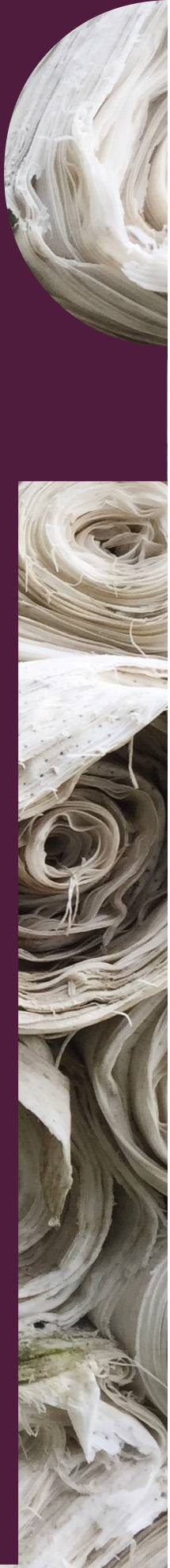
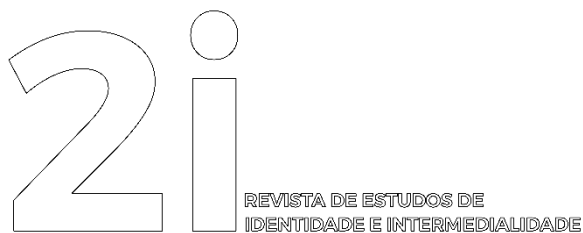




ESTÉTICAS E POLÍTICAS DA MODA

OS LOUCOS ANOS 20 E DEPOIS





ESTÉTICAS E POLÍTICAS DA MODA 'OS LOUCOS ANOS 20' E DEPOIS

AESTHETICS AND POLICIES OF FASHION 'THE CRAZY TWENTIES' AND BEYOND

Eunice Ribeiro e Maria do Rosário Girão dos Santos (Eds.)
Vol.3 | Número 3 | 2021

Título: REVISTA 2i | Estudos de Identidade e Intermedialidade (Vol. 3 | N.º 3 – 2021)

Diretores: Eunice Ribeiro e Xaquín Núñez Sabaris

Editores: Eunice Ribeiro e Maria do Rosário Girão dos Santos

Produção editorial:

Grupo de Investigação em Identidade(s) e Intermedialidade(s) – Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho (URL: <http://cehum.ilch.uminho.pt/grupo2i>) em colaboração com UMinho Editora (URL: <https://editora.uminho.pt/pt>)

Comissão Consultiva:

Amparo de Juan Bolufer (Universidade de Santiago de Compostela, Espanha), Anísio Franco (Museu Nacional de Arte Antiga, Portugal), Antonio Gil (Universidade de Santiago de Compostela, Espanha), Carlos Reis (Universidade de Coimbra, Portugal), Daniel Rodrigues (Universidade de Clermont Auvergne, França), David Roas (Universidade Autónoma de Barcelona, Espanha), Enrique Serrano (Universidade de Zaragoza, Espanha), Irina Rajewsky (Universidade Livre de Berlim, Alemanha), James Hall (Universidade de Southampton, Inglaterra), Jan Baetens (Universidade de Leuven, Bélgica), Joana Matos Frias (Universidade do Porto, Portugal), José Bragança de Miranda (Universidade Nova de Lisboa, Portugal), Max Saunders (King's College - Londres, Inglaterra), Paula Morão (Universidade de Lisboa, Portugal), Rogério Miguel Puga (Universidade Nova de Lisboa, Portugal), Rosa Maria Martelo (Universidade do Porto, Portugal), Rui Torres (Universidade Fernando Pessoa, Portugal), Wellington Fiorucci (Universidade Técnica Federal do Paraná, Brasil).

Revisores deste número da Revista 2i:

Ana Maria Ribeiro (Universidade do Minho, Portugal), Ana Paula Coutinho (Universidade do Porto, Portugal), Ana Paula Pinto (Universidade Católica Portuguesa, Portugal), Bruno Marques (Universidade Nova de Lisboa, Portugal), Cristina Daniel Álvares (Universidade do Minho, Portugal), Cristina Robalo Cordeiro (Universidade de Coimbra, Portugal), Enrique Serrano Asenjo (Universidad de Zaragoza, Espanha), Joana Cunha (Universidade do Minho, Portugal), José Almeida (Universidade do Porto, Portugal), Kelly Basílio (Universidade de Lisboa, Portugal), Maria de Fátima de Sousa e Silva (Universidade de Coimbra, Portugal), Maria Hermínia Laurel (Universidade de Aveiro, Portugal), Orlando Grossegese (Universidade do Minho, Portugal), Paula Alexandra Guimarães (Universidade do Minho, Portugal), Pedro Eiras (Universidade do Porto, Portugal), Rui Carvalho Homem (Universidade do Porto, Portugal), Sérgio Guimarães Sousa (Universidade do Minho, Portugal), Wellington Fioruci (Universidade Técnica Federal do Paraná, Brasil).

Autores:

Angélica Adverse
Camila Lamartine
Cristina Álvares
Eunice Ribeiro
Kathrin Engelskirche
Luis Alcalá-Galiano Pareja
Maria de Jesus Cabral
Mélissa Diaby Savané
Pedro Meneses

Periodicidade: Semestral

Capa e design gráfico: Eva Couto

Revisão gráfica: Eunice Ribeiro, Maria do Rosário Girão dos Santos e Xaquín Núñez Sabarís

Identidade digital:

eISSN: 2184-7010

DOI: <https://doi.org/10.21814/2i.3.3>

A Revista 2i segue, para a língua portuguesa, o AO de 1990. Outras opções ortográficas são da responsabilidade dos autores.



Universidade do Minho



ÍNDICE

INDEX

EDITORIAL | EDITORIAL

- Eunice Ribeiro | Maria do Rosário Girão dos Santos** 7
Estéticas e Políticas da Moda: ‘Os Loucos Anos 20’ e depois
Aesthetics and Policies of Fashion: ‘The Crazy Twenties’ and Beyond

ARTIGOS | ARTICLES

- Angélica Adverse** 17
DA Dandy: Antimoda & contra-gênero no Dadaísmo
DA Dandy: Antifashion & counter-gender in Dadaism

- Camila Lamartine** 37
Feminismo e moda como protesto: A cor preta no Globo de Ouro 2018
Feminism and fashion as a protest: Black colour in the Gold Globe 2018

- Kathrin Engelskirche** 53
Beatle boots and Lennon glasses – 1960s Fashion in Pop Music: A translational act by *The Recalls*
Beatle boots y Lennon glasses – La moda de los 1960s en la Música Pop: Un acto translativo por *The Recalls*

- Luis Alcalá-Galiano Pareja** 73
Máscaras y espejos: Ocultamientos y revelaciones en el retrato
Masks and mirrors: Concealments and revelations in the portrait

- Maria de Jesus Cabral** 85
“*Voyage d’un rêve à l’autre*”: Barthes, a moda e os signos
“*Travelling from a dream to another*”: Barthes, the fashion and the signs

- Mélissa Diaby Savané** 95
The fantasy of ugliness in Alexander McQueen collections (1992-2009): How did literature and the visual arts inspired Alexander McQueen to merge sex and horror in his own art form?
Le fantasme de la laideur au travers des collections d’Alexander McQueen (1992-2009): De quelles façons Alexander McQueen s’est-il inspiré de la littérature et des arts visuels pour fusionner le sexuel et l’horreur dans son travail artistique ?

VÁRIA | VARIA

- Pedro Meneses** 111

Política, desejo: Começando a ler *Diário da Peste* de Gonçalo M. Tavares
Politics, desire: A first reading of *Diário da Peste* by Gonçalo M. Tavares

RECENSÕES | REVIEWS

- | | |
|---|-----|
| Cristina Álvares
Anne Simon. <i>Une bête entre les lignes</i> (2021) | 131 |
| Eunice Ribeiro
Xaquín Núñez Sabarís. <i>Cartografías da narrativa galega contemporánea</i> (2020) | 135 |

EDITORIAL

ESTÉTICAS E POLÍTICAS DA MODA: 'OS LOUCOS ANOS 20' E DEPOIS

EDITORIAL

AESTHETICS AND POLICIES OF FASHION: 'THE CRAZY TWENTIES' AND BEYOND

Tomando a palavra 'moda' na aceção restrita que a articula com o vestuário — aqui incluindo o conjunto de ornamentos, adereços e maquilhagem que ajudam na teatralização e espetacularização de um corpo apresentado para além da sua presença física mais literal —, propomos neste número da *Revista 2i* encetar uma revisão sobre um século de moda, abordando-a num contexto intermedial e tomando como ponto de partida os 'Loucos Anos 20' na cultura ocidental. A década de 20 firma a rutura no que respeita à moda, tendo em conta que quanto mais 'nervosa' ou frenética é uma época, mais trepidante é o ritmo das suas alterações. Com a entrada no mundo de trabalho e o assumir da vida pública, em particular no caso das mulheres, a segunda década do século XX inicia um novo discurso visual que se reflete em roupas mais desinibidas e sedutoras, em estilos em que o conforto se sobrepõe à estética. A descoberta do corpo, advinda da transformação do modo de vida (desporto, saúde e lazer, em estâncias termais e balneares), bem como a criação de estruturas industriais, carregam a massificação da moda (a forma tubular do vestuário, o cabelo curto à *garçonne*, os longos colares das *flappers* e o sapato 'todo-o-terreno', agilizando os passos do *Charleston*) e conferem-lhe um *look* andrógino.

Se Paul Poiret advoga que a moda não é material, mas fundadora da identidade e configuradora de uma certa esfera cultural, Elsa Schiaparelli, admiradora dos surrealistas, cria camisolas com efeitos de *trompe-l'oeil*, influenciados por Chirico, Miró e Cocteau. Coco Chanel revoluciona os códigos do vestuário feminino e, na proximidade de Picasso, Braque e Stravinsky, desenha os figurinos de *A Sagração da Primavera*, ponto de partida para o cruzamento da moda, da pintura, do bailado e do cinema. Entretanto, estrelas de cinema e *it girls* divulgam as novas tendências, imitadas à saciedade.

Kleider machen Leute ("As roupas fazem as pessoas"): o provérbio alemão, como recorda Erik Peterson (1995), merece ser lido num sentido epistemológico, pois o próprio homem é feito do que veste (satisfazendo o vestuário desejos ou necessidades de decoração, pudor ou proteção, segundo Flügel), na medida em que não é interpretável por si próprio. A história da moda, desde a invenção da máquina de costura impulsionada pela Revolução Industrial do século XIX, à publicação das primeiras revistas e figurinos de moda (*Le Jardin des Modes*), à implantação de grandes armazéns citadinos (templos ou catedrais do comércio moderno, segundo Zola), até ao reconhecimento socioprofissional de costureiros, estilistas e *designers* servindo clientelas de elite ou à intervenção globalizada dos atuais influenciadores digitais, reflete conceitos, paradigmas, valores diferenciados que desenharam, dinamicamente, o perfil da nossa própria humanidade, da

nossa relação com o corpo e das nossas estratégias de autorrepresentação. Dos ‘Loucos Anos 20’ até 2020, a moda tem vindo a alterar-se de contínuo, a par do *Zeitgeist*, o espírito do tempo. E até o adereço. Um ‘adereço’ hodierno, obrigatoriamente usado como proteção e por precaução, tornou-se, sob a égide da moda, um adorno: a máscara antipandêmica.

Enquanto campo estético e político, e configurando um fenómeno sócio cultural e semiótico de definição complexa, com direta intervenção no recorte de identidades singulares ou coletivas, a moda, falada e falante (Massimo Baldini), admite que a pensemos sob múltiplas e diversas perspectivas e em diferentes contextos comunicativos.

Fenómeno cultural, proteiforme e tentacular, a moda invade as demais artes (visuais e não visuais), infiltra-se em correntes literárias e tendências artísticas (Romantismo, Gótico, Dadaísmo), apoia movimentos ideológicos e sociais (Feminismo), firmando e afirmando a sua modernidade, no que ela detém, em termos baudelairianos, de contingente e fugaz.

Assim é que Maria de Jesus Cabral, no artigo intitulado “Voyage d’un rêve à l’autre”, percorre a vasta produção barthesiana, dando particular ênfase ao formalista *Système de la Mode* (1967) e atentando em conceitos como texto, tecido, sentido e imaginário, no modo de interação da moda com a semiologia aberta de Barthes, no estudo da trajetória que leva do objeto ao signo, no “duplo sistema” em que a linguagem atua a nível denotativo e conotativo e na construção de uma linguística da moda desembocando na linguagem do vestuário. Na obra em exegese, a moda – sobre a qual o teorizador se debruçou a partir de artigos publicados em revistas da especialidade – é escrita e descrita, sendo o seu sentido apreendido na linguagem. Ao distanciar-se do referente e ao privilegiar o jogo imaginário espoletado pelo *vêtement*, volve-se a moda em discurso não referencial, mas evocador, convocando a imaginação, “rainha das faculdades” segundo Baudelaire. Neste contexto, a moda escrita pode tornar-se literatura, surgindo o vestuário como linguagem, “vestimenta sem fim” através de “um texto sem fim”, passível de recortes e re-composições tendentes para a extração de sentido.

É, também, este discurso da moda/linguagem que Katherin Engelskircher analisa, no artigo “Beatle Boots and Lennon Glasses – 1960s fashion in Pop Music”, partindo do modo singular de vestir, ou, mais bem dito, do estilo icónico do grupo musical que, tendo exercido uma influência notável no decénio de 60, não viu perecer a sua performance inovadora e ficou, em consequência, para a posteridade. Quem, nos tempos hodiernos, se não lembra das botas dos Beatles e dos óculos de Lennon? No decurso do tempo, a banda hispano-chilena The Recalls, residente na Alemanha, procedeu, mediante um louvável diálogo transcultural, a uma apropriação específica, como sublinha a Autora, no sentido de atualização, transformação e recontextualização, enfim, de ‘tradução’ pós-moderna do modelo. Por outras palavras, a indumentária ‘hipotextual’ dos Beatles constituiu trampolim para a vestimenta ‘hipertextual’ dos grupo The Recalls: urge, porém, assinalar que não se trata de um mero *pastiche*, puramente imitativo, mas de uma reescrita paródica, que a homenagem dita e na qual a ironia repassa, já que o regresso em 2011 aos transatos anos sessenta se afigura inviável.

À singularidade — mais coletiva do que individual (na ocorrência anterior) — da moda responde a moda como transgressão, patente no artigo “The fantasy of ugliness in Alexander McQueen collections (1992-2009)” da autoria de Mélissa Diaby Savané. É inquestionável que Alexander McQueen se tornou o paradigma da mudança e o símbolo da modernidade, ao abalar, desmoronando-os, os alicerces da alta costura, ao subverter os cânones do modo de vestir e ao congraçar a literatura e as artes visuais. Inspirado no romantismo e no gótico, suscetível de ser considerado um pré-fantástico, as suas criações não só percorreram os circuitos comerciais, mas também se tornaram verdadeiras obras

de arte, advindas quer do pendor macabro da sua imaginação, quer das correntes estético-literárias-visuais de que foi cultor. A sua estética inovadora, pela via da aliança bizarra entre Thanatos e Eros, ou seja, morte, sensualidade e erotismo, advoga o princípio da discordância, do choque ou de um grotesco redefinido e não só desmistifica/desmitifica a ilusão fantasista de uma moda acomodatória, na qual o sublime se ergue altaneiro, como também espelha as ansiedades da sua época (que transcende), retrata a decadência do seu tempo (que supera) e confronta o ser humano com medos e fantasmas inerentes à sua condição. Lady Gaga, que se tornou amiga do artista transgressor (partidário do belo horrífico, passe o oxímoro) nos últimos anos da sua vida, compreendia cabalmente as referências culturais perpassando nas suas coleções.

Da transgressão da moda que fez História passa-se para a história do Feminismo e da moda como protesto no texto epónimo de Camila Lamartine. Refletindo sobre o Feminismo como ideologia fomentadora da mudança social, revisitando as reivindicações, por parte das mulheres, dos respetivos direitos – conducentes à igualdade de género –, contraditados pela discriminação contínua de que foram e têm sido vítimas, comentando as sucessivas vagas feministas na linha do tempo (em meados do século XIX, no pós-segunda guerra, na contemporaneidade e na era digital), a par de alguns movimentos denunciadores de casos de assédio sexual e violação, o suprarreferido artigo foca, no ponto de articulação entre moda e Feminismo, a psicologia das cores, linguagem que, embora não verbal, desempenha uma importante função comunicativa. De entre a paleta sobressai o preto que, fazendo ressaltar, por contraste, a cor vermelha da passadeira, foi usado no prémio Globos de Ouro 2018 (já o fora por Marilyn Monroe em 1962 e por Lady Gaga em 2016), como se pode ver nas ilustrações textuais, a pedido do movimento *TIME'S UP*, criado por mulheres que trabalhavam na indústria cinematográfica. Como uma das opções favoritas dos designers, o preto dos trajes de cerimónia desvalorizava, de um modo expressivo, a indústria cinematográfica e, conotando a censura, a reprovação, o repúdio e o luto, arvorava-se mediaticamente como símbolo de protesto contra o uso e o abuso femininos (é inolvidável o escândalo que envolveu Harvey Weinstein), reforçando a causa feminista.

Nesta conjuntura, ou, melhor dizendo, na articulação entre Feminismo e moda, parece não ser despidendo levantar uma questão: se a moda é um fenómeno sociocultural e ideológico-político, remetendo para a singularidade, para a transgressão e para o protesto, não será o seu oposto, a antimoda, um fenómeno de índole similar? E não constituirá o antidandismo uma estratégia que apela espiritualmente, não raro em sentido contrário e com objetivos distintos, para o dandismo e para a estética do Da Dandy?

É este o tema do artigo “Da Dandy & contra-género no Dadaísmo” proposto por Angélica Adverse, que reflete sobre o dandismo repensado e relido pelo Dadaísmo e sobre a introdução pelo Da Dandismo de um debate sobre a questão do gosto e do belo, transfigurador da experiência estética na arte. Se Dada se opõe ao conformismo do burguês, tanto a nível de postura como de atitude, reage contra a norma estabelecida, insurge-se contra o gosto em voga e revolta-se contra a experiência moderna e a moral estética, entra, forçosamente, em rutura com o estilo do vestuário, como é o caso da figura do Da Dandy que, tomando de empréstimo os trajes dos dândis oitocentistas, opta por roupas fora de moda no período temporal em que vive, desconstruindo destarte a imagem do artista e instaurando o contrassenso no campo artístico. Este anacronismo veicula o desejo de ressignificar o nada, postular a negação, enfatizar a indiferença sexual e criar novas identidades, erigindo-se como alegoria do Dadaísmo, no tocante à existência e à criação, à vida e à arte, à antimoda e à antiarte. Exemplo significativo é o *ready-made* que transforma a perceção dos objetos e a imagem do artista, desaguando na fragmentação e

na destruição; não foi esta, aliás, anunciada, através da antífrase, pelo lexema titular DADA (SIMSIM, tradução portuguesa do romeno)?

Moda e antimoda, palimpsesto de uma moda de tempos idos e de uma moda a vir e/ou já vinda, a moda, esquiva, dá a sensação de posicionar-se à sombra de Janus: se as suas câs veneráveis olham para o passado, as suas práticas juvenis são arauto de um futuro presentificado.

Objetos simbólicos do universo da moda e, simultaneamente, do género do retrato entendido como construção de figura, a máscara e o espelho ocupam o centro de reflexão do artigo de Luis Alcalá-Galiano Pareja. Detendo-se ora na sua finalidade estética, ora na sua funcionalidade expressiva e representativa enquanto dispositivos capazes de esconder ou revelar, alterar ou projetar o rosto, o artigo oferece-nos uma estimulante travessia cronológica, etimológica e concetual, ao longo da qual se aprecia a incidência com que ambos os objetos pontuam a história ocidental do retrato pelo viés de teorias cognitivas, antropológicas ou de representação do humano.

Na secção *Vária*, o artigo de Pedro Meneses “Política, desejo: começando a ler *Diário da Peste* de Gonçalo M. Tavares” comenta os vários textos publicados pelo autor de *Uma viagem à Índia* no Expresso *on-line*, desde 23 de março de 2020 a 20 de junho do mesmo ano. Entre crónica (registo circunstancial dos eventos), diarística (intrusão da subjetividade autoral) e, até, ficção, é o leitor confrontado com a peste no cerne da modernidade, com o impacto sociopolítico da pandemia, com a sempiterna inquietação em contraponto a uma escrita salvífica, com a definição estadual de uma biopolítica, enfim, com uma “tragédia ligada ao elemento ar”. Merecem destaque as secções que vão pautando o tecido textual (“Pantera cor-de-rosa e necessidade interior”, “Desejo e mínimo político”, “Felicidade e desperdício”, “Vergonha de ser um homem” e “Tragédia do ar e do toque”), debatidas filosoficamente (Bachelard, Deleuze & Parnet, Foucault), literariamente (Cortázar, Guimarães Rosa) e artisticamente (Bruce Nauman, Boris Achour e Santiago Sierra).

Este número da *Revista 2i* encerra com duas resenhas, por Cristina Álvares e Eunice Ribeiro, respetivamente, a ensaios críticos muito recentes — da autoria de Anne Simon, o primeiro, e de Xaquín Núñez Sabarís, o segundo —, os quais, situando-se no âmbito dos estudos de zoopoética e dos estudos de intermedialidade, nos propõem inovadoras reflexões ora sobre o encontro das Humanidades com as Ciências da Vida, ora sobre o *spatial turn* dos atuais estudos literários e a as novas cartografias transmediais da ficção narrativa.

Eunice Ribeiro
Maria do Rosário Girão dos Santos

Taking the word 'fashion' in the narrow sense that articulates it with clothing — here including the set of ornaments, props and makeup that help in the theatricalization and spectacularization of a body presented beyond its more literal physical presence —, we propose in this issue of *Journal 2i* to start a review of a century of fashion, approaching

it in an intermedial context and taking the 'Crazy Twenties' in Western culture as a starting point. The 1920s signed a rupture in terms of fashion, taking into account that the more 'nervous' or frantic an era is, the more chilling is the pace of its changes. With the entry into the working world and the taking over of public life, particularly in the case of women, the second decade of the 20th century begins a new visual discourse that is reflected in more uninhibited and seductive clothes, in styles in which comfort overlaps to aesthetics. The discovery of the body, resulting from the transformation of the way of life (sports, health and leisure, spas and bathing resorts), as well as the creation of industrial structures, carry the massification of fashion (the tubular form of clothing, short hair in the *garçonne* style, the long 'flappers' necklaces and the 'all-terrain' shoes, streamlining Charleston's steps) and give it an androgynous look.

If Paul Poiret argues that fashion is not material, but the founder of identity and the shaper of a certain cultural sphere, Elsa Schiaparelli, an admirer of surrealists, creates sweaters with *trompe-l'oeil* effects, influenced by Chirico, Miró and Cocteau. Coco Chanel revolutionizes women's dress codes and, in close proximity to Picasso, Braque and Stravinsky, designs the costumes for *The Rite of Spring*, the starting point for the intersection of fashion, painting, ballet and cinema. Meanwhile, movie stars and *it girls* publicize new trends, imitated to satiety.

Kleider machen Leute ("Clothes make people"): the German proverb, as Erik Peterson (1995) recalls, can be read in an epistemological sense, since man himself is made of what he wears (the garment satisfies desires or needs for decoration, modesty or protection, according to Flügel) insofar as it is not interpretable by itself. The history of fashion, from the invention of the sewing machine driven by the Industrial Revolution of the 19th century, to the publication of the first fashion magazines and costumes (*Le Jardin des Modes*), to the establishment of large city stores (temples or cathedrals of modern commerce, according to Zola), until the socio-professional recognition of dressmakers, stylists and designers serving elite clientele or the globalized intervention of current digital influencers, reflects differentiated concepts, paradigms, and values that dynamically draw the profile of our own humanity, our relationship with the body and our self-representation strategies. From the 'Crazy Twenties' until 2020, fashion has been continuously changing, alongside the *Zeitgeist*, the spirit of time. A modern 'prop', obligatorily used as protection and as a precaution, has become, under the aegis of fashion, an adornment: the anti-pandemic mask.

As an aesthetic and political field, and configuring a socio-cultural and semiotic phenomenon of complex definition, with direct intervention in the clipping of singular or collective identities, fashion, spoken and speaking (Massimo Baldini), admits that we think it from multiple and diverse perspectives and in different communicative contexts.

Thus Maria de Jesus Cabral, in the article entitled "Voyage d'un rêve à l'autre", covers the vast Barthesian production, giving particular emphasis to the formalist *Système de la Mode* (1967) and paying attention to concepts such as text, fabric, sense and imagination; to the mode of interaction of fashion with Barthes' open semiology; to the study of the trajectory that leads from object to sign; to the "double system" in which language acts at a denotative and connotative level; and to the construction of a linguistics of fashion leading to the language of clothing. In the work commented, fashion – which the French theorist focused on based on articles published in specialized magazines – is written and described, and its meaning is apprehended in language. By distancing itself from the referent and by privileging the imaginary game triggered by the *vêtement*, fashion turns into a non-referential but evocative discourse, summoning the imagination, "queen of the faculties" according to Baudelaire. In this context, written fashion can

become literature, clothing emerging as a language, an “endless clothing” through “an endless text”, subject to cuts and re-compositions aimed at extracting meaning.

This same discourse of fashion/language is analyzed by Katherin Engelskircher in the article “Beatle Boots and Lennon Glasses – 1960s fashion in Pop Music”, starting from the singular way of dressing, or, better said, from the iconic style of the musical group which, having exerted a notable influence in the 1960s, did not see its innovative performance perish and was consequently left to posterity. Who in modern times doesn't remember the Beatles' boots and Lennon's glasses? Over time, the Hispanic-Chilean band The Recalls, resident in Germany, made, through a commendable cross-cultural dialogue, a specific appropriation, as the Author underlines, in the sense of updating, transformation and recontextualization, in short, of postmodern 'translation'. In other words, the Beatles' 'hypotextual' attire was a springboard for the 'hypertextual' clothing of The Recalls: it is urgent, however, to point out that this is not a mere and purely imitative pastiche, but a parodic rewriting, with a value of homage and in which irony passes through, since the return in 2011 to the past sixties seems unfeasible.

To the singularity of fashion — more collective than individual (in the previous occurrence) — responds fashion as a transgression, as shown in the article “The fantasy of ugliness in Alexander McQueen collections (1992-2009)” by Mélissa Diaby Savané. It is unquestionable that Alexander McQueen became the paradigm of change and the symbol of modernity, by shaking and crumbling the foundations of *haute couture*, by subverting the canons of the style of dressing and by bringing together literature and the visual arts. Inspired by romanticism and Gothic, likely to be considered pre-fantastic, his creations not only traveled the commercial circuits, but also became true works of art, arising either from the macabre bent of the artists' imagination, or from aesthetic-literary-visual currents of which he was a cultivator. His innovative aesthetics, via the bizarre alliance between Thanatos and Eros — that is, death, sensuality and eroticism —, advocates the principle of disagreement, shock or a redefined grotesque, not only demystifying the fanciful illusion of an accommodating fashion, in which the sublime rises lofty, as well as mirroring the anxieties and decadence of his time (which he surpasses). In short, confronting human beings with the fears and ghosts inherent to their condition. Lady Gaga, who became friend of the transgressive artist (a supporter of the horrific beauty, pass the oxymoron) in the last years of her life, fully understood the cultural references permeating his collections.

From the transgression of fashion that made History, we pass to the history of Feminism and of fashion as a protest in Camila Lamartine's eponymous text. Reflecting on Feminism as an ideology that fosters social change, revisiting the women's claims for their rights — leading to gender equality —, contradicted by the continuous discrimination they have been victims, commenting on the successive feminist waves in the line of time (in the mid-19th century, in the post-World War II, in the contemporary and in the digital age), along with some movements denouncing cases of sexual harassment and rape, the aforementioned article focuses, for what concerns the point of articulation between fashion and Feminism, the psychology of colors, a language that, although not verbal, plays an undeniable communicative function. From among the palette, the black one stands out, highlighting by contrast the red color of the treadmill, which was used in the Golden Globes 2018 Award (Marilyn Monroe in 1962 and Lady Gaga in 2016 had already dressed in black), as shown in the textual illustrations, at the request of the TIME'S UP movement, created by women who worked in the film industry. As a designers' favorite option, black formal wear significantly devalued the film industry and, connoting censorship, disapproval, repudiation and mourning, was promoted in the

media as a symbol of protest against the use and abuse of women (the scandal involving Harvey Weinstein is unforgettable), reinforcing the feminist cause.

At this juncture, or, better said, in the articulation between Feminism and fashion, it seems to be no small matter to raise a question: if fashion is a sociocultural and ideological-political phenomenon, referring to singularity, transgression and protest, is it not its opposite, antifashion, a phenomenon of a similar nature? And isn't anti-Dandyism a strategy that spiritually appeals, often in the opposite direction and with different objectives, to Dandyism and to the aesthetics of Da Dandy?

This is the theme of the article “Da Dandy & counter-gender in Dadaism” proposed by Angélica Adverse, which reflects on Dandyism rethought and reread by Dadaism and on the introduction by Da Dandyism of a debate on the issue of taste and beauty that transfigures the aesthetic experience in art. If Dada opposes the conformism of the bourgeois, both in terms of posture and attitude, he reacts against the established norm, rebels against the current taste and against modern experience and aesthetic morality, he enters, forcefully, into a rupture with the style of clothing. Such is the case with the figure of Da Dandy who, borrowing the costumes of nineteenth-century dandies, opts for out-of-date clothes in the period in which he lives, thus deconstructing the artist's image and establishing nonsense in the artistic field. This anachronism conveys the desire to reframe nothingness, postulate denial, emphasize sexual indifference and create new identities, erected as an allegory of Dadaism, with regard to existence and creation, life and art, antifashion and antiart. A significant example is the ready-made that transforms the perception of objects and the artist's image, leading to fragmentation and destruction; was not this, moreover, announced, through the antiphrase, by the title lexeme DADA (SIMSIM, Portuguese translation from Romanian)?

Fashion and anti-fashion, palimpsest of a fashion of bygone times and of a fashion to come, fashion gives the feeling of positioning itself in the shadow of Janus: if its venerable khans look to the past, his youthful practices herald a future made present.

As symbolic objects of the world of fashion and, at the same time, of the portrait genre, understood as the construction of a figure, the mask and the mirror occupy the center of reflection in the article by Luis Alcalá-Galiano Pareja. Focusing now on their aesthetic purpose, now on their expressive and representative functionality as devices capable of hiding or revealing, altering or projecting the face, the article offers us a stimulating chronological, etymological and conceptual crossing, along which the incidence with which both objects punctuate the Western history of the portrait is appreciated through the bias of cognitive, anthropological or human representation theories.

In the *Varia* section, Pedro Meneses' article “Politics, desire: starting to read *Diário da Peste* by Gonçalo M. Tavares” comments on the various texts published by the author of *Uma Viagem à Índia* in *Expresso* on-line, since March 23, 2020 on June 20 of the same year. Between chronicle (circumstantial recording of events), diary (intrusion of authorial subjectivity) and even fiction, the reader is confronted with the plague at the heart of modernity, with the sociopolitical impact of the pandemic, with the perpetual restlessness in counterpoint to a writing capable of saving, with the state definition of a biopolitics, in short, with a “tragedy linked to the element of air”. The sections that guide the textual fabric, deserving to be highlighted (“Pink panther and inner need”, “Desire and political minimum”, “Happiness and waste”, “Shame of being a man” and “Tragedy of the air and of the touch”), are debated philosophically (Bachelard, Deleuze & Parnet, Foucault), literarily (Cortázar, Guimarães Rosa) and artistically (Bruce Nauman, Boris Achour and Santiago Sierra).

This issue of *Journal 2i* ends with two reviews, by Cristina Álvares and Eunice Ribeiro, respectively, of very recent critical essays — by Anne Simon, the first, and Xaquín Núñez Sabarís, the second —, both of which purpose, in the scope of zoopoetics and intermediality studies, innovative reflections either on the encounter of the Humanities with Life Sciences or on the *spatial turn* of current literary studies and on the new transmedia cartographies of narrative fiction.

Eunice Ribeiro
Maria do Rosário Girão dos Santos

ARTIGOS

ARTICLES

DA DANDY **ANTIMODA & CONTRA-GÊNERO NO DADAÍSMO**

DA DANDY **ANTIFASHION & COUNTER-GENDER IN DADAISM**

ANGÉLICA ADVERSE*
adverseangelica@gmail.com

Nos anos de 1920, o Dadaísmo apresentou obras que introduziram a transformação identitária em inúmeras foto-performances. Entre o travestimento e ambivalências do gênero, artistas problematizaram a performatividade do si pela imagem da arte. A partir disso, tornaram visível o conflito entre a identidade, os papéis sociais e a sexualidade. Artistas retomaram a estratégia espiritual do dandismo para dar visibilidade às ambivalências do gênero, subvertendo a sua essência original para introduzir a estética Da Dandy. Ao adotarem uma postura anárquica, eles transgrediram a fronteira entre a antiarte e a antimoda, celebrando a antimoda por intermédio de um elogio à decadência cultural. O presente artigo examina como o Da Dandismo introduziu, na esfera da ficção artística, uma discussão a respeito do gosto e da experiência do belo a fim de transfigurar a dimensão da experiência estética na arte.

