira vez). Com uma sensibilidade e sensatez formigante, me faz diariamente acreditar na arte. Sei que a menina do interior vai conquistar o mundo.

Um agradecimento enigmático a Leonardo Hostyn, que não só pintou a óleo as fotografias deste trabalho, como serviu de fina interlocução nos últimos anos. Um amigo para aventuras labirínticas. Um amigo para se discutir Nietzsche.

Um agradecimento cinematográfico à Kauane Carvalho, princesa art nouveau, que deu tom sombrio para minha visão de mundo, como num filme de Tim Burton.

Um agradecimento brilhante à Larissa dos Santos, que me incentivou até o último fôlego, acreditando nas minhas ideias arriscadas. Abraçando-me quando mais precisava.

Um agradecimento honroso a Thomaz Porciuncula, pelo apoio e diálogo fértil, também pela dedicação como modelo do editorial deste trabalho.

Um agradecimento magnânimo a Eduardo Motta, pela conversa crítica e franca, pelas horas de devaneios e boas referências. Por me ouvir incansavelmente nos últimos anos, guiando-me como um farol.

Por fim, um agradecimento às boas ideias — sobretudo aquelas que parecem absurdas.

“Por isso ela muda tão rapidamente,  
faz cócegas na morte e já é outra, uma nova,  
quando a morte a procura com os olhos para bater nela”.

(BENJAMIN, Walter)

## RESUMO

Este trabalho propõe uma discussão sobre as relações simbólicas da moda e os modos adquiridos por ela na pós-modernidade, entendendo os desdobramentos socioculturais que a inclinam para uma conformação póstuma. Para isso, faz-se uma análise dos antecedentes simbólicos da roupa, remontando o ato de vestir para se chegar ao fim, aos possíveis ecos da pós-modernidade, como por exemplo, a sociedade do espetáculo, desembocando em um questionamento sobre o desgaste e a insuficiência do fenômeno, que sugerem uma possível morte, seguida de uma possível existência posterior, uma moda que nasce póstuma. O objetivo final deste trabalho é o desenvolvimento de uma não-coleção, inspirada pelo *modus operandi* enigmático de Martin Margiela e pelas noções espectrais do momento pós-moderno.

**Palavras-chave:** Moda. Pós-modernidade. Simbólico. Espetacularização. Morte da moda. Moda póstuma.

## ABSTRACT

This work proposes a discussion about the symbolic relations of fashion and the modes acquired by it in postmodernity, understanding the sociocultural developments that incline fashion towards a posthumous conformation. For this, an analysis of the symbolic antecedents of clothing takes place, tracing the act of dressing to reach the end, to the possible echoes of postmodernity, such as, for example, the society of the spectacle, resulting in a questioning about the insufficiency of the phenomenon, which suggest a possible death, followed by a possible later existence, a fashion that is born posthumously. The final objective of this work is the development of a non-collection, inspired by Martin Margiela's enigmatic *modus operandi* and by the spectral notions of the postmodern moment.

**Keywords:** Fashion. Postmodernity. Symbolic. Spectacularization. Death of fashion. Posthumous fashion.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Efégie mortuária de Robert, Marquês de Normanby; Abadia de Westminster. ....	17
Figura 2 – Vestido de Azzedine Alaïa da exposição The Couturier (2018) .....	20
Figura 3 – O Deus egípcio da terra Geb usando um ganso sobre a cabeça e uma cauda de leão como cavanhaque.....	24
Figura 4 – O homem-animal da caverna Trois Frères em gravura feita pelo arqueólogo francês, Henri Breuil (1920).....	25
Figura 5 – Boes e Merdules, Itália.   Iltis, Alemanha. ....	27
Figura 6 – Wilder Mann, Japão.   Luzifer Kleine Teufel, Áustria.....	27
Figura 7 – Performance VB55 de Vanessa Beecroft, Berlin (2005). ....	42
Figura 8 – Performance VB45 de Vanessa Beecroft, Viena (2001). ....	44
Figura 9 – Naked and Dressed, de Helmut Newton, Paris (1981).....	47
Figura 10 – Desfile de Charlie Le Mindu, Londres (2016). ....	48
Figura 11 – George Bryan Brummell: o dândi de número zero pintado por Richard Dighton, Londres (1805).....	51
Figura 12 – Capa do catálogo de Inverno 2020 da Lança Perfume. ....	53
Figura 13 – Uma das cenas do fashion Film da campanha Inverno 2018 da Lança Perfume.....	54
Figura 14 – Cenas do desfile “A Costura do Invisível”, de Jum Nakao (2004). ....	56
Figura 15 – Criações de Schiaparalli: Skeleton Dress (1938)   Shoe Hat (1937-1938). .....	58
Figura 16 – Ilustração de 1862 mostra uma investigação policial em que a roupa de uma mulher é suspeita de esconder e transportar segredos. ....	60
Figura 17 – Marlene Dietrich em <i>Shanghai Express</i> , 1932. (Se esse foi o casaco que Silvia Pilz imaginou, nunca saberemos).....	61
Figura 18 – “Isto não é um cachimbo”, René Magritte, 1929. (E também não é o casaco de Marlene Dietrich que Silvia Pilz imaginou). ....	64
Figura 19 – Archisculpture 038 de Beomsik Won (2014). ....	74
Figura 20 – Imagens do livro <i>People of the Twenty- First Century</i> de Hans Eijkelboom, Amsterdã (2014). ....	76
Figura 21 – Vetements, Inverno 2017. ....	77

Figura 22 – Da esquerda para a direita: Marc Jacobs, Thom Browne, Versace, Balenciaga e Gucci, Inverno 2017/18.....	78
Figura 23 – Desfile Primavera-verão 1983 de Yohji Yamamoto.....	81
Figura 24 – Desfile Primavera-verão 2000 de Hussein Chalayan.....	82
Figura 25 – Desfile Primavera-verão 2016 de Hussein Chalayan   Queda do Projeto Habitacional Pruitt-igoe (1972). ....	84
Figura 26 – “Horror Movie”, editorial da Vogue Itália por Steve Meisel (2014).....	87
Figura 27 – Lee Miller na banheira de Hitler, em 1945.....	88
Figura 28 – Rei Felipe III da Espanha, 1603. Uma bela cabeça na bandeja.....	89
Figura 29 – Vestido de aço em “ <i>Qui êtes-vous, Polly Maggoo?</i> ”, 1966.....	93
Figura 30 – “Planto’s Atlantis”, primavera-verão 2010, de Alexander McQueen.....	96
Figura 31 – Coleção primavera-verão 2018 da Maison Margiela.....	100
Figura 32 – No inverno 2020 da marca russa Bayartaev é impossível dizer se os modelos são de carne e osso ou se as roupas são feitas de algum experimento têxtil ou digital.....	101
Figura 33 – A coleção “Pink Label Congo”, da marca Hanifa.....	103
Figura 34 – Rara fotografia de Martin Margiela (1997).....	106
Figura 35 – Exposição dos processos: roupas feitas de manequim.....	108
Figura 36 – Blusa feita com etiquetas garimpadas, verão 2001   Etiqueta especial descrevendo a peça replicada.....	109
Figura 37 – Objeto Indestrutível (ou Objeto para ser destruído), Man Ray, 1964. ...	120
Figura 38 – Quadro de referências de “Obituário (Objeto para ser destruído)”.....	122
Figura 39 – Formas de “Obituário (Objeto para ser Destruído)”: uniformes contemporâneos confrontados por historicismos. ....	123
Figura 40 – Velho e novo, novo e velho: elementos de estilo de “Obituário (Objeto para ser Destruído)”.....	125
Figura 41 – Referenciais estéticos: Duplo Vivo.....	126
Figura 42 – Referenciais estéticos: Duplo Fantasma.....	127
Figura 43 – Tecidos de “Obituário (Objeto para ser Destruído)”.....	128
Figura 44 – Cores de “Obituário (Objeto para ser Destruído)”.....	129
Figura 45 – “Obituário (Objeto para ser Destruído)”   Croqui 01.....	131
Figura 46 – “Obituário (Objeto para ser Destruído)”   Croqui 02.....	132
Figura 47 – “Obituário (Objeto para ser Destruído)”   Croqui 03.....	133
Figura 48 – “Obituário (Objeto para ser Destruído)”   Croqui 04.....	134

Figura 49 – “Obituário (Objeto para ser Destruído)”   Croqui 05 .....	135
Figura 50 – “Obituário (Objeto para ser Destruído)”   Croqui 06 .....	136
Figura 51 – “Obituário (Objeto para ser Destruído)”   Croqui 07 .....	137
Figura 52 – “Obituário (Objeto para ser Destruído)”   Croqui 08 .....	138
Figura 53 – “Obituário (Objeto para ser Destruído)”   Croqui 09 .....	139
Figura 54 – “Obituário (Objeto para ser Destruído)”   Croqui 10 .....	140
Figura 55 – “Obituário (Objeto para ser Destruído)”   Quadro da Não-coleção .....	141
Figura 56 – “Obituário (Objeto para ser Destruído)”   Looks escolhidos para prototipagem. ....	141
Figura 57 – “Obituário (Objeto para ser Destruído)”   Ficha técnica <i>look 01</i> , blazer curto. ....	143
Figura 58 – “Obituário (Objeto para ser Destruído)”   Processo de confecção.....	144
Figura 59 – “Obituário (Objeto para ser Destruído)”   Referência para cenários .....	146
Figura 60 – “Obituário (Objeto para ser Destruído)”   Referência para <i>acting</i> .....	146
Figura 61 – Editorial “Idolatria”   Imagem 01 e 02 .....	147
Figura 62 – Editorial “Idolatria”   Imagem 03 .....	148
Figura 63 – Editorial “Idolatria”   Imagem 04 .....	149
Figura 64 – Editorial “Idolatria”   Imagem 05 e 06 .....	150
Figura 65 – Editorial “Idolatria”   Imagem 07 .....	150
Figura 66 – Editorial “Idolatria”   Imagem 08 e 09 .....	151
Figura 67 – Editorial “Idolatria”   Imagem 10 .....	151
Figura 68 – Editorial “Idolatria”   Imagem 11 .....	152
Figura 69 – Editorial “Idolatria”   Imagem 12 .....	152
Figura 70 – Editorial “Idolatria”   Imagem 13 .....	153

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO .....</b>	<b>12</b>
<b>2 A DIMENSÃO SIMBÓLICA DAS APARÊNCIAS .....</b>	<b>15</b>
<b>3 A ROUPA QUE NÃO EXISTE .....</b>	<b>37</b>
<b>3.1 A roupa que não está ali: moda e nudez .....</b>	<b>39</b>
<b>3.2 A roupa que renuncia a materialidade: moda e ato .....</b>	<b>49</b>
<b>3.3 A roupa que só existe quando é lembrada: moda e imaginação .....</b>	<b>57</b>
<b>4 OS MODOS DA PÓS-MODERNIDADE.....</b>	<b>66</b>
<b>5 OS MODOS DA MODA NA PÓS-MODERNIDADE.....</b>	<b>73</b>
<b>6 A MORTE DA MODA.....</b>	<b>86</b>
<b>7 MODA NASCIDA PÓSTUMA .....</b>	<b>95</b>
<b>8 MARTIN MARGIELA: MODA SEM ROSTO.....</b>	<b>106</b>
<b>9 METODOLOGIA .....</b>	<b>111</b>
<b>10 DESENVOLVENDO UMA NÃO-COLEÇÃO.....</b>	<b>113</b>
<b>10.1 Tema.....</b>	<b>118</b>
<b>10.2 Formas e elementos de estilo .....</b>	<b>123</b>
<b>10.3 Materiais e aviamentos .....</b>	<b>127</b>
<b>10.4 Cores .....</b>	<b>128</b>
<b>10.5 Croquis.....</b>	<b>130</b>
<b>10.6 Especificações técnicas e prototipagem .....</b>	<b>142</b>
<b>10.7 Comunicação.....</b>	<b>145</b>
<b>11 CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>154</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>156</b>
<b>APÊNDICE A — FICHAS TÉCNICAS .....</b>	<b>164</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Um homem cujo desejo é ser algo diferente de si... consegue invariavelmente ser o que quer. Essa é a sua punição. Os que que querem uma máscara têm de usá-la. (OSCAR WILDE, 1897).

Se a moda fosse um símbolo, ela seria um círculo. Melhor ilustrando, seria um Ouroboros — a figura da serpente que, ao infinito, devora a própria cauda. Metáfora essa que é desenhada para uma dinâmica muito própria de sobrevivência. A moda sempre morre. Faz parte do seu *modus operandi*. Mas também sempre renasce, ressuscita e reencarna. Faz parte do seu modo de operação. Ninguém ousará dizer, ao ver a moda em estado suspeito de debilidade, que ela não voltará para mais um ato, contendo-se de outra pirueta ou palpite, porque ela sempre volta. É assim que, fantasmaticamente, ela desliza pelas eras e sociedades, firmando-se como marcapasso da história recente.

No entanto, se até mesmo um moto-contínuo pode enferrujar, a moda não está livre de eventuais insuficiências. E na pós-modernidade, ao que parece, ela encontra pela primeira vez um algoz a altura, tão empenhado no ofício quanto, capaz de causar-lhe um abalo decisivo. Teme-se a letalidade de seus modos. Neste cenário, a morte da moda não mais ressoa como uma noção sazonal, mas como decadência, falha e fatalmente, como obsolescência final de um fenômeno.

Apesar de soar fatalista, o fúnebre está no código genético do fenômeno e mesmo quando a morte se volta para a moda não como referencial estético, mas como foice, ainda parece haver uma saída de emergência. Na sociedade do espetáculo, teorizada por Guy Debord, a moda arma o circo, faz de seu último ato uma morte assistida e sai de cena pelo caminho póstumo. É aqui que a jornada desse trabalho começa.

No devir póstumo, que sociedade é essa em que a moda se instala e se divide entre um estado debilitado de criação e um de convalescença em busca de novos sentidos e expressões? Que roupa é essa que nasce para um plano posterior ao seu? Como se constroem coleções de moda póstuma? Ou, diante disso, seria adequado chamar de não-coleção? Se assim for, como desenvolver uma não-coleção que compreende as particularidades simbólicas de uma roupa póstuma, de uma roupa que não existe?

Para responder aos questionamentos, alguns objetivos foram traçados. Como objetivo geral, busca-se investigar as novas formações simbólicas da moda a partir da condição cultural e social estabelecida pela pós-modernidade, objetivando a criação de uma não-coleção. Em relação aos objetivos específicos, aponta-se: a) Identificar os antecedentes simbólicos que possibilitam o surgimento do fenômeno moda; b) Compreender a manifestação desses mecanismos simbólicos na sua relação com a pós-modernidade; c) Identificar os agentes causadores da morte da moda; e) Entender a natureza da moda que nasce póstuma e f) Propor uma não-coleção, concebida entre a moda que morre e seu sucessor além-vida.

Para entender o dia depois da morte da moda é preciso quase uma engenharia reversa, remontando a origem do fenômeno na tentativa de encontrar paralelos. Dessa forma, no capítulo dois, examina-se a dimensão simbólica do vestir. Por que nos vestimos? Ou por que começamos a cobrir o corpo? O que desse ato primitivo tem a ver com o surgimento da moda? Este é um capítulo sobre representação simbólica.

No capítulo três, no entanto, a já consumada aparição da moda complexifica o ato de vestir, adicionando a roupa incumbências de outras ordens. Ao mesmo tempo que analisa a atemporalidade de noções como nudez, materialidade e transmutação. Por incitação simbólica, este é um capítulo sobre uma roupa que não existe.

Como inevitável destino, a moda aporta na pós-modernidade e no capítulo quatro, analisa-se os modos do ser pós-moderno. Se a moda tem sido uma plataforma de expressão para mensagens sobre determinado tempo; no pós-moderno, os discursos se agitam e se desestabilizam impelindo a ela responsabilidades ainda mais moventes. Este capítulo é sobre uma sociedade em fluxo.

O capítulo cinco, por conseguinte, é sobre como estes seres impermanentes se vestem, com a moda da pós-modernidade elevando o paradoxo da uniformização e da singularidade. Este é um capítulo sobre experimentação tanto quanto é sobre massificação.

Se esta é uma sequência lógica, a reação natural a toda exacerbação é uma espécie de necrose. E no capítulo seis, a pauta é a morte da moda — assim como suas deficiências enquanto fenômeno estético e social. Este é um capítulo sobre mecanismos insustentáveis.

Mas se essa é uma sequência lógica na lógica da moda, a etapa seguinte só poderia ser alguma artimanha. Portanto, o capítulo sete apresenta as diligências da moda na jornada pela existência póstuma — entre conceitos de desmaterialização, virtualidade e estratégias espectrais. Este é um capítulo sobre o que acontece quando se declara óbito cedo demais.

O capítulo oito é sobre Martin Margiela, o criador sem rosto, expoente de uma moda fantasma. Possivelmente, um dos primeiros a pressentir os empreendimentos póstumos da moda. Aquele que colocou a roupa diante dela mesma. Este capítulo é sobre como um belga implodiu códigos do sistema da moda para atingir a vanguarda.

No capítulo nove, está a metodologia científica deste trabalho, que envolve essencialmente elementos da pesquisa bibliográfica e da pesquisa documental, e está inserido no universo da pesquisa quantitativa.

Todos os caminhos levam para o capítulo 10, que é sobre o desenvolvimento de uma não-coleção. Espaço em que se discute o que é uma não-coleção, sua relação intrínseca com a pós-modernidade e também o papel do criador diante da moda póstuma. Este é um capítulo para se construir objetos que se destroem.

Entendendo que no contemporâneo a relação de subjetividade com a moda está ligada a concepções transitórias, a serviço de expressões sociais gasosas que surgem do exercício cultural do seu tempo, entende-se também que a moda tem estado sob alerta vermelho, pondo a prova a relevância do fenômeno. Dessa forma, pouco material se tem a respeito da moda que surge no horizonte póstumo, uma vez que a sociedade referida ainda está sob impacto dessas novas configurações, lidando e monitorando seus efeitos. Portanto, este estudo propõe uma contribuição teórica e ensaística para a interpretação dos novos rumos, estéticos e sociais, da pós-modernidade (e seus possíveis outros nomes).

## 2 A DIMENSÃO SIMBÓLICA DAS APARÊNCIAS

- A roupa é para proteger do frio?
- Não, responde a Vergonha. Roupa é para cobrir as partes sexuais.
- Roupa então é para proteger do frio e cobrir o sexo?
- Não, responde a Vaidade. Roupa é para embelezar.
- Roupa então é para proteger do frio, tampar as partes sexuais e embelezar?
- Não, responde o Poder. Roupa é para impor, se mostrar quem é.
- Roupa é para proteger do frio, cobrir o sexo, para embelezar e para impor-se?
- É sim. Mas roupa também é para ir ao supermercado, fazer negócios com ela, mudar de identidade e para tirar, se for o caso. (MOTTA, 2013).

Antes e depois de Cristo; antes e depois da moda como religião; na vida eterna ou muito possivelmente na irônica vida após a morte da própria moda, a roupa nunca foi ou será exclusivamente sobre si mesma, encerrada em sua forma denotativa. Uma dimensão simbólica que envolve, que ativa e que promove a existência da roupa é que se transfigurou ao longo da história, habilitando o ato de aparentar como refletor dos ritmos socioculturais. “O vestuário, portanto, fala”. (ECO, 1989, p. 15). As vias, as superfícies e os instrumentos presentes nessa relação autor vs. espectador é, sendo assim, o que constitui a incógnita por aqui.

No varal de multifaces da roupa, todo o assunto que a possui tem antecedentes de cauda longa. E esta cauda, por vezes, se enrola e aperta de forma insidiosa, medindo intencionalmente as reações que dela pendem: a roupa não existe quando a vestimos e nós não existimos quando tão somente ela fala. De repente, soa impossível o eu e a roupa preencherem o mesmo centro do palco. Quando, subitamente, eles se fundem, o que se torna impossível é a tentativa de encontrar espaço dissidente na composição tão perfeitamente homogênea que formam. É nesse jogo de contradição que o caminho a seguir se pavimenta, a partir de uma claridade confusa: jogar luz às simbologias da moda — e o que pode-se chamar, ocasionalmente, de caráter mágico — requer não somente entender o que está por trás da luz sob o objeto, mas entender os diversos ângulos possíveis de incidência dessa luz, que remodela e alterna o objeto a sua maneira, resultando numa sucessão interminável de semblantes. A roupa enquanto indumentária continuamente preservou os mistérios e os símbolos do homem e seu externo; a moda enquanto sistema deu outra potência — e também efemeridade — a eles. Questionar a roupa e a moda é saber que, a qualquer momento, ambas podem já não ser mais o que aparentam.

Dentro do jogo das aparências, a inconstância na plural interpretação das ações da moda e da roupa pode ser amparada por um conceito em especial, a ideia que serve de epítome para este capítulo: a representação simbólica. “O mundo é minha representação”, escreveu Arthur Schopenhauer (2005, p. 43) nas primeiras linhas de seu mais célebre trabalho, “O mundo como Vontade e como Representação”, datado de 1818. Para Schopenhauer (2005, p. 43), a ideia da representação “é uma verdade que vale em relação a cada ser que vive e conhece, embora apenas o homem possa trazê-la à consciência refletida e abstrata. E de fato o faz. Então nele aparece a clarividência filosófica”. Assim, age a “função simbólica (dita de simbolização ou representação) como uma função mediadora que informa as diferentes modalidades de apreensão do real” (CHARTIER, 2002, p. 19), o que significa dizer que o homem não observa a natureza das coisas diretamente, mas por intermédio de uma camada simbólica, um filtro.

“Torna-se-lhe claro e certo que não conhece sol algum e terra alguma, mas sempre apenas um olho que vê um sol, uma mão que toca uma terra. Que o mundo a cercá-lo existe apenas como representação, isto é, tão-somente em relação a outrem, aquele que representa, ou seja, ele mesmo. (SCHOPENHAUER, 2005, P. 43)

Schopenhauer (2005, p. 43) diz que “verdade alguma é, portanto, mais certa, mais independente de todas as outras e menos necessitada de uma prova do que esta: o que existe para o conhecimento, portanto, o mundo inteiro, é tão-somente objeto em relação ao sujeito, intuição de quem o intui, numa palavra, representação”. O autor diz que “naturalmente isso vale tanto para o presente quanto para o passado e o futuro, tanto para o próximo quanto para o distante, pois é aplicável até mesmo ao tempo, bem como ao espaço, unicamente nos quais tudo se diferencia”. Para Schopenhauer (2002, p. 44), “tudo o que pertence e pode pertencer ao mundo está inevitavelmente investido desse estar-condicionado pelo sujeito, existindo apenas para este. O mundo como representação”.

Chartier (2002, p. 21) entende a representação como um “relacionamento de uma imagem presente e de um objeto ausente, valendo aquele por este, por lhe estar conforme”. As compreensões que rondam o conceito de representação manifestam, segundo Chartier (2002, p. 20), uma tensão entre duas famílias de sentido, “por um lado, a representação que faz ver uma ausência, o que supõe uma distinção radical entre aquilo que representa e aquilo que é representado; por outro,

a representação como exibição, a presença pública de algo ou alguém”. Chartier (2002, p. 20) explica que “no primeiro sentido, a representação é instrumento de um conhecimento mediato que faz ver um objecto ausente através da sua substituição por uma ‘imagem’ capaz de o reconstituir em memória e de o figurar tal como ele é”. Algumas dessas imagens podem ser bastante materiais, substituindo o corpo ausente por um objeto que lhe seja semelhante ou não. Chartier (2002, p. 20) usa como exemplo “os bonecos de cera, de madeira ou de couro, apelidados justamente de ‘representações’, que eram colocados por cima do féretro real durante os funerais dos soberanos franceses e Ingleses”. Estes objetos [figura 1],

mostravam o que já não era visível, isto é, a dignidade imortal perpetuada na pessoa mortal do rei. Quando se vai ver os príncipes mortos, exibidos em seus leitos de morte, só se vê a representação, a efígie; ou mais geralmente, o leito fúnebre vazio e recoberto por um lençol mortuário que ‘representa’ o defunto. (CHARTIER, 2002, p. 20)

No segundo sentido, as imagens “são pensadas num registo diferente: o da relação simbólica, que consiste na representação de um pouco de moral através das imagens ou das propriedades das coisas naturais. O leão é o símbolo do valor; a esfera, o da inconstância; o pelicano, o do amor paternal”. (CHARTIER, 2002, P. 20).

Figura 1 – Efígie mortuária de Robert, Marquês de Normanby; Abadia de Westminster.



Fonte: Museum Crush (2017).

De acordo com Chartier (2002, p. 20) a representação como “uma relação compreensível é, então, postulada entre o signo visível e o referente por ele significado — o que não quer dizer, é claro, que é necessariamente decifrado tal qual deveria ser”. Isso porque há uma variabilidade e uma pluralidade de compreensões (e incompreensões) nas representações do mundo social e natural: o conhecimento do signo enquanto signo (o objeto que está no lugar de alguma coisa), o seu distanciamento da coisa significada, e a existência de convenções partilhadas que regulam a relação do signo com a coisa. (CHARTIER, 2002). Portanto, há uma infinidade de interpretações acionadas pelo algo representado, mas o que ele realmente significa em seu íntimo, só a ele pertence. Este é, precisamente, o ponto de aderência da moda — entendida aqui como “uma forma particular entre muitas formas de vida, graças à qual a tendência para a igualização social se une à tendência para a diferença e a diversidade individuais num agir unitário”. (SIMMEL, 2008, p. 24). Assim, os efeitos produzidos pela moda estão sujeitos, de certa forma, a concepções esfumaçadas, já que a leitura só pode ser feita a partir da moda enquanto *segunda pele* — jamais sobre o que está por debaixo dela, a saber, a subjetividade —, tal qual a imagem de um objeto ausente.

Há muito que o vestuário descortinou-se enquanto uma *segunda pele*. A noção de que a roupa revela algo de muito singular em relação àquele que a veste perpassa o imaginário de quase todos. A indumentária teria, nesse sentido, a capacidade de fazer conhecer a personalidade, o “eu” interior de cada um, tão cuidadosamente resguardado lá bem no fundo da alma. Faria do homem, portanto, um ser transparente, sem mistérios, para o Outro e para o Mundo. Veste-te, pois, e direi quem tu és! No entanto, este é apenas um lado da Moda. O seu verso reserva outras significações. Parafraçando Umberto Eco, o hábito nem sempre fala pelo monge. Em muitas situações, a indumentária, ao invés de tornar transparente, esconde, camufla, engana. Transforma-se em escudo defendendo o homem do Outro. O apropriar-se de determinados trajes funciona, em vários casos, como “falsificação” do “eu”. Não se deixa ver o que se é, mas sim o que se gostaria de ser. Fabrica-se, desse modo, através do vestuário, um ser ideal, objeto de desejo que supostamente vai ser bem acolhido por todos. (CIDREIRA, 1997).

Neste caso, “a distinção fundamental entre representação e representado, entre signo e significado, é pervertida pelas formas de teatralização da vida social (...)”, diz Chartier (2002, p. 21). “Todas elas têm em vista fazer com que a identidade do ser não seja outra coisa senão a aparência da representação, isto é, que a coisa não exista a não ser no signo que a exhibe”. Pascal chama essa condição de “montra”, uma espécie de vitrine que leva a crer que a aparência vale pelo real,

Os nossos magistrados têm conhecido bem esse mistério. As suas vestes vermelhas, os seus arminhos, que os envolvem em mantos felinos, os palácios onde exercem a justiça, as flores de Lis, todo esse augusto aparelho é muito necessário; e se os médicos não tivesse sotainas e mulas e os doutores não tivessem barretes quadrados e becas demasiado largas e de quatro panos, nunca teriam enganado o mundo, que não consegue resistir a essa montra tão autêntica. Se aqueles últimos detivessem a verdadeira justiça e se os médicos possuíssem a verdadeira arte de curar, não teriam necessidade de barretes quadrados; a majestade dessas ciências seria por si próprias suficientemente venerável. Mas lidando apenas com ciências imaginárias, é-lhes necessário lançar mão desses vãos instrumentos que impressionam a imaginação daqueles com que tem de tratar; e é deste modo, com efeito, que se dão ao respeito. (PASCAL, 1954, p.118 apud CHARTIER, 2002, p. 22).

Para Chartier (2002, p. 22) “a relação de representação é assim confundida pela ação da imaginação — essa parte dominante do homem, essa mestra do erro e da falsidade —, que faz tomar o logro pela verdade, que ostenta os signos visíveis como provas de uma realidade que não o é”. Nessa linha, apenas a violência estaria isenta do ardil jogo da simulação. “Só os homens de guerra não se mascaram dessa maneira, porque efetivamente o seu papel é mais essencial, eles afirmam-se pela força, enquanto os outros o fazem por meio de dissimulações”. (PASCAL, 1954, p. 118 apud CHARTIER, 2002, p. 22)

Ainda assim, essa história não começa aqui. Para remontar as relações simbólicas das aparências é necessário, antes, voltar algumas casas no tempo — ou várias delas. Para começar, um fato: humanos não precisavam se vestir, mas por alguma razão o fizeram (REY, 1999). Embora a espécie humana seja a única carente de pelagens, plumagens e escamas, a necessidade primordial do vestir-se, em sua mais ampla interpretação, é extensamente discutível e orbita, com frequência histórica, ao redor de duas ideias: as intempéries e o pudor. No entanto, na remontagem desse quebra-cabeça, algumas peças podem parecer inconclusas. “As grandes civilizações antigas surgiram nos vales férteis do Eufrates, do Nilo e do Indo, ou seja, em regiões tropicais onde a proteção contra o frio não pode ter sido o principal motivo para se usar roupas”. (LAVER, 2014, p. 7). Por sua vez, o pudor também se mostra uma ideia insatisfatória, revelando certa seletividade cultural,

Tradicionalmente, os antropólogos costumam concordar que houve dois motivos primordiais: esconder a nudez e proteger-se do frio, calor e chuva. Mas, a partir daí, há várias divergências, como por exemplo, esconder a nudez. Mas o que se considera como nudez? Devemos cobrir os seios, as genitálias, as nádegas? Em alguns países, a nudez pode estar no nariz, nos pés, nos dentes. Assim como a beleza, a nudez está nos olhos de quem a vê. Algumas tribos vivem completamente desnudas, mas ainda assim estão

vestidas. Com o que? Tatuagens, sinais, objetos, joias, plumas, ornamentos, dentre outras coisas. Para eles, estão completamente vestidos. (REMAURY, 1999).

De acordo com Rey (1999), “podemos dizer que os seres humanos começaram a se vestir por volta de 600 mil anos a.C, praticamente junto com o aparecimento do Homo Sapiens”. Assim, é curioso pensar, pondo sob a lupa a trajetória da humanidade, da invenção da roda ao homem pisando na lua e além, que a roupa tenha saído também de um estágio primitivo para alcançar concepções muito sofisticadas. Apesar de ter estagnado no tempo em alguma parte estrutural do percurso ou de se subjugar ao papel de uniforme secundário, a roupa, em linhas gerais, saiu dos domínios das técnicas de amolecer peles na pré-história (REY,1999) para atingir a apoteose. Pensa-se, por exemplo, em um vestido de Azzedine Alaïa — uma máquina de vestir —, esculpido sobre o corpo como se a ele sempre tivera pertencido. Uma peça que fornece a glória de viver do paradoxo de estar despido e vestido simultaneamente.

Figura 2 – Vestido de Azzedine Alaïa da exposição The Couturier (2018)



Fonte: The Sculptor of the female body. (2018).

Porém, antes desse vestido em particular — e de muitas outras peripécias orquestradas pela moda —, algo houve no intervalo: entre a nudez original e a

nudez inventada, algo situou a roupa para além da sua funcionalidade, algo se graduou junto das novas responsabilidades dos humanos em sociedade, adaptando-se a elas ou subvertendo-as, em certo modo. Algo empregou sentido — ou procurou fazê-lo — a dinâmica de caminhar para frente. Esse algo foi, senão, a capacidade humana de imaginar (FRYE, 2017). “Não é o frio e a intempérie que provocam o aparecimento do traje, mas é bem ao contrário. A sensação de frio e de desagrado à intempérie aparece como consequência do uso do traje e do ornamento”, aponta Carvalho (2010, p. 41). “Sentir frio e objetar à intempérie só pode aparecer como oriundos de uma situação de contraste e, portanto, só se desenvolvem quando o homem adota o traje e o ornamento”. (CARVALHO, 2010, p. 41). Para Carvalho (2010), o homem sem roupas do começo estava perfeitamente adaptado às condições do ambiente, foi o ato de vestir, e tudo que veio com ele, que desenvolveu a sensibilidade em seu corpo, fazendo-lhe abandonar os benefícios corpóreos primitivos. Nessa etapa, entende-se que ambas as ideias primordiais que racionalizam o ato de vestir — as intempéries e o pudor —, só puderam acontecer, terminantemente, por vias da imaginação. “Logo, em vez de definir o homem como *animal rationale*, deveríamos defini-lo como *animal symbolicum* (grifo do autor)”. (CASSIERER, 1994, p. 50).

De todas as espécies, a humana é a única insatisfeita com sua condição natural e distancia-se da natureza que a cerca para criar uma para si, tornando essa natureza imaginada sua realidade. “O homem descobriu, por assim dizer, um novo método para se adaptar ao seu ambiente”, diz Cassirer (1994, p.46). “Entre o sistema receptor e o sistema efetuator, que são encontradas em todas as espécies animais, observamos no homem um terceiro elo que podemos descrever como sistema simbólico”. Para além de receber os estímulos externos e reagir a eles como as demais espécies, o homem produz nesse processo uma resposta que não é, entretanto, imediata; mas interrompida e retardada por um outro processo, mais lento e complicado, o do pensamento (CASSIRER, 1994). Fora a capacidade de receber e executar, ele pode ainda refletir sobre o estímulo. “Comparando aos outros animais, o homem não vive apenas numa realidade mais ampla; vive, pode-se dizer, em uma nova *dimensão* da realidade (grifo do autor)”. (CASSIRER, 1994, p.47,48). Essa condição de realidade inaugura o selo oficial da espécie humana: quanto mais se pensa, mais distante do primitivo se fica; declarando-se, assim, uma insubmissão a natureza original.

Não estando mais num universo meramente físico, o homem vive em um universo simbólico. A linguagem, o mito, a arte e a religião são partes desse universo. São os variados fios que tecem a rede simbólica, o emaranhado da experiência humana. Todo o progresso humano em pensamento e experiência é refinado por essa rede, e a fortalece. O homem não pode mais confrontar-se com a realidade imediatamente; não pode vê-la, por assim dizer, frente a frente. A realidade física parece recuar em proporção ao avanço da atividade simbólica do homem. Em vez de lidar com as próprias coisas o homem está, de certo modo, conversando constantemente consigo mesmo. Envolveu-se de tal modo em formas linguísticas, imagens artísticas, símbolos místicos ou ritos religiosos que não consegue ver ou conhecer coisa alguma a não ser pela interposição desse meio artificial. (CASSIRER, 1994, p. 48).

Artificializando a natureza é que o homem a domestica de acordo com suas conformações humanas. No texto “O Motivo da Metáfora”, Northrop Frye faz uso da metáfora de um naufrago para explicar as ações do homem pré-histórico, quase que narrando os acontecimentos do primeiro homem que decidiu abandonar as sombras das árvores para rebelar-se contra a tirania do tédio. Num surto adâmico, essa criatura pensante começa a dar sentido e nominar o que vê; saindo, ao mesmo tempo, do campo da observação para o campo da ação e trabalhando para remodelar o horizonte que seus olhos circunvagam (FRYE, 2017). Logo ela “se dá conta de que há uma diferença entre o mundo que vive e o mundo que quer viver”, aponta Frye (2017, p. 15), “O mundo onde quer viver é um mundo humano, e não objetivo: não é um ambiente, mas um lar; não é um mundo que se vê, mas o mundo que se quer construir com o que se vê”. Em seguida, o homem vai trabalhar por senso de dever e por querer obter algum resultado do seu trabalho. Isso significa que as categorias importantes da sua vida já não são o sujeito e o objeto, o observador e a coisa observada: o que importa agora é o que ele precisa fazer e o que ele quer fazer — em outras palavras, necessidade e liberdade. Neste estágio, o homem já não está somente separando-se da natureza, mas construindo um mundo humano e separando-o do resto do mundo (FRYE, 2017).

No nível da consciência ordinária o indivíduo é o centro de tudo, cercado de todos os lados por aquilo que não é. No nível do senso prático, ou da civilização, há uma circunferência humana, um pequeno mundo cultivado, dotado com uma forma humana, isolada da selva e inserido entre o céu e a terra. Mas na imaginação vale tudo o que possa ser imaginado, e o limite da imaginação é um mundo totalmente humano. (FRYE, 2017, p.24)

É nessa circunferência humana descrita por Frye que o homem começa malabarizar seus medos e incompreensões, dimensionando através de ideias de

ordem mágica — do sagrado —, os assombros que o acometem pelo desconhecido. “O que perturba e assusta o homem não são as coisas, mas suas opiniões e fantasias sobre as coisas”. (EPÍTETO, [s.d.] apud CASSIRER, 1994, p. 48). As mitologias e as religiões, em seu mais longínquo entendimento, são, por assim dizer, as maiores produções humanas, porque apresentam as aventuras possíveis da experiência do homem e os limites alcançáveis da imaginação dele, em uma versão humanamente identificável e ficcional da natureza.

É também nessa circunferência humana, ficcional e mágica que o ato de vestir e adornar se desenvolve, atuando como componente indissociável do processo de construção das relações simbólicas entre o homem e o externo. O que está agora sobre o corpo tem a função de representar as eventuais relações de poder, proteção ou adoração. “Da mesma maneira que o primitivo não distingue entre o Assassinato e a Morte Natural ele também não distingue entre o Sonho e a Realidade. Os acontecimentos de sonho eram tão reais quanto a própria realidade”. (CARVALHO, 2010, p.219). Carvalho (2010, p. 221) escreve,

Os povos primitivos de hoje e os da remota antiguidade acreditavam que a alma assumia a forma de um pássaro ou animal que, durante o sono, escapa pela cabeça, pela boca ou pelo nariz ou então mais frequentemente, como nas dinastias egípcias, entre os gregos e romanos, a alma seria um minúsculo manequim, com ou sem asas, do próprio homem. A cabeça, o centro dirigente de todos os movimentos, é mui apropriadamente escolhida como local de entrada e saída e de habitação da alma do homem, já que possui o orifício do tubo digestivo por onde entram os alimentos no corpo e contém os aparelhos para ver, cheirar, ouvir e degustar. Tão importante parte do corpo tinha que ser adequadamente protegida contra os gestos tempestuosos dos semelhantes do homem. A alma que podia escapar do corpo, não somente durante o sono, mas também nos momentos de vigia e inadvertência, precisava ser cautelosamente conduzida para o seu possuidor para conservá-lo em vida. Com este intuito, a imagem da alma do homem era colocada sobre a sua cabeça a fim de fornecer à alma, a passeio pelo espaço, um ponto de referência e guiá-la para dentro do corpo. Cada homem usava sobre a sua cabeça uma imagem da sua alma e esta imagem tornou-se o chapéu. Os chapéus e os capacetes se desenvolveram com inúmeras e múltiplas formas em virtude da grande plasticidade das almas dos homens.

Essa tentativa de manipular e figurar as abstrações produzidas pela mente humana passa a se assentar em objetos mediadores, objetos de representação. Na antiga civilização egípcia, “a cor branca simbolizava a pureza. E para eles, a fibra que melhor representava a sensação de pureza era o linho, porque clareava-se naturalmente sob a luz do sol”, (REY, 1999). Rey conta que “de acordo com a ideologia egípcia, o sol era considerado como um deus e era ele que purificava o

tom bege do linho, tornando-o branco”. Por essência, a relação de um egípcio com o linho era de que ao vesti-lo estava-se ao mesmo tempo vestindo o próprio sol. “Somente os faraós não utilizavam ornamentos. O símbolo do poder era a cauda de um leão, usado como um falso cavanhaque, mesmo que o Faraó fosse uma mulher”, (LAWRENCE, 1999). Para legitimar ainda mais sua postura, o Faraó, descendente legítimo de Rá, deus do sol, desapossava a parte prestigiosa do rei da selva para assim poder se investir dos poderes bestiais dele.

Figura 3 – O Deus egípcio da terra Geb usando um ganso sobre a cabeça e uma cauda de leão como cavanhaque.

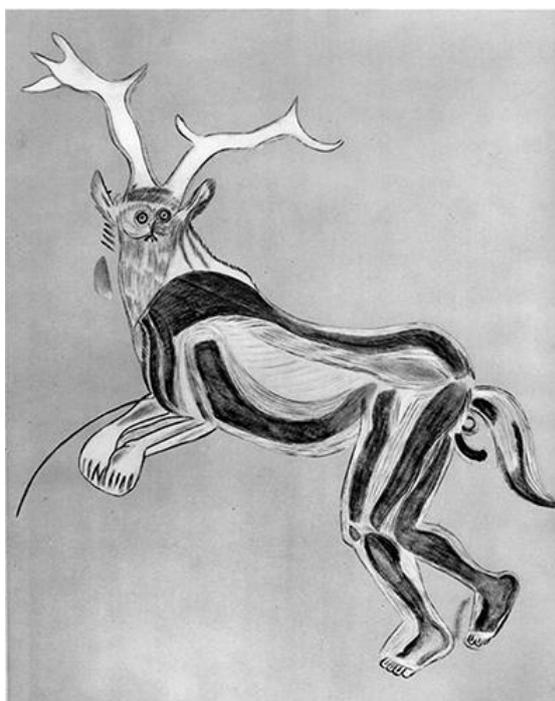


Fonte: Ancient Egypt (2018).

De acordo com Jaffé (2008, p. 235), “pinturas paleolíticas das cavernas consistem, quase inteiramente, de figuras de animais cujos movimentos e posturas foram observados na natureza e reproduzidos com grande habilidade artística”. Há, no entanto, muitos detalhes que mostram ter havido a intenção de fazer dessas figuras mais do que simples reproduções. “As mais interessantes figuras pintadas nas cavernas são as de seres semi-humanos disfarçados em animais, por vezes encontrados ao lado da imagem do animal verdadeiro”, diz Jaffé (2008, p. 235). “Na caverna Trois Frères, na França, vê-se um homem envolto por uma pele de animal tocando uma flauta primitiva, como se quisesse enfeitiçar os bichos”. Percebe-se nessa intenção, do ser que manuseia a flauta, uma ideia de comando que parte de alguém indistinguível para quem está recebendo o comando, uma vez que o emissor

está, seguramente, sob um disfarce. “Na mesma caverna existe a pintura de um ser humano que dança, com chifres de veado, cabeça de cavalo e patas de urso. Este personagem, dominando uma massa de algumas centenas de animais, é, sem dúvida, o “Rei dos Animais”, (2008, p. 235).

Figura 4 – O homem-animal da caverna Trois Frères em gravura feita pelo arqueólogo francês, Henri Breuil (1920).



Fonte: Don's Maps (2018)

Jaffé (2018) diz que os usos e costumes de certas tribos africanas primitivas de hoje podem trazer alguma luz sobre o significado que teriam estas figuras misteriosas e indubitavelmente simbólicas.

Nas iniciações, nas sociedades secretas e mesmo na instituição monárquica destas tribos, os animais e as máscaras de animais têm o papel muito importante; o rei e o chefe são animais — em geral leões ou leopardos. Vestígios destes costumes ainda permanecem no título do último imperador da Etiópia, Hailé Selassié (“O Leão de Jubá”) ou no título honorífico do Dr. Hastings Banda (“O Leão do Malawi”). Quanto mais recuarmos no tempo, ou quanto mais primitiva e mais próxima à natureza for a sociedade, mas ao pé da letra devem ser considerados estes títulos. Um chefe primitivo não se disfarça apenas de animal; quando aparece nos ritos de iniciação inteiramente vestido com sua roupa de animal, ele é o animal. Mais ainda, é o espírito do animal, um demônio aterrador que pratica a circuncisão. Nestas ocasiões ele encarna ou representa o ancestral da tribo e do clã, portanto o próprio deus original. Representa e é

o totem animal. Assim, não há engano em vermos na figura do homem-animal que dança na caverna Trois Frères uma espécie de chefe, transformado pelo disfarce em um animal demoníaco. (JAFFÉ, 2008, p. 236).

Carvalho (2010, p. 43) relata que “o traje aparece posteriormente ao ornamento. Primeiro vem o ornamento. O ornamento é no início um apetrecho de defesa”. Segundo o autor (2010, p. 43), “o homem se ornamenta a fim de se defender contra o ataque da fera e do próprio homem. Ele se comporta como a borboleta e como o inseto: faz seu corpo se confundir com os arredores para que tenha a aparência do ambiente onde se encontra — ele pratica avidamente a camuflagem com o intuito de não ser percebido”. Carvalho (2010, p. 43) aponta que “é hábito entre os feiticeiros e os grandes de certas tribos de índios do Rio Araguaia pintar o corpo imitando as pintas da onça com o intuito, dizem, de se parecerem com a onça”. O autor ainda ressalta que “um índio de uma planície quente e úmida como é a planície do rio Araguaia, jamais se cobriria com a incômoda e quente pele de onça com o intuito de se proteger contra as intempéries”. (CARVALHO, 2010, p. 43). Há, nesse caso, uma razão simbólica por trás do comportamento e é por isso que se tem aí uma “importante sobrevivência de uma época em que o homem se cobria, corpo e cabeça, com a pele da onça, não para se proteger contra a intempérie, mas sim para se parecer com a onça, tendo como meta exclusiva a defesa própria; pois camuflado de onça ele não seria molestado pela fera”. (CARVALHO, 2010, p. 43).

Muitas dessas tradições tribais ainda são preservadas em culturas pelo mundo — e é o que revela o trabalho documental do fotógrafo francês Charles Fréger. Fascinado pela aura mágica das tradições tribais europeias, Fréger viajou por mais de 21 países, captando imagens de pessoas vestidas em trajes ritualísticos, a maioria celebrando a chegada do inverno. De acordo com ele, há celebrações que marcam a chegada do inverno na República Tcheca que são bastante semelhantes as que acontecem na Itália — sobretudo quando se tratam de materiais, como a incorporação de peles, galhos de árvores, chifres e sinos. Embora possam compartilhar de aparências semelhantes, a história de cada peça varia entre países e regiões, de folclore para folclore, em festivais, celebrações pagãs ou eventos carnavalescos. Para Fréger (DANGEROUS MIND, 2016), há um motivo de tantas dessas celebrações envolverem um ser humano disfarçado de animal. “Não se trata de ser possuído por um espírito, trata-se de se saltar voluntariamente na

pele de um animal. Você decide se tornar outra coisa. Você escolhe se tornar um animal, o que é mais interessante do que ser possuído por um demônio”.

Figura 5 – Boes e Merdules, Itália. | Iltis, Alemanha.



Fonte: Charles Fréger (2012)

As fotografias fazem parte do livro “Wilder Mann: The Image of the Savage”, lançado em 2012 por Charles Fréger.

Figura 6 – Wilder Mann, Japão. | Luzifer Kleine Teufel, Áustria.



Fonte: Charles Fréger (2012)

Segundo Jaffé (2008) a roupa ou a fantasia completa de animal foi substituída, em muitos lugares, por máscaras de animais e de demônios, com força e intensidade de expressão insuperáveis, como objeto da mesma veneração dedicada ao deus ou ao demônio. “A função simbólica da máscara é a mesma do disfarce completo do animal original. A expressão do indivíduo humano desaparece, mas em seu lugar o portador da máscara adquire a dignidade e a beleza (e também a expressão aterradora) de um demônio animal”. (JAFFÉ, 2008, p. 236). Este é o mesmo princípio que será manifestado pelos Celtas, dezenas de séculos depois, quando, ao se vestirem de monstros e divindades para afastar os espíritos malignos — no que será chamado, posteriormente, de Halloween — as feições humanas receberão as feições das próprias criaturas malignas, confundindo-as. (DANGEROUS MIND, 2016).

É de se entender que, apesar dos artifícios, nem o homem da pré-história, nem o homem das antigas civilizações consideravam os instrumentos de transformação a que recorriam — máscaras, peles de animais ou demais adornos — como meras falsificações da natureza; a dimensão simbólica que impregna estas circunstâncias configura uma realidade encerrada nela mesma. “Um feiticeiro usando uma máscara de leão não finge ser um leão; está convencido de que é um leão. Ele partilha uma ‘identidade psíquica’ com o animal — identidade existente no reino do mito e do simbolismo”. (JUNG, 2008, p. 45). Neste momento, as interferências no corpo, roupas e adornos, ainda estão submetidas à condição de indumentária e assim passarão confinadas por vários séculos. É a moda atentando sobre a roupa que vai reorganizar os símbolos do vestir e injetar nas aparências um outro tipo de dimensão teatral, diferente da realidade conformada dos primitivos: a moda vai operar agora com as fantasias conscientes.

Durante dezenas de milênios, a vida coletiva se desenvolveu sem culto das fantasias e das novidades, sem a instabilidade e a temporalidade efêmera da moda, o que certamente não quer dizer sem mudança nem curiosidade ou gosto pelas realidades do exterior. 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. A renovação das formas se torna um valor mundano. A fantasia exhibe seus artifícios e seus exageros na alta sociedade, a inconstância em matéria de formas e ornamentações já não é exceção mais regra permanente: a moda nasceu. (LIPOVETSKY, 2009, p. 24).

Segundo Lipovetsky (2009, p. 29), “ao longo dos séculos, os mesmos gostos, as mesmas maneiras de fazer, de sentir, de vestir-se vão perpetuar-se, idênticas a si mesmas. No Egito Antigo, o mesmo tipo de toga-túnica comum aos dois sexos manteve-se por quase quinze séculos com uma permanência quase absoluta”. Assim, o surgimento do fenômeno moda é impedido pelas sociedades antigas sob efeito do que Jung (2008, p. 31) chama de “misoneísmo”, um medo profundo e supersticioso ao novo”. Lipovetsky escreve,

A legitimidade incontestada do legado ancestral e a valorização da continuidade social impuseram em toda a parte a regra de imobilidade, a repetição dos modelos herdados do passado, o conservantismo sem falha das maneiras de ser e de parecer. O processo e a noção de moda, em tais configurações coletivas, não têm rigorosamente nenhum sentido. Aliás, não que os selvagens, mesmo fora dos trajes cerimoniais, não tenham por vezes o gosto muito vivo das ornamentações e não procurem certos efeitos estéticos, mas nada que se assemelhe ao sistema da moda. Mesmo múltiplos, os tipos de enfeites, os acessórios e penteados, as pinturas e tatuagens permanecem fixados pela tradição, submetidos a normas inalteradas de geração em geração. Hiperconservadora, a sociedade primitiva impede o aparecimento da moda por ser esta inseparável de uma relativa desqualificação do passado: nada de moda sem prestígio e superioridade concedidos aos modelos novos, ao mesmo tempo, sem uma certa depreciação da ordem antiga. Inteiramente centrada no respeito e na reprodução minuciosa do passado coletivo, a sociedade primitiva não pode em nenhum caso deixar manifestarem-se a sagração das novidades, a fantasia dos particulares, a autonomia estética da moda. (2009, p.28).

Isso não quer dizer, por outro lado, que o caráter teatral estava de todo ausente nas aparências primitivas. “Sabe-se que certas civilizações viram, em certos momentos da sua história, manifestarem-se incontáveis fenômenos de estetismo e de refinamentos frívolos”, diz Lipovetsky (2009, p. 37). “Em Roma, sob o Império, os homens tingiam e mandavam frisar os cabelos, perfumavam-se e mandava aplicar “moscas” para realçar a tez e parecer jovens”. E também as mulheres que “utilizavam maquiagem e perfumes, usavam tranças postiças e perucas tingidas de loiro ou de preto ébano”. (LIPOVESTKY, 2009, p. 37). Ainda assim, isto não é suficiente para justificar as movimentações imparáveis que serão operadas pelo sistema da moda. “Nas eras de tradição, as fantasias são estruturalmente segundas em relação à configuração de conjunto do vestuário; podem acompanhá-lo e embelezá-lo, mas sempre respeitam sua ordenação geral definida pelo costume”. (LIPOVESTKY, 2008, p. 38). Embora tais situações se assemelhem, de certo modo, à lógica da moda, falta-lhes um traço específico: a movença precipitada das variações (LIPOVESTKY, 2009). “Não há sistema de moda senão na conjunção

destas duas lógicas: a do efêmero e a da fantasia estética”. (LIPOVETSKY, 2009, p. 37).

Mas isso vai além: se antes os homens não eram autores do seu universo social, agora a história se inverte. “Antes de ser signo da desrazão vaidosa, a moda testemunha o poder dos homens para mudar e inventar sua maneira de aparecer; é uma das faces do artificialismo moderno, do empreendimento dos homens para se tornarem senhores da sua condição de existência”. (LIPOVETSKY, 2009, p. 36). E se Pascal (1954 apud CHARTIER, 2002) dizia que só os homens de guerra não se mascaravam porque suas atribuições estavam desnudas de dissimulação, agora havia substratos para corroborar com a teoria dele, porque nesse momento havia disponível aos homens civis outro instrumento de guerra, a da teatralização estética. “Primeiro grande dispositivo a produzir social e regularmente a personalidade aparente, a moda estetizou e individualizou a vaidade humana, conseguiu fazer do superficial um instrumento de salvação, uma finalidade da existência”. (LIPOVETSKY, 2009, p. 43).

Embora a função da máscara primitiva não tenha a essência caprichosa das aparências — por se tratar, em grande parte, de um instrumento cujo caráter é cerimonial — funcionam, ainda assim, como versões arcaicas (por vezes, até como metáfora) do que a roupa e os adornos se tornam ao passarem pelo crivo dramático do sistema da moda. Em maior ou menor intensidade, tanto a máscara quanto um artefato da moda vão acessar instâncias que habitam o inconsciente.

