

Dobra, tempo e devir na cultura da moda contemporânea: ensaio sobre moda e transgressão

Fold, time and becoming in contemporary fashion: An essay on fashion and transgression

Fábio Parode, Paula Visoná

fparode@unisinos.br, pvisona@unisinos.br

Universidade do Vale do Rio dos Sinos. Av. Unisinos, 950, Cristo Rei, 93022-000, São Leopoldo, RS, Brasil.

Resumo

É do contexto sociocultural e tecnológico – interferindo no tempo dos sentidos, sensações e afetos dos corpos – que partimos para questionar a processualidade da moda, seu tempo histórico, suas mutações e sua afirmação contemporânea como sistema autofágico, a partir do qual emergem os devires da cultura. O presente artigo aborda criticamente o fenômeno da moda como operador de consumo e produtor de tendências.

Palavras-chave: moda, dobra, contracultura.

Abstract

The article starts from the sociocultural and technological contexts --interfering in the timing of senses, sensations and bodily affections-- in order to question the processuality of fashion, its historical time, its mutations and its contemporary affirmation as an autophagic system from which the becoming of culture emerges. It discusses critically the phenomenon of fashion as an operator of consumption and a producer of trends.

Key words: fashion, fold, counterculture.

Considerações iniciais

O princípio imanente da modernidade, expresso em suas linhas depuradas, frias, econômicas e repetitivas, impôs-se como um padrão estético internacional conforme ao modelo emergente no final do século XIX e início do século XX, respaldando esteticamente a industrialização e a sociedade que viria a se estruturar posteriormente como sociedade de consumo. O tempo operacional e a sincronia com os ritmos da máquina, a combinação da força do ferro, aço e leveza do vidro, reconfiguram a paisagem e a duração da experiência coletiva, fazendo emergir grandes metrópoles, cujos recursos e condições de sobrevivência passam a depender cada vez mais da própria manutenção do modelo industrial. Dever-se-ia, talvez, questionar o quanto, na perspectiva de uma inflexão tecnológica e cultural, uma dobra, do ponto de vista do corpo e da mente – efeito da revolução industrial –, não se caracterizou ao final como clausura do ponto de vista físico, mas expansão dos espaços imaginários. A moda acompanhou o ritmo de aceleração, entre retenção e expansão, produzido pelos agenciamentos máqunicos do processo de industrialização.

O espírito alemão foi determinante durante a fase de procura de uma linguagem estética que recobrisse o uni-

verso da produção industrial, diga-se, uma linguagem que lhe conferisse maior dignidade e valor agregado do ponto de vista de sua interação social e de estilo próprio, tal como se sucedeu no interior de uma das principais escolas de design ocidentais do início do século, a Bauhaus (1919-1933), onde alguns ideais de ordem econômica sustentaram o movimento das ideias e da criação de novas formas.

Contudo, após a Segunda Guerra Mundial (1933-1945), com a experimentação de tecnologias coordenadas e inteligência de destruição massiva, como foi o caso do nazismo na Alemanha, e a hecatombe nuclear em Hiroxima e Nagasaki (1945), um efeito *double bind* foi emergindo da relação entre razão, tecnologia e dominação. A razão instrumentalizada pelo poder de dominação, submetendo a natureza e a sociedade em nome de um princípio de defesa e controle dos *aleas* (imprevistos), passou a ser vista como algo suspeito e perigoso; conseqüentemente, novos valores foram emergindo, dando margem ao surgimento de um outro paradigma. O breve período que foi do final da Segunda Guerra Mundial até maio de 68, particularmente influenciado pela estética ulminiana no que tange ao design, foi ainda marcado pela utopia do tecnicismo como forma capaz de gerar segurança e conforto à sociedade.

No entanto, com os acontecimentos que marcaram esse período da história ocidental, um processo intenso de rupturas com os paradigmas duros da modernidade foi se cristalizando como movimentos de abertura, de contra-ordem, dispersão, de contracultura: criou-se uma *dobra* no tempo e forma de expressão da cultura, seu devir figurou-se nos movimentos de vanguarda e contracultura que caracterizam essa época. Foram fundamentais nesse processo de abertura as experimentações psicodélicas presentes na música e nas artes plásticas, a liberação sexual promovida pelo movimento *hippie*, o efeito orgiástico potencializado pelos grandes festivais de Woodstock como ruptura de limites e mudança de comportamento, ainda, a emergência da cultura do feminino e dos valores da terra identificados com o movimento feminista e ecológico. Esses acontecimentos foram gerativos de uma nova ordem estética cujos efeitos ressoam até nossos dias.