Palavras-Chave: Da Dandy; antimoda; dandismo; Dadaísmo.

In the 1920s, Dadaism works introduced the transformation of identity in countless photo-performances. Amidst transvestites and ambivalences of gender, artists problematized the performativity of self by the image of art. Hence, they made visible the conflict between identity, social roles and sexuality. Artists resumed the spiritual strategy of dandism to give visibility to the ambivalences of gender, subverting its original essence to introduce the Da Dandy aesthetic. By adopting an anarchic attitude, they crossed the border between anti-art and anti-fashion, celebrating anti-fashion by a praise to cultural decay. This article examines how Da Dandyism introduced, in the sphere of artistic fiction, a debate about taste and the experience of the beautiful in order to transfigure the aesthetic dimension of art.

Keywords: Da Dandy; antifashion; dandyism; Dadaism.

Data de receção: 16-01-2021
Data de aceitação: 30-04-2021
DOI: 10.21814/2i.3164

*Artista e Estilista, Pesquisadora em Moda, Arte e Design, Professora Adjunta da Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, Departamento de Desenho, Belo Horizonte, Brasil. Professora do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado de Minas Gerais. ORCID: 0000-0002-8938-8819.

O que chamamos de dandismo é o fenômeno que questiona a matéria bruta que somos, diante desses heróis do sofrimento do indivíduo dentro em um corpo humano – enfim, do ser humano capturado em uma época. Se o dândi é tão aparentemente de sua época, é porque ele não o é, é porque ele é obrigado a se fazer dândi, a se agarrar aos olhares dos outros para aí permanecer.

— Françoise Dolto

Introdução

Podemos ver em vários manifestos do movimento dadaísta o gesto destruidor do gosto, da estética, da tradição e da arte. Para esses artistas, a arte e a estética estavam associadas aos hábitos da boa sociedade. A negação da arte era, segundo artistas, a negação do gosto; este era o único modo de impedir que o Dadá se transformasse em um instrumento privilegiado de classe. Mais precisamente, a negação da arte aboliria a tradição do gosto, característica comum aos filisteus e aos burgueses. Os *Slogans Dadás*, produzidos na Alemanha entre 1919 e 1920, constituíram a resistência pública destes artistas à antiga relação entre arte e sociedade: “abaixo a arte, abaixo o intelectualismo burguês (...) DADÁ é a destruição voluntária do mundo burguês das ideias” (Roditini *apud* Chipp, 1999, p. 381). Com isso, nós podemos concluir que havia um intento anárquico de expandir o campo de experiência sensível para romper com o sentido de uma arte relacionada à experiência estética da elite.

Em seu combate contra o gosto, o movimento Dadá aboliu a estética, atingindo diretamente os costumes sociais, as instituições, os museus e o público. Para os dadaístas, o gosto estava ligado à tradição e trazia consigo hábitos sociais e culturais relacionados às classes dominantes que determinavam o espaço sensível e cognitivo da arte. Era preciso, então, neutralizar o gosto, invalidá-lo como instrumento privilegiado para “marcar distâncias”.¹ Para estes artistas, a revolta dadá foi lançada contra a competência do *connaisseur*, pois essa personagem utilizava a arte e seu saber estético como uma prática de virtude a fim de conferir o direito de acesso à herança cultural a alguns grupos seletos. A arte da tradição tornou-se, para o Dadaísmo, um capital cultural que assegurava o usufruto antecipado a grupos determinados. A tradição cultural foi compreendida pelos dadás como um bem, como uma herança que consolidava as relações de poder pelo conhecimento histórico ou temporal². Foi diante

¹ Para enriquecermos a discussão sobre o gosto é válido que retomemos as definições de Pierre Bourdieu, que entende o gosto como uma espécie de marca de origem que esboça princípios de diferenças em relação às normas e maneiras de percepção. Correlaciona-se a produção do *habitus* que marca princípios e diferenças do intento estético. O *habitus* é, portanto, um marcador privilegiado de classe, pois podemos compreendê-lo como uma maneira diferenciada de usar os bens simbólicos em meio às práticas e competências culturais, tornando-se um instrumento por excelência das estratégias de distinção social. Como define Proust: “uma arte infinitamente variada de marcar distâncias”. (Bourdieu, 2008, pp.64-65)

² Segundo Bourdieu (2008), a maneira como lidamos com a tradição explicita a nossa experiência temporal. A preservação dos conhecimentos culturais e dos valores adquiridos está diretamente associada à construção temporal. E, paradoxalmente, esta aprendizagem cultural sempre irá suscitar um conflito entre o precoce e o antigo, pois ambos estão associados às condições de aquisição de uma herança cultural. Bourdieu enfatiza que toda a tradição é uma espécie de poder social sobre o tempo reconhecido; logo, possuir o antigo é de certo modo um domínio do tempo. O sentido do legado precoce e as maneiras de adquirir um conhecimento histórico do passado conferem àquele que o recebe uma indissociável permanência no tempo.

dessa tensão entre a herança cultural do passado e a consolidação das instituições sociais no presente que a narrativa Dadá se estruturou. Por meio de várias manifestações dadaístas observaremos que a des-montagem da ordem do estético visava desconstruir a noção de modernidade apresentada pela arte e, a partir dela, também colocar em xeque o valor da novidade. O dadaísmo provocou a ruptura entre o gosto e a experiência estética ao recolher os resíduos do mundo moderno como material para as suas criações. A inovação desse procedimento exigiu que o Dadá tomasse o estranho e o grotesco como fontes de suas criações, fraturando assim a fruição do belo na arte de vanguarda.

A obra de arte não deve ser a beleza em si, pois ela é morta: nem alegre nem triste, nem clara nem escura, ela não deve alegrar nem maltratar as individualidades servindo-lhes os docinhos das santas auréolas ou os suores de uma corrida em curva através das atmosferas. Uma obra de arte nunca é bela por decreto, objetivamente, para todos. (Tzara *apud* Eco, 2004, p. 374)

Nesse aspecto, a experiência dos sentidos Dadá abre uma nova possibilidade para pensar a práxis artística. Se a atualidade do presente, a experiência do belo e a noção do gosto foram desconstruídas pelo estatuto de seu manifesto, logo o anacronismo tornou-se um complexo operador para se pensar a história, o sujeito, a arte e os processos de subjetivação. As questões que apresentamos em nosso artigo permeiam exatamente essa questão, pois o novo tem um papel essencial nas vanguardas da arte moderna e na sociedade industrial do início do século XX. A revolta contra o gosto ensejada pelas ações e intervenções artísticas substituiu os aparatos modernos pela retomada memória do passado, memória que havia sido descartada tanto pelas narrativas históricas quanto pelos costumes sociais. Dessa forma, a manifestação contra a experiência de modernidade iniciou-se na medida em que os artistas retomaram a moda do fim da *Belle Époque*, propondo o uso de costumes e retomando alguns modos de existência do Dandismo finissecular.

O presente artigo aborda algumas questões que tangenciam a noção do *ready-made* como gesto de reinvenção da imagem do artista. Ademais, o corpo, como sublinha Zapperi (2012, p.11), é um médium a partir do qual os artistas constroem críticas sobre os estereótipos do gênero e sobre os padrões estéticos que consolidam uma noção cultural do belo. De acordo com Zapperi, as ações corporais iniciadas por Marcel Duchamp consistiam numa recusa às heranças culturais que estruturavam os papéis sociais e suas respectivas identidades sexuais. A retomada do Dandismo tem um papel fundamental nesse processo porque reforça a tensão entre o desejo de singularidade e a conformidade às posturas e atitudes da vida burguesa. Dessa maneira, a personagem Da Dandy figura um tipo de estratégia performativa pela qual o artista moderno exprime os paradoxos de uma ausência de verdade e de autenticidade da identidade moderna. O Dandismo é retomado no Dadaísmo para afirmar uma diacronia da experiência temporal a partir da qual o artista desloca-se do tempo presente para negar os modelos estéticos da moda, a decadência da virilidade masculina e da desconstrução do mito do eterno feminino. Além disso, vale ressaltar que a retomada do Dandismo nos anos de 1920 também discorria sobre um tipo de recusa ao fenômeno da moda, uma vez que, enquanto manifestação cultural, o Dandismo era considerado *démodé*. O Da Dandy é um tipo de prefiguração da decadência na experiência estética advinda das culturas de massas que tangenciavam o sujeito moderno a partir da imagem do artista.

1. Ready-Made: o gesto da indiferença

O *ready-made* foi utilizado por Marcel Duchamp como um dispositivo crítico por intermédio do qual instituía-se o gesto crítico à arte, à forma e aos significados. Nesse aspecto, nós podemos deslocar o sentido do *ready-made* para outras ações a partir das quais pode-se neutralizar o sentido. Dessa maneira, todo procedimento de deslocamento de um contexto poderia ser compreendido como um tipo de *ready-made*. Segundo Duchamp, a arte moderna retiniana baseou-se na mimese e na repetição, o *ready-made* seria um *forma* de denúncia da superstição do ofício, pois o artista não seria um fazedor e suas obras não seriam resultantes de uma feitura, mas de seus atos. (Duchamp *apud* Paz, 2002, p. 25). Nesse aspecto, pode-se compreender o *ready-made* como um gesto da indiferença que desconstrói o sentido de todas as coisas, tanto dos corpos quanto dos objetos. Tudo o que pode ser manipulado pelo gesto do *ready-made* transforma-se em pura ironia: “o ready-made não é uma obra mas um gesto” (Paz, 2002, p. 26). O gesto tornou-se essencial para expressão artística Dadá e foi ele quem conduziu à construção da autonomia do criador e da própria obra.

Nesse aspecto, compreenderemos o *ready-made* como o gesto que poderia transformar tanto os objetos quanto a imagem do próprio artista, gerando uma indiferença quanto aos elementos da tradição que orientavam a experiência estética diante do belo. É por esta via que podemos pensar como as roupas, a aparência e a aparição fizeram parte das questões discutidas pelos artistas dadaístas. A relação entre o *ready-made* e a moda pode ser observada pela tentativa de expressar a não significação dos costumes, em particular, dos códigos da indumentária. Poderíamos sinalizar que esse gesto crítico estendeu-se aos costumes e à prática do vestir na medida em que os artistas tentavam subverter as normas do juízo estético e a experiência com os vestíveis.

Os procedimentos do *ready-made* invalidaram o conceito de obra de arte e da sua fruição estética, iniciando uma ação de revolta com o objetivo de desencadear a experiência da indiferença. O Dadá subverteu o gosto a partir de uma desconstrução de todos os suportes que estavam alicerçados na definição do belo e, dentre eles, os elementos relacionados à cultura da moda. No entanto, um fator pouco discutido é a construção da imagem dos artistas, pois a recorrente discussão sobre a aparência, o traje e a indumentária no dadaísmo tinham por objetivo pensar a cognição e a experiência sensorial num mundo repleto de mercadorias. A relação niilista estabelecida com a moda advinha de uma discussão sobre o fetichismo na era industrial. A desconstrução dos códigos da indumentária estava associada à ironia dadá e ao seu modo de representar novas significações para o homem, seu corpo e o tempo. O niilismo dadá e o choque são reflexões dirigidas à alienação do corpo e do sujeito³.

Algumas obras de Francis Picabia (fig.1) remontam essa discussão, a ação de 1920 intitulada *Para que vocês amem qualquer coisa é necessário que vocês a tenham visto e ouvido depois de muito tempo, bando de idiotas!* ilustra a composição do estilo dândi. O

³ A montagem como forma de choque utilizada pelo dadaísmo tinha por objetivo despertar as imagens da fantasmagoria e do fetiche. O objetivo era o de que as imagens dadás renunciassem ao senso comum das interpretações explícitas da cultura imagética. Toda a discussão sobre moda apresentou a montagem e a des-montagem como um recurso dialético que tinha por objetivo desvelar a verdade por meio do contraste e de antíteses. O desaparecimento do sentido primordial do vestuário e a destruição da significação da aparência tinham por objetivo abalar as certezas burguesas ligadas à “boa-sociedade”, rompendo com a sua tradição moral e cultural. A montagem como forma de choque foi apontada por Walter Benjamin como o procedimento dadá que chocava a burguesia. Contudo, o grotesco dadá foi assimilado pelo burguês porque se tornou burlesco e anódino. Como diz T. W. Adorno ao analisar as peças de Stravinsky: “Socialmente o grotesco é em geral a forma em que se tornam aceitáveis elementos estranhos e avançados. O burguês está pronto para se aproximar da arte moderna se esta, com seu aspecto, o tranqüiliza no sentido de que não deve levá-la a sério.” (Adorno, T. W. (2009). *Filosofia da Nova Música*. São Paulo: Perspectiva, p. 123)

colarinho alto e o nó da gravata são peças características da moda masculina do fim do século XIX. Nessa performance, Picabia se veste com a indumentária dândi, mas traz um cartaz como um “homem sanduíche”, ou seja, como os ambulantes que vendiam mercadorias pelas ruas no início do século XX. Para o artista, somente o vazio das criações dadás poderia imunizar a arte de seu uso pragmático. Vale lembrar aqui que a revolta dadá foi total, ela foi uma revolta direcionada não só contra a pragmática utilitarista, mas também contra a incapacidade de abstração de pensamento na sociedade de massa. Revolta, portanto, contra a falência do juízo crítico e contra a heteronomia do gosto. Nesse aspecto, visava-se uma insurgência contra a incapacidade de perceber que a arte está para além da aceção do belo ou do feio; pretendia-se, ainda, introduzir nas ações artísticas os elementos que poderiam ultrapassar a tentativa de conciliar a experiência estética com o sentimento do belo. A crítica explícita a autonomia do juízo do gosto na arte, acusando-a de ser um mero produto das intenções da sociedade e da cultura.



Figura 1- Manifestação Dadá – Para que vocês amem qualquer coisa é necessário que vocês a tenham visto e ouvido depois de muito tempo, bando de idiotas! Francis Picabia, Manifestação no Salão dos Independentes, *Grand Palais des Champs Elysées*, 5 de fevereiro de 1920. Fonte: Dachy, 2006, p.83.

A fotomontagem de Francis Picabia, *Tableau Rastadada* (fig.2) de 1920, ironiza a vivência dândi a partir do hábito “rasta”⁴. A fotomontagem *Tableau Rastadada* é sarcástica ao apresentar a excêntrica personagem, aludindo à relação entre produção, consumo e imagem do artista. Nessa colagem a imagem do dândi também é ironizada e relacionada ao artista dadá. Por isso, ele sugere o artista como um sujeito histriônico e perdedor, sendo chutado por calçados retirados de catálogos de vendas dos produtos de moda dos anos 20. De acordo com Zapperi (2005), o *Da Dandy* representa a tentativa do artista em transferir a ambiguidade das suas criações para a sua própria imagem. O que significa, com efeito, um enorme cuidado do artista em burilar a sua imagem, pois a sua singularidade representaria uma recusa ao gosto e aos hábitos da sociedade

⁴ Indivíduo que chama atenção por vivenciar o luxo e os prazeres.

afirma Zapperi (2005), podemos perceber duas coisas a partir do dandismo de Duchamp: a encenação da subjetividade do artista por meio da constante exploração de sua aparição e a artificialidade das subjetividades apresentadas pelas imagens.

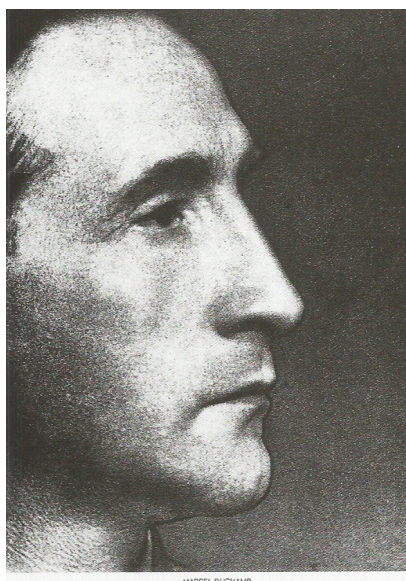


Figura 3- Marcel Duchamp fotografado por Man Ray em 1920, s/dimensão. Fonte: Hopkins, 2006, p.57.

A espetacularização do artista *Da Dandy* é um sinal de que a moda, como uma das linguagens da cultura de massa, contribuía para configurar a excêntrica personalidade do artista no imaginário social circundante. A importância atribuída à imagem pública do artista *Da Dandy* evidencia ainda uma ironia à proibidade da imagem masculina burguesa. O retrato realizado por Man Ray (fig.3) evidencia a fixação da construção da imagem do artista, em particular, pela inserção do nome como uma legenda integrante da imagem. Com efeito, a retomada da *toilette* ou da coqueteria dândi também representa um cuidado com a aparência que fere os ideais da disciplina e austeridade da imagem burguesa masculina. É importante pensarmos no modo como a imagem de Marcel Duchamp desarticula a representação da imagem masculina relacionada com a proibidade moral do trabalho. A delicadeza do rosto e a ambiguidade do gênero desarticulam o lugar de ação relacionado com o papel social do trabalho exercido pelos homens na sociedade para evidenciar a exposição da aparição do artista dândi. Para Hopkins (2007, p.58) o retrato produzido evoca o arquétipo da compostura dândi, nesse ponto de vista possivelmente, a representação da sua face opera em favor da androginia. A altivez de Duchamp no retrato conforma o rosto masculino na esfera da sensibilidade feminina. Decorre daí a dimensão *camp* da performatização do gênero pelo *Da Dândy*.

Duchamp acreditava que a desconstrução da arte era um tipo de gesto crítico, uma postura estritamente necessária para deslocá-la do domínio do hábito, do costume e da repetição: “a arte é uma droga que cria o costume”⁶. A arte deveria promover um jogo plástico de palavras no qual toda tentativa de leitura desencadeasse uma ruptura contínua com seus significados e valores. Os *ready-made* eram a ação máxima do gesto, pois expressavam uma obra que não seria uma obra de arte, eles fomentavam uma leitura crítica da arte sendo responsáveis pela negação do gosto na experiência estética.

⁶ Duchamp citado por Thierry de Duve em *O Tempo do Ready-made*. In: *Marcel Duchamp: Uma Obra que não é uma Obra 'de arte'*. Buenos Aires: Fund. Proa; São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2008, p. 310.

Um *ready-made* é antes de mais nada o termo inventado que uso para designar uma obra de arte que não é obra de arte. Em outras palavras, que não é uma obra feita à mão. Feita pela mão do artista. É uma obra de arte que se torna obra de arte pelo fato de que eu a declaro, ou o artista a declara, uma obra de arte, sem que haja nenhuma participação da mão do artista para realizá-la. (Duchamp, 2008, p.154)

Como definiu Duchamp, o *ready-made* era ao mesmo tempo um sinal de interrogação e um signo de negação do conceito de obra. Ele era “a-Rtístico” e, por isso, dissolvia a noção de obra, situando-se para além da estética, da forma, do conteúdo e, portanto, para além do gosto. Segundo Duchamp, a negação do belo por meio do *ready-made* só era possível porque os objetos eram escolhidos aleatoriamente e a partir da indiferença à beleza.

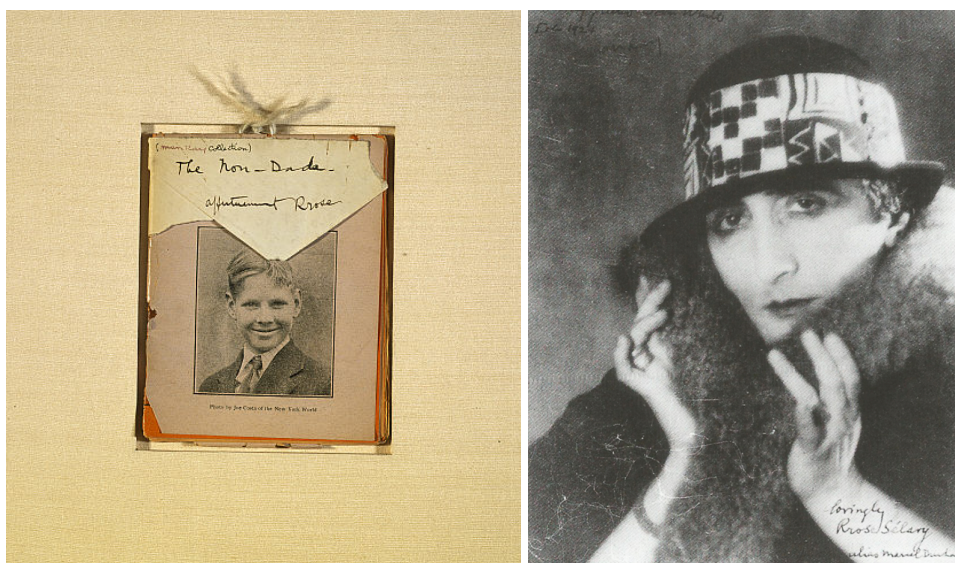


Figura 4. The Non-Dada, Rose Sélavy (Marcel Duchamp), 1922. *Ready-made*. Scottish National Gallery of Modern Art, Edinburgh. Fonte: Hopkins, 2008, p. 190.

Figura 5. *Rose Sélavy* (Marcel Duchamp) fotografada por Man Ray, 1921, fotografia Man Ray. Philadelphia Museum of Art. Coleção Louise e Walter Arennsberg. Fonte: Zapperi, 2012, p. 52.

Marcel Duchamp observara que a arte havia sido fundamentada no gosto e que este, por sua vez, estruturava-se pela dimensão temporal vinculada aos valores culturais e pelas relações de poder. Esta definição de Marcel Duchamp da arte, da obra, e do artista introduziu um novo elemento no paradigma estético da arte no início do século. Este elemento foi descrito pelo artista como uma espécie de jogo plástico de palavras que destruía os significados e lhes restituía um novo valor: o *ready-made*. Em The Non-Dada (fig.4), há uma brincadeira com o imaginário hegemônico dos papéis sociais delimitados pela aparência. O título “O não-dadá” e a assinatura do heterônimo de Duchamp expressam a concisão conceitual do dadaísmo ao transgredir as normatividades sexuais. A assinatura de Rose Sélavy (fig.5) insere na obra o gesto que pode levar à liberdade de criar uma nova política identitária. Sélavy desconstrói os tabus da masculinidade, como também presentifica a violação de seus totens. Além disso, o uso do *cross-dressing* transforma o seu corpo em um sinal de transgressão política, pois vale a pena lembrar que o ato de se travestir foi considerado, até meados do século XX, uma infração às leis. As ações dadás eram, para Duchamp, uma revolta contra o gosto e, por conseguinte, uma revolta contra a arte. Todas as criações dadás objetivavam destruir

os hábitos e as práticas sociais que resguardavam os ideais burgueses da arte e da beleza. Segundo Octavio Paz (2002), Duchamp acredita que há uma “nocividade no gosto” porque ele é constituído por uma noção temporal. O que é considerado belo ou bom é apenas uma repetição instintiva de algumas heranças da tradição. O gosto é sempre permeado por cânones estéticos que instituem ordens morais estetizantes e o Dadá foi uma reação contra a repetição que mantinha suas normas distintivas:

Para Duchamp o bom gosto não é menos nocivo que o mau. Todos sabemos que não há diferença essencial entre um e outro – o mau gosto de ontem é o bom gosto de hoje – mas, o que é o gosto? O que chamamos belo, formoso, feio, estupendo ou maravilhoso sem que saibamos de ciência certa a sua razão de ser: a fatura, a fabricação, a maneira, o odor – a marca da fábrica. O gosto nasce provavelmente no Renascimento e não tem consciência de si mesmo até o período barroco. No século XVIII foi a nota de distinção dos cortesãos e mais tarde, no século XIX, a marca dos novos-ricos. Hoje, extinta a arte popular, tende a propagar-se entre as massas. Seu nascimento coincide com o desaparecimento da arte religiosa e seu crescimento e supremacia se devem, mais do que tudo, ao mercado livre de objetos artísticos e à revolução burguesa. (Um fenômeno semelhante, se bem que não idêntico, observa-se em certas épocas da história da China e do Japão.) “Sobre gostos não há nada escrito” diz o provérbio espanhol. Com efeito, o gosto se recusa ao exame e ao juízo: é um assunto de provadores. Oscila entre o instinto e a moda, o estilo e a receita. É uma noção epidérmica da arte, no sentido sensual e no sentido social: um prurido e um signo de distinção. (Paz, 2002, pp.23-4)

Para que possamos compreender a revolta dadá frente ao gosto, à arte, e à tradição, é necessário que pensemos que essa discussão era apenas um sintoma do agravamento de uma crise instaurada no centro da cultura. E, para tanto, o texto *A Crise da Cultura*, de Hannah Arendt, nos aponta algumas questões cruciais para compreendermos esse problema. Segundo Arendt, há um problema fundamental que perpassa toda a discussão sobre a arte moderna: a veemente “rebelião do artista contra a sociedade” (Arendt, 1992, p. 249). Toda nossa compreensão contemporânea sobre a sociedade de massa e a cultura de massa, que *a priori* estariam no cerne desta discussão, é colocada por Arendt como uma análise apressada, pois, segundo a autora, esta revolta é dirigida à sociedade e não a uma sociedade de massas ainda desconhecida. A sociedade de massas é um fenômeno que à primeira vista parece estar ligado ao surgimento de uma assim denominada cultura de massas. Contudo, ambos, Duchamp e Arendt, apontam para um problema que atravessa a arte moderna. Arendt acredita que toda a revolta dos artistas modernos contra a sociedade pode ser esclarecida à luz do seguinte acontecimento: a massa passa a integrar a sociedade⁷. Arendt nos apresenta outra acepção denominada como “boa sociedade”; ela a compreende como uma população que teria disponível para si não somente o dinheiro, mas um tempo para se dedicar à cultura (Arendt, 1992, p. 251). E este é o fulcro da questão: em quem estava depositada a tradição cultural? E como esta era importante para a constituição do espírito? Como podemos ler o hiato existente entre uma sociedade que detinha a cultura como um patrimônio e aqueles que estavam excluídos desta herança? Danto (2008) nos diz que para Duchamp o uso artístico de objetos não convencionais efetua de forma muito contundente uma crítica do juízo do gosto. Portanto, seria impossível pensar na arte moderna sem discutir a questão do belo e do feio. A apropriação de peças do vestuário do passado diz respeito à moral estética dessa prática do vestir. O *Colete de Benjamin* (fig. 6), segundo Schiffer (2012, p.284), aponta para esse paradoxo no qual o anacronismo do vestuário representa o

⁷ Na linguagem de Bourdieu (2008), trata-se do problema da “boa sociedade” e da elaboração de um espaço social que constitui simbolicamente as diferenças sob o signo da distinção. A cultura se constitui como um signo de distinção e também como um elemento distintivo que assegurava uma conduta diferenciada por sua natureza socialmente constituída.

desagrado e o despojamento da existência paradoxal do dândi. Esse colete explicita como a linguagem da moda e os objetos do vestuário foram incorporados à práxis Da Dandy, evidenciando a discussão temporal inserida nas coisas e nos objetos fora do tempo. Aqui o mau gosto alude a tudo que poderia estar fora da moda na sociedade de massa e de consumo.



Figura 6. O Colete de Benjamin, *ready-made* de Marcel Duchamp, 1957, s/dimensão. Fonte: Schiffer, 2012, p. 284.

Os diferentes momentos da revolta instaurada pela arte moderna perpassam a reflexão sobre o momento em que uma parte da população foi liberada do fardo do trabalho e passou a dispor do tempo de devoção à cultura. Vemos, então, a introdução da arte como parte de uma ação contemplativa das camadas sociais burguesas. É nesse aspecto que a Moda se integrou à discussão Dadaísta porque ela possibilitou aos artistas discutir a relação do gosto com uma moral estética temporal. A moda possibilitou aos artistas dadaístas pensarem a respeito de um tipo particular de consciência alicerçada pela experiência temporal e histórica. Nesse aspecto, a cultura do presente histórico acentuava o juízo estético da moda, fundamentando uma hierarquia com relação ao passado. A revolta contra o gosto implicou uma intervenção contra a experiência moderna e contra a moral estética da moda.

2. A antimoda: uma estratégia do choque e do escândalo

A primeira lição do Dadá apresentada por Raoul Hausmann dizia que quem estivesse contra o Dadá era essencialmente dadaísta.⁸ Esta frase nos permite perceber uma dialética instaurada no centro do conceito Dadá gerando rupturas nas significações e construções simbólicas de suas criações. O uso excessivo de aporias transformou as criações dadás em um perpétuo móbile, fazendo um contínuo jogo de destruição e criação do sentido. A apresentação destes opostos nas criações dadás era um intento do movimento, que tinha por objetivo gerar uma indiferença criativa que destituía o valor da criação artística, da estética, da obra e do artista. Este jogo oximoresco que intimava

⁸ “Quem está contra Dadá, é dadaísta!” (Hausmann *apud* Baitello, Junior, 1993, p. 12)

o público a se posicionar diante da obra (ora pela repulsa, ora pelo desejo de restauração do sentido) era a potência das criações dadás.

O dadaísmo chocou a burguesia quando a fez perceber seu papel no processo de recepção das obras de arte. As ações dadás propunham uma revisão da passividade do público diante da tradição do gosto e da estética. Poderíamos retomar as considerações de Benjamin (1994) sobre o dadaísmo para observarmos em que medida a discussão sobre a moda atrelou-se à narrativa do choque. Em primeiro lugar, é importante ressaltarmos que, para Benjamin, as manifestações dadás asseguravam uma distração intensa e transformavam a obra de arte em um escândalo. Ele atribui essas características à intenção dos artistas suscitarem a indignação pública. Na medida em que o choque era direcionado ao público restaurava-se a qualidade tátil da obra de arte. Os dadaístas anteciparam alguns princípios do tátil porque inseriram em suas narrativas os recursos que desassociavam forma e conteúdo, como a fragmentação, a montagem e a colagem. A qualidade tátil está, segundo Benjamin, associada às linguagens de entretenimento que efetuam disjunções cognitivas, causando deslocamentos de sentido nas imagens. Na medida em que as associações de ideias são interrompidas, o choque impede o espectador de deter-se diante das imagens. Dessa maneira, os elementos *non sense* conduzem o espectador à dimensão onírica, estabelecendo uma ordem provisória de sentido que transita entre o real e a fantasia⁹.

A dimensão onírica da obra abre o diálogo entre o dadaísmo e a moda. O onírico é para Benjamin (1994) um espaço de transição, no qual o choque provoca uma cesura na percepção no tempo. Assim, para compreender o choque como um princípio de transgressão da revolta dadaísta é necessário pensá-lo como uma força que assinala um momento de transição. A desordem, provocada pela desconstrução das regras do bom gosto e da estética, foi responsável pela construção de um imaginário em que os sonhos mais bizarros e os desejos mais impossíveis podiam se realizar.

A discussão sobre a moda apresentada pelo Dadá dá continuidade a este debate, no qual a cesura do tempo torna-se uma alegoria do limiar. A moda é para o dadaísmo um tema que lhe permite pensar a atualidade temporal. O choque transforma-se num procedimento que fragmenta o tempo em uma série de presentes perpétuos. Em cada momento, o novo é instaurado para desarticular a vivência da tradição, conduzindo à perda de sentido do passado histórico. É nesse contexto que faz sentido a afirmação de Lehmann (2000) de que o dadaísmo não poderia escapar à necessidade de se relacionar com a tradição artística. Ainda segundo ele, o dadaísmo, como a moda, citava o seu passado para proclamar uma forma inédita, excitante e inesperada (a colagem, a montagem, o *ready-made*, performance, etc.) a cada nova estação. Os dadaístas reconheceram que a arte e a moda eram efêmeras e sujeitas à mesma escala de mudanças na modernidade. Dessa forma, ele a recusava, adotando como práxis o recolhimento de imagens e objetos considerados fora-de-moda.

Da perspectiva de Lehmann, verifica-se da parte dos artistas dadaístas uma necessidade de opor os modelos pré-estabelecidos da aparência ao estilo pessoal. Havia uma preocupação em diferenciar o traje dadá e a indumentária da sociedade burguesa. Nesse sentido, os dadaístas concretizavam o postulado de Barthes (2005) acerca das distinções entre indumentária e traje¹⁰. O que eles desejavam era que o “traje dadá”

⁹ Podemos entendê-lo como uma zona de limiar onde se intensifica a fratura da vivência temporal da obra entre tradição e modernidade.

¹⁰ Sabe-se que Roland Barthes (2005) definiu o “traje” como o modo pessoal como um usuário adota (ou adota mal) a indumentária definida por seu grupo, e “indumentária” como uma instituição social que define gênero, classe, grupo, graus de cultura, faixas etárias etc. O traje foi definido por Barthes como

iniciasse uma ruptura a fim de que se transformasse em uma indumentária da antimoda. Assim, ironizaram as estruturas semânticas das roupas tendo em vista a desconstrução da significação do vestuário. Para os dadás, a tentativa de se alterar o traje por meio de uma experiência idiossincrática poderia iniciar uma reforma na ordem da indumentária.



Figura 7. Tristan Tzara, Journal *La Liberté*, 1921. Fonte: Dachy, 2006, p.88.