As roupas, mesmo nas sociedades arcaicas, não são simplesmente funcionais. Elas constroem *habitus* pessoais que articulam relações entre o corpo particular e o seu meio, o espaço que o corpo ocupa, formas de negociação que dependem de técnicas corporais e modos de auto-apresentação. (...) Os corpos são modelados por meio de tecnologias de movimento ou constrangimento, e as técnicas de construção do corpo constituem a primeira e mais visível forma denotativa de aculturação, expondo códigos de conduta e construindo uma cara, uma identidade. Se a moda é muitas vezes pensada como uma espécie de máscara que disfarça a verdadeira “natureza do corpo” ou da pessoa, (...) hoje, podemos olhar as formas de vestirmos o corpo como um processo ativo ou um modo técnico para construir e apresentar o *self* incorporado. Nesse sentido a moda é uma tecnologia de civilidade, constituindo uma segunda natureza do corpo. (VILLAÇA, 2007, p. 144)

Para Maffesoli (1996, p. 303-304), “a ficção é uma necessidade cotidiana. Cada um, para existir, conta-se uma história”. Para que, no entanto, essa história se apresente de forma mais verossímil possível — ainda que possa, eventualmente, ser

uma realidade ensaiada —, precisa em antemão que todos os elementos de cena estejam em seus lugares. A primeiro plano, descortina-se aqui um cenário que põe em coalisão dois elementos que se retroalimentam pela artificialidade e que são fundamentais para o funcionamento geral do todo: a ambientação e o figurino. A ambientação é a circunferência humana ficcional descrita por Frye (2017) e o figurino é a segunda natureza, a película inventada, descrita por Villaça (2007). Ambos estão dentro do que Goffman chama de “dramaturgia social”. “O palco apresenta coisas que são simulações. Presume-se que a vida apresente coisas reais e, às vezes, ensaiadas”. (GOFFMAN, 2002, p. 9). Em Goffman (2002), as interações sociais são observadas a partir de um léxico teatral: o mundo é o palco, pessoas são atores em cena; a plateia é o outro e os bastidores é o lugar onde toda a grande performance é ensaiada — se no palco o papel representado flui de forma quase insuspeita é necessário que antes, nos bastidores, tudo que esteja em processo passe por um afinamento, um ajuste de traje ou um retoque de maquiagem, mas também um livre exercício do que se é em essência, na pré-fabricação do eu social.

Mais importante, talvez, é o fato de que no palco um ator se apresenta sob a máscara de um personagem para personagens projetados por outros atores. A plateia constitui um terceiro elemento da correlação. Elemento que é essencial, e que, entretanto, se a representação fosse real, não estaria lá. Na vida real, os três elementos ficam reduzidos a dois: o papel que um indivíduo desempenha é talhado de acordo com os papéis desempenhados pelos outros presentes, e ainda, esses outros também constituem a plateia. (GOFFMAN, 2002, p. 9).

Nos atos que engendram a dramaturgia da vida cotidiana, a interação com o outro mede a intensidade de construção da cena e de sua autenticidade. No diálogo com os outros atores, a atuação é controlada por alguns mecanismos que Goffman (2002) chama de “veículos de indícios”, isto é, informações geradas a partir da imagem pessoal do indivíduo que passa por uma gestão de aparência, um gerenciamento de fala, uma escolha assertiva de gestos, sob um alto monitoramento de reações. É nessa circunstância que o figurino e o cenário entram para ajudar a construir a veracidade do personagem e colocar a atuação do indivíduo na posição de atingir o objetivo anteriormente postulado: a formatação de uma armadura social. Neste caso, é de responsabilidade do indivíduo aquilo que decidir levar a público, “tornando os outros capazes de conhecer antecipadamente o que ele esperará deles

e o que dele podem esperar”. (GOFFMAN, 2002, p. 11). Quanto a isso, Goffman (2002, p. 13) diz que,

Pode desejar que pensem muito bem dele, ou que eles pensem estar ele pensando muito bem deles ou que percebam o que realmente sente com relação a eles, ou que não cheguem a ter uma impressão definida. Pode desejar assegurar harmonia suficiente para que a interação possa ser mantida, ou trapacear, desembaraçar-se deles, confundi-los, induzi-los a erro, opor-se a eles ou insultá-los. Independentemente do objetivo, será do interesse dele regular a conduta dos outros, principalmente a maneira como o tratam.

Segundo Goffman (2002), parece haver dois modelos de bom-senso, de acordo com os quais formulamos nosso conceito do comportamento: “a representação verdadeira, sincera, honesta; e a falsa, que falsificadores completos reúnem para nós, quer não se destinem a ser levadas a sério, como no trabalho dos atores de teatro, quer pretendam ser sérias, como no trabalho dos vigaristas”. (2002, p. 70). Então “inclinamo-nos a considerar as representações verdadeiras como uma coisa não organizada propositadamente, sendo produto não intencional da resposta inconsciente do indivíduo aos fatos, na sua situação”, diz Goffman (2002, p. 70). “E tendemos a julgar as representações tramadas como algo que foi pessoalmente montado — um elemento falso colado ao outro, uma vez que não há uma realidade à qual os elementos do comportamento fossem a resposta direta”. (GOFFMAN, 2002, p. 70). Goffman (2002, p. 70) aponta “que há muitos indivíduos que acreditam sinceramente que a definição da situação que habitualmente projetam é a realidade verdadeira”. No entanto,

Se uma representação está se desenrolando, os assistentes, de modo geral, devem ser capazes de acreditar que os atores são sinceros. Este é o lugar estrutural da sinceridade no drama dos acontecimentos. Os atores podem ser sinceros — ou insinceros, mas sinceramente convencidos de sua sinceridade — mas este tipo de disposição de ânimo com relação ao papel do indivíduo não é necessário para se ter um desempenho convincente. Não há muitos cozinheiros franceses que sejam realmente espões russos ou talvez não haja muitas mulheres que desempenhem o papel de esposas para um homem e de amantes para outro. Mas estas duplicidades na verdade acontecem, sendo muitas vezes mantidas com sucesso durante muito tempo. Isto indica que, embora normalmente as pessoas sejam o que aparentam, as aparências podem ser manipuladas. (GOFFMAN, 2002, p. 70).

Há, portanto, uma relação estatística entre a aparência e a realidade. “Dadas as ameaças não previstas que influem numa representação e a necessidade de manter solidariedade com os companheiros de representação e certa distância com

relação aos observadores”, pontua Goffman, “verificamos que uma inflexível incapacidade de se afastar da concepção interior da realidade que o indivíduo possui pode, ocasionalmente, pôr em perigo a representação que executa”. (2002, p. 70-71). Goffman (2002, p. 71) concluiu que “uma representação honesta, sincera, séria, liga-se menos firmemente com o mundo real do que se poderia à primeira vista supor”. De acordo com o autor,

Esta conclusão será reforçada se repararmos, ainda uma vez, na distância geralmente existente entre representações inteiramente sinceras e outras inteiramente forjadas. Tomemos, por exemplo, o interessante fenômeno da representação teatral. É preciso profunda habilidade, longo treinamento e capacidade psicológica para que alguém se torne um bom ator. Mas este fato não nos deve impedir de ver outro, a saber, que quase qualquer indivíduo pode aprender rapidamente um texto bastante bem para dar a um público condescendente certo sentido de realidade ao que está sendo executado diante dele. E parece que isto acontece porque o relacionamento social comum é montado tal como uma cena teatral, resultado da troca de ações, oposições e respostas conclusivas dramaticamente distendidas. Os textos, mesmo em mãos de atores iniciantes, podem ganhar vida porque a própria vida é uma encenação dramática. O mundo todo não constitui evidentemente um palco, mas não é fácil especificar os aspectos essenciais em que não é. (GOFFMAN, 2002, p. 71).

Nesse sentido, toda a roupa ou paramento que cobre os corpos que transitam e barganham pelo palco da vida cotidiana pode, em algumas frentes, ser entendida como figurino — esse entendimento, no entanto, parte de uma noção simbólica e não evidentemente da noção técnica de um traje de cena. Apesar de haver certa compreensão de que moda não é figurino e de que criadores de moda não são figurinistas (porque o resultado de suas produções assume destinações ocasionalmente distintas), no ponto em que essas paralelas se encontram, o que divide o figurino e a moda passa, por outro lado, a manifestar finalidades que são análogas ao universo de ambos. Vestir-se “parte de uma ideia que se materializa pelo objeto roupa e tudo aquilo que se relaciona com a atitude de se ornamentar, desde penteados até as intervenções feitas diretamente sobre o próprio corpo, constituindo um sistema de representação”. (LEITE & GUERRA, 2002, p. 29). Com isso, a definição do figurino pode encostar em uma ideia que é, por vezes, a ideia que define também a própria roupa da vida cotidiana — seja ela espetacularizada ou não.

O figurino representa um forte componente na construção do espetáculo, seja no cinema, no teatro ou na televisão. Além de vestir os artistas, respalda a história narrada como elemento comunicador: induz a roupa a

ultrapassar o sentido apenas plástico e funcional, obtendo dela um estatuto de objeto animado. Percorre a cena no corpo do ator, ganha a necessária mobilidade, marca a época dos eventos, o status, a profissão, a idade do personagem, sua personalidade e sua visão de mundo, ostentando características humanas essenciais e visando à comunicação com o público. (LEITE & GUERRA, 2002, p. 62).

Para Goffman (2002, p. 233) a dramaturgia social não está interessada “nos aspectos do teatro que se insinuam na vida cotidiana. Diz respeito à estrutura dos encontros sociais — a estrutura daquelas entidades da vida social que surgem sempre que as pessoas entram na presença física imediata umas das outras”. Sendo assim, a condição de existência da roupa cotidiana está vinculada, tal qual o figurino, a também existência de um contexto, de um cenário determinado e da presença de um interlocutor. Não haveria roupa cotidiana ou extraordinária ou figurino sem esses elementos fundamentais; caso contrário, tanto o ator social quanto o ator teatral, viveriam permanentemente nos bastidores, sem a necessidade de empreender uma encenação de si mesmos. O contato com o cenário e o outro constrói circunstâncias e trajes circunstanciais — sejam eles para ocasiões festivas ou laborais —, ensaiados e dirigidos para um acontecimento cotidiano ou eventual. Não é à toa que Agamben (2010, p. 61) pontua que a palavra “persona significa originalmente ‘máscara’ e é através da máscara que o indivíduo adquire um papel e uma identidade social”.

Por outro lado, é infiltrando-se na capciosidade dos bastidores que os trajes se produzem, se remendam e se reformulam. “As mulheres nunca se vestem na frente de outras pessoas. De todos os tempos a mulher se isola para realizar o seu preparo. A sua toilette não pode ser assistida por nenhum homem”, assinala Carvalho (2010, p. 25). “Ela fecha as portas do seu mundo íntimo com o intuito de preparar a sua pessoa para enfrentar o mundo lá fora. Dentro dos seus apartamentos, sem espectadores, ela relaxa a sua psiquê e exhibe a si mesma as verdades da sua pessoa”. Karr (apud BENJAMIN, 2009, p. 102) em um texto de 1879 ilustra uma situação semelhante, em que a eficiência da encenação está diretamente subjugada a construção da armadura social. “Se uma mulher de bom gosto, ao desnudar-se à noite, se encontrasse realmente do jeito que insinuou ser durante o dia todo, creio que seria encontrada, no dia seguinte, submersa e afogada em suas lágrimas”.

Para Camus (apud CIDREIRA, 2005, p. 18) “parecer é consentir ao jogo social: é aceitar não ser a todo o instante tudo que se é, para dar lugar ao ser dos outros, ou melhor, ainda, em boa sociedade civilizada, ao seu próprio aparecer, ou seja, a seu próprio esforço em direção a troca em direção a harmonia”. Para Cidreira (2005, p. 18), “o parecer foi inventado por aqueles que julgavam que existir, sobreviver, morrer, não era suficiente; que neste intervalo entre aparecer e desaparecer seria interessante parar o tempo, se possível, e tentar lhe dar uma forma, um sabor, uma substância que se poderia partilhar com ele”. É o jogo das aparências que dá vida a toda e qualquer pulsão da artificial natureza humana: é pelo parecer que tudo se cria. “É o parecer que de comer faz um prato, de amar ou sofrer uma frase, de um dia uma data, de um sacrifício uma religião, de viver um destino. É o aparecer que do homem faz o homem”. (CAMUS apud CIDREIRA, 2005, p. 18).

Por consequência, a disposição social está, em grande parte, aparelhada por noções da aparência — e essa aparência faz do empunhar da máscara cotidiana uma atividade de necessidade irrevogável. A roupa faz o personagem e o personagem anima o figurino que o envolve. Maffesoli (1996, p. 173) diz que “aquele que usa uma roupa curva-se a um modo de viver especial”. Isto porque, a roupa que está no lugar de alguém é, em simultâneo, este alguém, longe de quaisquer dúvidas. Da mesma forma que a máscara animalesca do feiticeiro chancela sua persona, a roupa enforma o corpo social, transformando-o em algo homogêneo. “Quando o senso comum declara que ‘o hábito não faz o monge’, ele lembra, ao contrário, que tradicionalmente o hábito e o monge são um só. O fato de ter essa ou aquela pele induz a esse ou aquele modo de viver. O vestuário e os costumes estão ligados. É nesse sentido que a forma faz o corpo social”, diz Maffesoli (1996, p.173). “Na mesma ordem de ideias, pode-se assinalar (...) que a roupa tem a conotação original de *habitus*, que supõe um trabalho sobre o corpo: seja a postura grave de um magistrado ou a reserva de uma virgem, a depilação ou a tatuagem de um índio... tudo pertence ao roupa / hábito que nomeia o modo de ser (...)”.

A máscara, essa atijadora das aparências, a roupa cotidiana ou a roupa insólita; essa segunda pele, por assim dizer, é o que dá subsídios dramáticos para construir o personagem. De alguma maneira, permite esculpir uma prótese que tenta dar forma a uma pulsão subjetiva, existente no plano das representações, por isso, nem sempre muito crível.

Se a pele original, a epiderme que reveste todo corpo humano, reveste órgãos vitais; a pele artificial, a roupa, reveste, por sua vez, o subjetivo, a imaginação, elementos também vitais na manutenção do ator social. Essa pele, ou melhor dizendo, essa roupa não pode, no entanto, existir apenas em sua corporeidade primária, em sua materialidade natural, centrada em si mesma. Essa roupa só toma a forma de figurino (e posteriormente, a forma do corpo e de suas especificidades ficcionais) quando eletrocutada pelo aparato simbólico. Neste estágio, porém, entra um detalhe interessante: no momento que recebe a concessão simbólica, essa roupa se torna ela própria um objeto simbólico, incumbido de comunicar e de existir em sua versão plasmática última. Essa roupa que não existe guarda em seus genes todo o potencial da representação, mas o que mais ela pode ser — ou, talvez caiba aqui perguntar: o que mais ela pode não ser?

### 3 A ROUPA QUE NÃO EXISTE

Quando acordou, o dinossauro ainda estava lá.  
(MONTERROSO, Augusto, 1959).

Assim como os Três Macacos, a roupa que não existe não vê, não fala e não ouve, porque é a sua representação quem performa todas essas experiências sensoriais. A roupa que não existe é o retrato de Dorian Grey: seu oculto define, mas sua imagem, sua faceta simbólica, zomba da mortalidade. Esta 'roupa que não existe' não existe por conta de uma potência simbólica, mas quando passa a existir, também o faz por mesma via.

Em “Perguntas que fiz e não obtive respostas”, Motta lança uma série de questionamentos satíricos que refletem os modos sobre os quais o fenômeno moda se autorregula. No texto, o autor (2013, p. 93) escreve provocações como “para onde vão as tendências? Existe moda além da vida? A sua cópia da minha cópia infringe o direito autoral de quem? É preferível ficar só que mal vestido?”. A saga das perguntas mordazes continua, “por que é que apesar dos avanços da medicina a expectativa de vida dos produtos continua caindo? Essa moda que eu estou vestindo já passou? É verdade que a moda que volta não existe?”. (MOTTA, 2013, p. 93). De uma forma ou de outra, o interrogatório permanece insolucionado.

Prudente seria, por ora, dimensionar os esforços que tal terreno movediço demanda. Declarar que a roupa não existe poderia, de imediato, soar como um reforço dramático, causar efeito em que lê. Mas isso seria uma sinédoque — apenas parte do total significado expresso pela ideia. Obviamente a inclinação dramática está encarnada aqui por completo; porém, os demais tentáculos que pendem da expressão estão, simultaneamente, localizando outras instâncias. Declarar que a roupa não existe (ou que nunca existiu da forma como se supõe à primeira vista — e por vezes, literalmente à primeira vista) está condicionado a investigação da camada intangível do fenômeno em detrimento da materialidade, da forma ou da funcionalidade. Para Villaça (2007, p. 142),

A aderência ao corpo mais evidente é certamente a roupa: embalagem que vela e desvela, simula e dissimula. Fisicamente autônoma, ela é, entretanto, intimamente ligada ao corpo do qual recebe odores e calor e ao qual oferece um estatuo. O tecido cortado ou drapeado torna-se imagem no momento em que é vestido. Não é por acaso que as revistas de moda vendem as roupas em manequins e não simplesmente desenhadas ou fotografadas. Na sua variedade, a roupa decide o que mostrar ou esconder

e fixa, simbolicamente, certas partes anatômicas. O corpo é protegido por esta camada intermediária entre ele e o mundo, carapaça maleável que o solidifica e amortece o choque das agressões.

Assim, entende-se a moda como um fantasma, uma assombração que persegue a roupa onde quer que ela vá. A roupa que não existe não existe porque funciona como um receptáculo, dependente de uma camada simbólica; e quando atinge esta qualidade, ela própria passa ao estado de camada simbólica. Institui-se como uma camada translúcida, que envolve a encenação e dá aval ao espetáculo da vida cotidiana. Uma película inventada que se funde a carne e serve de entreposto, um mediador, entre a carne e o mundo, sempre a frente da guarda. “Se uma mulher porta uma pluma em seu chapéu, seu corpo se prolongará até a extremidade da pluma e, automaticamente, ela adotará gestos e atitudes na sua nova dimensão” diz Shilder (apud CIDREIRA, 2005, p. 14). “O artifício da vestimenta, do ornamento se integra e se interioriza perfeitamente”. (Idem). Portanto essa película artificial se assenta na roupa e faz dela seu descanso final, valida sua costura, seu corte e dá a própria roupa uma existência sobrenatural, para além da sua condição inanimada.

O corpo de uma jovem argelina, na sociedade tradicional, lhe é revelado quando chega à maturidade e pelo véu. O véu cobre o corpo e o disciplina, tempera-o, exatamente na época em que o corpo passa pela maior efervescência. O véu protege, dá segurança, isola. (...) Sem o véu ela tinha a impressão de que seu corpo estava sendo cortado em pedacinhos e posto à deriva; os membros parecem que se alongam indefinidamente. Quando uma mulher argelina tem que cruzar uma rua, durante muito tempo ela comete erros de julgamento quanto à exata distância a ser atravessada. O corpo, sem o véu, parece escapar, dissolver-se. (...) Ela experimenta uma sensação muito intensa de não estar inteira. Tem a sensação ansiosa de qualquer coisa incompleta e ao mesmo tempo uma sensação apavorante de desintegração. A ausência do véu distorce o padrão corporal da mulher argelina. Ela tem que inventar rapidamente novas dimensões para seu corpo, novos meios de controle muscular. (MCLUHAN E FIORE, 1971, p.157,158 e 159)

Como dito por Villaça (2007), a roupa não existe por si só, depende do suporte corporal e da contextualização da persona que a tem — e quando ganha vida, por meio dos artifícios, faz desaparecer a si mesma e o corpo em que se aloja. Esse desaparecimento, por vezes, é encontrado na relação paradoxal que entrelaça a tendência para igualização social e a tendência para diferença (SIMMEL, 2008), uma vez que “parece, de fato, que a moda, no que tem de mutável, faz desaparecer o corpo no corpo coletivo”. (MAFFESOLI,1996, p.171). Maffesoli (1996, p. 173) diz

que “por um curioso movimento espiralesco, incluindo, ao mesmo tempo, o retorno do mesmo e uma modificação, depois de ter sido apagado pelas negações vestimentárias e morais, o corpo é, de um lado, exacerbado, e, de outro, tem tendência a esgotar-se no corpo coletivo”.

Uma das citações mais incensadas de Coco Chanel ilustra a roupa que não existe, “vista-se mal e notarão o vestido. Vista-se bem e notarão a mulher”. No primeiro cenário, a roupa usa o corpo como suporte, um cabide vivo; só ela dialoga com o mundo, só ela se faz relevante, tal qual os corpos invisíveis e emudecidos das passarelas. No segundo cenário, há uma fusão, a roupa se funde ao corpo e faz dele plataforma de existência quase insuspeita, ambos são como um só. Ativa-se a armadura social e a encenação se faz convincente. Na multidão, não se vê corpos e nem roupas, mas centenas de personagens malabarizando suas idiossincrasias.

Neste capítulo, a roupa que não existe está organizada em três categorias: “a roupa que não está ali”, “a roupa que renuncia a materialidade” e “a roupa que só existe quando é lembrada”.

### **3.1 A roupa que não está ali: moda e nudez**

A roupa que não existe pode inequivocamente ser uma roupa que não está ali. Mas o emprego da visão literal — e por vezes, puramente racional — sobre o objeto perde a autoridade absoluta quando o simbólico toma para si esse lugar. A roupa não está ali, mas está.

Para a lendária Vivienne Westwood, progenitora errática do punk, “moda é estar eventualmente nu”. (THE GUARDIAN, 2009). A frase de caráter antagônico parece sugerir duas interpretações: a do revestimento, isto é, de que o corpo que vai sobre o nosso, a roupa, é senão um corpo estranho, e tal como é, deve desaparecer cotidianamente, como um disfarce que se dissolve, deixando exposta a natureza original. E a da vicissitude, a dinâmica natural de desaparecimento operada pela moda — uma vez que, a seu tempo, ela se transveste de si mesma e despe hospedeiros para então vesti-los novamente, em um processo ininterrupto no qual nunca se tem a moda para si, porque nem mesmo ela a tem. Vive-se a moda no intervalo e entre uma moda e outra, sempre o que permanece é a roupa intercambiável, a primeira pele. Essa primeira pele, essa nudez do corpo humano está para a moda como a moda está para o simbólico: deixa entender que há um

antecedente muito longínquo entre ambos e até onde se sabe, altamente não resolvido.

Difícil pensar algo que veio antes da moda, porque o que parece é que a moda veio antes de qualquer coisa — ainda que se saiba que para longe da metáfora de sua fama olímpica, o início do fenômeno seja localizável na história, como posto por Lipovetsky (2009). No princípio só havia o verbo e tem-se a impressão de que depois de algumas verbalizações, passou a surgir verbos do campo semântico da moda: ornamentar, vestir, parecer, falsificar, proteger, desnudar, desaparecer. Do barro se fez os corpos, e dos corpos se fez o que os cobriu. Completamente nus vindos de lá onde as coisas não tinham nome ou pouco existiam, duas criaturas vagavam pelo Éden — e por necessidade de uma curva dramática, não permaneceriam por muito tempo. “Abriram-se os olhos de ambos e, percebendo que estavam nus, coseram folhas de figueira e fizeram cintas para si. (Gênesis 3:7)”. (BRAGA, 2006, p. 33). Braga diz que (2006, p.33), “o homem e a mulher, ao cometerem o pecado original pela desobediência à ordem de Deus, perceberam a nudez e cobriram suas partes pudendas”. A partir de uma ótica da antropologia teológica, o autor revela que “a indumentária traz em si um caráter de indignidade da condição humana, pois só foi percebida a nudez e conseqüentemente a vergonha, ao provarem do fruto proibido e assim sentirem a necessidade de se cobrir”. (BRAGA, 2006, p. 33). No entanto, de acordo com Agamben (2010, p. 73),

tal não acontece devido a uma simples ignorância anterior que o pecado anulou. Antes da queda, embora não estivessem cobertos por veste alguma, Adão e Eva não estavam nus: estavam cobertos por uma veste de graça, que aderira aos seus corpos como um traje glorioso (na versão judaica desta exegese, que encontramos, por exemplo, no *Zohar*, fala-se de uma “veste de luz”). É desta veste sobrenatural que o pecado os despoja, e eles desnudados, são constrangidos a cobrir-se primeiro confeccionando com as suas mãos uma tanga de folhas de figueira e, mais tarde, no momento da expulsão do Paraíso, envergando peles de animais, que Deus preparou para eles.

Agamben (p. 73, 2010) diz que “a nudez, na nossa cultura, é inseparável de uma marca teológica” e para entender a conexão imediata entre a nudez e o pecado, o autor recorreu a Erik Peterson, um teólogo moderno que refletiu sobre a nudez nos escritos “Teologia da veste”. Segundo Peterson (apud AGAMBEN, p. 74, 2010), “a nudez só se dá depois do pecado. Antes do pecado havia ausência de

vestes, mas esta não era ainda nudez. A nudez pressupõe a ausência de vestes, mas não coincide com ela”. Agamben (2010, p. 74) comenta que “a percepção da nudez está ligada a esse ato espiritual que a Sagrada Escritura define como ‘abertura dos olhos’. A nudez é qualquer coisa de que alguém se dá conta, enquanto a ausência de vestes passa inobservada”. Isto quer dizer que “a nudez depois do pecado só podia, no entanto, ser observada por se ter produzido uma mudança no ser do homem” diz Agamben (p. 74, 2010). “Esta mudança através da queda tem de se referir a toda a natureza de Adão e Eva. Ou seja, tem de se tratar de uma mutação metafísica, que se refere ao ser do homem, e não simplesmente de uma mudança moral”. Assim, comenta Agamben (2010, p. 75) que,

Esta transformação metafísica consiste, todavia, simplesmente no desnudamento, na perda da veste de graça: a distorção da natureza humana por meio do pecado conduz “a descoberta” do corpo, à percepção da sua nudez. Antes da queda, o homem existia para Deus de tal maneira que o seu corpo, ainda que na ausência de qualquer veste, não estava “nu”. Este não “estar nu” do corpo humano apesar da aparente ausência de vestes explica-se pelo facto de a graça sobrenatural circundar então a pessoa humana como uma veste. O homem não estava só na luz da glória divina; estava vestido da glória de Deus. Através do pecado, o homem perde a glória de Deus e na sua natureza torna-se agora visível um corpo sem glória: o nu da corporeidade pura, o desnudamento da funcionalidade pura, um corpo ao qual falta toda a nobreza, porque a dignidade última do corpo estava contida na glória divina perdida.

Neste ponto, Agamben (2010) começa a compreender o sentido acionado pelo dispositivo teológico na relação nudez e veste; e por entender que nesta relação está implícito a própria possibilidade do pecado, levanta uma certa contradição no texto de Peterson.

A transformação metafísica que se segue ao pecado é, na realidade, somente a perda da veste de graça que cobria “a corporeidade nua” dos protoplastos. O que significa, em boa lógica, que o pecado (ou, pelo menos, a sua possibilidade) preexistia nessa “corporeidade nua”, em si mesma, privada da graça, que a perda da veste faz agora aparecer na sua “funcionalidade pura” biológica, com toda as marcas da sua sexualidade, como um corpo ao qual falta toda a nobreza. (AGAMBEN, p. 76, 2010)

Com isso, Agamben (2010, p. 76) aponta que “se já antes do pecado era necessário cobrir com o véu da graça o corpo humano, tal quer dizer que à bem-aventurada e inocente nudez paradisíaca preexistia uma outra nudez, essa ‘corporeidade nua’ que o pecado, despindo a veste da graça, deixa impiedosamente aparecer”. O problema então se encaminha para uma outra relação, teologicamente

fundamental, a relação entre a natureza e a graça. “É por isso que a graça sobrenatural é concedida ao homem no paraíso como uma veste”, diz Agamben (2010, p. 76). “O homem foi criado desprovido de vestes — o que significa que tinha uma natureza própria, diferente da divina —, mas foi criado nessa ausência de vestes para que o revestisse o traje sobrenatural da glória. O problema da nudez é, então, o problema da natureza humana na sua relação com a graça”. (AGAMBEN, 2010, p. 76). Tal questão pode ser precisamente observada na maneira como os trajes da hierarquia religiosa se organizam, em uma tentativa de atingir a virtude da veste gloriosa que se rompeu. “Estudando os trajes da hierarquia religiosa observa-se um importante fenômeno: o isolamento gradual do corpo, à medida que a classe hierárquica se eleva”, escreve Carvalho (2010, p. 153). “Do mais baixo para o mais alto, observa-se um empilhamento gradativo de paramentos sobre o corpo, e quando a hierarquia mais alta é alcançada o corpo se encontra quase imobilizado pelo número excessivo de paramentos”. (CARVALHO, 2010, p. 153)”. Para Carvalho (2010, p. 153), “esta falta de mobilidade identifica o corpo com um estado de agonia e com o espetáculo da morte. O homem do povo, o escravo ou o homem quase nu, o último da escala social, é, está claro, o menos paramentado”.

Figura 7 – Performance VB55 de Vanessa Beecroft, Berlin (2005).



Fonte: Net Abuelaz (2016)

Ecos dessas manifestações são encontrados no trabalho de Vanessa Beecroft. A artista italiana é conhecida por performances conceituais em larga

escala que são como pinturas vivas, geralmente realizadas por mulheres nuas ou semi-vestidas; performances evoluídas por discursos sobre a imagem do corpo feminino no contemporâneo. A nudez se infiltra na obra de Beecroft em diferentes estágios e é por esse filtro que Agamben (2010, p. 71) comenta sobre uma de suas mais célebres performances.

No dia 8 de Abril de 2005 teve lugar na Neue Nationalgalerie em Berlim uma *performance* de Vanessa Beecroft. Cem mulheres nuas (na realidade, vestiam *collants* transparentes) estavam de pé imóveis e indiferentes, expostas ao olhar dos visitantes que, depois de terem esperado numa longa fila, entravam por grupos na grande sala do rés-do-chão do museu. A primeira impressão de quem procedia à experiência de observar não só mulheres, mas também os visitantes que, tímidos e simultaneamente curiosos, começavam a examinar aqueles corpos que, bem vistas as coisas, estavam ali para ser olhados e, depois de andarem à volta, como que numa acção de reconhecimento, das fileiras quase militarmente hostis, se afastavam embaraçados, era a de um não-lugar. *Qualquer coisa que teria podido, e talvez, devido acontecer, não tivera lugar.*

A cena de pessoas vestidas que observam corpos nus “evoca irresistivelmente o ritual sadomasoquista do poder”. (AGAMBEN, 2010, p. 71). No entanto, segundo Agamben (2010, p. 72), nada de semelhante houve na performance na Neue Nationalgalerie, porque “em certo sentido, a relação parecia invertida e nada era mais pérfido do que o olhar aborrecido e impertinente que sobretudo as raparigas mais jovens pareciam a cada instante lançar sobre os espectadores desarmados”. O autor comenta que

Todos pareciam na expectativa, como numa representação do Último Dia. Mas, olhando bem, também aqui os papéis se tinham invertido: as raparigas em *collants* eram os anjos, implacáveis e severos, que a tradição iconográfica figura sempre cobertos de longas vestes, enquanto os visitantes — hesitantes e embiocados como estavam naquele fim de Inverno berlinense — personificavam os ressuscitados à espera do juízo, que até a mais devota tradição teológica autoriza a representar em a sua nudez. O que não tivera lugar não era, pois, tortura e *partouze*: era, antes, a simples nudez. Precisamente naquele espaço amplo e bem iluminado, onde estavam expostos cem corpos femininos de diferentes idades, raças e conformações, que o olhar podia examinar à vontade e em pormenor, precisamente ali não parecia haver rasto de nudez. (AGAMBEN, 2010, p. 73).

Sob auspícios da então marca teológica, a ausência da veste nunca é uma ausência por completo; ainda que a veste não esteja visivelmente lá, ela está presente através de uma série de aparatos simbólicos. A roupa que não existe necessita apenas de alguns gatilhos para atingir a formação, como num jogo de

pontilhados em que a imagem vai se formando a partir de pontos independentes. Um ponto a mais ou um ponto específico, e a imagem toda se revela. A veste se forja, e o faz dentro dos contornos da própria nudez. Neste sentido, Agamben (2010, p. 81) diz que,

Se a nudez é marcada, na nossa cultura, por uma herança teológica tão pesada, se é somente o obscuro e inapreensível pressuposto da veste, então (...) a olhos tão profundamente (ainda que inconscientemente) condicionados pela tradição teológica, o que aparece quando se tiram as vestes (a graça) não é mais do que uma sombra delas, e livrar totalmente a nudez dos esquemas que nos permitem concebê-la apenas de modo privativo e instantâneo é uma tarefa que requer uma lucidez fora do comum. Uma das consequências do nexos teológico que na nossa cultura une estreitamente natureza e graça, a nudez e veste, é com efeito, que a nudez não é um estado, mas um acontecimento. Enquanto obscuro pressuposto da adição de uma veste ou súbito resultado da sua subtração, dom inesperado ou perda imprevidente, pertence ao tempo e à história, não ao ser e à forma.

Por essa razão, de acordo com Agamben (2010, p. 81) é que “não surpreende, pois, que tanto na Neue Nationalgalerie como nas outras performances anteriores, as mulheres nunca estivessem completamente nuas, mas usassem sempre um traço de veste”. A imagem que se forma a partir da nudez é denunciada por um elemento onde se projeta a veste inteira — seja este um sapato, um brinco ou *collant* transparente.

Figura 8 – Performance VB45 de Vanessa Beecroft, Viena (2001).



Fonte: Museu Reina Sofia (2014).

Não foi por acaso também que, de acordo com Agamben (2010, p. 82) “quando no início do século XX se difundiram na Alemanha e depois no resto da

Europa movimentos que pregavam o nudismo como novo ideal social, reconciliado com a natureza do homem, isso só tenha sido possível” diz o autor (2010, p. 82) “opondo nudez obscena da pornografia e da prostituição a nudez como veste de luz, isto é, evocando inconscientemente a antiga concepção teológica da nudez inocente como veste da graça. O que os naturistas mostravam não era uma nudez, mas uma veste, não era natureza, mas graça”. Quanto a metáfora teológica da graça como veste que impede a percepção da nudez, Sartre (apud AGAMBEN, 2010, p. 91) explica que “a facticidade é, pois, vestida e mascarada pela graça: a nudez da carne está integralmente presente, mas não pode ser *vista*. De tal maneira que a operação suprema de sedução, o desafio último da graça é” de acordo com o autor “exibir o corpo sem véus, sem outra veste ou véu que não seja a própria graça. O corpo mais gracioso é o corpo nu que os seus actos circundam de uma veste invisível, escondendo-lhe completamente a carne, embora esta seja totalmente exposta aos olhos dos expectadores”. (AGAMBEN, 2010, p. 91).

Essa roupa gloriosa fiada pelo invisível que contorna a nudez e que passa a não existir pela abertura dos olhos é também a base da fábula infantil, “A Roupas Nova do Imperador”, de Hans Christian Andersen, escrita em 1837. Na história, um imperador obcecado pelo vestir vislumbra a mais impressionante das criações: a roupa que denuncia tolos e incapazes.

Há muito e muito tempo, em um reino distante vivia um vaidoso imperador muito interessado em roupas. Ele trocava de roupas várias vezes ao dia e sempre desfilava modelos belíssimos e luxuosos. Certo dia, chegaram ao reino dois malandros. Assim que os dois souberam do gosto do imperador por belas roupas, espalharam a notícia de que eram especialistas em tecer um pano único no mundo, de cores e padrões deslumbrantes e com o poder de ser invisível às pessoas tolas ou incompetentes. (ANDERSEN, 2008, p. 1)

Fascinado como estava, o imperador mandou rapidamente encomendar um traje com o tal do tecido delator. Os charlatões, é claro, não mediram esforços para dar ao monarca o que ansiava. “Os dois vigaristas trabalharam a noite toda frente ao tear vazio. Empenhados na farsa, trabalhavam à luz de vela. Alguém que, por curiosidade, foi espiar por uma frestada porta, viu-os atarefados, cortando o ar com uma grande tesoura e costurando com uma agulha sem linha”. (ANDERSEN, 2008, p. 5). Na manhã seguinte, o traje imperial ficara pronto e não poderia ser menos extraordinário. Os falsos tecelões “mantinham os braços levantados, como se

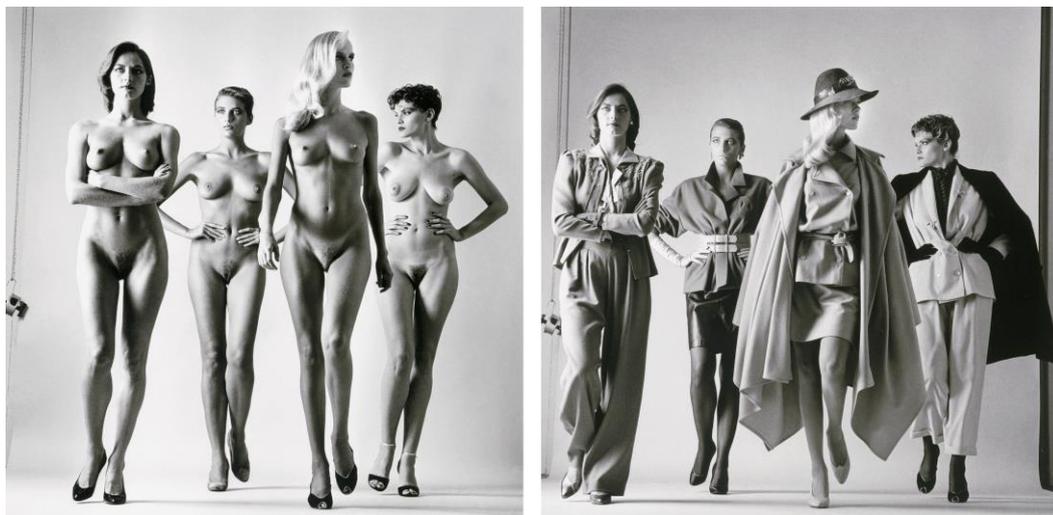
estivessem segurando algo muito delicado e volumoso. Ninguém via nada — pois nada havia para ser visto —, mas ninguém também ousou confessar. Quem assumiria ser tolo ou incompetente?”. (ANDERSEN, 2008, p. 5). Muito desconfiado e contra toda as suas convicções pessoais, o imperador decidiu ir a público do mesmo jeito, com ou sem vergonha, com ou sem roupa.

O imperador tentou se convencer de que estava vestindo uma roupa fabulosa, mas o espelho refletia apenas a imagem de um homem de cueca e camiseta. Em volta dele, todos faziam elogios à tão falada nova roupa. O imperador deu mais uma olhada no espelho, perplexo e desconfiado, e resolveu ir ao torneio. Ao longo das ruas uma multidão estava à espera do cortejo, a fim de admirar as fabulosas roupas do imperador. Nas janelas e nas sacadas, espremiavam-se os curiosos. Os elogios eram intermináveis. Naturalmente, ninguém via a roupa, mas não iriam confessar para não correr o risco de passar por bobo ou incompetente. O cortejo já tinha atravessado quase toda a cidade, chegando próximo à praça dos torneios. De repente, um menino que conseguira conquistar um lugar bem na frente gritou, desapontado: — O imperador está nu! Como é ridículo ele assim, quase nu! Onde estão as roupas novas do imperador? Muitos o escutaram e alguns começaram a repetir aquelas palavras e foram aumentando de volume. Num instante, todo o povo gargalhava até não poder mais. O imperador ficou corado como um tomate, pois, a cada passo que dava, convenciam-se de que aquela gente tinha razão e que ele tinha sido redondamente enganado: na verdade, a tão elogiada roupa não existia. Mas agora faria o quê? Continuou a caminhar todo orgulhoso, como se nada de estranho ocorresse, acompanhado pelas gargalhadas cada vez mais intensas de seus súditos. (ANDERSEN, 2008, p. 8).

Agamben (2010, p. 93) comenta que “em novembro de 1981, Helmut Newton publicou na *Vogue* uma imagem em forma de díptico, que se tornaria depois célebre intitulada *They are coming*”. O autor diz que “na página esquerda da revista, viam-se quatro mulheres completamente nuas (exceptuados os sapatos, os quais o fotógrafo, ao que parece, não pôde dispensar) que se movem andando frígidas e arrogantes como modelos numa passarela de moda”. Já a página seguinte à direita “mostrava as mesmas mulheres na mesma e idêntica posição, mas, desta feita, perfeita e elegantemente vestidas”. (AGAMBEN, 2010, p. 94). Segundo Agamben (2010, p. 94) “o efeito singular produzido pelo díptico é que as duas imagens são, contra todas as aparências, iguais. As modelos envergam a sua nudez exatamente como, na página ao lado, envergam as suas roupas”. Embora, é claro, “não seja verossímil atribuir-se ao fotógrafo uma intenção teológica” alerta Agamben (2010, p. 94), “o certo é que o dispositivo nudez / veste parece ser aqui evocado e, talvez inconscientemente, posto em questão”. Essa suposição se faz entender com maior clareza quando “tornando a publicar dois anos depois o mesmo díptico em *Big*

*Nudes*, Newton inverteu a ordem das imagens, de maneira a que as mulheres vestidas precedessem agora as despidas, como, no Paraíso, a veste de graça precedeu o desnudamento”. (AGAMBEN, 2010, p. 94).

Figura 9 – *Naked and Dressed*, de Helmut Newton, Paris (1981).



Fonte: Christie's (2018).

Mas, também na nova ordem, “o efeito permaneceria inalterado: nem os olhos das modelos nem os dos espectadores se abriram, não há nem vergonha nem glória, nem *pudenda* nem *glorianda*”. (AGAMBEN, 2010, p. 94). Adicionando ao efeito, há a presença marcada dos semblantes, uma vez que “a equivalência entre as duas imagens é ainda aumentada pelo rosto das modelos, que, como convém a rostos de manequins, exprime a mesma indiferença entre as fotografias. (AGAMBEN, 2010, p.94). O mesmo rosto que, segundo Agamben (2010, p. 94), “nas figurações pictóricas da queda é o lugar em que o artista manifesta a dor, a vergonha e o pavor dos caídos, adquire aqui a mesma inexpressividade gélida, já não é rosto”. Seja como for,

É um aspecto essencial que também aqui, como na performance de Vanessa Beecroft, a nudez não tenha tido lugar. É como se a corporeidade nua e a natureza caída, que funcionavam como pressuposto teológico da veste, tivessem sido ambas eliminadas e o desnudamento já nada tivesse, por isso, a desvelar. Há somente a veste da moda, isto é, um indecível de carne e pano, de natureza e de graça. A moda é a herdeira profana da teologia da veste. (AGAMBEN, 2010, p. 94)

É por essa razão que, quando um designer contemporâneo em toda a sua pulsão insurgente e bem-intencionada recruta um casting de imperadores desnudos

para atravessar uma passarela, estas criaturas ainda que completamente despidas, não estão nuas por completo. Apesar de soar como extrema subversão — e de certo modo, causar algum estímulo discursivo —, enviar modelos nus para a passarela não produz o efeito que deveria: a roupa ainda está ali. A passarela é o nascedouro da moda, é o lugar onde, historicamente, a roupa faz a sua apresentação formal para o mundo. Não seria incoerente, neste caso, projetar qualquer espécie de roupa sobre um corpo nu em que ali se apresenta; muito pelo contrário, é o que, factivamente, acontece. É este espaço que, simbolicamente, autoriza qualquer espectador a produzir sinapses com a moda e o que ela tem a revelar em seu habitat natural. Para além da simbologia do próprio espaço, da passarela, há ainda a nudez que, como se viu, é assaltada por uma noção teológica intrínseca, pelo menos em um formato de sociedade ocidental, o que promove sobre o corpo uma condenação vestimentária perpétua — como se o corpo nu fosse recoberto por uma pele invisível que o preenche por vias do simbólico. A expressão inglesa “birthday suit” (DICTIONARY, 2019) algo como “traje de aniversário”, usada para se referenciar a nudez, é uma ótima ilustração para o fantasma da roupa. Praticamente nasce-se vestido, e isto é comemorado anualmente sob um traje customizado para a ocasião, traje este que é, nada mais, do que o corpo nu.

Figura 10 – Desfile de Charlie Le Mindu, Londres (2016).



Fonte: Fashionerd (2016).

Segundo Carvalho (2010, p. 17), “o pudor é provocado por aquilo que deprecia o indivíduo — portanto um apetrecho ou manifestação que corrija esta

depreciação, satisfaz ao pudor e torna-se moda”. A roupa que não existe, a protagonista dessa história, já lá no Éden encontrava-se à espera dos dois personagens primordiais, disputando persuasivamente com a serpente. Assim como o fruto do pecado, a roupa que não existe foi o fruto da renúncia à natureza divina, em nome da capacidade de subverter, e ainda redecorar, a indignidade da condição humana atingida, seja ela qual for, bem como ludibriar a nudez original, através da criação de revestimentos corporais que deixassem mostrar apenas o que inventassem de si mesmos.

Além disso, o ato da desobediência foi também, de certa forma, um ato de emancipação, ainda que essa emancipação da semelhança divina trouxesse os pesares da própria condição natural humana. A imortalidade de que gozavam no Paraíso passaria agora inteiramente para aquilo que os cobrisse: as vestes receberiam a eternidade, e os corpos, a putrefação — a materialidade triunfa enquanto a carne desaparece. Entretanto, a roupa que não existe é capaz de ser mais ardilosa do que isso, criando-se a sua própria semelhança simbólica; renunciando, a certa medida, a materialidade que a condena.

### **3.2 A roupa que renuncia a materialidade: moda e ato**

A roupa que não existe pode promover sua existência comportando-se como um canvas em branco, descorporificando-se em nome do discurso. Elevando-se acima do concreto, do que se é, em direção ao que pode ser: o feito desglorifica a matéria. A roupa que renuncia a materialidade, renuncia para favorecer o ato.

Se na relação da moda com a nudez, o aparato simbólico que os envolve é constituído por intermédio de uma marca teológica, aqui a roupa que não existe busca a existência por intermédio de um enunciado, de uma ação ou de uma vontade, desconsiderando, em grande parte, a matéria. A roupa pode esnobar, superestimar ou em casos mais agudos, destruir por completo a materialidade.

Essa noção sobre a roupa os Dândis já dominavam, uma vez que para eles o bom aparentar era a essência última da existência, reduzindo, por vezes, a materialidade das vestes ao estado de efeito. Segundo Calaça (2010, p. 20), “o dandismo é um modo de vida que tem sua origem no fim do século XVIII em Londres e sua idade de ouro nos anos da década de 1830 em Paris”. No entanto, de acordo com o autor, é muito difícil traçar a história de um fenômeno tal como o

dandismo, pois, desde sua aparição, ele se transformou em mito pela literatura. (CALAÇA, 2010). Um personagem da vida cotidiana que se encontra “pleno de contradições, dilemas, corrupções e demais artimanhas de um herói romanesco”. (CALAÇA, 2010, p. 57). Camus (apud CALAÇA, 2010, p. 57) descreve as incursões de um dândi na vida pública,

O dândi é por função um ser de oposição. Ele só se mantém no desafio. (...) Dissipado como uma pessoa privada de regras, ele será coerente como personagem. Mas um personagem supõe um público; o dândi só pode se exibir se opondo. Ele só pode se certificar de sua existência reencontrando-a no rosto dos outros. Os outros são o espelho. Espelho obscurecido, é verdade, pois a capacidade do homem é limitada. Ela deve ser despertada sem cessar, mobilizada pela provocação. O dândi é então forçado a surpreender sempre. Sua vocação é na singularidade, seu aperfeiçoamento é na sobre-oferta. Sempre em ruptura, em margem, ele força os outros a acreditarem nele mesmo, negando seus valores. Ele representa até a morte, salvo nos instantes nos quais ele está só e sem espelho. Estar só para o dândi é ser nada.

Calaça (2010, p. 49) comenta que “em Londres, sob a regência de George IV, se passa a encenação do protagonismo da história do dandismo: George Bryan Brummell”. Beau Brummell, como ficou conhecido este personagem filho da aristocracia, representa um modelo de elegância que corresponde perfeitamente ao ideal de uma sociedade exclusiva, com uma virtude mais heroica e menos acessível à burguesia: a distinção. (CALAÇA, 2010). “As roupas da aristocracia do século XVIII eram em geral malfeitas e não se ajustavam ao corpo”, conta Laver (2014, p. 158). “Essa roupa ajustada era a essência do dandismo, e George Brummell se orgulhava de suas roupas não terem uma única ruga e de seus calções se ajustarem às pernas como a própria pele”. Motta (2013, p. 88) conta que Brummell era “um homem tão bem vestido e chegado à vida social que mereceu a inveja de príncipes e nobres entre os séculos XVIII e XIX. Balzac escreveu sobre ele, Baudelaire idem e Barbey D’aurevilly também”.

O interesse despertado por um assunto tão mundano possivelmente estava além dos domínios da aparência, mas era o canto da sereia emitida por ela que fascinava estas figuras intelectuais. D’aurevilly (apud MOTTA, 2013, p. 88) escreve,

Brummell vestia luvas que moldavam suas mãos como uma musselina umedecida. Mas o dandismo não era a perfeição dessas luvas que, tal como a carne, adquiriam o contorno de suas unhas; o que consistia em um ato de dandismo era que elas tivessem sido feitas por quatro artistas especiais, três para as mãos e um para o polegar.

Motta (2013, p. 89) aponta que o “aparato em torno das luvas de Brummell informa sobre este período da exacerbação do ‘way of life’ aristocrático, que entrara em decadência e amaneirava-se apropriado e reinterpretado por franco atiradores sociais como Brummell”. O ato e a possibilidade insanável do ato estava para além dos limites do próprio objeto, já que “não era a forma perfeita da luva em si o mais importante, mas o fato de que ela demandava uma força de trabalho desproporcional, francamente abusiva e destinada a suscitar adjetivos por onde ele passava”. (MOTTA, 2013, p. 89). Motta (2013, p. 89) conta que “o apreço de um dândi pela aparência e por códigos de comportamento afetados era um reflexo dos gostos e privilégios exclusivos da aristocracia”.

Figura 11 – George Bryan Brummell: o dândi de número zero pintado por Richard Dighton, Londres (1805).



Fonte: He Spoke Style (2017).

Neste comportamento havia “algo de rendição, mas também de revolucionário, na maneira como eles apoderavam-se de códigos de aparência e hábitos da classe dominante, para fazer deles o que bem entendessem”. (MOTTA, 2013, p.89). Essa construção da persona social que se amaneira de algo, que é sem ser, essa ironia seminal do dandismo, foi o que os fixou na história. “Muito além do impacto visual da sua presença, eles escancaravam o fim de uma era. Isto ajuda a entender porque é que Brummell entrou para a história. Certamente não por ter escrito uma linha, pintado um quadro ou tocado algum instrumento”. (MOTTA, 2013,

p. 89). O empenho e o esmero ficcional do dândi era cotidiano e acabou por se tornar imperecível.

O dândi era reconhecido não só pelo corte da roupa e pelos calções apertados, mas também pelo apuro do arranjo em seu pescoço. O colarinho da camisa era virado para cima, com as duas pontas projetadas sobre o rosto, firmadas por um lenço em forma de plastron ou *stock*. Dizia-se que alguns dândis passavam a manhã inteira arrumando seus plastrons. Grandes quadrados de gaze, musselina ou seda, dobrados até formar uma tira, eram enrolados em volta do pescoço e amarrados em nó ou laço na frente. Há a história bem conhecida de um homem que foi visitar Brummell no meio da manhã e encontrou o valete arrumando seu plastron. No chão estava uma grande pilha de plastrons, e quando o visitante perguntou o que eram, o valete respondeu: “Senhor, estes são os nossos fracassos”. (LAVÉ, 2014, p. 160)

Nas palavras de Baudelaire (apud MOTTA, 2013, p. 89), “o dandismo é o último rasgo de heroísmo nas decadências”. E esses dândis — que apresentaram um novo paradigma para a masculinidade, amparado pelo abandono total de babados e firulas da era anterior, louvando as virtudes de um corpo torneado pelas proezas da alfaiataria — construíram a imagem pela singularidade e negação. “Os espíritos que só vêem as coisas de forma reduzida imaginaram que o dandismo é, sobretudo, a arte da encenação, uma feliz e audaciosa ditadura da *toilette* e da elegância exterior”, escreve Barbey d’Aurevilly (apud CALAÇA, 2010, p. 55). “Com certeza é isso também, mas é muito mais. O dandismo é toda uma maneira de ser, e a única maneira de ser é pelo lado materialmente visível. É uma maneira de ser inteiramente composta de nuances”. Esse lado material, no entanto, é contorcido, como não poderia deixar de ser, pelo deboche e pelo sarcasmo próprios do dândi: a matéria é parte fértil do processo em direção ao ato, mas nunca é ela o destino final. D’Aurevilly (apud MOTTA, 2013, p. 89) descreve um momento de surto dândi, tão enfadonho quanto poético,

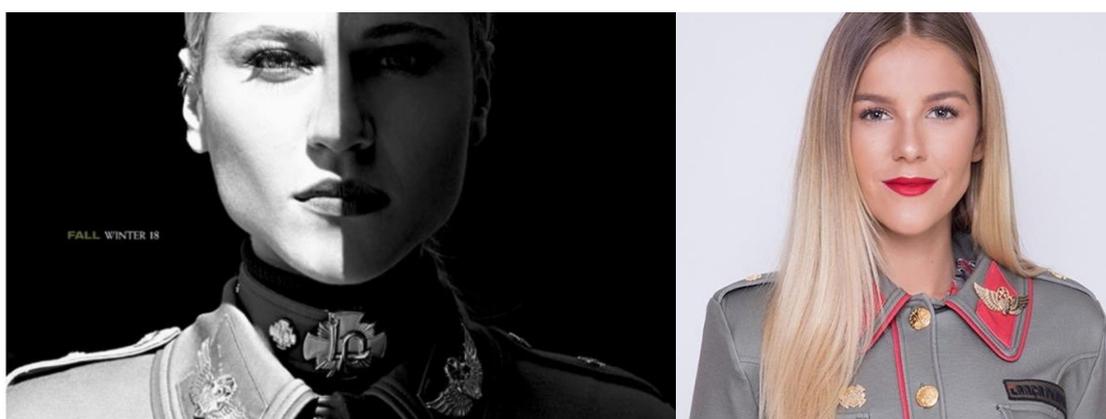
Um dia, dá pra acredita? Os Dândis chegaram a ter a fantasia do traje lixado. Isso ocorreu precisamente durante o reinado de Brummell. Estavam no auge da impertinência e não conseguiam mais se conter. Descobriram que era muito dândi (não conheço outra palavra para exprimi-lo) mandar lixar seus trajes, antes de usá-los, em toda a extensão do tecido, até que não fosse mais que uma espécie de renda, uma gaze. Eles queriam andar vestidos de gaze, esses deuses! Era uma operação bastante delicada e demorada e, para isso, utilizava-se um pedaço de vidro afiado. Eis aí um verdadeiro ato de Dandismo. O traje pouco importa. Praticamente, ele não existe.