Alguns autores, em particular os representantes da Escola de Frankfurt, como Adorno e Horkheimer em *Dialética do Esclarecimento* (1985), criticam profundamente a razão instrumental. Os autores identificaram na racionalidade instrumental princípios matriciais do fascismo. Segundo eles, ao referirem-se à indústria cultural e à sociedade de massa, “se todos os afetos se valem, a autoconservação – que domina de qualquer modo a figura do sistema – parece constituir a fonte mais provável das máximas da ação. É ela que viria a ser liberada no mercado livre” (Adorno e Horkheimer, 1985, p. 89). Entende-se que, a partir desse processo de amadurecimento da crítica, do cotejo entre criação e reflexão crítica, novas formas de conceber a relação dos sujeitos com os objetos e com os outros indivíduos em sociedade foram surgindo: as vanguardas começam a se constituir como potências operadoras de novas subjetividades legitimadas pouco a pouco pela cultura. Mais de 40 anos depois dos movimentos de contracultura *originais*, a pesquisa revela-nos uma dinâmica operativa entre movimentos de transgressão e contracultura e necessidade de renovações permanentes dos conceitos promovidos pela indústria cultural.

Sociedade do espetáculo e sublimação

A queda do muro de Berlim em 89 afetou todas as formas ocidentais de expressão cultural, entre elas a moda. A era de um mundo planejado pelo capitalismo estava surgindo: o *Homem Unidimensional* de Marcuse foi ganhando corpo na sociedade e, por trás dele, uma lógica mais fugaz de consumo de objetos determinada pela indústria de massa.

Com a interferência dos critérios seletivos da indústria cultural, os processos criativos e seus resultados plásticos – as *obras* – passaram em grande parte a ser marcados pela efemeridade, baixo custo, velocidade e dissipação da massa, volume e peso dos objetos, afetando diretamente seu valor, sejam eles em arte, moda ou design. Evidencia-se, nesse contexto de aceleração tecnológica impulsio-

nada pela indústria, uma outra perspectiva na relação sujeito-objeto, particularmente no que diz respeito aos efeitos estéticos produzidos nessa interação: o efeito de *sublimação* ou *catarse* produzido especialmente por objetos estéticos foi sendo substituído em processo acelerado pela sensação de fruição através do consumo de bens, em escalas cada vez mais individualizadas. Como diz Marcuse, “os processos tecnológicos de mecanização e uniformização poderiam abrir à energia individual um campo de liberdade insuspeitado, para além das necessidades” (Marcuse, 1968, p. 28, tradução nossa)¹. Essa dinâmica reflete a perspectiva do liberalismo e da cultura de massa que, de forma imbricada ao processo de tecnologização e expansão do capital, foi-se ampliando em escala cada vez maior, liberando no conjunto da sociedade estruturas hedonistas e de entretenimento, particularmente recodificadas e difundidas pelas mídias televisivas e cinematográficas. Nesse horizonte, um certo tensionamento entre políticas de cultura e políticas de mercado foi instaurando uma nova ordem no reposicionamento das práticas culturais: o espetáculo afirmou-se como matriz mercadológica.

A performance inerente ao espetáculo associada ao sistema de consumo instituiu dentro do contexto do mundo globalizado uma dinâmica que privilegia a fruição dos sentidos como *acontecimento-mercadoria*, uma experiência codificada pela diversão e o prazer descomprometido. Vários autores identificam esse fenômeno, entre eles Guy Debord em *A sociedade do espetáculo*, onde ele afirma o seguinte: “é o princípio do fetichismo da mercadoria, a dominação da sociedade pelas ‘coisas suprassensíveis ainda que sensíveis’, que se efetiva absolutamente no espetáculo, onde o mundo sensível se encontra substituído por uma seleção de imagens que existe acima dele, e que ao mesmo tempo se faz reconhecer como o sensível por excelência” (Debord, 1992, p. 35-36, tradução nossa)².

Entretanto, para compreender a atual importância da moda como sistema regulador de outros sistemas, é preciso questionar a relação da mesma com a emergência de uma sociedade do espetáculo. Seria preciso questionar até que ponto essa espetacularização não é resultado de um processo mais profundo que corresponde à nova ordem econômica mundial pós-queda do muro de Berlim: globalização e liberalismo. Nesse sentido, podemos afirmar que a concorrência inerente ao neoliberalismo levou à expansão da cultura do espetáculo e, com ela, à sobreposição do sistema da moda com relação a outros.