Assim poderemos compreender a relação estabelecida por Lehmann entre a língua e a indumentária, por um lado, e a fala e o traje, por outro. Lehmann retoma a análise de Barthes para afirmar que no dadaísmo o traje estava para a fala assim como o costume estava para a língua. O autor afirma que há no dadaísmo um processo de interpretação subjetiva da roupa independente de uma realidade institucional e normativa da sociedade. O ato de vestir, para o Dadá, é uma atualização individual dos códigos indumentários, geralmente independentes da realidade. Por esse motivo, há uma tendência subversiva centrada nas expressões da personalidade, porque vestir-se é para o dadá mais expressão e significação do que um índice. A roupa, a aparência e os costumes dadás não são concebidos por uma relação de analogia com a indumentária; ao contrário, o vestir no dadaísmo é sempre uma ação que visa romper as normas e as censuras dos modelos sociais. Isso justifica a escolha por roupas com três décadas de atraso e consideradas *démodées*; ademais, a composição de estilo análoga aos dândis do século XIX revelava como a experiência do anacronismo era um modo de resistência à temporalidade moderna da moda. Nesse sentido podemos afirmar que a roupa foi o suporte escolhido para refletir a respeito das normas sociais (muitas vezes) ocultadas pelo sistema da moda. A roupa também foi pensada como um suporte que possibilitaria invalidar as práticas classificatórias do *habitus* que manifestavam o signo da distinção. O choque foi direcionado à burguesia por meio de práticas de vestir com a intenção de provocar escândalos no espaço social.

A imagem de Tzara (fig. 7) exemplifica uma certa desconexão temporal com relação à sua contemporaneidade, pois o corte do casaco, seu monóculo e o penteado remontam o *styling* do dândi do século XIX. O que significava que Tzara e os demais artistas se vestiam com roupas antigas, impactando a relação da moda e sua estética contemporânea. Esse aspecto introduz a experiência do gosto e do belo numa dimensão histórica que afirma a tendência das sociedades tomarem as regulações da moda como medida para injunções estéticas da aparência. Como afirmou Eco (2007), o escândalo é

elemento de abordagem fenomenológica da indumentária. E ambos, traje e indumentária, constituem um todo genérico: o nome de vestuário.

apenas um sinal das grandes transformações que estão por vir. O grotesco e o feio ativam o choque e o escândalo porque fraturam o tempo. Eles significam o próprio sentido da vanguarda e estão sempre à frente das normas que definem o gosto e a estética. O escândalo muitas vezes advém das reais transformações que a arte extrai do espírito do seu tempo:

Para Carl Gustav Jung (em seu ensaio de 1932 sobre *Ulisses* de Joyce), o feio de hoje é sinal e indício de grandes transformações por vir. Isso significa que aquilo que será apreciado amanhã como grande arte poderá, de todo modo, parecer desagradável hoje e que o gosto está sempre atrasado em relação ao aparecimento do novo. Ideia que vale para qualquer época, mas que parece particularmente adequada para caracterizar as obras produzidas pelos movimentos de vanguarda “histórica” dos primeiros decênios novecentistas. Os autores aplicavam-se para ‘chocar o burguês’, mas o público em geral (e não só o burguês) não ficava apenas chocado, mas também escandalizado. Se vale a diferença entre feio em si, feio formal e feio artístico proposta na introdução a este livro, podemos dizer que os artistas da vanguarda às vezes representam o feio em si e o feio formal, às vezes simplesmente deformam as próprias imagens, mas o público via suas obras como exemplo do feio artístico. (Eco, 2007, p. 365).

É nesse sentido que podemos compreender o choque como um mecanismo da ação que possibilitava ao Dadá ironizar a recepção dos hábitos de vestir da tradição e, ao mesmo tempo, em que permitia ao artista reinventar a sua aparência e as suas roupas. A atitude irônica do dadaísmo para com a moda é parte de um projeto de negação da neofilia moderna. Negar a moda burguesa por meio de manifestações (como retomar as modas e objetos do passado, vestir-se com detritos descartados, desconstruir gêneros etc.) reforça o intento Dadá de pensar a estetização do cotidiano e provar que este projeto era parte de uma mitologia moderna.

3. Da Dandy: a negação do moderno.

Como vimos anteriormente, o diálogo que se constrói entre o dadaísmo e a moda é extremamente complexo e sutil. A aversão à moda expressa inicialmente pelos dadás seria explicada pelo fato de associarem-na ao *habitus* burguês que a definia como índice dos padrões estéticos da burguesia europeia. Para os artistas dadás, os objetos, a arte e as pessoas eram agentes que regulavam os costumes morais relacionados ao belo. A revolta dadá contra o gosto era uma ação contra o hábito burguês, o que implicava reinterpretar os costumes, livrando-os da repetição. O dadaísmo teve por objetivo desconstruir os valores, a lógica e o racionalismo que orientavam a experiência estética. A moda foi compreendida pelos Dadás como um sistema que fixava as normas e os valores da cultura burguesa por meio de objetos, corpos e até mesmo pela arte. O Dadá colocava em crise alguns valores estéticos e também morais, e introduzia o acaso como o princípio estético para a arte e para a vida. Desta forma, podemos inferir que as discussões instauradas pelo movimento sobre a moda compõem-se como parte de uma revolta contra os valores do tempo moderno. Tentaremos mapear, a partir de agora, como a negação da moda pelo dadaísmo iniciou um movimento de subcultura que ironicamente influenciou a moda nos anos 1920.

As objeções à moda partem do desejo de ressignificar o nada, ou seja, elas fazem sentido no interior do projeto de reconfigurar tudo aquilo que havia perdido o valor para a sociedade moderna. Por esse motivo, estiveram inclinados a abusar do *non sense*, utilizando a linguagem daquilo que mais tarde seria denominado de *camp*, isto é, por uma espécie de mau-gosto, e por tudo aquilo que transitava à margem das normas estéticas. Um exemplo disso pode ser observado no modo como os próprios artistas se

vestiam, criando uma forma própria para a apresentação de si. É nesse contexto que deve ser compreendido seu interesse pelo dandismo. Os artistas dadás retomam o dandismo do *fin-de-siècle* no momento em que ele era considerado *démodée*, como uma atitude perfeitamente coerente para quem queria instaurar o contrasenso na arte e desconstruir a imagem do artista. Todo o sistema de valores que atribuía ao artista o epíteto de gênio, criador, autor, inventor deveria ser obstinadamente arruinado, sacrificado em favor do princípio da liberdade individual do artista, o qual seria integrado ao espaço funcional da sociedade, tornando-se uma espécie de criador-consumidor de sua própria criação. A imagem do dândi retomada pelos artistas dadaístas jogava com o travestimento identitário a fim de exprimir uma experiência corporal semelhante àquela produzida pela práxis do *ready-made* com os objetos.

Se cada artista poderia desafiar as normas estéticas em suas criações, poderia igualmente desafiá-las em sua existência; logo, conduziria de maneira antiartística a criação de sua própria imagem. Dessa maneira, romperia com a organização racional da estética da existência, desviando e deslocando as normas da aparência. A condução não-artística de suas criações lhes permitia abandonar o círculo das regras sociais, liberando-os para um modo de pensar ou agir mais libertário. Como resultado, os artistas poderiam despir-se de algumas normas que definiam a moda do vestuário, desconstruindo as definições de gênero que poderiam ser expressas pela aparência e, ainda, repudiando o apuro estético do ambiente da vida social.



Figura 8. Jacques Rigaud, Tristan Tzara e André Breton, 1921, Fotografia, autor desconhecido. Fonte: Lehmann, 2000, p.368.

A retomada da cultura dândi do século XIX afirmar-se-á no dadaísmo como uma revolta contra o espírito do tempo moderno. Se observarmos atentamente a presença da figura do dândi no dadaísmo, perceberemos o quão complexa é a sua análise. Primeiramente, porque esta figura é emblemática, representando a decadência na sociedade moderna, que está no centro da discussão dadaísta. Nos diz Zapperi (2012, p. 25) que o dândi figura as ambivalências da masculinidade, e a sua aparência e aparição evocam um novo espetáculo de si. O Da Dandy transpõe a imagem do artista ao lugar de uma autenticidade da *persona* a fim de dar continuidade ao processo de autorrepresentação. O fulcro desse processo foi a problematização sobre as outras masculinidades possíveis. O Da Dandy acreditava que o signo da distinção estava no distanciamento histórico e no afastamento de seu tempo. A nova cultura da indumentária que retomava o uso de roupas com mais de duas décadas reforçava a ideia de inadequação do sujeito à cultura contemporânea. Para os dadás (fig.8), nada seria mais irônico do que apresentar o novo por meio do antigo, e artistas como Tzara,

Cravan, Rigaut, Serner, Duchamp, Hausmann e Picabia adotaram as peças do passado para provar que o seu novo uso poderia transformar os códigos sociais da indumentária. Os Da Dandys queriam provar que seria possível emancipar a aparência masculina das normas tradicionais da indumentária burguesa desafiando os costumes, a moral, o tempo e a própria moda.

Entretanto, a retomada do estilo dândi não estava ligada somente à negação do moderno. Não podemos nos esquecer que o cerne do movimento dadaísta é a postura da negação e da ação derrisória. E era este espírito niilista que dominava na relação entre os homens, os objetos e suas roupas. Em Balzac (2009, p.95), encontramos a ideia de que para compreendermos a cultura dândi é necessário visualizarmos além de sua aparência. O dândi não seria a figuração somente de um homem rico, elegante ou ocioso. E não seria suficiente apenas a linhagem para ser um homem elegante. Para tornar-se um dândi seria necessário estar de posse ou ser possuído por um sentimento de elegância, por um refinamento do espírito. O dândismo seria com o Dadaísmo a afirmação de uma “existência estética” no mundo. Como afirmou Baudelaire (1996, p. 49), o dandismo não é sequer, como parecem acreditar muitas pessoas pouco sensatas, um amor desmesurado pela indumentária ou pela elegância física. Para o perfeito dândi essas coisas são apenas um símbolo da superioridade aristocrática de seu espírito. Baudelaire conclui que os dândis são em sua grande maioria belos, distintos e refinados. Contudo, para além do culto à aparência existem ainda duas características essenciais que contribuem para compor o seu caráter: a oposição e a revolta. Vale a pena frisar estas duas palavras porque talvez elas expressem mais plenamente os traços assimilados pelos artistas da vanguarda dadá, especialmente quando se voltavam para as questões relativas à subjetividade, à aparência e à moda.

O artista Da Dandy transfigurará a sua revolta em criação artística alargando as fronteiras entre sua subjetividade, sua obra e sua vida. Não surpreende, então, sua fascinação pela estetização da vida cotidiana presente na obra de artistas como Théophile Gautier, Charles Baudelaire, Barbey d'Aurevilly, Honoré de Balzac, Robert de Montesquiou, Jean Lorain, Comte d'Orsay, Edmond de Goncourt, Erik Satie, Marcel Proust, dentre outros. Além disso, é notável a maneira como conseguiram apresentar o seu espírito de revolta frente ao pragmatismo da arte e do artista na cultura do século XIX. Os artistas dadás ressignificaram o modo como a decadência cultural foi expressa pelos artistas dândis do século anterior e, por meio de um processo de fragmentação, colagem e montagem, reconstituíram, tal como um palimpsesto, tanto o fim de uma época como a emergência de outra. Como esclarece Benjamin (1994), os artistas do dadaísmo foram sensíveis às épocas de decadência, e fizeram de suas leituras manifestações em que interpelavam os mais diferentes resíduos textuais: literatura, música, propaganda, fotografia, tipografia, moda, cinema, etc. Todavia, o aspecto mais interessante da leitura do Dandismo pelo Dadaísmo foi a percepção de que em pleno desenvolvimento da indústria cultural haveria suportes midiáticos e técnicos que lhes proporcionariam um maior enfoque na discussão sobre a superexposição da imagem e da aparência do artista. Como dissemos anteriormente, o projeto de aproximar a arte do cotidiano, por meio da utilização de novos suportes, foi o fator responsável por suscitar uma recepção das criações dadaístas baseada na experiência do choque e da distração. O artista Da Dandy é significativo porque se apresenta como o protagonista da transformação dos processos de criação artística e da experiência estética. O artista Da Dandy introduziu a discussão sobre o gosto transformando profundamente o sentido da experiência estética na arte. O mau-gosto e a remissão à feiura são suscitados pelo dadaísmo no momento em que a fronteira entre a arte e a produção industrial é diluída.

O artista Da Dandy simboliza o exato momento em que se inverte o sentido da criação artística, do consumo e da produção industrial. Podemos compreendê-lo como um registro da colisão entre duas ordens da experiência: por um lado, a personagem Da Dandy explicita o encontro entre a arte e a vida, estabelecendo uma relação diferenciada entre o seu *self* e o seu tempo; por outro lado, ele figura a emergência da arte e do artista como um espetáculo da cultura de consumo. A personagem Da Dandy é, ao mesmo tempo, uma figuração do artista, da sua criação, da sua ação e manifestação. Ele é a representação de uma sociedade em profunda crise. E esta crise está relacionada ao modo como a modernização transformou a experiência estética. O Da Dandy indica o momento em que a aparência do artista compôs-se como parte de seu trabalho e de sua discussão, no instante em que a personalidade do artista penetrou o domínio público. Desta maneira, podemos entendê-lo como um fenômeno da cultura midiática emergente, em que a personalidade do artista se entrelaça com a sua reprodução dirigida às massas. Com o Da Dandy vemos que a reprodução da imagem do artista é consumida como um produto cultural e, como consequência, vemos também surgir um espectador ávido por híper estímulos e por percepções sensacionalistas.

A retomada do dandismo no momento de emergência da cultura de massa faz expandir com maior intensidade o culto à personalidade do artista. Por isso, suas roupas, suas expressões e sua subjetividade entram em diálogo com as forças de produção e distribuição industrial de sua autoimagem. Os artistas do dadaísmo introduziram ironicamente o *outsider* num âmbito público, apresentando-o como um produto advindo da superexposição midiática e do imaginário da publicidade e propaganda. O Da Dandy figura a emergência da criação da imagem do artista enquanto um produto banal e tão descartável quanto os demais objetos industriais. Lembra-nos Jost (2007, p. 12) que a transfiguração do artista em imagem de culto singularizava a força das ações artísticas. A elaboração de si constitui-se como linguagem performática que confrontava a banalidade da vida cotidiana. E, por isso, brincavam com todas as linguagens que fundamentavam a criação de um mito, ou seja, retomavam as linguagens que seriam importantes para figurar a imagem do artista no âmbito público: a moda, a mídia impressa, a fotografia e o cinema. A imagem do artista Da Dandy é complexa e irônica, porque introduz uma reflexão sobre o sentido de uma identidade coletiva, colocando em foco, ao mesmo tempo, os atores mais marginais, tais como: o andrógino, o bissexual e o homossexual.

Nas fotomontagens de Hannah Höch encontraremos a mesma retórica sobre o dandismo, a androginia, e a reprodutibilidade técnica. Hannah Höch dizia que o único propósito de suas imagens era integrar o mundo da produção industrial à arte. Sua intenção era unir as imagens sociais idealizadas pela publicidade ao contexto real da sociedade do trabalho. As narrativas de suas fotomontagens desconstróem o mito do eterno feminino, contrapondo-o à figuração do andrógino. Höch ilustra o que nos foi dito por Jost (2007, p. 59): há um jogo do olhar da artista com a banalidade e, a partir dela, a imaginação dadá glorifica os seus gestos. Pois o banal é uma forma de elogio à indiferença. Nesse ponto, o olhar dadá sobre a Moda se detém sobre a nulidade visual das reproduções comerciais que pasteurizam o sujeito, as identidades e a singularidade. O jogo com o banal não tinha como objetivo ultrapassar a simples apresentação do real ou dos dramas sociais, ao contrário, sua intenção era de apresentar as relações possíveis da arte com as imagens constituídas pela reprodução técnica. As fotomontagens dadás não seriam resultantes da beleza da virtude técnica do artista, mas sim da dessacralização do olhar do artista em relação à arte pelo triunfo do banal. A antimoda advém do processo de fragmentação e de montagem, no momento em que os fragmentos do passado são retomados para instaurar uma nova relação do sujeito com

sua própria imagem por intermédio de seu modo de vestir. A antimoda encontra sua origem na recusa do mais novo em prol da recuperação do resíduo banal das coisas fora-de-moda. A singularidade dândi é substituída pela recusa do dadaísta em ser original, entretanto, esse paradoxo é o que reforça a postura da antimoda. A oscilação entre esses dois polos representa um modo particular de criticar a mimese do sistema da moda.



Figura 9. Da-Dandy, Hannah Höch, 1919, Colagem, Coleção Particular. Fonte: Hemus, 2009, p. 110.

Em *Da Dandy* (fig.9), Höch propõe um jogo de linguagem entre o Dadá e o dândi para designar as transformações sociais do gênero e da identidade. Há nesta obra uma explícita analogia entre o dândi e a identidade da Nova Mulher. Com a técnica da colagem vê-se a fusão alegórica dos corpos e do espaço social do trabalho. As fotomontagens de Hannah Höch procuram discutir a produção midiática da imagem feminina e a emergência da Nova Mulher no espaço social. Segundo Hemus (2009), há na fotomontagem *Da Dandy* uma explícita mensagem sobre o caráter performativo do gênero. Ela esboça a desconstrução do corpo e a construção cultural do gênero. Para Hemus, o trabalho desconstrói a imagem feminina para explicitar que o gênero parte de uma elaboração sociocultural. A própria ausência do corpo feminino representa a discussão sobre a androginia da Nova Mulher. O uso do sentido *Da Dandy* é reforçado pela composição das cinco faces que sugerem a força da intelectualidade e a importância de uma nova imagem feminina que se coloca contrária às definições de gênero. A única face masculina em meio às faces femininas é uma clara alusão à prática dadá do *cross-dressing*, presente no título da fotomontagem: *Da Dandy*.

Considerações Finais

Uma vez conhecida, em seus traços maiores, a figura do *Da Dandy*, nós podemos entender melhor a relação entre a antimoda e o Dadaísmo. A moda será vista pelos dadaístas como um sistema que desempenha uma função de primeira importância na construção do sentido de nossa existência: o comportamento mimético e a reprodução. Por esse motivo, os dadaístas a utilizaram como princípio de fratura e de mudança, ativo na criação de novas identidades e subjetividades; trabalharam-na como um fluxo de

fraturas que conduz à transgressão da ordem. Com isso, a refutaram legitimando a antimoda como uma atitude de negação dos padrões estéticos e temporais do belo. Essa apropriação não foi desprovida de equívocos: da mesma maneira que os artistas dadás ressignificaram a arte, também propuseram outros olhares interpretativos para a moda. Os artistas dadás ironizaram a sua constante apresentação de novidades, observando que o novo poderia ser um símbolo de distinção tanto quanto um signo de massificação. Assim, confrontaram tanto a singularidade quanto a reprodução. Podemos perceber aí uma estratégia sofisticada porque o paradoxo da moda sustenta a crítica dirigida à superstição da novidade presente na sociedade de consumo moderna.

A moda, na perspectiva dadaísta, designava o próprio movimento de mudanças que atingia também a individualidade de um modo peculiar: pelo senso de gosto e estilo, pelo *habitus*, pelos padrões definidos por uma tradição estética que se presentificavam na especificidade de um conjunto de bens culturais como as roupas, os acessórios, os mobiliários, a arquitetura, a decoração, a publicidade etc. A palavra de ordem, como já vimos, deveria ser a desconstrução do gosto. Aplicada à moda, ela se traduzia nos ataques às fronteiras que separavam o novo e o antigo, a moralidade e a imoralidade no hábito de vestir que refutavam o belo. Por isso, os dadaístas enfatizaram a indiferença sexual e escolheram o *habit noir* como signo da distinção e de massificação. Eis o que explicitou a tensão da moda: a singularidade e a massificação das aparências e das identidades. A composição da figura do Da Dandy deveria, portanto, acolher e refletir as contradições da sociedade moderna. Desse modo, ela se constituía como uma experiência de transgressão e de ultrapassagem dos limites das classes sociais, dos gêneros e de seus papéis sociais. Foi nesses termos, acreditamos, que se estabeleceu o diálogo que o dadaísmo manteve com a moda, negando-a para assinalar as contradições do desejo de distinção dândi ressaltado na paixão pelos detalhes e pela inversão da imitação social.

É importante ressaltar que, em um dado momento, o dândi aparecerá como uma alegoria do niilismo dadaísta, apresentando uma conotação de morte, do sentimento de caducidade, de compreensão da efemeridade e do fim. Em outros momentos, a moda será tomada como um *ethos* de mudança, de experiência da transição que clama por novos constructos de *selves*, por novos estilos de vida baseados na promessa de transgressão. Neste ponto, é importante sublinhar o diálogo do Da Dandismo com os movimentos de estilo marginais advindos de grupos minoritários, geralmente ligados ao anticonformismo e ao desejo de emancipação das práticas sociais normativas. É nesse sentido que foi feita uma crítica da moda como sistema primordial da sociedade de consumo. Vemos isso por meio das fotomontagens que criticavam o consumo, a celebração das novidades, a representação massiva dos estereótipos da moral burguesa em anúncios publicitários. Em outro momento, a moda foi introduzida por intermédio de ações nas quais os artistas colocaram a si mesmos como suporte e tema. É nesta passagem que vemos emergir a atualização da figura do dândi, uma negação do moderno, na personagem do Da Dandy. Essa personagem reforçava a antimoda pela prática de retomar vestuários antigos e introduzi-los anacronicamente como parte de uma composição de estilo da imagem do artista dadá.

Em suas primeiras manifestações, os Da Dandys buscaram ironizar os limiares que compunham as rígidas definições entre costume e moda. Para os dadás, assim como para os dândis, a simplicidade do terno poderia contribuir para explicitar as transformações do espírito. Retomar a linguagem do passado fora para os dadaístas uma revolta contra o bom senso da indumentária burguesa. O uso do *habit noir*, da bengala, e do monóculo, era um modo de acentuar a anti-modernidade dadá. O estilo Da Dandy estava em desacordo com as propostas estéticas da moda contemporânea. Se

analisarmos as imagens dos anos 1920, veremos que a revolta dadá antecipou as discussões sobre a simplificação do vestuário.

O terno negro era para os artistas dadás um importante signo que poderia tanto remontar ao passado, pois havia perdido a sua importância para a moda, quanto subverter os códigos que o definiam como um elemento simbólico de austeridade na cultura burguesa. A desconstrução do uso do terno negro pelo dadaísmo partiu da ideia de subverter a imagem do racionalismo moderno. Para Tristan Tzara, os dândis subverteram o uso do terno porque confrontaram a sua significação na sociedade burguesa do século XIX. O que antes fora um ícone emblemático da moral do trabalho, tornou-se, com o dandismo, um símbolo do ócio. Remontar o estilo dândi significava, então, se deslocar da situação presente, negar a modernidade e ao mesmo tempo afirmar que somente uma cultura do espírito poderia transformar as formas de uso e a construção do sentido da indumentária. Para o Da Dandy a revolta da arte não seria a transgressão, mas uma digressão. Os dadaístas não nos deixaram esquecer que o cotidiano não merece a nossa inquietude, por isso, não tinham a menor pretensão de reformar o espaço social, mas sim a nossa atitude frente a ele. Se a aparência seria para a sociedade burguesa uma banalidade, os dadás encontraram nela o conhecimento para a ação.

REFERÊNCIAS

- Arendt, H. (1992). *Entre o Passado e o Futuro*. São Paulo: Perspectiva.
- Baitello, J. (1993). *Dadá-Berlim: Des/Montagem*. São Paulo: Editora Annablume.
- Balzac, H. (2009). *Manual do Dândi: A Vida com Estilo*. Belo Horizonte: Autêntica.
- Barthes, Roland (2005). *Imagem e moda*. São Paulo: Martins Fontes.
- Baudelaire, Ch. (1996). *Sobre a Modernidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Benjamin, W. (1994). *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense.
- Bourdieu, P. (2008). *A distinção: Crítica social do julgamento*. São Paulo: EDUSP; Zouk.
- Bourriaud, N. (2009). *Pós-Produção: Como a Arte Reprograma o Mundo Contemporâneo*. São Paulo: Martins fontes.
- Bürger, P. (2008). *Teoria da Vanguarda*. São Paulo: Cosac Naif.
- Chipp, H. B (1999). *Teorias da Arte Moderna*. São Paulo: Martins Fontes.
- Dachy, M. (2006). *Dada: The Revolt of Art*. New York: Abrams.
- Danton, A. C. (2008). *Marcel Duchamp e o fim do Gosto: uma defesa da arte contemporânea*. *Ars*, 6(12).
- Dolto, F. (2008). *Le Dandy, Solitaire et Singulier*. Paris: Mercure de France.
- Duchamp, M. (2008). *Marcel Duchamp: Uma Obra que não é uma Obra 'de arte'*. Buenos Aires: Fund. Proa; São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo.

- Eco, U. (2007). *História da Feiúra*. Rio de Janeiro: Record.
- Fillin-Yeh, S. (2001). *Dandies. Fashion in Art and Culture*. New York: New York University Press.
- Ganeva, M. (2008). *Woman in Weimar Fashion: Discourses and Displays in German Culture, 1918-1933 (Screen Cultures: German Film and the Visual)*. Nova York: Camden House.
- Hemus, R. (2009). *Dada's Woman*. New Haven: Yale University Press.
- Hopkins, D. (2008). *Dada's Boys: Masculinity After Duchamp*. New Haven: Yale University Press.
- Jost, F. (2007). *Le Culte du Banal. De Duchamp à la télé-réalité*. Paris: CNRS.
- Lehmann, U. (2000). *Tigersprung: Fashion in Modernity*. Massachusetts: The Mit Press.
- Paz, O. (2002). *Marcel Duchamp ou o Castelo da Pureza*. São Paulo: Perspectiva.
- Sawelsn-Gorse, N. (1998). *Women in Dada: Essays on Sex, Gender and Identity*. Cambridge: MIT Press.
- Schiffer, D. (2012). *Le Dandysme: la création de soi*. Paris: François Bourin.
- Zapperi, G (2005). *Le Dandysme de Marcel Duchamp: Le dândy, le flâneur et les débuts de culture de masse*. Paris: Arts et Sociétés. In: <http://www.sciencespo.fr/artsetsocietes/en/archives/2930> acesso abril de 2021.
- _____ (2012). *L'artiste est une femme: La modernité de Marcel Duchamp*. Paris: PUF.

FEMINISMO E MODA COMO PROTESTO: A COR PRETA NO GLOBO DE OURO DE 2018

FEMINISM AND FASHION AS A PROTEST: BLACK COULOR IN THE GOLD GLOBE 2018

CAMILA LAMARTINE*
camilalamartinemb@gmail.com

Este estudo pretende refletir acerca do feminismo enquanto ideologia impulsionadora de mudança na esfera social a partir do uso da moda como símbolo de protesto, já que, na estruturação sistemática, permanece diretamente suscetível à questão política global. Os movimentos organizados feministas foram fundamentais na conquista e consolidação dos direitos das mulheres desde o século XIX e permanecem atuais e atuantes na conjuntura política do mundo contemporâneo. Assim, a partir do movimento americano TIME'S UP fruto do ativismo feminista online, originado após polémicas de assédio na indústria cinematográfica, observou-se uma associação entre moda e feminismo na perceção da moda como forma de protesto durante os prémios do Globo de Ouro de 2018.

Palavras-Chave: Feminismo; Moda; Movimentos Feministas; *Time's Up*; Ativismo feminista online.

This study intends to reflect on feminism as an ideology that drives change in the social sphere by fashion as a symbol of protest, since, in the systematic structuring, it remains directly susceptible to the global political issue. Organized feminist movements have been instrumental in conquering and consolidating women's rights since the 19th century and remain current and active in the political context of the contemporary world. Thus, from the American TIME'S UP movement as a result of online feminist activism, originated after controversies of harassment in the film industry, there was an association between fashion and feminism in the perception of fashion as a form of protest during the 2018 Gold Globe Awards.

Keywords: Feminism; Fashion; Feminist Movements; Time's Up; Online Feminist Activism.

Data de receção: 2021-01-15
Data de aceitação: 2021-03-20
DOI: 10.21814/2i.3163

* Doutoranda em Ciências da Comunicação, Universidade Nova de Lisboa (UNL), Faculdade de Ciências Sociais e Humanas (FCSH), Investigadora do ICNOVA, Lisboa, Portugal. ORCID: 0000-0002-0011-7773.

Não acredito que existam qualidades, valores, modos de vida especificamente femininos: seria admitir a existência de uma natureza feminina, quer dizer, aderir a um mito inventado pelos homens para prender as mulheres na sua condição de oprimidas. Não se trata para a mulher de se afirmar como mulher, mas de tornarem-se seres humanos na sua integridade.

— Simone de Beauvoir

1. Feminismo: a luta por igualdade

As vozes femininas no decorrer da história da humanidade foram caladas, minoradas e, na maioria das vezes, promulgadas por homens que se sentiam autorizados (e com poder) de falar por elas, seja em aspetos de interesses ou de deveres, e principalmente, de direitos cívicos. O silêncio se traduz como uma condição feminina, acompanhando-a desde as escrituras bíblicas (Solnit, 2017), uma vez que imerge nas próprias raízes da sociedade patriarcal.

A primeira opressão de classes é a do sexo feminino pelo sexo masculino (Shishkin, 2018), que restringe a figura da mulher a uma posição aquém do desenvolvimento social, atribuindo-lhe, portanto, um lugar social de minoria determinado pelo rebaixamento implícito do sexo (Solnit, 2017). No entanto, com a propagação dos ideais de igualdade e cidadania, imputados pelo Iluminismo francês, inúmeras revoluções contribuíram para o crescimento e disseminação do feminismo, ainda que o termo só tenha ganhado significado no século seguinte (Tavares, 2010), já que as mulheres estavam diretamente envolvidas nestas rebeliões.

É, portanto, que se ouve falar pela primeira vez do termo feminismo, após a Revolução Francesa que, como refere Garcia (2015), foi uma derrota para as mulheres, pois, apesar de lutarem em lateralidade, foram silenciadas pelo novo código penal que as limitava a lugares de obediência. Desta forma, percebe-se notório esforço na construção de estruturas sociopolíticas que favorecessem os homens em diversas áreas da sociedade, secundarizando as mulheres propositadamente (Offen, 2008).

Consternadas com tal discriminação, muitas mulheres reivindicam os seus direitos enquanto cidadãs na esfera pública. Em França, a ativista Olympe de Gouges (1748-1793) publicou no ano de 1791 a *Declaração dos Direitos da Mulher e da Cidadã* clamando por direitos iguais para homens e mulheres. Em Inglaterra, um ano depois, a escritora Mary Wollstonecraft (1759-1797) publicou o livro *Uma Reivindicação pelos Direitos da Mulher* que expôs a tirania doméstica que se exercia, impedindo as mulheres de viverem as suas próprias vidas, no que diz respeito tanto a lazer, quanto a educação.

Assim, a luta feminina se trava pelos direitos básicos sociais na intenção de alterar as estruturas do Estado vigente, ganhando força com o movimento sufragista, principalmente no Reino Unido e nos Estados Unidos, ampliando cada vez mais o seu alcance através de manifestações, greves de fome, e até prisões, a fim de mobilizar a opinião pública (Saffioti, 2013). Foi a partir da busca pelo voto democrático que o feminismo começou a ser visto como um movimento organizado, ainda que não tenha aberto espaço às obras e intelecto feminino, perpetuando o patriarcado (Tavares, 2006).

De acordo com Kaplan (1992), o movimento feminista se divide em três grandes momentos, sendo o primeiro em meados do século XIX, o segundo se tratando do período pós-segunda guerra e o terceiro diz respeito à luta pela igualdade no mercado de trabalho até os dias atuais. Contudo, após o advento do ciberespaço, já se defende a

consolidação de uma quarta vaga feminista que é caracterizada, sobretudo, pelo seu surgimento online (Silva, 2019).

As Grandes Guerras obrigam que a mulher saia da casa e apareça no mercado de trabalho para sustentar e alimentar os seus filhos já que, na maioria das vezes, os seus maridos haviam sido enviados para o campo de batalha (Silva, 2019). De acordo com o jornal britânico *The Guardian*, na Primeira Guerra o número de operárias nas fábricas de munição, no Reino Unido, passou de 412 mil para 1,65 milhão entre 1914 e 1918, enquanto as trabalhadoras no transporte, que eram 18 mil, passaram a 117 mil no mesmo intervalo de tempo.

Durante as primeiras décadas do século XX o voto foi conquistado pelas mulheres na maioria dos países em simultaneidade com a libertação nas frentes educacionais (conquista que não contemplou todas as mulheres de facto) (Miguel & Biroli, 2014), sendo a alfabetização de ambos os sexos, apontada pela historiadora Karen Offen (2008), a grande caracterização desse período. Contudo, a luta sufragista deu continuidade ao sistema patriarcal, pois ainda havia questões que individualmente as mulheres tinham de solucionar, como a educação dos filhos e a violência doméstica (Anderson, 2008).

Dessa forma, as mulheres começam a indagar acerca do papel e da significação de ser mulher, fomentadas, sobretudo, pelo livro *O segundo sexo* da filósofa Simone de Beauvoir (1908-1986), considerado marco da segunda vaga feminista e de todo o feminismo em si (Silva, 2019). Para Garcia (2015) este fomento garante nova prospeção ao movimento feminista que sofrera certo declínio entre as duas Grandes Guerras.