A roupa que não existe surge para os dândis sob um efeito dúbio de desprezo e exaltação da materialidade, criando neste espaço, uma fresta simbólica capaz que de fazer valer em si o ato todo, que o legitima em sua postura final. A situação de maior importância contida na roupa não é o que ela apresenta como matéria — ou o que representa em seu estado físico —, mas o que ela catapulta: o esmero descabível, a impertinência e a absurdece que rondam seu *savoir-faire*. A roupa que não existe passa a existir enquanto ato.

Ao mesmo tempo que a materialidade se esvai na insolência dos dândis, em que é esnobada e cria um espaço simbólico; esta materialidade pode ser, em semelhante caso, superestimada, criando uma manifestação simbólica de mesmo valor. Para entender esta categoria, é preciso antes viajar dois séculos à frente e aportar no ano de 2018.

Em abril daquele ano, a marca brasileira Lança Perfume causou uma fúria digital quando decidiu lançar uma coleção inspirada em trajes militares alemães. Nas peças, a reinterpretação de alguns símbolos característicos como a cruz de ferro, que levantou, em pouquíssimo tempo, uma massa de internautas alegando severa apologia ao nazismo. Na campanha [figura 13], a situação ganhou um capítulo ainda mais medonho: as fotos simulavam uma câmara de gás com luz baixa e atmosfera fúnebre em contraste com uma modelo branca e pálida interpretando uma general.

Figura 12 – Capa do catálogo de Inverno 2020 da Lança Perfume.

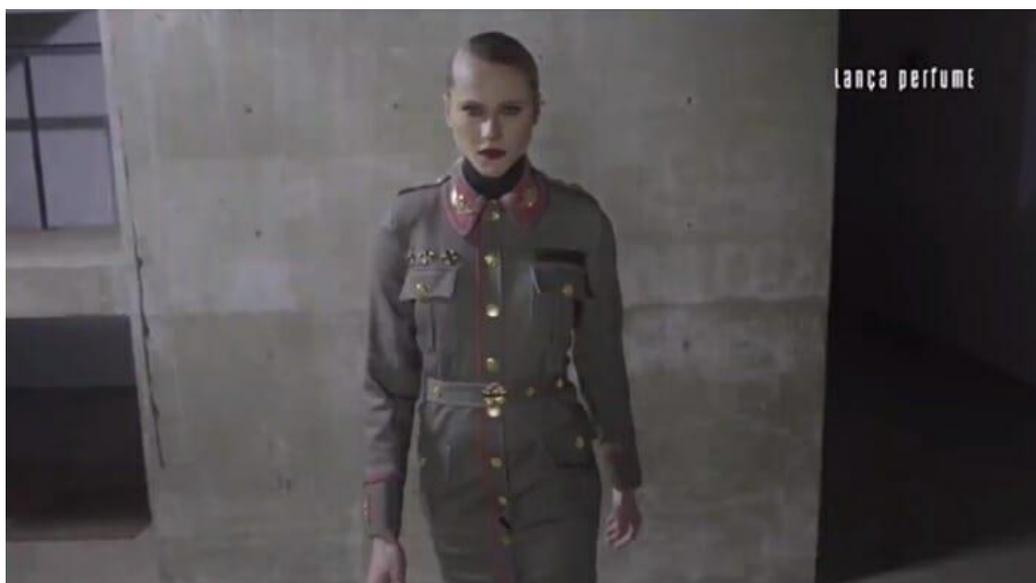


Fonte: O Globo (2018).

Em um comunicado oficial publicado ainda no mesmo dia, a Lança Perfume “acabou pedindo desculpas aos consumidores após críticas nas redes sociais, dizendo que a coleção não faz referências ao regime nazista e que a Cruz de Ferro

é um símbolo do exército alemão, usado antes e depois da época nazista”. (HYPNESS, 2018). O comunicado, apesar de tudo, não foi suficiente para diminuir o falatório. “A Cruz de Ferro é uma condecoração militar surgida no Reino da Prússia e concedida pela primeira vez em março de 1813 pelo rei Frederico Guilherme III. Honraria militar instituída nas Guerras Napoleônicas foi utilizada até a Segunda Guerra Mundial, quando houve uma ruptura”. (HYPNESS, 2018). Sua permanência após esse período é datada, justamente porque adquiriu uma conotação obscura. “O fim do uso da Cruz de Ferro como honraria militar data de maio de 1945, quando o objeto se tornou uma referência ao período do nazismo, um dos mais nefastos da história da humanidade. Isso pois em 1939 Adolf Hitler revalidou a Ordem da Cruz de Ferro, colocando uma suástica no centro da medalha”. (HYPNESS, 2018).

Figura 13 – Uma das cenas do fashion Film da campanha Inverno 2018 da Lança Perfume.



Fonte: Hypeness (2018).

Segundo Svendsen (2010, p. 70) “símbolos são centrais para toda a conformação de identidade, quer se trate de um crucifixo, um piercing ou um traje nacional. Esses símbolos têm de significar e ajudar a dizer alguma coisa sobre a pessoa que os usa”. Não à toa que Umberto Eco (1989, p. 7) pontua que o “vestuário é comunicação”. No caso da Lança Perfume, há de um lado a concepção formal e a materialidade da roupa como algo que se encerra por aí: a roupa é o que ela é, então a roupa é só roupa, e a moda é só moda. Não há conteúdo ou

criticidade capazes de competir com um sistema que se autorregula pela ideia reducionista da própria forma ou da propriedade física. Do outro lado, há o que permanece em estado de suspensão, isto é, a dimensão simbólica dessa roupa, que é completamente desprezada, ingenuamente subestimada para dar contornos a um discurso pouco convincente de que a moda pode transitar por fora dos limites da representação, de que essa roupa pode existir só na matéria, desconsiderando que ela é um dispositivo vivo que mesmo presa em uma condição inanimada, ainda funciona como um irradiador simbólico. A roupa que não existe neste caso é uma roupa que está condenada à assombração dos signos, que embora possam se ressignificar em determinada parte da história, ainda se mantêm, quando atingidos por uma potência traumática e incurável, a sombra do que foram. A roupa que não existe neste caso só pode existir para esta sombra — que aqui é lida como um contexto cristalizado ou assombrado da ordem do imaginário social.

Ainda não inteiramente suficiente, essa roupa que não existe pode também atingir o paroxismo da roupa-ato e destruir por completo a materialidade em nome de um enunciado. É o caso da Costura do Invisível, do estilista Jum Nakao, em um dos episódios mais celebrados da história da moda brasileira.

Em 17 de junho de 2004, durante uma edição do São Paulo Fashion Week, roupas de materialidade incomum cruzaram a passarela, em uma performance que simulava um desfile de moda. “Confeccionadas em papel vegetal de diversas gramaturas e modeladas milimetricamente sobre os corpos das modelos de forma primorosa, filigranas entalhadas manualmente reproduziam rendas; gravações em altos e baixos relevos simulavam brocados”. (JUM NAKAO, 2004). Para construir essa colossal imagem de moda “foram consumidas meia tonelada de papel e mais de 700 horas de trabalho”. (JUM NAKAO, 2004). O *release* do desfile, segundo Oliveros (2011, p. 117), “falava do retorno ao artesanal, do clima de sonho, do desejo, das roupas inspiradas no século XVIII, do sentido do existir e do não existir”. O autor (2011, p. 117) narra o momento,

Com 40 minutos de atraso, a primeira modelo entra, trajando uma roupa inteiramente feita de papel vegetal, com estrutura, volume, plissados, colocados sobre uma malha preta e uma peruca de bonecos Playmobil. Uma sucessão de roupas cada vez mais sofisticadas, todas de papel. O que poderia ser apenas uma abertura foi se consolidando como um todo do desfile. Certo desconforto instaura-se na primeira fila. Mas é isso? E as roupas?

Como se a cena já não fosse provocativamente interessante, a grande apoteose, todavia, estava reservada ao desfecho da apresentação. “Dez minutos depois, com cerca de 20 modelos, segue-se o ritual da fila de agradecimento, quando entram todas perfiladas. (OLIVEROS, 2011, p. 118). Um choque estava prestes a dar as caras. “Ao mesmo tempo em que entra o estilista para agradecer, a iluminação e a música sofrem uma brusca mudança e as modelos rasgam toda as suas roupas, a plateia vai ao delírio”. (OLIVEROS, 2011, p. 118).

Figura 14 – Cenas do desfile “A Costura do Invisível”, de Jum Nakao (2004).



Fonte: Jum Nakao (2004).

“Todo o trabalho de construir as roupas desaparece aos olhos incrédulos dos presentes e provoca uma catarse. Alguns choram, outros deboçam, enquanto a passarela é invadida pelo público, que passa a recolher pedaços de papel que minutos antes se configuravam como roupa”, conta Oliveros (2011, p. 118). “Ninguém acreditava que aquelas preciosidades só existiram naquele momento e nunca mais”. (OLIVEROS, 2011, p. 118).

No ato seguinte, tudo que informava aquela configuração de roupa que se conheceu, já não existia mais. Porém, a roupa que não existe, situado em uma complexidade simbólica, de alguma maneira, já não existia antes do momento formal da sua destruição. Isso porque, alegorias vestimentárias como estas “não produzem somente roupas para vestir, mas criam, a partir de códigos da própria moda, trajes repletos de mensagens, atitudes, conceitos que alargam os sentidos do que é o ato

primordial do paraíso perdido: cobrir-se”. (OLIVEROS, 2011, p. 120). A roupa que não existe já estava instalada na primeira roupa de papel que cruzou a passarela (porque a materialidade escolhida para a peça revelou uma imediata distância da noção cartesiana de roupa), tornou-se um objeto de moda por força do ambiente em que foi exibida e deixou de existir como matéria.

No momento que a roupa deixa de existir em sua materialidade, ela transfere a existência para uma condição de memória, uma habitante de outra ordem que é, senão, a dimensão imaginária. Neste cenário, a roupa que não existe busca o estado de ser na qualidade de imaginação.

### **3.3 A roupa que só existe quando é lembrada: moda e imaginação**

A roupa que não existe pode funcionar como mediadora de um mundo físico e de um mundo intangível, sob domínio da subjetivação, utilizando um semelhante como plataforma de existência. Quando acionada por uma motivação imaginativa ou de qualquer outra natureza psíquica, a roupa passa a existir — e tão somente — a partir desse plano.

Para Carvalho (2010, p. 16), “a moda se apresenta como aquilo que mais se aproxima ou mais se funde com o que há de fantástico na imaginação do homem”. O autor (2010, p. 21) pontua que “a moda pertence aos domínios da fantasia, portanto da grande criação do espírito humano. É pelo uso do traje que o homem e a mulher ousam entrar em contato uns com os outros. É esta ousadia que permite a existência e a realização de laços afetivos”. Além disso, “a fantasia e a imaginação são aquilo que o homem tem de mais precioso porque representa não somente os seus anseios mais profundos, mas também mostra alguma coisa dos limites da capacidade emotiva e cerebral ou da falta de limites”. (CARVALHO, 2010, p. 21).

Talvez seja essa uma das capacidades mais reconhecidamente peculiares do fenômeno moda: a de penetrar no imaginário humano e torná-lo instrumento de uso irrestrito. Dentro dessa escavação arqueológica do inconsciente, a moda manipula a realidade até transformá-la em uma manifestação suprassensível, de caráter surreal. “A moda é a eterna suplente do surrealismo”, (BENJAMIN, 2009, p. 103). Watt (2012, p. 20-21) escreve,

realistas (sur-real) e trazia um forte elemento de surpresa. Em 1924, André Breton lançou o movimento com seu primeiro “Manifesto Surrealista”, definindo-o como a arbitrariedade do pensamento, na ausência de todo o controle exercido pela razão, além da preocupação estética e moral. A princípio um grupo literário, ele atraiu subsequentemente grandes nomes da arte e da fotografia, incluindo Max Ernst, Jean Cocteau, Marcel Duchamp, Giorgio de Chirico, Joan Miró, René Magritte e Man Ray. (...) Com forte influência da escrita do psicanalista Sigmund Freud, o foco de interesse era o inconsciente, sua inspiração, imaginação, sonhos, misticismo e desejo, que seriam a voz autêntica do ser interior.

A relação entre a arte surrealista e a moda em nenhum outro exemplar foi de tão alto mutualismo quanto no trabalho da estilista italiana Elsa Schiaparelli. Em grande parte, justificável por um pioneirismo, Schiaparelli não usou a arte como braço de inspiração, mas trasladou a moda ao estado de arte. Watt (2012, p. 22) conta que “a Vogue foi a primeira a associar explicitamente o trabalho de Schiaparelli à arte”. E apesar de nunca ter comentado, seu primeiro trabalho apresentava uma dimensão adicional de triplo sentido: visual, sensorial e como fetiche sexual”. (WATT, 2012, p. 22).

Figura 15 – Criações de Schiaparelli: Skeleton Dress (1938) | Shoe Hat (1937-1938).



Fonte: Artsy (2017).

“Esse aspecto sutil do desejo sexual expresso na profundidade do inconsciente de quem vestia suas peças viria a se tornar o aspecto central do seu trabalho mais famoso: as colaborações com Salvador Dalí”. (WATT, 2012, p. 22). Na esteira dos surrealistas, Schiaparelli mergulharia no mundo das referências oníricas:

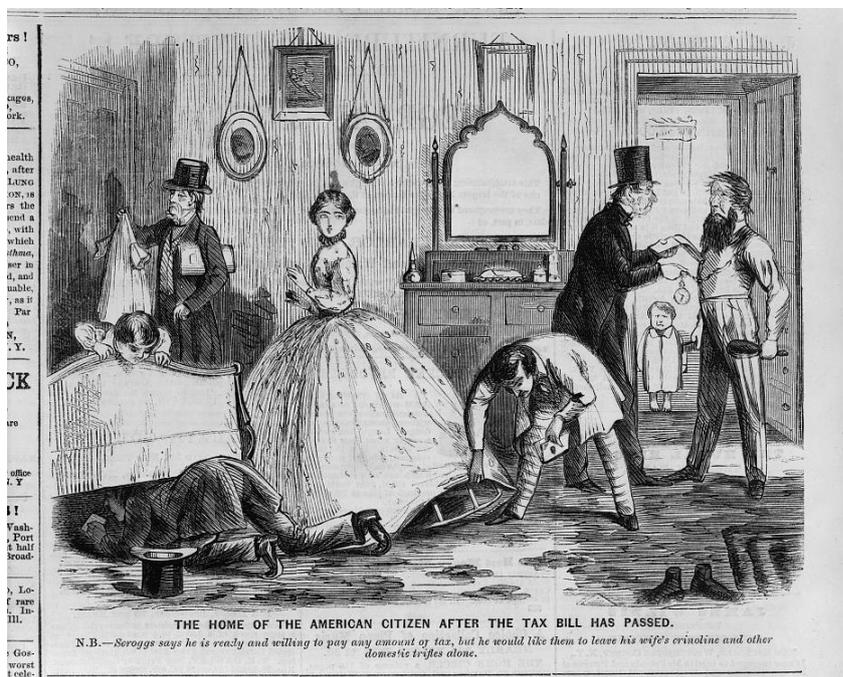
colar aspirina, cadarço e botões de feijão, botões de moeda, blazer com gavetas, vestido esqueleto e chapéu de sapato. Watt (2012, p. 93) diz que “a partir de 1936, as referências ao mundo natural em seus designs — insetos, vegetais, conchas e criaturas do mar — contêm influências direta do uso desses temas pelos surrealistas, dando um efeito ao mesmo tempo lúdico e desafiador”. Por vezes, estreitamente: “Dalí desenhou os broches de estrela-do-mar, lagosta e sereia com ela, e foi inspirado pelos meios de comunicação modernos para criar sua bolsa-telefone com alça de lagosta”. (WATT, 2012, p. 93).

Absolvida de toda e qualquer lógica, essa moda surreal trafega sem obstáculo por uma dimensão ilimitada do inconsciente, tentando firmar na matéria, uma representação que nem sempre é muito fidedigna, mas que preserva a capacidade especulativa da imaginação. Uma faculdade elementar da moda que é estendida à esfera social com dupla potência. Apollinaire (apud BENJAMIN, 2009, p. 108) descreve alguns eventos surrealistas envolvendo a moda do ano de 1927,

Esse ano, a moda é bizarra e familiar, simples e cheia de fantasia. Todos os materiais dos diferentes reinos da natureza podem agora entrar na composição de uma roupa de mulher. Vi um vestido encantador feito de rolhas de cortiça... Um grande costureiro cogita lançar *tailleurs* feitos com dorso de livros velhos, costurados com pelo de bezerro... As espinhas de peixe são muito usadas em chapéus. Veem-se frequentemente deliciosas jovens vestidas como peregrinas de Santiago de Compostela, sendo sua roupa, como convém, constelada de conchas de 'São Tiago'. A porcelana, o grés e a louça surgiram bruscamente na arte da vestimenta... As plumas decoram agora não apenas os chapéus, mas os sapatos e as luvas, e no próximo ano serão colocadas nas sombrinhas. Fazem-se sapatos de vidro de Veneza e chapéus de cristal de Baccarat... Esqueci-me de lhes dizer que, na última quarta-feira, vi nos *boulevards* uma velha madame vestida com pequenos espelhos aplicados e colados em um tecido. Ao sol, o efeito era suntuoso. Parecia, digamos, uma mina de ouro a passeio. Mais tarde começou a chover e a dama pareceu uma mina de prata... A moda torna-se prática e não despreza mais nada, enobrece tudo. Ela fez com a matéria o que os românticos fizeram com as palavras.

Uma noção especulativa, de curiosidade sempre em riste, suscitada pela moda, põe a escrutinar no imaginário, camadas altamente instintivas, primárias, como por exemplo, a pulsão sexual. Ao longo da história, essa observação fica ainda mais evidente no vestuário feminino, que é desde muito cedo tomado como entretenimento libidinoso. “Dizem os comentadores que Margarida de Navarra levava, penduradas dentro da armação de suas saias, as cabeças embalsamadas de seus amantes, para tê-las perto de seu coração”. (CARVALHO, 2010, p. 127).

Figura 16 – Ilustração de 1862 mostra uma investigação policial em que a roupa de uma mulher é suspeita de esconder e transportar segredos.



Fonte: Clara Barton Museum (2018).

A imprensa, segundo Carvalho (2010, p. 129), investe com humor, mas sempre conservando o mesmo sentido lúbrico, “a Gazette de 1732 assim exprime: ‘como se pode aturar as crinolinas tão estufadas a ponto de deixar tão grande espaço vazio entre o corpo da mulher e o apetrecho que contorna? Esse vazio seria um asilo para esconder algum amante?’”. Os exemplos se esticam,

A literatura no teatro se refere de maneira idêntica, na peça *As cestas da Condessa*; vê-se uma condessa da época de Luís XV esconder embaixo das suas saias, o seu amante e o seu marido, ao mesmo tempo que recebe uma declaração de amor do rei que com ela dança um minueto, conservando os dois embaixo das saias. (CARVALHO, 2010, p. 129).

Sartre (1996, p. 165) diz que “o ato de imaginação é um ato mágico. É um encantamento destinado a fazer aparecer o objeto no qual pensamos, a coisa que desejamos, de modo que dela possamos tomar posse”. A roupa que não existe, por sua vez, encaminha-se para um espaço em que possa existir como imagem, uma roupa-imagem, imaginada. A roupa que não existe usa um semelhante material como catapulta de existência — existência essa que é, em síntese, imaterial.

Em um texto altamente controverso intitulado ‘Coisa de Pele’, a jornalista Silvia Pilz relata as experiências humanas no trato da pele de animais para produzir

fantasias estéticas. Sem esconder sequer um centímetro o fascínio que denota pelo tema, ela passeia pela morbidez das peças vitorianas e dos casacos de onça do italiano Roberto Cavalli com um entusiasmo irreprimível. Em determinada parte da matéria, a jornalista comenta sobre uma experiência pessoal que teve envolvendo um casaco de pele emprestado. Silvia Pilz (O ECO, 2005) escreve,

Eu não tenho casacos de pele. Nem teria. Quem vive abaixo da linha do equador se restringe a adereços como brincos de penas ou coisa parecida (herança dos índios). Mas, numa ocasião em São Paulo, vesti um casaco de pele de uma imigrante polonesa e me senti o máximo, quase tão poderosa quanto Marlene Dietrich. Ela guardava o casaco há anos, como se fosse uma joia rara, um pedacinho da sua história. Na verdade, acho que vesti um personagem e não um casaco de pele.

Nesta relação, o “casaco de pele de uma imigrante polonesa” existe como trampolim para uma imagem de Marlene Dietrich, “um ato que visa em sua corporeidade um objeto ausente ou inexistente através de um conteúdo físico ou psíquico que não se dá em si mesmo, mas a título de representante analógico do objeto visado”. (SARTRE, 1996, p. 79).

Figura 17 – Marlene Dietrich em *Shanghai Express*, 1932. (Se esse foi o casaco que Silvia Pilz imaginou, nunca saberemos).



Fonte: Medium (2017).

Em uma cosmogonia diferente, é o que acontece também com a índia Ucaialali. Como já foi dito, as civilizações antigas, segundo Carvalho (2010), passaram a usar adereços sobre a cabeça como sinalizadores da própria alma, para

que esta encontrasse o caminho de volta ao corpo durante o sono, conservando-os em vida. Assim,

encontramos a índia Ucaialali usando bigodes e um chapéu masculino na cabeça (uma imagem da alma masculina) com o intuito de provocar a entrada no seu corpo das almas masculinas de homens adormecidos, almas que se enganariam de porta em virtude do disfarce e viriam igualar a índia ansiosa ao homem. (CARVALHO, 2010, p. 221).

E também a memória. Em “O Casaco de Marx”, Peter Stallybrass narra sobre as duras tentativas de recuperar alguma lembrança de um amigo que morreu, e que só o faz a partir de uma jaqueta de beisebol: uma roupa que busca suturar um momento perdido. “Se eu vestia a jaqueta, Allon me vestia. Ele estava lá nos puimentos que no jargão técnico da costura são chamados de ‘memória’. Ele estava lá nas manchas que estavam na parte inferior da jaqueta; ele estava lá no cheiro das axilas. Acima de tudo, ele estava lá no cheiro”. (STALLYBRASS, 2008, p. 10). Stallybrass (2008, p. 14) diz que “a roupa tende a estar poderosamente associada com a memória ou, para dizer de forma mais forte, a roupa é um tipo de memória. Quando a pessoa está ausente ou morre, a roupa absorve sua presença ausente”. E mesmo morta, ela ainda está lá “dependurada no armário, na forma de seu corpo impresso sobre a roupa”. (STALLYBRASS, 2008, p. 14).

Dessa forma, a roupa assume diferentes papéis em situações de luto — e Stallybrass se empenha em remontar alguns deles. No último romance de Vladimir Nabokov, “Olha os Arlequins”, um dos personagens sente a ligeira necessidade de eliminar os vestidos que pertenciam a esposa recém-falecida. Uma vez que, segundo Stallybrass (2008, p. 17) “a vida desses objetos é inflada, monstruosa, como se tivessem, eles próprios, usurpando o lugar de sua portadora. As roupas agora vestem seus próprios eus”. Igualmente no poema “Resíduo”, em que Laurence Lerner escreve sobre as tentativas do pai em se livrar das roupas de sua mãe. O autor observa,

Num certo e importante sentido, as roupas são a dor que o pai sente. Os vestidos ficam lá pendurados, esperando. Eles duram, mas somente como um resíduo que recria a ausência, a solidão, a morte: coisas que não são. Contudo, mesmo quando elas se foram, transformadas em dinheiro instantaneamente descartável, o guarda-roupa recria a presença fantasmática dos vestidos que não estão mais lá. Existe, de fato, uma estreita conexão entre a mágica das roupas perdidas e o fato de que os fantasmas, frequentemente, saem dos armários e dos guarda-roupas para

nos estarrecer, nos assombrar, talvez até mesmo para nos consolar. (STALLYBRASS, 2008, p. 20).

Para Stallybrass (2008, p. 29) “as roupas são preservadas; elas permanecem. São os corpos que as habitam que mudam. (...) As roupas têm uma vida própria: são presenças materiais e, ao mesmo tempo, servem de código para outras presenças materiais e imateriais”. Quando tomadas como legado, também podem construir identidade a partir de outra identidade, uma identidade fantasma.

Na transferência de roupas, as identidades são transferidas de uma mãe para uma filha, de um aristocrata para um ator, de um mestre para um aprendiz. Essas transferências são frequentemente representadas no teatro da Renascença em cenas em que um servo ou uma serva veste-se como seu mestre, um amante veste-se nas vestimentas emprestadas de outro amante, uma caveira habita as roupas que sobreviveram a ela. Na peça *A Duodécima Noite*, o irmão é transformado na irmã e a irmã no irmão, através da roupa, identificando-se como Cesario/Sebastian. (STALLYBRASS, 2008, p. 30).

Seja gestada pelo luto ou como legado simbólico, essa roupa que não existe estimula existência pela semelhança — porém, amparada por uma dimensão invisível. Neste terreno, semelhança é um assunto que o surrealista René Magritte pode ajudar a dar o nó. Em 1929, quando pintou o quadro “Isto não é um cachimbo”, Magritte incendiou as discussões sobre representação (e também sobre semelhanças e similitudes) no berço das vanguardas artísticas. “O famoso cachimbo... Como fui censurado por isso! E entretanto... vocês podem encher de fumo o meu cachimbo? Não, não é mesmo? Ela é apenas uma representação, portanto, se eu tivesse escrito sob meu quadro ‘isto é um cachimbo’, eu teria mentido”. (MAGRITTE apud FOUCAULT, 1988, p. 91). Foucault (1988, p. 48) comenta que “foi suficiente ao desenho mais correto uma inscrição como ‘Isto não é um cachimbo’, para que logo a figura esteja obrigada a sair de si própria, isolar-se de seu espaço e, finalmente, pôr-se a flutuar, longe ou perto de si mesma, não se sabe, semelhante ou diferente de si”. Ou ainda se “é remetida ao visível que a envolve ou se ela cria, sozinha um invisível que se lhe assemelha”. (FOUCAULT, 1988, p. 42).

Esse “invisível que se lhe assemelha” é precisamente o lugar da roupa que não existe. Diante dela, “o homem opera uma substituição”. (CARVALHO, 2010, p. 15). Carvalho (2010, p. 15) diz que “ao invés, de exibir a força imposta pelo seu

mundo fantasma — força esta incapaz de ser contida pelo seu organismo de indivíduo, pequeno demais — ele exhibe a substituição, isto é, exhibe a moda”.

Figura 18 – “Isto não é um cachimbo”, René Magritte, 1929. (E também não é o casaco de Marlene Dietrich que Silvia Pilz imaginou).



Fonte: Images Analyses (2017).

Em Magritte, “cada um dos elementos de ‘isto não é um cachimbo’”, aponta Foucault (1988, p. 65) “bem poderia manter um discurso em aparência negativa, pois se trata de negar, com a semelhança, a asserção de realidade que ela comporta, mas que é no fundo afirmativo: afirmação do simulacro, afirmação do elemento na rede do similar”. Então, se a tinta pinta a representação do cachimbo sobre a tela; a roupa que não existe, por sua vez, pinta a representação do eu sobre o corpo. E se há uma infinidade de cachimbos em uma imagem mental — usando um termo de Sartre (1996) —, há por conseguinte, uma disposição numerosa de imagens mentais despertas por objetos de moda que, no entanto, só se dão em uma relação hermética, bilateral, de objeto e indivíduo, de objeto e imaginação. Motta (2011, p. 141) escreve,

Há cerca de um século, o artista franco-suíço Marcel Duchamp afirmou: ‘não meus amigos, isto não é um mictório, tampouco uma roda de bicicleta. Isto é um objeto de arte’. Tempos depois o surrealista René Magritte adaptou e fez coro. Pintou um cachimbo e disse: ‘Isto não é um cachimbo, é uma pintura’. Em cada contexto e época estas negativas e afirmações tiveram um sentido, complementando-se uma à outra. A moda, por sua vez, agora emenda: Isto não é uma camisa, um vestido, e este não é um sapato. Tudo isto, caro cliente, é só a materialização do seu desejo. (MOTTA, 2011, p. 141)

Stallybras (2008, p. 15) conclui que “apesar de toda nossa crítica sobre o materialismo da vida moderna, a atenção ao material é precisamente aquilo que está ausente”. No entanto, “rodeados como estamos por uma extraordinária abundância de materiais, seu valor deve ser incessantemente desvalorizado e substituído” (STALLYBRASS, 2008, p. 15). E se “as alterações da moda estão ligadas ao desgaste emotivo do indivíduo” (CARVALHO, 2010, p. 151), em uma sociedade pós-moderna, de filamento espetacular, a noção de substituição vai ser ainda mais efervescente, desafiada a dar conta das pulsões polissêmicas do indivíduo nascente.

## 4 OS MODOS DA PÓS-MODERNIDADE

Meu pai diz que estamos vivendo uma época em que as águas são mais turvas, os lagos, menos calmos, e as pedras, cada vez mais escorregadias. A vida trafega em alta velocidade através de fibras ópticas; e as memórias digitais precisam ser cada vez maiores para comportar o volume de informações e para compensar a memória reduzida dos homens. A era digital, com toda a evolução tecnológica, conduz as pessoas como numa correnteza, chocando-as umas às outras, mas raramente as unindo. São como seixos rolados, pedras lisas vitrificadas, interagindo todo o tempo, mas sem qualquer aderência. (CALDEIRA, 2014).

Segundo o dicionário Michaelis, “modo” significa “1. Forma ou maneira particular de algo; 2. Maneira particular de agir, pensar ou fazer algo; 6. Estado ou disposição de espírito”. (MODO, 2019). Já o plural, “modos”, significa “maneira de comportar-se; comportamento”. (MODO, 2019). Assim, o estado de espírito do sujeito pós-moderno é a mudança, seus modos são remodelados e sintonizados pela dinâmica da mutabilidade. O sujeito pós-moderno é fluxo — e essa natureza primária está no topo da camada nominativa mais intensa do fenômeno que o envolve. Localizado no trânsito interminável das conformações subjetivas e identitárias e abraçando a contradição constante, é numa ideia progressivamente pluralista que o mundo do pós-moderno se forja e se abastece. A incerteza passa a atuar como substituta recorrente de uma estrutura sólida antecessora — que promovia, entre outras coisas, a razão implacável. Nesse novo momento, consagra-se, portanto, uma espécie de transitoriedade líquida: a condição germinativa da pós-modernidade.

A imagem do mundo diariamente gerada pelas preocupações da vida atual é destituída da genuína ou suposta solidez e continuidade que costumavam ser a marca registrada das “estruturas” modernas. O sentimento dominante, -agora, é a sensação de um novo tipo de incerteza, não limitada à própria sorte e aos dons de uma pessoa, mas igualmente a respeito da futura configuração do mundo, a maneira correta de viver nele e os critérios pelos quais julgar os acertos e erros da maneira de viver. O que também é novo em torno da interpretação pós-moderna da incerteza (em si mesma, não exatamente uma recém-chegada num mundo do passado moderno) é que ela já não é vista como um mero inconveniente temporário, que com o esforço devido possa ser ou abrandado ou inteiramente transposto. O mundo pós-moderno está-se preparando para a vida sob uma condição de incerteza que é permanente e irredutível. (BAUMAN, 1998, p. 32).

Orientado pela incerteza e fortemente fragmentado, o sujeito da pós-modernidade é, por excelência — além de animal puramente simbólico —, um *bicho-hidra*: diferente do ser autônomo, unificado e racional teorizado pelos modernos, “a

pós-modernidade conclama a uma construção permanente do sujeito fragmentado, partindo de um supermercado de identidades”. (FONTENELLE, 2008, p. 26). Essa criatura pós-moderna que lida com numerosas cabeças de pensamentos disformes, está, tal qual a criatura mitológica, em estado líquido contínuo e essa condição assume duas ideias distintas: uma que diz respeito a noção incessantemente impelida ao desconhecido, encontrado nas profundezas do mundo das identidades múltiplas; e uma que diz respeito ao estado físico da própria matéria que envolve a criatura pós-moderna, a liquidez de suas perspectivas, cabível em qualquer forma que decidir assumir.

A própria intenção de fazer da Hidra uma imagem para o ser pós-moderno, uma metáfora para a condição febril da impermanência e da multiplicidade, encontra seu correspondente moderno — e esta correspondência se situa, evidentemente, através de uma expressão figurativa altamente centralizadora.

Entre as representações de monstros de todos os tempos — antigos, medievais, modernos e contemporâneos — encontramos alegorias de formas de sociedade. O Leviatã, segundo desenho original de Thomas Hobbes representa um soberano cujo torso é constituído por uma infinidade de minúsculos corpos. Essa forma, organizada verticalmente a partir do centro único e estável que é a cabeça do soberano, traduz esteticamente a transcendência da soberania apresentada como ordem natural e divina que legitima, por sua vez, a ordem nacional. O Leviatã assim como seu extremo oposto, a Hidra — muitas cabeças para um só corpo —, são imagens de concepções sociais e políticas. (SZANIECKI, 2014, p.15).

Segundo Szaniecki (2014, p. 15), “a monstruosidade do Leviatã e da Hidra se refere a uma concepção ou design de sociedade que se sobrepõe aos seus anseios”. Neste cenário, a multiplicidade existente de cabeças, e também de seres e fazeres, junto do derradeiro derretimento das estruturas sólidas da modernidade, marcam a passagem para o mundo pós-moderno. “Se nossos antepassados quiseram derreter todos os sólidos existentes, não foi pelo desgosto em relação a solidez, mas pela insuficiente solidez daqueles sólidos tradicionais / incorporados / estabelecidos”, diz Bauman (2010, p. 11-12). “Eles consideravam ‘derreter os sólidos’ uma medida meramente transitória, a ser aplicada apenas até que esses sólidos fossem produzidos de modo a não exigir nem permitir qualquer fusão posterior”. A modernidade até tinha sua concepção de movimento e mudança, mas uma concepção encapsulada por movimentações e transformações s com uma linha de chegada. (BAUMAN, 2010). “O horizonte que a modernidade mirava era a

visão de uma sociedade estável, solidamente enraizada, da qual qualquer desvio mais acentuado apenas pode ser uma mudança para pior”. (BAUMAN, 2010, p. 12). O que a modernidade em sua versão antiga enxergava como o iminente ponto final de sua tarefa (e que haveria, posteriormente, um momento de regozijo profundo) era visto agora como uma miragem. (BAUMAN, 2010). “Não havia no final do caminho qualquer linha de chegada, qualquer sociedade perfeita, totalmente boa, ‘sem melhoramentos a contemplar’. A mudança perpétua seria o único aspecto permanente (estável, ‘sólido’, se se quiser assim dizer) de nossa forma de viver”, aponta Bauman (2010, p. 12). “A pós-modernidade, como ela se apresentava naquele momento, era a modernidade despojada de suas ilusões”. (BAUMAN, 2010, p. 12).

Essa forma emergente de vida, líquida-moderna, era radicalmente diferente de tudo que já se havia testemunhado antes; justamente por haver uma reconciliação com a ideia de que, assim como toda as substâncias líquidas, também as instituições, os fundamentos, os padrões e as rotinas não poderiam manter e não manteriam suas formas por muito tempo. (BAUMAN, 2010). Isso, por outro lado, não significava dizer que deixaríamos de ser modernos imediatamente, mas que a modernidade, em sua redoma hermética, estava prestes a entrar num processo de escoamento incontornável.

Entramos em modo de viver enraizado no pressuposto de que a contingência, a incerteza e a imprevisibilidade estão aqui para ficar. Se o “fundir a fim de solidificar” era o paradigma adequado para a compreensão da modernidade em seu estágio anterior, “a perpétua conversão em líquido”, ou o “estado permanente de liquidez”, é o paradigma estabelecido para alcançar e compreender os tempos mais recentes — esses tempos em que nossas vidas estão sendo escritas (BAUMAN, 2010, P.13)

Para Stuart Hall (2006, p. 7) “as velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como um sujeito unificado”. A pós-modernidade — ou a modernidade tardia como por vezes é chamada por Hall — traz consigo uma ideia de “crise de identidade”: um argumento levantado como algo que faz “parte de um processo mais amplo de mudança, que está deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades modernas e abalando os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social”, (HALL, 2006, p.8). Esse tipo de mudança estrutural que transforma as sociedades

modernas no final do século XX está fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade — paisagens que, no passado, tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais (HALL, 2006). “Estas transformações estão também mudando nossas identidades pessoais, abalando a ideia que temos de nós próprios como sujeitos integrados. Esta perda de um ‘sentido de si’ estável é chamada, algumas vezes, de deslocamento ou descentração do sujeito”, esclarece Hall (2006, p. 9). “Esse duplo deslocamento-descentração dos indivíduos tanto de seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmos — constitui uma ‘crise de identidade’ para o indivíduo”.

Sob tais processos de mudança em conjunto é que Hall se pergunta se não são estes os verdadeiros agentes de transformação da modernidade. “Naquilo que é descrito, algumas vezes, como nosso mundo pós-moderno, nós somos também “pós” relativamente a qualquer concepção essencialista ou fixa de identidade” articula Hall (2006, p. 10). “Algo que, desde o Iluminismo, se supõe definir o próprio núcleo ou essência de nosso ser e fundamentar nossa existência como sujeitos humanos”. Por essa razão e para chegar a uma delimitação razoavelmente mais palpável do sujeito que emerge na modernidade tardia, Hall examina três concepções de identidade bastante distintas: o sujeito do Iluminismo, o sujeito sociológico e o sujeito pós-moderno.

O sujeito do Iluminismo estava baseado numa concepção da pessoa humana como um indivíduo totalmente centrado, unificado, dotado das capacidades de razão, de consciência e de ação, cujo “centro” consistia num núcleo interior, que emergia pela primeira vez quando o sujeito nascia e com ele se desenvolvia, ainda que permanecendo essencialmente o mesmo — contínuo ou “idêntico” a ele — ao longo da existência do indivíduo. O centro essencial do eu era a identidade de uma pessoa. (HALL, 2006, p. 10-11)

O sujeito sociológico, por sua vez, não poderia desenvolver uma identidade se esta não estivesse condicionada as ações interacionistas do seu “eu” interno e dos meios externos a ele — aqueles que atingem o seu interior, esculpindo suas concepções particulares a partir de choques com o mundo externo: o mundo que ele vê e o mundo que o vê, em processos de transfusão.

A noção de sujeito sociológico refletia a crescente complexidade do mundo moderno e a consciência de que este núcleo interior do sujeito não era autônomo e autossuficiente, mas era formado na relação com “outras

“pessoas importantes para ele”, que mediavam para o sujeito os valores, sentidos e símbolos — a cultura — dos mundos que ele/ela habitava. [...] De acordo com essa visão, que se tornou a concepção sociológica clássica da questão, a identidade é formada na "interação" entre o eu e a sociedade. O sujeito ainda tem um núcleo ou essência interior que é o "eu real", mas este é formado e modificado num diálogo contínuo com os mundos culturais "exteriores" e as identidades que esses mundos oferecem. [...]. (HALL, 2006, p. 11).

O sujeito pós-moderno, por fim, manifesta-se sob a pele do próprio *bicho-hidra*: são as numerosas cabeças — cada qual uma identidade diferente, contraditória ou fugidia — que projetam a sua formação.

O sujeito, previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas. Correspondentemente, as identidades, que compunham as paisagens sociais "lá fora" e que asseguravam nossa conformidade subjetiva com as "necessidades" objetivas da cultura, estão entrando em colapso, como resultado de mudanças estruturais e institucionais. O próprio processo de identificação, através do qual nos projetamos em nossas identidades culturais, tornou-se mais provisório, variável e problemático. Esse processo produz o sujeito pós-moderno, conceptualizado como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente. A identidade torna-se uma "celebração móvel": formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam. (HALL, 2006, p.10-13).

Maffesoli (1996, p. 304) diz que o “eu” no pós-moderno é “uma frágil construção, ele não tem substância própria, mas se produz através das situações e das experiências que o moldam num perpétuo jogo de esconde-esconde”. Comenta o autor que a imagem talvez seja um pouco forte, mas será que não ilustra as múltiplas mudanças que constituem um mesmo indivíduo? Maffesoli (1996, p. 304) escreve,

Por um lado, no decorrer de uma mesma existência, cada um muda diversas vezes. Variações, modificações, conversões, revoluções, inúmeros são os termos que traduzem essas mudanças. Elas afetam sua aparência física, de início, mas também suas representações, suas relações amiais ou amorosas, sem falar de sua vida profissional. Quando empregamos uma expressão comum do tipo “fulano não é mais o que era”, aonde foi o conceito de identidade? Do outro lado num tempo “x” de sua existência, esse mesmo indivíduo é raramente homogêneo a si próprio. Para um será de um modo público que desempenhará uma multiplicidade de personagens, segundo os lugares, as ocupações, a vizinhança do momento. Para o outro, será de modo secreto ou dissimulado que ele efetuará a mesma mudança de pele.

Para esse último, Maffesoli (1996, p. 304) explica que “será patologicamente que vai viver a clivagem do eu; a esquizofrenia será, então, seu quinhão cotidiano. De qualquer maneira que isso seja vivido, Doutor Jekyll e Mister Hyde é mesmo uma realidade incontornável na estrutura do eu empírico”. A metáfora com a história vitoriana do médico que mantém uma personalidade secreta e bestial sugere a ideia de existir outros de um mesmo — nesse caso, mais uma vez, um *bicho-hidra* em processo de hibernação.

Como se vê, as definições do sujeito pós-moderno embate, em alguma parte do percurso (senão todas) em terrenos de natureza movediça, assim também o faz a tarefa de delimitar as definições do próprio fenômeno da pós-modernidade — que precisa lidar, em certo grau, com desafios semânticos. Uma das razões pelas quais Bauman (2003) passou a falar em “modernidade líquida” em vez de “pós-modernidade” (seus últimos trabalhos, inclusive, evitam esse termo) é que ficou cansado de tentar esclarecer exatamente essa confusão semântica que não distingue sociologia pós-moderna de sociologia da pós-modernidade, entre “pós-modernismo” e “pós-modernidade”. “No meu vocabulário, ‘pós-modernidade’ significa uma sociedade (ou, se se preferir, um tipo de condição humana), enquanto que ‘pós-modernismo’ se refere a uma visão de mundo que pode surgir, mas não necessariamente, da condição pós-moderna”. (BAUMAN, 2013, p. 2). Nessa odisséia pela delimitação entre os termos, Eagleton (1998) estica as definições de Bauman, teorizando que a palavra pós-modernismo se refere em geral a uma forma de cultura contemporânea, enquanto o termo pós-modernidade alude a um período histórico específico.

Pós-modernidade é uma linha de pensamento que questiona as questões clássicas de verdade, razão, identidade e objetividade, a ideia de progresso e emancipação universal, os sistemas únicos, as grandes narrativas ou os fundamentos definitivos de explicação. Contrariando essas normas do Iluminismo, vê o mundo como contingente, gratuito, diverso, instável, imprevisível, um conjunto de culturas ou interpretações desunificadas gerando um certo grau de ceticismo em relação a objetividade da verdade, da história e das normas, em relação às idiosincrasias e a coerência de identidades. (EAGLETON, 1998, p. 7).

Segundo Eagleton (1998, p. 7), essa maneira de ver a pós-modernidade baseia-se em circunstâncias concretas, “emerge da mudança histórica ocorrido no Ocidente para uma nova forma de capitalismo, para o mundo efêmero e descentralizado da tecnologia, do consumismo e da indústria cultural (...)”. E assim

como Fontenelle (2008, p. 3) diz que “o modernismo teria sido a autocrítica da modernidade que, ao ser assimilado pela ordem vigente, acabou sedimentando o terreno para o pós-modernismo”, o pós-modernismo seguiu o mesmo caminho e tornou-se a autocrítica da pós-modernidade.

Pós-modernismo é um estilo de cultura que reflete um pouco essa mudança memorável por meio de uma arte superficial, descentrada, infundada, autoreflexiva, divertida, caudatária, eclética e pluralista, que obscurece as fronteiras entre a cultura “elitista” e a cultura “popular”, bem como a arte e a experiência cotidiana”. (EAGLETON, 1998, p.7).

A moda, nesse caso, vai fluir por entre as duas definições com completa indistinção; porque ela, a moda, tem um pé em ambos: um que fica na pós-modernidade — a roupa que veste o ser descentrado e altamente pluralista, politicamente, ideologicamente —; e o outro que fica no pós-modernismo — a roupa que vai deliberadamente fugir aos padrões do sujeito cartesiano do Iluminismo, a roupa que vai exceder e subverter por completo suas estruturas primordiais (aquelas que dizem respeito a nudez ou aos fins protecionistas) para vestir qualquer tipo de manifesto.

Svendsen (2010, p. 21) diz que “todos nós temos de expressar de alguma maneira quem somos através de nossa aparência visual. Essa expressão será necessariamente um diálogo com a moda, e os ciclos cada vez mais rápidos desta indicam uma concepção mais complexa do eu, porque o eu se torna mais efêmero”. Ao servir de espelho para a pós-modernidade, a moda vai presenciar um efeito que até então não havia sido experimentado em todo o seu histórico de reviravoltas. Para Bauman (1998, p. 33), “o mundo pós-moderno está-se preparando para a vida sob uma condição de incerteza que é permanente e irreduzível”, condição que vai respingar no poder de reflexão sociocultural da moda, munindo-a com discursos que vão para além dos estados exclusivamente retinianos, ou seja, aqueles que se podem ver apenas com os olhos: a moda vai levar o espectador para o estado da arte, para o estado da experiência sensorial, vai deslocar e desconstruir, por vezes literalmente desconstruir, o que se achava pensar sobre o fenômeno. A moda vai escandalizar pelos seus modos, a seu modo.

## 5 OS MODOS DA MODA NA PÓS-MODERNIDADE

Assim é (se lhe parece).  
(PIRANDELLO, 1917).

A moda brinca de Deus. Não à toa, seus fiéis diligentes peregrinam templos de neon ou de minimalismos monásticos atrás de indulgências que os vistam como uma luva e que os liberte do pecado de parecer como ontem. Para muitos, sua palavra é dogmática e seus efeitos estão acima do bem e do mal. A moda trafega como uma figura onisciente, onipotente e onipresente, tanto para convertidos quanto para neófitos. Adora-se como divindade dos tempos inestancáveis: a moda é a religião do sujeito pós-moderno.

“Um estilo de roupa no período feudal era capaz de comunicar uma mensagem”, diz Svendsen (2010, p. 82). “Mas dificilmente se poderia dizer o mesmo sobre a moda pós-moderna. Ela não comunica uma mensagem — ela é a mensagem”. Na pós-modernidade, a palavra da moda encontra um ápice de propagação, batendo em porta em porta com o apoio de uma mensageira hiper eficiente: a globalização. Para entender este fenômeno é antes necessário entender que “uma de suas características principais é a ‘compressão espaço-tempo’”, aponta Hall (2006, p. 69). “A aceleração dos processos globais, de forma que se sente que o mundo é menor e as distâncias mais curtas, que os eventos em um determinado lugar têm um impacto imediato sobre pessoas e lugares situados a uma grande distância”. Para Harvey (apud HALL, 2006, p. 70),

À medida que o espaço se encolhe para se tornar uma aldeia "global" de telecomunicações e uma "espaçonave planetária" de interdependências econômicas e ecológicas — para usar apenas duas imagens familiares e cotidianas — e à medida em que os horizontes temporais se encurtam até ao ponto em que o presente é tudo que existe, temos que aprender a lidar com um sentimento avassalador de compressão de nossos mundos espaciais e temporais.

De acordo com Giddens (apud HALL, 2006, p.15), “à medida em que áreas diferentes do globo são postas em interconexão umas com as outras, ondas de transformação social atingem virtualmente toda a superfície da terra”. Para ilustrar essa aldeia global, o trabalho do artista coreano Beomsik Won fornece bases imagéticas por meio da investigação de arquiteturas que não existem. Em um processo meticuloso de colagem, o artista desmembra construções reais para criar

outras distópicas, que falam sobre sociedades caoticamente fusionadas, o coração da pós-modernidade.

Figura 19 – Archisculpture 038 de Beomsik Won (2014).



Fonte: Erico David, Yatzer (2017)

Rejeitando a noção cartesiana de simetria, Won acredita que suas obras são “apenas impressões sociais do mundo em que vivemos”. (YATZER, 2017). Todo esse cenário de urbanidade em mixórdia, com linhas territoriais e culturais borradas — ou em casos mais agudos, invisibilizadas sob o impacto de uma rede altamente globalizadora —, produz, a certo grau, uma espécie de dimensão alternativa, e simultânea, que opera com suas próprias regras. Sobre os avanços em computação, telecomunicações, biotecnologia e exploração do espaço, Santaella (2007, p. 128) diz que,

parece existir um certo consenso de que a revolução tecnológica que estamos atravessando é psíquica, cultural e socialmente muito mais profunda do que foi a invenção do alfabeto, do que foi também a revolução provocada pela invenção de Gutenberg. Para muitos analistas do social as mutações são vastas e profundas, atingindo proporções antropológicas tão ou mais impactantes do que foram as da revolução neolítica.

No entanto, segundo Santaella (2007, p. 128), “essas mudanças rápidas, atordoantes, não são apenas quantitativas. Elas assinalam as dores do parto de

uma nova era.” A exposição constante aos efeitos dos dispositivos eletrônicos — em grande parte sob os domínios despóticos da internet, como geradora excessiva de informação — contribui para o desenvolvimento de uma sociedade de subjetividades voláteis e, por vezes, facilmente violáveis. Os ecos dessa condição junto da ambientação distópica proposto por Won [figura 7] se materializam com especial intensidade na moda, a partir da formação de um figurino que enforma essa aldeia global. Para Hall (2006, p. 48), “as identidades nacionais não são coisas com as quais nós nascemos, mas são formadas e transformadas; no interior da *representação*”. Isto é, somos parte de algum lugar, por identificação, a partir de um emaranhado de laços simbólicos. “Nós sabemos o que significa ser “inglês” devido ao modo como a “inglesidade” (*englishness*) veio a ser representada — como um conjunto de significados — pela cultura nacional inglesa”, (HALL, 2006,p.48). Hall escreve,

Segue-se que a nação não é apenas uma entidade política, mas algo que produz sentidos — *um sistema de representação cultural*. (grifo do autor). As pessoas não são apenas cidadãos/ãs. legais de uma nação; elas participam da ideia da nação tal como representada em sua cultura nacional. Uma nação é uma comunidade simbólica e é isso que explica seu poder para gerar um sentimento de identidade e lealdade. (HALL, 2006, p.48)

Nessa neopangeia em que as geografias parecem encurtadas e as linhas culturais inexistentes em virtude de uma construção social em espaço virtual, a roupa acende a uma contradição irreparável — que, por outro lado, já está em sua constituição genética e é então potencializada. “No mundo pós-moderno de estilos e padrões de vida livremente concorrentes, há um severo teste de pureza que se requer seja transposto por todo aquele que solicite ser ali admitido”, afirma Bauman (1998, p. 11). “Tem de mostrar-se capaz de ser seduzido pela infinita possibilidade e constante renovação promovida pelo mercado consumidor, de se regozijar com a sorte de vestir e despir identidades, de passar a vida na caça interminável de cada vez mais intensas sensações e cada vez mais inebriante experiência”. Enquanto buscam pela diferenciação extrema, os indivíduos — ou a sua esmagadora maioria —, tendem a universalização do estilo pessoal, quase em uma espécie de mimese: a distância da passarela e da vida real diminuí e por vezes, se anula. O trabalho do fotógrafo Hans Eijkelboom é um desses exemplares. Para seu último livro, *Pessoas do século XXI*, “o fotógrafo e artista conceitual passou 20 anos na Holanda, mais

tarde na América e na China, trabalhando quase diariamente, notando semelhanças na aparência dos transeuntes e os fotografando”. (THE GUARDIAN, 2014). As anotações fotográficas, como ele as chama, são registros feitos por um cronista visual sobre um tipo de sociedade mimética.

Figura 20 – Imagens do livro *People of the Twenty- First Century* de Hans Eijkelboom, Amsterdã (2014).