De fato, perceber a moda atualmente como sistema implica identificá-la na sua dinâmica como linguagem, tanto na sua dimensão significativa quanto no seu processo de significação: seu registro, seus códigos, seu sistema de signos e os diferentes modos de apropriação do mesmo. A semiose própria dessa dinâmica não está isenta, tampouco imune aos signos que perpassam a sociedade como um todo. Muito antes pelo contrário, a moda, como sistema, mesmo tendo sua própria dinâmica, tensiona pelos sentidos que produz, através de seus objetos, crenças

¹ Original em francês: “les processus technologiques de mécanisation et d’uniformisation pourraient ouvrir à l’énergie individuelle un champ de liberté insoupçonné, au de-là des besoins” (Marcuse, 1968, p. 28).

² Original em francês: “c’est le principe du fétichisme de la marchandise, la domination de la société par ‘des choses suprassensibles bien que sensibles’, qui s’accomplit absolument dans le spectacle, où le monde sensible se trouve remplacé par une sélection d’images qui existe au-dessus de lui, et qui en même temps s’est fait reconnaître comme le sensible par excellence” (Debord, 1992, p. 35-36).

e valores, todos os outros sistemas que são da ordem do visível. Nesse sentido, a moda dobra-se e desdobra-se no conjunto dos outros sistemas. A dobra no sentido deleuziano expressa-se como um padrão barroco: cavernas, turbilhões dentro de turbilhões, revelando uma ordem no caos. No caso da moda, podemos afirmar que, ao mesmo tempo que cria padrões e os dissemina na tessitura social, ela os reinventa recombinaando seus códigos, sua linguagem, compondo novas semióticas. Nesse processo, podemos considerar que a moda se desdobra na sua relação com os corpos, permitindo invaginações de sentido, luminiscências que revelam texturas em uma modulação infinita – *molecular* – entre o dentro e o fora. Ora, existiria uma moda que realmente importasse num mundo só de cegos? Aqui, efetivamente, estaríamos dentro de uma *dobra* do pensamento. Entretanto, o que aqui nos interessa é considerar que a moda também pode produzir seu próprio universo de *cegueira*, no sentido de uma visão obnubilada pelo excesso de brilho, pela luz ofuscante, pelo tom estridente, pelo odor sufocante, pela cosmética que mascara, ainda, pelo espetáculo latente em cada movimento que codifica o gesto adornado pelo objeto facetado, dilapidado por imagens e devires de um corpo cuja existência se afirma através dos decalques programados pela indústria. A moda que se torna hegemônica, tal como uma matriz fascista, violenta, delimita e replica valores através de seus códigos em consumidores desprevenidos, alienados, *máquinas desejantes* em um universo de vitrines e sonhos cujo custo é quantificado pelo *quantum* de ouro e de trabalho que se pode trocar pelo plástico, pelo algodão, pelo couro, pela seda, pelo diamante, pelo automóvel, etc., sobretudo, pelo significado que esses objetos e formas assumem em contextos públicos ou privados.

Tendo em vista que o universo privilegiado da moda é o universo do visível, mesmo que, estreitamente próximo do obscuro, como jogo de luz e sombra – *chiaroscuro* – em uma pintura barroca, a moda diagrama-se em contextos que não são meramente sólidos, constituídos de forma e limitados por linhas e cortes.

Entretanto, sabe-se que a indústria e o capitalismo germinam dentro desse contexto multifacetado e passível de ser configurado nos limites das mercadorias, da cultura de mercado, da produção de decalques, mas também é preciso considerar esses objetos da moda como *ligação*, comunicação entre aqueles que *pactuam*, mesmo sem o saber, com o regime de uma lógica de consumo que dispersa, fragmenta, condiciona e agrega por nichos, depois quantifica e modula novas fragmentações.

A indústria cultural, e com ela seus valores efêmeros, foi cristalizando a moda como sistema articulado com a cultura do consumo, um sistema que produz liberação imaginária e clausura físico-econômica. Contudo, com o propósito de irmos além, no questionamento das dobras na moda, fazemos apelo à noção deleuziana de *linhas de fuga* a fim de considerar o processo imanente e de subjetivação próprio da moda. A partir de Deleuze podemos considerar que um *corpo* rebatido na moda *foge* numa certa intensidade, talvez o tempo de um prazer efêmero que lhe permitiria na duração do seu deslocamento a sensação de um *dever outro*: *cria para si um Corpo sem Órgãos*. *Corpo sem Órgãos* contra espasmos lancinantes de uma existência rebatida nos modelos, nas paredes moles das revistas,

nos contrastes cegos da multidão, sobretudo, necessidade imanente de um corpo que necessita constantemente se reinventar – *poiésis* –, metamorfoseando-se em esboços, simulacros, esgares de anjos, vampiros ou demônios, capturados por um processo de experimentação de si através de imagens que se redimensionam na potência das novas tecnologias: um universo labiríntico de ficção e natureza simulada que ganha corpo – um avatar –, ser híbrido e fantástico que retorna ao seio de uma *hybris* comum: natureza rizomática. Mas, no universo maquínico da moda, sabe-se que os corpos são reencapsulados em moldes *prêt-à-porter* e introduzidos no fluxo homeostático do sistema.