Não se deve, entretanto, acreditar que a simples justaposição do direito de voto a um ofício constitua uma perfeita libertação: hoje o trabalho não é a liberdade. Uma senhora importante e bem pensante fez recentemente um inquérito entre as operárias das fábricas Renault; afirma que preferem ficar em casa a trabalhar na fábrica. Sem dúvida, pois elas só conseguem a independência econômica no meio de uma classe economicamente oprimida; e por outro lado as tarefas realizadas na fábrica não as dispensam dos cuidados do lar. Na hora atual (...) em sua maioria as mulheres que trabalham não se evadem do mundo feminino tradicional; não recebem da sociedade, nem do marido, a ajuda que lhes seria necessária para se tornarem concretamente iguais aos homens. (Beauvoir, 1980, p. 450)

Apesar da mudança social que as mulheres já haviam conquistado, elas ainda não eram propriamente consideradas “sujeito”, estando sempre à mercê dos seus pais e maridos, tudo isso numa atmosfera pública insuflada de manifestações sociais que, no entendimento de Silva (2019), proporcionou o desenvolvimento de um sentido de união e coletividade.

Essa concepção de uma consecução feminina baseada em assuntos liberais e individuais fortaleceu a crítica da imposição de uma “mulher universal” fortemente criticada com a eclosão da terceira vaga a partir da necessidade de enxergar as diversas opressões sociais, ainda que tenha o género como fator basilar, causando uma rutura entre o sujeito feminino na busca de uma agenda desconstrucionista relacionada à corporeidade da identidade sexual e das diversas identidades da própria mulher (Silva, 2019; Martinez, 2019).

Com o surgimento da internet, descentraliza-se a comunicação conotando ao espaço digital um sentido democrático, o que, no caso especificamente do feminismo, como refere Martinez (2019), permitiu maior propagação e disseminação dos ideais feministas, vindo a questionar representações femininas e seu papel no espaço informatizado através do que se passou a denominar ciberfeminismo.

Assim, a quarta vaga do movimento feminista caracteriza-se por sua identidade múltipla, permissora de diversos recortes a partir da tecnologia digital, indicando

afastamentos sociais e referências culturais dos sítios onde se situam, sem, contudo, colocar em segundo plano o combate à dominação sistemática e estrutural (Tomazetti, 2015). Todavia, esse termo coletivo distancia-se do reconhecimento de igualdade por si só, levantando um sentido de diferença, no entendimento que, mesmo em lateralidade, o movimento se compõe por diversidade (Silva, 2019).

A premissa da igualdade é articulada com a concepção das diversas formas de ser igual, e logo, de inclusão e de pertença. Isto posto, o conceito de interseccionalidade eleva-se a partir do reconhecimento dos diferentes aspetos que cruzam a identidade, como raça, classe, etnicidade, sexualidade, e claro, género (Maclaran, 2015). Essas particularidades são identificadas como camadas de opressão, na medida em que, através da interseccionalidade, busca-se uma conciliação entre as demandas de género com as de outras minorias submetidas a interação e interferência quotidiana de diferentes estruturas (Martinez, 2019).

O feminismo, portanto, é um projeto político que de forma permanente almeja equilíbrio de poder entre os sexos na provocação constante da dominação masculina (Offen, 2008), permitindo, enquanto crítica, a observação do enquadramento dessa constância de poder, como complicação primordial para abordagens de teorias políticas (Miguel & Biroli, 2014) que deixam em segundo plano características e vivências específicas do indivíduo.

Enquanto movimento prático, o feminismo constitui-se de multiplicidade e transversalidade (Castells, 2003; Tavares, 2006) na afirmação constante da definição identitária da mulher, um “esforço histórico, individual ou coletivo, formal ou informal, no sentido de redefinir o género feminino em oposição direta ao patriarcalismo” (Castells, 2003, p. 212). Este esforço decai sobre a organização conjunta para consciencialização e do ativismo constante ao patriarcado enquanto ideologia social, tendo sido único na contribuição para manifestações públicas, na formulação de grupos de autoconsciência e ainda espaços de ajuda pessoal e coletiva (Garcia, 2015).

1.1. Movimentos Feministas

Enquanto movimento social, o feminismo veio se opor à dependência do patriarcado, questionando amplamente as relações humanas no âmbito da justiça, autonomia, democracia e identidade (Miguel & Biroli, 2014). Como refere Descarries (2002), os movimentos feministas reúnem um conjunto de discursos e práticas que dão prioridade à luta das mulheres para denunciar a desigualdade de género.

A primeira associação efetivamente feminista se chamou Liga das Mulheres no ano de 1868. Esta organização funcionava como uma frente formada em protesto tanto à questão laboral, uma vez que havia um grande movimento dos próprios trabalhadores em relação às péssimas condições de trabalho do proletariado, quanto à negação do Congresso Internacional dos Trabalhadores ao trabalho feminino (Cisne, 2014, p. 33).

Ao longo dos anos seguintes, vão surgindo outras associações deste mesmo cunho a exemplo do Conselho Internacional das Mulheres (CIF) em 1888 e do Conselho Francês (CNFF) em 1901. Por volta de 1914, já eram contabilizadas 28 organizações de apoio às mulheres no intuito de promover a inserção feminina na esfera pública (Perrot, 2017).

O movimento sufragista mobilizou e envolveu milhares de mulheres em diversas partes do mundo, onde as sufragistas, como foram denominadas as integrantes do movimento, trocavam telefonemas, cartas e dividiam táticas de enfrentamento,

encabeçaram a luta que se estendeu ao longo de sete décadas de acordo com cada país e as suas respetivas constituições (Anderson, 2008).

Já durante a segunda vaga do feminismo origina-se o *Women's Liberation Movement* (WLM), promovendo certa estruturação à representatividade da mulher e as suas questões, especialmente no âmbito social e cultural, servindo de resposta à condição sobreposta de indivíduo e trabalhador oprimido à luz do capitalismo (Cisne, 2014).

Em 1968, durante o protesto à realização do concurso Miss América em Atlantic City, o *Women's Liberation Movement* reuniu cerca de 400 mulheres cujo objetivo foi empreender uma verdadeira crítica à imposição de regras e padrões de comportamento e beleza através da queima simbólica de sutiãs e objetos considerados símbolos de feminilidade (Silva, 2019). Assim, a ação conseguiu oferecer uma visibilidade global ao movimento feminista, ficando conhecido como *Bra-Burning* ou Queima dos Sutiãs.

Desde então, a luta social vem sendo mote do feminismo, abrangendo cada vez mais representações no tocante ao género e demais interseccionalidades. O feminismo atual detém uma notoriedade transnacional, inclusive nas Organizações das Nações Unidas (ONU), colocando em pauta a necessidade da construção de medidas de carácter político e público de fomento da igualdade de género, pois, como elucida Castells (2003), o feminismo atua em rede, caracterizando-se por ser flexível, diversificado e, especialmente, vital à sociedade.

De modo geral, assim como nos Estados Unidos e na Grã-Bretanha, o feminismo fragmentou-se e não há uma única organização ou instituição que possa pretender falar em nome da mulher. Em vez disso, uma linha transversal atravessa toda a sociedade, enfatizando os interesses e valores femininos, de convenções profissionais a expressões culturais e partidos políticos [...] (Castells, 2003, p. 224).

Os movimentos feministas partiram da necessidade de construir um sujeito feminino independente e igualitário ao homem, e claro, essa emancipação não se faz unicamente na esfera económica, mas “envolve dimensões profundas da condição de se tornar humano, ou melhor, envolve a profundidade ontológica da construção do ser social como ser genérico” (Cisne, 2014, p. 94).

Na compreensão de Valente (2004), os movimentos feministas podem ser considerados o fenómeno revolucionário mais significativo do século XX pela forma que quebraram paradigmas num sistema patriarcal, autoritário e excludente. Esses movimentos conquistaram uma atuação e visibilidade internacional no intuito de discutir questões de género como uma pauta sem barreiras e fronteiras a partir da incorporação de teorias em forma de comprometimento político e ético (Oliveira, 2019).

1.1.1. Movimento *TIME'S UP*

O feminismo como movimento social nunca esteve tão vivo e tão mobilizado de acordo com Costa (2006), pois as suas ativistas estão mais conscientes dos seus direitos na sociedade. Assim, cientes do que podem/devem fazer/ter, falam, manifestam-se, organizam-se e se expõem, seja no mundo físico ou no digital.

Dessa forma, a luz de movimentos de cunho de denúncia, a exemplo do #MeToo nos Estados Unidos, que denunciou diversos casos de assédio e violação, bem como o #MeuAmigoSecreto em Brasil e #NiUnaMenos em Argentina, surge em janeiro de 2018 o *TIME'S UP*, cuja tradução para o português significaria o tempo acabou. Criado

por mais de 300 atrizes, argumentistas, realizadoras, escritoras e cantoras, o movimento tem como objetivo combater o assédio sexual no local de trabalho (Wexler et al., 2018).

Este movimento surgiu após a polêmica envolvendo o famoso produtor de Hollywood, Harvey Weinstein, alvo também do movimento supracitado, #MeToo. Ele foi acusado de assédio sexual por diversas atrizes, modelos e funcionárias da sua empresa, estando entre elas celebridades internacionalmente famosas como Ashley Judd, Angelina Jolie e Salma Hayek.

Em seu site, o movimento *TIME'S UP* define-se como uma organização que insiste no trabalho seguro, justo e digno para mulheres de todos os tipos e busca, dessa forma, mudar o paradigma da cultura do local de trabalho que é imputada pela sociedade patriarcal vigente (*TIME'S UP*, 2019). A organização protesta acerca da desigualdade sistêmica e da injustiça nesse ambiente através de grupos de trabalho que se destinam a oferecer vozes às minorias, comunidade LGBTQI+ e, claro, às vítimas de assédio (Wexler et al., 2018).



Fig. 1 *Time's Up*, Carta Aberta (2019)

Em carta aberta, o movimento busca parcerias com principais defensores da igualdade e segurança a fim de aprimorar leis, políticas corporativas e contratos empregatícios, no intuito de também modificar o corpo diretivo e administrativo dessas empresas. Em concomitância, o movimento estimula toda forma de denúncia (identificada ou anônima) para que seus violadores sejam responsabilizados e, logo, penalizados (*TIME'S UP*, 2019). Dessa forma, busca justiça restaurativa e transacional com enfoque na história da vítima (Wexler et al., 2018).

Assim, o *TIMES'S UP* toma um alcance cada vez maior por sua capacidade de intercomunicação e representatividade, principalmente após o protesto empreendido durante a realização dos Globos de Ouro de 2018. O movimento estimulou diversas outras

vítimas a denunciarem seus casos contra personalidades de Hollywood. Mais de 200 atores, produtores, roteiristas e realizadores foram denunciados por assédio sexual, dentre eles os famosos Dustin Hoffman, Ben Affleck, Sylvester Stallone, Larry King e John Travolta.

2. Moda: sistema e distinção

A moda funciona como uma expressão do ser, agregando e diferenciando, tomando conotação para além de segmentação entre classes sociais, marcando determinados períodos e atuando como marca de distinção pessoal (Barbosa, 2019). Ao mesmo tempo, a moda permite que haja uma busca pela igualdade social enquanto promove uma diferenciação através do individual (Freitas, 2005). Deve, portanto, ser interpretada a partir de uma ótica ampla, abandonando uma visão positivista empobrecedora (Lipovetsky, 2009) que não apresenta, como Freitas (2005) elucida, a sua mutabilidade lógica e força organizacional em relação com a própria sociedade.

Como refere Barthes (2009), a moda é um sistema de comunicação que, de forma ampla, origina toda uma linguagem e não pode, portanto, reduzir-se “a uma nomenclatura que forneceria equivalências bilaterais (e permanentes) entre um significante e um significado, ambos irreduzíveis” (Barthes, 2009, p. 321). No seu livro, *Sistema da Moda*, cuja primeira edição é de 1967, o autor apresenta os passos que levam o objeto, no caso o vestuário, ao signo, objetivando a compreensão do vestuário como uma linguagem.

Em relação à história da indumentária, Barthes (2009) tece uma ferrenha crítica ao facto de a produção dessa historiografia não ter, até então, estabelecido uma relação entre a própria roupa e os fatores da sensibilidade. Para ele, dessa forma, não se alcançava a estrutura constitutiva e constante da moda enquanto essência, ainda que essa passe por regulares transformações.

Só seria possível, então, obter a completude da moda através da apreensão da moda na sua sincronia e diacronia, sendo esta a característica principal de se pensar a moda efetivamente como um sistema, a partir de um olhar que a considere um signo.

Inicialmente o vestuário foi categorizado em três formatos. Aqui Barthes (2009) apresenta o vestuário real, imagético e escrito, a desenvolver a perspetiva do traje infinito de onde todo o vestuário se depreenderia. Assim, *Sistema da Moda* seria, na visão do autor, o primeiro passo para construção de uma linguística da moda, da mesma forma que Saussure desenvolveu em relação à linguagem.

Imagine – se possível – uma mulher coberta de uma roupa sem fim, que é, por sua vez, tecida de tudo o que diz o jornal de moda, pois essa roupa sem fim é dada por meio de um texto sem fim. Essa roupa total devemos organizá-la, isto é, recortar nela unidades significantes, para podermos compará-las entre si e reconstituir assim a significação geral da moda. (Barthes, 2009, p. 42)

A evolução da moda se mistura com a evolução da própria história global devido aos seus dogmas de modernidade e rejeição tradicionalista, apesar de ser considerada irracional, pois concebe uma mudança apenas pela mudança (Svendsen, 2010). Assim, ela perpetua-se constantemente num ciclo independente e dependente, acaba, assim, afastando-se do real na conceção de que “a modernidade nos libertou da tradição, mas nos tornou escravos de um novo imperativo” (Svendsen, 2010, p. 26).

Dessa forma, percebe-se a novidade como característica básica da moda devido à sua natureza volátil (Stevenson, 2012), numa sucessão frequente de objetos, o que se enquadra também como característica do homem da modernidade (Barbosa, 2019). Nesse sentido, a moda parte da configuração da mudança, na medida em que se realiza por si mesma de forma recorrente, existindo a partir de uma “interação entre lembrança e esquecimento, em que ela continua lembrando o seu passado a reciclá-lo, mas, ao mesmo tempo esquece que ele é exatamente aquilo” (Svendsen, 2010, p. 33).

A moda seria ainda uma verdadeira “manifestação da vida em sociedade, e é desse ponto de vista que é analisada, através do tempo e do espaço” (Duarte, 2004, p. 39), a partir de uma análise diária que considera a imersão e a interferência do espaço e do tempo, sendo produto das próprias atividades que se propõem a dizimá-la (Svendsen, 2010).

A Revolução Industrial serviu como marco definidor na história da moda (Barbosa, 2019). As indústrias de tecelagem, as fábricas de algodão, modificaram a forma de trabalho proporcionando à moda uma produção numa maior escala, o que não suprimiu as diferenciações entre as classes sociais (Svendsen, 2010).

É nesta época que surge o conceito de Alta Costura, geralmente atribuído a Charles Worth (1825-1895) por sua *Maison* parisiense em 1860, sendo responsável por ícones como o vestido-túnica e crinolina, por exemplo (Stevenson, 2012). Isto posto,

Duarte (2017) confere a Worth a redefinição do significado da indumentária, uma vez que a distinção entre a roupa e demais utilidades se faz, justamente, na natureza da relação que se firma diretamente com o seu usuário.

Como elucida Lipovetsky (2009), a Alta Costura evidencia a unificação dos estilos que se constitui num produto de consumo em massa, e deixa de lado a exclusividade na mesma medida em que traz à tona a padronização. Para o autor, tomando como base essa definição, ocorre uma difusão social da moda que se promulga em três modificações. A primeira aborda a facilidade de imitação relacionada a simplificação do vestuário na Alta Costura, a exemplo de Chanel, o que fragilizou o luxo, já que a discrição entrou como sinônimo de distinção.

Outro fator que modificou a difusão foi o crescimento das práticas desportivas (2009). Os trajes voltaram-se para a prática do desporto e promoveram o despertar para o culto ao corpo, modificando, inclusive, silhuetas já utilizadas (Barbosa, 2019).

A aproximação entre a arte moderna e a moda é apontada como terceiro aspecto por Lipovetsky (2009), por proporcionar ao costureiro uma conotação análoga à de um artista, influenciado por movimentos artísticos como o expressionismo, o pontilhismo, o surrealismo e o cubismo.

É provável que seja inútil tentar encontrar um “algoritmo” para as mudanças na moda, quer em relação ao vestuário, quer em relação a outros fenômenos [...] É mais provável que a novidade tenha uma força de atração em si mesma e não precise ser explicada com base num mecanismo de distinção social. (Svendsen, 2012, p. 69)

É certo que a moda, conforme um sistema reconhecido, agrega mudanças e imitações que não se resumem apenas a indumentária (Calanca, 2008). Como produto social, envolve-se com a vida em sociedade, adentrando não só a questão comportamental, mas permitindo usar-se com e para fins ideológicos.

3. Articulando Moda e Feminismo

É inegável que a moda, por si só, acompanha o desenrolar da história das mulheres. A moda, enquanto forma de expressão, adquiriu uma conotação de segmentação entre as classes sociais, definiu períodos históricos e permanece como marca social de definição daquilo que é considerado pessoal (Barbosa, 2019).

De acordo com Crane (2006) a moda vem favorecer a manutenção ou a revolução figurativa entre os sexos sob aspectos de gênero e poder. Para ela, os discursos da moda assumiram designações mais progressistas na medida em que a sua aparência se reformulava lateralmente com as modificações da sociedade e dos seus próprios papéis sociais.

A ideia de feminilidade era ironizada pelas pioneiras feministas, enquanto as que se opunham o faziam em culto a essa feminilidade. Assim, Duarte (2017) explica que ser devidamente reconhecida feminista, nesta época, estava relacionado com a rejeição à cultura da beleza e da moda.

As feministas veem a feminilidade hegemônica como um conceito de feminilidade baseado em padrões masculinos de aparência feminina, os quais enfatizam atributos físicos e sexualidade e estimulam as mulheres a olhar para si mesmas como os homens as olhariam. (Crane, 2006, p. 51)

No entanto, Scott (2006) critica o julgamento em relação às escolhas da moda como definidor do sujeito mulher, associando-o a julgamentos de cunho religioso, racial e social. A moda sofreu, portanto, uma minoração dentro desse feminismo inicial

devido ao desejo, originário, de controlar e não conceder liberdade às mulheres (Scott, 2006).

Em 1851 Amelia Bloomer introduziu o que seriam as primeiras calças femininas: *bloomers*. Duarte (2017) relata que fora um imenso sucesso, aumentando significativamente os números de assinantes das revistas femininas na época. Assim, a autora impõe a premissa de que o vestuário surge como uma ferramenta de emancipação das mulheres.

Os anos que se seguiram entre guerras acaba por desenvolver uma espécie de democratização da moda (Barbosa, 2019), devido ao isolamento da capital da moda, Paris. Stevenson (2012) elucida que isto fomentou uma padronização de tamanhos e trajes, desenvolvendo a ideia de pronto a vestir no âmbito americano.

A silhueta solta promovida desde os “loucos anos 20” foi contraposta pelo *new look* de Dior, apresentando a cintura marcada, tecidos florais, resgatando a feminilidade (Barbosa, 2019), uma vez que a mulher saiu do mercado de trabalho e retornou a sua tradicional função dentro dos lares (Stevenson, 2012), o que reforçou a diferença entre os géneros a partir da limitação oposta de posicionamento social entre homens e mulheres.

O movimento *hippy* da década de 1970 traz formas e movimento aos trajes, o que, segundo Stevenson (2012), reafirma a dificuldade que é delimitar de forma temporal a moda. É neste período que “as calças boca de sino e *cigarrete*, os *collants*, os saltos superaltos e a crescente masculinização da mulher deixam de lado a rigidez da década anterior” (Barbosa, 2019, p. 25)

Para Scott (2006), foi a líder dos movimentos feministas da segunda onda, Betty Friedman, com o seu livro *A Mística Feminina*, que contribuiu para o fomento do mito da mulher incrível nas roupas demasiada e exclusivamente (até então) masculinas. De toda forma, as mulheres voltam a ter formas mais simplistas e próximas ao corpo. Surge a minissaia da estilista londrina Mary Quant que causa furor na sociedade antiquada, ainda mais quando Saint Laurent introduziu o *smoking* como alternativa de traje de noite (Barbosa, 2019).

A roupa libertava o corpo, e a silhueta magra e esguia afrontava a feminilidade padronizada dos anos pós-guerra. Esse comportamento pertinente às mulheres emancipadas pode ser associado ao advento do feminismo, especificamente ao discurso de género. Dessa forma, as mulheres romperam padrões e a incorporação de alguns elementos no vestuário, como a calça, pode ser vista como forma de protesto à sociedade conservadora. (Joaquim & Mesquita, 2011)

Com a chegada do século XXI, alguns conceitos de moda sofreram um repensar acerca das frivolidades e estética pronta que a permeiam (Stevenson, 2012). Percebe-se uma maior rejeição à ostentação, abrindo espaço ao pensamento crítico e aspetos em torno do conforto e do sustentável, vindo a redefinir assuntos cruciais da própria indústria da moda (Barbosa, 2019). Dessa forma, as noções de identidade de género acabaram por dissipar-se, substituindo-se, em generalidade, por certa diversidade de formas de se vestir, acusando uma diversidade de noções identitárias vinculadas ao feminino (Joaquim & Mesquita, 2011).

A busca de igualdade em relação à desenvoltura social do sujeito permitiu a mulher repensar acerca do seu próprio vestir através do seu próprio olhar, deixando de lado o olhar objetificado que se penetra e perpetua desde os níveis basilares da sociedade capitalista e patriarcal.

4. Preto e Protesto: Globo de Ouro 2018

Os prêmios do cinema são sempre um marco, não só para esta indústria, mas também para a moda. Os olhos se voltam para as peças deslumbrantes que são utilizadas pelos famosos no *red carpet*.

O primeiro prêmio do ano é o Globo de Ouro entregue desde 1944 pela Associação de Imprensa Estrangeira de Hollywood (HFPA) aos profissionais do cinema e da televisão, sendo o único prêmio atribuído pela crítica, ao contrário do que acontece com o Emmy e o Oscar, por exemplo, onde a atribuição se dá pela escolha dos próprios colegas de trabalho.

A moda, que sempre se inseriu nesta indústria, permanece na passarela vermelha e usa-a tanto como publicidade para marca como, em algumas vezes, para lançar a coleção daquela estação devido à grande visibilidade que o evento tem no âmbito mundial. São vestidos, joias, metros e metros de tecidos que saltam aos olhos pela grandiosidade da produção. Acertar ou errar está diretamente relacionado com a escolha da cor.

A forma pela qual as cores influenciam a razão e a emoção humana é identificada nos estudos da psicologia das cores. Uma análise deveras complicada devido à subjetividade com que se relaciona. Dessa maneira, a influência das cores se faz tanto nos aspectos fisiológicos, quanto em aspectos psicológicos e sociológicos (Freitas, 2012), pois “cada uma delas tem uma vibração determinada em nossos sentidos e pode atuar como estimulante ou perturbador na emoção, na consciência e em nossos impulsos e desejos” (Farina *et. al*, 2006, p. 2).

As cores atuam como uma linguagem não verbal que comunica, informa e detém enorme poder de persuasão. De acordo com Freitas (2012), a escolha de determinada cor nem sempre está associada às preferências pessoais, mas em relação com a sua utilidade frente a uma ação específica. São hábitos sociais que, devido a reações psicológicas, ditam ao indivíduo um aglomerado de tendências únicas.

No caso da cor preta, Heller (2014) explica que ela transforma as significações positivas das demais cores cromáticas em negativas. A ação principal do preto é a reversão dos valores totais. Para a autora, o preto simboliza a violência, morte e poder. Associa-se à negação e, também, à elegância. É a cor da dor, do azar e do fim.

O preto é a cor preferida, principalmente das pessoas mais jovens, isto porque é a cor da individualidade, é a que menos depende das tendências da moda, ou seja, é atemporal, e é a cor que atrela mais amadurecimento ao indivíduo, pois é enérgica, viril e séria (Heller, 2014).



Fig. 2 Audrey Hepburn, Givenchy (1961)

Na moda, o traje preto aparece com frequência desde a criação em 1930 do vestido preto básico de Coco Chanel que revolucionou e influenciou a moda feminina (Heller, 2014). Ícone de elegância, o vestido preto foi utilizado por inúmeras celebridades, tendo-se eternizado no cinema pela atriz Audrey Hepburn no filme *Breakfast at Tiffany's*.

Nos prêmios do Globo de Ouro, o preto invadia o vermelho da passarela destacando a beleza das celebridades, desde a aparição de Marilyn Monroe em 1962, Jessica Chastain em 2014, Emma Stone em 2015 e Lady Gaga em 2016, uma vez que, dentre vários outros

significados, o preto também abarca a conotação de nobreza, seriedade e elegância (Farina *et. al.*, 2006).



Fig. 3 Marilyn Monroe, Norman Norell (1962)



Fig. 4 Lady Gaga, Atelier Versace (2016)

Com
o
elucida
Heller
(2014),
o preto



Fig. 6 Emma Stone, Lanvin (2015)



Fig. 5 Jessica Chastain, Givenchy (2014)

é a cor preferida dos designers pois, em sua compreensão, esta cor permite que o luxo venha a se manifestar por si só, sendo também atribuído a ela a premissa da modernidade, portanto, “tudo que quisesse ganhar a aparência de ser tecnicamente moderno se tornou preto” (Heller, 2014, p. 150).

No entanto, no ano de 2018, a cor preta tomou uma significação para além da elegância. A pedido do movimento *TIME'S UP*, criado por mulheres que trabalham na indústria cinematográfica, o *dress code* da noite foi preto. Em ativismo, homens e mulheres se juntaram nesse protesto através da cor de seus trajes de cerimônia.

Considerando a moda um mecanismo social onde a indumentária é vista como um produto da motivação advinda do contexto social em que se insere (Crane, 2006), o preto trouxe à galardoação, dessa vez, toda a sua conotação do luto, do repúdio, do anojamento em relação aos diversos casos já denunciados de assédio na indústria cinematográfica.

Conforme refere Farina *et. al* (2006), o preto consegue ser expressivo e



Fig. 7 Gary Oldman, foto de Paul Drinkwater (2018)

angustiante ao mesmo tempo, traduzindo o que, de facto, o movimento *TIME'UP* queria passar a todos, e, assim, conseguiu trazer uma maior notoriedade à causa feminista vinculada devido à abrangência internacional dos prémios do Globo de Ouro, com alta veiculação nos *media*, seja em jornais, revistas, televisão, e, em especial, nas redes sociais digitais, causando um notável crescimento dos números de seguidores da organização.



Fig. 8 Viola Davis, Brandon Maxwell (2018)



Fig. 9 Dakota Johnson, Gucci (2018)

Este protesto feminista, que emerge das redes sociais digitais vindo a caracterizar o que para muitos autores já é denominado de quarta onda do feminismo, recorre ao vestuário para passar uma mensagem que não precisa de ser escrita e pronunciada em oralidade, sendo aderido por diversas personalidades e designers na escolha da cor preta como reprovação e censura, além de também parecer mais ostensiva e impressionar mais (Heller, 2014).



Fig. 10 Time's Up, Ativistas nos Globos de Ouro (2018)

Dessa forma, o TIME'S UP consagra a união entre feminismo e moda, conotando à peça preta ainda uma simbologia de luta e reivindicação das questões denunciadas pelo movimento, como a desvalorização profissional da indústria do cinema e os diversos tipos de assédios sofridos pelas mulheres.

6. Considerações Finais

O feminismo é um movimento ideológico e social que busca, desde os seus primórdios, a igualdade entre homens e mulheres na permissão crítica de observar o enquadramento desta imutabilidade de poder como complicação crucial no campo das teorias políticas (Miguel & Biroli, 2014).

Sendo um movimento dotado de pluralidade, o feminismo se transpassa por diversos movimentos, representações, teorias e sistemas. Um desses sistemas é a moda, que durante muito tempo acompanhou a evolução da história das mulheres, comportando-se como um mecanismo não só estético, mas também político, estando presente em todas as grandes manifestações sociais, já que considerar a moda um fenómeno social é alinhá-la na dimensão das relações sociais e, dessa forma, nas particularidades da sua própria evolução (Duarte, 2017).

O protesto nos prémios do Globo de Ouro de 2018 promoveu a união entre moda e feminismo através da indumentária, ainda que muitos autores considerem que ambos permanecem a circular constantemente entre si, sem haver conciliação, como é o caso de Pamella Gibson no seu livro *Fashion Cultures: Theorie, Explorations and Analysis*.

A escolha da cor preta pelo movimento feminista *TIME'S UP*, cor que simboliza o luto, insatisfação, descontentamento, mas também elegância (Heller, 2014), foi pensada intencionalmente a fim de que, mesmo sem utilizar a linguagem oral, as/os ativistas pudessem protestar acerca das diversas denúncias deferidas aos profissionais do sexo masculino na indústria do cinema. Dessa forma, pode-se constatar que, como refere Crane (2006), a moda atuou como dispositivo social vindo a definir a agenda/pauta do momento, ou seja, o vestir sofreu influência direta do contexto social vivido.

Essa intervenção desenvolvida através da moda, numa das premiações mais famosas do cinema mundial, conseguiu levantar um questionamento acerca dos diversos entraves relacionados com o gênero, reforçando a premissa de que a moda assume um caráter performativo assim como o gênero. E já que é a partir do gênero que se pode construir uma história feminina, pode-se na mesma pensar a moda a partir do gênero (Duarte, 2017).

Foram questionadas as desigualdades salariais entre os sexos, a maior participação de atores negros em papéis de destaque a fim de combater diretamente, também o racismo, além de clamar por uma maior valorização dos trabalhadores que ficam por trás, nos bastidores, como assistentes e figurinistas, e claro, as questões de assédio sexual. Para além disto, o *Time's Up Legal Defense Fund*, conseguiu angariar mais de 22 milhões de dólares direcionado ao apoio às vítimas.

A força do ativismo online feminista resultou na prisão do produtor de cinema Harvey Weinstein, após ser considerado culpado de duas das cinco acusações de má conduta sexual devido à denúncia pública de mais de 80 mulheres. Weinstein foi sentenciado pela justiça americana a 23 anos de prisão, mesmo negando todas as acusações e declarando-se inocente.

A partir da reivindicação da igualdade entre os sexos, o feminismo permitiu a formulação de uma identidade feminina dotada de performatividade, na perspectiva de que, desestruturando papéis de gênero, a concepção da “mulher universal” era tão opressora quanto aquilo que o próprio feminismo enfrentava. Assim, através da incorporação da interseccionalidade é possível perceber e oferecer espaço às inúmeras representações identitárias vinculadas aos feminismos diversos, num impulso de conciliar as variadas camadas de opressão.

Considerando a moda como um sistema responsável por construções culturais no decorrer da história, percebe-se que algumas destas edificações permitiram e promoveram certa emancipação feminina. Isto posto, este estudo propôs analisar a união da moda com o feminismo na contemporaneidade, sem, contudo, defender que o feminismo seria uma moda.

Portanto, o movimento feminista e a moda contribuíram para a redefinição identitária da sociedade (e no particular), atuando como campo de reflexão e disrupção, fomentados pelo novo momento cibercultural do feminismo que adota uma abordagem interseccional, despreza barreiras geográficas e institucionais, num caminho igualitário a uma mudança política efetiva e estrutural.

REFERÊNCIAS

- Anderson, B. S. (2008). Primórdios do Feminismo Internacional: contribuições e dificuldades da história comparada, in Cova, A. (dir.). *A história comparada das mulheres*. Lisboa: Livros Horizonte, 47-50.

- Barbosa, C. L. (2019). *O impacto dos movimentos feministas no desenvolvimento do Branding das marcas de moda*. Dissertação de Mestrado, Universidade da Beira Interior, Covilhã, Portugal.
- Barthes, R. (2009). *Sistema da Moda*. Lisboa: Edições 70.
- Calanca, D. (2008). *História social da Moda*. São Paulo: Editora Senac.
- Castells, M. (2003). *O poder da Identidade*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian.
- Cisne, M. (2014). *Feminismo e consciência de classe no Brasil*. São Paulo: Cortez.
- Costa, A. A. (2006). O movimento feminista no Brasil: dinâmicas de uma intervenção política. *Revista Labrys, Estudos Feministas/Études Féministes*, 7.
- Crane, D. (2006). *A moda e seu papel social: classe, gênero e identidade das roupas*. São Paulo: Editora Senac.
- Descarries, F. (2002). Um feminismo em múltiplas vozes, um movimento em atos: os feminismos no Québec. *Revista Labrys, Estudos Feministas/Études Féministes*, 1-2. Disponível em https://www.labrys.net.br/labrys1_2/francine1.html [Acedido em 15.03.2019].
- Duarte, C. L. (2004). *Moda*. Lisboa: Quimera.
- _____. (2017). *Moda e Feminismos em Portugal: o gênero como espartilho. Histórias de vida*. Lisboa: Círculos de Leitores.
- Farina, M., Perez, C. & Bastos, D. (2006). *Psicodinâmica das Cores em Comunicação*. (5ª ed.). São Paulo: Editora Edgard Blücher Ltda.
- Freitas, R. F. (2005). Comunicação, consumo e moda : entre os roteiros das aparências. *CMC*, 2(4), 125–136.
- Freitas, A. (2012). *Psicodinâmica das Cores em Comunicação*, ISCA Faculdades. São Paulo: Publicidade e Propaganda.
- Garcia, C. C. (2015). *Breve História do Feminismo*. (3.ª ed.). São Paulo: Claridade.
- Heller, Eva (2014). *A Psicologia das cores - Como as cores afetam a emoção e a razão*. (1.ª ed. portuguesa, 2012). Barcelona: Editora Gustavo Gili (GG).
- Joaquim, J. T., & Mesquita, C. (2011). Rupturas do vestir: articulações entre moda e feminismo. *DAPesquisa*, 6(8), 643–659. DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/1808312906082011643>. [Acedido em 15.03.2019].
- Kaplan, G. (1992). *Contemporary Western European feminism*. London: UCL Press.
- Lipovetsky, G. (2009). *O império do efêmero*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Martinez, F. (2019). Feminismos em movimento no ciberespaço. *Cadernos Pagu*, 56, 195612. DOI: 10.1590/18094449201900560012.