Fonte: Slate (2014)

Isso fica ainda mais claro quando se fala em Vetements, a marca que costumava ser apontada como francesa e que declarou depois não ter nacionalidade nenhuma, elevou as noções que se tinham da roupa de desfile e da roupa de cotidiano, apresentando coleções em não-lugares: restaurantes, saguão de embarque, avenidas ou qualquer espaço que pertença a todos e a nenhum. Dentro da roupa supostamente banal, modelos são pessoas comuns, sem artifício sequer, mas sob efeito das passarelas — algo que não duraria muito tempo porque logo a marca decidiria parar de desfilas, decretando fim as passarelas e lançando ultimato a tantos outros formatos tradicionais. O que parecia é que a Vetements tivera surgido para ser o último sopro da moda em vida — ainda que o fizesse apunhalando esse mundo pelas costas, ou por todos os lados, com um tipo de radicalidade que se

achava estar dormente. No desfile de inverno 2017, “cada modelo pertencia à uma tribo que representava na passarela. A maioria deles sequer era profissional, vários foram escolhidos pelas ruas e bares de Paris. Os estereótipos nunca foram tão verdadeiros e tão bem representados”. (RADAR, 2017). Naquele ambiente pasteurizado por vários estereótipos franceses, “a primeira a adentrar a passarela foi a senhora rica com o seu casaco de pele, logo após, a parisiense vestindo trench coat”. (RADAR, 2017). O desfile continuou com a participação de “skinheads, um punk com os característicos spikes, a secretária de saia lápis e até mesmo um guarda das Nações Unidas de uniforme”. (RADAR, 2017).

Figura 21 – Vetements, Inverno 2017.



Fonte: Slate (2014)

Assim, a moda, de antemão, precisou primeiro fertilizar o terreno com o cosmopolitismo, aproximando seu universo do cotidiano replicado em qualquer cidade, para poder esboçar o segundo passo: uma implosão deliberada dos limites culturais, eliminando as fronteiras entre roupa e indumentária. Um paradoxo nascido da ideia de que o particular supostamente pode ser alcançado pelo genérico.

De repente, modelos caucasianas vestidas com túnicas e turbantes de motivos africanos estão na passarela da Marc Jacobs — isso depois dele ter colocado lá, em outra estação, as mesmas modelos caucasianas usando dreads coloridos. No Outono 2018, elementos de povos indígenas norte americanos são levados para o desfile da Thom Browne — com as características tranças sendo adotadas por modelos pálidos. Num piscar de olhos, vestimentas típicas chinesas e muçulmanas passam a conviver tranquilamente ao lado de casacos de pele e botas brilhantes de apelo tecnológico. (RADAR, 2018).

E não só, “meses depois, surge um hijab na Versace. E outro na Dolce & Gabbana. E outro na Calvin Klein. E outro na Dior. Hijabs começam, subitamente, a

frequentar passarelas nos quatro cantos do globo. A imprensa passa a falar de apropriação cultural”. (RADAR, 2018). Só que o efeito colagem de culturas atinge um nível excedente, promovendo fusões paulatinamente incontornáveis. “Na Balenciaga, a referência está lá, mas não pode ser geoculturalmente rastreada. Já não se tem uma etnia definida: os lenços de cabeça podem ser de uma mulher muçulmana ou de uma trabalhadora agrícola do leste europeu ou do nordeste do Brasil”. (RADAR, 2018). O mesmo parece acontecer na Gucci, “nicabes e hijabs se misturam com vestes tradicionais romenas e mexicanas, adornadas por turbantes árabes ou chapéus figurativos chineses”. (RADAR, 2018).

Figura 22 – Da esquerda para a direita: Marc Jacobs, Thom Browne, Versace, Balenciaga e Gucci, Inverno 2017/18



Fonte: Radar (2018).

De acordo com Santaella (2009) os termos “pós-moderno” e “pós modernidade” são alvo de “frequentes debates e controvérsias, mas, dentro do pouco consenso que há a esse respeito, é aceita a tese de que, desde os anos 1970, transformações referentes às práticas culturais, políticas e econômicas repercutiram de forma única e revolucionária nos ‘acontecimentos humanos’”. Ao anunciar o fim do estilo na cultura chamada “pós-humana”, a autora recorre a David Harvey, para quem os traços da pós-modernidade podem ser encontrados “no privilégio da heterogeneidade e da diferença como forças liberadoras, na fragmentação, indeterminação e intenso descrédito em relação a todos os discursos universalizadores e globalizantes” (HARVEY apud SANTAELLA, 2009). Santaella (2009) explica que a pós-modernidade tem como característica a substituição dos princípios universais e generalizantes pela pulverização dos discursos culturais. Durante esse processo, a própria noção de subjetividade se dispersa. “Todo o

discurso social pós-moderno tornou-se, ele mesmo, uma rede multiforme de jogos de linguagem, em cuja disseminação o sujeito se dissolve, disperso em nuvens de elementos narrativos”. (SANTAELLA, 2009).

Como reação, a moda da pós-modernidade encontra uma prolífera produção de narrativas, baseada nas múltiplas subjetivações a que seu período de ofício a sujeita. Difere-se dos primeiros autores que a teorizaram no século XIX a partir de sua relevância como efeito social e passa ganhar demão mais próximas da experimentação: torna-se ferramenta política, um elemento insubordinado, maleável e em diálogo feroz com a arte. Na linha em que se pensa a moda como plataforma de expressão para alguma mensagem sobre determinado tempo; pensa-se que, no mundo pós-moderno, essas mensagens se agitam, se desestabilizam e se reconstróem impelindo a moda responsabilidades ainda mais moventes, estratégicas e em muitos casos, próximas de armadilhas. “O mundo pós-moderno é qualquer coisa, menos imóvel — tudo, nesse mundo, está em movimento. Mas os movimentos parecem aleatórios, dispersos e destituídos de direção bem delineada”. (BAUMAN, 1998, p. 121).

Holzmeister (2010, p. 15) diz que “nos anos 1980 e 1990, a moda destacou o luxo e o glamour. Era das supermodelos, belas mulheres de corpos perfeitos que substituíram, em glamour e notoriedade, as atrizes hollywoodianas”. Nestas décadas, na era dos absurdos e da fantasia imoderada, os rompantes e os aplausos pareciam que jamais chegariam ao fim. Mas a guilhotina da década de 1980 e começo de 1990 viria logo em seguida — e em formato de minimalismo. É curioso, mas uma das lâminas que decepou a década dos exageros foi a sobriedade japonesa. Começava aí a era do Antimoda. Fogg (2013, p. 482) explica que “uma nova tendência contrária ao glamour permeou algumas áreas da indústria da moda no início dos anos 1990. Fartos das representações lustrosas, do consumo exagerado e das exigências dignas de divas das supermodelos, alguns estilistas começaram a se interessar por uma nova geração de modelos e por aspectos subversivos da cultura”. Holzmeister (2010, p. 15) escreve,

Enfastiada, a fase seguinte optou pela imagem oposta, sustentada pelo princípio da transgressão e fez valer a aptidão da moda por paradoxos. Longe de obscurantismos, a busca era, preferencialmente, pela imagem que captva a atenção por ser a mais chocante. Nesta nova fantasia estética, o luxo passou a ser decadente, o perfeito foi substituído pelo imperfeito, palácios forma torcados por cenários deteriorados, a mulher estonteante saiu de cena para abrir espaço ao corpo adolescente, com pernas e braços

longos e finos, personificada especialmente pela modelo Kate Moss. Espécie de negação de todo o século XX, a última década do século passado — principalmente a segunda metade — flertou com as subculturas e privilegiou o que até então a sociedade havia escondido debaixo do tapete.

Paris nunca deixou o trono que a legitimava como epicentro da moda. E depois do personagem do estilista francês deixado por Yves Saint Laurent, a Santíssima Trindade da década de 1980 formada por Thierry Mugler, Claude Montanda e Azzedine Alaïa foi a demão necessária para que os franceses dominassem a estética do período anterior. Essa hegemonia, no entanto, estava por ser abalada: um primeiro grande movimento de placas tectônicas deslocou os japoneses para o centro do falatório de moda no meio de Paris. O segundo movimento, obviamente, foi a estética. “A história da moda ensina que alguns fatos, como os que ocorreram na semana de desfiles de Paris em 1983, fazem parte do calendário do extraordinário e podemos conta-los nos dedos”, comenta Motta (2013, p. 51). “É certo que havia uma expectativa quanto aos estreantes japoneses, mas nem de longe jornalistas e editores avaliavam o que estava por vir”. (MOTTA, 2013, p. 51). No documentário “Antifashion”, uma jornalista francesa descreve as impressões que teve ao presenciar um dos primeiros desfiles de Yohji Yamamoto [Figura 18]. (NICKLAUS, 2012).

Eu nunca ri tanto. Estávamos tão chocados. Chocados. Simplesmente não podíamos conceber que a moda havia se tornado aquilo. Era como uma explosão nuclear e a imagem realmente deixou sua marca. Era como uma catástrofe natural. As roupas tinham buracos e até mesmo a maneira como as modelos caminhavam era totalmente revolucionário, aquele jeito robótico de caminhar.

Outro jornalista complementa,

Todos ainda estavam usando salto altos e lantejola quando eles chegaram. Estávamos confusos. Não entendíamos a proporção, a desproporção. Mulheres com sapatos baixos e cabelos bagunçados, sem maquiagem. E as roupas nem mesmo estavam finalizadas. Eles revolucionaram totalmente a moda europeia. (NICKLAUS, 2012).

O caminho rasgado pelo movimento das placas tectônicas japonesas permitiu que outra geografia inesperada virasse o ponto de colisão dos olhares. No horizonte, um grupo de seis estilistas belgas recém-formados pela Real Academia da Antuérpia deslizaram pelo caminho lubrificado pelo vanguardismo japonês, amparados por um

discurso desconstrutivista. Ann Demeulemeester, Dries Van Noten, Dirk Bikkembergs, Walter Van Beirendonck, Dirk Van Saene e Marina Yee foram alcunhados pela imprensa da época como “Antwerp Six” devido à dificuldade que os jornalistas tinham em pronunciar os nomes de cada estilista. (FOGG, 2013).

A visão minimal e cerebral da moda produzido pelo coletivo ecoou por Londres naquele período. E o radicalismo e a frieza de suas estéticas logo chamou a atenção de editores de moda e figuras importantes. Entre eles, o lendário fotógrafo Bill Cunningham, que trabalhava no New York Times em 1991 quando conheceu o Antwerp Six. Na época, ele publicou (FOGG, 2013, p. 499), “com a metade do mundo uniformizada de Chanel, era inevitável ocorrer uma rebelião jovem. Um grupo de sete designers belgas emergiu com força destruidora e três deles — Martin Margiela, Ann Demeulemeester e Dirk Van Saene — apresentaram suas coleções aqui (em Paris) nessa semana”. Assim, esses belgas se especializaram em transformar as roupas de dentro para fora, destacando a estrutura interna e usando as costuras como uma forma de embelezamento, a ser utilizada orgulhosamente como um detalhe exterior. (FOGG, 2013).

Figura 23 – Desfile Primavera-verão 1983 de Yohji Yamamoto.



Fonte: Met Museum (2014).

Para Fogg (2013) o mais importante elemento da moda desconstrutivista é chamar atenção para construção de uma peça. A moda tradicional e mainstream

pode ser entendida como a construção e o consumo de roupas completas, acabadas e convencionais. A moda desconstrutivista, por sua vez, deve enfatizar a natureza inacabada de uma roupa, as partes que formam a roupa completa, e desmantelar ou testar com bom-humor essas convenções. Seu objetivo é expor as características que em geral permanecem ocultas: pences, alinhavos, forros e outras “infraestruturas” que tornam a peça possível. “A decomposição e a desintegração também são temas que foram identificados como característicos da moda desconstrutivista (...) e isso se traduz em um look que evidencia um processo — como o envelhecimento ou a decomposição — pela qual a roupa se desmontou ou se desintegrou” comenta Fogg (2013, p. 499). “Em 1993, quando estudava no Central Saint Martins, Hussein Chalayan enterrou alguns vestidos junto com aparas de ferro; ao serem desenterradas para seu desfile de formatura, as roupas exibiam todos os indícios de decomposição”.

Figura 24 – Desfile Primavera-verão 2000 de Hussein Chalayan.



Fonte: AnotherMag (2016).

Então o ato de ironizar as convenções que regem a produção e o consumo da moda se torna uma força incontrolável aberta pela estética desconstrutivista. A obsessão pelo oculto vai além. De repente, um dos mais proeminentes designers desse período para de conceder entrevistas e provoca um ostracismo no auge de sua fama: Martin Margiela vira mito, uma sombra que desenvolve desfiles chamados de “lixreira”. Quando o estilista-ninguém retira por completa seu nome da etiqueta e passa a pregar etiquetas em branco nas peças, a moda inaugura um capítulo incontornável na sua história de controvérsias. (SVENDSEN, 2010). Pela primeira

vez, ela soava insuficiente, pela primeira vez a moda parecia sofrer de autocrítica, com algo profetizando a sua permanência — ou não — no futuro.

Neste momento, a moda era sobre outra coisa, e essa noção estava ligada muito mais à identidade de quem lhe dera a vida do que qualquer outra preocupação. A moda agora parecia agir para contemplar a diversidade de modos e subjetivos que o espírito do seu tempo a sussurrava. Segundo Bauman (1998, p. 39), “é característica muito difundida dos homens e mulheres contemporâneos, no nosso tipo de sociedade, viverem permanentemente com o ‘problema da identidade’ não-resolvido”. O autor diz que “eles sofrem, pode-se dizer, de uma crônica falta de recursos com os quais pudessem construir uma identidade verdadeiramente sólida e duradoura, ancorá-la e suspender-lhe à deriva”. (BAUMAN, 1998, p. 39). A moda, indiscriminadamente vai contribuir com essa instabilidade, mas o fará enquanto tenta dar uma forma, uma estética, levando para outros estados de percepção do fenômeno.

Svendsen (2010, p. 104) aponta que “os desfiles de Hussein Chalayan se assemelharam muitas vezes mais a instalações de arte que a desfiles de moda. Ele afirmou, certa razão, que muitas de suas criações ficariam melhor numa parede de museu que num corpo humano”. E de fato, Chalayan levou a moda a um completo estado de arte, como comenta Holzmeister (2010, p. 93),

Chalayan criou para a coleção *Geotropics*, primavera-verão 1999, suas primeiras próteses e roupas de resina — como o vestido-cadeira — que cobriam as modelos como um casulo de proteção para abordar conceitos como o significado da nação, natureza, cultura, nacionalismo e disputas de fronteiras.

A tecnologia, segundo narra Holzmeister (2010, p. 93), torna-se um recurso onipresente nas experimentações do designer, possibilitando concepções gradativamente mais arriscadas em termos de moda,

No outono-inverno 1999-2000 foi a vez da coleção *Echoform*, em que o designer discute a capacidade de o corpo se locomover cada vez mais rápido por meio da tecnologia. Para tanto, desenvolveu roupas ergonômicas inspiradas no design do interior dos carros e, especialmente, o *Aeroplane Dress*, um vestido branco que trazia uma bateria camuflada e engrenagens ativadas por uma minúscula chave interna acionada pela modelo durante o desfile. O movimento feito pela roupa lembrava os flaps de uma aeronave. Além de exibir o vestido na passarela, Chalayan preparou um filme em parceria com o fotógrafo e filmmaker Marcus Tomlinson, em que os painéis do vestido abriam e fechavam enquanto a modelo girava como uma boneca mecânica em um ritmo que começava devagar, aumentava e diminuía de

velocidade, até ficar em repouso novamente, numa alusão à decolagem e aterrissagem dos aviões. O clima tecnológico era exacerbado pela trilha sonora que misturava sons árabes com o barulho de um propulsor, lembrando os sons dos aeroportos. O objetivo era transmitir a noção não pertencer a lugar algum.

Em 2015, Chalayan empunhou mais uma de suas peripécias. Na apresentação da coleção Primavera-verão 2016, “duas modelos usando jaquetas brancas na altura da coxa estavam em pequenos pódios dentro de uma grande área em forma de bandeja no centro da passarela. Uma parte baixa do teto foi perfurada por buracos acima das modelos como numa espécie de chuveiro”. (DEZEEN, 2015). Foi quando o inesperado se fez: “à medida que a água escorria pelas brechas, as roupas começaram a se desintegrar e a cair como se fossem feitas de papel”. (DEZEEN, 2015). Por debaixo de todo o resíduo das roupas desintegradas, “vestidos estampados com linhas pretas pesadas e apliques de pétalas brancas se revelaram, cada uma das peças com um padrão de jóias costurado”.

Figura 25 – Desfile Primavera-verão 2016 de Hussein Chalayan | Queda do Projeto Habitacional Pruitt-igoe (1972).



Fonte: Dezeen (2015).

Em 1972, a morte do movimento moderno na arquitetura foi pronunciada com a demolição do Projeto Habitacional Pruitt-Igoe, sentenciando a falha da arquitetura modernista. Naquele ano, “o crítico de arquitetura Charles Jencks declarou: a arquitetura moderna morreu em St. Louis, Missouri, em 15 de julho de 1972, às 15h32”. (ARCHDAILY, 2017). Em 2015, Chalayan, por outro lado, não matou a moda — mas foi um de seus algozes mais recentes, talvez até mesmo um delator passivo, inconscientemente ou não. A moda já havia morrido muitas vezes antes dele — e certamente, continuaria a fazê-lo —, mas ali, enquanto a roupa se desfazia sob a chuva ácida, algo se revelava: a moda, autora funesta das melhores

reviravoltas, acelerava sua morte em ritmo desconhecido. Entregava-se ao oblvio como nunca antes, reduzindo-se em escombros. Em seus muitos perodos de convalescença, a moda enfim parecia não ter mais fôlego para voltar. Sem artimanhas por debaixo das mangas, soava como uma total tragédia. No entanto, considerando um capcioso histórico, não se podia desejar condolências ainda, não sem antes levantar a hipótese de um provável pseudocídio.

## 6 A MORTE DA MODA

Quando você era jovem e seu coração era como um livro aberto, você costumava dizer: viva e deixe viver. Mas se este mundo de constantes mudanças no qual vivemos faz você se entregar e chorar, diga: viva e deixe morrer. (PAUL MCCARTNEY, 1973).

De frente para o espelho, a moda e a morte possuem a mesma silhueta. Aquele contorno do parecer — e raramente do ser ou do estar, porque não poderia, já foi. Vestem o mesmíssimo manto, feito de um material tão fino e poroso que só poderia existir no depois. A moda e a morte são velhas conhecidas, quase da mesma árvore genealógica. Do ofício insidioso, vem as táticas de combate, o jogo de manipulação e os códigos de sobrevivência, curiosamente equivalentes. Uma vez em sua teia e não há o que se possa fazer quanto a última palavra — que a elas, por natureza, pertence. Há algum tempo, a moda se volta a morte. Será que é chegado o momento da morte, enfim, se voltar contra a moda?

Ciente do parentesco, o poeta italiano Giacomo Leopardi (1951, p. 29) escreveu, em 1824, uma opereta relatando um possível diálogo entre a Moda e a Morte. Nos escritos, a figura da Moda reivindica uma certa irmandade — aparentemente inglória — com a Madame Morte, alegando que ambas são resultado das mesmas circunstâncias.

**Moda.** Madame Morte, madame Morte.

**Morte.** Espera que a hora chegue, e virei sem que me chames.

**Moda.** Madame Morte.

**Morte.** Vai com o diabo. Virei quando não quiseres.

**Moda.** Como se eu não fosse imortal.

**Morte.** Imortal? Passado é já mais que o milésimo ano que se acabaram os tempos dos imortais.

**Moda.** Não me conheces?

**Morte.** Deverias saber que tenho uma vista ruim e que não posso usar óculos, porque os ingleses não fazem um que me sirva, e se caso o fizessem, eu não teria onde apóia-los.

**Moda.** Eu sou a Moda, tua irmã.

**Morte.** Minha irmã?

**Moda.** Sim; não te lembras que nós duas nascemos da Caducidade?

Não havia dúvida quanto aos esforços de Schiaparelli em fazer da moda uma expressão de arte. No entanto, apesar da diligência, a própria estilista italiana considerava a moda “uma arte bastante difícil e insatisfatória, porque assim que um vestido nasce este se torna um objeto do passado”. (WATT, 2012, p. 98). Para Simmel (2008, p. 46) “a moda sempre carrega sua própria morte dentro de si”. E

essa autodestruição etiquetada nela desde o nascimento se dá justamente porque a “própria essência da moda é o efêmero, o que faz Jean Cocteau dizer que a moda morre jovem”. (NAVARRI, 2010, p. 197). Cocteau (apud NAVARRI, 2010, p. 197) escreve,

A moda morre muito jovem e isso a ilumina com uma espécie de fosforescência, de um rubor na face que nos comove. Ela está condenada desde o seu nascimento. Ela está quase morta antes de viver. Ela precisa espalhar todo o seu aroma de uma só vez sem uma segunda chance. Ela é insolente e tocante. Poderia ser definida desta forma: uma epidemia fulminante graças à qual as pessoas de formações diversas e antagônicas obedecem a uma ordem misteriosa, vinda não se sabe de onde, e se submetem a um hábito que as perturba até o instante em que uma nova ordem muda o jogo e as obriga a virar a casaca.

Esteticamente, desde o período vitoriano é que a moda está em sintonia com referenciais fúnebres. “Isso ocorre primeiro pelo fato de a moda estar equilibrada no patamar do novo, segundo porque o novo só emerge após o fim do que havia antes”. (HOLZMEISTER, 2010, p. 99). A moda do pós-moderno intensifica a relação mortuária, na edição dos assuntos e a reverberação destes na escolha das aparências. “O que permite supor que ao criar histórias mórbidas para suas belas mulheres nos anos 1990 a moda mais uma vez valeu-se de seu caráter irônico para abordar, mesmo que de maneira surrealista, um de seus pilares, em uma espécie de *memento mori* do fashion”, explica Holzmeister (2010, p. 99). “Da passarela à campanha publicitária, as modelos protagonizaram cenas em que foram viúvas, fantasmas ou sofreram mortes trágicas”.

Figura 26 – “Horror Movie”, editorial da Vogue Itália por Steve Meisel (2014).



Fonte: Vogue Italia (2014).

Para além da morte como representação ou da morte ensaiada, a morte em si já passou pelas páginas de uma revista de moda. Durante a Segunda Guerra Mundial, a fotógrafa surrealista Lee Miller foi correspondente da Vogue América, assinando editoriais que produzia em meio a cenários desoladores. “A Vogue, que tinha sido cética à ideia de ter uma correspondente de guerra, encontrou material excepcional. Lee havia entrado com sua câmera em lugares permitidos apenas ao Exército”, conta o El País (2020).

Em seu uniforme militar e ao lado da 83ª Divisão de Infantaria do Sétimo Exército dos EUA, testemunhou a morte de dezenas de crianças em um hospital de Viena, documentou o uso de napalm pela primeira vez na Europa, visitou as casas dos ex-comandantes do Exército alemão em cujos aposentos jaziam os corpos daqueles que preferiram cometer suicídio com suas famílias, a ser julgados, e fotografou o horror de Buchenwald e Dachau. Depois de visitar campos de extermínio, chegou a Munique, no apartamento particular de Hitler, na Prinzregentenplatz, e quase sem pensar se despiu e entrou na banheira do ditador. Horas antes, Hitler e Eva Braun haviam se suicidado em seu bunker. Scherman conseguiu a melhor foto de sua vida, Miller nua com o olhar perdido em um quarto branco asséptico no qual apenas o barro de Dachau — que ainda permanecia em suas botas — permitia entrever que aquela não era uma cena da vida cotidiana. Foi severamente julgada pelo que alguns consideraram uma frivolidade. Ela estava apenas tentando exorcizar o horror, a tristeza por aquela Europa vigorosa e brilhante que agora se desvanecia em cacos. (EL PAÍS, 2020).

Ao fim da guerra, a Vogue Americana tomou uma das decisões mais polêmicas da história da revista: publicar as imagens de Lee Miller, sem tarja ou pudor algum. Apenas a moda como retratista indistinguível da história.

Figura 27 – Lee Miller na banheira de Hitler, em 1945.



Fonte: BBC (2014).

A moda e a morte estão inerentemente unidas por uma complexidade sob a qual habita a presença muito incômoda de um cadáver. Nas anotações de Benjamin (2009, p. 102) “a moda nunca foi outra coisa senão a paródia do cadáver colorido, provocação da morte pela mulher, amargo diálogo sussurrado com a putrefação entre gargalhadas estridentes e falsas”. Contemplando o mesmo objeto, Navarri (2010, p. 197) reflete sobre a condição de corpo estranho assumido pelo fenômeno, observando que “a moda conspira contra a morte, celebra o vivo, mas ao mesmo tempo detém o seu vir a ser frágil e o mumifica em um cadáver esquisito”.

Curiosamente, a habilidade de previsão da moda, que a figura como uma cartomante na tenda de cada época, a capacita também como captadora das frequências da morte — tanto a sua própria, sempre à espreita do desaparecimento para virar outra; quanto a morte de quem reveste, das sociedades que precipita. Assim, Carvalho (2010, p. 17) comenta que “o carolismo do fim do reino de Luís XIV era uma premonição mágica da débâcle. Também as incríveis ‘gorgueras’, colarinhos espanhóis em forma de pratos, do século XVI, separando completamente a cabeça do corpo, já anunciavam, magicamente, a ação da guilhotina”.

Figura 28 – Rei Felipe III da Espanha, 1603. Uma bela cabeça na bandeja.



Fonte: Spanish Baroque Art (2016).

Por definição, essa moda que fareja os acontecimentos funestos é “etnografia da história atuando magicamente pela repetição prolongada e hipnotiza o homem no seu roteiro inevitável”. (CARVALHO, 2010, p. 17). O autor (2010, p. 19) conta que “a

história europeia durante meio século preparou o homem e a mulher com uma pintura bem característica do rosto e do cabelo para a cerimônia fúnebre da Revolução”. Carvalho (2010, p. 19-20) escreve,

Durante o século XVIII a história manifesta-se por um processo de magia imitativa, o futuro envelhecimento da etapa histórica que se dá em fins do século XVIII. Homens e mulheres empoam os cabelos com pó de arroz, não há mais diferença de idade, todos têm a mesma aparência doentia e envelhecida. As mulheres de bom tom só usavam o pó de arroz, não podiam usar o rouge, privativo das prostitutas, e em consequência tinham o aspecto doentio que era da moda. As veias eram pintadas de azul (outra manifestação da velhice), os cílios de preto e os olhos de vermelho — o aspecto geral era de devastação pela moléstia. Mozart em 1736 reclamava que em Paris era impossível distinguir as mulheres jovens, pois todas pareciam velhas. Mulheres e homens já anunciavam com a aparência doentia o fim de uma época e o advento da Revolução Francesa. O processo de magia da história não foi muito prolongado pois durou apenas meio século, antes de precipitar a decapitação em massa das cabeças de aspecto doentio, já preparadas pelo aspecto para o grande acontecimento histórico.

Essa moda crepuscular que acompanha os termômetros históricos parece se assentar no pós-moderno em uma relação ainda mais íntima com a morte — que se volta a moda como resposta a uma sociedade necrosante em curso. “De costas para a morte e sem abraçar a vida, sentimentos de angústia e solidão surgem em uma sociedade de indivíduos fragmentados que, descomprometidos, decidem apostar na fugacidade passageira, diante do consumo que oferece felicidade”. (tradução do autor). (SAULQUIN, 2010, p. 62). Saulquin (2010, p. 61) pontua que,

O barulho infernal da multidão começou a lentamente deslocar o murmúrio sutil de cada vida espiritual. Além disso, a multidão se tornou o albergue do espírito da modernidade. No entanto, o deslocamento não vai ocorrer em sua totalidade até o início dos anos 1960, quando ocorre o ponto de partida da sociedade pós-industrial. A configuração de uma sociedade de produção e consumo em massa, liderada pelos meios audiovisuais, só poderia depender de seres que, ao esquecerem por completo sua privacidade, tivessem que se mostrar na multidão comportando-se como os outros. Comportamento que, em vez de reafirmar a existência, se refugia na aparência. O cuidado com a máscara, o esconder-revelador do verdadeiro ser, se transforma em uma nova estratégia da cultura de massa. A efemeridade das situações encontra na homogeneização, na simplificação, na mesma vulgarização, os meios para realizar suas obsessões. Afinando a sinistra máquina de consumo, a ficção da felicidade era necessária como motivo de busca ou legitimação. (tradução do autor).

Como reflexo de uma necrose social, a moda vai oxidando até se tornar uma massa morta, cadavérica, um corpo de delito. E não só, também como um corpo cremado, gerado como um produto órfão que é frequentemente incinerado por

grandes marcas a fim de não criar fissuras na reputação delas. É também a morte da moda enquanto matéria e relevância, sustentada por modelos insustentáveis a longo prazo. E então, o advento do fast-fashion, das roupas produzidas em número excessivo destituídas de qualquer significado além do que aparentam no pouco tempo de validade que têm. Uma roupa insípida que detém da “capacidade de tornar um produto de moda obsoleto em um tempo menor que uma estação, por apostar não em coleções planejadas para durar, mas em peças isoladas, produzidas com materiais de baixa qualidade, que tendem a cair no gosto do público com extrema rapidez e perdem, assim, sua força”. (SALOMON, 2012, p. 64). É como repetir uma palavra até o sentido dela se confundir ou esfregar tanto uma moeda que a efígie borra suas feições: essa roupa não tem semblantes.

Para dar vida a uma moda lúgubre, trabalhadores permanecem em situação soturna gerando produtos que são nada mais do que pesos mortos. Ainda, a morte da moda enquanto interlocutores dela: agitadores do fenômeno em apatia e a robotização dos seus representantes. A morte dos criadores, a morte de quem está nos processos de produção, em situação análoga ao trabalho escravo ou a morte ainda de quem está no front, na ponta da lança, como no caso de modelos que morrem na passarela e o show continua. Assim, a morte e a moda enlaçam mais um capítulo em seu matrimônio incestuoso e o poema de Leopardi (1951, p. 29) vai parecendo ainda mais verossímil.

**Moda.** Digo que a nossa natureza e hábitos comuns são de renovar continuamente o mundo, mas tu, desde o princípio, te lançaste às pessoas e ao sangue; eu me contento, na maioria das vezes, com as barbas, com os cabelos, com as roupas, com os utensílios domésticos, com os palácios e coisas tais. É bem verdade, porém, que não deixei e não deixo de fazer ainda jogos que se comparam aos teus, como, por exemplo, furar ora orelhas, ora lábios e narizes, e rasgá-los com as futilidades que penduro neles; queimar a carne dos homens com figuras ardentes que eu mando imprimir por beleza; deformar a cabeça das crianças com ataduras e outras engenhocas, impondo, como costume, a que todos os homens tragam uma imagem na cabeça, como fizera na América e na Ásia; estropiar as pessoas com sapatos estreitos; aprisionar-lhes a respiração e fazer que os olhos lhe soltem pelo aperto dos corpetes; e centenas de outras coisas desse tipo. Aliás, geralmente falando, persuado e constrinjo os homens nobres a suportarem todos os dias mil dificuldades e incômodos, e por vezes dores e sofrimentos, e outros, a morrer gloriosamente pelo amor que me têm. Não quero dizer nada das dores de cabeça, dos resfriados, dos refluxos de toda a sorte, das febres diárias, terçãs, quartãs, que os homens ganham por obedecer-me, consentindo em tremer de frio ou sufocar de calor, conforme eu queira, em proteger as costas com lãs e o peito com tecidos variados, e fazer tudo ao meu modo, ainda que seja em seu próprio detrimento.

Na sociedade pós-moderna, nunca se produziu tanta moda: nunca se produziu volumes tão acachapantes de uma determinada moda. Mas ao mesmo tempo, essa produção de muita moda no sentido quantitativo, torna a matéria um algo sem porquês. Não tem validade quase nenhuma, se banalizou, tão banal como parte física, ela tem um breve respiro que logo vira uma massa morta, com desdobramentos e problemas ambientais intensos. Do ponto de vista simbólico e do ponto de vista físico, são corpos letárgicos no guarda-roupa. Nunca se produziu tanta moda, e ao mesmo tempo ela nunca foi tão irrelevante. Sem resistência, puramente um excedente. Esses corpos-próteses adicionais, muitos já nascem sem destino, como massas cadavéricas indigentes. A moda claramente não tem mais o tempo que tinha, muito menos é um corpo com vida. Para além de uma relação necrófila, como é que se estabelece uma ligação aurática ou fetichista com um objeto que já nasce morto?

Em 2015, um manifesto intitulado “Antimoda” foi publicado pela futuróloga holandesa Li Edelkoort. O documento não passou despercebido e correu o mundo alimentando uma ideia que muito já se suponha: uma possível obsolescência final da moda. Susana Saulquin, socióloga argentina, já havia discursado sobre o assunto cinco anos antes, no livro chamado curiosamente de “A Morte da Moda”. A pauta, desde então, não teve progresso para o lado da salvação. Pelo contrário, alguns anos depois do livro e do manifesto, o assunto parece cada vez mais latente, ansioso por uma explicação ou revolução. Fala-se no fim das semanas de moda, das revistas de moda, das passarelas, dos modelos e até da palavra moda e do que representa como fenômeno. A cada nova temporada, não se sabe se a moda volta na próxima para receber os aplausos. Com tantos questionamentos, Salomon (2012, p. 62) lança mais um graveto nessa fogueira das vaidades,

Como produzir algo para esse consumidor, para o humano que vive num mundo tão transparente, quando todas as dúvidas passam a não poder ser mais misteriosas? Como mantê-las íntimas, guardadas na mente, não vasculhadas, pelo pequeno prazer de duvidar, se ao menor ato de leitura se obtém respostas até para perguntas não formuladas? A moda pode mesmo estar fadada a não mais existir diante de tanta crueza, já que ela também é um invento que permite a fabulação de si mesmo, a incrível aventura de ser o outro. É essa mesma realidade que nos mostra a impossibilidade de viver num mundo em que tantos produtos ou artefatos são insensivelmente usados como forma de vivenciar um novo impossível, relegado à obsolescência precoce sedenta por uma substituição que vai gerar novo descarte, nova experiência rápida na qual o desejo de saber supera o prazer de vivenciar, levando a um desinteresse imediato.

A moda, como se estabeleceu, produtora de subjetivação e candidata a provocar o imaginário, infiltrada na história para revelar os ritmos socioculturais, talvez esteja nesse momento cumprindo com o seu papel ou, quem sabe, contribuindo para que essa realidade aconteça: a moda, ela mesma como agente causador e reparador. A relevância de sua performance, no entanto, parece pouco convincente agora.

A morte da moda está vinculada a outras mortes: a de um sistema econômico que vive da produção de artefatos predestinados à lenta decomposição após o descarte; a da busca insana do homem pela criação divina de sua própria vida, acreditando que será salvo pela harmonia perfeita de sua forma interior e exterior e que, assim, a sua curta vida vai ter valido a pena. Enquanto esse comportamento demiúrgico prevalecer, a moda existirá, em constante transformação. Mas há também uma morte simbólica, que vem acontecendo em alguns corações – nos dos criadores de moda, alguns por se sentirem cansados da trajetória solitária em busca da criação autoral massacrada, outros desalentados pela concorrência excessivamente mais bem preparada mundo afora, e ainda aqueles que se esgotam na ansiedade da espera por mudanças necessárias que demoram a chegar. (SALOMON, 2012, p. 66)

Nada na moda é novo o suficiente e nada é velho o bastante, tudo coexiste pelo bel-prazer do usufruto. A própria ideia de morte da moda pode ser anacrônica, se algumas pontas não forem bem amarradas. No filme “*Qui êtes-vous, Polly Maggoo?*”, de 1966, uma editora de moda chega a um desfile de um estilista fictício chamado Isidore Ducasse. Abrindo a película, a cena acompanha os bastidores da apresentação, com modelos sendo vestidas com enormes chapas esculpidas — no que uma delas tem o braço lacerado por um corpete de aço (uma boa metáfora).

Figura 29 – Vestido de aço em “*Qui êtes-vous, Polly Maggoo?*”, 1966.



Fonte: Another (2018).

Dirigido pelo fotógrafo e diretor de cinema William Klein, o filme é uma sátira das idiossincrasias da indústria da moda e o desfile é na verdade uma parodia dos vestidos de metais que Paccò Rabbanne fazia na década de 1960. Mais tarde, Miss Maxwell — a tal editora, uma versão ainda mais afiada de Diana Vreland — dita por telefone uma resenha do desfile de Ducasse.

Título: 'O grande Isidore Ducasse matou a moda! A moda morreu! Viva a moda!'. Novo parágrafo: o Newton do joelho; o Houdini dos quadris; o Bartok do seio; o Picasso da pelve; o Frank Lloyd Wright do corpo feminino: Isidore Ducasse recriou a mulher, nascida de sua costela e cérebro eletrônico, que emerge completamente vestida, nossa Eva da era atômica. Do solo incomparável da França, surgiu um guarda-roupa de metal para Joana d'Arc. Cintas de aço! Lombo! Flexível! Peso pena! Inoxidável! (tradução do autor). (ANOTHER, 2018)

A moda brinca de Deus, mas às vezes é o próprio Diabo. Assim como o pai da mentira, suas artimanhas são infundáveis. A moda pode morrer, mas não sem descobrir algo para deixar em seu lugar. Em Polly Maggoo, a morte da moda está ligada a uma noção de morte da matéria e de modos racionais de vestir, no contemporâneo, em regime pós-material, a morte está em ressonância com uma promessa de existência eterna em um plano digital, uma espécie de plano de fuga. “Durante séculos, a moda nada ficou devendo à morte. Agora, finalmente, ela está prestes a abandonar a arena. A morte, porém, doa a armadura das prostitutas como troféu à margem de um novo Letes que rola pelas passagens como um rio de asfalto”. (BENJAMIN, 2009, p. 102). Em uma visão poética e profética, Benjamin leva a moda até a beira do rio do esquecimento de Hades — que, segundo a mitologia grega, quem tocasse ou bebesse de suas águas esquecia-se imediatamente das vidas passadas. Nada muito estranho aos modos do fenômeno moda. Nesse eterno jogo de necromancia, só o que a interessa é a vida depois dela.

## 7 MODA NASCIDA PÓSTUMA

Como eu poderia misturar-me àqueles aos quais se presta ouvidos atualmente? Somente os dias vindouros me pertencem. Alguns homens nascem póstumos. (NIETZSCHE, Friedrich, 1895).

Na pós-moderna sociedade do espetáculo, a moda não nasce mais para morrer, já nasce morta. Quando os flashes atingem a roupa — independente do estado em que ela nasça e se destine, para as ruas, vitrines ou passarelas —, quando iluminam o objeto em exposição, este viaja sem precedentes em um processo de disseminação virtual irreversível, desprezando no percurso, a materialidade. A moda, aquela que se espera que seja a legítima e não a impostora dos segundos, só se origina essencialmente quando seu hospedeiro já não existe mais, quando pode se desenvolver para longe da bolsa de líquido amniótico. A moda na pós-modernidade nasce póstuma.

É quase provável afirmar que o espetáculo é a espinha dorsal da moda contemporânea. Para entender a moda e fazê-la, o olho tem de viajar — como dizia a lendária editora de moda Diana Vreland. Mas para a própria moda existir, ela precisa, antes de tudo, saber usufruir também desse tráfego retiniano. Na sociedade do espetáculo, não há olho que não seja afetado pela distração. Vive-se para tentar contemplar e decodificar o máximo de informações que o mundo pós-moderno serve. Sem nem perceber, “se engolem produtos, informações, notícias, regimes, modas, viagens, mas acima de tudo, se consomem imagens”, diz Saulquin (2010, p. 35). “Imagens que, articuladas, nos permitem montar identidades alternativas, meros artifícios. Tanto o artifício quanto a simulação se alimentam da imitação, que é o cerne essencial da imagem e da moda”. (tradução do autor). (SAULQUIN, 2010, p. 35). Dos letreiros brilhosos das boutiques às sinalizações que se ingere compulsivamente — compulsoriamente, todavia —, a moda está lá impregnada.

O espetáculo, compreendido na sua totalidade, é ao mesmo tempo o resultado e o projeto do modo de produção existente. Ele não é um suplemento ao mundo real, a sua decoração readicionada. É o coração da irrealidade da sociedade real. Sob todas as suas formas particulares, informação ou propaganda, publicidade ou consumo direto de divertimentos, o espetáculo constitui o modelo presente da vida socialmente dominante. Ele é a afirmação onipresente da escolha já feita na produção, e o seu corolário o consumo. Forma e conteúdo do espetáculo são, identicamente, a justificação total das condições e dos fins do sistema existente. O espetáculo é também a presença permanente desta justificação, enquanto

ocupação da parte principal do tempo vivido fora da produção moderna.  
(DEBORD, 1997, p. 23)

Em 2010, o designer britânico Alexander McQueen realizava seu último desfile. Ninguém ali podia imaginar que as manchetes alguns pouquíssimos meses depois estariam estampadas com a notícia impensável da morte de um gênio (McQueen se suicidaria em quatro meses), porque todos estavam na expectativa do que ele faria a seguir, tal como todos os eventos que o rondava. As câmeras que ladeavam a passarela faziam em seguida, pela primeira vez na história da moda, a transmissão ao vivo do desfile pela internet. Enquanto as modelos caminhavam, a câmera as perseguia como tentáculos de uma hidra e as lançava para quem estivesse do outro lado do computador. Dez anos depois, o episódio perde toda a sua grandiosidade, porque já não é mais novidade no fim desta década. Em 2019, as marcas internacionais mais interessantes do circuito passam a desenvolver mecanismos para transmitir desfiles em tempo real, em modelos de transmissão via streaming, apostando em redes sociais como o Instagram. As imagens estão disponíveis instantaneamente, a moda nasce ali e desaparece. Assim, não há nenhuma barreira visual que separa alguém sentado em uma sala de desfiles em Milão ou Paris de alguém na Terra do Fogo, na Argentina.

Figura 30 – “Planto’s Atlantis”, primavera-verão 2010, de Alexander McQueen.



Fonte: New York Times (2020).

Em termos de novidade, a informação visual que levaria tempo para se propagar, pelo menos uma década e meia atrás, sujeita a publicações de revistas internacionais de renome ou jornais, está à disposição em tempo real. A moda é vista e desvista no mesmo instante, em uma espiral de constantes surpresas que vai lhe parecendo cada vez mais gasta, o espetáculo paulatinamente mais alto e estrondoso. Nesse ritmo, a moda precisa de histórias convincentes com maior rapidez, fazendo uso indiscriminado de storytelling, que entram como verdadeiros desfibriladores para dar conta daquilo que por si só já não consegue mais. O discurso se embriaga de miragens e o real sentido da coisa vira secundário. Como objeto de interesse vai se desgastando, entra em um sistema de reposição de corpos mortos, em uma tentativa alucinante de revitalizar a informação fantasma das imagens e das produções estéticas por ela própria já saturada. Designers de moda deixam de ser geneticistas para serem maquiadores de cadáveres. E assim a moda passa a criar um ambiente em que o espetáculo pareça familiar e o inverso, também. Debord (1997, p. 23) assinala,

Não se pode opor abstratamente o espetáculo e a atividade social efetiva; este desdobramento está ele próprio desdobrado. O espetáculo que inverte o real é efetivamente produzido. Ao mesmo tempo, a realidade vivida é materialmente invadida pela contemplação do espetáculo, e retoma em si própria a ordem espetacular dando-lhe uma adesão positiva. A realidade objetiva está presente nos dois lados. Cada noção assim fixada não tem por fundamento senão a sua passagem ao oposto: a realidade surge no espetáculo, e o espetáculo é real. Esta alienação recíproca é a essência e o sustento da sociedade existente. No mundo realmente invertido, o verdadeiro é um momento do falso.

Da mesma forma que há um amontoado de roupas mortas sendo produzido anualmente, entulhos têxteis de pouquíssimo sentido ou relevância, pesos mortos à semelhança do fast-fashion e de um falhoso prêt-à-porter, há também, após um desfile, uma enxurrada de imagens mortas. Imagens sobre elementos post-mortem. Catálogos e galerias de imagens desfalecidas que percorrem as veias do mundo digital e as entope sob pretexto de morfina. A internet é um cemitério de imagens mortas, o velório, e também o caixão, da sociedade do espetáculo. Essa sociedade póstuma-moderna, essa necrocontemporaneidade a quem a imagem é imprescindível — que é o que Debord (1997, p. 14) compreende quando comenta que “o espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada pelas imagens”. Na mesma linha, Saulquin (2010, p. 62-63)

pontua que "na sociedade virtual de hoje, habitada por imagens, reside o curioso paradoxo dos indivíduos narcisistas e apaixonados por si próprios que, desvinculados dos problemas sociais, não apostam na originalidade, mas, pelo contrário, se fundem na homogeneidade do seus gestos e roupas". (tradução do autor). Nessa condição em que são "projetados exclusivamente para se contemplar e serem contemplados, carecem de existência real. Eles têm, como os fantasmas, apenas uma existência visual". (SAULQUIN, 2010, p. 63).

Saulquin (2010, p. 165) diz que "na cultura homogênea das massas, o homem pós-moderno confia, para organizar suas relações sociais, nas imagens efêmeras que se criam como reflexo dos outros". (tradução do autor). Nesse sentido, "as imagens resultantes, produto da coerção e da norma como exercício social, também são artificiais e construídas, podendo-se até mesmo afirmar que a densidade de sua artificialidade é semelhante à da realidade virtual". (SAULQUIN, 2010, p. 165). Nasce daí, por conseguinte, uma roupa simulada para um mundo simulado.

Se o self se forma a partir das relações com o outro e de acordo com o espaço ou lugar que os outros lhe atribuem, então, ao se desvincular do espaço físico para uma realidade virtual, ocorreria um verdadeiro esvaziamento do lugar, devido a impossibilidade fisiológica e psíquica de determinar onde e com quem estamos e, portanto, quem somos. Assim, no ciberespaço as relações sociais resultantes seriam entre representações e não entre pessoas. O que é realmente interessante é descobrir, a partir desse fato, o impacto causado pela percepção do grau de dominação imposto por diferentes ficções que pareciam muito reais durante a modernidade. E ficções de dominação do espaço e do tempo que não existiam e que a tecnologia revela de forma crua. Aí se começa a pensar que o ser não depende do ser nem do espaço que o outro nos atribui. (tradução do autor). (SAULQUIN, 2010, p. 165).

Consequentemente, a noção de figurino, anteriormente entendida apenas como traje de cena, encontra ressonâncias férteis no ciberespaço. "Tanto na etapa anterior ao aparecimento do fenômeno da moda quanto depois dela, as pessoas não podiam, para produzir suas imagens a fim de se apresentar aos outros, ir além do corpo humano físico e real que revestiam". (tradução do autor). (SAULQUIN, 2010, p. 164). A autora diz que (2010, p. 164), "só na festa anual do carnaval era permitido a temporária suspensão de suas categorias e lugares sociais e, em uma explosão máxima de fantasia, esconder seu verdadeiro rosto por trás de uma máscara". Saulquin pontua que,

O disfarce, num primoroso jogo de mudança e ocultação, possibilitou a adoção temporária de imagens que criam realidades alternativas. Nesse sentido, o disfarce como suporte para uma transformação participa, com a realidade virtual, das mesmas características de suspensão das regras conhecidas e adoção de modelos alternativos criativamente. A possibilidade de compartilhar processos imaginativos em um jogo conjunto permitirá, atualizando o conceito de festa, a reestruturação das relações sociais. (tradução do autor). (SAULQUIN, 2010, p. 164).

Assim, a roupa que não existe para o imperador desnudo, para o dândi do alto da sua impertinência ou para a jornalista em um casaco de pele, também não existe para o ser póstumo-moderno. Na sociedade do espetáculo, a roupa morre em meio aos flashes, mas eterniza-se nas imagens, vira meme, vira cópia. A moda morre ali e quem deseja vesti-la, a veste postumamente como filtros, como imagens que se editam e que se ensaiam dramaturgicamente nos bastidores — pondo em palavras de Goffman (2002) —, para ser publicada nas redes sociais, o novo guarda-roupa-vitrine, agora abarrotado de filtros e pulverizado de pixels. Troca-se traças por *likes*.

“Com o triunfo total da aparência, o ser e não ser, vida e morte, estão em outro lugar. O homem pós-moderno cumpriu com a tarefa de se transformar em imagem pura, vantagem enganosa, pois como imagem não sofre, não come, não se relaciona, não é”. (tradução do autor). (SAULQUIN, 2010, p. 62). Nesse sentido, para que o indivíduo possa alcançar uma roupa-imagem ele precisa, em antemão, estar na mesma condição de existência que ela. Tornar-se tão irreal quanto. Tal como Sartre (1996, p. 16) argumenta,

O objeto como imagem é um irreal. Sem dúvida, está presente, mas, ao mesmo tempo, está fora de alcance. Não posso tocá-lo, não posso muda-lo de lugar — ou melhor, posso sim, mas com a condição de fazê-lo irrealmente, de renunciar a servir-me de minhas próprias mãos, para recorrer a mãos fantasmas que distribuirão sobre esse rosto golpes irrealis: para agir sobre estes objetos irrealis, é preciso que eu me desdobre, que me *torne irreal*.

Pode parecer alegórico, no entanto essa roupa que surge no horizonte está em um plano — ou se encaminhando para um — em que não há mais vínculo com o seu semelhante terreno. Está lentamente atingindo um estado de desapropriação da estrutura corpórea que costumava habitar para viver na eternidade virtual. Essa iminência da morte e de uma correspondência póstuma vai ficando claro nas temáticas adotadas pela moda no fim da década de 2010.

A Maison Margiela refletiu sobre o fenômeno de câmera de telefone e das mídias sociais. Enquanto a coleção de Galliano acontecia, os membros da platéia foram convidados a transformar suas câmeras em flash — cada um deles capturando suas próprias imagens de tecidos que refratavam em arco-íris prismáticos de alta tecnologia, enquanto as peças se moviam. "Congelando o glamour do acidental, do momento mágico", Galliano disse. (VOGUE, 2018).

Ali, na passarela da Margiela, a roupa não existe também — o efeito que ela produz só pode existir no momento em que deixa o ambiente, no momento em que desaparecesse da vista do público em sua versão física, deixando-os com a imortalidade da sua aparência presa nas galerias de fotografias de seus aparelhos celulares. O sentido da roupa, os méritos que a envolvem e a legitimam, só existem quando revelada pelo flash, pelo meio digital que lhe dá vida e a torna imortal pela imagem. Comprimida nesse formato simbólico e se disseminando freneticamente pelo campo virtual, já não existe mais na passarela — e se não existe em seu próprio nascedouro, não pode existir em lugar nenhum. A moda póstuma é esse duplo colorido, um reflexo espetacular que se atinge pelo flash, morre e vive por ele, mas que, ao mesmo tempo, se eterniza instantaneamente.

Figura 31 – Coleção primavera-verão 2018 da Maison Margiela

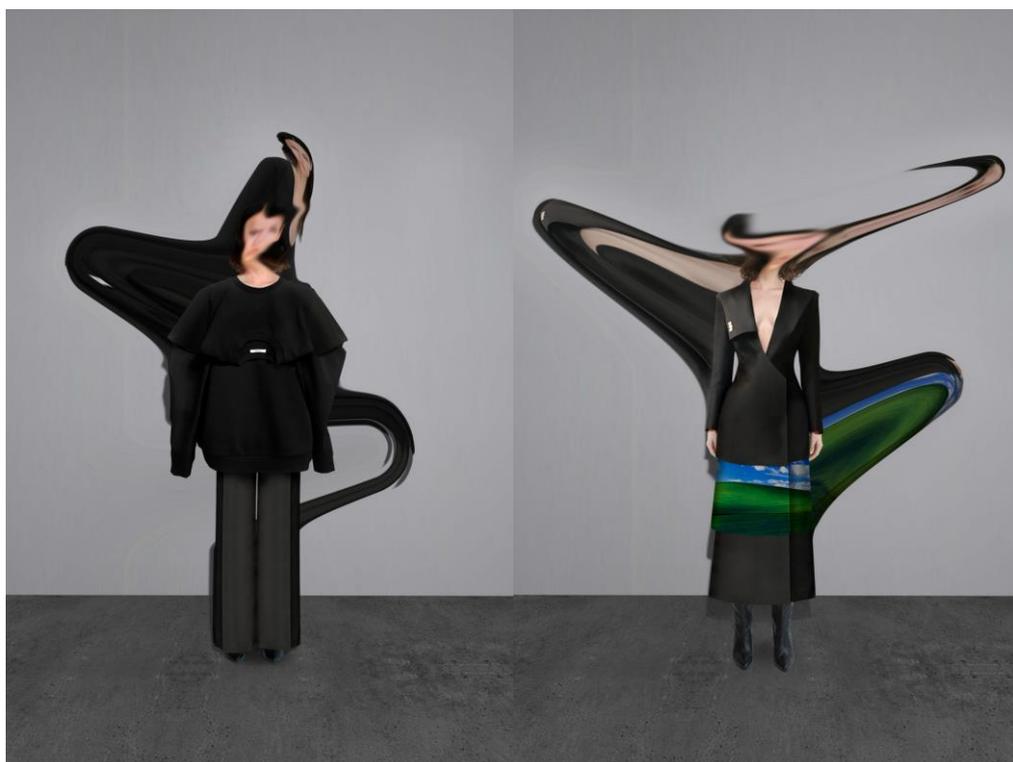


Fonte: Vogue (2018).