A moda, tal como acontece com a arte, na sua dinâmica recupera um universo onde potencialmente a transgressão do ponto de vista das misturas das matérias, formas e combinações de padrões pode acontecer. O que de fato seria transgressão em moda?

A transgressão como fator de agregação

Ora, se a transgressão pode operar como um fator de ruptura, associação e reconhecimento entre indivíduos, isso significa que seu caráter operativo permite o entendimento de quais aspectos socioculturais contribuem para a necessidade de romper ou compor novos limites. Nesse sentido, o princípio da transgressão, então, permite-nos a compreensão da importância dessa dinâmica para os campos de bens simbólicos.

Caso ilustrativo é dos *punks* que buscaram na década de 70 materializar sua indignação com o sistema político, econômico e social regulado pela política neoliberal de Margaret Thatcher. Isso ocorreu primeiramente em solo britânico, porém expandiu-se para alguns outros países do Hemisfério Norte. Desse modo, a estética assumida através da indumentária e de elementos como maquiagem, corte de cabelo, etc., possibilitava o reconhecimento das condições precárias a que uma determinada classe social estava submetida.

Portanto, as transformações e condições inerentes ao meio sociocultural na década de 70 acabaram gerando artefatos que visavam comunicar o teor de insatisfação com aspectos sociais, morais, políticos e econômicos – relativos, pois, ao ambiente que os envolvia em cada período. Transgredir os limites instituídos, portanto, mostrou-se uma forma de contestar esses fatores, materializando a perspectiva de subversão em diferentes plataformas de formalização de subjetividades. A quebra de paradigmas, instituída a partir dessa dinâmica, possibilitou reorganizações sógnicas, permitindo a assimilação dos códigos, inaugurados por cada movimento, pelo sistema instituído, seja no campo da arte ou da moda.

Assim, no campo da moda essa prática permitiu a configuração de novas interpretações, visando recodificar os códigos de subversão relativos à linguagem *punk*, no intuito de oferecer outras formalizações destituídas do sentido primeiro que o ato de transgressão potencialmente emanava para os indivíduos caracterizados como *punks*.

A imagem relacionada à Coleção *Seditioners* (1976), um design de moda de autoria da estilista inglesa Vivienne Westwood, mostra as primeiras representações da subversão *punk* em artefatos de moda. Já a imagem de Zandra Rhodes (década de 1980) ilustra como os códigos