- Miguel, L. F., & Biroli, F. (2014). *Feminismo e Política: uma introdução*. São Paulo: Boitempo.
- Offen, K. (2008). Erupções e fluxos: reflexões sobre a escrita de uma história comparada dos feminismos europeus, 1700-1950, in Cova, A. (dir.). *A História Comparada das Mulheres*. Lisboa: Livros Horizonte, 29-45.
- Oliveira, P. (2019). A quarta onda do feminismo na literatura norte-americana. *Palimpsesto*, 30, 67-84.
- Perrot, M. (2017). *Minha história das mulheres*. São Paulo: Contexto.
- Saffioti, H. (2013). *A mulher na sociedade de classes*. São Paulo: Expressão Popular.
- Scott, Linda M. (2005). *Fresh Lipstick: Redressing Fashion and Feminism*. Palgrave Macmillan.
- Solnit, R. (2017). *A mãe de todas as perguntas: reflexões sobre os novos feminismos*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Silva, J. (2019). *Feminismo na atualidade: a formação da quarta onda*. Recife.
- Stevenson, N. (2012). *Cronologia da Moda: de Maria Antonieta a Alexander McQueen*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Svendsen, L. (2010). *Moda: uma filosofia*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Tavares, P. (2006). Breve cartografia das correntes desconstrutivas feministas na produção artística da segunda metade do século XX. *Margens e confluências: um olhar contemporâneo sobre as artes*, 11-12.
- Tavares, M. (2010). *Feminismos, Percursos e Desafios*. Lisboa: Texto Editora.
- Tomazetti, T. P. (2015). O feminismo na era digital e a (re)configuração de um contexto comunicativo para políticas de gênero. *Razón y Palabra*, 90, 1-17.
- Time's Up. (2019). *Site do movimento TIME'S UP*. Disponível em <https://www.timesupnow.com/press#donate-anchor>. [Acedido em 15.03.2019]
- Valente, V. V. (2004). Los feminismos peruanos: breve balance de três décadas. In Gaby Cevalco (Ed.), *25 años de feminismo en el Peru: historias, confluencias y perspectivas* (10-17). Disponível em [http://www2.congreso.gob.pe/sicr/cendocbib/con4_uibd.nsf/C08CBB7DF991A3FF05257B1700675D74/\\$FILE/BVCI0003574.pdf](http://www2.congreso.gob.pe/sicr/cendocbib/con4_uibd.nsf/C08CBB7DF991A3FF05257B1700675D74/$FILE/BVCI0003574.pdf) [Acedido em 15.03.2019].
- Wexler, L., Robbennolt, J., & Murphy, C. (2018). *#MeToo, Time's Up, and Theories of Justice*. Disponível em <https://courtslaw.jotwell.com/metoo-justice/> [Acedido em 15.03.2019].

BEATLE BOOTS AND LENNON GLASSES – 1960s FASHION IN POP MUSIC

A TRANSLATIONAL ACT BY THE RECALLS

BEATLE BOOTS Y LENNON GLASSES – LA MODA DE LOS 1960s EN LA MÚSICA POP

UN ACTO TRANSLATIVO POR THE RECALLS

KATHRIN ENGELSKIRCHER*
kaengels@uni-mainz.de

Fashion is a phenomenon strongly connected with music. Artists are aware of what they wear on stage and in public spaces and how they present themselves via social media channels. In this way, they do not only create a certain image of themselves through this self-staging strategy, but they also show their affiliation to a certain scene. In the 1960s a specific kind of music was developed which was, therefore, also characterised by a particular way of dressing and style to the current music scene which owes its strong impact to the current music scene.

The Beatles as the maybe most influential band of the 1960s with a very interesting development regarding their own fashion serve as a model for the style of the Spanish-Chilean, Germany-based band The Recalls. Their specific kind of appropriation actualises, transforms and recontextualises as a translational act the fashion of The Beatles in a postmodern way. This approach underlines the chance of establishing a transcultural dialogue and tries to develop a new perspective on other border-crossing phenomena.

Keywords: The Beatles; fashion; 1960s style; transculturality; pastiche.

La moda es un fenómeno fuertemente relacionado con la música. Los artistas son realmente conscientes de lo que llevan en el escenario y en otros espacios públicos y cómo se presentan a través de los medios de comunicación social. De esta manera, no sólo crean una cierta imagen de sí mismos a través de esta estrategia de auto-es escenificación, sino que también muestran su afiliación a una determinada escena. En la década de 1960 se desarrolló un tipo específico de música que, por lo tanto, también se caracterizó por una forma particular de vestir y estilo que se ‘traduce’ debe a su fuerte influencia a la escena musical actual.

The Beatles, como la banda tal vez más influyente del decenio de 1960, con un desarrollo muy interesante en cuanto a su propia moda, sirven de modelo para el estilo de la banda hispano-chilena The Recalls, con sede en Alemania. Su tipo específico de apropiación actualiza, transforma y recontextualiza como un acto de traducción la moda de The Beatles de una manera posmoderna. Este enfoque subraya la posibilidad de establecer un diálogo transcultural e intenta desarrollar una nueva perspectiva sobre otros fenómenos transfronterizos.

Palabras clave: The Beatles; moda; estilo de los 60; transculturalidad; pastiche.

* Research assistant, Johannes Gutenberg-Universität Mainz, FB 06: Department for French and Italian Language and Literature, Germerheim, Germany. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7824-9784>.

Data de receção: 2021-01-07
Data de aceitação: 2021-03-27
DOI: 10.21814/2i.3150

Fashion is really connected with music [...] it's really important for a musician to look amazing on stage. And this is where fashion comes into play.
— Jonathan Neira, The Recalls

I feel sometimes, it's like being Superman, when he wears a cape, [...] he can fly, and wearing these clothes, we also fly.
— Javier Neira, The Recalls

1. Introduction

The jolt that went through (Western) societies in the 1960s was articulated in a wide variety of areas. Also the fashion of the time, which changed significantly over the course of the decade, is an expression of this attitude to break with traditions and to long for more freedom. This development can be very well traced in the style of The Beatles, probably the most famous and influential band of the 1960s. After their early days and their time spent in Hamburg as wild teddy boys in black leather jackets with quiffs, their manager Brian Epstein put the band in pretty suits and softened their image. This was one essential reason for the outbreak of Beatlemania, making The Beatles the dream of almost every (female) teenager (cf. Kapurch, 2020, pp. 248–252; Gregory, 2019, pp. 61, 127; Savage, 2017). Already their type of suits, e.g., because of their collarlessness, was interpreted as a break with traditional ideas regarding THE male garment, and the “mop top”, inspired by their German friends, irritated many people due to its length (cf. Kapurch, 2020, pp. 249–251; Miller, 2011, p. 78; Norman, 2008, p. 396; Marshall, 2000, pp. 164, 170; Sims, 1999, p. 24). In their second creative phase, at the latest from *Sgt Pepper* onwards, The Beatles finally emancipated from their look and image as ‘nice guys.’ With the colourful uniforms of the double album they started to wear longer hair, beard/sideburns/mustache, and hippie-like clothes, which were often admired and copied (Kapurch, 2020, p. 247; Gregory, 2019, p. 145; King, 2016, pp. 18, 30–33, 134–135; Norman, 2008, pp. 581, 618–619; Roessner, 2006, p. 152; Whiteley, 2006, pp. 57–58). Kapurch (2020, pp. 247–248) underlines:

The ability to change, to be “in the trend” [as Paul McCartney stated] rather than in front of or behind it, is a key factor in the sustained popularity of the Beatles and their cultural iconography. [...] Their now-iconic looks, which evolved as their music did, also invited imitation by fans. As such, the objects associated with their styles have graduated to the rank of iconography, sacred relics whose images stand in for songs, as well as the story of the band.

Neaverson (2000, p. 159) considers especially the films and music videos of The Beatles fashion-inspiring fields:

[...] the fashion and range of images popularized by the Beatles in their films and promos have become strongly integrated into the post-modern collage of styles which pervades contemporary pop culture. The psychedelic clothing sported by the group in *Magical Mystery Tour* (and their cartoon counterparts in *Yellow Submarine*) has returned to the centre stage of indie pop fashion, and the mid-1960s look of *Help!* (corduroy and suede jackets, sunglasses and leather boots) has also become integral to the look of many contemporary bands. Indeed, to scrutinize the visual style of popular Beatles admirers like Oasis is to witness a near perfect synthesis of fashions culled from different

periods of the Beatles' career and reassembled into a bricolage of styles which evokes a disturbingly schizophrenic sense of undifferentiated time.

Similarly, King (2016, pp. 134–135) explains that it is precisely through The Beatles' films that their fashion lives on and is appropriated in many different ways:

As texts they also transcend the period in which they were made. Given the popularity of the Beatles with second and third generation audiences and their continued global fame, the films still provide an opportunity for new audiences to look at the Beatles and, given the increasingly retro nature of the fashion and music industries, their 'look' in all four films can be read as strangely contemporary. They move from suited and booted loveable mop-tops in the midst of Beatlemania, through the exotic upwardly mobile travelogue of *Help!* (1965), featuring swinging London (via swinging India, swinging Austria and the swinging Bahamas), *Magical Mystery Tour*'s (1967) psychedelic kaftan and beads trip through England's counterculture, to the hairy, bearded, heading-for-the-'70s, up-on-the-roof-one-more-time-ness of *Let it Be* (1970).

Certain fashionable phenomena, such as John Lennon's Lenin-style cap or his 'Granny' glasses,¹ the Beatle boots, the 'mop top', are iconographically linked to the 'Fab Four', still playing an essential role in today's self-staging in the pop music field (Kapurch, 2020, pp. 247–248, 258; King, 2016, p. 134; Miller, 2011, p. 81).

In my exemplary analysis, I treat the phenomenon of fashion of the 1960s, and especially The Beatles, as it is unfolded via a translational act in the contemporary music scene. The Recalls are a four-headed, Spanish-Chilean, Germany-based band whose members are not only committed to a kind of 'vintage sound,' but also play with and allude to the 1960s and especially to The Beatles through their style. As I want to show, a translational perspective can broaden the view in the context of an analysis of (supposed) retro-fashion and provide new insights into the phenomenon of fashion in pop culture.

In this essay, I will first explain the concept of cultural translation as a theoretical basis, as well as discuss the phenomenon of pastiche as a key feature of postmodern pop culture. Then the contemporary 1960s fashion of The Recalls will be analysed as an act of creative appropriation and transformation, highlighting the transcultural component of this performative approach. In my conclusion, I will summarise my results and finally discuss the usefulness of a translational perspective for the analysis of fashion phenomena in pop music.

2. Cultural translation – the phenomenon of a globalised world

Translational processes as phenomena accompanying and shaping culture are an integral part of cultural practice. These include not only concrete translations in the definition of *translation proper* according to Jakobson (1981, pp. 189–198), thus the interlingual translation, and its accompanying products, but also cultural translation phenomena. Wagner (2009, p. 1, my translation) makes clear:

If 'translating' generally refers to the process of pouring a text from one natural language into another, 'cultural translation' departs from language and, above all, from the diversity of languages, and usually means the transfer of imaginary contents, values, thought patterns, behaviour and

¹ See for the appropriation of Edwardian style by the mod culture, Miller (2011, pp. 96, 121); Norman (2008, p. 87); Cohen (2002); and Hebdige (1979, p. 104). Hebdige's "bricolage" refers to "prominent forms of discourse (particularly fashion) [which] are radically adapted, subverted and extended by the subcultural bricoleur."

practices from one cultural context to another. Cultural translation in this sense can be achieved through literary and filmic representations, but also through practices of daily life and politics.

Translation becomes a “guiding perspective for action in a complex world, for all forms of intercultural contact, for links between disciplines and for methodologically sharpened comparative studies in a new perspective on cultural comparison” (Bachmann-Medick, 2014, p. 240, my translation).

In general, the idea of cultural translation goes back to the disciplines of ethnography and anthropology and was ultimately used particularly in the context of postcolonial studies. Referring to Bhabha’s work *The location of culture* (1994), the concept of cultural translation was used to describe hybrid cultural phenomena, processes of appropriation, transformation and negotiation seen as creative and subversive dynamics.

While cultural studies therefore speak of a *translational turn*, particularly with respect to the fertility of this metaphorical concept of translation, translation studies, however, are very critical of it. This can particularly be observed after their own cultural turn in the 1990s, which extended the perspective of the still young discipline beyond linguistic boundaries to include extra-textual or cultural, social and above all power-political aspects. Every translation takes not only place on a linguistic level in a “vacuum,” but is always contextually embedded.² In this discourse, different positions on a ‘broad’ and ‘narrow’ concept of translation can be identified (Heller, 2017). The argumentation of those who call for a renewed concentration on *translation proper*, refers – on a macro-structural level – not only to the inflationary use of the metaphor. The missing delimitation of the original term is, moreover, responsible for the loss of analytical sharpness, the term becomes useless for research purposes. Furthermore, translation studies are considered endangered in their scientific *raison d’être*, since they are threatened to become nothing more than an appendage of cultural studies. At the same time, there is a controversial debate as to whether the concept of cultural translation has only one perspective. There is a danger of losing sight of power differences, hegemonies and cultural diversity in favour of a Western-dominated discourse and an integration of all phenomena into Western categories – especially with regard to English as *lingua franca* (Sturge, 2011, p. 69). On a micro-structural level, the differences in terminology are discussed. While equivalence is one, if not the decisive feature for an interlingual translation, the concept of cultural translation focuses on its transformational aspect (Aizawa, 2010, pp. 58–59). Maitland (2017, p. 159), however, considers the feature of transformation the interface between the two concepts of translations:

[...] translation means *transformation*. It means mediation. It means *change*. In effect, and in answer to those who would force a separation of interlingual translation from its cultural pretensions, *all* translation is cultural translation, since no act of interlingual translation remains outside the hermeneutics of variance and contingency that radically alter the form and function of texts when they are translated.

Pym (2010, p. 159) underlines the closeness between an interlingual and a metaphoric use of the term “translation”:

It would be dangerous, though, to defend any original or true sense of the word “translation.” Is there anything wrong with the metaphors? After all, metaphors always map one area of experience on to

² See regarding this discourse Maitland (2017, p. 160); van Doorslaer (2017, pp. 37–38); Heller (2017); Bachmann-Medick (2014, pp. 243–244); Wagner (2009); Bassnett (1990).

another, and when you think about it, the words we use for the activities of translators (“translation,” “Übersetzen”, etc.) are no less metaphorical, since they propose images of movement across space (...).

Without going into detail at this point, I see with Wolf (2010, p. 52) the chance for translation studies, as a per se interdisciplinary field of research, to be established as a pioneer and “coordination discipline,” if cultural translation phenomena are not excluded from research interests.

3. Translational acts in pop culture – a postmodern approach

The discussion about a definition of postmodernism has been broad and controversial. The term is now partly regarded as a container and/or fashion term, which is understood, theorised or applied differently by almost every author. Nevertheless, some overarching characteristics can be identified. One essential feature of postmodernism consists in the end of the so-called ‘grands récits’ (Lyotard, 1979; Eagleton, 1987; Harvey, 1990, pp. 44–45), which goes hand in hand with a scepticism regarding the belief in a continuous progress of mankind. The emergence of many small ‘récits,’ sceptical of the universal claim of metanarratives and committed to particular and minority interests, is accelerated and intensified by the rapid development of new technologies and media that allow the dissemination of these small narratives and their organisation.

The mixing of the so-called high and popular culture does not only affect people’s everyday lives, but is also reflected above all in the field of art and thus in the scientific approach to art.³ One of the essential artistic strategies is an increasing inter- and transtextuality, as a dialogue between texts, under which I subsume media products of all kinds, and beyond. Following Spicer (2009, p. 350) postmodern art is the result of a “recycling of preexisting material in the service of creating a new work – [and this] is of course exactly what we have come to expect of artistic creation in our postmodern age.”⁴ Lyotard (1992, p. 76) characterises postmodernism as “the multiple quotation of elements taken from earlier styles or periods, classical or modern.” And Eco considers this kind of postmodern quotation primarily an ironic play which is characterised by a total loss of faith in any kind of originality (Eco, 1985).

With respect to pop, this attitude can also be observed as a penchant for retro, which is nostalgically reflected in fashion and music taste and music making (McRobbie, 1994, p. 147). Diederichsen (1999, pp. 38–39, my translation) considers pop a “transformation in the sense of a dynamic movement in which cultural material and its social environments mutually reshape each other.” Following Ernst (2001, p. 12, my translation), this is testified by a “creative handling of prefabricated, cited material.” This causes a “dialogue between all the possibilities of textual expression, whether linguistic or not-linguistic ones” (de Toro, 2006, p. 231, my translation). What can be observed is a trans- or intertextuality in a “deconstructionist, transformative form of references which results in another, new and subversive interpretation of historical facts (...)” (de Toro, 2014, p. 112, my translation; de Toro, 2006, p. 230).

³ De Toro offers a good overview regarding the definition of the term “postmodern”, its history, representatives, artistic and scientific application (de Toro, 2014; de Toro, 1996).

⁴ See furthermore Allen, 2001, p. 5.

Via this kind of dialogue and transformation, an actualisation of an already existing artwork is realised which is interpreted in new contexts with new meanings. Following Lefevere, this is also one of the key features of rewriting in general and translation in particular (Lefevere, 2009, pp. 84–85; Lefevere, 1985, p. 225). At this point, the connection between the transformative aspect of cultural translation phenomena, the translational rewriting as a recontextualisation of previous material and the postmodern approach to quote existing texts to create a new work via trans-/intertextual strategies becomes evident.

One essential stylistic device to apply this kind of trans-/intertextuality is pastiche. In general, “pastiche” is considered “a work of visual art, literature, theatre or music that imitates the style or character of the work of one or more other artists” (Greene et al., 2012, p. 1005). Whereas Jameson (1998, p. 131) sees pastiche as a “blank parody,” Hutcheon (1991, pp. 225–228) contradicts the often quoted “void” of postmodern art and underlines its (self-)reflexive and meaningful content:

The prevailing interpretation is that postmodernism offers a value-free, deorative, de-historicized quotation of past forms and that this is a most apt mode for culture like our own that is oversaturated with images. Instead, I would want to argue that postmodernism parody is a value-problematizing, denaturalizing form of acknowledging history (and through irony, the politics) of representations. [...] Postmodern parody is both deconstructively critical and constructively creative, paradoxically making us aware of both the limits and powers of representation – in any medium.

But this parodic reprise of the past of art is not nostalgic; it is always critical. It is also not ahistorical or de-historicizing; it does not wrest past art from its original historical context and reassemble it into some sort of presentist spectacle. Instead, through a double process of installing and ironizing, parody signals how present representations come from past ones and what ideological consequences derive from both continuity and difference. (Hutcheon 2002, p. 89)

In this essay, I want to combine the critical approach Hutcheon applies to postmodern art with Hoesterey’s (2001, p. 1) definition of pastiche – “Unlike parody, pastiche celebrates, rather than mocks, the work it imitates” – and plead for the use of a more dynamic understanding of the term “pastiche” (Tonelli, 2011, pp. 196–200).

4. Pastiche in fashion – a translational act by The Recalls

In the following section, The Recalls creative appropriation of the 1960s/The Beatles style will be exemplarily examined and interpreted as a translational act. Within this framework I would like to apply and test the outlined definition of pastiche as one strategy of inter-/transtextuality in a concrete way.

The Recalls present themselves to the public at their performances and especially through their social media channels as a fashion-conscious band that explicitly emphasises the influence that the 1960s do not only have on their music and the equipment they use, but also on their attitude and appearance.⁵ The guys associate themselves with the 1960s scene; they also publish their music on streaming services, but the ‘analogue’ version is only available on vinyl.⁶ In this context, The Beatles have

⁵ Although an increasing quantity of research regarding mens’ fashion can be noted, the traditional connection between women and fashion is still very strong, also in scientific studies (cf. Miller, 2011, p. 6).

⁶ Music and fashion are both means of expressing affiliation and identity (Diedrichsen, 2014, p. XII; Miller, 2011, p. 7; Sennett, 2003; Moore, 2001, p. 193; Frith, 1996). The Recalls act at this point as

a special influence on the style of the band. In particular, postings by Jonathan Neira, the band's songwriter, singer and rhythm guitarist, on his own social media channels often contain explicit references to John Lennon and quote from Beatles' lyrics. His songwriting is also partly inspired by Lennon/McCartney compositions, as, e.g., his piece "Wait for the sun" (2014, Moonshake Records) proves on a musical and lyrical level.⁷

The connection between fashion and music is not only underlined by Jonathan's statement quoted at the beginning of this essay. During one of my interviews with the band, bassist Javier Neira clearly emphasises the relevance of fashion for the music scene, especially regarding live performances:

Before I started with the band, I was more like dressing normal, and once we played in Bremen [a city in the North of Germany], I remember, and I was dressed with a t-shirt, normal trousers, and then I saw some guys from England. They also played there, and they wore Chelsea boots in white with high heels. And I said "oh my God, I also want ones of those [...]." Because, actually, when you are on stage, clothing is like the half of your show.⁸

The band is sponsored by the Stuttgart-based fashion label The Pogo, a brand for "mod, rock'n roll, vintage and indie fashion." On the shop's homepage the slogan "The Recalls – shop the looks" is used for advertising purposes.⁹ Especially thanks to the support of The Pogo, The Recalls' 1960s-style becomes attainable and realizable for the band, as Jonathan underlines:

We saw some videos of The Beatles and [...] they used this amazing Cavern boots, and I definitely wanted these boots. But in that moment when we started, we didn't have much money [...]. And in Germany, there are not so many places which have this kind of boots. So, we looked for some place in England, and the destiny got us in some point. When we played in the Cavern club where The Beatles started in Liverpool, we got to know the guy from Beatwear. This guy sells everything from The Beatles, the jackets, the trousers, the boots. We went to the shop [...] but] it was impossible to buy them, because they were so expensive [...]. And we came back to Germany, we have [...] a really good friend, she has a shop in Stuttgart, and she started to sponsor us. And we were talking to her about that Beatle style from Liverpool, she got in contact with this guy, and he started to send all the clothes to her, and so we get all the boots that we want [*laughs*] and also the clothes. And then we discovered also all this psychedelic fashion from London, psychedelic shirts, paisley, trousers, [*Max*¹⁰: jackets] and we started to get everything for free [*laughter*].¹¹

The famous 'mop top' is also part of The Recalls' style:

Jonathan: Sometimes girls ask my brother [Javier] and me, if we wear a peruke.

producers and recipients or fans of a certain scene at the same time (see for a similar case regarding Michael Jackson Miller, 2011, p. 160).

⁷ On the musical level, there are influences deriving from "Strawberry fields forever," "Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band" and "I am the walrus;" on the textual level, you can note a kind of non-sense lyrics with some parts of the verses inspired by "Strawberry fields forever" and "I am the walrus." The manner of Jonathan's voice performing reminds, furthermore, of Lennon's nasal, dream-like expression in "I am the walrus." See in detail Engelskircher, 2021 (coming up).

⁸ Quoted from my interview dated 26.6.2020. The field of pop music is considered an area where typical gender roles and corresponding identities are less stable, so that "[p]opular music has been home to diverse masculinities; in their modes of dressing, male musicians have been able to get away with more than ordinary men" (Miller, 2011, p. 77, *ibid.* pp. 109–111).

⁹ See <https://www.pogofashion.de/> (20.8.2020).

¹⁰ Until December 2020 Max Nogales was The Recalls' drummer.

¹¹ Quoted from my interview dated 26.6.2020.

Javier: I mean, also the hair, [...] all the people ask if it's fake hair. And I say, "no, it's my hair, touch it." [It's a little bit] like a Beatles haircut and Jonathan's, too, and Max', too.¹²

In fact, John Lennon's aunt Mimi, who raised him, also thought at the beginning of their career that The Beatles' wore perukes (cf. Norman, 2008, p. 560). King (2016, p. 157) underlines the relevance of the 'mop top' as a recognition factor at the The Beatles' starting:

Hair (and hair length) looms large in the Beatles' legend. In their early years they were known as 'mop-tops,' defined by the Beatle haircut, the style still clearly visible in *A Hard Day's Night*, although starting to grow out and become 'long.' Their hair was radical for the early 1960s. The brushed-forward 'feminine' style fashioned and photographed by Astrid Kirchher [*sic!*] [...] created a new Brylcream-free hairstyle for men as it grew in popularity. At this time it was seen as radical and one of the things that made the Beatles a talking point.

Even though The Recalls 'borrow' various fashionable elements from The Beatles, in particular the hairstyle is an essential translational marker, as can be seen on each of the photos taken from Instagram and analysed in the following section.



Pic. 1 Instagram, (8.9.2019)

My first example is therefore not only concerned with the iconic hairstyle in the context of a translational appropriation, but also with the 'accessories' used by The Recalls. In the photo, in addition to the 'mop top,' a reference to The Beatles is made, through the suits from their early phase worn by Jonathan, Javier, Momo and Max, as well as through the black and white colouring of the picture, completing the "Fab" style (cf. Kapurch, 2020, pp. 248–252). In those

days, the special Beatles haircut was considered a political statement of rebellion against the past. Kapurch (2020, p. 250) makes clear:

The Parisian hairstyle was a post-war leftist political and philosophical response associated with the resurgence of existentialism. When adopted by the Beatles' German art-student friends, the hair was a specifically pro-European, anti-Nazi stance in a country still recovering from the horrors it had imposed on the rest of the continent.

Although in our times, such a haircut does not function anymore in this way, its recontextualisation by The Recalls transports a border-crossing element: Drummer Max holds a teacup and saucer in his hand, which can also be classified as a translational element, as The Beatles themselves often used this 'stereotype' of their home country as a kind of (self-)ironic reference to their British origins. However, the scene is also 'ruptured' in a more ironic way: on the one hand by Javier's (second from the right) casually held beer glass, a second beer glass under the bench, and the adaptation of

¹² Ibid.

teacup as an ‘accessory,’ which can be regarded as typically British by a Spanish-Chilean band living in Germany – to which the beer glasses in turn refer. I consider this a play with stereotypes of different origins, combined to form a transcultural pastiche in which origins are no longer relevant. On the other hand, Max’s shoes form an ironic marker. He does not wear the 1960s Beatle boots as his band colleagues do, but a pair of vans. Although this brand was also founded in the 1960s,¹³ a skateboard shoe would have been a fashion no-go for the early Beatles.¹⁴ The photo makes clear that it is not The Recalls’ approach to evoke an authentic image of the 1960s; rather, what can be seen is a joyful interaction with existing material that is confidently and ironically appropriated.¹⁵



Pic 2. Instagram, *therecalls* (17.12.2018)

The close-up of the boots, however, underlines the pastiche-like homage, also realised by the corresponding narrow trouser legs. These refer to the trousers worn by the ‘Fab Four’ “that made the Beatles’ legs appear long and youthful. The straight cut all the way down the leg to the hem accommodated their recently acquired footwear” (Kapurch (2020, p. 248). At the same time, the scene, reminiscent overall of The Beatles first film *A hard day’s night* (1964), is ‘ruptured’ in a slightly ironic way: on the one hand, the white paws of the cat can be interpreted as a playful element, in

Also their shoes mentioned by The Recalls in the interview are a pervasive 1960s marker in the band’s self-staging. In my second example, I focus on the “elastic-sided, Cuban-heeled boots (soon to be known as ‘Beatle boots’)” (Norman, 2016, p. 148; King, 2016 p. 156), named after the ‘Fab Four.’

Only via combination of the two black-and-white images the translational approach can be completely identified. Even though The Beatles themselves were repeatedly photographed in striped tops, The Recalls’ transformative play in the first photo can only be recognised by connoisseurs of the British band, consciously looking for references.



Pic 3. Instagram, *therecalls* (17.12.2018)

¹³ In March 1966 Paul Van Doren and his partners James Van Doren, Gordy Lee and Serge D’Elia opened the first van shop in Anaheim (California, USA). The *Hi-Top* or *Sk8-Hi* was the world’s first skateboard shoe, launched in 1966.

¹⁴ Even if there are photos of some of The Beatles on a skateboard, they do not stage themselves as pioneers of this sport or wear the appropriate shoes at official events. Nevertheless, this small detail, known only to a few fans, can be interpreted in a very subtle way as another joyful game with the Beatles’ legacy.

¹⁵ Kapurch (2020, p. 247) underlines that The Beatles themselves used to play with their style in a joyful way: “Without seeming to take themselves too seriously, they mix elements that suit their needs, then discard them when they don’t.”

contrast to the black shoes. On the other hand, the ‘deviating’ shoes of drummer Max emphasise that again no authentic staging in the style of the 1960s is intended by the band, but rather a translational approach via playing with already existing material that is newly located: In the understanding of The Recalls, national und culturally determined borders are not important regarding their approach to fashion and music.

A similar kind of pastiche-like appropriation can be remarked in the case of the “jackets.” The Beatles own “playful adoption of Edwardian uniforms” (Kapurch, 2020, p. 252) is, again, combined with a political statement, this time with respect to the Anti-War-Movement in 1960s. Paul McCartney (2000, p. 248) states: “At the back of our minds, I think the plan was to have garish uniforms which would actually go against the idea of uniform.” McRobbie (1994, p. 132) emphasises the innovative component of the *Sgt. Pepper* style regarding a statement via fashion:¹⁶

(...) it was Peter Blake’s sleeve for the Beatles’ *Sgt. Pepper* album which marked the entrance of anachronistic dressing into the mainstream of the pop and fashion business. In their luridly coloured military uniforms, the Beatles were at this point poised midway between the pop establishment and hippy psychedelia. The outfits, along with John Lennon’s “granny” spectacles and the other symbols of “flower power” depicted on the cover, comprised a challenge to the grey conformity of male dress and an impertinent appropriation of official regalia for civilian anti-authoritarian hedonistic wear.

Designer Liv Schwarz makes custom and handmade jackets in military look for The Pogo, which are also used by The Recalls. Using this modified kind of the *Sgt. Pepper* uniform, The Recalls are in good company. Miller (2011, p. 81) underlines

(...) that military uniform and tailoring in its most literal sense has been a regularly occurring look for pop bands from a range of eras: The Rolling Stones, Duran Duran, Spandau Ballet and My Chemical Romance. At the Grammys in 2009, Coldplay wore a look created for their album *Viva la Vida or Death and All His Friends* with ragged uniforms reminiscent of revolutionary France. Lead singer Chris Martin acknowledged the irony of having Paul McCartney in the audience, joking that they had stolen the ‘Sergeant Pepper’ look.



Pic. 4 Instagram, *the_pogo* (16.12.2019)

The three photos I want to analyse show The Recalls’ drummer Max in different outfits with a military touch, which in turn play with already existing material in a translational manner. The pastiche-like acting is again made clear as a homage to The Beatles – and ‘ruptured’ in the seriousness of its appropriation.

¹⁶ See for more details regarding the “Pepper” style and its nostalgic touch Kapurch, 2020, pp. 253–256.

In the first picture, the translational markers of the Beatle boots and the military jacket as quotations are transformed via the comic-like T-shirt worn under the jacket. The black and white photograph also ‘eliminates’ the pop-art element created by The Beatles with their garishly coloured *Sgt. Pepper* cover. The colourlessness of the uniform jacket in the second picture as well as the change of the shoes for worn out vans thwarts the intended reference to The Beatles. This is, however, in turn reinforced by the Lennon cap (see more in detail the following example), so that at this point, a mixture of fashionable elements from different Beatles phases is



Pic. 5 Instagram, *the_pogo*, (10.6.2020)



Pic. 6 Instagram, *the_pogo*, (20.8.2019)

realised by Max.

The third photo is similar to the second one, but the red of the jacket and the floral shirt underneath refer overall more strongly to the fashionable attitude of the later Beatles. The Hofner violin bass on the chair in the background refers, however, to the ‘early’ Beatles (played by Paul McCartney).

This exaggerated combination of iconic Beatles style elements from different phases of their career and current footwear contradicts the seriousness of pure homage. The original countercultural meaning of the *Pepper* uniform is replaced by a joyful transcultural citation, reviving the nostalgic touch of the original.

The next example focuses on Lennon’s ‘Lenin cap,’ Biographer Norman (2008, p. 477; *ibid.*, pp. 506–508) notes:

He [John Lennon] also stood out from his fellow mop-tops by starting to sport a black leather peaked cap reminiscent of male headgear in the 1917 Russian Revolution. Though other young Britons already possessed such caps, and thousands more now rushed to buy them, John wore his in a distinctive way, slightly tipped back with a faint but discernible revolutionary air – Lennon half-wanting to be Lenin.