A morte está na semântica da moda — mas o póstumo, curiosamente também está. Nessa vicissitude, nesse vai e vem anacrônico, a moda dissimula um algo novo que é, na verdade, uma versão póstuma do que um dia foi. E o fenômeno

que vive com o olho vidrado no depois, para o após-tudo, tem construído para si a mesma pretensão de existir somente no depois. Assegurada pelo ambiente virtual, essa roupa se espetaculariza ao paroxismo para existir só em registro imagético, acelerando a própria morte para viver na condição póstuma — portanto, imortal, sem preocupações com estado material ou eventual decomposição. Para além da pura fotografia — que congela sua morte —, a roupa-imagem é dependente dos recursos digitais tanto quanto é do fluxo eletrônico. Conseqüentemente, a roupa que se destrói do Jum Nakao, a roupa que se desintegra do Chalayan e até mesmo a roupa que se aciona por flash do Margiela não possuem antecedentes físicos, ao passo que também não podem, por exemplo, ser exumadas para um registro museológico da coisa em si.

Figura 32 – No inverno 2020 da marca russa Bayartaev é impossível dizer se os modelos são de carne e osso ou se as roupas são feitas de algum experimento têxtil ou digital.



Fonte: The Impression (2020).

Stallybrass (2008, p. 10) diz que “ao pensar nas roupas como modas passageiras, nós expressemos apenas uma meia-verdade. Os corpos vêm e vão: as roupas que receberam esses corpos sobrevivem”. Uma vez que estas roupas

“resistem a história de nossos corpos. Duradouras, elas ridicularizam nossa mortalidade, imitando-a apenas no arranhão ocasional”. (STALLYBRASS, 2008, p. 11). Uma roupa póstuma, por outro lado, é uma roupa-imagem que é independente de um espaço físico tanto quanto é independente de um corpo físico. Diferentemente da roupa que é acessada pela dimensão surreal ou pela imaginação, como já vista, essa roupa constrói uma realidade para si que é inquestionável: é uma realidade contextualizada, uma nova ocasião. Essa roupa-imagem se firma pela autonomia de ser, não sendo mais acessada por mais nada ou ninguém, vivendo plenamente numa nova condição de existência.

“Cada geração vivencia a moda da geração imediatamente anterior como o mais radical dos antiafrodisíacos que se pode imaginar. Com esse veredicto, ela não comete um erro tão grande como se poderia supor”, comenta Benjamin (2009, p. 117). “Em cada moda há um quê de amarga sátira ao amor, em cada uma delas delineiam-se perversões da maneira mais impiedosa. Toda a moda está em conflito com o orgânico. Cada uma delas tenta acasalar o corpo vivo com o mundo inorgânico. A moda defende os direitos do cadáver sobre o ser vivo”. (BENJAMIN, 2009, p. 117). Villaça (2007, p. 152) comenta que “a moda sempre viu o corpo como empecilho para a experimentação. Secretamente sempre lhe desejou a morte, a moda não quer vestir o corpo: ela quer criar um corpo que lhe sirva de complemento. Que corpo (de carne, plástico, madeira?) é o mais adequado para a moda”. Enganando a morte e tornando-se póstuma, a moda deixa de vagar a procura de um destino final corpóreo — agora frágil e datado. Ela até se apropria de antigas bases, mas as abandona logo em seguida, usando-as meramente como plataforma. Livrando-se de algo perecível como um corpo, digno de putrefação, a moda pode ser tão eterna quanto um sonho, quanto uma imaginação que a constituiu primariamente, na essência.

Em 2020, durante a pandemia de Covid-19, essa noção de desmaterialização e de substituição do corpo se evidencia e protagoniza, já que o digital se torna palavra de ordem. Para dar conta de apresentar as roupas da estação e respeitar as medidas sanitárias, a moda recorre a um inesgotável universo virtual, onde ideias parecem não encontrar obstáculos e o improvável se reduz a uma preocupação antiquada. Roupas feitas por software, cenários construídos com realidade aumentada e modelos substituídos por avatares engendram um novo vocabulário para a moda, em que a realidade e a ficção se entrecruzam. Uma erva-daninha

digital que cresce sobre um ciberespaço em que a também artificial natureza humana parece ficar apartada — embora, ocasionalmente, tenha o delírio de controle. Saulquin (2010, p. 63) escreve,

A escolha da imagem para se apresentar diante do outro é um jogo de design permanente e atraente, mas talvez arriscado, até que nos alfabetizemos novamente em leituras alternativas. O risco maior, que ao mesmo tempo compartilha o maior atrativo, é a possibilidade de não ficar muito claro o que é ficção e o que é realidade. Embora toda a realidade seja também uma ficção que, tanto a nível individual como social, é constituída pelo mundo real, então a possibilidade de se apresentar diante do outro em vestidos irreais traz à tona uma nova dimensão do que existe. Nesta dimensão, a roupa, que pode muito bem carecer de referências reais e tangíveis, legitima a sua existência dinamizando os processos imaginativos mais do que na suposta fidelidade ao mundo real. Em todo caso, o modelo físico sempre expressou uma realidade fugidia e impossível de fixar e capturar, uma realidade que só pôde ser simbolizada. (tradução do autor). (SAULQUIN, 2010, p. 164-165).

Uma ilustração clara desse cenário, dentre os formatos pandêmicos de apresentação, está a coleção da marca Hanifa, da estilista congoleza Anifa Mvuenda. Hiper-realistas, as peças desenvolvidas em 3D desfilam sem corpo por uma passarela de fundo infinito. Cada botão, franzido ou pence surgem diante dos olhos com uma assustadora verossimilhança. Criada para ser exibida diretamente no Instagram, a coleção é uma crítica às atividades de mineração ilegal que ocorrem na República do Congo.

Figura 33 – A coleção “Pink Label Congo”, da marca Hanifa.



Fonte: Cidadão Cultura (2020).

Para Bauman (1998, p. 201) “os direitos de propriedade e reivindicações autorais perdem muito do seu sentido depois que a informação foi liberada para se movimentar e se multiplicar, como se por sua livre vontade e seu momento, na terra de ninguém do ‘espaço cibernético”. O autor diz que “os operadores humanos não fazem parte desse momento. Eles acionam processos que não comandam e quase nunca são capazes de monitorar, quanto mais supervisionar. Ninguém controla a lógica desse impulso cultural que ocorre dentro do espaço cibernético”. (BAUMAN, 1998, p. 201). Bauman (1998, p. 201) comenta que “o receptáculo em que a imortalidade dos feitos humanos individuais foi armazenada para preservação foi a memória humana”. No entanto, “o anseio por tornar o receptáculo ainda mais seguro, e com capacidade suficiente para acomodar a democratização da imortalidade individual, deve ter proporcionado um poderoso ímpeto para a invenção e o desenvolvimento de computadores com, acima de tudo, uma ‘memória artificial””. (BAUMAN, 1998, p. 201). A obsessão pela imortalidade, porém, foi além do que se poderia imaginar. “O resultado não inteiramente previsto desse anseio foi que o ser humano, sozinho dentre as espécies, está buscando construir seu duplo imortal, uma espécie artificial inaudita”. (BAUMAN, 1998, p. 202). Uma consequência disso, segundo Bauman (1998, p. 202), “foi a substituição da imortalidade dos vivos em favor da imortalidade dos mortos”. Outra consequência foi,

A elevação dos “objetos mortos” a uma espécie virtual, com suas próprias leis de evolução, seus indiscriminados modelos de procriação, suas mutações, mutantes, vírus e imunidades, assim como seus tropismos e mecanismos de assimilação, metabolismo e adaptação. Ninguém controla essa nova espécie, nem mesmo a própria nova espécie: o dispositivo inventado para extinguir a mais cruciante das contingências tornou-se ele próprio, como todas as espécies, a contingência encarnada. (BAUMAN, 1998, p. 202).

Assim Bauman (1998, p. 204) diz que “o mundo que temos habitado até aqui está salpicado pelas marcas e traços deixados pelos nossos esforços em escapar para a imortalidade”. Esforços esses que, sob um artifício póstumo, podem estar próximos de serem validados — ou próximos de uma contradição. “Depois que obtivemos um equivalente eletrônico do retrato de Dorian Gray, podemos ter conquistado para nós um mundo sem rugas, mas também sem paisagem, história e objetivo”. (BAUMAN, 1998, p. 204). Por outro lado, “na nova forma cultural que se desenvolve, as relações ficcionais, artificiais, imaginadas e criativas de existência

que se partilham no ciberespaço talvez permitam ao homem recuperar, na sua órbita doméstica e territorial, a dignidade da sua existência real”. (tradução do autor). (SAULQUIN, 2010, p. 165).

É também nesse ambiente que a condição de objeto morto e inorgânico da moda recebe uma legitimação e ascendência fantasmática que vai além de quem a cria — e que pode existir para além dela. “De que é feito um espectro? De signos, ou melhor, mais precisamente, de marcas, isto é, desses signos, nomes cifrados ou monogramas que o tempo risca sobre as coisas”, diz Agamben (2010, p. 52). “A espectralidade é uma forma de vida. Uma vida póstuma ou complementar, que começa apenas quando tudo acabou e que tem, por isso, perante a vida, a graça e a astúcia incomparável do que se consumou, a elegância e a precisão de quem mais nada tem diante de si”.

Com a roupa gestando-se para o póstumo, será que o futuro da moda é a nudez original? Será que, completamente despídos, vamos alimentar nossos avatares, nossas personas virtuais com as mais mirabolantes roupas? Saulquin diz que sim. “Totalmente nua em frente ao computador, cada pessoa poderá desenhar muito bem a sua imagem para se relacionar, cobrindo o seu corpo com tantas roupas quanto o seu desejo e imaginação ditarem”. (tradução do autor). (SAULQUIN, 2010, p. 166). Para a autora (2010, p. 166) “formam-se então relações sociais que são representações, como sempre aconteceu, mas, por outro lado, surgidas da fantasia e do próprio espírito criativo fortalecido”.

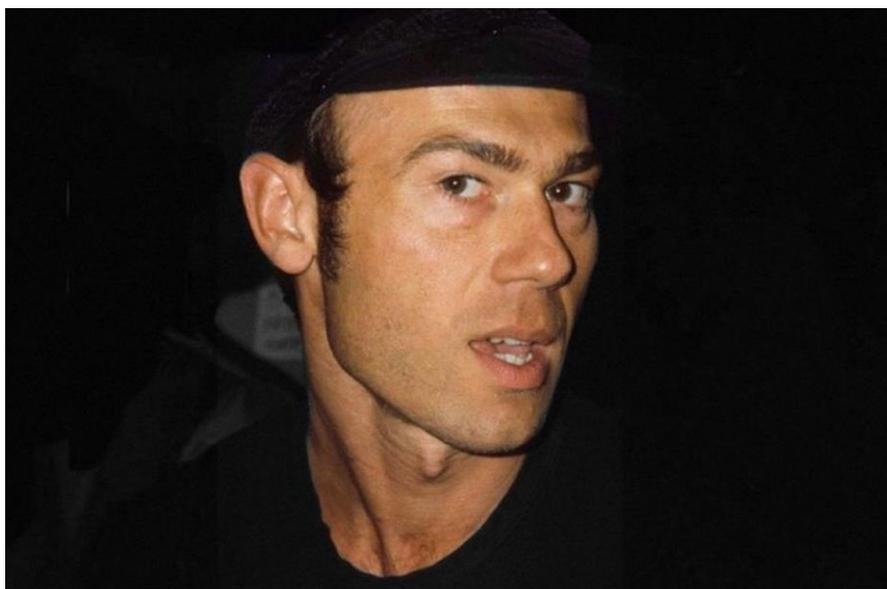
Nesta necrocontemporaneidade, pela primeira vez, a moda se manifesta sem um hospede físico, assumindo de bom grado sua face espectral, flutuando pelo limbo dos universos digitais. Finalmente encontra uma estratégia de sobrevivência que perturba toda a sua história, mas que, de alguma forma, se parece mais com o que sempre foi: uma roupa que não existe.

## 8 MARTIN MARGIELA: MODA SEM ROSTO

O rosto de Margiela é um dos mistérios mais recônditos da história da moda. Ninguém nunca o viu, e os poucos registros que sugerem a fisionomia por trás da lenda logo são tomados por um ceticismo implacável. Martin Margiela, o criador em pessoa, é quase um monstro do Lago Ness — só que belga.

Nascido em Genk, na Bélgica, em 1957, Margiela estudou design de moda na Academia Real de Belas Artes da Antuérpia, um ano antes do explosivo “Antwerp six — o famoso coletivo de belgas que revolucionou Paris no final da década de 1980. Apesar de nunca ter sido oficialmente parte do grupo, foi considerado depois, em razão da importância do trabalho que iniciou nesse período, como o sétimo da Antuérpia, um membro honorário. Depois de se formar, Margiela passou cinco anos trabalhando como freelancer, antes de começar a estagiar com o estilista francês, Jean Paul Gaultier, entre 1985 e 1987. Gaultier diria anos mais tarde, “eu já sabia que ele era bom, mas não sabia até que ponto”. (THE CULTURE TRIP, 2016). (tradução do autor). Em 1988, junto de Jenny Meirens, proprietária de uma boutique, fundou a Maison Martin Margiela em Paris. Em 2002, a marca foi adquirida pelo proprietário do Grupo Diesel, Renzo Russo. Em 2009, Margiela decidiu deixar a marca que possuía sem nome. Naquele ano, Russo declarou: “Martin já não estava lá há muito tempo. Ele está aqui, mas não está”. (VOGUE, 2012).

Figura 34 – Rara fotografia de Martin Margiela (1997).



Fonte: FFW (2019).

Pelo visionarismo, Margiela deixou muitos discípulos. Praticamente uma legião de designers que acabou sendo influenciada por seu discurso e forma de manipular a roupa. Entre muitos destes, um exemplar famoso, o americano Marc Jacobs. Acusado em uma crítica escrita por Suzy Menkes de copiar Martin Margiela em suas coleções, Jacobs respondeu: “Qualquer pessoa que tenha consciência do que é a vida no mundo contemporâneo é inspirada por Margiela”. (FFW, 2019). Em um mundo totalmente espetacularizado, na era das super modelos, das celebridades em abundância e dos estilistas-estrelas, o belga preferiu o completo anonimato, tornando-se uma espécie de designer invisível, operador de uma moda fantasma. Para além da fama do que criou, ele construiu para si, um enigma. Deu raríssimas entrevistas, não entrava na passarela para agradecer após os desfiles e há, supostamente, apenas duas fotos dele disponíveis na internet, uma delas feita pelo brasileiro Marcio Madeira em 1997. (FFW, 2019).

Em 2019, pela primeira vez, o estilista aceitou participar de um documentário sobre sua carreira. No entanto, em “Martin Margiela: In His Own Words”, tudo o que se tem dele é a voz. O New York Times (2020) escreveu,

Considerando o quão pouco convencional foi a desmontagem da moda de Margiela, este documentário de Reiner Holzemer é decididamente menos divertido. Em parte, é a celebração dos maiores sucessos de um dos últimos grandes radicais da moda, cujas escolhas, décadas depois, ainda têm o cheiro do fresco. Mais intrigante, porém, é um poema sobre as maneiras como a velocidade e a onipresença exigidas pela internet secaram certos poços criativos, talvez de forma irreparável. (tradução do autor).

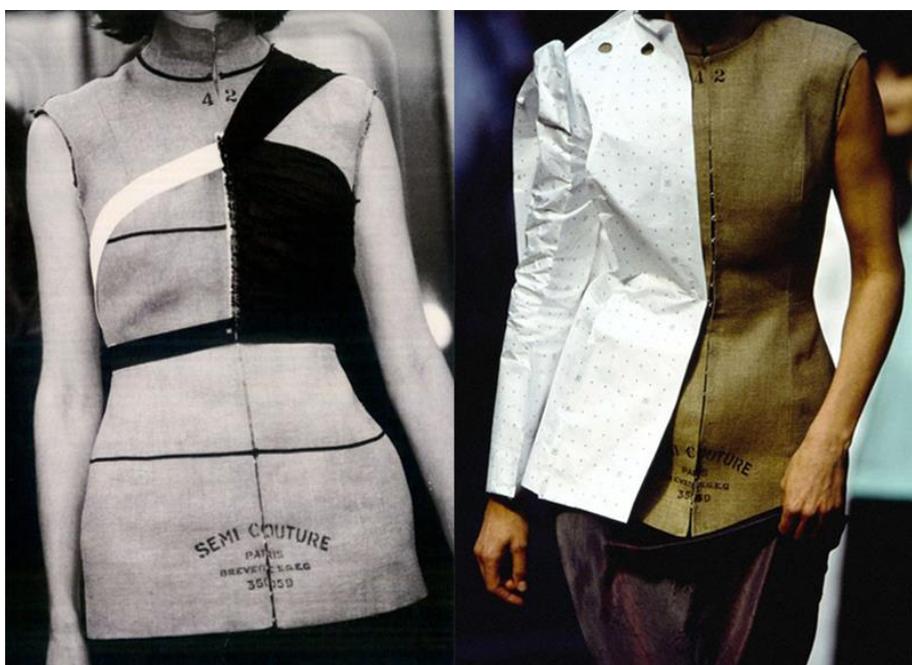
A atitude anti-imagem de Margiela se reflete também nas escolhas de moda. Com frequência, modelos tinham os rostos cobertos com capuzes, máscaras ou mechas de cabelo para que o espectador concentrasse sua atenção na roupa. Várias de suas apresentações eram públicas, e as locações, insólitas (bem antes disso virar moda), como galpões industriais, estações de metrô abandonadas ou terrenos baldios. (VOGUE, 2018). Svendsen (2010, p. 104-105) comenta sobre algumas de suas peripécias,

Muitas vezes, a exibição de roupas em desfiles tem contrariado por completo a expectativas da plateia, como quando Martin Margiela eliminou a passarela e mostrou uma coleção na completa escuridão, iluminada apenas por guarda-chuvas carregados por “assistentes de moda” de paletó branco, ou quando mostrou apenas roupas em cartazes empunhados por “modelos” não muito glamourosas. Em certa ocasião, ele decidiu simplesmente não mostrar roupa nenhuma. Criou roupas com tecido de forro, costuras

externas e fios de linha soltos. A etiqueta, aquela parte essencial de todo o item de moda digno desse nome, na forma de um quadrado branco sem nenhum texto, parecia ter sido pregada de maneira descuidada, de modo que era preciso removê-la para não criar vincos na roupa.

Margiela foi mais de uma vez chamado de desconstrutivista por excelência, em um período em que não se sabia ainda se o termo aplicado indiscriminadamente aos designers, era apropriado ou não — no entanto, ele foi, provavelmente um dos poucos designers no início dos anos 2000 cujo trabalho poderia ser descrito como desconstrutivista. (FOGG, 2013). Sua investigação sobre os diferentes aspectos subjacentes a qualquer peça de roupa, bem como forma, material, estrutura e técnica, foram fundamentais para todo o trabalho que desenvolveu, levando a desconstrução não apenas para a roupa, mas também o sistema que a produzia. O trabalho de Margiela partiu de um conjunto de análises questionando as teorias estabelecidas sobre o que já existe, a fim de buscar alternativas que possam ser trazidas à vida, dentro e fora do sistema. (LOVETOKNOW, 2016).

Figura 35 – Exposição dos processos: roupas feitas de manequim.



Fonte: Renata Abranches (2018)

O belga sempre foi apaixonado por História da Indumentária e da Moda e desde cedo gostava de frequentar exposições do gênero, buscar inspirações e adquirir peças únicas. A partir do Inverno de 1995, ele passou a desenvolver a linha “Réplica”, de peças pesquisadas e adquiridas por ele, que depois eram reproduzidas

e postas à venda. Em respeito aos criadores originais, que muitas vezes eram desconhecidos, Martin não costurava a etiqueta da Margiela na peça. A roupa trazia uma etiqueta especial que descrevia sua origem, o ano e outras informações relevantes. Afinal, seria uma cópia? As peças escolhidas a dedo mundo afora, na maioria das vezes, eram puramente funcionais. Algumas delas eram adquiridas em péssimo estado. O conceito da linha Réplica, de certa forma, se propõe a preservar a História e o Design de Moda, pra que não se percam ou sejam esquecidos. Certa vez, Martin declarou: “Eu gosto de roupas que não criei”. (RENATA ABRANCHS, 2018).

Figura 36 – Blusa feita com etiquetas garimpadas, verão 2001 | Etiqueta especial descrevendo a peça replicada.



Fonte: Renata Abranchs (2018)

Fogg (2013, p. 498) aponta que “a moda desconstrutivista vem se tornando cada vez mais comum desde a década de 1980. O desconstrutivismo em si se refere a uma filosofia crítica muito complexa e sofisticada, associada ao pensador franco-argelino do século XX Jacques Derrida”. No entanto, a autora diz que na moda a ideia do desconstrutivismo adveio de uma série de simplificações e mal-entendidos da filosofia original. “Muitos artigos, técnicas e práticas do mundo da moda — entre os quais os estilos conhecidos como ‘moda desconstrutivista’, ‘grunge’ e ‘moda *destroy*’ — foram identificados por serem de certa forma devedores ao desconstrutivismo”. (FOGG, p. 498). Fogg (2013, p. 499) diz que “a decomposição e a desintegração também são temas que foram identificados como característicos da moda desconstrutivista. Igualmente oriundos de uma interpretação

literal da filosofia de Derrida” e também comenta que sob a filosofia de Derrida a decomposição não é “um método que possa ser controlado e aplicado; pelo contrário: é algo que simplesmente ocorre com ideias, argumentos e identidades. Em moda, isso se traduz em um look que evidência um processo — como o envelhecimento ou a decomposição — pelo qual a roupa se desmontou ou se desintegrou”. (FOGG, 2013, p. 499). Quanto a essa estética da ausência presente no trabalho de Margiela, Fogg (2013, p. 499) comenta,

A ideia do spectral ou fantasmagórico é um aspecto da filosofia de Derrida que foi relativamente negligenciado no desconstrutivismo em moda. O filósofo insiste que, seja qual for a identidade, a presença ou o significado que experimentamos, este só significa alguma coisa em relação à ideia da ausência radical — em outras palavras, da morte. O trabalho de Margiela pode ser descrito como “fantasmagórico” no sentido de que os modelos às vezes são construídos a partir de roupas, pelicas, lenços ou luvas mais antigos, que passam a “assombrar” as novas roupas. Nesse sentido, a condição da roupa “viva” é definida pela “presença” das roupas “mortas”. A coleção primavera/verão 2008 de Margiela tinha saias e calças jeans feitas com retalhos de brim que formavam mais um buraco do que uma roupa de verdade. Ele também transplantou acessórios para as roupas em si, como uma bolsa a tiracolo costurada na cava de um vestido. Seria quase possível afirmar que toda a moda na verdade é desconstruída, uma vez que toda a roupa é definida pela “ausência” — o que não foi usado no modelo tem tanta importância quanto o que foi.

“Quando eu decupo uma roupa nova ou antiga, eu não penso que estou destruindo-a. É uma maneira de fazê-la renascer em uma outra forma”. (VOGUE, 2012). Portanto, pode-se dizer que Martin Margiela foi o primeiro designer a perceber e conceber uma estética para a moda depois da morte — ou para uma suposição fúnebre: o primeiro a propor uma moda que nasce póstuma.

A visão de Margiela sobre os processos idiossincráticos da moda e de uma necrologia a respeito da matéria vão fundamentar a não-coleção deste autor.

## 9 METODOLOGIA

Segundo Lakatos (2013, p. 174), “toda a ciência utiliza inúmeras técnicas na obtenção de seus propósitos”. A técnica é compreendida pela autora como “um conjunto de preceitos ou processos de que se serve uma ciência ou arte; é a habilidade para usar esses preceitos ou normas”. Assim, para a elaboração deste trabalho, alguns procedimentos e métodos que compõem a pesquisa científica foram utilizados. Realizado quase em sua totalidade sob mecanismos da pesquisa bibliográfica — salvo alguns exemplares de natureza audiovisual —, este estudo também se caracteriza como uma pesquisa qualitativa. Para a coleta de fontes e de informações que subsidiam o desenvolvimento da problemática proposta, optou-se também pelo uso de pesquisa documental.

Em sintonia com algumas características do gênero ensaio, este estudo buscou dar corpo para a argumentação a partir da investigação e montagem de inúmeras peças teóricas, para se obter uma estrutura que tivesse, sobretudo, coerência. De acordo com Lakatos (2013, p. 174),

Toda pesquisa implica o levantamento de dados de variadas fontes, quaisquer que sejam os métodos ou técnicas empregadas (...) É a fase da pesquisa realizada com intuito de recolher informações prévias sobre o campo de interesse. O levantamento de dados, primeiro passo de qualquer pesquisa científica, é feito de duas maneiras: pesquisa documental (ou de fontes primárias) e pesquisa bibliográfica (ou de fontes secundárias).

Fonseca (2002, p. 32) aponta que “a pesquisa bibliográfica é feita a partir do levantamento de referências teóricas já analisadas, e publicadas por meios escritos e eletrônicos, como livros, artigos científicos, páginas de web sites”. Para Fonseca (2002, p. 32), “qualquer trabalho científico inicia-se com uma pesquisa bibliográfica, que permite ao pesquisador conhecer o que já se estudou sobre o assunto”. Neste estudo — e referindo-se à montagem e a manipulação das ideias levantadas — foi necessário recorrer a autores que refletissem sobre o mesmo objeto, coletando particularidades para se chegar numa visão uníssona (antes disso, porém, fez-se uso do método dedutivo que é, segundo Prodanov (2013, p. 27), “o método que parte do geral e, a seguir, desce ao particular. A partir de princípios, leis ou teorias consideradas verdadeiras e indiscutíveis, prediz a ocorrência de casos particulares com base na lógica”). Utilizou-se, em sua maioria, livros e artigos — e também alguns documentários. Entre os autores imprescindíveis para este estudo, encontra-

se Cassirer (1994), para a compreensão da dimensão simbólica humana; Schopenhauer (2005) e Chartier (2002), com os conceitos de representação; Goffman (2002), com o simbólico e a representação no âmbito social; Lipovetsky (2009), para a apreensão geral do início e destino do fenômeno moda; Saulquin (2010), para compreensão da morte da moda; Agamben (2010), para uma hipervisão da contemporaneidade; Carvalho (2010) e Motta (2013), para noções menos ortodoxas sobre moda e por fim, Benjamin (2009), que dá acabamento poético e agudo para a pesquisa.

Fonseca (2002, p. 203) comenta que “a pesquisa documental trilha os mesmos caminhos da pesquisa bibliográfica não sendo fácil por vezes distingui-las”. No entanto, o autor diz que a pesquisa documental “recorre a fontes mais diversificadas e dispersas, sem tratamento analítico: jornais, revistas, relatórios, cartas, filmes fotografias, pinturas (...)”. (FONSECA, 2002, p. 32). Assim, a fonte de coleta nesse tipo de pesquisa, segundo Lakatos (2000, p. 174), “está restrita a documentos, escritos ou não, constituindo o que se denomina de fontes primárias. Estas podem ser feitas no momento em que o fato ou fenômeno ocorre, ou depois”. Portanto, para este estudo, foram consultados documentos que são da categoria das fontes primárias, como fotografias e contos literários.

Esta pesquisa também pode ser considerada qualitativa. Para Prodanov (2013, p. 70), este tipo de pesquisa “considera que há uma relação dinâmica entre o mundo real e o sujeito, isto é, um vínculo indissociável entre o mundo objetivo e a subjetividade do sujeito que não pode ser traduzido em números”. Segundo o autor, “a interpretação dos fenômenos e a atribuição de significados são básicas no processo de pesquisa qualitativa. Esta não requer o uso de métodos e técnicas estatísticas”. (PRODANOV, 2013, p. 70). Conclui dizendo que “tal pesquisa é descritiva. Os pesquisadores tendem a analisar seus dados indutivamente. O processo e seu significado são os focos principais de abordagem”. (PRODANOV, 2013, p. 70). Este é, precisamente, o elemento-chave deste estudo, que busca compreender os significados das peças em análise e a multiplicidade de suas inter-relações.

## 10 DESENVOLVENDO UMA NÃO-COLEÇÃO

A morte da moda tem muitas faces, mas está ligada sumariamente a uma pane no sistema dela como um todo, da produção ao valor da informação e, em primeiro plano, no que diz respeito a gênese do fenômeno, em que se esta imbricado a criação e as noções simbólicas da roupa — que a própria moda, desde o nascimento, manipula com perspicácia, para triunfo da perpetuação de seu espécime. A morte da moda é também a morte do criador.

“Cada vez que Schiaparelli compra um bilhete de trem, consequências frutíferas brotam em nosso mundo. Provavelmente cada botão na Tunísia está estampado no inconsciente de Schiaparelli — e logo poderão estar estampados nos nossos”. (WATT, 2012, p. 97). Com o frequente rompimento das fabulações da roupa, a ligação direta do criador com o mundo para o qual ele se dirige enfrenta no mundo pós-moderno desencontros gradativamente terminais. Desencontros entre o hipersensível de uma época e o hipersensível do criador, anteriormente pescado aquele por este — agora estabelecida por comunicação ruidosa. Com o mercado sentado em um dos ombros dizendo-lhe o que fazer, o criador pouco consegue vislumbrar uma hipótese diferente para o problema moda. Nesse cenário, fala-se da morte sorrateira dos gênios, da morte dos deuses caprichosos e de como aquela abundância de provocação, de ideias irreverentes foi minguando até se instalar o tédio e a previsibilidade, quase uma antítese da moda. Salomon (2012, p. 63) escreve,

Na origem criadora, surgiu o estilista autor, aquele que produz moda autoral, aquele que busca uma inspiração para a criação de moda conectada com sua identidade, com temas não esperados e não procurados por todos no mesmo momento, roupas com histórias particulares. O usuário, em certo momento, aceitou-o e vangloriou-se de poder, diante da possibilidade de, enfim, sair da corrente que também o mantinha cativo, preso a algo que ele não compreendia. Há, agora, um novo olhar sobre a criação de moda, muito mais voltado para a força do design, dos materiais de que se compõem os produtos, do envolvimento emocional com um consumidor que busca mais o produto de moda por troca do que por necessidade.

Watt (2012, p. 143) conta das experiências de Schiaparelli ao presenciar o que a moda estava se tornando nos anos 1960, com o advento das roupas em série, o prêt-à-porter. “Corajosamente, ela afirmou que nos Estados Unidos a moda era construída sob uma escala ilimitada de pensamento e produção, enquanto a nossa é

a moda dos belos ateliês de pesquisa e fantasia”. Watt (2012, p. 98) diz que “os artistas naquela época tinham uma participação muito mais ativa na vida e na evolução da moda que têm agora”. Com o pós-moderno, há um descolamento deliberado de noções experimentais. Instaura-se uma certa comoção invirtuosa frente ao estancamento dos insubmissos da moda, das insurgências até então reverenciadas e até mesmo um desgaste ocasional da palavra *disrupção*, ressignificando o ser disruptivo como aquele que põe fogo no circo, mas dentro de um cercado altamente monitorado. E, assim, finca-se um orgulho ao declarar que a era dos *enfants terribles* se foi, e que o *bussiness* é agora o benevolente (e único) irrigador de um solo pouco fértil que se tornou o tal fenômeno da aparência.

Em 2014, o projeto “Ocupação Zuzu” apresentou ao grande público a multiplicidade da obra de uma das maiores estilistas brasileiras, Zuzu Angel, que, durante a ditadura, recorreu a moda como meio de denúncia contra a repressão. Na ocasião, ao falar justamente sobre a força da roupa como veículo de ideais, a jornalista Hildegard Angel, filha de Zuzu, acabou realizando um enérgico discurso sobre o apagamento do criador.

O mundo padece de uma coisa pior do que a cópia: a despersonalização do criador. Hoje estamos colonizados pelas *brands*. Os grandes grupos financeiros compraram as marcas e o criador pouco importa, ou melhor, o criador precisa ser apagado do mapa. Aos detentores das marcas não interessam mais os criadores. Formam equipes e essas equipes devem ser formadas por pessoas sem nomes — porque os nomes não devem se sobrepor as marcas valiosas. Já fizeram seus investimentos e a eles não interessam criadores complicados, cheios de vontades, manias e exigências de qualidade de produto — porque são eles que devem impor suas exigências de produto. As tendências devem obedecer às conveniências de seus custos e de seus lucros. É esta a nova luta dos criadores no mundo. A luta de ser colonizado, a luta da legitimidade foi ultrapassada. No momento, a luta maior é a luta da identidade pessoal do criador. O criador foi massacrado. Acabaram com todos os criadores. Yves Saint Laurent foi suicidado pela droga, mas a droga que o intoxicou e o matou não foi por vontade própria: ele foi massacrado pelo mercado cruel que o levou a isso. Alexander McQueen, morto pelo mercado. John Galliano foi alvo de um complô e mataram — mesmo ele estando vivo — a possibilidade de trabalhar. Não querem criadores vivos produzindo. Querem a mediocracia. Só interessa o grande mercado. Não interessa mais aos grandes grupos financeiros o brilho dos criadores. (ITAÚ CULTURAL, 2014).

A morte da moda é, por conseguinte, o apagamento da assinatura do autor, da rasura das experiências livres, da instrumentalização da criatividade e de um afunilamento pesado dos modos de vestir. “Tanto criador de moda quanto usuário reclamam para si uma liberdade”, diz Salomon (2012, p. 60). “A liberdade reclamada

pelo criador de moda é aquela que o desamarra, que o liberta de qualquer servidão, proporcionando a plena dedicação ao ato criativo”. (SALOMON, 2012, p. 60-61). E então “a liberdade que reclama o usuário de moda é aquela que o permite fazer o que quiser com o já ‘produto moda’, fazer as escolhas e conjugações que desejar, por seus critérios particulares e, muitas vezes, compartilhados por poucos, não sendo raras as tentativas de subverter as ‘funções moda’”. (SALOMON, 2012, p. 60-61).

Salomon (2012, p. 63) diz que “muitos criadores de moda se aventuram na empreitada de criar precursores, de acordo com sua identidade. Podemos pensar em vários nomes que, no início, foram olhados com desconfiança, pois, afinal, que roupa é essa que caminha sozinha, ou quase? Quem teve coragem de fazê-la? Quem terá coragem de usá-la?”. Na moda, não há como se falar de outra morte que não seja esta, a do criador que perfeitamente esculpe armaduras para a confluência dos dias. Da insuficiência do figurinista social e da falência múltipla das faculdades imaginativas instigadas por ele. A morte daquele que plasma o que ainda não se pensou.

Quando a moda extraiu dos feiticeiros e xamãs a propriedade da roupa e dos artefatos de transformá-los em bestas, ela tomou para si uma autoridade de transmutação inquestionável. Quando um estado de decrepitude se agrava ao ponto de arrepiar com essa característica primária do fenômeno, a moda não poderia ir a outro lugar se não à óbito.

Encerrado este pequeno manifesto, é emergente dizer, portanto, que a ideia de uma não-coleção se assenta a esta pesquisa não só pela justificativa de mantê-la em linhas coerentes ou livre de terríveis contradições; mas por uma compreensão de que a tomada de uma coleção pela sua negativa tem se revelado a única amputação possível para a necrose da roupa. Ainda assim, é preciso deixar claro que esta não é uma coleção anti-moda, mas uma não-coleção. A morte da moda não é a renúncia dos seus efeitos por completo, mas a reconstituição seminal de pontos anódinos, guiando-a em sua nova figuração póstuma.

Motta (2013, p. 68) diz que “se é possível saber das coisas pelo que elas não são, é porque elas ecoam umas nas outras. Tem algo, do que não está aqui, no que está”. Assim, dentro da aventura de tentar definir uma não-coleção é possível começar pelo que ela não é, pelo menos em parte e, para isso, utilizando uma

definição clássica de uma coleção de moda. Para Elionor e Colin Renfrew (2010, p. 11),

Uma coleção é um conjunto de roupas, acessórios ou produtos concebido e fabricado para venda aos lojistas ou diretamente aos clientes. Esse conjunto de peças pode ser inspirado por uma tendência, tema ou referência de design, refletindo influências culturais e sociais, e normalmente desenvolvido para uma temporada ou ocasião especial. Uma coleção é uma série de peças ou looks que são apresentados de diferentes formas — da passarela à Internet. Coleções geralmente são construídas a partir de uma combinação de silhuetas, cores e tecidos, com a ênfase variando em função do estilo característico do criador.

O conceito de não-coleção, por outro lado, está mais próximo do conceito de um não-lugar. Segundo Augé (1994, p. 115), “o não-lugar é diametralmente oposto ao lar, à residência, ao espaço personalizado. É representado pelos espaços públicos de rápida circulação, como aeroportos, rodoviárias, estações de metrô, e pelos meios de transporte — mas também pelas grandes cadeias de hotéis e supermercados”. O autor (1994, p. 73) diz que “se um lugar pode se definir como identitário, relacional e histórico, um espaço que não pode se definir nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico definirá um não-lugar. (...) A supermodernidade é produtora de não-lugares, isto é, de espaços que não são em si lugares antropológicos”. Supermodernidade é como Augé denomina o pós-moderno — por entender que é mais uma continuidade do que uma ruptura —, em que o não-lugar está inscrito como “um mundo assim prometido à individualização solitária, à passagem, ao provisório e ao efêmero”. (AUGÉ, 1994, p. 74). Augé (1994, p. 115) escreve,

Só, mas junto com outros, o habitante do não-lugar mantém com este uma relação contratual representada por símbolos da supermodernidade, seja um bilhete de metrô ou avião, cartões de crédito ou o cartão telefônico, além de documentos — passaporte, carteira de motorista ou qualquer outro —, símbolos que, enfim, permitem o acesso, comprovam a identidade, autorizam deslocamentos pessoais.

Transplantada para o não-lugar, uma não-coleção compartilha da ideia da impessoalidade, mas conserva em si, ao mesmo tempo, características que remontam uma coleção, só que definida — nessa nova configuração — pela ausência. Uma não-coleção produz objetos que, a longo prazo, não podem ser colecionados, dado a sua efemeridade. Objetos que tão pouco podem construir

vínculos com seu portador e que assim como um não-lugar, distanciam dele as noções de identidade e personalização.

Para esta não-coleção que se delinea aqui, o problema que está sob análise é a destruição (um conceito que vai ficar mais claro no próximo subcapítulo). Por ora, a destruição está, neste espaço, orientada por duas frentes: uma que serve de representação para um tipo de moda cuja roupa é condenada pelo desgaste e pela pulverização programada da matéria; e outra que serve como contraexpectativa arquitetada pelo criador. Por um lado, uma não-coleção poderia ser sobre roupas que só existem como registro (porque sua versão física nasceu para ser destruída ou eventualmente foi destruída por obsolescência planejada). Uma roupa criada para o ambiente virtual, que uma vez fotografada e divulgada, não tem mais função — e que nem ao menos teve tempo de construir uma identidade com o usuário. Em relação a contraexpectativa levantada pelo criador, a destruição surge como conceito, que põe a prova a habilidade simbólica da roupa. Aqui ressurgem alguns fantasmas: as roupas de Jum Nakao e Hussein Chalayan, ambas criadas para destruição cênica, destruição que traz consigo um apontamento. Para um tipo de moda cujo propósito de vida se dá pelo capital, não haveria roupa mais insubordinada do que aquela que é destruída no próprio berço.

Portanto, com tais questões engatilhadas e contemplando uma coerência, a não-coleção conduzida por este autor vai ser desenvolvida não a maneira de, mas como tal. Nesse caso, como Martin Margiela. O criador cuja obra está intimamente ligada a implosão de códigos da indústria da moda e cuja investigação tratou de questionar a pasteurização da roupa. Um criador-crítico empenhado em desconstruir um sistema e escoar vícios por velhos métodos. Assim, neste exato panorama e sem mais delongas, o problema que se instala é o seguinte: como construir uma coleção de objetos que vão ser destruídos — ou melhor, uma não-coleção?

Sabendo que pós-destruição, o destino dos objetos é nulo, algumas etapas de um projeto de coleção vão ser dispensadas pela impossibilidade de serem preenchidas. Nem antes e nem depois, não há uma etapa de “pesquisa de tendência” para um objeto que mal pontua seu tempo e muito menos um “mix de moda” — que segundo Treptow (2013) divide harmonicamente uma coleção — para um objeto que não nasceu com a intenção de parar em prateleiras ou vitrines de loja. Por outro lado, antes de ser destruído, esse objeto — leia-se roupa — vai ser construído, tal qual um objeto de moda. Para isso, as etapas-base de construção de

uma peça vão ser mantidas, como tema, formas, cores, materiais e então, prototipagem e comunicação.

## 10.1 Tema

Para Motta (2013, p. 55), “a hora de definir um tema ou estabelecer uma direção conceitual e formal para uma coleção deveria anteceder todo o trabalho e encaminhar a pesquisa”. Treptow (2013, p. 106) diz que “o tema de coleção pode surgir de qualquer fonte; cabe ao designer transformar esse elemento inspirador em uma proposta de moda, conceitual ou comercial, conforme o objetivo da empresa”.

Embora início e fim, gênese e póstumo sejam condutores dessa pesquisa não se configuram como braço inspiracional para a não-coleção — ainda que se estabeleçam como importantes elementos adjacentes. O problema é colocado pela destruição, e é em torno dela que fragmentos de vida e morte passam a orbitar. Nem sempre uma roupa-imagem vai ser acessada a partir da destruição, mas a destruição e o imagético se correlacionam — o mesmo não se pode dizer da moda póstuma, que tem em sua raiz resíduos de escombros e esfacelamentos. A noção destrutiva e autodestrutiva de roupa é tomada aqui como análoga a um tipo de moda contemporânea que ensaia sua versão imperecível, mas que é pautada pela característica paradoxal de ser descartável. Também como representação de um momento de ruptura e de implosões socioculturais, assim como a esquiva tentativa de reconstituição facial de uma sociedade necrocontemporânea e o contínuo povoamento de seus gênitos espetaculares.

Sobre o desfile de Jum Nakao, Oliveros (2011, p. 120) diz que “muitos comentaram que lembrava a queda do muro de Berlim. Depois de destruído, muitos levaram um pedaço de tijolo, fragmentos que se tornariam fósseis de uma história recente. Mas, se pensarmos mais profundamente, a imagem da destruição das torres gêmeas no 11 de setembro fará mais sentido”. Para o autor (2011, p. 120), “essas imagens, vivenciadas on-line pelo planeta, representam um corte no pensamento contemporâneo, com o mesmo poder que a bomba atômica em 1945 teve na Escola de Frankfurt”. Oliveros (2011, p. 120) escreve,

Quando nos deparamos com as imagens das torres sendo destruídas, seja no computador, seja na televisão, seja por fotos, começamos a duvidar se aquilo era real. Quando o real passa a ser questionado por sua aparência

de ficção, as fronteiras entre real e virtual, ou ficção e realidade, assimilam, com maior impacto, o signo da ambiguidade. Se o flaneur do século XIX denunciava a crise de identidade, hoje o cidadão globalizado tem de se entender com seus outros espaços e tempos, que não passam somente pelo estar aqui e agora. Aqui não mais representa um lugar e agora não mais representa um momento. É claro que não se trata aqui de um tratado sobre guerra/terrorismo, ou mesmo sobre o conceito de nação, mas sim de tentar, pelo viés artístico, apontar as transformações por que passa nossa cultura contemporânea, marcada pela visualidade e por um estágio de intensa mistura entre as mais diversas formas de construção imagética, na qual temos de lidar com a crise das passagens real-virtual-real.

Sob a perspectiva do filósofo Alain Renaud, Oliveros (2011, p. 120) pontua que “a noção de visibilidade cultural hoje está ligada aos processos de simulação interativa, que permitem antecipar o real físico, reproduzi-lo e manipulá-lo. Dentro dessas novas estruturas, aquela que o autor denomina “imagem espetáculo” “é substituída pelo simulacro interativo, o que gera uma transformação radical não apenas no conceito de representação, mas, sobretudo, na relação com o real”. (OLIVEROS, 2011, p. 120). Oliveros (2011, p. 121) diz que “se analisarmos a mídia, a indústria cultural vem (re)tratando a sociedade como um espetáculo; ela tem autoridade para transformar eventos tão díspares como guerra ou vida cotidiana como simulacros de shows e games”. De acordo com o autor (2011, p. 120), “podemos afirmar que não estamos mais no terreno do Grande Irmão de George Orwell, em seu livro 1984, e sim imersos no universo descrito por Peter Weil no filme Truman Show (1998)”. Na história, “um vendedor de seguros (Jim Carey) tem sua vida virada de cabeça para baixo quando descobre que é o astro, desde que nasceu, de um show de televisão dedicada a acompanhar todos os passos de sua existência”. (OLIVEROS, 2011, p. 122). O autor escreve,

A moda, assim como o cinema, não só faz parte da sociedade do espetáculo como também a alimenta. Atualmente, a moda nunca esteve tão em voga, tanto que virou lugar-comum afirmar que a moda está na moda. Nesse caso, não deve ser entendida como roupa, assim como o cinema não deve ser considerado, em sua essência, como filme, mas como um sistema que afirma seu tempo, que é capaz de responder às velozes mudanças num mundo midiático e tecnologizado, ansioso pela próxima novidade. (OLIVEROS, 2011, p. 121).

Para Oliveros, (2011, p. 121), “foi preciso um estilista destruir sua própria criação para pensarmos para que serve a moda, a quem serve e com quem ela estabelece seu diálogo hoje”. No entanto, o autor diz que,

Não se pretende afirmar que esse desfile tem a importância do 11 de setembro, porém, nos dois casos, poderíamos aplicar a mesma fábula moral: o rei está nu. No caso da tragédia norte-americana, um sistema econômico e de poder foi colocado à prova. No caso do desfile, não eram modelos que ficavam nuas, e sim, a própria moda, despida de seu mais importante artifício. Por isso, a lembrança. E por coincidência, o que nos resta dos dois são imagens, imagens. (OLIVEROS, 2011, p. 121).

Por outro lado, afastando-se parcialmente do desfile de Jum Nakao e da destruição como um ato concreto, esta não-coleção pode operar com uma expectativa de ação destrutiva e gerar, por conseguinte, uma imagem mental da destruição. Segundo Sartre (1996, p. 79), “a imagem mental visa uma coisa real, que existe entre outras, no mundo da percepção; mas visa essa coisa através de um conteúdo psíquico”. Como ilustração, há um celebrado episódio da história da arte envolvendo a obra “Objeto para ser destruído” de Man Ray, em que a expectativa provocada levou tudo a cabo.

Figura 37 – Objeto Indestrutível (ou Objeto para ser destruído), Man Ray, 1964.



Fonte: Moma (2017).

A primeira versão de “Objeto para ser Destruído” — que era nada mais do que um metrônomo comum com um olho humano em uma das hastes — é de 1923, e foi concebido por Man Ray para criar a ilusão de que estava sendo observado enquanto pintava. Uma década depois, porém, o artista substituiu o olho original por um recorte de uma fotografia do olho de Lee Miller — também artista surrealista, que

tivera sido sua assistente, musa e amante, e por quem ele ainda estava absurdamente obcecado. Como forma de drenar o coração partido, a segunda versão da obra vinha com um pequeno manual de instruções. (MOMA, 2017).

Corte de uma fotografia o olho de alguém que foi amado mas não é mais visto. Anexe o olho ao pêndulo de um metrônomo e regule o peso para se adequar ao tempo desejado. Ponha-o para funcionar até o limite de sua resistência. Com um martelo bem apontado, tente destruí-lo de um só golpe. (tradução do autor). (MOMA, 2017).

Em 1957, um grupo de estudantes de arte, intitulados antitadadaístas, entrou na exposição onde a obra de Man Ray estava sendo exposta, em Paris, e, bradando palavras de ordem contra os surrealistas e gritos de “Viva a Poesia!”, destruiu a peça a tiros de revólver. Man Ray não gostou nada disso (ao que parece, ele tinha ideia de destruí-la um dia ele próprio, numa performance pública), mas pegou o dinheiro do seguro, fabricou 100 objetos idênticos, e deu-lhes o nome "Objeto Indestrutível". (COLETIVA, 2010). Por incitação, “o movimento de vaivém do pêndulo do metrônomo simula as oscilações de ação entre o artista, objeto e observador. A cada golpe, o objeto afirma sua capacidade de agredir seu criador ou observador, mas também os tenta a recuperar o controle e destruir a obra”, pontua Mileaf (2010, p. 61-62). “Dentro do surrealismo, um objeto de arte que reproduz o abraço desestabilizador do desejo é entendido como transporte do espectador para uma realidade alternativa, a do surrealismo, onde verdades sociais e políticas podem ser desafiadas e reordenadas”. (tradução do autor). (MILEAF, 2010, p. 62).

Dessa forma, a luz da provocação, a roupa gerada pela não-coleção pode vir até mesmo com indicativos de como destruí-la, ao estilo Lewis Carroll: estilhaça-me, incinera-me, enterra-me, exploda-me, dissolva-me ou deixa-me para que traças mastiguem minha memória. Como um objeto a ser destruído, a roupa está diretamente ligada a participação do portador e diante das decisões dele, cumpre com pelo menos uma de duas funções: se destruir a peça, a profecia da roupa programada para o descarte rápido é realizada. Se não destruir, a natureza da peça se evidencia, como uma advertência perpétua, a posse de um objeto que nunca vai ser o que nasceu para ser — e isto está impregnado nele como por vontade do criador. Grande parte do trabalho de Martin Margiela pode ser identificado como metalinguístico, isto é, que se volta constantemente para o processual, para o *savoir-faire* da moda, cristalizando no que cria os mecanismos do ofício. Para além

de uma inspiração em algo específico, esta não-coleção também se volta terminantemente para si, pois um objeto marcado pela destruição sempre vai se voltar para a origem, que é a própria não-coleção. Quando uma coleção habitual desenvolve objetos independentes, ela assume a pretensão de que assim que forem adquiridos pelo usuário, vão imediatamente se fundir a personalidade dele, abandonando o contexto uterino. Hasteada pela imagem mental da destruição sugerida, a roupa de uma não coleção, entretanto, nascida da impessoalidade, manterá para todo o sempre a indiferença com o seu portador.

Entendendo que um obituário é um recurso da comunicação para registro de mortes em veículos sociais — também porque a morte aqui se aporta por intenção espetacular —, e tomando emprestado a obra de Man Ray, essa não-coleção recebe o nome de “Obituário (Objeto para ser Destruído)”.

Figura 38 – Quadro de referências de “Obituário (Objeto para ser destruído)”.



Fonte: elaborado pelo autor.

“Obituário (Objeto para ser destruído)” é uma necropsia que investiga a desmaterialização simbólica da moda, da roupa que destrói e se autodestrói sob pungências do pós-moderno. Uma não-coleção que provoca a relação dúbia de manutenção ou destruição da roupa, nas cinzas do imagético-póstumo da aparência.

## 10.2 Formas e elementos de estilo

Dentro de uma coleção, “embora cada roupa seja um modelo individual, todas tem elementos de ligação como cores, tecidos, formas, estilos e etc., de modo que, ao serem vistas juntas formam uma coleção coesa”. (MORRIS, 2009, p. 124). Quanto a silhueta, Seivewright (2009, p. 163) a define como a “forma de contorno da roupa ou conjunto de roupas”. Ao pensar em formas de uma não-coleção é possível que venha a mente silhuetas díspares, vindas de universos desconexos, circunscritas por ideias autônomas. Isto, no entanto, representa uma meia-verdade.

Como posto por Simmel (2008), a moda sofre de uma ambiguidade de intenção, o que faz dela um fenômeno que tende a uniformização das formas enquanto, de modo contraditório, fareja tudo o que é singular. Svendsen (2010, p. 21) diz que fomos “libertados de uma série de vínculos tradicionais, mas nos tornamos escravos de novas instituições. Tentamos cada vez com mais afinco expressar nossa própria individualidade, mas paradoxalmente o fazemos de tal maneira que muitas vezes conseguimos expressar apenas uma impessoalidade abstrata”.

Figura 39 – Formas de “Obituário (Objeto para ser Destruído)”: uniformes contemporâneos confrontados por historicismos.



Fonte: elaborado pelo autor.

Neste sentido, para destruir com eficiência um objeto de moda é preciso antes que este exiba em si, conseqüentemente, tais características conflitantes:

velho e novo, uniforme e distinção — para que, ao ser destruído, se destruía por igual a ideia da moda, congregando origem, fim e póstumo.

Para este cenário em que se desenha uma não-coleção, não se poderia projetar outra estética que não fosse aquela da silhueta anacrônica, invadida por ecos de várias décadas, cuja roupa é remendada por colagens e concebida por meio de ideias seculares. Diante do surgimento da moda, Svendsen (2010, p. 26) comenta que “um indício de que uma nova compreensão do tempo e da história estava emergindo foi que as pessoas ganharam consciência do fato de que existiam anacronismos”. De acordo com o autor, “em pinturas da Idade Média, por exemplo, vemos figuras bíblicas representadas com trajes medievais. A Sagrada Família podia ser representada usando roupas que teriam ficado bem numa família de negociantes italianos”. (SVENDSEN, 2010, p. 26).

Contemporaneamente, “o tempo e o espaço ficaram ainda mais comprimidos. O tempo e o espaço objetivos têm, é claro, as mesmas propriedades quantitativas que antes, mas o *tempo* e o *espaço experimentados* ‘encolheram’. Isso leva a uma mudança da temporalidade da moda”. (SVENDSEN, 2010, p. 32). Svendsen (2010, p. 32-33) pontua que “enquanto outrora ela podia aparentar uma temporalidade mais linear, agora adquiriu, numa medida crescente, uma temporalidade cíclica. Cabe observar aqui que sempre houve um elemento cíclico na moda: desde o século XV estilos anteriores começavam a ser repetidos”. O autor (2010, p. 33) escreve que,

No início da história da moda, contudo, a duração de um ciclo era consideravelmente maior do que se tornou mais tarde, e podemos dizer que a moda tem um movimento geral para a frente. Hoje, no entanto, sua atenção parece estar toda voltada para a sua própria reciclagem. A nova liberdade nas últimas décadas foi usada menos para criar novas formas que para jogar com formas mais antigas. Hoje em dia, quase não se justifica afirmar que uma moda é historicamente mais avançada que qualquer outra. Todas elas foram postas em pé de igualdade. A moda existe numa interação entre lembrança e esquecimento, em que ela continua lembrando seu passado ao recicla-lo, mas ao mesmo tempo esquece que ele é exatamente aquilo. E quanto mais depressa a moda evoluir, ao que parece, mais depressa esquecerá.