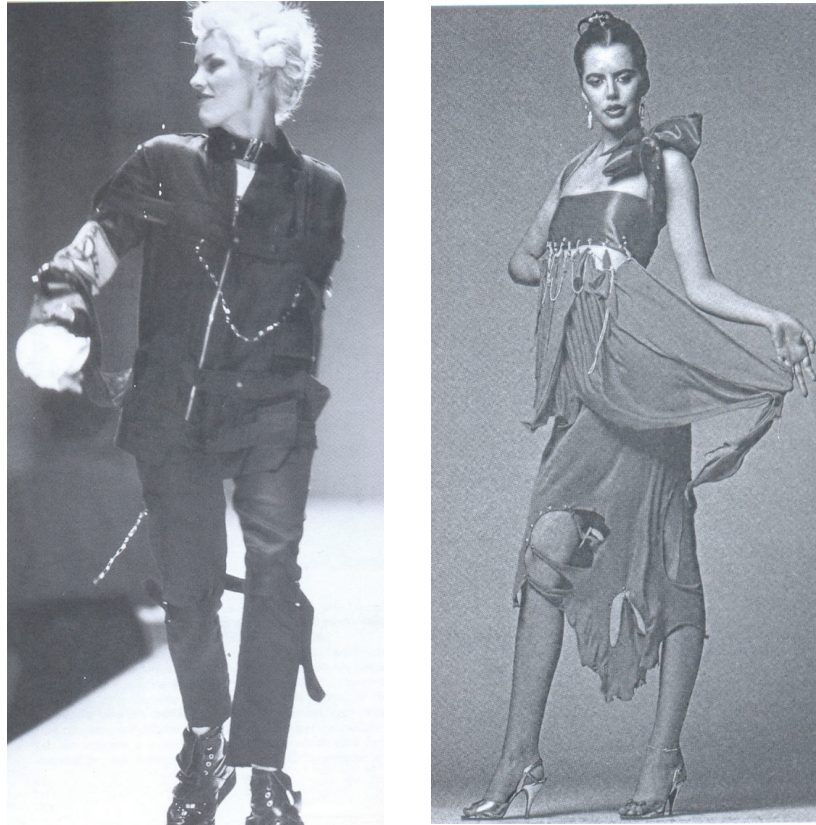


Figura 1. Coleção Seditioners de Vivienne Westwood (1976) e Look de Zandra Rhodes lançado na década de 1980 (cf. Mendes e De La Haye, 2003).

Figure 1. Vivienne Westwood's Seditioners collection (1976) and Zandra Rhodes' Look launched in the 1980s (cf. Mendes and De La Haye, 2003).

que comunicavam a subversão circunscrita ao movimento foram sendo reinterpretados, servindo para ressignificar artefatos direcionados ao seletivo círculo de usuários de alta-costura internacional. O exemplo serve, portanto, para evidenciar a importância da transgressão como mecanismo operativo de renovação sógnica no campo da moda. Nesse contexto, é possível perceber que o sistema se utiliza da perspectiva de rompimento de limites de modo a potencializar novos arranjos interpretativos, que servirão como forma de renovação das práticas inerentes ao campo, pois, conforme Caldas (2004), quem poderia esperar que nesse período – década de 1970 – pudesse surgir uma estética tão diferente da operante, que era embasada por características étnicas diversas, reverberando aspectos comportamentais instituídos a partir do final dos anos 60?

Considerações finais

Tendo em vista que um dos fundamentos da manutenção dos dispositivos que nos articulam socialmente, entre eles a moda, é o corpo e suas implicações no processo de produção de bens, coletivização de riqueza e estratificação social, temos que considerar que as diferentes formas com que o corpo é afetado por esses dispositivos são relevantes para compreendermos o que se espera dessa interação. No caso da moda, a partir

do que foi tratado nesse artigo, espera-se que ela afete o corpo nos seus interstícios de humor, de simulação, de representação, movendo-o, deslocando-o, dobrando-o ou projetando-o em esferas que não dizem respeito meramente ao corpo nu, em sua beleza e potência natural, mas ao corpo adornado, carregado de linguagem social, de simbologia e cifras. Essa esfera suprassensível presente na moda, tal como nos revela Barthes (1967) ou Debord (1992), entre outros tantos autores que tratam da semiosfera, é a dimensão por onde circulam, se confrontam e transformam os signos, impulsionando-nos a um estado de permanente recodificação entre os sentidos que guiam e atuam no nosso corpo, as informações elementares que direcionam nosso olhar, nosso interesse e nosso gosto, mas também nosso esforço e nossa energia. Como diz Foucault em *Surveiller et Punir*, mesmo se o método não é violento, o que sempre está em jogo é o corpo e suas energias, seu direcionamento, sua repartição e submissão (Foucault, 1975, p. 33). Portanto, aquilo que cobre esse corpo-nu, ora o conectando, ora o apagando, funciona como um sistema emissor de sinais que, na ordem de uma frequência previamente codificada, constroem uma mensagem, um texto. Nesse sentido, a transgressão acontece quando um ruído escapa da compreensão, foge, inaugurando a necessidade de recodificá-lo, inscrevê-lo no conjunto normatizado da gramática visual.

Referências

- ADORNO, T.; HORKHEIMER, M. 1985. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 254 p.
- BARTHES, R. 1967. *Système de la mode*. Paris, Éditions du Seuil, 327 p.
- CALDAS, D. 2004. *Observatório de sinais: teoria e prática da pesquisa de tendências*. Rio de Janeiro, Editora Senac/Rio.
- DEBORD, G. 1992. *La société du spectacle*. Paris, Éditions Gallimard, 208 p.
- FOUCAULT, M. 1975. *Surveiller et punir*. Paris, Éditions Gallimard, 318 p.
- MARCUSE, H. 1968. *L'homme unidimensionnel*. Paris, Les Éditions de Minuit.
- MENDES, V.; DE LA HAYE, A. 2003. *A moda do século XX*. São Paulo, Martins Fontes, 328 p.

Submissão: 05/10/2010

Aceite: 10/12/2010