In addition to the already analysed photos of drummer Max, the rest of the band (singer Jonathan left, bassist Javier centre, guitarist Momo Lebrón right) wears different versions of the Lennon cap on different occasions. The photos presented here are only a small selection of the pictures with this Beatles ‘accessory’ used by The Recalls. The iconic nature of the cap reveals the clear reference to Lennon. The Recalls thus assign themselves to an era which they celebrate in the context of a homage. The purely homageable pastiche, however, is again ‘ruptured’ in its seriousness: by not staging one member of the band as *the* Lennon revenant (and the others, e.g., as Paul, George and Ringo) and not using only Lennon-like fashion items, The Recalls underline their own



Pic. 7. Instagram, *nuwandapoet* (6.7.2020)



Pic. 8 Instagram, *the_pogo* (10.11.2019)



Pic. 9 Instagram, *the_pogo* (13.2.2020)

style. The latter is not intended to be a mere and meaningless imitation, but a playful transformation of fashionable fragments. This pastiche dialogues in a creative manner with 1960s material via using iconic quotations, but also transforms them for the band's own self-staging. The actualisation of past fashion in a new context with new meanings can, therefore, again be considered a translational act. Although the cap has lost in current fashion its revolutionary note, the transcultural potential inherent in The Recalls' approach can be supposed.



Pic. 10 Instagram, *nuwandapoet* (23.7.2020)

Singer Jonathan appropriates furthermore another Lennon 'accessory,' his famous round glasses. After Lennon had long refused to wear glasses at all (for reasons of vanity), he decided to keep them after shooting the film *How I won the war* (1967). In doing so, he oriented himself to the "obsession with nostalgia" (King, 2016, p. 205) that prevailed in the mid-1960s. His round "Granny glasses" (King, 2016, p. 204) contributed significantly to his appearance as a "rather prim Victorian ledger clerk" (Norman, 2008, p. 679; *ibid.*, pp. 618–619). Lennon's use of these "metal-rimmed glasses" (McRobbie, 1994, p. 132) in the 1960s can be considered

[...] a further element to that theme in the counter-culture suggesting an interest in the old, the used, the overtly cheap and apparently unstylish. [...] Lennon's cheap, shoddy specs became one of his trade marks. At the same time they came to represent one of the most familiar anti-materialist strands in

hippy culture. They suggested a casual disregard for obvious signs of wealth, and a disdain for "the colour of money."

Jonathan stages himself with the iconic visual aid in various colours. At this point, the translational approach becomes evidently clear. The Lennon glasses are no longer a

political statement in the context of the 1960s hippy style, but a clear fashionable accessory, thus translated – following Lefevere’s concept of rewriting – in a new context and ‘charged’ with a new meaning in the sense of a homage. This example of pastiche clearly underlines the significance of Lennon and his music for The Recalls’ singer.



Pic. 11 Instagram, *nuwandapoet* (19.3.2020)



Pic. 12 Instagram, *nuwandapoet* (19.8.2020)

The special kind of appropriation of 1960s fashion and particularly the play with stylistic elements used by The Beatles are unfolded in all examples as a transcultural performance by The Recalls. In this context, fashion knows as little national and cultural boundaries as the music that goes with it.¹⁷ Both are used to generate and stage identity and affiliation, in this case to the 1960s scene and The Beatles’ fan circle. But national affiliation is, as shown especially in my first example, ironically counteracted – and thus questioned. This can be considered part of the deconstructionist aspect of transtextuality and of the (self-)reflexive political potential inherent in postmodern art. It reveals a kind of political message behind the fashionable postmodern approach which is often considered a play only for play’s sake.

The supposedly nostalgic retro reference has also to be critically reflected with respect to the creative appropriation by The Recalls. Their translational act takes up the transformational aspect inherent in cultural translation. Thus, the band members emphasise that although they lean on the 1960s, they want to remain themselves and develop, express and live their own style. Javier makes clear: “I mean there are a lot of fans of the Beatles who wear a suit with a tie, but of course, we don’t want that, because we live now and we want to be ourselves. But the 60s fashion is really inspiring.”¹⁸ Also Kapurch (2020, p. 258) underlines that “The Beatles’ fashion and style iconography were – and still are – invitations to listeners to join the Fab Four, to find and express their own identities through imagination”. This goes hand in hand with an awareness of the past and present and that the former cannot be authentically evoked because of the

¹⁷ In general, the field of music is considered a very important one regarding “the construction, definition and redefinition of national identities” (Bennett, 2000, p. 190; see furthermore Stokes, 1994, p. 4; and Frith, 1987, p. 141).

¹⁸ Quoted from my interview dated 26.6.2020.

latter. What can be observed, is not a parodic appropriation of a past style, as Miller (2011, pp. 86–87), e.g., states for Japanese boy bands and Jameson claims for the postmodern pastiche. Rather, a positive ‘charged’ homage can be identified in the examined photographic pastiches in the understanding of Hoesterrey: This means a play with stereotypes in the sense of iconic Beatles ‘accessories’ which shows the joy of using already existing material, the survival of these ‘accessories’ through their quotation as an act of homage on the one hand; on the other hand, their transformative redesign and recontextualisation are used to stage the band’s own image, thus creating their own style with a high recognition value which is closely connected to their musical approach – which is, in turn, a transcultural one goes beyond Hoesterrey’s definition.

5. Conclusion and discussion

In my essay I applied the concept of cultural translation to the field of fashion in pop music. I analysed the appropriation of the 1960s style and especially the one of The Beatles by The Recalls as a translational act and examined their pastiche-like play, using some iconic Beatles features in the context of their self-staging. It was shown that this kind of appropriation does not fit in the definition of a pure (imitative) pastiche, nor in the definition of homage, but can be considered the development of a creative approach using existing material due to own purposes.

The approach of a homage regarding one of The Recalls’ musical idols and the era they were in is in any case tangible and comprehensible. However, the intention is not to evoke an authentic image of the 1960s, but rather to actualise corresponding fragments in a playful, affirmative-positive manner and recontextualise them transformatively through a dialogue between past and present. On the one hand, the slightly ironic way of appropriation that can be observed becomes clear through an overemphasis on features or a mixture of styles (“Fab” phase with “Pepper” elements), on the other hand, through fashionable elements from contemporary culture (vans). However, this kind of irony is by no means to be understood in a parodistic way, but as a homage ‘charged’ with the knowledge that a return to the 1960s is not possible, combined with an approach to create an image on their own. This translational act in the field of fashion can, therefore, be interpreted as an act of rewriting according to Lefevere.

It is, furthermore, a phenomenon that transcends cultural boundaries, generates transcultural affiliations to a particular scene and makes national identities in this field (almost) irrelevant. In that way, the pure playful manner of postmodern pastiche is contradicted. De Toro (2006, p. 231, my translation) describes transtextuality as a border-crossing phenomenon, as “[...] a transcultural and not national phenomenon because medial processes always have transnational and transcultural effects [...].” The Recalls, a group consisting of three Chilean and one Spanish guy, all living in Germany, influenced by a British group of the 1960s show how national boundaries are not useful for and applicable to transcultural phenomena like pop music and fashion which open up borders and create identity and affiliation without focusing on local or national patriotism. This can be described as “symptomatic of the pluralism which is increasingly becoming a feature” of postmodern societies and an opportunity to “rise new ways of looking” (Bennett, 2000, pp. 202–203) at (supposedly) nationally specific traditions in order not only to recognise the society you live in, but rather the one in which you wish to live (cf. Bennett, 2000, p. 203). Gómez Peña (1996, p. 70) underlines the significance of artists in this revisioning of nationality and transculturality:

The role that artists and cultural organizations can perform in this paradigm shift is crucial. Artists can function as community brokers, citizen diplomats, ombudsmen, and border translators. And our art spaces can perform the multiple roles of sanctuaries, demilitarized zones, centers for activism against xenophobia, and informal think tanks for intercultural and translational dialogue.

This perspective could be an opportunity to rethink other constructions in a globalised world and to strengthen a transcultural perspective also on a scientific level. Therefore, I would like to end with a quote by Jonathan which fits very well in this kind of discourse: “I never felt part of some country, I do music in my own world, it doesn’t matter where I am ...”¹⁹

REFERENCES

- Aizawa, K. (2010). Fremdsprachigkeit und Fremdkulturalität – Wider die kulturwissenschaftliche Metaphorisierung der Übersetzung. In: Yamamoto, H. & C. Ivanovic, eds: *Übersetzung – Transformation. Umformungsprozesse in/von Texten, Medien, Kulturen* (pp. 58–59). Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Allen, G. (2011). *Intertextuality*, 2. ed. London/New York: Routledge.
- Bachmann-Medick, D. (2014). *Cultural turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, 5. ed. Reinbek: Rowohlt.
- Bassnett, S. (1990). The translation turn in cultural studies. In: Bassnett, S. & A. Lefevere, eds.: *Translation, history, and culture* (pp. 123–140). London: Pinter Publishers.
- Bennett, A. (2000): ‘Sitting in an English garden’: Comparing representations of ‘Britishness’ in the songs of the Beatles and 1990s Britpop groups”. In: Inglis, I., ed: *The Beatles, popular music and society* (pp. 189–206). London: Macmillan Press.
- Bhabha, H. K. (2010 [1994]). *The location of culture*. London/New York: Routledge.
- Cohen, S. (2002). *Folks devils and moral panics*, 3. ed. Abingdon: Routledge.
- Diederichsen, D. (1999). Pop – deskriptiv, normativ, emphatisch. In: Hartges, M. et al., eds.: *Pop, Technik, Poesie. Die nächste Generation* (pp. 36–44). Reinbek: Rowohlt.
- _____ (2014). *Über Pop-Musik*. Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- Doorslaer, L. van (2017). A concept’s coming of age. Developments in the use of the concept of culture in Translation Studies. In: Heller, L., ed.: *Kultur und Übersetzung. Studien zu einem begrifflichen Verständnis* (pp. 37–50). Bielefeld: transcript.
- Eagleton, T. (1987). Awakening from modernity. *Times Literary Supplement* 20.2.
- Eco, U. (1985). *Reflections on “The Name of the Rose”* (trad. William Weaver). London: Secker & Warburg.

¹⁹ Quoted from my interview dated 19.2.2020.

- Engelskircher, K. (2021). Intercultural dialogue via music – The Beatles' legacy as a translational act by the example of The Recalls. *Culture and Dialogue*, 9/1, issue: *Music*, *Culture and Dialogue*, coming up.
- Ernst, T. (2001). *Popliteratur*. Hamburg: Rotbuch.
- Frith, S. (1996). *Performing rites*. Oxford: Oxford University Press.
- (1987). Towards an aesthetic of popular music. In: Leppert, R. & S. McLary, eds.: *Music and society: The politics of composition, performance and reception* (pp. 133–149). Cambridge University Press.
- Greene, R. et al. (eds.) (2012). *The Princeton encyclopedia of poetry and poetics*, 4. ed. Princeton: Princeton University Press.
- Gregory, G. (2019). *Boy Bands and the performance of masculinity*. New York/London: Routledge.
- Gómez Peña, G. (1996). *Friendly cannibals*. San Francisco: Artspace Books.
- Harvey, D. (1990). *The condition of postmodernity*. Malden: Blackwell.
- Hebdige, D. (1979). *Subculture: The meaning of style*. London: Routledge.
- Heller, L. (2017). Eulen nach Athen. Provokation und Reflexionsanstöße des *translational turn* der Kulturwissenschaft für die Translationstheorie. In: Heller, L., ed.: *Kultur und Übersetzung. Studien zu einem begrifflichen Verständnis* (pp. 93–115). Bielefeld: transcript.
- Hoesterey, I. (2001). *Pastiche: Cultural memory in art, film, literature*. Bloomington: Indiana University Press.
- Hutcheon, L. [1989] (2002). *The politics of postmodernism*, 2. ed. London/New York: Routledge.
- Hutcheon, L. (1991). The politics of postmodern parody. In: Plett, H.F., ed.: *Intertextuality* (pp. 225–236). Berlin/New York: de Gruyter.
- Jakobson, R. (1981). Linguistische Aspekte der Übersetzung. In: Wilss, W., ed.: *Übersetzungswissenschaft* (pp. 189–198). Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Jameson, F. (1998). Postmodernism and consumer society. In: Foster, H., ed.: *The anti-aesthetic. Essays on postmodern culture* (pp. 127–144). New York: The New Press.
- Kapurch, K. (2020). The Beatles, fashion, and cultural iconography. In: Womack K., ed.: *The Beatles in context* (pp. 247–258). Cambridge: Cambridge University Press.
- King, M. (2016). *Men, masculinity and the Beatles*. London/New York: Routledge.
- Lefevere, A. (2009). Interpretation, Übersetzung, Neuschreibung. Ein alternatives Paradigma. In: Hagemann, S., ed.: *Deskriptive Übersetzungsforschung. Eine Auswahl* (pp. 63–91). Berlin: SAXA.

- _____. (1985). Why waste our time on rewrites? The trouble with interpretation and the role of rewriting in an alternative paradigm. In: Hermans, T., ed.: *The manipulation of literature. Studies in literary translation* (pp. 215–243). London/Sydney: Croom Helm.
- Lyotard, J.-F. (1979). *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*. Paris: Minuit.
- _____. (1992). *The Postmodern explained to children. Correspondence 1982–1985*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Maitland, S. (2017). *What is cultural translation?* London/New York: Bloomsbury Academic.
- Marshall, P.D. (2000). The celebrity legacy of the Beatles. In: Inglis, I., ed.: *The Beatles, popular music and society: A thousand voices* (pp. 163–175). New York: St. Martin's Press.
- McRobbie, A. (1994). *Postmodernism and popular culture*. London/New York: Routledge.
- Miller, J. (2011). *Fashion and Music*. Oxford/New York: Berg.
- Moore, A.F. (2001). *Rock: The primary text*. Aldershot: Ashgate.
- Neaverson, B. (2000). Tell me what you see: the influences and impact of the Beatles' movies. In: Inglis, I., ed.: *The Beatles, popular music and society* (pp. 150–162). London: Macmillan Press 2000.
- Norman, P. (2008). *John Lennon. The Life*. Harper Collins E-Books.
- _____. (2016). *Paul McCartney. The Biography*. London: Weidenfeld & Nicolson.
- Pym, A. (2010). *Exploring translation theories*. London/New York: Routledge.
- Roessner, J. (2006). We all want to change the world. Postmodern politics and the Beatles' *White Album*. In: Womack, K. & T.F. Davis, eds.: *Reading the Beatles. Cultural Studies, Literary Criticism, and the Fab Four* (pp. 147–158). Albany: State University of New York Press.
- Savage, J. (2017, 8th June). You say you want a sexual revolution: Why 1967 is the year pop came out. *The Guardian*. Consulted in <https://www.theguardian.com/music/2017/jun/08/1967-the-year-that-pop-came-out-beatles-rolling-stones-kinks> (9.10.2020).
- Sennett, R. (2003). Resistance. In: Bull, M. & L. Back, eds.: *The auditory culture reader*. Oxford: Berg.
- Sims, J. (1999). *Rock/Fashion*. London: Omnibus Press.
- Spicer, M. (2009). Strategic intertextuality in three of John Lennon's late Beatles songs. *Gamut*, 2/1, 347–376.
- Stokes, Martin (1994). Introduction: Ethnicity, identity and music. In: Stokes, M., ed.: *Ethnicity, identity and music: the musical construction of place* (pp. 1–27). Oxford: Berg 1994.
- Sturge, K. (2011). Cultural translation. In: Baker, M. & G. Saldanha, eds.: *Routledge encyclopedia of translation studies*, 2. ed. (pp. 67–69). London/New York: Routledge.

- The Beatles (2000). *The Beatles Anthology*. San Francisco: Chronicle Books.
- Tonelli, C.J. (2011). *Musical pastiche, embodiment, and intersubjectivity: Listening in the second degree*. San Diego: University of California.
- Toro, A. de (1996). Die Postmoderne und Lateinamerika (mit einem Modell für den lateinamerikanischen Roman). In: E. Höfner & Schoell. K., eds.: *Erzählte Welt. Studien zur Narrativik in Frankreich, Spanien und Lateinamerika* (Theorie und Kritik der Kultur und Literatur, Bd. 8) (pp. 259–299). Frankfurt am Main: Vervuert.
- _____. (2006). Hacia una teoría de la cultura de la ‘hibridez’ como sistema científico ‘transrelacional’, ‘transversal’ y ‘transmedial’. In: Toro, A. de, ed.: *Cartografías y estrategias de la ‘postmodernidad’ y la ‘postcolonialidad’ en Latinoamérica. ‘Hibridez’ y ‘Globalización’* (pp. 195–242). Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, TKKL/TCCL, Vol. 32.
- _____. (2014). Los fundamentos del pensamiento occidental del siglo XX: La ‘postmodernidad’ y la ‘postcolonialidad’. In: Gadea, C.A. & E. Portanova Barros, eds.: *A “questão pós” nas Ciências Sociais. Crítica, estética, política e cultura* (pp. 97–166). Curitiba: Appris.
- Wagner, B. (2009). Kulturelle Ü. Erkundungen über ein wanderndes Konzept, *Kakanien, Revisited*, 1–8. <http://www.kakanien.ac.at/beitr/postcol/BWagner2.pdf> (10.10.2019).
- Whiteley, S. (2006). “Love, love, love”. Representations of gender and sexuality in selected songs by the Beatles. In: Womack, K. & T.F. Davis, eds.: *Reading the Beatles. Cultural Studies, Literary Criticism, and the Fab Four* (pp. 55–69). Albany: State University of New York Press 2006.
- Wolf, M. (2010). ‘Kulturelle Übersetzung’ – Spielwiese für übersetzerische Beliebigkeiten oder Spielarten von Übersetzung ‘nach Babel’? In: Yamamoto, H. & C. Ivanovic, eds.: *Übersetzung – Transformation. Umformungsprozesse in/von Texten, Medien, Kulturen* (pp. 44–55). Würzburg: Königshausen & Neumann.

Quoted interviews with The Recalls:

Interview by Kathrin Engelskircher with Jonathan Neira, Stuttgart/Mannheim (19.2.2020) and Momo Lebrón, Cologne/Mannheim (13.3./16.3.2020).

Interview by Kathrin Engelskircher with The Recalls, Hamburg (26.6.2020).

MÁSCARAS Y ESPEJOS OCULTAMIENTOS Y REVELACIONES EN EL RETRATO

MASKS AND MIRRORS CONCEALMENTS AND REVELATIONS IN THE PORTRAIT

LUIS ALCALÁ-GALIANO PAREJA*
luialcpar@gmail.com

El ser humano es portador de un sinfín de emociones y razonamientos; y al mismo tiempo es capaz de inimaginables actos por medio de la voluntad. Emociones, razonamientos y acciones que son expresados a través del cuerpo. La máscara y espejo son dos elementos que configuran aspectos identitarios del ser humano. El objetivo de este trabajo es plantear un panorama general que permita reflexionar acerca de la capacidad que tienen la máscara y el espejo como elementos expresivos dentro del género pictórico del retrato. Para ello se realizará una introducción al retrato como género, para después sobrevolar teóricamente los dos conceptos antes mencionados. A través de la máscara la persona puede ocultar su identidad, mientras que el espejo no hace sino mostrar a un sujeto que es emisor y receptor de la mirada.

Palabras Clave: máscara; espejo; retrato.

The human being is the bearer of endless emotions and reasonings; and at the same time is capable of unimaginable acts by means of the will. Emotions, reasoning and actions are expressed through the body. The mask and the mirror are two elements that configure identity aspects of the human being. The aim of this work is to provide an overview that allows us to reflect on the capacity of the mask and the mirror as expressive elements within the pictorial genre of portraiture. To this end, an introduction to portraiture as a genre will be given, followed by a theoretical examination of the of the two concepts mentioned above. Through the mask, the person can conceal his or her identity, while the mirror merely shows a subject that is both sender and receiver of the gaze.

Keywords: mask; mirror; portrait.

Data de receção: 2021-02-12
Data de aceitação: 2021-03-19
DOI: 10.21814/2i.3244

* Profesor contratado predoctoral, Universidade de Santiago de Compostela, Facultad de Xeografía e Historia, Departamento de Historia del Arte, Santiago de Compostela, España. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6225-6675>

A mask tells us more than a face
— Oscar Wilde

*I'm looking for the face I had
before the world was made*
— William B. Yeats¹

1. A propósito del retrato

El género pictórico del retrato permite echar la mirada atrás, sobre la historia particular, y reflexionar sobre el pasado común y las señas de identidad colectiva. Permite conocer las formas de relación social, expectativas y la imagen que cada persona retratada quería dejar a la posteridad. (Portús, 2004, pp. 7–8)

Como señala Martínez-Artero, dentro del campo específico de la pintura, un retrato es la representación de un sujeto (2004, p. 11). A este respecto se pregunta Fletcher “¿cuándo hay que valorar un retrato como imagen fidedigna de una persona, y cuándo clasificarlo como lo que en inglés llamaríamos *a fancy piece*, una fantasía?” (2008, p. 126). Por ello, resulta conveniente diferenciar un cuadro que presenta un *retrato* de otra composición que muestra un *tipo*. A este efecto, el retrato podría definirse como el conjunto de los rasgos individuales que reflejan fielmente a un individuo reconocible con nombres y apellidos, con sus afanes, angustias y movimientos interiores. El tipo, en cambio, sería la representación de un ejemplo general, un retrato que no es retrato, imágenes planas que no representan a personas con nombre y apellidos. En ambos casos, el lenguaje, la composición y la técnica empleadas pueden ser similares, el resultado, sin embargo, es distinto.

En general se admite que un retrato responde a la necesidad de “establecer una identidad individual basada en una distinción física, de manera que la reproducción del modelo refleje su absoluta particularidad” (Agustín-Lacruz, 2006, 57). Como objeto artístico rebosante de subjetividad (Mena, 1994, 352), el retrato es considerado uno de los géneros más difíciles, y como afirma Calvo Serraller, el retrato como género guarda cierta similitud con la dialéctica del arte pues se desenvuelve entre el aparecer y el desaparecer, emplazándose en el momento fugaz de la verdad, “ese mágico intervalo entre lo visto y lo no visto” (2007, p. 20). Para concluir, podría citarse a Díez, uno de los grandes investigadores acerca del retrato, quien señala que aunque parece tener vínculos más fuertes con Occidente, para nada el retrato es algo específicamente occidental (2015, p. 108).

Otro punto de visa es el aportado por Laín Entralgo, quien afirma que el pintor puede seguir cuatro líneas para afrontar un retrato: la presencialidad, la comprensión, la elevación y la degradación (1994, pp. 43-50). La *presencialidad* alude a representar lo que *es y está siendo*. “Así veo yo lo que en este instante eres, y así te pinto” dice sin palabras el artista. Por otro lado, biología, destino y libertad convergen en la figura del

¹ En lo que concierne a este pasaje de Yeats, y no tanto por el valor primordial de la máscara, como por la extraordinaria óptica femenina en relación con el desencantado encuentro entre la belleza física (que la cosmética intenta mantener) y la belleza interior que la mujer (puede recuperar al margen de cualquier proceso de relación con sus iguales), puede ser interesante la lectura de la obra de Gould, W. (2013). *The mask before The Mask*. In Mills Harper, M., & Gould, W. (eds.), *Yeats's Mask*: Yeats Annual No. 19. Open Book Publishers. <http://books.openedition.org/obp/1411>.

modelo ante la mirada atenta del pintor.² ¿Y cómo se consigue esto? Son tres los elementos del retrato que denotan lo que para un pintor es y está siendo la persona que retrata: el rostro, la actitud corporal y la indumentaria. Y todo esto, mediante la *comprensión*, o acto en el que se funden “la certidumbre de lo que se ve” y “la creencia en la realidad de algo que no se ve pero que se supone”. Con intención de que el retrato gane un punto de vista psicológico, Laín Entralgo señala la importancia de que un retrato incorpore “lo que consciente o inconscientemente esa persona sienta ser y está queriendo ser”. En tercer lugar, la vía de la *elevación* mediante la cual “el pintor no sólo lleva al lienzo lo que a sus ojos está siendo la persona efigiada y lo que esa persona está sintiendo o queriendo ser, está poniendo lo que, en un acto de generosa compasión, él quiere que sea”. Para terminar, el retrato puede implicar una cierta *degradación* o “voluntario rebajamiento de alguien cuyo nivel social está muy por encima del valor moral”.

2. Lo que muestra una máscara

El origen etimológico de la palabra máscara es muy revelador. Se denominan *prósopon* a las caretas empleadas en el teatro griego.³ Y es interesante hacer notar su empleo tanto para transmitir emociones como para aumentar mecánicamente la voz del actor. De manera que *prósopon* acabó designando al portador de máscara. En latín es posible establecer otro origen igualmente interesante: *personae* vendría del prefijo *per* (“a través de” y del verbo *sonare*), originando una traducción libre similar a “para que resuene”. Otras palabras derivadas de esta evolución serían personaje y persona. Así, podría decirse que en el género dramático en la Antigüedad se concentraba en torno a la máscara, la persona y el personaje.⁴ Por otro lado, se considera un posible origen arábigo (*más-hara*), relacionado con *sahir* (burlar), evidenciando el carácter fingido o de impostura para engañar la realidad.

También es posible destacar la función ornamental y práctica que desempeñaba la máscara. Ya sea su empleo en ritos sociales y ceremonias religiosas, como por ejemplo las *schadenmaske* alemanas; como en relación con el retrato, su empleo específico como mascarillas funerarias. En cualquier caso es evidente su uso en condiciones que exigían o facilitaban el anonimato de quien la portaba. La máscara también ha modificado el rostro en contextos de salud-enfermedad ante catástrofes sanitarias, debido al valor de protección que se le suponía. Desde las máscaras con forma de pico de ave empleadas durante la peste bubónica, así como su uso sanitario y de protección en el contexto actual.

El aspecto grotesco de una máscara es, hasta cierto punto, una de sus principales virtudes. La máscara puede ser entendida como traducción de ese momento en que, mediante la fantasía y la imaginación, el arte rompe deliberadamente el ideal de belleza y las reglas asociadas a su representación. Otras interpretaciones permiten leer la máscara como agente de transformación mágico, e incluso como instrumento de camuflaje (Argullol, 2004, p. 46). Elemento de gran significado plástico, inicialmente la máscara parece tener un significado ritual. Sitúa al hombre en el terreno de lo no natural; produce miedo, terror, reverencia y toda una serie de sentimientos tragicómicos. Al mismo tiempo,

² Por biología Laín Entralgo entiende “lo que como consecuencia de su constitución individual es el sujeto en cuestión”; “lo que el mundo en que vive le ha hecho ser” responde a su concepto de destino; finalmente, define la libertad como “lo que ese sujeto ha hecho para que su persona y su vida sean lo que efectivamente son” (Entralgo, 1994, p. 45).

³ *Pros*: delante de ; *-opos*: faz, rostro.

⁴ El *Libro de las Máscaras* escrito por Francesco Ficoroni (1664) reúne multitud de ejemplos acerca de este objeto, en su mayoría empleados para la *comedia dell'arte*.

es innegable el poder mágico, apotropaico, que encierra la máscara. En este sentido cabe resaltar su valor arquetípico primordial, donde el artista puede decir, como el poeta W. B. Yeats *I'm looking for the face I had/ before the world was made* (1933, p. 65).

Es evidente que una persona no es un objeto; algo bien distinto es que por vía de la abstracción intelectual se pueda abarcar a la persona como objeto de conocimiento. Así, y evitando caer en la despersonalización, la persona es *sujeto* en el sentido moderno del término. Antropológicamente, además, la máscara permite convertir el rostro en la reducción de una serie de rasgos faciales, e implica un significado de autoconciencia y de personificación. Paradójicamente la negación del rostro permite representar aspectos más inexpresables y complejos de la persona, depositando en otras partes del cuerpo la sede visual de la identificación (Martínez-Artero, 2004, 247). Por supuesto, no faltan voces que no reconocen el carácter retratístico de la máscara. Tamar Garb afirma que “la máscara es lo opuesto al retrato, que convencionalmente exige que los trazos específicos sean lo más relevante” (Calvo, 2007, 85). Pintores, escultores, poetas, llegaron al acuerdo tácito de que “para llevar a cabo caracterizaciones o retratos literarios propiamente dichos, hay que *asumir* el aspecto del personaje que se pretende retratar” (Caro Baroja, 1987, p.18). La máscara queda, así, como potente metáfora de una identidad mutante, que puede ser creada y recreada en cada ocasión.

2.1 Máscaras y retrato

Corresponde al saber hacer del pintor, descorriendo el velo que ocultaba la personalidad del retratado, mostrar la identidad que existe tras la máscara. Se trata de lograr un esquema abstracto de la realidad en el que lo decorativo prime sobre todo lo demás. Por limitaciones de espacio el recorrido acerca del retrato y la máscara, ambos entendidos como moda, será breve y comenzará con el retrato renacentista. Principal característica de esta etapa es el afán por armonizar la bidimensionalidad del lienzo con fogonazos de joyas, vestidos, detalles de las telas y pliegues.⁵ Tampoco es baladí su empleo en el Barroco, especialmente en combinación con trajes y adornos.⁶

La tradición de los payasos rococós, en ocasiones eran metamorfosis del propio artista. En una epifanía ridícula del arte y del artista (Starobinski, 2007, p. 9), papeles como el de bufón, saltimbanqui o payaso pueden ser entendidos como imágenes hiperbólicas y a propósito deformantes con las que los artistas han querido mostrarse a sí mismos y exponer la propia naturaleza del retrato.

Es particularmente interesante la relación entre el retrato-máscara y la moda en el siglo XVIII. Desde un punto de vista económico, prima el racionalismo, de la mano de la industrialización creciente que comienza a poblar Europa de fábricas. Tanto el capitalismo como el industrialismo se mueven por caminos conocidos hace tiempo, pero es ahora cuando por primera vez ejercen su influencia en todos los ámbitos; la vida diaria de los hombres, su vivienda, sus medios de transporte, sus técnicas de iluminación, su

⁵ Acerca de la relación entre pintura y moda y la importancia de la indumentaria para fechar obras, consultar Rodríguez, M. et al. (2018). *Géneros Pictóricos. Hibridación de las Artes Visuales y el Diseño de Moda*. Facultad de Bellas Artes: Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/77428>

⁶ A este respecto hay un capítulo de Bernis, C. (1994), La moda en los retratos de Velázquez. En *El retrato en el museo del Prado*, pp. 271–302.

alimentación y su vestido⁷ experimentan desde 1850 modificaciones más radicales que en todos los siglos anteriores desde el comienzo de la moderna civilización urbana.

Es posible entrever la máscara en los orígenes de la pintura moderna en Goya y, a partir de ahí, en carnavales, desfiles y gentes de cara tapada ya sea por máscaras o desgarradas por gestos y gritos (como en los cuadros de Munch, Ensor, Otto Dix o Grosz). La burguesía, con un poder cada vez más decisivo, explícita su actitud, no buscan ocultar su aspecto físico, sino que además quieren mostrar su carácter, a través de un gesto, de la vestimenta, quizá incluso de la mirada.

El retrato en el siglo XIX deviene un género complejo, pues la libertad del artista podía verse coartada por la voluntad de la persona representada en cuanto a los modos, espacios, técnica, incluso el vestuario. En este sentido, la máscara permite representar un *estilo de vida*,⁸ haciendo del retrato una moda. Une a partidarios de una misma causa bajo una serie de símbolos; así como distingue a los que no son del mismo grupo. La máscara adquiere, por tanto, parte del carácter cohesionador del retrato, tanto en grupo como por clases sociales; o lo que es lo mismo, el retrato-máscara es empleado para distinguirse, distanciarse y destacarse de los demás (Rodríguez *et al.*, 2018, p. 120). Es cierto que las máscaras hasta cierto punto tienen un componente hermético, pero también gozan de cierta elocuencia expresiva, o al menos así lo entendía Oscar Wilde cuando dejó por escrito que *a mask tell us more than a face* (2000, p. 39).

Si el retrato sobrevivió en el siglo XX fue a costa de una mutación dramática que alteró su naturaleza esencial. Si hasta ahora primaba la consideración del retrato como acto social, con una suerte de ritual de largas sesiones de pose y la captación del parecido como meta, con el retrato moderno la verdad como mimesis (el espejo) se vio desplazada por los múltiples valores de la máscara.

Con la llegada de las vanguardias artísticas el panorama se intensifica: “la clásica concepción de lo bello es sustituida por una definición del arte capaz de transfigurar el rostro humano en una máscara caricaturesca” (Zuffi, 2000, p. 186). Comparando el autorretrato de Murillo con el *retrato de Matisse* hecho por Derain; y el *retrato de Derain* hecho por Matisse, Portús señala cómo el nuevo programa estético se centra en la representación de los atributos existenciales de la figura humana (2004, p. 197). En este sentido, un concepto acuñado entre vanguardias es el de *visages vides*, rostros vacíos o caras sin rostros. Se trata de un término empleado para referirse a los numerosos retratos que transitan, en delicado equilibrio, la senda de la abstracción, dejando atrás la tradición de crear rostros en los que era fácil reconocer la figuración.

Huelga decir que si el retrato se ocupa de lo que es más singular en un rostro, la máscara y la escultura primitiva afirman en su rigurosa abstracción los rasgos comunes, borrando o cubriendo los rasgos individuales. A este particular, y acudiendo a las *Damas de Aviñón*, Muñoz Molina destaca el simbolismo de la máscara en el “asalto radical a las normas del retrato”, consumación de la ruptura con toda ilusión de profundidad y parecido, de carácter incluso iconoclasta, además de la brutal expresividad de la máscara africana, concebida como “antítesis exacta de la representación europea” (2012, p. 139).