Para Svendsen (2010, p. 35) “é igualmente uma questão de reciclagem quando estilistas contemporâneos se ‘instalam’ numa posição no fim da história da moda e não acreditam mais em outros movimentos adiante, de modo que a única estratégia que resta é recriar os estilos de tempos anteriores em diferentes variantes”. Ao fazer isso, Svendsen (2010, p. 35) diz que “o vínculo entre eles e suas

origens históricas torna-se cada vez mais fraco. A moda descontextualiza e recontextualiza, e os itens tomados de outras tradições não têm mais nenhuma origem fixa”. O autor escreve,

A reciclagem também se acelerou, e hoje estamos numa situação em que todos os estilos praticamente se sobrepõem com relação ao tempo. A distância temporal entre o “novo” e a moda reciclada tornou-se cada vez menor, até finalmente desaparecer. Martin Margiela violou explicitamente as normas quando repetiu suas criações anteriores em novas coleções e, ao fazê-lo, repudiou a exigência de que fosse “novo” a cada estação. Ele trabalhou com essa ideia de várias maneiras: em 1997, por exemplo, fez roupas “novas” a partir de coleções antigas (um traje a partir de cada uma das 18 coleções que havia produzido) e depois tornou-as “velhas” de novo borrifando-as com agentes fertilizantes e pulverizando-as com bactérias, mofo e fungos antes de colocá-las em exposição no Museum Boijmans van Beuningen, em Rotterdam. (SVENDSEN, 2010, p. 35).

Em “Obituário (Objeto para ser Destruído)”, as formas são construídas a partir da fusão de silhuetas uniformizadas e silhuetas históricas. Da alfaiataria, vem dois elementos tradicionais: a camisa branca e a gravata preta, que são estendidos por todos os looks da não-coleção, posto como um recurso de estilo para estabelecer unidade. A meio caminho do tributo e da reciclagem, elementos de moda de séculos anteriores são adicionados a alfaiataria, como mangas bufantes e sugestões abstratas de corset e de rufo (também chamado de gogueira).

Figura 40 – Velho e novo, novo e velho: elementos de estilo de “Obituário (Objeto para ser Destruído)”.



Fonte: elaborado pelo autor.

Além disso, a forma geral da não-coleção é dada por uma estética fantasmática, ao ponto que todos os looks são perseguidos por sua versão espectral idêntica, categorizados como Duplo Vivo e Duplo Fantasma. A duplicidade não é gratuita, ela entra também como comentário a um tipo de roupa contemporânea que, em regime de massiva reproduzibilidade, nunca está sozinha. Há, por outro lado, uma ciência de que o caráter fantasmático da ideia pode atingir o limite da literalidade, já que se está falando sobre uma condição póstuma da roupa. No entanto, o fantasma também é uma evidência da transmutação da própria materialidade nos estágios de destruição. Estágios de decomposição ou ressignificação da matéria. E antes de tudo, uma representação.

O Duplo Vivo, embora vivo, é um duplo enlutado, que sofre de idolatria pela morte. Tem o corpo todo coberto, dos pés a cabeça, sem revelar gênero, etnia ou qualquer indicio de personalidade. Mantem a parte de cima da roupa sempre em preto e a parte de baixo sempre em branco. Anseia transpassar-se a condição de fantasma.

Figura 41 – Referenciais estéticos: Duplo Vivo.



Fonte: elaborado pelo autor.

O Duplo Fantasma, embora morto, é um duplo límpido, que vive em perfeita comunhão com sua imaterialidade. Tem o corpo todo coberto, dos pés a cabeça, e

já que não está mais neste plano, livrou-se de etiquetas sociais. Mantem corpo e roupa na mesma cor. Anseia permanecer como um fantasma.

Figura 42 – Referenciais estéticos: Duplo Fantasma.



Fonte: elaborado pelo autor.

Visualmente, os referenciais estéticos do Duplo Vivo e do Duplo Fantasma vão ser, com maior clareza, trabalhados no subcapítulo “Croquis”.

### 10.3 Materiais e aviamentos

Embora no âmago desta não-coleção encontra-se um ímpeto pelo imaterial — e mais a fundo, um empreendimento pela desmaterialização —, a materialidade, paradoxalmente, está para não-coleção como um estágio primário e ainda essencialmente necessário na transmutação para o póstumo. Tal como os dândis, é preciso arduamente manipular um material para se obter uma roupa que não existe.

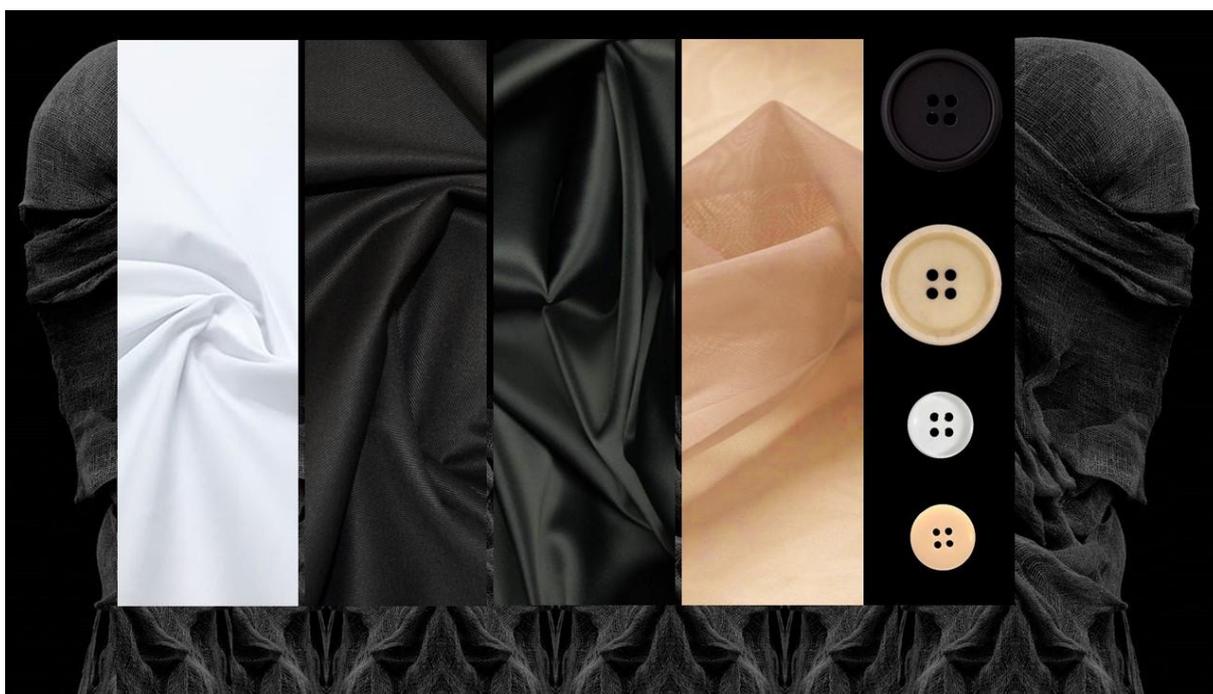
De acordo com Treptow (2013, p. 112), “tecidos são a matéria-prima do designer de moda. É através dos tecidos que as ideias do designer serão transformadas em produtos de vestuário”. Para Jones (2011, p. 142), “o tecido é para o estilista, o que a tinta é para o artista”.

A não-coleção “Obituário (Objeto para ser Destruído)” opera com uma noção de adstringência do espetáculo, o que quer dizer que cores e materiais estão em

estado mínimo, para que se atinja a essência do objeto. Sendo assim, foram utilizados apenas 4 tecidos, distribuídos igualmente por todos os looks.

Para blazers e coletes do Duplo Vivo foi escolhido gabardine preto, tecido que vem da alfaiataria. Para camisas, poliéster branco e para gravatas, cetim preto. Já o Duplo Fantasma tem o mesmo tecido para todas as peças — e com a intenção de criar uma estética espectral foi escolhido o voil num tom ocre pálido.

Figura 43 – Tecidos de “Obituário (Objeto para ser Destruído)”.



Fonte: elaborado pelo autor.

Segundo Treptow (2013, p. 122), “aviamentos são os materiais utilizados para a confecção de uma roupa além do tecido base”. Nesta não-coleção, foi usado apenas um aviamento: botões, os quais a autora define como “componente de função”, imprescindível para produção de uma peça. Para o Duplo Vivo, botão grande e escuro em blazers e coletes, e botões claros e pequenos em camisas. Para o Duplo Fantasma, botões grandes e claros em blazers e coletes, e botões pequenos e claros em camisas.

#### 10.4 Cores

Para Treptow (2013, p. 109), “a cartela de cores de uma coleção deve ser composta por todas as cores que serão utilizadas, incluindo preto e branco.

Devendo reportar ao tema escolhido”. Acontece que em “Obituário (Objeto para ser Destruído)”, tudo o que se tem é preto e branco — e a cor do fantasma.

Figura 44 – Cores de “Obituário (Objeto para ser Destruído)”.



Fonte: elaborado pelo autor.

No duplo Vivo dessa não-coleção, o preto é cor dominante. Harvey (2003, p. 13) diz que “a conexão entre negro e morte não é jamais completamente deixada para trás. Apesar de o preto ter desenvolvido usos ordinários e insípidos, e também elegantes, sempre houve um elemento sinistro recorrente no uso que os homens fazem do preto”. O preto “é atemorizante, é a cor de um poder que pode negar a vida e a alma”. (HARVEY, 2003, p. 57). Ao longo da história, segundo o autor, “o preto parece ter sido a cor com a qual se enterrava a si mesmo — a cor que, não tendo cor, apagava e afastava o eu”. (HARVEY, 2003, p. 58). Apesar de morte e póstumo localizarem-se na semântica dessa não-coleção — da luz e sombra do barroco até uma expressão monástica —, o preto e o branco entram aqui, sobretudo, como sinalizadores de uma uniformização social. Harvey (2003, p. 17-18) escreve,

O significado de uma cor é, em grande parte, a história da cor. É um significado adquirido pelo movimento através do tempo. E esse é um ponto que dever ser salientado em relação ao negro, que é uma cor paradoxal — coisa que talvez deva ser esperada de uma cor que é a falta de cor, pois o negro tende a fazer um jogo duplo com o tempo. Geralmente, podemos

dizer que a moda é mudança e movimento: a novidade é importante e, especialmente em nosso tempo, somos incentivados a usar hoje a roupa de amanhã e a nunca sermos flagrados usando a de ontem. Estar na moda é sempre um momento dentro de um movimento, e as maiores mudanças nas roupas (por exemplo, da roupa justa à folgada, ou usar menos seda e mais linho, ou ainda passar de roupas feitas sob medida para roupas já prontas) são indícios de mudanças na sociedade. As modas do preto, no entanto, têm tendência a durar — a ser uma persistente moda da antimoda, e muitas vezes, uma moda da morte que não se deixa matar. Assim, o preto pode parecer a cor da imobilidade social.

O branco, por sua vez, está em uma relação de hierarquia com o preto e é encontrado, por conseguinte, sempre abaixo dele, como algo que se perdeu ou algo que não se pode proteger — embora haja, de certa forma, uma vigilância. Harvey conta (2013, p. 56) que “os romanos enlutados usavam togas negras (enquanto o defunto era envolto em uma toga branca)”. Vestir-se de preto “fazia parte de uma atitude mais desesperada de dor, um ataque contra si mesmo por ainda estar vivo enquanto o ser amado não mais existia”. (HARVEY, 2003, p. 56). Ainda que divida espaço com uma intenção destrutiva, a noção fúnebre de roupa é bifurcada e representa tanto o estado anterior quanto o estado posterior da destruição. Assim, velando os escombros do objeto destruído é que se liberta o fantasma — aqui, representado por uma cor apática, abstraída de ânimos, anêmica, que recobre o corpo todo.

### 10.5 Croquis

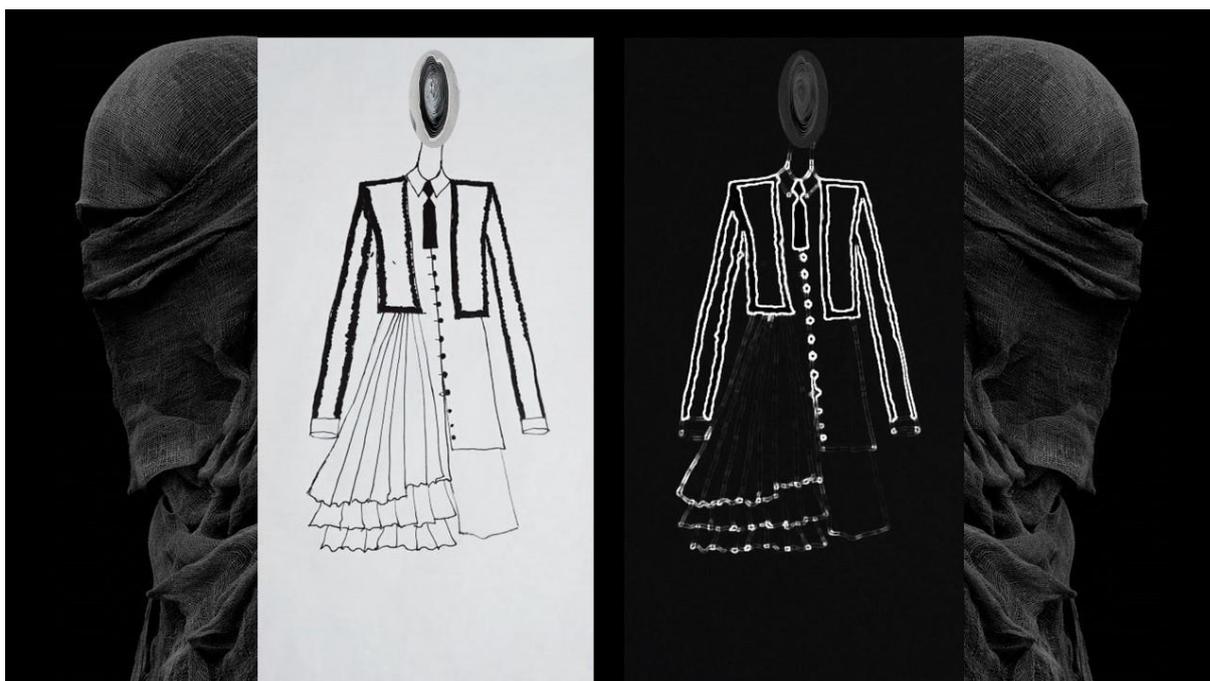
O desenho de moda recebe o nome de croqui e é por meio dele que, segundo Seivewright (2009, p. 163), se apresenta “a silhueta, os detalhes, os tecidos, as estampas, os ornamentos e as cores. São utilizados para descrever e mostrar o vestuário”. Treptow (2013) diz que é uma ferramenta que, através da postura e das combinações, ajuda transmitir a conexão entre as peças e o tema da coleção.

A não-coleção “Obituário (Objeto para ser Destruído)” possui 20 looks, contemplando 10 looks do Duplo Vivo e 10 looks do Duplo Fantasma. É importante salientar que os looks não são uma réplica um do outro, porque não há uma cópia ou uma falsificação de um ou de outro — ambos existem legitimamente, embora como duplos que se cobiçam e se idolatram.

Treptow (2013, p. 140) também afirma que “o esboço não possui compromisso estético, ele serve para que o designer transfira para o papel, de

maneira rápida, uma série de ideais. Muitas vezes pode ser apenas um lado da peça desenhado (direito ou esquerdo) ou mesmo uma anotação por escrito”. De mesmo modo, os looks do Duplo Fantasma, a seguir, não estão na cor em que vão ser confeccionados, uma vez que são tratados aqui como representação da ideia de negativo do Duplo Vivo.

Figura 45 – “Obituário (Objeto para ser Destruído)” | Croqui 01

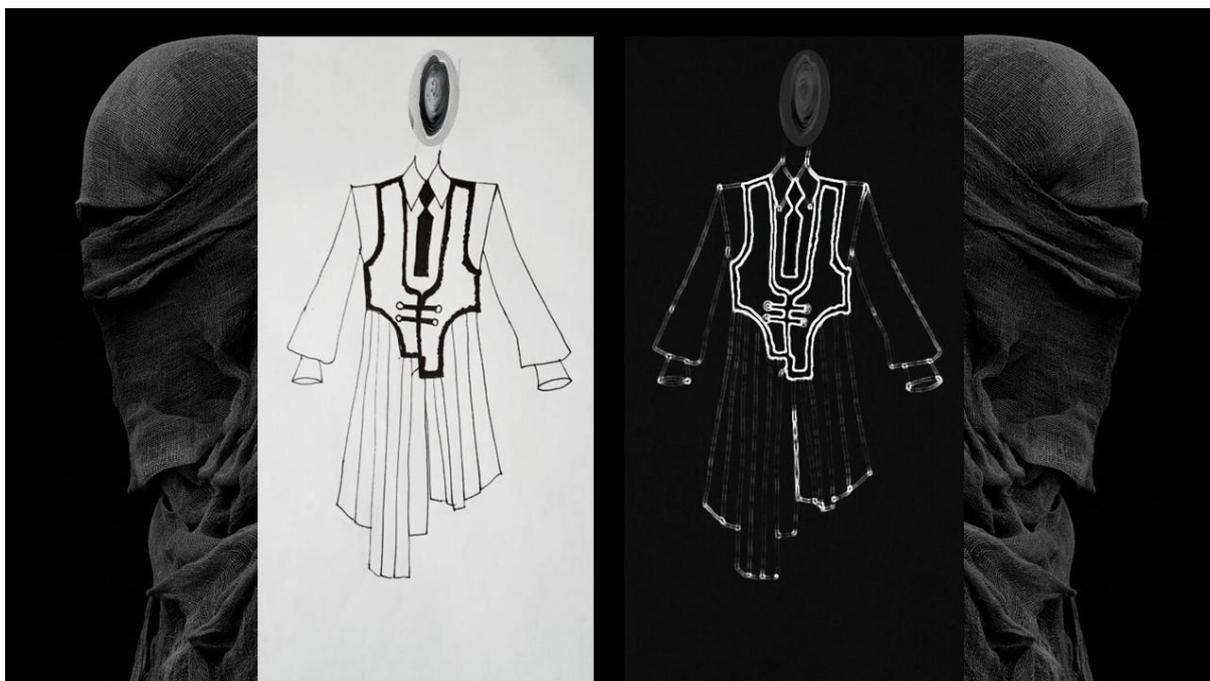


Fonte: elaborado pelo autor.

No look 01 do Duplo vivo, a silhueta é quadrada e as linhas irregulares. O corpo é mais encaixotado do que realçado em sua personalidade. O blazer preto é curto e largo com três tiras de abotoamento não funcional nas costas — e as mangas são super alongadas com punho falso de camisa. A gravata é preta e de comprimento curto. E a camisa branca é longa no lado esquerdo e no centro-costas do lado direito, possui pregas mancho em referência a um rufo aberto. Perfil: enlutado, mas altivo.

No look 01 do Duplo Fantasma, todas as peças possuem o mesmo material e cor.

Figura 46 – “Obituário (Objeto para ser Destruído)” | Croqui 02



Fonte: elaborado pelo autor.

No look 02 do Duplo vivo, a silhueta é reta. O colete preto tem cavas super alongadas como faixas de linho usadas na mumificação — e duas tiras funcionais de abotoamento na frente. A gravata é preta e de comprimento médio. E a camisa branca é longa e irregular, com pregas macho na parte de baixo em referência a um rufo aberto e mangas levemente do tipo bispo. Perfil: negacionista da morte.

No look 02 do Duplo Fantasma, todas as peças possuem o mesmo material e cor.

Figura 47 – “Obituário (Objeto para ser Destruído)” | Croqui 03



Fonte: elaborado pelo autor.

No look 03 do Duplo vivo, a silhueta tem referência monástica. O blazer preto é curto e quadrado, com duas tiras funcionais de abotoamento na frente. A gravata é preta e de comprimento médio. E a camisa branca é longa, levemente ampla, com pregas mancho em referência a um rufo aberto na parte de baixo, uma prega fêmea nas costas e mangas levemente do tipo bispo. Perfil: aos céus, sem chapéu.

No look 03 do Duplo Fantasma, todas as peças possuem o mesmo material e cor.

Figura 48 – “Obituário (Objeto para ser Destruído)” | Croqui 04



Fonte: elaborado pelo autor.

No look 04 do Duplo vivo, a silhueta tem inspiração em armadura. O corpo é tensionado e encoberto. O blazer preto é longo, com a parte de baixo terminando em bico, quatro tiras funcionais de abotoamento na frente, longo punho falso de camisa e manga do tipo Robin Wood. A gravata é preta e de comprimento médio. E a camisa branca é longa com pregas mancho em referência a um rufo aberto na frente e uma prega fêmea nas costas. Perfil: em memória de Joana d’Arc.

No look 04 do Duplo Fantasma, todas as peças possuem o mesmo material e cor.

Figura 49 – “Obituário (Objeto para ser Destruído)” | Croqui 05

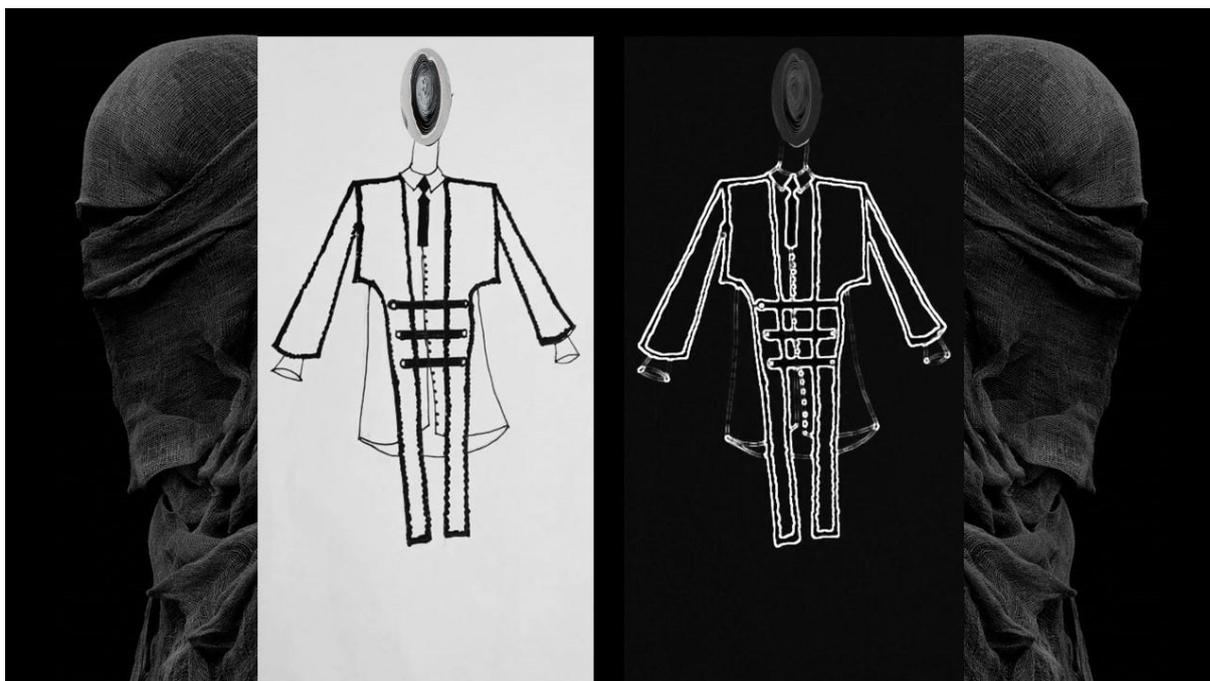


Fonte: elaborado pelo autor.

No look 05 do Duplo vivo, a silhueta é ampla. O colete preto termina em bico e ocupa todo o espaço do ombro como uma caixa — possui três tiras funcionais de abotoamento na frente. A gravata é preta e de comprimento longo. E a camisa branca é longa e com as extremidades arredondadas na frente e ainda mais longa e arredondada nas costas — as mangas são exageradamente bufantes. Perfil: Orlando ou Virginia, ainda em processo de escolha para certidão de óbito.

No look 05 do Duplo Fantasma, todas as peças possuem o mesmo material e cor.

Figura 50 – “Obituário (Objeto para ser Destruído)” | Croqui 06

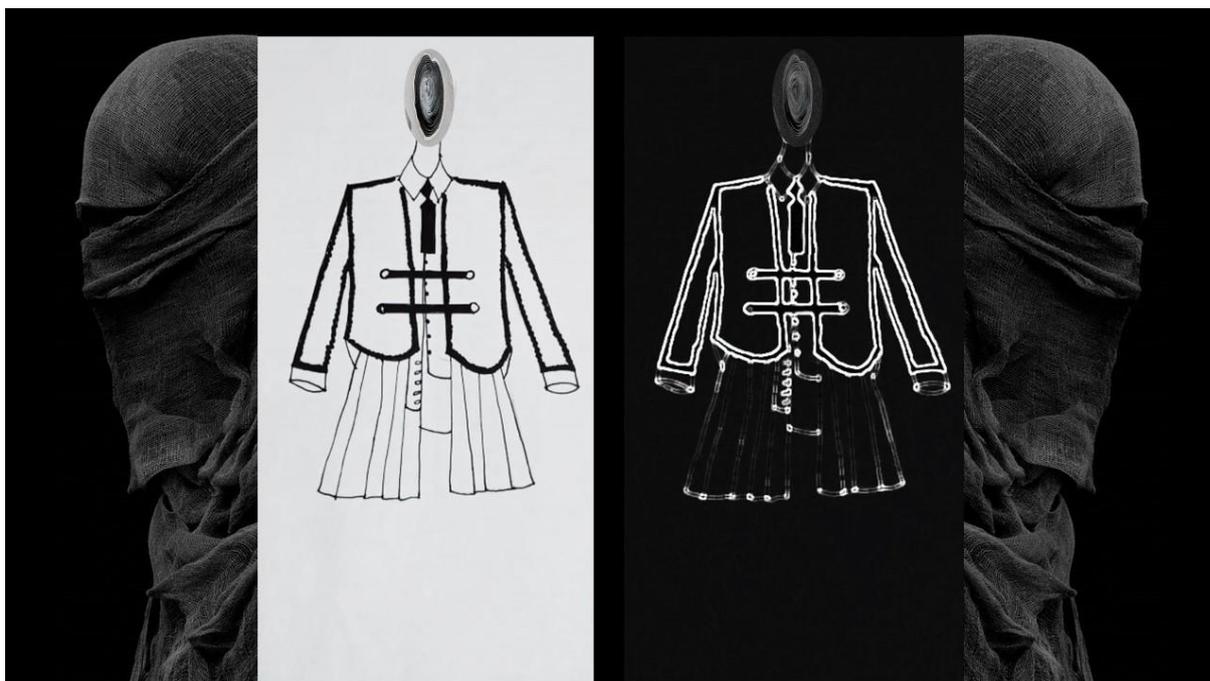


Fonte: elaborado pelo autor.

No look 06 do Duplo vivo, a silhueta é lãnguida — ao mesmo tempo que é quadrada. O blazer preto é curto e largo, terminando em longas faixas com três tiras funcionais de abotoamento na frente e mangas com longo punho falso de camisa. A gravata é preta e de comprimento curto. E a camisa branca tem comprimento médio e formato de sino Perfil: ceifador com dotes imobiliários.

No look 06 do Duplo Fantasma, todas as peças possuem o mesmo material e cor.

Figura 51 – “Obituário (Objeto para ser Destruído)” | Croqui 07

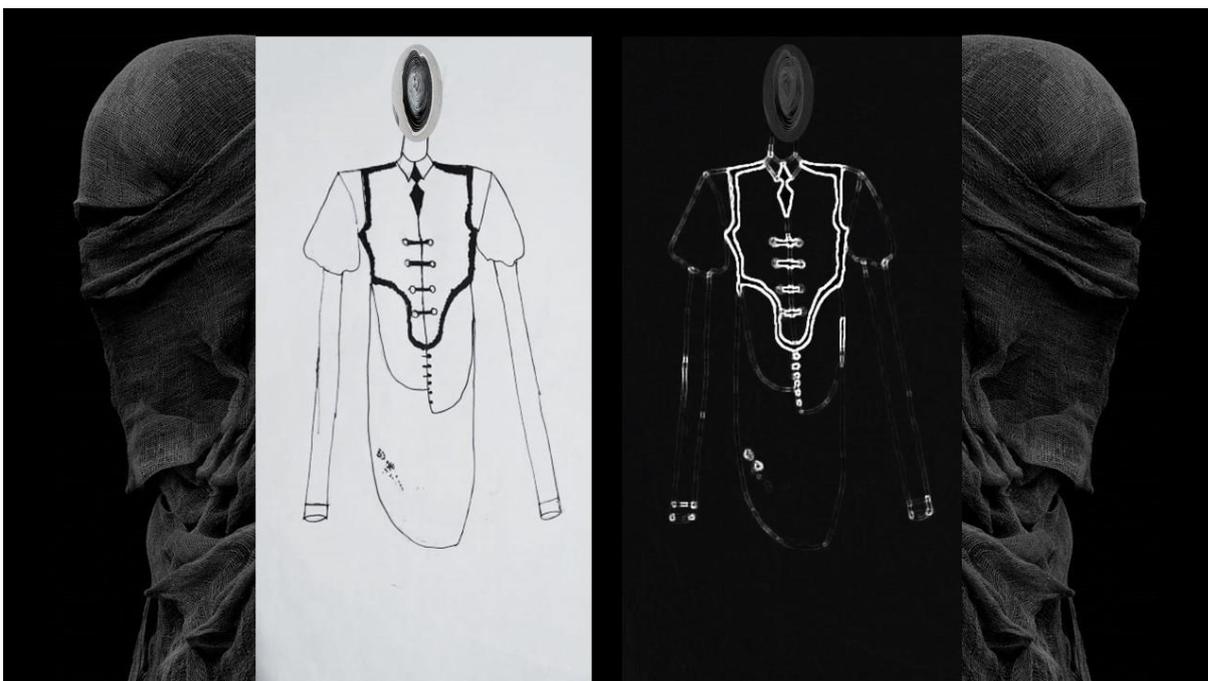


Fonte: elaborado pelo autor.

No look 07 do Duplo vivo, a silhueta tem referência clerical. O blazer preto tem comprimento médio e extremidades levemente arredondadas, com duas tiras funcionais de abotoamento na frente e mangas longas com punho falso de camisa. A gravata é preta e de comprimento curto. E a camisa branca é longa com abotoamento assimétrico, pregas mancho em referência a um rufo aberto na frente e uma prega fêmea nas costas. Perfil: necroalpinista social.

No look 07 do Duplo Fantasma, todas as peças possuem o mesmo material e cor.

Figura 52 – “Obituário (Objeto para ser Destruído)” | Croqui 08



Fonte: elaborado pelo autor.

No look 08 do Duplo vivo, a silhueta é longilínea. O colete preto tem cavas super alongadas, termina em formato de corset e possui quatro tiras funcionais de abotoamento na frente. A gravata é preta e de comprimento longo. E a camisa branca tem comprimento médio na frente e extremidades arredondadas, e comprimento alongado nas costas e extremidades também arredondadas — as mangas são super longas, com longo punho e parte de cima do tipo princesa. Perfil: Afrodite amortecida.

No look 08 do Duplo Fantasma, todas as peças possuem o mesmo material e cor.

Figura 53 – “Obituário (Objeto para ser Destruído)” | Croqui 09

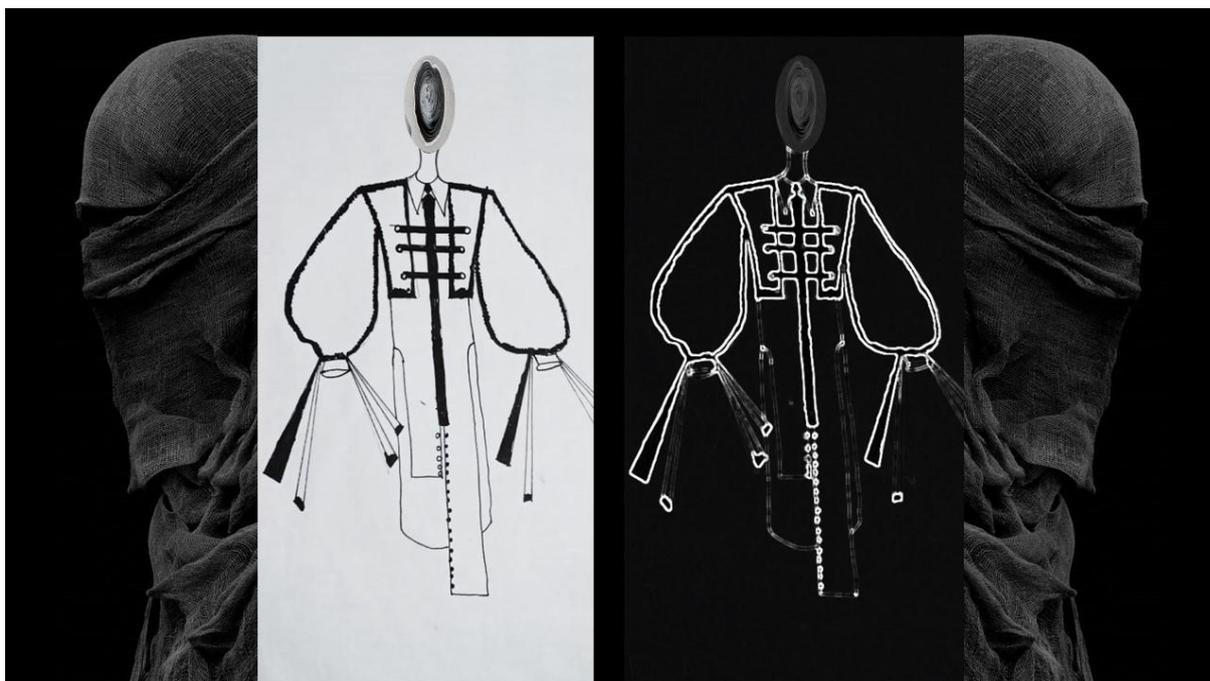


Fonte: elaborado pelo autor.

No look 09 do Duplo vivo, a silhueta é assimétrica. O blazer preto é curto e largo com uma tira funcional de abotoamento na frente, mangas super alongadas com punho falso de camisa e parte de cima do tipo cascata. A gravata é preta e de comprimento curto. E a camisa branca é longa e possui, na frente e no lado direito, pregas macho assimétricas em referência a um rufo aberto e uma prega fêmea nas costas. Perfil: finalmente finado.

No look 09 do Duplo Fantasma, todas as peças possuem o mesmo material e cor.

Figura 54 – “Obituário (Objeto para ser Destruído)” | Croqui 10

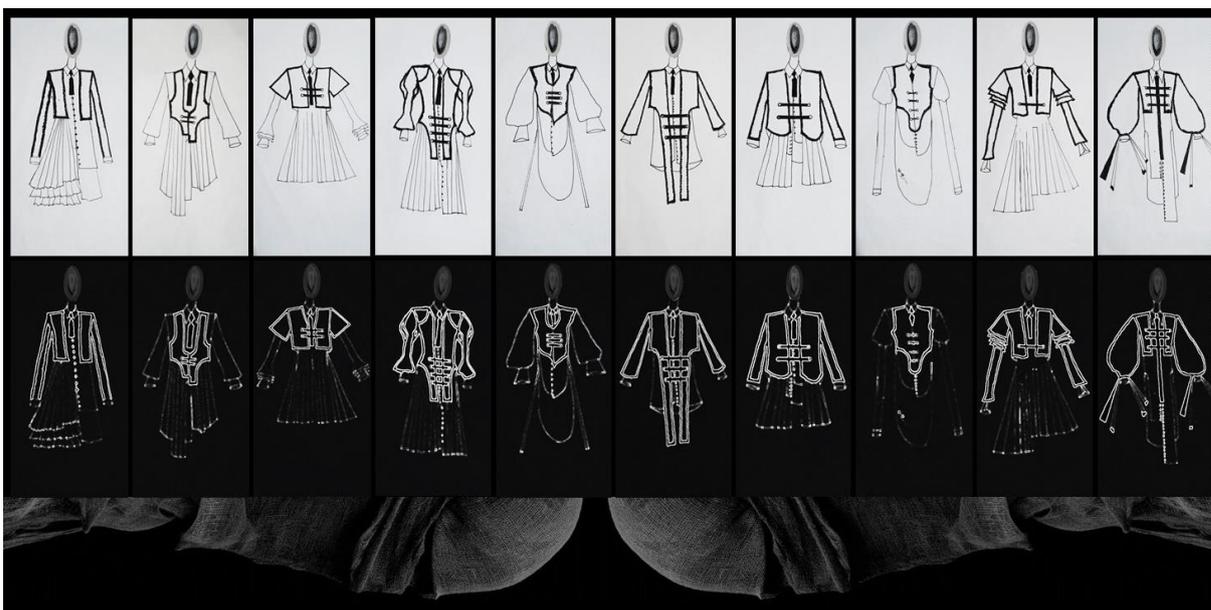


Fonte: elaborado pelo autor.

No look 10 do Duplo vivo, a silhueta tem referência na Guarda Suíça Pontifícia. O blazer preto é largo e curto nas costas e termina em longas faixas com três tiras funcionais de abotoamento na frente — as mangas são exageradamente bufantes com longo punho falso de camisa. A gravata é preta e de comprimento super alongado. E a camisa branca é longa e assimétrica na frente, e ainda mais longa nas costas, com fenda em formato de U. Perfil: apumado e esperando a hora de ir.

No look 10 do Duplo Fantasma, todas as peças possuem o mesmo material e cor.

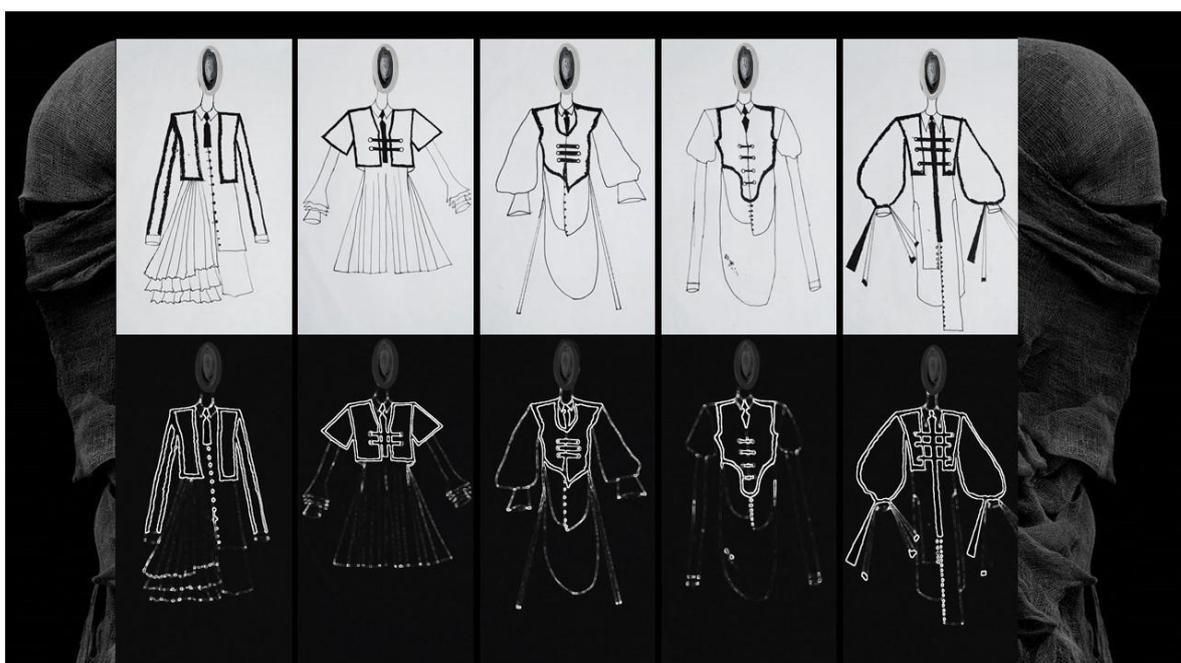
Figura 55 – “Obituário (Objeto para ser Destruído)” | Quadro da Não-coleção



Fonte: elaborado pelo autor.

No quadro da não-coleção, é possível ver a unidade de silhuetas e elementos de estilo, como tiras de abotoamento e pregas, elementos históricos e linhas irregulares. O equilíbrio entre formas quadradas e redondas. Além da estética uniformizante sugerida pela gravata preta sobre camisa branca. (TREPTOW, 2013).

Figura 56 – “Obituário (Objeto para ser Destruído)” | Looks escolhidos para prototipagem.



Fonte: elaborado pelo autor.

Nos looks escolhidos para prototipagem, há uma transição entre as linhas quadradas e redondas, entre silhuetas amplas e lânguidas, num reflexo de contenção e rebelião: peças que afastam o usuário do contemporâneo, como um figurino dissidente, um disfarce histórico que engana o espírito do tempo. Ao mesmo tempo que, paradoxalmente, as peças reverenciam o contemporâneo e o reconhecem como seu progenitor, que as fragmenta e as incita a personalidades sempre escorregadias, vagante entre as eras. Uma roupa que caminha para destruição, seduzida por personalidades estilhaçadas.

### **10.6 Especificações técnicas e prototipagem**

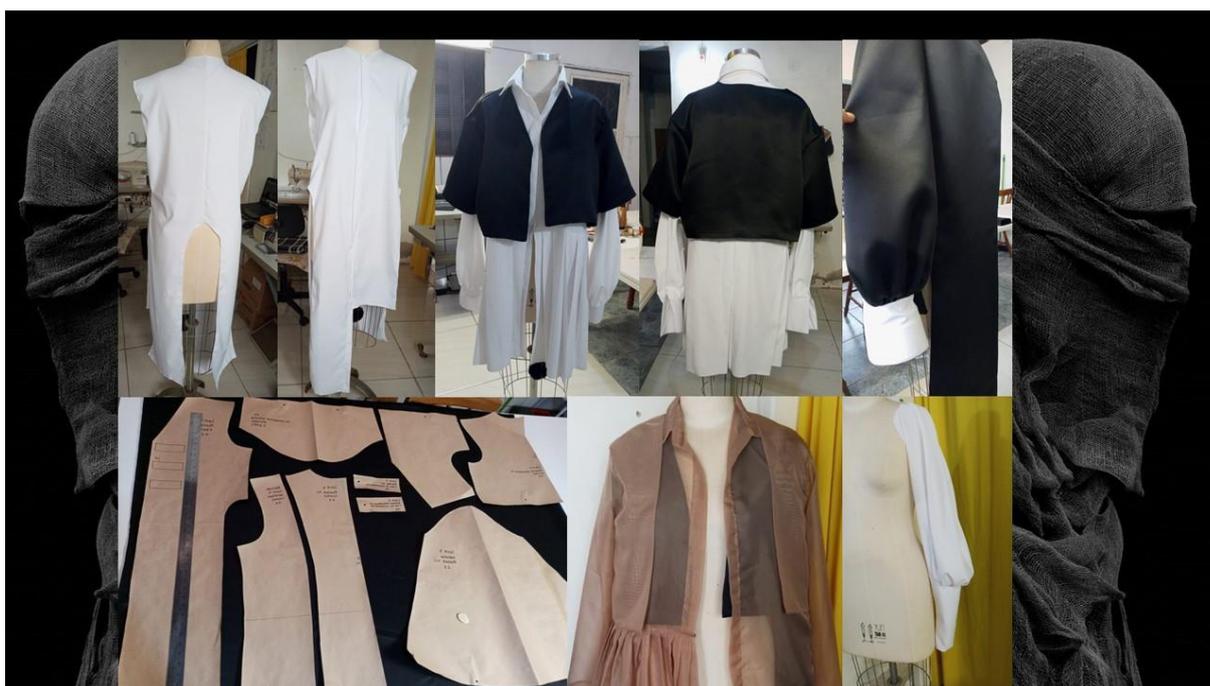
Antes da prototipagem das peças, algumas especificações a respeito delas são requeridas. A primeira delas é o desenho técnico que, segundo Treptow (2013, p. 144), tem a função de “comunicar as informações necessárias para a construção dos moldes e protótipos, geralmente através de desenhos planejados assistidos por computador, em softwares específicos para esta finalidade. Estes desenhos devem ser ricos em detalhes, indicando as características da peça”. O desenho técnico então é inserido na ficha técnica, definida por Treptow (2013, p. 161) como um “documento descritivo de uma peça de coleção. Ela inclui ilustrações e anotações sobre materiais utilizados, dimensões do modelo, procedimentos de manufatura e acabamentos”.

Vinte e duas fichas técnicas compõem esta não-coleção: onze para o Duplo Vivo e onze para o Duplo Fantasma, compreendendo três blazers, dois coletes, uma gravata e cinco camisas para cada um. A imagem a seguir apresenta a ficha técnica de uma das peças de “Obituário (Objeto para ser Destruído)”. As demais fichas podem ser encontradas no Apêndice A.



O passo seguinte é transformar os desenhos técnicos em moldes. Treptow (2013, p. 151) diz que “a modelagem está para o design de moda assim como a engenharia está para a arquitetura. Os desenhos selecionados [...] são encaminhados ao setor de modelagem para a elaboração de protótipos”. Segundo a autora (2013, p. 151), “o protótipo é confeccionado em tamanho próprio para prova e testado em manequins de alfaiate ou em um modelo cujas medidas se enquadrem no padrão desejado pela empresa. [...] A modelagem pode ser realizada através de dois processos: a moulage ou a modelagem plana”. Para esta não-coleção foi utilizada modelagem plana, em que moldes são traçados no papel a partir de uma tabela de medidas e cálculos geométricos. (TREPTOW, 2013). Os protótipos, por sua vez, foram desenvolvidos em tamanho M.

Figura 58 – “Obituário (Objeto para ser Destruído)” | Processo de confecção



Fonte: elaborado pelo autor.

Esta não-coleção foi inteiramente terceirizada, do corte e costura a modelagem, com as peças aos cuidados da modelista e costureira Elda Magalhães, da Maison Blasè.

## 10.7 Comunicação

A comunicação é uma etapa seminal de “Obituário (Objeto para ser Destruído)”, uma vez que carrega em si um destino que se prometeu, e que se espera, eventualmente ou não — de forma que a imagem assume um papel que ultrapassa os mecanismos de divulgação, funcionando como um registro de segurança. Para um objeto que opera, indistintamente, com uma noção destrutiva, a imagem — para além do momento imortal de resguardo — habilita-o para um novo estado de existência, apontado pela necrocontemporaneidade como um estado póstumo.

Para esta não-coleção, o recurso da comunicação eleito é o editorial de moda. Segundo Quadros (2016, p. 3), “através dos editoriais de moda, além da informação jornalística de moda, é possível resgatar todos os elementos de composição visual da forma, desde o ponto até a sua textura, e ainda os elementos de leitura visual de forma, que podem ou não ser empregados durante a produção editorial”. Além disso, o editorial de moda apresenta uma ideia, conceito ou tema de uma coleção, construindo um imaginário ao redor do objeto físico. É neste exato ponto que esta não-coleção se instala e por essa razão — e também pela presença ausente de um objeto autodestrutivo e sua impermanente persistência —, outras etapas comerciais da comunicação de moda vão ser dispensadas.

Quase como uma marca de nascença, a imagem está ligada a roupa póstuma como um aviso incisivo da eventual substituição da sua versão física. A espreita dela, chocam-se também noções de origem e morte, como legado. Todos esses conceitos estão na semântica do editorial “Idolatria”, assim intitulado em referência ao Duplo Vivo e ao Duplo Fantasma, e sua relação de adoração e alta vigilância.

O cenário do editorial “Idolatria” é primeiramente desenhado pela iluminação, que constrói a visualidade através da penumbra, do soturno e por vezes, de um craquelado sutil, comentário implícito sobre a destruição. Também por uma ideia de espaço mínimo, de existência a dois, mantida por claustrofobia. Como sugerem a concepção espacial dos trabalhos do fotógrafo espanhol Eugenio Recuenco, a seguir.

Figura 59 – “Obituário (Objeto para ser Destruído)” | Referência para cenários



Fonte: elaborado pelo autor.

As referências para *acting* vêm da história. Poses empostadas, de altivez aristocrática e palacianamente ensaiadas. Ao mesmo tempo que se mistura uma observância terrível de um sobre o outro e a suspeita de que algum não está vivo, como nas fotografias *post-mortem* da Era Vitoriana.

Figura 60 – “Obituário (Objeto para ser Destruído)” | Referência para *acting*

Fonte: elaborado pelo autor.

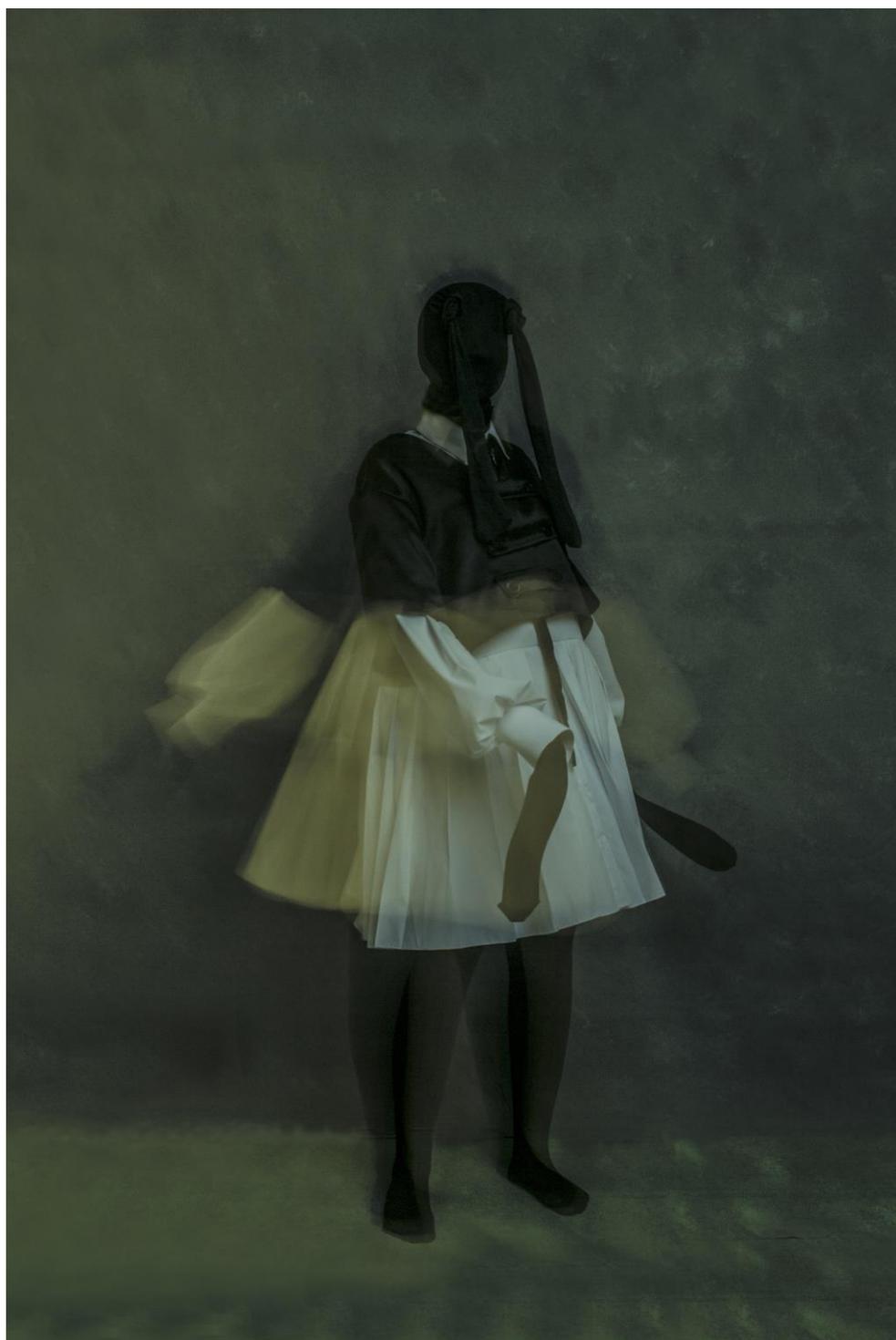
O editorial “Idolatria”, a seguir, é sobre um enlutado Duplo Vivo que venera um Duplo Fantasma. Assim o faz na esperança brutal de tornar-se o que é o outro, e no caminho, não ser mais nada do que foi, renunciando identidade e verossimilhança. Transfigurado em uma sombra apátrida que persegue, provoca e envenena, que torna o que veste tão próximo de um estado pulverizado, tão perto de se destruir. É sobre obsessão e inveja, tanto quanto é, ironicamente, sobre iconoclastia. Às vezes, a grama do vizinho é cinza.

Figura 61 – Editorial “Idolatria” | Imagem 01 e 02



Fonte: elaborado pelo autor.

Figura 62 – Editorial “Idolatria” | Imagem 03



Fonte: elaborado pelo autor.

Figura 63 – Editorial “Idolatria” | Imagem 04



Fonte: elaborado pelo autor.

Figura 64 – Editorial “Idolatria” | Imagem 05 e 06



Fonte: elaborado pelo autor.

Figura 65 – Editorial “Idolatria” | Imagem 07



Fonte: elaborado pelo autor.

Figura 66 – Editorial “Idolatria” | Imagem 08 e 09



Fonte: elaborado pelo autor.

Figura 67 – Editorial “Idolatria” | Imagem 10



Fonte: elaborado pelo autor.

Figura 68 – Editorial “Idolatria” | Imagem 11



Fonte: elaborado pelo autor.

Figura 69 – Editorial “Idolatria” | Imagem 12



Fonte: elaborado pelo autor.

Figura 70 – Editorial “Idolatria” | Imagem 13



Fonte: elaborado pelo autor.

**Editorial** Idolatria

**Fotógrafo** Leonardo Hostyn

**Conceito** Lucas Winck

**Styling** Lucas Winck

**Produção e direção artística** Lucas Winck e Leonardo Hostyn

**Modelos** Thomaz Porciuncula e Ana Vitória Schwengber

**Locação** Estúdio Anexo

Assim, encerra-se este capítulo, da morte do criador aos fantasmas que emergem. Será que no caminho, no limbo, pode haver conclusões?

## 11 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para sobreviver, a moda se cerca de uma série de mecanismos. Engenhosidades muito particulares deixadas nas quinas da história quase como rotas de fuga. O poder do fenômeno é então medido pelo seu grau de retumbância a cada volta dos mortos: a moda sempre morre. Mas só é moda porque volta.

Na pós-modernidade, provocada por uma sociedade espetacular, a moda se vê desafiada a deixar a armadura muito mais cedo, compelida a pensar em estratégias de disfarce ainda no calor da batalha. A esse desgaste ocasional, é dado um ultimato. A morte da moda se assenta como um cenário possível, enfim.

Das cinzas, porém, outra condição de vida parece se originar, nascida mais uma vez das circunstâncias, uma vida póstuma, ao que parece, desenvolvida finalmente para ser inoxidável. Uma moda que só é possível em uma sociedade mediada pelas imagens. A nova existência assumida pela roupa é lida, em sua extensão, como uma manifestação simbólica e encontra correspondência, curiosamente ou não, nas raízes que remontam o ato de vestir, mais de 600 mil anos atrás. Tanto a roupa póstuma quanto o primeiro adereço posto sobre o corpo estão envoltos por uma nuvem simbólica. E anuviados, os seres performam representações, malabarismos imaginários, relações por fabulação. A máscara dos feiticeiros primitivos e a máscara do sujeito pós-moderno dispõem de mesmo tamanho.

Dentro da natureza artificial humana, uma roupa que não existe é oriunda da interação entre animais simbólicos. Um figurino que, outrora, concedia aos homens a entrada em dimensões bestiais e que, na contemporaneidade, sob império da moda, habilita a existência de múltiplas personalidades. Com essa habilidade primária de transmutação se esvaziando, a moda pós-moderna encontra sua finitude na própria homogeneização, espelhando um mundo de poucas oscilações culturais: uma mesma nação, uma mesma roupa, quase uma mesma língua. No digital, as relações se artificializam ao limite da despersonalização.

E se tudo que é sólido desvanece no ar, outro estado da matéria parece surgir: uma sociedade gasosa, espectral, fruto de uma necrocontemporaneidade, em que operadores se ocupam de funções fantasmáticas. É nesse lugar de imprecisão, que uma não-coleção nasce, carregando objetos que se autodestroem, objetos transitórios que falam sobre impessoalidade e impermanência identitária, que

refletem sobre a sua própria desmaterialização e ascendência virtual. A era dos imagéticos objetos imortais.

A morte da moda tem sido o primeiro estágio de uma revolução, de uma regência póstuma em curso. E frente a isso, não há conclusões, mas uma massa de especulações itinerantes — paradoxalmente, andando em círculo, tal qual um Ouroboros.

## REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **Nudez**. Lisboa: Relógio D'água, 2010.
- ANCIENT EGYPT. **Ancient Egyptian gods**, 2018. Disponível em <https://www.ancient-egypt-online.com/ancient-egyptian-gods/> Acesso em 29 ago. 2020
- ANDERSEN, Hans Christian. **As Roupas Novas do Imperador**. São Paulo: Editora Rideel, 2008.
- ANOTHERMAG. **Have you seen this iconic French arthouse fashion film?**, 2018. Disponível em <https://www.anothermag.com/fashion-beauty/10521/have-you-seen-this-iconic-french-arthouse-fashion-film> Acesso em 28 ago. 2020
- ANOTHERMAG. **When Hussein Chalayan turned furnishings into fashion**, 2016. Disponível em <https://www.anothermag.com/fashion-beauty/8248/when-hussein-chalayan-turned-furnishings-into-fashion> Acesso em 27 mai. 2020
- ARCHDAILY. **Clássicos da arquitetura: projeto habitacional Pruitt-Igoe/ Minoru Yamasaki**, 2017. Disponível em <https://www.archdaily.com.br/br/871669/classicos-da-arquitetura-projeto-habitacional-pruitt-igoe-minoru-yamasaki> Acesso em 28 mai. 2020
- ARTSY. **Fashion Designer Elsa Schiaparelli made Dalí's art wearable**, 2017. Disponível em <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-fashion-designer-made-dalis-art-wearable> Acesso em 14 ago. 2020
- AUGÉ, Marc. **Não-lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade**. São Paulo: Papyrus, 1994.
- BAUMAN, Zygmunt. **O Mal-estar na Pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- BBC. **Lee Miller: in Hitler's bathtub**, 2014. Disponível em <https://www.bbc.com/culture/article/20140903-in-hitlers-bathtub> Acesso em 29 ago. 2020
- BENJAMIN, Walter. **Passagens**. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- CALAÇA, Fausto. **Dandismo e Cuidado de Si: ensaios de subjetivação em Balzac**. Tese de Doutorado em Psicologia clínica e cultura. Instituto de Psicologia, Universidade de Brasília. Brasília, 2010.

- CARVALHO, Flávio de. **A Moda e o Novo Homem**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010.
- CASSIRER, Ernest. **Ensaio sobre o Homem**: introdução a uma filosofia da cultura humana. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- CHARLES FREGÉR. **Wilder Mann**, 2012. Disponível em <http://www.charlesfregger.com/portfolio/wilder-mann/> Acesso em 22 jun. 2020
- CHARTIER, Roger. **A História Cultural entre práticas e representações**. 2. ed. Portugal: Editora Difel, 2002.
- CHRISTIE'S. **Helmut Newton**, 2018. Disponível em <https://www.christies.com/lotfinder/Lot/helmut-newton-1920-2004-sie-kommen-naked-5054094-details.aspx> Acesso em 05 mai. 2020
- CIDREIRA, Renata Pitombo. **Os Sentidos da Moda**: vestuário, comunicação e cultura. São Paulo: Annablume, 2005.
- CLARA BARTON MUSEUM. **Dangerous Embellishments: women spies in the civil war**, 2018. Disponível em <https://www.clarabartonmuseum.org/spies/> Acesso em 14 ago. 2020
- COLETIVA. **Objetos indestrutíveis**, 2010. Disponível em <https://www.coletiva.net/artigos/objetos-indestrutíveis,158610.jhtml> Acesso em 17 set. 2020
- DANGEROUS MINDS. **Stuning images of pagan Costumes worn at winter celebrations around the world**, 2016. Disponível em [https://dangerousminds.net/comments/stunning\\_images\\_of\\_pagan\\_costumes\\_worn\\_at\\_winter\\_celebrations\\_around\\_the\\_wo\\_](https://dangerousminds.net/comments/stunning_images_of_pagan_costumes_worn_at_winter_celebrations_around_the_wo_) Acesso em 16 jun. 2020
- DEBORD, Guy. **A Sociedade do Espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DEZEEN. **Clothes dissolve on the catwalk during Hussein Chalayan's spring/summer 2016 show**, 2015. Disponível em <https://www.dezeen.com/2015/10/02/clothes-disintegrate-on-catwalk-hussein-chalayans-spring-summer-2016-show-paris-fashion-week/> Acesso em 28 mai. 2020
- ECO, Umberto. **Psicologia do Vestir**. 3. ed. Lisboa: Assírio & Alvin, 1989.
- El País Brasil. **A desconhecida e injusta história da fotógrafa que se desnudou na banheira de Hitler**, 2020. Disponível em <https://brasil.elpais.com/icon/2020-05-24/a-desconhecida-e-injusta-historia-da-fotografa-que-se-desnudou-na-banheira-de-hitler.html> Acesso em 29 ago. 2020

FASHNERD. **LFW: Lyst brings humannequins and ar to fashion week**, 2016. Disponível em <https://fashnerd.com/2016/09/lfw-lyst-brings-hummanequins-and-ar-to-fashion-week/> Acesso em 05 mai. 2020

FFW. **Martin Margiela fala sobre sua carreira pela primeira vez em novo documentário**, 2019. Disponível em <https://ffw.uol.com.br/noticias/moda/martin-margiela-fala-sobre-sua-carreira-pela-primeira-vez-em-novo-documentario/> Acesso em 29 jun. 2020

FOGG, Marnie. **Tudo sobre Moda**. Rio de Janeiro: Sextante, 2013.

FONSECA, João José. **A Metodologia da pesquisa científica**. Fortaleza: UEC, 2002.

FOUCAULT, Michel. **Isto Não é um Cachimbo**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

FRYE, Northrop. **A Imaginação Educada**. São Paulo: Vide, 2017.

GOFFMAN, Ervin. **A Representação do Eu na Vida Cotidiana**. 10. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2002.

GRATACÓS. **The Sculptor of the female body**, 2018. Disponível em <https://www.gratacos.com/blog/en/el-escultor-del-cuerpo-femenino/> Acesso em 04 jun. 2020

HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-modernidade**. 11. ed. Rio de Janeiro: 9DP&A, 2006.

HARVEY, John. **Homens de Preto**. São Paulo: Unesp, 2003.

HE SPOKE STYLE. **How Beau Brummell invented modern men's style**, 2017. Disponível em <http://hespokestyle.com/beau-brummell-fashion/> Acesso em 06 ago. 2020

HOLZMEISTER, Silvana. **O Estranho na Moda: a imagem nos anos 1990**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2010.

HYPENESS. **Marca é acusada de nazismo por coleção com cruz de ferro e uniformes militares**, 2018. Disponível em <https://www.hypeness.com.br/2018/04/marca-e-acusada-de-nazismo-por-colecao-com-cruz-de-ferro-e-uniformes-militares/> Acesso em 15 mai. 2020

IMAGES ANALYSES. **Ceci n'est pas une pipe (rie): breg propos sur la sémiotique et l'art de Magritte**, 2017. Disponível em <http://imagesanalyses.univ-paris1.fr/v5/ceci-nest-pas-une-piperie-bref-propos-sur-la-semiotique-et-lart-de-magritte/> Acesso em 15 ago. 2020

- ITAÚ CULTURAL. **Em torno de Zuzu — Encontro com Elke Maravilha e Hildegard Angel — Ocupação Zuzu (2014)**. 2014. (1h03m08s). Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=oblavJws0M0>>. Acesso em 05 set. 2020.
- JAFFÉ, Aniela. JUNG, Carl. **O Homem e seus Símbolos**. Rio de Janeiro: HarperCollins, 2016.
- JONES, Sue. **Fashion design: o manual do estilista**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- JUM NAKAO. **A Costura do Invisível**, 2004. Disponível em <https://www.jumnakao.com/portfolios/a-costura-do-invisivel/> Acesso em 12 ago. 2020
- LAKATOS, Eva Maria. **Fundamentos de metodologia científica**. 5. ed. São Paulo: Atlas, 2013.
- LEITE, A.; GUERRA, L. **Figurino: uma experiência na televisão**. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- LEOPARDI, Giacomo. Dialogo della Moda e della Morte. In: **Operette Morali**. Milão: Rizzoli Editore, 1951.
- LIPOVETSKY, Gilles. **O Império do Efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- LOVETOKNOW. **Martin Margiela**, 2016. Disponível em <https://fashion-history.lovetoknow.com/fashion-clothing-industry/fashion-designers/martin-margiela> Acesso em 29 jun. 2020
- MAFFESOLI, Michel. **No Fundo das Aparências**. Petrópolis: Vozes, 1996.
- MARSHALL, McLuhan e FIORE, Quentin. **Guerra e Paz na Aldeia Global**. Trad. Ivan Pedro de Martins. Rio de Janeiro: Distribuidora Record, 1971.
- MEDIUM. **Marlene Dietrich, a vênus loira**, 2017. Disponível em <https://medium.com/cinesuffragette/marlene-dietrich-a-v%C3%AAnus-loira-17b7c2952593> Acesso em 14 ago. 2020
- MET MUSEUM. **Coat, spring/summer 1983, Yohji Yamamoto**, 2014. Disponível em <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/163117> Acesso em 27 mai. 2020
- MILEAF, Janine. **Please Touch: Dada and surrealist objects after the readymade**. New Hampshire: Dartmouth, 2010.
- MOMA. **Indestructible Object (or Object to Be Destroyed)**, 2017. Disponível em [https://www.moma.org/learn/moma\\_learning/man-ray-indestructible-object-1964-replica-of-1923-original/](https://www.moma.org/learn/moma_learning/man-ray-indestructible-object-1964-replica-of-1923-original/) Acesso em 09 set. 2020

- MOTTA, Eduardo. Do objeto de moda à narrativa. *In: Moda em ziguezague: interações e expansões*. São Paulo: Estação das letras e cores, 2011.
- MOTTA, Eduardo. **O Lugar Maldito da Aparência**. 1. ed. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2013.
- MORRIS, Bethan. **Fashion Illustrator: manual do ilustrador de Moda**. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- MUSEO REINA SOFIA. **Vb45 Wien**, 2014. Disponível em <https://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/vb45-wien> Acesso em 05 mai. 2020
- MUSEUM CRUSH. **The secrets of the funeral effigies of Westminster Abbey**, 2017. Disponível em <https://museumcrush.org/the-secrets-of-the-funeral-effigies-of-westminster-abbey/> Acesso em 06 jun. 2020
- NAVARRI, Pascale. **Moda & Inconsciente: um olhar de uma psicanalista**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2010.
- NET ABUELAZ. **Vanessa Beecroft**, 2016. Disponível em <https://netabuelaz.tumblr.com/post/135382737938/vanessa-beecroft-vb55-2005-known-for-an> Acesso em 05 mai. 2020
- NEW YORK TIMES. **10 years ago, Alexander McQueen's Plato's Atlantis show imagined fashion's future**, 2020. Disponível em <https://www.vogue.com/article/alexander-mcqueen-spring-2010-platos-atlantis> Acesso em 18 set. 2020
- NEW YORK TIMES. **'Martin Margiela: in his own words' review: a visionary's handiwork**, 2020. Disponível em <https://www.nytimes.com/2020/08/13/movies/martin-margiela-in-his-own-words-review.html> Acesso em 18 set. 2020
- NICKLAUS, Olivier. **ANTIFASHION**. Londres, 2012. 1 vídeo (54min.). Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=8kle\\_IPRtNs](https://www.youtube.com/watch?v=8kle_IPRtNs). Acesso em: 04 de jun. 2019.
- O ECO. **Coisa de pele**, 2005. Disponível em <https://www.oeco.org.br/colunas/silvia-pilz/16620-oeco-11227/> Acesso em 13 ago. 2020
- O GLOBO. **Marca acusada de apologia ao nazismo em coleção de roupas**, 2018. Disponível em <https://oglobo.globo.com/sociedade/marca-acusada-de-apologia-ao-nazismo-em-colecao-de-roupas-22610022> Acesso em 15 mai. 2020

- OLIVEROS, Ricardo. Moda e arte: um cruzamento possível de linguagens. IN: **Moda em ziguezague: interações e expansões**. São Paulo: Estação das letras e cores, 2011.
- PRODANOV, Cleber Cristiano. **Metodologia do trabalho científico: métodos e técnicas da pesquisa e do trabalho acadêmico**. 2. ed. Novo Hamburgo: Feevale, 2013.
- QUADROS, Rachel Correa de. **Metodologia para a produção de Editoriais de Moda**. XVII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul. Curitiba, 2016.
- RADAR. **Neopangeia: a moda e o efeito colagem**, 2018. Disponível em <http://www.radarconsultoria.com/blog/2018/03/neopangeia-a-moda-e-o-efeito-colagem/> Acesso em 25 mai. 2020
- RADAR. **Os estereótipos da Vetements em Paris**, 2017. Disponível em <http://www.radarconsultoria.com/blog/2017/01/os-estereotipos-da-vetements-em-paris/> Acesso em 25 mai. 2020
- RENATA ABRANCHS. **Por que falar de Martin Margiela continua sendo tão atual?**, 2018. Disponível em <https://www.renataabranchs.com.br/por-que-falar-de-martin-margiela-continua-sendo-tao-atual/> Acesso em 29 jun. 2020
- RENFREW, Elinor; Colin Renfrew. **Desenvolvendo uma coleção**. Porto Alegre: Bookman, 2010.
- REY, Bernadette; REMAURY, Sophie. In: **ECCE homo: moda e vestuário**. Diretor: Pierre Lawrence. [S. l.: s. n.], 1999. 1 vídeo (52 min.). Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=iZi8h\\_ZI37s](https://www.youtube.com/watch?v=iZi8h_ZI37s) Acesso em: 04 jun. 2019.
- SALOMON, Geanneti Tavares. **A Morte da Moda**. In: *dObras* – Revista Da Associação Brasileira De Estudos De Pesquisas Em Moda, 5(12), 58-67. <https://doi.org/10.26563/dobras.v5i12.115>
- SANTAELLA, Lucia. O fim do estilo na cultura pós-humana. In: TRIVINHO, Eugênio; CAZELOTO, Edilson (Org.). **A Cibercultura e seu espelho: campo de conhecimento emergente e nova vivência humana na era interativa**. São Paulo: ABCiber/ Instituto Itaú Cultural, 2009.
- SARTRE, Jean-Paul. **O Imaginário**. São Paulo: Editora Ática, 1996.
- SAULQUIN, Susana. **La Muerte de la moda, el día después**. 1. ed. Buenos Aires: Paidós, 2010.
- SCHOPENHAUER, Arthur. **O Mundo como Vontade e como Representação**. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

SIMMEL, Georg. **Filosofia da Moda e Outros Escritos**. 1. ed. Lisboa: Texto & Grafia, 2008.

SLATE. **Canadian tuxedos, plaid, and 20 years of other anti-sartorial trends in the world's fashion capitals**, 2014. Disponível <https://slate.com/human-interest/2014/11/hans-eijkelboom-people-of-the-twenty-first-century-an-anti-fashion-bible-for-the-ages-from-the-dutch-conceptualist-answer-to-bill-cunningham-photos.html> Acesso em 27 mai. 2020

SPANISH BAROQUE ART. **Portrait of King Phillip III of Spain**, 2016. Disponível em <https://spanishbaroqueart.tumblr.com/page/29> Acesso em 27 ago. 2020

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

STALLYBRASS, Peter. **O Casaco de Marx: roupas, memória, dor**. 3.ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

SZANIECKI, Barbara. **Outros monstros possíveis: disforme contemporâneo e design encarnado**. São Paulo: Annablume, 2014.

THE CULTURE TRIP. **The style guide to Martin Margiela**, 2016. Disponível em <https://theculturetrip.com/europe/belgium/articles/the-style-guide-to-martin-margiela/> Acesso em 29 jun. 2020

THE GUARDIAN. **Did I say that?**, 2009. Disponível em <https://www.theguardian.com/lifeandstyle/2009/jul/19/vivienne-westwood-quotes> Acesso em 03 ago. 2020

THE GUARDIAN. **Same but diferente: Hans Eijkelboom's tribal street photography**, 2014. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2014/oct/23/hans-eijkelboom-street-photography-tribes-people-twenty-first-century> Acesso em 27 mai. 2020

THE IMPRESSION. **Bayartaevav Fall 2020**, 2020. Disponível em <https://theimpression.com/bayartaev-fall-2020-fashion-collection/> Acesso em 09 set. 2020

TREPTOW, Doris. **Inventando Moda: planejamento de coleção**. São Paulo: Doris Treptow, 2013.

VILLAÇA, Nízia. **A Edição do Corpo: tecnociência, artes e moda**. São Paulo: Estação das Letras, 2007.

VOGUE. **Domestic violence in Vogue? Franca Sozzani takes a stand on fashion's glossiest pages**, 2014. Disponível em

<https://www.vogue.it/en/magazine/daily-news/2014/04/-independent-interview-franca-sozzani> Acesso em 29 jun. 2020

VOGUE. **Maison Margiela spring/summer 2018**, 2018. Disponível em <https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2018-couture/maison-martin-margiela> Acesso em 18 set. 2020

VOGUE. **Martin Margiela ganha primeira megaretrospectiva em Paris**, 2018. Disponível em <https://vogue.globo.com/moda/noticia/2018/03/martin-margiela-ganha-primeira-megaretrospectiva-em-paris.html> Acesso em 29 jun. 2020

VOGUE. **The meaning of Margiela**, 2012. Disponível em <https://www.vogue.co.uk/gallery/the-meaning-of-margiela> Acesso em 29 jun. 2020

VOGUE. **Why the fearless Vogue Model, war correspondent, and muse Lee Miller is our fall style inspiration**, 2014. Disponível em <https://www.vogue.com/article/lee-miller-photographer-model-war-correspondent-style-icon> Acesso em 29 jun. 2020

WATT, Judith. **Vogue: Elsa Schiaparelli**. São Paulo: Globo, 2012.



## Ficha técnica Duplo Vivo | Camisa Look 01

Ficha Técnica					Desenho																
Nome da Empresa: Martin Margiela					<div style="display: flex; justify-content: space-around;"> <div style="text-align: center;"> <p><b>Frente</b></p> </div> <div style="text-align: center;"> <p><b>Costas</b></p> </div> </div>																
Coleção: Obituário																					
Modelo: Camisa																					
Ref: CAO01																					
Designer: Lucas Winck																					
Modelista: Elda Magalhães																					
Piloteira: Elda Magalhães																					
Data: Novembro 2020																					
Tamanho da peça Piloto: M																					
Grade de tamanhos:																					
PP	P	M	G	GG																	
		X																			
38	38	40	42	44																	
Etiquetas:					<b>Descrição da Peça:</b> Camisa de poliéster branco com a lateral esquerda frente e costas com pregas. Lateral direita na altura do joelho na frente e altura da panturrilha nas costas. Sem mangas.																
Tipo: <input type="checkbox"/> Localização: <input type="checkbox"/>																					
Etiqueta de colim																					
Etiqueta de colim																					
Etiqueta de borracha					<b>Matéria prima principal:</b> <table border="1"> <thead> <tr> <th>Nome / código</th> <th>Composição</th> <th>Cor</th> <th>Quantidade</th> <th>Fabricante</th> <th>Fornecedor</th> <th>Largura / nº</th> <th>Preço</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>Poliéster</td> <td>100% poliéster</td> <td>Branco</td> <td>80 cm</td> <td>Maxxi Têxtil</td> <td>Maxxi Têxtil</td> <td>1,40 cm</td> <td>22,00 m</td> </tr> </tbody> </table>	Nome / código	Composição	Cor	Quantidade	Fabricante	Fornecedor	Largura / nº	Preço	Poliéster	100% poliéster	Branco	80 cm	Maxxi Têxtil	Maxxi Têxtil	1,40 cm	22,00 m
Nome / código	Composição	Cor	Quantidade	Fabricante		Fornecedor	Largura / nº	Preço													
Poliéster	100% poliéster	Branco	80 cm	Maxxi Têxtil	Maxxi Têxtil	1,40 cm	22,00 m														
Beneficiamento:					<b>Matéria prima secundária: (torro, aviamentos...)</b> <table border="1"> <thead> <tr> <th>Nome / código</th> <th>Composição</th> <th>Cor</th> <th>Quantidade</th> <th>Fabricante</th> <th>Fornecedor</th> <th>Largura / nº</th> <th>Preço</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>Botões</td> <td></td> <td>Branco</td> <td>7</td> <td>Central de aviamentos</td> <td>Central de aviamentos</td> <td></td> <td>0,50 cent</td> </tr> </tbody> </table>	Nome / código	Composição	Cor	Quantidade	Fabricante	Fornecedor	Largura / nº	Preço	Botões		Branco	7	Central de aviamentos	Central de aviamentos		0,50 cent
Nome / código	Composição	Cor	Quantidade	Fabricante	Fornecedor	Largura / nº	Preço														
Botões		Branco	7	Central de aviamentos	Central de aviamentos		0,50 cent														

Ficha Técnica			Seqüência de Operacional																					
Nome da Empresa: Martin Margiela			<table border="1"> <thead> <tr> <th>Operação:</th> <th>Maquinário:</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>Fazer molde da peça;</td> <td>Manual</td> </tr> <tr> <td>Juntar costas respeitando o recorte;</td> <td>Máquina Reta</td> </tr> <tr> <td>Juntar ombros frente e costas;</td> <td>Máquina Reta</td> </tr> <tr> <td>Juntar lateral com pregas na parte superior;</td> <td>Máquina Reta</td> </tr> <tr> <td>Fechar lateral da peça</td> <td>Máquina Reta</td> </tr> <tr> <td>Fazer acabamento de gola e corpo sem lapela;</td> <td>Máquina Reta</td> </tr> <tr> <td>Aplicar botões.</td> <td>Máquina Reta</td> </tr> <tr> <td></td> <td></td> </tr> <tr> <td></td> <td></td> </tr> </tbody> </table>		Operação:	Maquinário:	Fazer molde da peça;	Manual	Juntar costas respeitando o recorte;	Máquina Reta	Juntar ombros frente e costas;	Máquina Reta	Juntar lateral com pregas na parte superior;	Máquina Reta	Fechar lateral da peça	Máquina Reta	Fazer acabamento de gola e corpo sem lapela;	Máquina Reta	Aplicar botões.	Máquina Reta				
Operação:	Maquinário:																							
Fazer molde da peça;	Manual																							
Juntar costas respeitando o recorte;	Máquina Reta																							
Juntar ombros frente e costas;	Máquina Reta																							
Juntar lateral com pregas na parte superior;	Máquina Reta																							
Fechar lateral da peça	Máquina Reta																							
Fazer acabamento de gola e corpo sem lapela;	Máquina Reta																							
Aplicar botões.	Máquina Reta																							
Materiais Diretos																								
Descrição:	Consumo:	Valor unit.:																						
Etiqueta/comp.																								
Etiqueta/logo																								
Botões	07	0,50																						
Lazer botões																								
Entretela																								
Tags																								
Linha	01	1,00																						
Elastico																								
Zipper																								
Zipper calça																								
Zipper destacável																								
Serigrafia																								
Entretela																								
Velcro																								
Facção			Observações	Custo Total																				
Descrição:	Quantidade:	Valor unit.:																						
Modelagem	01	R\$100,00																						
Costura	01	R\$120,00																						
			<b>R\$246,50</b>																					
Serviços Terceirizados			Combinação de Cores																					
Tipo: Estampa			Cor 1	Cor 2	Cor 3	Cor 4	Cor 5																	
			Comb. 1	Branco																				
			Comb. 2																					
Responsável:			Comb. 3																					
Contato:			Comb. 4																					
Custo:			Comb. 5																					

Fonte: elaborado pelo autor.



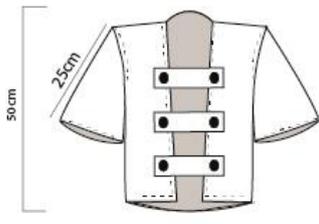
## Ficha técnica Duplo Vivo | Blazer Look 02

Ficha Técnica					Desenho																
Nome da Empresa: Martin Margiela					<div style="display: flex; justify-content: space-around;"> <div style="text-align: center;"> <p>Frente</p> </div> <div style="text-align: center;"> <p>Costas</p> </div> </div>																
Coleção: Obituário																					
Modelo: Blazer																					
Ref: B003																					
Designer: Lucas Winck																					
Modelista: Elda Magalhães																					
Piloteira: Elda Magalhães																					
Data: Novembro 2020																					
Tamanho da peça Piloto: M																					
Grade de tamanhos:																					
PP	P	M	G	GG																	
		X																			
36	38	40	42	44																	
Etiquetas:					Descrição da Peça: Blazer curto, quadrado e sem lapelas. Mangas amplas e curtas. Contém três tiras funcionais na frente.																
Tipo:		Localização:																			
Etiqueta de costm																					
Etiqueta de boracha																					
Beneficiamento:					<table border="1"> <thead> <tr> <th>Nome / código</th> <th>Composição</th> <th>Cor</th> <th>Quantidade</th> <th>Fabricante</th> <th>Fornecedor</th> <th>Largura / nº</th> <th>Preço</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>Gabardine</td> <td>77% acetato 23% viscose</td> <td>Preto</td> <td>50 cm</td> <td>Maxxi Têxtil</td> <td>Maxxi Têxtil</td> <td>1,60 cm</td> <td>49,95 m</td> </tr> </tbody> </table>	Nome / código	Composição	Cor	Quantidade	Fabricante	Fornecedor	Largura / nº	Preço	Gabardine	77% acetato 23% viscose	Preto	50 cm	Maxxi Têxtil	Maxxi Têxtil	1,60 cm	49,95 m
Nome / código	Composição	Cor	Quantidade	Fabricante	Fornecedor	Largura / nº	Preço														
Gabardine	77% acetato 23% viscose	Preto	50 cm	Maxxi Têxtil	Maxxi Têxtil	1,60 cm	49,95 m														
Materia prima secundaria: (forro, aviamentos...)					<table border="1"> <thead> <tr> <th>Nome / código</th> <th>Composição</th> <th>Cor</th> <th>Quantidade</th> <th>Fabricante</th> <th>Fornecedor</th> <th>Largura / nº</th> <th>Preço</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>Botões</td> <td></td> <td>Preto</td> <td>06</td> <td>Central de aviamentos</td> <td>Central de aviamentos</td> <td></td> <td>0,50 cent</td> </tr> </tbody> </table>	Nome / código	Composição	Cor	Quantidade	Fabricante	Fornecedor	Largura / nº	Preço	Botões		Preto	06	Central de aviamentos	Central de aviamentos		0,50 cent
Nome / código	Composição	Cor	Quantidade	Fabricante	Fornecedor	Largura / nº	Preço														
Botões		Preto	06	Central de aviamentos	Central de aviamentos		0,50 cent														

Ficha Técnica			Seqüência de Operacional																									
Nome da Empresa: Martin Margiela			<table border="1"> <thead> <tr> <th>Operação:</th> <th>Maquinário:</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>Fazer molde da peça;</td> <td>Manual</td> </tr> <tr> <td>Juntar costas respeitando o recorte;</td> <td>Máquina Reta</td> </tr> <tr> <td>Juntar ombros frente e costas;</td> <td>Máquina Reta</td> </tr> <tr> <td>Colocar manga na frente e nas costas;</td> <td>Máquina Reta</td> </tr> <tr> <td>Fechar lateral da peça e da manga;</td> <td>Máquina Reta</td> </tr> <tr> <td>Fazer acabamento de gola e corpo sem lapela;</td> <td>Máquina Reta</td> </tr> <tr> <td>Aplicar detalhes da frente e botões</td> <td>Máquina Reta</td> </tr> <tr> <td></td> <td></td> </tr> <tr> <td></td> <td></td> </tr> </tbody> </table>						Operação:	Maquinário:	Fazer molde da peça;	Manual	Juntar costas respeitando o recorte;	Máquina Reta	Juntar ombros frente e costas;	Máquina Reta	Colocar manga na frente e nas costas;	Máquina Reta	Fechar lateral da peça e da manga;	Máquina Reta	Fazer acabamento de gola e corpo sem lapela;	Máquina Reta	Aplicar detalhes da frente e botões	Máquina Reta				
Operação:	Maquinário:																											
Fazer molde da peça;	Manual																											
Juntar costas respeitando o recorte;	Máquina Reta																											
Juntar ombros frente e costas;	Máquina Reta																											
Colocar manga na frente e nas costas;	Máquina Reta																											
Fechar lateral da peça e da manga;	Máquina Reta																											
Fazer acabamento de gola e corpo sem lapela;	Máquina Reta																											
Aplicar detalhes da frente e botões	Máquina Reta																											
Materiais Diretos																												
Descrição:	Consumo:	Valor unit.:	<table border="1"> <thead> <tr> <th>Observações</th> <th>Custo Total</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td></td> <td>R\$218,97</td> </tr> </tbody> </table>						Observações	Custo Total		R\$218,97																
Observações	Custo Total																											
	R\$218,97																											
Etiqueta/comp.																												
Etiqueta/logo																												
Botões	06	0,50																										
Lazer botões																												
Entreleia																												
Tags																												
Linha	01	1,00																										
Elastico																												
Zipper																												
Zipper caça																												
Zipper destacavel																												
Serigrafia																												
Entreleia																												
Velcro																												
Facção																												
Descrição:	Quantidade:	Valor unit.:																										
Modelagem	01	R\$90,00																										
Costura	01	R\$100,00																										
Serviços Terceirizados			Combinação de Cores																									
Tipo: Estampa			Cor 1	Cor 2	Cor 3	Cor 4	Cor 5																					
			Comb. 1	Preto																								
			Comb. 2																									
Responsável:			Comb. 3																									
Contato:			Comb. 4																									
Custo:			Comb. 5																									

Fonte: elaborado pelo autor.

## Ficha técnica Duplo Fantasma | Blazer Look 02

Ficha Técnica					Desenho																	
Nome da Empresa: Martin Margiela					<div style="display: flex; justify-content: space-around;"> <div style="text-align: center;"> <p><b>Frente</b></p>  </div> <div style="text-align: center;"> <p><b>Costas</b></p>  </div> </div>																	
Coleção: Obituário																						
Modelo: Blazer																						
Ref: B003																						
Designer: Lucas Winck																						
Modelista: Elda Magalhães																						
Piloteira: Elda Magalhães																						
Data: Novembro 2020																						
Tamanho da peça Piloto: M																						
Grade de tamanhos:																						
PP	P	M	G	GG																		
		X																				
36	38	40	42	44																		
Etiquetas:					Descrição da Peça: <span style="color: red;">+</span> Blazer curto, quadrado e sem lapelas. Mangas amplas e curtas. <span style="color: red;">+</span> Contém três tiras funcionais na frente. <span style="color: red;">+</span>																	
Tipo:																						
Localização:																						
Etiquetas de costim																						
Etiquetas de borçada																						
Beneficiamento:					Matéria prima principal: <table border="1"> <thead> <tr> <th>Nome / código</th> <th>Composição</th> <th>Cor</th> <th>Quantidade</th> <th>Fabricante</th> <th>Fornecedor</th> <th>Largura / nº</th> <th>Preço</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>Voil</td> <td>100% poliéster</td> <td>Caramelo</td> <td>50 cm</td> <td>Mazod Têxtil</td> <td>Mazod Têxtil</td> <td>1,80 cm</td> <td>12,90m</td> </tr> </tbody> </table>		Nome / código	Composição	Cor	Quantidade	Fabricante	Fornecedor	Largura / nº	Preço	Voil	100% poliéster	Caramelo	50 cm	Mazod Têxtil	Mazod Têxtil	1,80 cm	12,90m
Nome / código	Composição	Cor	Quantidade	Fabricante	Fornecedor	Largura / nº	Preço															
Voil	100% poliéster	Caramelo	50 cm	Mazod Têxtil	Mazod Têxtil	1,80 cm	12,90m															
Matéria prima secundária: (forro, aviamentos...)					<table border="1"> <thead> <tr> <th>Nome / código</th> <th>Composição</th> <th>Cor</th> <th>Quantidade</th> <th>Fabricante</th> <th>Fornecedor</th> <th>Largura / nº</th> <th>Preço</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>Botões</td> <td></td> <td>Caramelo</td> <td>06</td> <td>Central de aviamentos</td> <td>Central de aviamentos</td> <td></td> <td>0,50 cent</td> </tr> </tbody> </table>		Nome / código	Composição	Cor	Quantidade	Fabricante	Fornecedor	Largura / nº	Preço	Botões		Caramelo	06	Central de aviamentos	Central de aviamentos		0,50 cent
Nome / código	Composição	Cor	Quantidade	Fabricante	Fornecedor	Largura / nº	Preço															
Botões		Caramelo	06	Central de aviamentos	Central de aviamentos		0,50 cent															

Ficha Técnica			Seqüência de Operacional			
Nome da Empresa: Martin Margiela						
Materiais Diretos						
Descrição:	Consumo:	Valor unit.:				
Etiquetas/comp.						
Etiquetas/logo						
Botões	06	0,50				
Lazer botões						
Entreleia						
Tags						
Linha	01	1,00				
Elastico						
Zipper						
Zipper calça						
Zipper destacável						
Serigrafia						
Entreleia						
Velcro						
Fação						
Descrição:	Quantidade:	Valor unit.:				
Modalagem	01	R\$90,00				
Costura	01	R\$100,00				
			Observações		Custo Total	
					R\$200,45	
Serviços Terceirizados			Combinação de Cores			
Tipo: Estampa			Cor 1	Cor 2	Cor 3	Cor 4
			Comb. 1	Caramelo		
			Comb. 2			
Responsável:			Comb. 3			
Contato:			Comb. 4			
Custo:			Comb. 5			

Fonte: elaborado pelo autor.

## Ficha técnica Duplo Vivo | Camisa Look 02

Ficha Técnica					Desenho										
Nome da Empresa: Martin Margiela					<div style="display: flex; justify-content: space-around;"> <div style="text-align: center;"> <p><b>Frente</b></p> </div> <div style="text-align: center;"> <p><b>Costas</b></p> </div> </div>										
Coleção: Obituário															
Modelo: Camisa															
Ref: CAO05															
Designer: Lucas Winck															
Modelista: Elda Magalhães															
Piloteira: Elda Magalhães															
Data: Novembro 2020															
Tamanho da peça Piloto: M															
Grade de tamanhos:															
PP	P	M	G	GG											
38	38	40	42	44											
Etiquetas:					Descrição da Peça:										
Tipo:					Camisa longa com parte de baixo em pregas macho e mangas bufantes.										
Etiqueta de costim					Localização:										
Etiqueta de borracha															
Beneficiamento:					Materia prima principal:										
					Nome / código	Composição	Cor	Quantidade	Fabricante	Fornecedor	Largura / nº	Preço			
					Poliéster	100% poliéster	Branco	80 cm	Maxol Têxtil	Maxol Têxtil	1,40 cm	22,00 m			
					Materia prima secundária: (torro, aviamentos...)										
					Nome / código	Composição	Cor	Quantidade	Fabricante	Fornecedor	Largura / nº	Preço			
					Botões		Preto	7	Central de aviamentos	Central de aviamentos		0,50 cent			

Ficha Técnica			Seqüência de Operacional																										
Nome da Empresa: Martin Margiela			<table border="1"> <thead> <tr> <th>Operação:</th> <th>Maquinário:</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>Fazer molde da peça;</td> <td>Manual</td> </tr> <tr> <td>Juntar costas respeitando o recorte;</td> <td>Máquina Reta</td> </tr> <tr> <td>Juntar ombros frente e costas;</td> <td>Máquina Reta</td> </tr> <tr> <td>Colocar manga na frente e nas costas;</td> <td>Máquina Reta</td> </tr> <tr> <td>Juntar parte inferior de pregas na parte superior;</td> <td>Máquina Reta</td> </tr> <tr> <td>Fechar lateral da peça e da manga;</td> <td>Máquina Reta</td> </tr> <tr> <td>Colocar punho nas mangas;</td> <td>Máquina Reta</td> </tr> <tr> <td>Fazer acabamento de gola e corpo sem lapela;</td> <td>Máquina Reta</td> </tr> <tr> <td>Aplicar botões.</td> <td>Máquina Reta</td> </tr> </tbody> </table>							Operação:	Maquinário:	Fazer molde da peça;	Manual	Juntar costas respeitando o recorte;	Máquina Reta	Juntar ombros frente e costas;	Máquina Reta	Colocar manga na frente e nas costas;	Máquina Reta	Juntar parte inferior de pregas na parte superior;	Máquina Reta	Fechar lateral da peça e da manga;	Máquina Reta	Colocar punho nas mangas;	Máquina Reta	Fazer acabamento de gola e corpo sem lapela;	Máquina Reta	Aplicar botões.	Máquina Reta
Operação:	Maquinário:																												
Fazer molde da peça;	Manual																												
Juntar costas respeitando o recorte;	Máquina Reta																												
Juntar ombros frente e costas;	Máquina Reta																												
Colocar manga na frente e nas costas;	Máquina Reta																												
Juntar parte inferior de pregas na parte superior;	Máquina Reta																												
Fechar lateral da peça e da manga;	Máquina Reta																												
Colocar punho nas mangas;	Máquina Reta																												
Fazer acabamento de gola e corpo sem lapela;	Máquina Reta																												
Aplicar botões.	Máquina Reta																												
Materiais Diretos																													
Descrição:	Consumo:	Valor unit.:																											
Etiqueta/comp.																													
Etiqueta/logo																													
Botões	07	0,50																											
Lazer botões																													
Enfiteia																													
Tags																													
Linha	01	1,00																											
Elastico																													
Zipper																													
Zipper calça																													
Zipper destacável																													
Serigrafia																													
Enfiteia	01	1,00																											
Velcro																													
Facção			<table border="1"> <thead> <tr> <th>Observações</th> <th>Custo Total</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td></td> <td>R\$243,10</td> </tr> <tr> <td></td> <td></td> </tr> </tbody> </table>							Observações	Custo Total		R\$243,10																
Observações	Custo Total																												
	R\$243,10																												
Descrição:	Quantidade:	Valor unit.:																											
Modelagem	01	R\$ 100,00																											
Costura	01	R\$ 120,00																											
Serviços Terceirizados			Combinação de Cores																										
Tipo: Estampa			Cor 1	Cor 2	Cor 3	Cor 4	Cor 5																						
			Comb. 1	Branco																									
			Comb. 2																										
Responsável:			Comb. 3																										
Contato:			Comb. 4																										
Custo:			Comb. 5																										

Fonte: elaborado pelo autor.

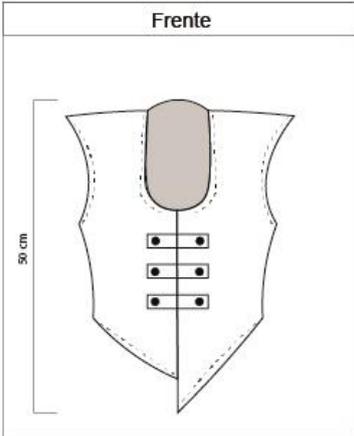
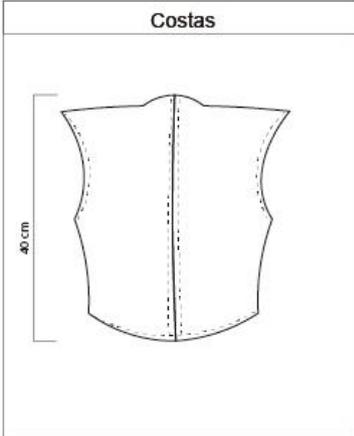
## Ficha técnica Duplo Fataσμα | Camisa Look 02

Ficha Técnica					Desenho																																							
Nome da Empresa: Martin Margiela					<div style="display: flex; justify-content: space-around;"> <div style="text-align: center;"> <p><b>Frente</b></p> </div> <div style="text-align: center;"> <p><b>Costas</b></p> </div> </div> <p>Descrição da Peça: Camisa longa com parte de baixo em pregas macho e mangas bufantes.</p> <p>Matéria prima principal:</p> <table border="1"> <thead> <tr> <th>Nome / código</th> <th>Composição</th> <th>Cor</th> <th>Quantidade</th> <th>Fabricante</th> <th>Fornecedor</th> <th>Largura / nº</th> <th>Preço</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>Voil</td> <td>100% poliéster</td> <td>Caramelo</td> <td>80 cm</td> <td>Maxxi Têxtil</td> <td>Maxxi Têxtil</td> <td>1,80 cm</td> <td>12,90m</td> </tr> </tbody> </table> <p>Matéria prima secundária: (torço, aviamentos...)</p> <table border="1"> <thead> <tr> <th>Nome / código</th> <th>Composição</th> <th>Cor</th> <th>Quantidade</th> <th>Fabricante</th> <th>Fornecedor</th> <th>Largura / nº</th> <th>Preço</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>Botões</td> <td></td> <td>Caramelo</td> <td>7</td> <td>Central de aviamentos</td> <td>Central de aviamentos</td> <td></td> <td>0,50 cent</td> </tr> </tbody> </table>								Nome / código	Composição	Cor	Quantidade	Fabricante	Fornecedor	Largura / nº	Preço	Voil	100% poliéster	Caramelo	80 cm	Maxxi Têxtil	Maxxi Têxtil	1,80 cm	12,90m	Nome / código	Composição	Cor	Quantidade	Fabricante	Fornecedor	Largura / nº	Preço	Botões		Caramelo	7	Central de aviamentos	Central de aviamentos		0,50 cent
Nome / código	Composição	Cor	Quantidade	Fabricante									Fornecedor	Largura / nº	Preço																													
Voil	100% poliéster	Caramelo	80 cm	Maxxi Têxtil									Maxxi Têxtil	1,80 cm	12,90m																													
Nome / código	Composição	Cor	Quantidade	Fabricante									Fornecedor	Largura / nº	Preço																													
Botões		Caramelo	7	Central de aviamentos									Central de aviamentos		0,50 cent																													
Coleção: Obituário																																												
Modelo: Camisa																																												
Ref: CAO05																																												
Designer: Lucas Winck																																												
Modelista: Elda Magalhães																																												
Piloteira: Elda Magalhães																																												
Data: Novembro 2020																																												
Tamanho da peça Piloto: M																																												
Grade de tamanhos:																																												
PP	P	M	G	GG																																								
		X																																										
36	38	40	42	44																																								
Etiquetas:																																												
Tipo:																																												
Etiqueta de costim					Localização:																																							
Etiqueta de borracha																																												
Beneficiamento:																																												

Ficha Técnica			Seqüência de Operacional																										
Nome da Empresa: Martin Margiela			<table border="1"> <thead> <tr> <th>Operação:</th> <th>Maquinário:</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>Fazer molde da peça;</td> <td>Manual</td> </tr> <tr> <td>Juntar costas respeitando o recorte;</td> <td>Máquina Reta</td> </tr> <tr> <td>Juntar ombros frente e costas;</td> <td>Máquina Reta</td> </tr> <tr> <td>Colocar manga na frente e nas costas;</td> <td>Máquina Reta</td> </tr> <tr> <td>Juntar parte inferior de pregas na parte superior;</td> <td>Máquina Reta</td> </tr> <tr> <td>Fechar lateral da peça e da manga;</td> <td>Máquina Reta</td> </tr> <tr> <td>Colocar punho nas mangas;</td> <td>Máquina Reta</td> </tr> <tr> <td>Fazer acabamento de gola e corpo sem lapela;</td> <td>Máquina Reta</td> </tr> <tr> <td>Aplicar botões.</td> <td>Máquina Reta</td> </tr> </tbody> </table>							Operação:	Maquinário:	Fazer molde da peça;	Manual	Juntar costas respeitando o recorte;	Máquina Reta	Juntar ombros frente e costas;	Máquina Reta	Colocar manga na frente e nas costas;	Máquina Reta	Juntar parte inferior de pregas na parte superior;	Máquina Reta	Fechar lateral da peça e da manga;	Máquina Reta	Colocar punho nas mangas;	Máquina Reta	Fazer acabamento de gola e corpo sem lapela;	Máquina Reta	Aplicar botões.	Máquina Reta
Operação:	Maquinário:																												
Fazer molde da peça;	Manual																												
Juntar costas respeitando o recorte;	Máquina Reta																												
Juntar ombros frente e costas;	Máquina Reta																												
Colocar manga na frente e nas costas;	Máquina Reta																												
Juntar parte inferior de pregas na parte superior;	Máquina Reta																												
Fechar lateral da peça e da manga;	Máquina Reta																												
Colocar punho nas mangas;	Máquina Reta																												
Fazer acabamento de gola e corpo sem lapela;	Máquina Reta																												
Aplicar botões.	Máquina Reta																												
Materiais Diretos																													
Descrição:	Consumo:	Valor unit.:																											
Etiqueta/comp.																													
Etiqueta/logo																													
Botões	07	0,50																											
Lazer botões																													
Entreteia																													
Tags																													
Linha	01	1,00																											
Elastico																													
Zipper																													
Zipper caíça																													
Zipper destacável																													
Serigrafia																													
Entreteia	01	1,00																											
Velcro																													
Fação																													
Descrição:	Quantidade:	Valor unit.:	Observações				Custo Total																						
Modelagem	01	R\$100,00																											
Costura	01	R\$120,00	<b>R\$236,07</b>																										
Serviços Terceirizados			Combinação de Cores																										
Tipo: Estampa			Cor 1	Cor 2	Cor 3	Cor 4	Cor 5																						
			Comb. 1	Caramelo																									
			Comb. 2																										
Responsável:			Comb. 3																										
Contato:			Comb. 4																										
Custo:			Comb. 5																										

Fonte: elaborado pelo autor.

## Ficha técnica Duplo Vivo | Colete Look 03

Ficha Técnica		Desenho																	
Nome da Empresa: Martin Margiela		<div style="display: flex; justify-content: space-around;"> <div style="text-align: center;"> <p><b>Frente</b></p>  </div> <div style="text-align: center;"> <p><b>Costas</b></p>  </div> </div>																	
Coleção: Obituário																			
Modelo: Colete																			
Ref: CO02																			
Designer: Lucas Winck																			
Modelista: Elda Magalhães																			
Piloteira: Elda Magalhães																			
Data: Novembro 2020																			
Tamanho da peça Piloto: M																			
Grade de tamanhos:																			
PP	P	M	G	GG															
		X																	
36	38	40	42	44															
Etiquetas:		<p><b>Descrição da Peça:</b></p> <p>Colete com terminação em bico. Ocupando todo o espaço do ombro. Contém três tiras funcionais na frente como fechamento.</p>																	
Tipo:																			
Etiqueta de costm																			
Localização:																			
Etiqueta de borracha		<p><b>Matéria prima principal:</b></p> <table border="1"> <thead> <tr> <th>Nome / código</th> <th>Composição</th> <th>Cor</th> <th>Quantidade</th> <th>Fabricante</th> <th>Fornecedor</th> <th>Largura / m²</th> <th>Preço</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>Gabardine</td> <td>77% acetato 23% viscose</td> <td>Preto</td> <td>50 cm</td> <td>Maxxi Têxtil</td> <td>Maxxi Têxtil</td> <td>1,60 cm</td> <td>49,95 m</td> </tr> </tbody> </table>		Nome / código	Composição	Cor	Quantidade	Fabricante	Fornecedor	Largura / m²	Preço	Gabardine	77% acetato 23% viscose	Preto	50 cm	Maxxi Têxtil	Maxxi Têxtil	1,60 cm	49,95 m
Nome / código	Composição			Cor	Quantidade	Fabricante	Fornecedor	Largura / m²	Preço										
Gabardine	77% acetato 23% viscose	Preto	50 cm	Maxxi Têxtil	Maxxi Têxtil	1,60 cm	49,95 m												
Beneficiamento:		<p><b>Matéria prima secundária: (forro, aviamentos...)</b></p> <table border="1"> <thead> <tr> <th>Nome / código</th> <th>Composição</th> <th>Cor</th> <th>Quantidade</th> <th>Fabricante</th> <th>Fornecedor</th> <th>Largura / m²</th> <th>Preço</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>Botões</td> <td></td> <td>Preto</td> <td>06</td> <td>Central de aviamentos</td> <td>Central de aviamentos</td> <td></td> <td>0,50 cent</td> </tr> </tbody> </table>		Nome / código	Composição	Cor	Quantidade	Fabricante	Fornecedor	Largura / m²	Preço	Botões		Preto	06	Central de aviamentos	Central de aviamentos		0,50 cent
Nome / código	Composição	Cor	Quantidade	Fabricante	Fornecedor	Largura / m²	Preço												
Botões		Preto	06	Central de aviamentos	Central de aviamentos		0,50 cent												

Ficha Técnica		Sequência de Operacional																					
Nome da Empresa: Martin Margiela		<table border="1"> <thead> <tr> <th>Operação:</th> <th>Maquinário:</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>Fazer molde da peça;</td> <td>Manual</td> </tr> <tr> <td>Juntar costas respeitando o recorte;</td> <td>Máquina Reta</td> </tr> <tr> <td>Juntar ombros frente e costas;</td> <td>Máquina Reta</td> </tr> <tr> <td>Fechar lateral da peça;</td> <td>Máquina Reta</td> </tr> <tr> <td>Fazer acabamento de gola e corpo sem lapela;</td> <td>Máquina Reta</td> </tr> <tr> <td>Aplicar detalhes da frente e botões.</td> <td>Máquina Reta</td> </tr> <tr> <td></td> <td></td> </tr> <tr> <td></td> <td></td> </tr> <tr> <td></td> <td></td> </tr> </tbody> </table>		Operação:	Maquinário:	Fazer molde da peça;	Manual	Juntar costas respeitando o recorte;	Máquina Reta	Juntar ombros frente e costas;	Máquina Reta	Fechar lateral da peça;	Máquina Reta	Fazer acabamento de gola e corpo sem lapela;	Máquina Reta	Aplicar detalhes da frente e botões.	Máquina Reta						
Operação:	Maquinário:																						
Fazer molde da peça;	Manual																						
Juntar costas respeitando o recorte;	Máquina Reta																						
Juntar ombros frente e costas;	Máquina Reta																						
Fechar lateral da peça;	Máquina Reta																						
Fazer acabamento de gola e corpo sem lapela;	Máquina Reta																						
Aplicar detalhes da frente e botões.	Máquina Reta																						
Materiais Diretos																							
Descrição:	Consumo:	Valor unit.:																					
Etiqueta/comp.																							
Etiqueta/logo																							
Sacoca																							
Botões	06	0,50																					
Lazer botões																							
Linha	01	1,00																					
Forro																							
Elastico																							
Zipper																							
Zipper calça																							
Zipper destacável																							
Serigrafia																							
Entreteia																							
Velcro																							
Tags																							
Facção		<p><b>Observações</b></p>																					
Descrição:	Quantidade:			Valor unit.:																			
Modelagem	01			R\$80,00																			
Costura	01	R\$80,00	<p><b>Custo Total</b></p> <p><b>R\$188,97</b></p>																				
Serviços Terceirizados		Combinação de Cores																					
Tipo: Estampa		Cor 1	Cor 2	Cor 3	Cor 4	Cor 5																	
		Comb. 1	Preto																				
		Comb. 2																					
Responsável:		Comb. 3																					
Contato:		Comb. 4																					
Custo:		Comb. 5																					

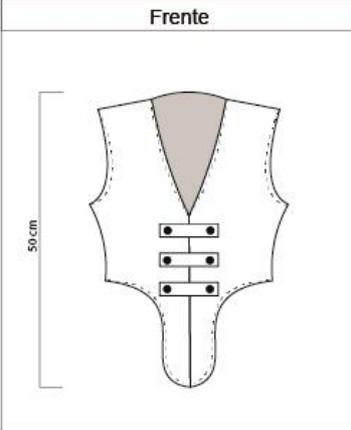
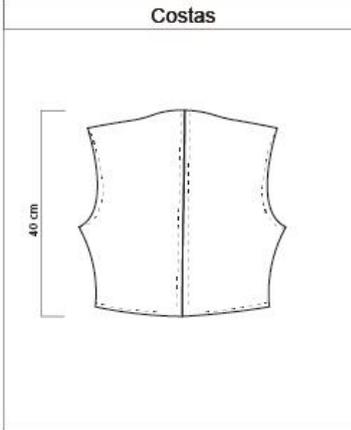
Fonte: elaborado pelo autor.