La expresividad pictórica va en paralelo de la expresividad psicológica que los artistas vierten en sus retratos. Mediante la distorsión de formas y la exageración de gestos se da rienda suelta al éxtasis expressionista.⁹ Así, abruptas pinceladas conforman rostros iracundos; colores indiferentes traducen la apatía del alma; el artista de vanguardia se sirve de la forma y del contenido para volcar el mundo interior que lleva dentro, incluso

⁷ Considerado por Calvo Serraller como “signo estético de los tiempos” (2014, p. 27).

⁸ Concepto acuñado por Georg Simmel (2011) e incluido en su obra *El rostro y el retrato*. Madrid: Casimiro.

⁹ Visita virtual al Museo Thyssen, realizable en

<https://static.museothyssen.org/microsites/exposiciones/2007/retratos/museo/museo2.html>

para demostrar la ausencia de él. Los colores no cambian, pero sí lo hace el uso que se hace de ellos. Con una voluntad antinaturalista y simbólica, los artistas de movimientos de vanguardia como el fauvismo o el expresionismo alemán, evocan la identidad de la persona representada mediante la simplificación formal y el uso intenso de los colores.¹⁰ De estos rostros-retratos a convertir el rostro en una máscara hay apenas un paso. Por medio de la simplificación formal se concreta en la intención arquetípica que tienen algunos pintores para representar a personas en concreto. Disminuyendo e incluso suprimiendo cualquier atisbo de expresión facial, los rostros acaban por volver a su primigenio significado de personas, de máscaras.

¿Qué decir de las cabezas lisas y sin facciones ni ojos en los rostros de numerosas representaciones del siglo XX? En ocasiones la máscara es la negación del rostro, de la identidad del modelo. ¿Podría decirse que el retrato remite así a una ausencia, la de alguien que estuvo frente al pintor? Hay verdad de presencia pero no en la correspondencia rostro-nombre. Máscara y rostro acaban por fundirse en una misma cosa: el nuevo sujeto.

3. Rostros en el espejo

Los pintores gustaban de demostrar su habilidad y su virtuosismo en autorretratos donde se fingían reflejados en espejos, que por cierto son también piezas coleccionables que podía hacer doblete como retratos. (Fletcher, 2004: 131)

Conocer el origen de una palabra ayuda a entender mejor las realidades a las que hace referencia. En el caso concreto de espejo, hay que rastrear su etimología en el latín *speculum*. Palabra conformada por el sufijo instrumental *culum* y una raíz que proviene del verbo *specio* (mirar). Así, *especulum* vendría a significar “instrumento de mirada”.¹¹

Vinculado a tareas de aseo e higiene personal, el espejo en la Antigüedad era un soporte metálico (cobre, plata o bronce) con una brillante lámina de plata condenada a oxidarse cada día y a ser limpiada continuamente (Brusatin, 1992, p. 45). Los espejos podían presentar decoración tanto en el mango como en el reverso. Con la invención del espejo de vidrio y de cristal de roca decae el uso de los espejos metálicos. En el siglo XVI adquiere un valor mobiliario y se destina a salones en formatos de gran tamaño. Tradicionalmente, se señala el Barroco como el momento en que el espejo será visto con más intensidad como sinónimo de vanidad.

Con el paso del tiempo y las innovaciones técnicas el espejo mutará formal y funcionalmente. Por ejemplo, los espejos nítidos como los actuales no se generalizan hasta el siglo XIX (Altuna, 2010, p. 22) y, en su esencia, irán asociados a un privilegio social. Desde un punto de vista matérico, existen espejos de distintos tipos (plano, cóncavos, convexos), siendo el espejo plano la más común de sus manifestaciones. Al mismo tiempo, el espejo es un objeto que permite reflexiones propias de la filosofía y la antropología pues, si no hay nadie delante de él, ¿el espejo sigue siendo espejo? Dicho de otro modo, ¿es su capacidad reflexiva lo que convierte al espejo en espejo? ¿O hay algo más?

El espejo “es un símbolo que, por sus múltiples posibilidades de sentido, tiene un gran valor en todo el ámbito de la cultura universal. Funcionan como espejo el agua, cualquier superficie bruñida, la mirada, el sueño, el pensamiento, el lenguaje, la literatura, el arte,

¹⁰ *Idem*.

¹¹ Para profundizar en el recorrido histórico, consultar Jay M. E. (2006). *History of Mirrors Dating Back 8000 Years*. University of California at Berkeley: School of Optometry.
<https://doi.org/10.1097/01.opx.0000237925.65901.c0>

etc” (Perilli, 1983, p. 149). Las cuatro bases que Agustín Lacruz propone acerca del retrato son rastreables e incluso adscribibles al espejo. En primer lugar, verosimilitud fisionómica en la que el retrato sea imagen especular del modelo. Después, un parecido que permita cierto reconocimiento. También son importantes alusiones indirectas mediante referencias a la ocupación, desempeño profesional o aficiones del modelo. Finalmente, el grado de recreación por parte del representador incide más que la reproducción fidedigna de la persona representada.¹² Otras características que tradicionalmente se asocian al retrato son reflejo y repetición (Bernárdez, 2001, p. 7), singularidad individual y unicidad irreplicable del sujeto retratado (Agustín-Lacruz, 2006, p. 57).

Acerca del espejo y la imagen reflejada, “en la Grecia antigua se pensaba que contemplar el propio reflejo podía ocasionar la muerte, pues el reflejo aprisiona el alma” (Gubern, 2001, p.38). La tradición romana continúa en parte este pensamiento, como recoge Anneo Seneca en sus *Naturales quaestiones* (I, 17) “la superficie reflectante puede llevar a las personas a estar en condiciones de pactar consigo mismas” (Zuffi, 2000, p. 286).

Además de rastrear el origen del espejo en el mito de Narciso, la tradición y sus supersticiones populares arrojan a los espejos variada fama. “Mirar un reflejo en un espejo significa mirar en el alma de quien está reflejado, yendo más allá de los simples rasgos naturales” (Zuffi, 2000, p. 286). Ante la muerte de alguien, en algunos sitios es costumbre cubrir los espejos de la casa para evitar que su espíritu quede atrapado. La historia de la literatura muestra numerosos ejemplos de su uso: en el cuento popular de *Blancanieves*, en obras más recientes como *Alicia a través del espejo* y en ejemplos más contemporáneos como *Harry Potter*. Así, además de ofrecer la posibilidad de ver la imagen propia, el espejo se convierte en un elemento indispensable para descubrir la alteridad (Gubern, 2001, p.38).

En lo que se refiere al espejo, y en relación con la construcción del sujeto, podría mencionarse la teoría de Lacan, concretamente la que hace referencia a la fase del espejo.¹³ Aunque no se trata de una novedad estrictamente,¹⁴ el psicoanalista francés designó bajo este nombre a una etapa en la que el sujeto (entre los seis y dieciocho meses de edad) es capaz de percibirse en la imagen reflejada (Fink, 2006, p. 95). Según el pensador francés este hecho supone un hito fundacional en la biografía del sujeto en cuanto que tiene lugar el primero autoconocimiento visual de manera global, y no fragmentada (Fink, 2006, p. 98).

Acerca de las prácticas artísticas contemporáneas cabe señalar cómo la fotografía, el cine, el vídeo (y por extensión lo multimedia y lo virtual), constituyen en sí otras formas de convocar la matriz del espejo en cuanto imagen del *Self* (Solans, 2003). A este respecto puede ser particularmente ilustrativa la obra de Barbara Kruger *Untitled. You are not yourself* (1982). Se trata de un ejemplo en el que a partir de una imagen cinematográfica se pone de manifiesto la falta de unidad en la identidad del individuo.

Es particularmente importante el papel del espejo en la labor del artista. Por un lado, cuando acomete un autorretrato: el espejo pone de relieve el instrumento intermediador

¹² Agustín Lacruz señala diversos motivos según los cuales la pintura quedó relevada del imperativo de ser reflejo fiel de la realidad, entre ellos uno de los que más relevancia tuvo fue la llegada de la técnica fotográfica. Así, la pintura en general y el retrato en particular experimentarán un viraje de rumbo en el contexto de las vanguardias artísticas. (Agustín-Lacruz, 2006, p. 57).

¹³ El asunto está tratado en un ensayo que lleva por título *El estadio del espejo como formador de la función del yo*.

¹⁴ Diversos experimentos con animales han demostrado que solamente aquellos más desarrollados son capaces de intuir algo de su apariencia en el espejo. Para profundizar en este asunto, consultar Gallup, Gordon G. Jr. (1970), “Chimpanzees: Self Recognition”, *Science* (167), 86-87.

de los autorretratos, y también de forma figurada, es manifestación de la tendencia que tenían los artistas modernos a imponer su sensibilidad y su estilo personal sobre los retratos, incluso cuando el modelo era otra persona. Y desde un punto de vista práctico, en la realización de cualquier cuadro, se recomienda ver la obra final a través de su reflejo para descubrir errores que no percibe la mirada directa (Muñoz, 2012, p. 188).

A la hora de construir una definición de retrato no son pocos los autores que acuden a la palabra representación. Así, en sentido estricto, el concepto retrato sirve para designar la representación visual del cuerpo de una o varias personas tomada del natural o bien reconstruida a partir de la memoria o de otros documentos ya existentes (Agustín-Lacruz, 2006, p. 45). John Pope-Hennessy define el arte del retrato como la representación del individuo con su propio carácter (1985, p. 8). Calvo Serraller, en cambio, concibe el retrato como una revelación, la revelación de la persona (2005, p. 197). Un retrato muestra a la persona como ella nunca conseguirá verse a sí misma en el espejo, como no conseguirán verla jamás sus familiares, sus conocidos, sus amigos, los que la ven en la calle y no saben quién es.

Se dice que la fotografía tiene precisión, pero lo cierto es que nunca podrá llegar a una precisión, a una penetración tan profunda como el retrato pictórico, y es porque sólo tiene un ojo. Y al pintor no le bastan los dos ojos, entre los que se alterna la visión, sino que necesita un tercer ojo: el ojo de la inteligencia (Calvo, 2005, p. 194). Así pues, la representación proporcionada en un retrato deriva de “la necesidad de establecer una identidad individual basada en una distinción física, de manera que la reproducción del modelo refleje su absoluta particularidad” (Agustín-Lacruz, 2006, p. 56).

El sujeto principal del retrato es la cara, “verdadero palimpsesto orgánico” (Gubern, 2001, p. 38). De alguna manera misteriosa, cada rostro es la biografía atrapada en un lienzo,¹⁵ un texto que está en continua redacción. Como apunta Altuna “Yo tengo un rostro, o sería más exacto decir que yo soy un rostro” (Altuna, 2010, p. 19). “El rostro, recobrado en el fondo del espejo y admirado en su explorable geografía fisiognómica, puede ser representado y recorrido como un mapa, como la parte visible de un alma que se esconde en el cuerpo” (Brusatin, 1992, p. 48).

El cuerpo puede ocultarse con el vestido. Un rostro es más sincero, transmite y traduce la interioridad del sujeto de una manera que podría decirse que el ser humano va desnudo de cuello para arriba.¹⁶ Axioma en que la unidad interna del sujeto se plasma, el rostro es el lugar en que está situado, a modo de península, una parte esencial del ser humano; es más, su enorme plasticidad lo convierte en “el lugar geométrico de la personalidad íntima” (Simmel, 2011, p. 11). Hoy en día el rostro es “objeto privilegiado de las industrias del deseo (cosmética, peluquería, cirugía estética, etc.) y del espectáculo” (Gubern, 2001, p. 40).

Así, y como ha acuñado la sabiduría popular, la cara funciona como espejo del alma, pero un espejo para que los demás miren (Altuna, 2010, p. 28). Tanto la antropología como la psicología pueden confirmar que el ser humano tiende a hacer una lectura del rostro como una manera de sintetizar al individuo que se observa.

¹⁵ “La narración de la vida humana es la máxima expresión de su ser. La persona se manifiesta en sus actos, en sus palabras, en sus gestos. Y todos ellos pueden ser dichos abstractamente, pero cuando son narrados expresan más cercanamente el hontanar del que surgen, porque la persona es biográficamente”. (Yepes, 1993, p. 150)

¹⁶ En estos últimos tiempo quizá menos. Con las mascarillas es posible darse cuenta de cómo, además de los ojos, la boca y las comisuras de los labios configuran también (y no poco) la imagen que se contruye de cada rostro humano.

A manera de breve nota final, y vinculado con el tema del espejo en cuanto marco dentro de marco, podría haberse incluido el trasunto de la ventana.¹⁷ Pues el marco de un espejo o de una ventana son, en Balzac, la manifestación del mismo corte ontológico que separa lo imaginario de lo real. Como señala Gubern, “La identificación del sujeto en el espejo nace de su capacidad de objetivación y de coordinación de sus percepciones exteriores con sus sensaciones interiores, certificando que aquello que siente de modo propioceptivo es también lo que ve” (p. 38). Asimismo, a la hora de la práctica artística se emplean algunos recursos concretos como invertir el cuadro para evitar que el cerebro pinte, y primar la técnica; usar un espejo para ver la obra; para comprobar las carnaciones, situarlo en el suelo a los pies y lanzar la mirada desde arriba.

En el fondo de los espejos hay un fotógrafo agazapado.
— Gómez de la Serna

*You are looking at the most dangerous animal in the world.*¹⁸

Conclusiones

Partiendo de la premisa de que el rostro es la parte del cuerpo más al descubierto, este trabajo ha pretendido lanzar una mirada más profunda, y al mismo tiempo doble, que permita contemplar el hecho histórico y el binomio máscara-espejo. El método empleado ha sido la recolección de diversas reflexiones sobre algunas de las múltiples caras del hecho retratístico, específicamente una serie de pensamientos acerca de la máscara y el espejo.

El apartado relacionado con la máscara comienza con un breve recorrido cronológico y etimológico. Desde sus orígenes en el teatro griego, pasando por la etapa de adaptación la máscara aumentaba la expresión del rostro del actor, así como su voz con un doble objetivo (técnico: aumentar el sonido; y estético-narrativo: intensificar la presencia del personaje). El retrato se encuentra vinculado con el drama clásico, y también con lo comedia, antecedente lejano de los payasos y bufones modernos, de manera que la máscara queda adscrita, aunque de maneras distintas, tanto a la comedia como a lo dramático.

Las máscaras han tenido un espectro funcional que supera y desborda su vinculación literaria. Cabe destacar su relación con el ámbito funerario, tanto para prolongar la existencia y el recuerdo de las personas fallecidas como para representar lo intangible, a la divinidad en toda clase de ritos, etc. En este sentido, especialmente a partir de cierto momento en el siglo XIX, y necesariamente vinculado a la aparición de la técnica fotográfica, se puede entender el retrato como moda. Porque muchas veces la máscara, más que ocultar, permite incluso rescatar al individuo parapetado tras un rostro-fachada externa, con el objetivo de proteger el santuario de su intimidad.

En este sentido, es lícito cuestionar la comunión de la máscara con los postulados de la moda, mediante la disolución en el imperativo colectivo. Pues si bien en cierto sentido permite continuar sin cuestionar las normas de la época, al mismo tiempo puede llevar a la anulación de la individualidad. Otro aspecto interesante de la máscara radica

¹⁷ En este sentido es interesante contemplar la obra de Ubaldo Gandolfi *Retrato del artista con el comitente y su familia* (1763?). ¿Se trata de un retrato de familia? ¿De un autorretrato? ¿Un retrato? ¿Todo lo anterior a la vez?

¹⁸ En el pabellón de los simios superiores del zoo del Bronx se instaló en 1963 un espejo, para que los visitantes se asomasen a él. A modo de leyenda figuraba la siguiente inscripción: “Estás mirando al animal más peligroso del mundo”.

precisamente en esa idea de grupo: la máscara propone el perfecto ocultamiento en el hacer imitativo, “comprando con ello toda la libertad que es capaz de deparar la vida y pudiéndose concentrar tanto mejor en lo que es para ellas íntimo y esencial” (Simmel, 1999, 87).

El espejo ha sido el segundo objeto de reflexión de este trabajo. Presente en la historia de la humanidad bajo diferentes formas y con variadas funciones, el espejo es una herramienta reflexiva de primer orden. Por vanidad, curiosidad, por necesidad o simplemente porque sí, el ser humano se siente atraído por su imagen reflejada. En síntesis, el espejo como símbolo “remite a la certeza, aunque hecha de fugacidad y apariencia, de la posesión de nuestro propio ser, pero, por su ambigüedad, alude al mismo tiempo a la fascinación y al terror que experimentamos ante nuestras imágenes inconscientes” (Perilli, 1983, p. 150).

¿Se pueden resumir estas reflexiones en dos sentencias? Seguramente no sea algo muy acertado, pero podrían ser las siguientes. Por un lado, que el rostro es al retrato lo que la indumentaria al actor de teatro; y que, en definitiva, los espejos provocan más preguntas que las respuestas que consiguen.

REFERENCIAS

- Agustín, M. C. (2006). *Análisis documental de contenido del retrato pictórico*. Cartagena: 3000 Informática.
- Altuna, B. (2010). *Una historia moral del rostro*. Valencia: Pre-Textos.
- Bernárdez, C. (2011). *Faces do país: o retrato en Galicia (1890-1950)*. Vigo: Novacaixagalicia.
- Bright, S. (2010). *Auto focus: The self-portrait in contemporary photography*. New York: The Monacelli Press.
- Brusatin, M. (1992). *Historia de las imágenes*. Madrid: Julio Ollero.
- Calvo, F. (2007). *El espejo y la máscara: el retrato en el siglo de Picasso*. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza.
- _____. (2014). *El arte contemporáneo*. Madrid: Taurus.
- Caro Baroja, J. (1987). *La cara, espejo del alma. Historia de la fisiognómica*. Barcelona: Círculo de Lectores.
- Díez, J. L. (2015). *Pintura del siglo XIX en el Museo del Prado*. Madrid: Museo Nacional del Prado.
- Fletcher, J. (2008). Coleccionistas, aficionados y el arte del retrato. En *El retrato del Renacimiento* (pp. 71-90). Madrid: Museo del Prado.
- Fink, B. (2006). *Jacques Lacan Écrits. The first complete edition in English*. London: W.W. Norton & Company.
<https://www.sas.upenn.edu/~cavitch/pdf-library/Lacan%20Mirror%20Stage.pdf>
- Gubern, R. (2001). Del rostro al retrato. *Anàlisi*, 27, 37–42.
<https://portalrecerca.uab.cat/en/publications/06b9a87b-ea15-4e87-b8b7-8975c542c51d>

- Láin Entralgo, P. (1994). Antropología del retrato, *El retrato en el Museo del Prado*. Madrid: Anaya, 43–50.
- Martin, A. (1992). *Collected poems*. Londres: Vintage.
- Martínez-Artero, R. (2004). *El retrato. Del sujeto en el retrato*. Barcelona: Montesinos.
- Mena Marqués. (1994). El arte y la fisionomía. En *El retrato en el Museo del Prado* (pp. 352). Madrid: Anaya.
- Muñoz, A. (2012). *El atrevimiento de mirar*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Perilli, C. (1983). El símbolo del Espejo en Borges. *Revista chilena de literatura*, 21, 149–157. <https://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/41322/42871>
- Pope-Hennessy, J. (1985). *El Retrato en el Renacimiento*. Torrejón de Ardoz: Akal.
- Portús, J. (2004). *El retrato español: del Greco a Picasso*. Madrid: Museo Nacional del Prado.
- Rodríguez, M. (2018). Hibridación de las artes visuales y el diseño de moda. *Revista del Centro de Estudios Visuales: NOiMAGEN*, 1, 116–140. <https://portalrecerca.uab.cat/en/publications/06b9a87b-ea15-4e87-b8b7-8975c542c51d>
- Simmel, G. (1999). *Cultura femenina y otros ensayos*. Barcelona: Alba.
- _____ (2011). *El rostro y el retrato*. Madrid: Casimiro.
- Solans, P. (2003). Del espejo a la pantalla. Derivas de la identidad. En D. Hernández Sánchez (ed.) *Arte, cuerpo tecnología*. Salamanca: Ediciones Universidad.
- Starobinski, J. (2007). *Retrato del artista como saltimbanqui*. Madrid: Abada.
- Wilde, O. (2000). *Intenciones*. Madrid: Taurus.
- Yepes, R. (1993). *Entender el mundo de hoy: Cartas a un joven estudiante*. Madrid: Rialp.
- Zuffi, S. (2000). *El Retrato: obras maestras entre la historia y la eternidad*. Madrid: Electa.

“VOYAGE D’UN RÊVE À L’AUTRE”

BARTHES, A MODA E OS SIGNOS

“TRAVELLING FROM ONE DREAM TO ANOTHER”

BARTHES, THE FASHION AND THE SIGNS

MARIA DE JESUS CABRAL*
mariajesu@gmail.com

Este artigo tem por base o livro *Système de la mode* (1967) que Roland Barthes consagrou à moda, fenómeno incontornável da vida social de meados dos anos sessenta do século XX, num tempo em que emergem várias revoluções. Interessamo-nos por investigar o tema à luz das suas análises e reflexões e, mais precisamente, o modo como este interage com a semiologia fundamentalmente aberta de Barthes. Atentamos em noções como texto, tecido, sentido e imaginário, e exploramos algumas implicações para a própria conceção da literatura (e do seu estudo) em Barthes, quer do ponto de vista da produção quer do da receção. No final, esta obra sobre moda oferece-se como esclarecedora de vários problemas tratados por Barthes ao longo do seu itinerário intelectual, e o mais vital de todos: a linguagem.

Palavras-Chave: *Système de la Mode*; Barthes; Linguagem; Roupas femininas; Texto; Sentido.

This paper is based on the book *Système de la mode* (1967) which Roland Barthes consecrated to fashion, an unavoidable phenomenon of social life of the early sixties of the XXth century, at a time when various revolutions were emerging. We are interested in investigating this theme in light of its analyses and reflections and, more precisely, the way in which it interacts with Barthes’s fundamentally open semiology. We delve into notions such as text, tissue, sense and imaginary, and we explore some of the implications for the own conception of literature (and its study) in Barthes, both from the point of view of the production and reception. In the end, this work on fashion offers itself as clarifying of various problems addressed by Barthes throughout his intellectual itinerary, and the most vital of all: the language.

Keywords: *Système de la mode*; Barthes; Language; Text; Feminine Clothes; Meaning.

Data de receção: 2021-01-12
Data de aceitação: 2021-02-12
DOI: 10.21814/2i.3155

* Investigadora, Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, Lisboa, Portugal. ORCID: 0000-0002-0736-3846.

*O poder de criar precisa de ponto de apoio, da muleta da realidade.
A arte é uma ciência...*

— Fernando Pessoa, *O Livro do Desassossego*

Introdução

Teorizador de uma semiologia *ativa* – que explanou na célebre lição no Collège de France em janeiro de 1977 (Barthes, 1978, p. 35¹) –, Roland Barthes é autor de uma obra vasta que lhe permitiu “pens[ar] a linguagem sob todas as suas formas”, na expressão feliz de Tiphaine Samoyault (Samoyault, 2015, p. 377). Na senda de Saussure, que fundara a linguística como “ciência dos signos no seio da vida social” (Saussure, 1962, p. 33), o autor de *S/Z* desenvolveu uma “théorie libératoire” (Barthes, 1970, contracapa) em que a atenção minuciosa à letra do texto não abstrai a literatura (e o estudo desta) da sua dimensão de fenómeno discursivo, histórica e culturalmente ancorado. De facto, muito mais do que análises formais cortadas do mundo real, não raro os trabalhos críticos de Barthes se desdobram a partir de uma referência propriamente social, integrando o *transitório* e o *fúgido* contemporâneo (para evocar Baudelaire) na sua interrogação de diversas esferas da atividade humana. Esta orientação é já perceptível no analista das mitologias – *Mythologies* (1957) – em que o crítico desconstrói mitos e mitificações contemporâneos para mostrar que são sobretudo fenómenos culturais – mais propriamente da cultura burguesa. A preocupação com as estruturas textuais alia-se já à leitura de uma realidade cada vez mais massificada e à atenção da relação da linguagem com o poder, em sintonia com o clima de efervescência ideológica e política que preludiou o “momento 68” (Zancarini-Fournel, 2008):

La bourgeoisie veut conserver l'être sans le paraître : c'est donc la négativité même du paraître bourgeois, infinie comme toute négativité, qui sollicite infiniment le mythe. L'opprimé n'est rien, il n'a en lui qu'une parole, celle de son émancipation ; l'opprimeur est tout, sa parole est riche, multiforme, souple, disposant de tous les degrés possibles de dignité : il a l'exclusivité du métalangage. L'opprimé *fait* le monde, il n'a qu'un langage actif, transitif (politique) ; l'opprimeur le conserve, sa parole est plénière, intransitive, gestuelle, théâtrale : c'est le Mythe ; le langage de l'un vise à transformer, le langage de l'autre vise à éterniser. (Barthes, 1957, pp. 236-237)

Neste contexto, a moda oferece-se, no seu próprio carácter efémero e urbano, como um balão de ensaio para o “structuralisme souple” de Barthes (Samoyault, 2015, p. 334), que irá confluír em *Leçon*.² Assim o mostra *Système de la mode* (1967), em que a moda escrita e mais exatamente *descrita*, sobre a qual se debruçou a partir de um corpus formado por artigos publicados na imprensa especializada – designadamente as revistas *Elle* e *Jardin des modes*, publicadas entre junho de 1958 e junho de 1959 –, é objeto de uma abordagem ao mesmo tempo *sensível* e *intelectual* (Samoyault, 2015, *idem*). Na esteira do artigo “Le bleu est à la mode cette année”, publicado em 1960 na *Revue française sociologique* (Barthes, 1960), o autor começa por demarcar-se de uma

¹ Publicada sob o título de *Leçon* no ano seguinte (Barthes, 1978).

² Convém lembrar que Barthes teve uma fase marcadamente estruturalista com trabalhos mais centrados no funcionamento interno do texto como *Le Degré zéro de l'écriture* (1953), “Introduction à l'analyse structurale du récit” (1966).

perspetiva sociológica, em que uma determinada peça de roupa permitiria “systématiser des conduites, qu’elle peut mettre en rapport avec des conditions sociales” (Barthes, 1967, p. 20).³ Atento menos aos *sinais* da moda (excentricidade, classicismo, dandismo, etc.) do que à maneira como esta *significa*, do ponto de vista da linguagem, Barthes propõe-se menos apreender o objeto na sua emergência – “d’une façon en quelque sorte immédiate” (SM, 8) – do que propor elementos para uma reconstituição do *sentido*, ou seja, “en faisant appel le moins possible à des concepts extérieurs (...) à une nomenclature de la mode” (*ibid.*). Ao invés do tratamento referencial, comum do discurso sociológico, e até jornalístico, o autor entende ultrapassar “la discrimination habituelle qui met le réel d’un côté et le langage de l’autre” (*Idem*). Na ideia de uma lógica aplicada em que “le sémiologique ‘déborde’ le linguistique”, o trabalho consiste então em apreender o *sentido* da moda na linguagem onde ela fundamentalmente *acontece*: “dans une société comme la nôtre où mythes et rites ont pris la forme d’une raison, c’est-à-dire en définitive d’une parole” (SM, 9). Nessa lógica, sustenta que “hors de la parole, il n’y a point de Mode totale, il n’y a point de Mode essentielle” (*ibid.*) e ainda que “ce n’est pas l’objet, c’est le nom qui fait désirer” (SM, 10).

Quantos *problemas* relativos à linguagem em duas breves páginas de “Avant-propos”! Desde a relação entre palavra e sentido à essencial presença do homem na língua, para chegar à função conativa da linguagem.⁴ Este limiar sintetiza, como vamos ver, o sentido mais profundo do projeto de *Système de la Mode*: lugar por excelência de reflexão sobre a linguagem e a literatura, ambas inventivas no *presente*, submetidas, por assim dizer, à “présence fatale de la parole humaine” (SM, 9).

“... la Mode écrite n’est-elle pas une littérature ?”

Para um autor que associa a palavra à atividade que lhe confere *um determinado* sentido, nunca determinado nem permanente, mas aberto a possíveis e passíveis interpretações (Barthes, 1973), a moda oferece-se como um discurso não imediatamente referencial, mas evocativo por excelência, suscitando a imaginação criadora. Nos exemplos de tendências indumentárias femininas, extraídos das ditas revistas de moda, vê assim conjugarem-se “trois vêtements” (SM, 8): o *vêtement-image* (representado pela fotografia), o *vêtement-texte* (o da legenda que acompanha a imagem) e o *vêtement réel* (objeto do mundo empírico). Mas o interesse é deslocado para um “vêtement qui reste de bout en bout imaginaire, ou si l’on préfère, purement intellectif” (SM, 20).

Sem recusar o que uma abordagem social ou meramente factual pode ter de *útil* (SM, 8) para outros propósitos, uma análise da moda a partir do imaginário oferece-se assim como prospetiva para a exploração de questões como o sentido e a interpretação. Aberto às operações da imaginação, o elemento ‘prosaico’ encontra dimensões poéticas da linguagem verbal, logo, múltiplos níveis de significação. Barthes põe a tónica nos jogos de significados possíveis que o “vêtement-écrit” abre, como um leque, quando é “porté par le langage” (14, meu sublinhado), acrescentando: “c’est dans ce jeu qu’il se fait” (*Idem*). Assim, temos consciência de que a legenda “*Ceinture de cuir au-dessus de la taille, piquée d’une rose, sur une robe souple en shetland*” (também em epígrafe ao capítulo I, SM, 13) que enquadra a fotografia de um vestido numa revista de moda, abre uma *realidade* semântica fundamentalmente diferente, ligada ao seu regime escrito, e, logo, uma leitura menos ‘plástica’ do que *verbal*. A análise pela linguagem solicita,

³ Por uma questão de economia tipográfica, facilitadora da leitura, adotamos doravante a abreviação SM, seguida do número da página correspondente.

⁴ Segundo a conhecida terminologia de Roman Jakobson (Jakobson, 1963).

pois, mais especificamente o foco na “matière (et) ses transformations, non (les) représentations” (*SM*, 15) do vestuário.

A projeção da semiologia como “science de tous les univers imaginés” (*SM*, 10) não teria porventura desagradado ao poeta das “Correspondências” que legitimou a imaginação como a “mais científica das faculdades” (Baudelaire, 1968, p. 396) e abriu a cidade moderna a interessantes percursos interdisciplinares (Laurel, 2016). Mas é mais precisamente Mallarmé o autor cujo pensamento e obra (profundamente alicerçados na questão da linguagem) melhor ecoam ou rumorejam em Barthes. Durante a década de setenta do século anterior, e a par da prática meta/poética de *circunstância*, Mallarmé também se interessou pela moda enquanto fenómeno da vida social do último quartel do século XIX. O poeta de “crise de versos” foi efetivamente criador e único redator (sob vários pseudónimos femininos) da revista *La Dernière Mode*, num total de oito números publicados entre setembro e dezembro de 1874). Contrariamente a uma ideia de frivolidade, os temas que aí encontramos, muitas vezes em filigrana de crónicas sobre roupa, decoração, culinária e lazeres, são de teor reflexivo: sobre a linguagem, sobre o lugar da arte na sociedade contemporânea, ou sobre a liberdade absoluta da linguagem poética (Cabral, 2014). Sondando uma estética no quotidiano nos pequenos atos e artefactos da mundividência urbana, mostrou (às próprias leitoras da revista, público-alvo por natureza) que a literatura, sendo inseparável da vida social e cultural, é, no entanto, diferente, na medida em que é por natureza *criadora*, procede de um *trabalho de transposição poética* que transcende a ideia cultural da arte e as circunstâncias particulares da sua atualidade. O exercício poético consiste na passagem *du fait à l'idéal*, inventando a *sua* linguagem para dizer o *seu* mundo.

Barthes estabelece, como dissemos, um distanciamento em relação ao referente imediato, e cria até um certo efeito de encenação ambivalente entre a *coquetterie* das epígrafes dos capítulos (ou da sua expressa maioria, em onze dos doze capítulos) e os conteúdos mais analíticos orientados no sentido de “reconstituer un *système formel* et non décrire une Mode concrète” (*SM*, 20, meu sublinhado). O paradoxo do projeto (ora apresentado como estudo sistemático, ora como jogo de abertura ao imaginário) não o é na realidade. Ao interessar-se pela moda feminina e mais concretamente pelo *vêtement*, Barthes equaciona o modo como este suscita o jogo imaginário e o traduz em linguagem. Trata-se assim de explorar “un problème nouveau, que l'on pourrait formuler ainsi : *qu'est-ce qui se passe lorsqu'un objet, réel ou imaginaire, est converti en langage ?*” (*SM*, 22).

Ler um objeto de moda nessa perspetiva implica um mergulho no sentido mais *enviesado*, menos ‘evidente’ e que (à semelhança, pode dizer-se, da leitura) solicita um processo de *tradução* (*idem*) em que participam aspetos cognitivos, imaginativos e emotivos.

Assim, para lá da sua atualidade numa conjuntura de práticas e hábitos sociais cada vez mais modelizados, a moda em Barthes excede determinações empíricas, extrai e justifica a sua existência do seu *sentido*, inseparável da sua contingência: “...la description de Mode n'a pas seulement pour fonction de proposer un modèle à la copie réelle, mais aussi et surtout de diffuser largement la Mode comme un *sens*. (*SM*, 20).