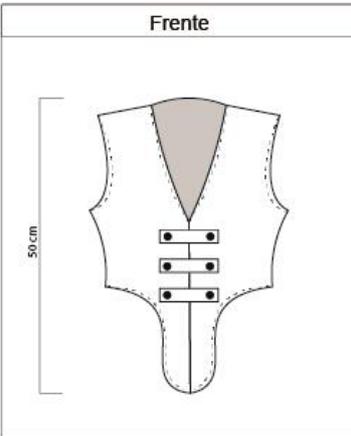
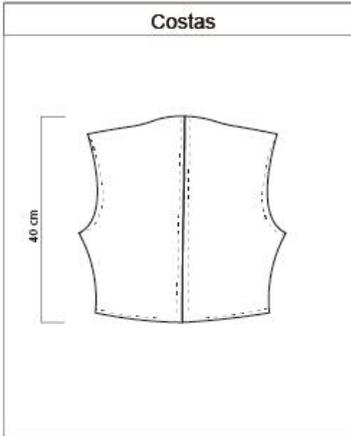
## Ficha técnica Duplo Vivo | Colete Look 04

Ficha Técnica						Desenho							
Nome da Empresa: Martin Margiela						<div style="display: flex; justify-content: space-around;"> <div style="text-align: center;"> <p><b>Frente</b></p>  </div> <div style="text-align: center;"> <p><b>Costas</b></p>  </div> </div>							
Coleção: Obituário													
Modelo: Colete													
Ref: CO01													
Designer: Lucas Winck													
Modelista: Elda Magalhães													
Piloteira: Elda Magalhães													
Data: Novembro 2020													
Tamanho da peça Piloto: M													
Grade de tamanhos:													
PP	P	M	G	GG									
36	38	40	42	44									
Etiquetas:													
Tipo:		Localização:											
Etiqueta de cartim													
Etiqueta de borracha													
Beneficiamento:													
Descrição da Peça:													
Colete cavado na parte superior e em formato de corset na parte inferior. Contem três tiras funcionais na frente como fechamento.													
Matéria prima principal:													
Nome / código	Composição	Cor	Quantidade	Fabricante	Fornecedor	Largura / nº	Preço						
Gabardine	77% acetato 23% viscose	Preto	50 cm	Maxxi Têxtil	Maxxi Têxtil	1,60 cm	49,95 m						
Matéria prima secundária: (forro, aviamentos...)													
Nome / código	Composição	Cor	Quantidade	Fabricante	Fornecedor	Largura / nº	Preço						
Botões		Preto	06	Central de aviamentos	Central de aviamentos		0,50 cent						

Ficha Técnica			Seqüência de Operacional																																		
Nome da Empresa: Martin Margiela			<table border="1"> <thead> <tr> <th>Operação:</th> <th>Manual</th> <th>Maquinário:</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>Fazer molde da peça;</td> <td></td> <td></td> </tr> <tr> <td>Juntar costas respeitando o recorte;</td> <td>Máquina Reta</td> <td></td> </tr> <tr> <td>Juntar ombros frente e costas;</td> <td>Máquina Reta</td> <td></td> </tr> <tr> <td>Fechar lateral da peça;</td> <td>Máquina Reta</td> <td></td> </tr> <tr> <td>Fazer acabamento de gola e corpo sem lapela;</td> <td>Máquina Reta</td> <td></td> </tr> <tr> <td>Aplicar detalhes da frente e botões.</td> <td>Máquina Reta</td> <td></td> </tr> <tr> <td></td> <td></td> <td></td> </tr> <tr> <td></td> <td></td> <td></td> </tr> <tr> <td></td> <td></td> <td></td> </tr> </tbody> </table>					Operação:	Manual	Maquinário:	Fazer molde da peça;			Juntar costas respeitando o recorte;	Máquina Reta		Juntar ombros frente e costas;	Máquina Reta		Fechar lateral da peça;	Máquina Reta		Fazer acabamento de gola e corpo sem lapela;	Máquina Reta		Aplicar detalhes da frente e botões.	Máquina Reta										
Operação:	Manual	Maquinário:																																			
Fazer molde da peça;																																					
Juntar costas respeitando o recorte;	Máquina Reta																																				
Juntar ombros frente e costas;	Máquina Reta																																				
Fechar lateral da peça;	Máquina Reta																																				
Fazer acabamento de gola e corpo sem lapela;	Máquina Reta																																				
Aplicar detalhes da frente e botões.	Máquina Reta																																				
Materiais Diretos																																					
Descrição:	Consumo:	Valor unit.:																																			
Etiqueta/comp.																																					
Etiqueta/logo																																					
Sacos																																					
Botões	06	0,50																																			
Lazer botões																																					
Linha	01	1,00																																			
Forro																																					
Elastico																																					
Zipper																																					
Zipper calça																																					
Zipper destacavel																																					
Serigrafia																																					
Entreteia																																					
Velcro																																					
Tags																																					
Façção																																					
Descrição:	Quantidade:	Valor unit.:																																			
Modelagem	01	R\$80,00																																			
Costura	01	R\$80,00																																			
Serviços Terceirizados																																					
Observações																																					
Custo Total																																					
<b>R\$188,97</b>																																					
Cominação de Cores																																					
Tipo: Estampa	Cor 1	Cor 2	Cor 3	Cor 4	Cor 5																																
	Preto																																				
Comb. 1																																					
Comb. 2																																					
Comb. 3																																					
Comb. 4																																					
Comb. 5																																					

Fonte: elaborado pelo autor.

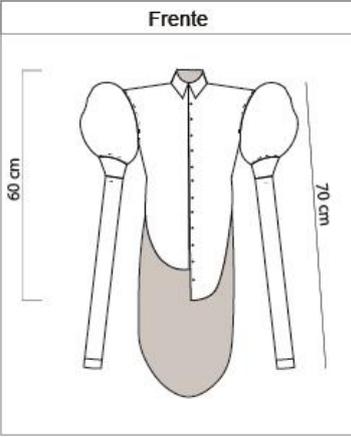
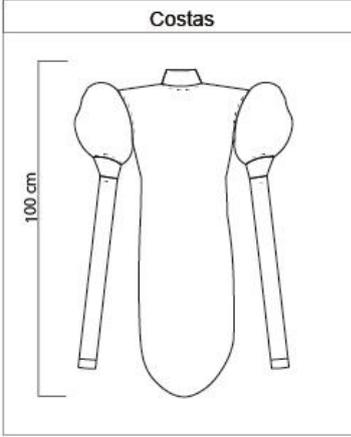
## Ficha técnica Duplo Fantasma | Colete Look 04

Ficha Técnica					Desenho																							
Nome da Empresa: Martin Margiela					<div style="display: flex; justify-content: space-around;"> <div style="text-align: center;"> <p><b>Frente</b></p>  </div> <div style="text-align: center;"> <p><b>Costas</b></p>  </div> </div>																							
Coleção: Obituário																												
Modelo: Colete																												
Ref: CO01																												
Designer: Lucas Winck																												
Modelista: Elda Magalhães																												
Piloteira: Elda Magalhães																												
Data: Novembro 2020																												
Tamanho da peça Piloto: M																												
Grade de tamanhos:																												
PP	P	M	G	GG																								
36	38	40	42	44																								
Etiquetas:					<b>Descrição da Peça:</b> Colete cavado na parte superior e em formato de corset na parte inferior. Contem três tiras funcionais na frente como fechamento.																							
Tipo:																												
Localização:																												
Etiqueta de catim																												
Etiqueta de borracha					<b>Matéria prima principal:</b> <table border="1" style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <thead> <tr> <th>Nome / código</th> <th>Composição</th> <th>Cor</th> <th>Quantidade</th> <th>Fabricante</th> <th>Fornecedor</th> <th>Largura / nº</th> <th>Preço</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>Voil</td> <td>100% poliéster</td> <td>Caramelo</td> <td>50 cm</td> <td>Maxxi Têxtil</td> <td>Maxxi Têxtil</td> <td>1,80 cm</td> <td>12,90m</td> </tr> </tbody> </table>								Nome / código	Composição	Cor	Quantidade	Fabricante	Fornecedor	Largura / nº	Preço	Voil	100% poliéster	Caramelo	50 cm	Maxxi Têxtil	Maxxi Têxtil	1,80 cm	12,90m
Nome / código	Composição	Cor	Quantidade	Fabricante	Fornecedor	Largura / nº	Preço																					
Voil	100% poliéster	Caramelo	50 cm	Maxxi Têxtil	Maxxi Têxtil	1,80 cm	12,90m																					
Beneficiamento:					<b>Matéria prima secundária: (forro, aviamentos...)</b> <table border="1" style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <thead> <tr> <th>Nome / código</th> <th>Composição</th> <th>Cor</th> <th>Quantidade</th> <th>Fabricante</th> <th>Fornecedor</th> <th>Largura / nº</th> <th>Preço</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>Botões</td> <td></td> <td>Caramelo</td> <td>06</td> <td>Central de aviamentos</td> <td>Central de aviamentos</td> <td></td> <td>0,50 cent</td> </tr> </tbody> </table>								Nome / código	Composição	Cor	Quantidade	Fabricante	Fornecedor	Largura / nº	Preço	Botões		Caramelo	06	Central de aviamentos	Central de aviamentos		0,50 cent
Nome / código	Composição	Cor	Quantidade	Fabricante	Fornecedor	Largura / nº	Preço																					
Botões		Caramelo	06	Central de aviamentos	Central de aviamentos		0,50 cent																					

Ficha Técnica			Seqüência de Operacional																																																																												
Nome da Empresa: Martin Margiela			<table border="1" style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <thead> <tr> <th colspan="4">Operação:</th> <th colspan="3">Maquinário:</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>Fazer molde da peça;</td> <td></td> <td></td> <td></td> <td>Manual</td> <td colspan="2"></td> </tr> <tr> <td>Juntar costas respeitando o recorte;</td> <td></td> <td></td> <td></td> <td>Máquina Reta</td> <td colspan="2"></td> </tr> <tr> <td>Juntar ombros frente e costas;</td> <td></td> <td></td> <td></td> <td>Máquina Reta</td> <td colspan="2"></td> </tr> <tr> <td>Fechar lateral da peça;</td> <td></td> <td></td> <td></td> <td>Máquina Reta</td> <td colspan="2"></td> </tr> <tr> <td>Fazer acabamento de gola e corpo sem lapela;</td> <td></td> <td></td> <td></td> <td>Máquina Reta</td> <td colspan="2"></td> </tr> <tr> <td>Aplicar detalhes da frente e botões.</td> <td></td> <td></td> <td></td> <td>Máquina Reta</td> <td colspan="2"></td> </tr> <tr> <td></td> <td></td> <td></td> <td></td> <td></td> <td colspan="2"></td> </tr> <tr> <td></td> <td></td> <td></td> <td></td> <td></td> <td colspan="2"></td> </tr> <tr> <td></td> <td></td> <td></td> <td></td> <td></td> <td colspan="2"></td> </tr> </tbody> </table>							Operação:				Maquinário:			Fazer molde da peça;				Manual			Juntar costas respeitando o recorte;				Máquina Reta			Juntar ombros frente e costas;				Máquina Reta			Fechar lateral da peça;				Máquina Reta			Fazer acabamento de gola e corpo sem lapela;				Máquina Reta			Aplicar detalhes da frente e botões.				Máquina Reta																							
Operação:										Maquinário:																																																																					
Fazer molde da peça;											Manual																																																																				
Juntar costas respeitando o recorte;											Máquina Reta																																																																				
Juntar ombros frente e costas;											Máquina Reta																																																																				
Fechar lateral da peça;											Máquina Reta																																																																				
Fazer acabamento de gola e corpo sem lapela;											Máquina Reta																																																																				
Aplicar detalhes da frente e botões.											Máquina Reta																																																																				
Materiais Diretos																																																																															
Descrição:	Consumo:	Valor unit.:	<b>Observações</b>					<b>Custo Total</b>  <b>R\$170,45</b>																																																																							
Etiqueta/comp.																																																																															
Etiqueta/logo																																																																															
Sacola																																																																															
Botões	06	0,50																																																																													
Lazer botões																																																																															
Linha	01	1,00																																																																													
Forno																																																																															
Elastico																																																																															
Zipper																																																																															
Zipper calça																																																																															
Zipper destacável																																																																															
Serigrafia																																																																															
Entretela																																																																															
Velcro																																																																															
Tags																																																																															
Facção			<b>Cominação de Cores</b> <table border="1" style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <thead> <tr> <th></th> <th>Cor 1</th> <th>Cor 2</th> <th>Cor 3</th> <th>Cor 4</th> <th>Cor 5</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>Comb. 1</td> <td>Caramelo</td> <td></td> <td></td> <td></td> <td></td> </tr> <tr> <td>Comb. 2</td> <td></td> <td></td> <td></td> <td></td> <td></td> </tr> <tr> <td>Comb. 3</td> <td></td> <td></td> <td></td> <td></td> <td></td> </tr> <tr> <td>Comb. 4</td> <td></td> <td></td> <td></td> <td></td> <td></td> </tr> <tr> <td>Comb. 5</td> <td></td> <td></td> <td></td> <td></td> <td></td> </tr> </tbody> </table>						Cor 1	Cor 2	Cor 3	Cor 4	Cor 5	Comb. 1	Caramelo					Comb. 2						Comb. 3						Comb. 4						Comb. 5																																									
	Cor 1	Cor 2						Cor 3	Cor 4	Cor 5																																																																					
Comb. 1	Caramelo																																																																														
Comb. 2																																																																															
Comb. 3																																																																															
Comb. 4																																																																															
Comb. 5																																																																															
Descrição:	Quantidade:	Valor unit.:																																																																													
Modelagem	01	R\$80,00																																																																													
Costura	01	R\$80,00																																																																													
Serviços Terceirizados																																																																															
Tipo: Estampa																																																																															
Responsável:																																																																															
Contato:																																																																															
Custo:																																																																															

Fonte: elaborado pelo autor.

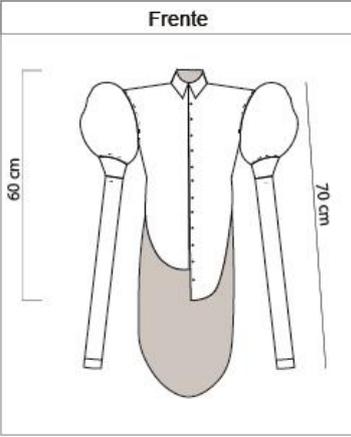
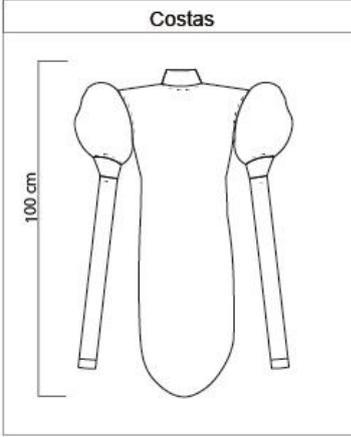
## Ficha técnica Duplo Vivo | Camisa Look 04

Ficha Técnica					Desenho																	
Nome da Empresa: Martin Margiela					<div style="display: flex; justify-content: space-around;"> <div style="text-align: center;"> <p>Frente</p>  </div> <div style="text-align: center;"> <p>Costas</p>  </div> </div>																	
Coleção: Obituário																						
Modelo: Camisa																						
Ref: CAO02																						
Designer: Lucas Winck																						
Modelista: Elda Magalhães																						
Piloteira: Elda Magalhães																						
Data: Novembro 2020																						
Tamanho da peça Piloto: M																						
Grade de tamanhos:																						
PP	P	M	G	GG																		
36	38	40	42	44																		
Etiquetas:					<p>Descrição da Peça:</p> <p>Camisa com mangas alongadas e com modelagem princesa na parte superior da manga. Comprimento da camisa na coxa na parte da frente. E na parte das costas, a altura fica na panturrilha.</p>																	
Tipo: Etiqueta de catim					Localização:																	
Etiqueta de borracha																						
Beneficiamento:					<p>Matéria prima principal:</p> <table border="1"> <thead> <tr> <th>Nome / código</th> <th>Composição</th> <th>Cor</th> <th>Quantidade</th> <th>Fabricante</th> <th>Fornecedor</th> <th>Largura / nº</th> <th>Preço</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>Poliéster</td> <td>100% poliéster</td> <td>Branco</td> <td>100 cm</td> <td>Maxxi Têxtil</td> <td>Maxxi Têxtil</td> <td>1,40 cm</td> <td>22,00 m</td> </tr> </tbody> </table>		Nome / código	Composição	Cor	Quantidade	Fabricante	Fornecedor	Largura / nº	Preço	Poliéster	100% poliéster	Branco	100 cm	Maxxi Têxtil	Maxxi Têxtil	1,40 cm	22,00 m
Nome / código	Composição	Cor	Quantidade	Fabricante	Fornecedor	Largura / nº	Preço															
Poliéster	100% poliéster	Branco	100 cm	Maxxi Têxtil	Maxxi Têxtil	1,40 cm	22,00 m															
					<p>Matéria prima secundária: (forro, aviamentos...)</p> <table border="1"> <thead> <tr> <th>Nome / código</th> <th>Composição</th> <th>Cor</th> <th>Quantidade</th> <th>Fabricante</th> <th>Fornecedor</th> <th>Largura / nº</th> <th>Preço</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>Botões</td> <td></td> <td>Branco</td> <td>7</td> <td>Central de aviamentos</td> <td>Central de aviamentos</td> <td></td> <td>0,50 cent</td> </tr> </tbody> </table>		Nome / código	Composição	Cor	Quantidade	Fabricante	Fornecedor	Largura / nº	Preço	Botões		Branco	7	Central de aviamentos	Central de aviamentos		0,50 cent
Nome / código	Composição	Cor	Quantidade	Fabricante	Fornecedor	Largura / nº	Preço															
Botões		Branco	7	Central de aviamentos	Central de aviamentos		0,50 cent															

Ficha Técnica			Seqüência de Operacional																																					
Nome da Empresa: Martin Margiela			<table border="1"> <thead> <tr> <th>Operação:</th> <th>Maquinário:</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>Fazer molde da peça;</td> <td>Manual</td> </tr> <tr> <td>Juntar costas respeitando o recorte;</td> <td>Máquina Reta</td> </tr> <tr> <td>Juntar ombros frente e costas;</td> <td>Máquina Reta</td> </tr> <tr> <td>Colocar manga na frente e nas costas;</td> <td>Máquina Reta</td> </tr> <tr> <td>Fechar lateral da peça e da manga;</td> <td>Máquina Reta</td> </tr> <tr> <td>Colocar punho nas mangas;</td> <td>Máquina Reta</td> </tr> <tr> <td>Fazer acabamento de gola e corpo sem lapela;</td> <td>Máquina Reta</td> </tr> <tr> <td>Aplicar botões.</td> <td>Máquina Reta</td> </tr> </tbody> </table>		Operação:	Maquinário:	Fazer molde da peça;	Manual	Juntar costas respeitando o recorte;	Máquina Reta	Juntar ombros frente e costas;	Máquina Reta	Colocar manga na frente e nas costas;	Máquina Reta	Fechar lateral da peça e da manga;	Máquina Reta	Colocar punho nas mangas;	Máquina Reta	Fazer acabamento de gola e corpo sem lapela;	Máquina Reta	Aplicar botões.	Máquina Reta																		
Operação:	Maquinário:																																							
Fazer molde da peça;	Manual																																							
Juntar costas respeitando o recorte;	Máquina Reta																																							
Juntar ombros frente e costas;	Máquina Reta																																							
Colocar manga na frente e nas costas;	Máquina Reta																																							
Fechar lateral da peça e da manga;	Máquina Reta																																							
Colocar punho nas mangas;	Máquina Reta																																							
Fazer acabamento de gola e corpo sem lapela;	Máquina Reta																																							
Aplicar botões.	Máquina Reta																																							
Materiais Diretos																																								
Descrição:	Consumo:	Valor unit.:																																						
Etiquetas comp.																																								
Etiquetas logo																																								
Botões	07	0,50																																						
Lazer botões																																								
Entretela																																								
Tags																																								
Linha	01	1,00																																						
Elastico																																								
Zipper																																								
Zipper calça																																								
Zipper destacável																																								
Serigrafia																																								
Entretela	01	1,00																																						
Velcro																																								
Facção			<p>Observações</p> <p>Custo Total</p> <p><b>R\$227,50</b></p>																																					
Descrição:	Quantidade:	Valor unit.:																																						
Modelagem	01	R\$100,00																																						
Costura	01	R\$100,00																																						
Serviços Terceirizados			<p>Combinação de Cores</p> <table border="1"> <thead> <tr> <th>Tipo: Estampa</th> <th>Cor 1</th> <th>Cor 2</th> <th>Cor 3</th> <th>Cor 4</th> <th>Cor 5</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>Comb. 1</td> <td>Branco</td> <td></td> <td></td> <td></td> <td></td> </tr> <tr> <td>Comb. 2</td> <td></td> <td></td> <td></td> <td></td> <td></td> </tr> <tr> <td>Comb. 3</td> <td></td> <td></td> <td></td> <td></td> <td></td> </tr> <tr> <td>Comb. 4</td> <td></td> <td></td> <td></td> <td></td> <td></td> </tr> <tr> <td>Comb. 5</td> <td></td> <td></td> <td></td> <td></td> <td></td> </tr> </tbody> </table>		Tipo: Estampa	Cor 1	Cor 2	Cor 3	Cor 4	Cor 5	Comb. 1	Branco					Comb. 2						Comb. 3						Comb. 4						Comb. 5					
Tipo: Estampa	Cor 1	Cor 2	Cor 3	Cor 4	Cor 5																																			
Comb. 1	Branco																																							
Comb. 2																																								
Comb. 3																																								
Comb. 4																																								
Comb. 5																																								
Responsável:																																								
Contato:																																								
Custo:																																								

Fonte: elaborado pelo autor.

## Ficha técnica Duplo Fantasma | Camisa Look 04

Ficha Técnica					Desenho																																	
Nome da Empresa: Martin Margiela					<div style="display: flex; justify-content: space-around;"> <div style="text-align: center;"> <p><b>Frente</b></p>  </div> <div style="text-align: center;"> <p><b>Costas</b></p>  </div> </div>																																	
Coleção: Obituário																																						
Modelo: Camisa																																						
Ref: CAO02																																						
Designer: Lucas Winck																																						
Modelista: Elda Magalhães																																						
Piloteira: Elda Magalhães																																						
Data: Novembro 2020																																						
Tamanho da peça Piloto: M																																						
Grade de tamanhos:																																						
PP	P	M	G	GG																																		
36	38	40	42	44																																		
Etiquetas:					<p><b>Descrição da Peça:</b> Camisa com mangas alongadas e com modelagem princesa na parte superior da manga. Comprimento da camisa na coxa na parte da frente. E na parte das costas, a altura fica na panturrilha.</p>																																	
Tipo: Etiqueta de catim					Localização:																																	
Etiqueta de borracha																																						
Beneficiamento:					<p><b>Matéria prima principal:</b></p> <table border="1"> <thead> <tr> <th>Nome / código</th> <th>Composição</th> <th>Cor</th> <th>Quantidade</th> <th>Fabricante</th> <th>Fornecedor</th> <th>Largura / nº</th> <th>Preço</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>Voil</td> <td>100% poliéster</td> <td>Caramelo</td> <td>100 cm</td> <td>Maxxi Textil</td> <td>Maxxi Textil</td> <td>1,80 cm</td> <td>12,90m</td> </tr> </tbody> </table> <p><b>Matéria prima secundária: (torro, aviamentos...)</b></p> <table border="1"> <thead> <tr> <th>Nome / código</th> <th>Composição</th> <th>Cor</th> <th>Quantidade</th> <th>Fabricante</th> <th>Fornecedor</th> <th>Largura / nº</th> <th>Preço</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>Botões</td> <td></td> <td>Caramelo</td> <td>7</td> <td>Central de aviamentos</td> <td>Central de aviamentos</td> <td></td> <td>0,50 cent</td> </tr> </tbody> </table>		Nome / código	Composição	Cor	Quantidade	Fabricante	Fornecedor	Largura / nº	Preço	Voil	100% poliéster	Caramelo	100 cm	Maxxi Textil	Maxxi Textil	1,80 cm	12,90m	Nome / código	Composição	Cor	Quantidade	Fabricante	Fornecedor	Largura / nº	Preço	Botões		Caramelo	7	Central de aviamentos	Central de aviamentos		0,50 cent
Nome / código	Composição	Cor	Quantidade	Fabricante	Fornecedor	Largura / nº	Preço																															
Voil	100% poliéster	Caramelo	100 cm	Maxxi Textil	Maxxi Textil	1,80 cm	12,90m																															
Nome / código	Composição	Cor	Quantidade	Fabricante	Fornecedor	Largura / nº	Preço																															
Botões		Caramelo	7	Central de aviamentos	Central de aviamentos		0,50 cent																															

Ficha Técnica			Seqüência de Operacional																																											
Nome da Empresa: Martin Margiela			<table border="1"> <thead> <tr> <th>Operação:</th> <th>Maquinário:</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>Fazer molde da peça;</td> <td>Manual</td> </tr> <tr> <td>Juntar costas respeitando o recorte;</td> <td>Máquina Reta</td> </tr> <tr> <td>Juntar ombros frente e costas;</td> <td>Máquina Reta</td> </tr> <tr> <td>Colocar manga na frente e nas costas;</td> <td>Máquina Reta</td> </tr> <tr> <td>Fechar lateral da peça e da manga;</td> <td>Máquina Reta</td> </tr> <tr> <td>Colocar punho nas mangas;</td> <td>Máquina Reta</td> </tr> <tr> <td>Fazer acabamento de gola e corpo sem lapela;</td> <td>Máquina Reta</td> </tr> <tr> <td>Aplicar botões.</td> <td>Máquina Reta</td> </tr> </tbody> </table>		Operação:	Maquinário:	Fazer molde da peça;	Manual	Juntar costas respeitando o recorte;	Máquina Reta	Juntar ombros frente e costas;	Máquina Reta	Colocar manga na frente e nas costas;	Máquina Reta	Fechar lateral da peça e da manga;	Máquina Reta	Colocar punho nas mangas;	Máquina Reta	Fazer acabamento de gola e corpo sem lapela;	Máquina Reta	Aplicar botões.	Máquina Reta																								
Operação:	Maquinário:																																													
Fazer molde da peça;	Manual																																													
Juntar costas respeitando o recorte;	Máquina Reta																																													
Juntar ombros frente e costas;	Máquina Reta																																													
Colocar manga na frente e nas costas;	Máquina Reta																																													
Fechar lateral da peça e da manga;	Máquina Reta																																													
Colocar punho nas mangas;	Máquina Reta																																													
Fazer acabamento de gola e corpo sem lapela;	Máquina Reta																																													
Aplicar botões.	Máquina Reta																																													
Materiais Diretos																																														
Descrição:	Consumo:	Valor unit.:																																												
Etiqueta comp.																																														
Etiqueta logo																																														
Botões	07	0,50																																												
Lazer botões																																														
Entreteia																																														
Tags																																														
Linha	01	1,00																																												
Elastico																																														
Zipper																																														
Zipper calça																																														
Zipper destacável																																														
Serigrafia																																														
Entreteia	01	1,00																																												
Velcro																																														
Facção			<p><b>Observações</b></p>																																											
Descrição:	Quantidade:	Valor unit.:																																												
Modelagem	01	R\$ 100,00																																												
Costura	01	R\$ 100,00	<p><b>Custo Total</b></p> <p style="font-size: 24pt; text-align: center;">R\$218,40</p>																																											
Serviços Terceirizados			<p><b>Combinação de Cores</b></p> <table border="1"> <thead> <tr> <th></th> <th>Cor 1</th> <th>Cor 2</th> <th>Cor 3</th> <th>Cor 4</th> <th>Cor 5</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>Tipo: Estampa</td> <td></td> <td></td> <td></td> <td></td> <td></td> </tr> <tr> <td>Comb. 1</td> <td>Caramelo</td> <td></td> <td></td> <td></td> <td></td> </tr> <tr> <td>Comb. 2</td> <td></td> <td></td> <td></td> <td></td> <td></td> </tr> <tr> <td>Comb. 3</td> <td></td> <td></td> <td></td> <td></td> <td></td> </tr> <tr> <td>Comb. 4</td> <td></td> <td></td> <td></td> <td></td> <td></td> </tr> <tr> <td>Comb. 5</td> <td></td> <td></td> <td></td> <td></td> <td></td> </tr> </tbody> </table>			Cor 1	Cor 2	Cor 3	Cor 4	Cor 5	Tipo: Estampa						Comb. 1	Caramelo					Comb. 2						Comb. 3						Comb. 4						Comb. 5					
	Cor 1	Cor 2	Cor 3	Cor 4	Cor 5																																									
Tipo: Estampa																																														
Comb. 1	Caramelo																																													
Comb. 2																																														
Comb. 3																																														
Comb. 4																																														
Comb. 5																																														
Responsável:																																														
Contato:																																														
Custo:																																														

Fonte: elaborado pelo autor.

## Ficha técnica Duplo Vivo | Blazer Look 05

Ficha Técnica					Desenho		
Nome da Empresa: Martin Margiela					<div style="display: flex; justify-content: space-around;"> <div style="text-align: center;"> <p><b>Frente</b></p> </div> <div style="text-align: center;"> <p><b>Costas</b></p> </div> </div>		
Coleção: Obituário							
Modelo: Blazer							
Ref: B002							
Designer: Lucas Winck							
Modelista: Elda Magalhães							
Piloteira: Elda Magalhães							
Data: Novembro 2020							
Tamanho da peça Piloto: M							
Grade de tamanhos:							
PP	P	M	G	GG			
		X					
36	38	40	42	44			
Etiquetas:					<b>Descrição da Peça:</b> Blazer alongado, quadrado e sem lapelas. Acentuado nos ombros, com punhos alongados e mangas bufantes. Contem três tiras funcionais na frente.		
Tipo:		Localização:					
Etiqueta de costim							
Etiqueta de borracha							
<b>Matéria prima principal:</b>							
Nome / código	Composição	Cor	Quantidade	Fabricante	Fornecedor	Largura / nº	Preço
Gabardine	77% acetato 23% viscose	Preto	80 cm	Maxoi Têxtil	Maxoi Têxtil	1,60 cm	49,95 m
<b>Matéria prima secundária: (torro, aviamentos...)</b>							
Nome / código	Composição	Cor	Quantidade	Fabricante	Fornecedor	Largura / nº	Preço
Botões		Preto	06	Central de aviamentos	Central de aviamentos		0,50 cent

Ficha Técnica			Seqüência de Operacional																			
Nome da Empresa: Martin Margiela			<table border="1"> <thead> <tr> <th>Operação:</th> <th>Maquinário:</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>Fazer molde da peça;</td> <td>Manual</td> </tr> <tr> <td>Juntar costas respeitando o recorte;</td> <td>Máquina Reta</td> </tr> <tr> <td>Juntar ombros frente e costas;</td> <td>Máquina Reta</td> </tr> <tr> <td>Colocar manga na frente e nas costas;</td> <td>Máquina Reta</td> </tr> <tr> <td>Fechar lateral da peça e da manga;</td> <td>Máquina Reta</td> </tr> <tr> <td>Colocar punho nas mangas;</td> <td>Máquina Reta</td> </tr> <tr> <td>Fazer acabamento de gola e corpo sem lapela;</td> <td>Máquina Reta</td> </tr> <tr> <td>Aplicar detalhes da frente e botões</td> <td>Máquina Reta</td> </tr> </tbody> </table>		Operação:	Maquinário:	Fazer molde da peça;	Manual	Juntar costas respeitando o recorte;	Máquina Reta	Juntar ombros frente e costas;	Máquina Reta	Colocar manga na frente e nas costas;	Máquina Reta	Fechar lateral da peça e da manga;	Máquina Reta	Colocar punho nas mangas;	Máquina Reta	Fazer acabamento de gola e corpo sem lapela;	Máquina Reta	Aplicar detalhes da frente e botões	Máquina Reta
Operação:	Maquinário:																					
Fazer molde da peça;	Manual																					
Juntar costas respeitando o recorte;	Máquina Reta																					
Juntar ombros frente e costas;	Máquina Reta																					
Colocar manga na frente e nas costas;	Máquina Reta																					
Fechar lateral da peça e da manga;	Máquina Reta																					
Colocar punho nas mangas;	Máquina Reta																					
Fazer acabamento de gola e corpo sem lapela;	Máquina Reta																					
Aplicar detalhes da frente e botões	Máquina Reta																					
<b>Materiais Diretos</b>																						
Descrição:	Consumo:	Valor unit.:	<table border="1"> <thead> <tr> <th>Observações</th> <th>Custo Total</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td></td> <td style="text-align: center; font-size: 1.2em;"><b>R\$233,96</b></td> </tr> </tbody> </table>		Observações	Custo Total		<b>R\$233,96</b>														
Observações	Custo Total																					
	<b>R\$233,96</b>																					
Etiqueta comp.																						
Etiqueta logo																						
Botões	06	0,50																				
Lazer botões																						
Entreleia																						
Tags																						
Linha	01	1,00																				
Elastico																						
Zipper																						
Zipper caíça																						
Zipper destacável																						
Serigrafia																						
Entreleia																						
Velcro																						
<b>Facção</b>																						
Descrição:	Quantidade:	Valor unit.:																				
Modelagem	01	R\$90,00																				
Costura	01	R\$100,00																				
<b>Serviços Terceirizados</b>																						
Tipo: Estampa			<b>Combinação de Cores</b>																			
			Cor 1	Cor 2	Cor 3	Cor 4	Cor 5															
			Comb. 1	Preto																		
			Comb. 2																			
Responsável:			Comb. 3																			
Contato:			Comb. 4																			
Custo:			Comb. 5																			

Fonte: elaborado pelo autor.

## Ficha técnica Duplo Vivo | Blazer Look 05

Ficha Técnica					Desenho																																	
Nome da Empresa: Martin Margiela					<div style="display: flex; justify-content: space-around;"> <div style="text-align: center;"> <p><b>Frente</b></p> </div> <div style="text-align: center;"> <p><b>Costas</b></p> </div> </div>																																	
Coleção: Obituário																																						
Modelo: Blazer																																						
Ref: B002																																						
Designer: Lucas Winck																																						
Modelista: Elda Magalhães																																						
Piloteira: Elda Magalhães																																						
Data: Novembro 2020																																						
Tamanho da peça Piloto: M																																						
Grade de tamanhos:																																						
PP	P	M	G	GG																																		
		X																																				
36	38	40	42	44																																		
Etiquetas:					<p><b>Descrição da Peça:</b> Blazer alongado, quadrado e sem lapelas. Acentuado nos ombros, com punhos alongados e mangas bufantes. Contem três tiras funcionais na frente.</p>																																	
Tipo:																																						
Localização:																																						
Etiqueta de costim																																						
Etiqueta de borracha																																						
Beneficiamento:					<p><b>Matéria prima principal:</b></p> <table border="1"> <thead> <tr> <th>Nome / código</th> <th>Composição</th> <th>Cor</th> <th>Quantidade</th> <th>Fabricante</th> <th>Fornecedor</th> <th>Largura / nº</th> <th>Preço</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>Voil</td> <td>100% poliéster</td> <td>Caramelo</td> <td>80 cm</td> <td>Maxid Têxtil</td> <td>Maxid Têxtil</td> <td>1,80 cm</td> <td>12,90m</td> </tr> </tbody> </table> <p><b>Matéria prima secundária: (torro, aviamentos...)</b></p> <table border="1"> <thead> <tr> <th>Nome / código</th> <th>Composição</th> <th>Cor</th> <th>Quantidade</th> <th>Fabricante</th> <th>Fornecedor</th> <th>Largura / nº</th> <th>Preço</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>Botões</td> <td></td> <td>Caramelo</td> <td>06</td> <td>Central de aviamentos</td> <td>Central de aviamentos</td> <td></td> <td>0,50 cent</td> </tr> </tbody> </table>		Nome / código	Composição	Cor	Quantidade	Fabricante	Fornecedor	Largura / nº	Preço	Voil	100% poliéster	Caramelo	80 cm	Maxid Têxtil	Maxid Têxtil	1,80 cm	12,90m	Nome / código	Composição	Cor	Quantidade	Fabricante	Fornecedor	Largura / nº	Preço	Botões		Caramelo	06	Central de aviamentos	Central de aviamentos		0,50 cent
Nome / código	Composição	Cor	Quantidade	Fabricante	Fornecedor	Largura / nº	Preço																															
Voil	100% poliéster	Caramelo	80 cm	Maxid Têxtil	Maxid Têxtil	1,80 cm	12,90m																															
Nome / código	Composição	Cor	Quantidade	Fabricante	Fornecedor	Largura / nº	Preço																															
Botões		Caramelo	06	Central de aviamentos	Central de aviamentos		0,50 cent																															

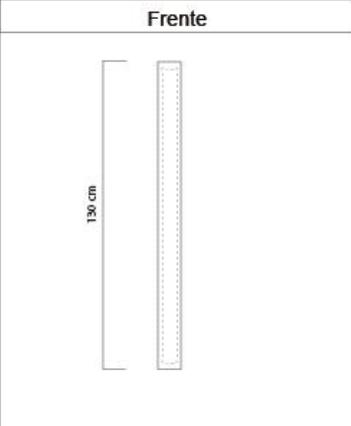
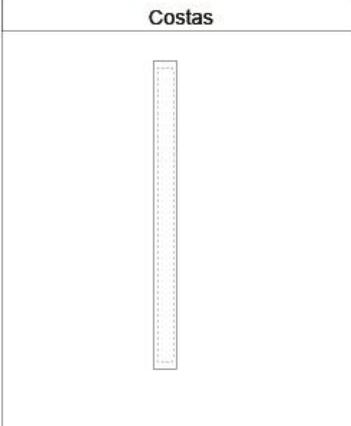
Ficha Técnica			Seqüência de Operacional																															
Nome da Empresa: Martin Margiela			<table border="1"> <thead> <tr> <th>Operação:</th> <th>Maquinário:</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>Fazer molde da peça;</td> <td>Manual</td> </tr> <tr> <td>Juntar costas respeitando o recorte;</td> <td>Máquina Reta</td> </tr> <tr> <td>Juntar ombros frente e costas;</td> <td>Máquina Reta</td> </tr> <tr> <td>Colocar manga na frente e nas costas;</td> <td>Máquina Reta</td> </tr> <tr> <td>Fechar lateral da peça e da manga;</td> <td>Máquina Reta</td> </tr> <tr> <td>Colocar punho nas mangas;</td> <td>Máquina Reta</td> </tr> <tr> <td>Fazer acabamento de gola e corpo sem lapela;</td> <td>Máquina Reta</td> </tr> <tr> <td>Aplicar detalhes da frente e botões</td> <td>Máquina Reta</td> </tr> </tbody> </table>		Operação:	Maquinário:	Fazer molde da peça;	Manual	Juntar costas respeitando o recorte;	Máquina Reta	Juntar ombros frente e costas;	Máquina Reta	Colocar manga na frente e nas costas;	Máquina Reta	Fechar lateral da peça e da manga;	Máquina Reta	Colocar punho nas mangas;	Máquina Reta	Fazer acabamento de gola e corpo sem lapela;	Máquina Reta	Aplicar detalhes da frente e botões	Máquina Reta												
Operação:	Maquinário:																																	
Fazer molde da peça;	Manual																																	
Juntar costas respeitando o recorte;	Máquina Reta																																	
Juntar ombros frente e costas;	Máquina Reta																																	
Colocar manga na frente e nas costas;	Máquina Reta																																	
Fechar lateral da peça e da manga;	Máquina Reta																																	
Colocar punho nas mangas;	Máquina Reta																																	
Fazer acabamento de gola e corpo sem lapela;	Máquina Reta																																	
Aplicar detalhes da frente e botões	Máquina Reta																																	
<b>Materiais Diretos</b>			<p><b>Observações</b></p>																															
Descrição:	Consumo:	Valor unit.:			<p><b>Custo Total</b></p> <p style="font-size: 24pt; font-weight: bold;">R\$204,32</p>																													
Etiquetas comp.																																		
Etiquetas logo																																		
Botões	06	0,50																																
Lazer botões																																		
Enfiteia																																		
Tags																																		
Linha	01	1,00																																
Elastico																																		
Zipper																																		
Zipper caça																																		
Zipper destacável																																		
Serigrafia																																		
Enfiteia																																		
Velcro																																		
<b>Facção</b>																																		
Descrição:	Quantidade:	Valor unit.:																																
Modelagem	01	R\$90,00																																
Costura	01	R\$100,00																																
<b>Serviços Terceirizados</b>			<b>Combinação de Cores</b>																															
Tipo: Estampa	<table border="1"> <thead> <tr> <th>Cor 1</th> <th>Cor 2</th> <th>Cor 3</th> <th>Cor 4</th> <th>Cor 5</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>Comb. 1</td> <td>Caramelo</td> <td></td> <td></td> <td></td> </tr> <tr> <td>Comb. 2</td> <td></td> <td></td> <td></td> <td></td> </tr> <tr> <td>Comb. 3</td> <td></td> <td></td> <td></td> <td></td> </tr> <tr> <td>Comb. 4</td> <td></td> <td></td> <td></td> <td></td> </tr> <tr> <td>Comb. 5</td> <td></td> <td></td> <td></td> <td></td> </tr> </tbody> </table>				Cor 1	Cor 2	Cor 3	Cor 4	Cor 5	Comb. 1	Caramelo				Comb. 2					Comb. 3					Comb. 4					Comb. 5				
Cor 1	Cor 2	Cor 3	Cor 4	Cor 5																														
Comb. 1	Caramelo																																	
Comb. 2																																		
Comb. 3																																		
Comb. 4																																		
Comb. 5																																		
Responsável:																																		
Contato:																																		
Custo:																																		

Fonte: elaborado pelo autor.





## Ficha técnica Duplo Vivo | Gravata

Ficha Técnica					Desenho																											
Nome da Empresa: Martin Margiela					<div style="display: flex; justify-content: space-around;"> <div style="border: 1px solid black; padding: 5px; text-align: center;"> <b>Frente</b>   </div> <div style="border: 1px solid black; padding: 5px; text-align: center;"> <b>Costas</b>   </div> </div>				Descrição da Peça:				 																			
Coleção: Obituário									Gravata retangular dupla.																							
Modelo: Gravata									Matéria prima principal:				<table border="1"> <thead> <tr> <th>Nome / código</th> <th>Composição</th> <th>Cor</th> <th>Quantidade</th> <th>Fabricante</th> <th>Fornecedor</th> <th>Largura / nº</th> <th>Preço</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>Cetim</td> <td>100% acetanato</td> <td>Preto</td> <td>130 cm</td> <td>Maxxi Têxtil</td> <td>Maxxi Têxtil</td> <td>1,60 cm</td> <td>19,00m</td> </tr> </tbody> </table>				Nome / código	Composição	Cor	Quantidade	Fabricante	Fornecedor	Largura / nº	Preço	Cetim	100% acetanato	Preto	130 cm	Maxxi Têxtil	Maxxi Têxtil	1,60 cm	19,00m
Nome / código	Composição	Cor	Quantidade	Fabricante					Fornecedor	Largura / nº	Preço																					
Cetim	100% acetanato	Preto	130 cm	Maxxi Têxtil					Maxxi Têxtil	1,60 cm	19,00m																					
Ref: GO03									Matéria prima secundária: (forro, aviamentos...)				<table border="1"> <thead> <tr> <th>Nome / código</th> <th>Composição</th> <th>Cor</th> <th>Quantidade</th> <th>Fabricante</th> <th>Fornecedor</th> <th>Largura / nº</th> <th>Preço</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td></td> <td></td> <td></td> <td></td> <td></td> <td></td> <td></td> <td></td> </tr> </tbody> </table>				Nome / código	Composição	Cor	Quantidade	Fabricante	Fornecedor	Largura / nº	Preço								
Nome / código	Composição	Cor	Quantidade	Fabricante					Fornecedor	Largura / nº	Preço																					
Designer: Lucas Winck									Beneficiamento:																							
Modelista: Elda Magalhães																																
Piloteira: Elda Magalhães																																
Data: Novembro 2020																																
Tamanho da peça Piloto: U																																
Grade de tamanhos:																																
PP	P	M	G	GG																												
36	38	40	42	44																												
Etiquetas:																																
Tipo:																																
Localização:																																
Etiqueta de cetim																																
Etiqueta de borracha																																

Ficha Técnica			Seqüência de Operacional				
Nome da Empresa: Martin Margiela			Operação:				
Materiais Diretos			Fazer molde da peça;		Manual		
Descrição:	Consumo:	Valor unit.:	Costurar todos os lados, deixando uma ponta aberta;		Máquina Reta		
Etiqueta comp.			Virar o lado direito para fora;		Manual		
Etiqueta logo			Fazer acabamento a mão onde estava aberto.		Manual		
Botões							
Lazer botões							
Entreteia							
Tags							
Linha	01	1,00					
Elastico							
Zipor							
Zipor calça							
Zipor destacável							
Serigrafia							
Entreteia							
Veiro							
Façção			Observações		Custo Total <b>R\$85,70</b>		
Descrição:	Quantidade:	Valor unit.:					
Modelagem	01	R\$30,00					
Costura	01	R\$30,00					
Serviços Terceirizados			Combinação de Cores				
Tipo: Estampa			Cor 1	Cor 2	Cor 3	Cor 4	Cor 5
			Comb. 1	Preto			
			Comb. 2				
Responsável:			Comb. 3				
Contato:			Comb. 4				
Custo:			Comb. 5				

Fonte: elaborado pelo autor.

## Ficha técnica Duplo Fantasma | Gravata

Ficha Técnica					Desenho																							
Nome da Empresa: Martin Margiela					<div style="display: flex; justify-content: space-around;"> <div style="border: 1px solid black; padding: 5px; text-align: center;"> <b>Frente</b>  </div> <div style="border: 1px solid black; padding: 5px; text-align: center;"> <b>Costas</b>  </div> </div>																							
Coleção: Obituário																												
Modelo: Gravata																												
Ref: GO03																												
Designer: Lucas Winck																												
Modelista: Elda Magalhães																												
Piloteira: Elda Magalhães																												
Data: Novembro 2020																												
Tamanho da peça Piloto: U																												
Grade de tamanhos:																												
PP	P	M	G	GG																								
36	38	40	42	44																								
Etiquetas:					Descrição da Peça: <span style="color: red;">+</span> Gravata retangular dupla. <span style="color: red;">+</span>																							
Beneficiamento:					<b>Matéria prima principal:</b> <table border="1"> <thead> <tr> <th>Nome / código</th> <th>Composição</th> <th>Cor</th> <th>Quantidade</th> <th>Fabricante</th> <th>Fornecedor</th> <th>Largura / nº</th> <th>Preço</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>Voil</td> <td>100% poliéster</td> <td>Caramelo</td> <td>130 cm</td> <td>Maxxi Textil</td> <td>Maxxi Textil</td> <td>1,80 cm</td> <td>12,90m</td> </tr> </tbody> </table>								Nome / código	Composição	Cor	Quantidade	Fabricante	Fornecedor	Largura / nº	Preço	Voil	100% poliéster	Caramelo	130 cm	Maxxi Textil	Maxxi Textil	1,80 cm	12,90m
Nome / código	Composição	Cor	Quantidade	Fabricante	Fornecedor	Largura / nº	Preço																					
Voil	100% poliéster	Caramelo	130 cm	Maxxi Textil	Maxxi Textil	1,80 cm	12,90m																					
					<b>Matéria prima secundária: (torro, aviamentos...)</b> <table border="1"> <thead> <tr> <th>Nome / código</th> <th>Composição</th> <th>Cor</th> <th>Quantidade</th> <th>Fabricante</th> <th>Fornecedor</th> <th>Largura / nº</th> <th>Preço</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td></td> <td></td> <td></td> <td></td> <td></td> <td></td> <td></td> <td></td> </tr> </tbody> </table>								Nome / código	Composição	Cor	Quantidade	Fabricante	Fornecedor	Largura / nº	Preço								
Nome / código	Composição	Cor	Quantidade	Fabricante	Fornecedor	Largura / nº	Preço																					
Tipo: Etiqueta de costim					Localização:																							
Etiqueta de borracha																												

Ficha Técnica			Seqüência de Operacional																																																																																																			
Nome da Empresa: Martin Margiela			<table border="1"> <thead> <tr> <th colspan="4">Operação:</th> <th colspan="3">Maquinário:</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>Fazer molde da peça;</td> <td>Costurar todos os lados, deixando uma ponta aberta;</td> <td>Virar o lado direito para fora;</td> <td>Fazer acabamento a mão onde estava aberto.</td> <td>Manual</td> <td>Máquina Reta</td> <td>Manual</td> <td>Manual</td> </tr> <tr><td> </td><td> </td><td> </td><td> </td><td> </td><td> </td><td> </td><td> </td></tr> <tr><td> </td><td> </td><td> </td><td> </td><td> </td><td> </td><td> </td><td> </td></tr> <tr><td> </td><td> </td><td> </td><td> </td><td> </td><td> </td><td> </td><td> </td></tr> <tr><td> </td><td> </td><td> </td><td> </td><td> </td><td> </td><td> </td><td> </td></tr> <tr><td> </td><td> </td><td> </td><td> </td><td> </td><td> </td><td> </td><td> </td></tr> <tr><td> </td><td> </td><td> </td><td> </td><td> </td><td> </td><td> </td><td> </td></tr> <tr><td> </td><td> </td><td> </td><td> </td><td> </td><td> </td><td> </td><td> </td></tr> <tr><td> </td><td> </td><td> </td><td> </td><td> </td><td> </td><td> </td><td> </td></tr> </tbody> </table>							Operação:				Maquinário:			Fazer molde da peça;	Costurar todos os lados, deixando uma ponta aberta;	Virar o lado direito para fora;	Fazer acabamento a mão onde estava aberto.	Manual	Máquina Reta	Manual	Manual																																																																														
Operação:										Maquinário:																																																																																												
Fazer molde da peça;	Costurar todos os lados, deixando uma ponta aberta;	Virar o lado direito para fora;								Fazer acabamento a mão onde estava aberto.	Manual	Máquina Reta	Manual	Manual																																																																																								
Materiais Diretos			<table border="1"> <thead> <tr> <th>Descrição:</th> <th>Consumo:</th> <th>Valor unit.:</th> <th colspan="4">Observações</th> <th colspan="2">Custo Total</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>Modelagem</td> <td>01</td> <td>R\$30,00</td> <td colspan="4" rowspan="2"></td> <td colspan="2" rowspan="2" style="text-align: center; vertical-align: middle;"><b>R\$77,77</b></td> </tr> <tr> <td>Costura</td> <td>01</td> <td>R\$30,00</td> </tr> <tr><td> </td><td> </td><td> </td><td colspan="4"> </td><td colspan="2"> </td></tr> </tbody> </table>							Descrição:	Consumo:	Valor unit.:	Observações				Custo Total		Modelagem	01	R\$30,00					<b>R\$77,77</b>		Costura	01	R\$30,00																																																																								
Descrição:	Consumo:	Valor unit.:								Observações				Custo Total																																																																																								
Modelagem	01	R\$30,00												<b>R\$77,77</b>																																																																																								
Costura	01	R\$30,00																																																																																																				
Descrição:	Consumo:	Valor unit.:	Observações				Custo Total																																																																																															
Modelagem	01	R\$30,00					<b>R\$77,77</b>																																																																																															
Costura	01	R\$30,00																																																																																																				

Fonte: elaborado pelo autor.