« Gazes, organzas, voile, mousseline de coton, voici l'été. »

Partindo de exemplos concretos de “signes vestimentaires”, o método é fundamentalmente formal, com base num trabalho preciso de “inventário e classificação” (*SM*, 69) e de análises de um conjunto significativo de unidades lexicais

ou frásicas muitas vezes cortadas do texto de partida, submetidas a um processo “infinitamente combinatório” (SM, 200). Visivelmente, Barthes não consegue aqui contrariar a sua veia estruturalista com a mesma *souplesse* (um dos vocábulos ironicamente mais escrutinado). Os onze capítulos centrais podem evidenciar uma conceção muito mais semiótica (a língua como sistema) do que semiológica (a língua como realização pela fala), num certo contrassenso com o programa inicial. Contudo, a passagem pela *letra do texto* e por análises mais cerradas parece poder justificar-se, do ponto de vista do *uso* da linguagem, para se perceber como o fenómeno da moda “dépend de la parole du commentateur” (SM, 126), ou seja, a maneira como o sentido é produzido, o modo como se liga a “d’autres modes de perception et de sensation” (*ibid.*). Assim se pode falar de uma configuração *animada* (*ibid.*), de variantes “cenestésicas” (SM, 131) e propor a subtilização de dicotomias como “souple/raide” ou “saillant/creux” (SM, 134), entre outras, dando uma grande ênfase à abertura mais sensível e até sensorial da linguagem. Do traço erótico, tão característico do autor para quem “le langage est une peau” que se molda aos meandros do pensamento, num contacto de tipo “frôlage”⁵, dão conta exemplos como: “le vêtement est érotique, il doit se laisser ici et là désintégrer, s’absenter partiellement, jouer avec la nudité du corps” (SM, 145). Já a atenção focada no trocadilho – « *Le fameux petit tailleur qui ressemble à un tailleur* » – não é simples exercício de estilo mas permite inferir a dimensão performativa e até persuasiva desencadeada “sous le regard duquel il se lit” (SM, 218).

Em suma, como observou Maria Hermínia Laurel lembrando Michel Butor, “ce n’est pas la mode elle-même qui l’intéresse, ce sont ses mots (...) Pour lui la mode est en quelque sorte toujours ‘revêtue’ d’un langage”, “le vêtement est un langage” (Laurel, 2016).⁶

“ Ces étoffes : qu’en faire ? ” (Mallarmé, « La Dernière Mode »)

Barthes giza um modelo de análise que lhe permite distinguir a coisa em si daquilo que se pode fazer dela, constatando “um duplo sistema da moda” em que a linguagem atua a dois níveis também: denotativo, formando um “système sémantiquement parfait (...) fermé” e conotativo, “ouvert au monde par les voies de la connotation” (SM, 289). Ora, o sistema produzido, o sistema em si, é passível de ser *desfeito* (e determinada “décision de Mode” enveredar por um caminho diferente) em função das intervenções (interpretações) exteriores, significativas e até persuasivas, que vão estender, explorar, transformar o *tecido* na sua natureza de sistema significante. E aqui intervém a ação do sujeito: a língua é o lugar de uma palavra individual que a transforma em linguagem, experiência humana (logo subjetiva e ética) única. A questão do sentido desloca-se assim de um eixo formal, estrutural, para cruzar as questões de contexto, de história, de cultura, de interação social, que sabemos centrais na mudança paradigmática sobre a natureza do texto, do sentido, da leitura para a qual Barthes contribuiu decisivamente:

⁵ “Le langage est une peau : je frotte mon langage contre l’autre. C’est comme si j’avais des mots en guise de doigts, ou des doigts au bout de mes mots. Mon langage tremble de désir. L’émoi vient d’un double contact : d’une part, toute une activité de discours vient relever discrètement, indirectement, un signifié unique, qui est ‘je te désire’, et le libère, l’alimente, le ramifie, le fait exploser (le langage jouit de se toucher lui-même) ; d’autre part, j’enroule l’autre dans mes mots, je le caresse, je le frôle, j’entretiens ce frôlage, je me dépense à faire durer le commentaire auquel je soumetts la relation. (...)” (Barthes, 1977, p. 87).

⁶ Não há indicação da página na *Revista* em causa.

Le double système de la Mode apparaît ainsi comme un miroir où se lit le dilemme éthique de l’homme moderne : tout système de signes est appelé à s’encombrer, se convertir et se corrompre dès que le monde le « remplit » : pour s’ouvrir au monde, il faut s’aligner ; pour le comprendre il faut s’en éloigner ; une antinomie profonde sépare le modèle des conduites productrices et celui des conduites réflexives, les systèmes d’actions et les systèmes de sens. Par la divergence de ses ensembles A et B, la Mode vit cette double postulation : tantôt elle remplit son signifié avec des fragments du monde et le transforme en rêve d’usages, de fonctions, de raisons ; tantôt elle le vide et se réduit au rang d’une structure débarrassée de toute substance idéologique. Système « naturaliste », la Mode voyage d’un rêve à l’autre. (SM, 289)

O (futuro) autor do *Prazer do texto* (1973) descobre quanto o fenómeno da moda catalisa a complexidade do uso da linguagem: ao mesmo tempo *evidente* e em perpétuo movimento *transitório*. Se se atardou sobre a *linguagem*, ou, melhor dizendo, *as linguagens* do vestuário feminino, foi para descobrir um objeto instável, um *tecido* liberto de limites formais (e interpretativos), projetando o ato criativo como um “vêtement sans fin” (expressão que dá o título ao capítulo 4; SM, 53) e para o *estender* (sem por isso o confundir) aos princípios que regem a própria obra literária, inerentes à sua matéria-prima, a linguagem verbal. Observe-se a elegância da analogia:

Que l’on imagine (s’il est possible) une femme couverte d’un vêtement sans fin, lui-même tissé de tout ce que dit le journal de Mode, car ce vêtement total se donne lui-même à travers un texte sans fin. Ce vêtement total, il faut l’organiser, c’est-à-dire, découper en lui des unités signifiantes, afin de pouvoir les comparer entre elles et reconstituer ainsi la signification générale de la Mode. Ce vêtement sans fin a une double dimension : d’une part, il s’approfondit le long des différents systèmes qui composent son énoncé ; d’autre part, il s’étend, comme tout discours, le long de la chaîne des mots ; il est donc fait, ici, de blocs superposés (ce sont les systèmes ou codes), là de segments juxtaposés (ce sont les signifiants et les signifiés et leur union, c’est-à-dire, les signes). (SM, 53)

Justamente em termos semelhantes a esta “vestimenta sem fim” que se dá “por meio de um texto sem fim” o pensamento crítico de Barthes segue uma concepção aberta ou conotativa da obra, desmoronada da antiga concepção de “verdade” e a vontade de recolocar o sentido “*para-além* do texto” ou, por outras palavras, no “indireto precioso” (Barthes, 1978, p. 18) gerado pela *função poética* (Jakobson, 1963) da linguagem e das formas que a obra convida o leitor a concretizar e a fruir.

Num contexto de rutura com a concepção tradicional do texto como reservatório do sentido, fruto da autoridade absoluta do seu criador – Barthes preconizará *a morte do autor* um ano depois, em 1968⁷ (Barthes, 1984) –, e de um confronto crescente entre individual e coletivo, o interesse pela moda feminina permitiu a Barthes considerar sob outro prisma questões como as de criação, a polissemia do texto, a leitura literária como atividade de índole performativa, ou a singularidade discursiva como sintoma inequívoco do encontro entre a letra do texto, o seu enunciador e o próprio mundo, doravante captados numa dinâmica contínua de interação⁸.

Não se trata mais de descobrir o sentido ou a verdade oculta no texto, mas de explorar as potencialidades inerentes ao mesmo, de *desdobrar* infinitamente o seu tecido: “En fait, *il faut bien reconnaître que le sens vestimentaire* (qui est la fin même de l’énoncé) est étroitement tributaire du niveau verbal, (il) signifie *dans son imprécision même*” (SM, 57).

⁷ Ver também Roland Barthes, “(Théorie du) Texte”, *Encyclopaedia universalis*, 1968, em que o crítico analisa os fatores que contribuíram para o desmoronar da antiga concepção.

⁸ Como o enunciou lapidariamente, “Le monde existe et l’écrivain parle, voilà la littérature.” (Barthes, 1964, p. 255)

O argumento é de novo retomado em *O prazer do texto*. Remontando ao sentido etimológico, descreve o texto como *tecido*, *textura*, *entrelaçamento* e já não como *vêu* do sentido:

Texte veut dire *Tissu* ; mais alors que jusqu'ici on a toujours pris ce tissu pour un produit, un voile tout fait, derrière lequel se tient, plus ou moins caché, le sens (la vérité), nous accentuons maintenant, dans le tissu, l'idée générative que le texte se fait, se travaille à travers un entrelacs perpétuel ; perdu dans ce tissu – cette texture – le sujet s'y défait, telle une araignée qui se dissoudrait elle-même dans les sécrétions constructives de sa toile. (Barthes, 1973, pp. 100-101).

Assim, preconiza o fim do “araignée-auteur” dono e mestre da sua teia – e uma conceção de texto como produto acabado – para o considerar como mero *scriptor*, cujo papel equivale a combinar e entretecer uma rede de trechos preexistentes, num sistema orgânico.

A tónica é posta na criatividade, mas também na *atividade* que constitui o ato de leitura pela qual o leitor *dispõe* o sentido, confere novos caminhos ao conjunto de significações inscrito na língua. Assim o expõe em *Critique et vérité* (1966), contemporâneo de *Système de la Mode*:

Une œuvre est « éternelle », non parce qu'elle impose un sens unique à des hommes différents, mais parce qu'elle suggère des sens différents à un homme unique, qui parle toujours la même langue symbolique à travers des temps multiples : l'œuvre propose, l'homme dispose.

Tout le lecteur sait cela, s'il veut bien ne pas se laisser intimider par les censures de la lettre : ne sent-il pas qu'il reprend contact avec un certain *au-delà* du texte, comme si le langage premier de l'œuvre développait en lui d'autres mots et lui apprenait à parler une seconde langue ? C'est ce qu'on appelle *rêver*. Mais le rêve a ses avenues, selon le mot de Bachelard, et ce sont ces avenues qui sont tracées devant le mot par la seconde langue de l'œuvre. La littérature est exploration du mot. (Barthes, 1966, pp. 51-52)

Três aspetos que também atravessam *Système de la Mode* são aqui dignos de nota: a ênfase posta na abertura dialética da obra, aqui sob a égide de Bachelard, a proeminência do sonho e da imaginação sobre a realidade e, sobretudo, a valorização do leitor, capaz de escapar ao sentido (caminho e significação) que a língua, como sistema de poder, institui, para aprender a falar quiçá uma segunda língua...

“Secrétaire, j'aime être impeccable”

A moda e mais especificamente o vestuário ativou uma reflexão sobre a relação entre linguagem e *conhecimento* – “fonction de connaissance” (*SM*, p. 24). Muitas das observações de Barthes tendem para problematizar o valor arbitrário da moda como fenómeno cultural:

La Mode est une valeur arbitraire (...) un système arbitraire, ou, si l'on préfère, ouvertement culturel (...) ; affirmer que l'imprimé triomphe aux Courses, c'est masquer le signe sous les apparences d'une affinité entre le monde et le vêtement, c'est-à-dire d'une nature. (*SM*, 49-50)

O autor reforça essa ideia de conhecimento e o interesse de a procurar numa correlação entre o objeto do real e a sua tradução em linguagem, fundamentada num outro tipo de estética, que se torna *forma* a decifrar. Essa observação surge numa entrevista no ano imediato à publicação de *Système de la Mode*, reproduzida em 1975 no *Magazine littéraire* sob o título « Vingt mots clés pour Roland Barthes » :

le vêtement est l'un de ces objets de communication, comme la nourriture, les gestes, les comportements, la conversation, que j'ai toujours eu une joie profonde à interroger parce que, d'une part, ils possèdent une existence quotidienne et représentent pour moi une possibilité de connaissance de moi-même au niveau le plus immédiat car je m'y investis dans ma vie propre, et parce que, d'autre part, ils possèdent une existence intellectuelle et s'offrent à une analyse systématique par des moyens formels. (Barthes, 1975, p. 45)

A vida própria de Barthes situa a relação entre objeto e linguagem no contexto modelado por *revoluções* que agiam de modo concomitante: a progressiva libertação do signo de grelhas interpretativas prévias, a libertação das fronteiras entre saberes, as contestações contra os convencionalismos estéticos e mais geralmente sociais de maio de 68. Isso implica dar à palavra o seu sentido mais *antropológico* de atividade humana⁹ no plano individual e coletivo, mas também de meio de conhecimento.

Numa outra entrevista contemporânea de *Système de la mode*, comentando o fenómeno da moda dos cabelos compridos nos rapazes, por influência dos *Beatles*, Barthes faz notar que seria errado fazer disso “une caractérologie du jeune homme moderne (...) et d'induire des traits caractériels de féminisation, de paresse à partir de cheveux longs”: E observa ainda:

Si les cheveux sont devenus longs, c'est parce qu'ils étaient courts auparavant. Je résume ainsi et d'une façon un peu brutale ma pensée parce que je suis partisan d'une interprétation formaliste du phénomène de mode. (...) il n'y a pas de trait naturellement féminin dans le vêtement ; il n'existe que des rotations, des tournages réguliers de formes. (SM, 124)

Barthes retoma de certo modo as suas reservas em relação a leituras meramente sociológicas para elucidar a sua postura formalista como atenta às variações na forma – e, na perspetiva do sentido como realização individual, pela linguagem – na vida sempre renovada dessa forma. A referência à não pertinência identitária de um “traço naturalmente feminino” na roupa não é certamente despicienda numa época de todas as emancipações (femininas e masculinas). O autor sugere por outro lado que a ideia de “estar na moda” não é outra coisa senão uma colagem a modos de identificação capazes de resultar em práticas generalizadas, tirando partido (e muitas vezes dividendos comerciais) dessa situação. Na conceção de Barthes, o olhar sobre um dado fenómeno baseia-se na indissociabilidade entre forma e linguagem, entre informação e interpretação, e, em termos mais gerais, na ideia de que a moda não é um objeto estático, mas um processo individual que se pauta por princípios de apropriação e de transformação do “real”. Nada fixa a cultura, como nada fixa a literatura sempre dinâmica e em constante jogo de transposição do real, avessa, por isso, a qualquer grelha pré-existente. A semiologia de Barthes promove uma conceção esférica do signo, dinâmico e até encarnado, continuamente reinventado, como o preconizou em *Leçon*:

La sémiologie proposée ici est donc négative — ou mieux encore, quelle que soit la lourdeur du terme: *apophatique*: non en ce qu'elle nie le signe, mais en ce qu'elle nie qu'il soit possible de lui attribuer des caractères positifs, fixes, anhistoriques, acorporels...

Cette sémiologie négative est une sémiologie active : elle *se déploie hors de la mort*. J'entends par là qu'elle ne repose pas sur une « sémiophysique », une *naturalité inerte du signe*, et qu'elle n'est pas non plus une « sémioclastie », une destruction du signe, Elle *en est captivée* et le reçoit, le traite et *au besoin l'imité, comme un spectacle imaginaire*. (Barthes, 1978, p. 35)

⁹ Para lá da *Linguística Geral* de Ferdinand de Saussure, Barthes partilha a visão antropológica de Émile Benveniste (Benveniste, 1966, 1974) e o seu pensamento da língua por problemas – como o reconhece no início de *Leçon*.

Este modo de enlevar o signo de um sistema puramente formal ou estrutural para uma dimensão mais propriamente po/ética (criativa e humana), em que a palavra se torna *simbólica*, no pleno sentido da palavra, é muito singular em Barthes, que recusou a ideia de que para ler, para interpretar, é preciso abstrair e, de alguma forma, desincorporar o conhecimento. Daí também a singularidade de um “projet sémiologique (qui) donne à l’analyste les moyens formels de s’incorporer lui-même au système qu’il reconstitue” (SM, 291).

O *Prazer do texto* sublinhará de modo interessante o lugar e o papel do *corpo* na leitura, encarando o auge da leitura como “ce moment où mon corps va suivre ses propres idées – car mon corps n’a pas les mêmes idées que moi” (Barthes, 1973, p. 30). Os escritos de Barthes, mesmo os de índole mais formalista como *Système de la Mode*, refletem a importância do corpo e da linguagem na obra de um autor que os soube abrir ao mundo e aos seus aspetos mais circunstantes, aliando-os a uma busca incessante de inteligibilidade “sans [laquelle] l’homme ne pourrait vivre” (SM, 302).

REFERÊNCIAS

- Barthes, R. (1953). *Le Degré zéro de l’écriture*. Paris: Seuil.
- _____. (1960). « Le bleu est à la mode cette année ». Notes sur la recherche des unités signifiantes dans le vêtement de mode. *Revue française de sociologie*, 1-2, 147-162. DOI: 10.2307/3319925
- _____. (1966). *Système de la Mode*. Paris: Seuil.
- _____. (1966). *Critique et vérité*. Paris: Seuil.
- _____. (1967, juillet 8). Entretien autour d’un poème scientifique (entretien avec L. Colombourg sur le *Système de la mode*). *Sept jours*.
- _____. (1984 [1968]). La mort de l’auteur. In *Le Bruissement de la langue*. Paris: Seuil.
- _____. (1970). *S/Z*. Paris: Seuil.
- _____. (1973). *Le Plaisir du texte*. Paris: Seuil.
- _____. (1977). *Fragments d’un discours amoureux*. Paris: Seuil.
- _____. (1978). *Leçon*. Paris: Seuil.
- Baudelaire, Ch. (1968). *Œuvres complètes*. Préface, présentation et notes de Marcel A. Ruff. Paris: Seuil.
- Benveniste, E. (1966, 1974). *Problèmes de linguistique générale*. T. 1 et t. 2. Paris: Gallimard.
- Burgelin, O. (1996). Barthes et le vêtement. *Communications*, 63, 81-100. DOI: [10.3406/comm.1996.1958](https://doi.org/10.3406/comm.1996.1958)
- Cabral, M. J. (2014). (S’)écrire entre deux genres. Mallarmé indémodable. *Études Stéphane Mallarmé*, 29-45. Paris: Classiques Garnier.

- Jakobson, R. (1963). *Essais de linguistique générale* (trad. et pref. Nicolas Ruwet). Paris: Minuit.
- Laurel, M. H. A. (2016). Barthes en espace urbain. *Carnets*, Deuxième série, 6. DOI: [10.4000/carnets.740](https://doi.org/10.4000/carnets.740)
- Samoyault, T. (2015). *Roland Barthes*. Paris: Seuil.
- Saussure, F. (1962 [1916]). *Cours de linguistique générale*. Paris: Payot.
- Shaw, M. (1992). The Discourse of Fashion: Mallarmé, Barthes and Literary Criticism. *SubStance*, 21(2), 46–60. DOI: 10.2307/3684901
- S.N. (1975). *Vingt mots clés pour Roland Barthes* (entretien avec J.-J. Brochier). *Magazine littéraire*, 97 (n.º spécial « Roland Barthes »).
- Zancarini-Fournel, M. (2008). *Le Moment 68: Une histoire contestée*. Paris: Seuil.

THE FANTASY OF UGLINESS IN ALEXANDER MCQUEEN COLLECTIONS (1992-2009)

HOW DID LITERATURE AND THE VISUAL ARTS INSPIRED ALEXANDER MCQUEEN TO MERGE SEX AND HORROR IN HIS OWN ART FORM?

LE FANTASME DE LA LAIDEUR AU TRAVERS DES COLLECTIONS D'ALEXANDER MCQUEEN (1992-2009)

DE QUELLES FAÇONS ALEXANDER MCQUEEN S'EST-IL INSPIRÉ DE LA LITTÉRATURE ET DES ARTS VISUELS POUR FUSIONNER LE SEXUEL ET L'HORREUR DANS SON TRAVAIL ARTISTIQUE ?

MÉLISSA DIABY SAVANÉ*
melissasavane@hotmail.com

Alexander McQueen (1969-2010) changed the fashion history and industry forever with his innovations and runaway shows that verged on performance art. His talent for tailoring matched the strong narrative and originality of his garments. Some of them were destined for commercial consumption and catered to the masses, but most of them were works of art grown from a vivid yet macabre imagination. He refused the common grounds of fashion to focus on themes usually ignored, such as fetishism, violence, death and mental disturbance. Therefore, he aimed to transcend the usual and reach for the sublime as he created a fantasy world out of his own tormented mind. His Romantic and Gothic-inspired work mirrored the anxieties of our times, and raised fashion to an art form on its own, thus prompting a reflection on the affiliation between fashion, the visual arts and literature.

Keywords: McQueen; literature; visual arts; aesthetics; body norms; fashion.

Alexander McQueen (1969-2010) a changé l'histoire et l'industrie de la haute-couture de façon irrémédiable par ses innovations ainsi que ses défilés qui touchaient à la performance artistique. Ses talents de couturier étaient égalés par la forte ligne narrative et l'originalité de ses créations. Certaines étaient destinées aux circuits commerciaux et répondaient aux demandes du marché, mais la plupart étaient de véritables œuvres d'art dérivées d'une imagination vive quoique macabre. McQueen refusait les lieux communs de la haute-couture et leur préférait des thèmes généralement ignorés tels que le fétichisme, la violence, la mort, ou encore les troubles mentaux. Ainsi, il espérait transcender l'ordinaire et atteindre le sublime en créant son propre univers, né de son esprit tourmenté. Son travail, inspiré par les courants artistiques romantique et

* Student, EHESS (École des Hautes Études de Sciences Sociales), Master Études sur le Genre, Parcours Sociologie, Paris, France. ORCID: 0000-0002-8022-6901.

gothique, reflétait les anxiétés de notre époque, et a élevé la mode au rang d'expression artistique, permettant une réflexion sur l'alliance entre la mode, les arts visuels et la littérature.

Mots-Clés: McQueen; littérature; arts visuels; esthétiques; normes corporelles, mode.

Reception date: 13-01-2021

Acceptance date: 18-03-2021

DOI: 10.21814/2i.3157

I think there is beauty in everything. What 'normal' people would perceive as ugly, I can usually see something of beauty in it.
— Alexander McQueen

1. Introduction

“Beauty can come from the strangest of places, even the most disgusting of places”,¹ said the late Alexander McQueen (1969-2010). And, certainly, McQueen knew what he was talking about: within a few years, he became the great master of a decadent, almost repulsive, sort of beauty through his grotesque, and yet bewitching, collections that left their mark on the history of fashion.

The son of a taxi driver and a Social Sciences teacher, Alexander Lee McQueen, came from a modest social background. His own talent and hunger for recognition allowed him to move up the ladder from being a tailor in Saville Row to being one of the greatest fashion designers of our time. At the head of prestigious houses such as Givenchy and Gucci, as well as leader of his own brand, he marveled (or horrified) the world with his creations, which took beauty to a place not yet reached by other creators. Obviously, some before him paved the way to grotesque imagery, like Rei Kawabuko, with her ingenuous creations which shocked the Western world in the 1980s and later on.² Others were inspired by a rebellious spirit spewing from underground cultures, such as Vivienne Westwood and her punk-inspired garments; whereas designers like Martin Margiela, Thierry Mugler, and later John Galiano (McQueen's biggest competitor) knew how to put on a show that would “bemuse and confuse” the audience. Nevertheless, no one took ugliness as a starting point for their art the way McQueen did. His references plunged into history (particularly Scottish history, as he took great pride in his ancestry), as well as works of art from the novel to the movie, without forgetting paintings, sculptures, and the theatre. He was particularly fascinated by the Romantic and Gothic movements, which fused terror and sensuality through an emphasis on emotions, thus creating an indefinable feeling, the sublime, that transcended the commonly known human experience.

Indeed, the most peculiar characteristic of the art works McQueen chose as his references is the way they always set themselves at the nexus of sex (or sensuality) and horror. This bizarre alliance of death and eros might have been what entranced McQueen the most. He certainly was attracted to what was discordant, unpleasant, shocking, vile, transgressive, untrendy, vulgar, distasteful, frightening and uncomfortable; all in all, a kind of ugliness that grows from what we most fear. In all of that, he saw a particular beauty that transcended societal norms and made any woman look otherworldly. His work, though sometimes described as misogynistic, always strived to make women look as ugly as they looked beautiful, as menacing and dangerous as they were mesmerizing and sensual. He himself said: “I want to empower women. I want women to be afraid of the women I dress” (McQueen as cited in Watt, 2013, p. 59).

¹ From McQueen Twitter account reproduced in Collins, N. (12 February 2010) ‘Alexander McQueen's Twitter Revealed Troubled Mind’, *Daily Telegraph*

² On Kawabuko's work, see Granata, F. (2016). *Experimental fashion: Performance Art, Carnival and the Grotesque Body*, I. B. Tauris

Therefore, I aim to briefly analyse how McQueen translated this aesthetic found in literature and the arts through his own medium, thus creating what could be called “the fantasy of ugliness”, a fantasy so hard-hitting that it participated in the redefinition of bodily norms and beauty standards on an unexpected scale.

2. The use of horror and grotesque imagery

From a young age, Alexander Lee McQueen was attracted to the grotesque, the abject, and the horrific, reading Marquis de Sade’s *The One Hundred and Twenty Days of Sodom* (1904) and Patrick Süskind’s *Perfume* (1986) as a student, watching movies such as *The Silence of the Lambs* (1991), and then admiring the performances of Leigh Bowery who was known for his elaborate costumes and stomach-turning shows. McQueen had a taste for things that most of us are afraid of: this sense of darkness fed his creativity and was then projected onto his work. Representations of fear, pain, and vice have always been common grounds of arts but McQueen brought them into fashion. Instead of rendering them glamorous, he celebrated their negation of all things considered beautiful, graceful, pure, or innocent, in line with Rosenkranz’s definition of ugliness: “Ugliness is no mere absence of beauty, but rather a positive negation of it” (2015, p.115). McQueen made his own eulogy of themes deemed ugly, scary, and obscene throughout our history, themes that were much explored by Gothic fiction such as “insanity, criminality, barbarity, sexual perversion” (Hurley, 1996, p. 6).

Therefore, it is no wonder that the very first collection he presented was named ‘Jack the Ripper Stalks his Victims’. The young designer was enthralled by the gruesome story of the serial killer juxtaposed to the wretched underground lives of the prostitutes; two themes considered rather crude by the fashion audience of the time. These characters have always been linked to ugliness in our imagination as Eco (2007, p. 261) explains that “labels like ugly and bad are applied to all those pariahs whom society cannot integrate or control or does not intend to redeem”. However, these same characters have been glorified by some artists, particularly during decadentism (Eco, 2007, pp. 350-352), a movement that most inspired McQueen. In their footsteps, McQueen did not try to make them beautiful or attractive to the public, he represented them in all their vulgarity. The show took place in July 1992 at London’s Kensington Olympia exhibition center and highlighted his talent for tailoring. The clothes were beautifully cut, but the fabrics used were trashed: “McQueen distressed the calico skirt with burn marks and papier-mâché magazine articles onto it (...), red paint was spattered liberally to denote blood” (Watt, 2013, p. 40). The inspiration was also fetishism, as he studied Victorian pornography found in books. The show was certainly not for the faint of hearts, for it was rebellious, and savage, deeply inspired by McQueen’s punk spirit. It is this mixture of the strange and the beautiful that allowed McQueen to be noticed by Isabella Blow, a journalist and a fashion icon, who will soon become his greatest mentor and most well-known muse. Again in 1992, with ‘Nihilism’, McQueen borrowed from horror movies to create a picture of revulsion and brutality that was hard to digest for many among the audience:

(...) models who look as if they have recently experienced serious traffic accidents, in sheer and sweaty cling-film knickers, with what appeared to be bloody, suppurating, post-operative breasts visible through muslin T-shirts, was rather a lot to take in the name of frocks. (Hume, 1993, para. 2)

The audience was even more filled with awe and disgust with the infamous A/W 1995-1996 collection entitled 'Highland Rape', for it was, as its name evokes, filled with a disturbing aggressiveness. McQueen sent down the catwalk stumbling girls in deconstructed, torn cloths and lace, dazed and partially naked. Correspondingly, the background music, loud and starting with a crash, could remind one of horror movies. Though it was criticized as being misogynistic and immoral, McQueen defended his work saying it recalled the violent history of Scotland during its oppression by England, and the death of its culture. The provocation in the choice of the word 'rape' highlights the desire of the creator not only to shock, but to awaken a sense of disgust in the audience who became, against their will, a series of voyeurs. In this way, the public was definitely left puzzled before the show: "a model appears (...) her special effects contact lenses turn her eyes completely black (...) A watch chain dangles from the pubic area of another model in a perfectly tailored tartan skirt" (Gleason, 2015, pp. 31-32). As would a performance art genius, McQueen compelled the public to become emotionally involved as the reaction was forced out of them, thus proving that fashion cannot be reduced to consumerism and pretty clothes. The ramifications of the show forced the audience to ponder on its aesthetics and moral values according to their taste, "defined as a special faculty that enables us to discern aesthetic qualities" (McNeil & Miller, 2014, p. 46). The collection was considered ugly because it went against the norms of taste at this time: it was neither harmonious, nor elegant, nor glamorous.



Fig. 1 Alexander McQueen, *Highland Rape* (1995-6), photographed by Sølve Sundsbø

Moreover, it shocked moral sense and broke all rules: it was obscene. To achieve this, McQueen made sexuality meet horror in the way garments were cut: bumsters (pants cut so low that they hang just above the pubic area and reveal the bottom of the spine, a body part McQueen found most erotic), bleached at some places so it would look like urine stains, were coupled with torn-out tops that left the breasts bare and exposed to flashing lights. Yet again, the beautiful tailoring and exquisite fabrics merged with a repulsive imagery. One can only agree with the writer T. Blanks (2020) who explains that "beauty and horror were the twin poles of [Alexander McQueen's] design. He would make something beautiful and then corrupt it". This corruption was not merely in form (as an artist would portray a rotten fruit), it was "intentional" and "moral rule-breaking" (Rosenkranz et al., 2015, pp.12-13) turning it into real aesthetics, a work of art.

This ever-present conjunction of the sensual and the corrupted is reminiscent of Medieval representations, which influenced many of the Romantic artists McQueen was so fond of. Undeniably, religious imagery from Medieval times and more recent eras appears throughout his work, combining melancholia with terror, and torture with passion. Hence, the crown of thorns headpiece created in 1996 alongside jewelry designer Shaun Leane; or, much later, in 2010, the beautifully printed gauntlet that referenced Stephan Lochner's painting from 1440, *Altarpiece of the Patron Saints of Cologne*. His favored artworks depicted catharsis, salvation or persecution, showing a love for extremeness and the pathos of religious sceneries. This is best embodied by one of his greatest collections: A/W 1998 'Joan' (for Joan of Arc, a doomed figure of violent

times) revived brutal moments of our history through a Romantic and theatrical lens as McQueen closed the show with a model draped in blood-red beads and cloth surrounded by a ring of fire, turning this event into a performance art piece more than a fashion show. The other models walked down the runway wearing red contact lenses, severe haircuts (some were completely bald), and garments verging on armors, in a wish to reverse binary expectations. Looking through those archives, McQueen's fashion can definitely be described as subversive, and as an endless questioning of gender norms. There, he kept on shaping his ideal kind of woman, a woman that is both strong and threatening, vulnerable yet aggressive. For McQueen, these garments didn't make the woman a victim, they empowered her. McQueen's woman survived traumatic history, violence, and death, to rise to a new status that inspired fear in others. Consequently in A/W 2009-2010 'The Horn of Plenty', the tallest models were chosen to walk down the runway on platform shoes and grotesque makeup reminiscent of Bowery's and verging on caricature as it distorted the models face. One of them was wearing a dress made out of black duck feathers with huge shoulder pads looking like wings, echoing the Romantic symbol of death, the raven. Another was strapped in a jacket of black leather, metallic buckles and black fox fur, as if wearing a haute-couture fetishistic garment. The models deliberately went against the ideals of beauty of the time as they were the complete opposite of icons such as Kate Moss. This portrayal of women as dual, ambiguous, evil and sexually driven was in consonance with the femme fatale figure of gothic fiction. As Hurley (1993) states, the gothic woman is vampiric and subversive, genderless and masculinized through her behavior. McQueen's femme fatale is as deathly as she is desirable: she is both violent and hyper feminine, the archetype of the seductive woman for Gothic artists. McQueen's representation of sexuality is not campy nor light-hearted, nor is it subtle and glamorous: it stems from a desire to make people uncomfortable, to dissolve boundaries. It is so in the face, it almost becomes an aggression. This highlights McQueen's profound disgust towards innocence and passivity, as it was found among many Romantic artists who made violence and sexual pleasure relentlessly collide (Praz, 1951). This perception of sexuality was an obsession for McQueen and it ran as an underlying theme through all his collections. It all belongs to what R. Arnold describes as the "brutalisation" of the female body. She further explains :

(...) the powerful eroticism of the female form can be seen as threatening the spectator, teetering on the brink of violence. Their work emphasizes the dark side of sexual desire, revealing contemporary anxieties about the vulnerability of the body and the potential dangers of its possession, both visually and physically. They highlight western culture's obsessive voyeurism, with the female body under constant surveillance. (Arnold, 2001, p. 81)

This can be linked to one of McQueen's own explanations:

I think there has to be an underlying sexuality. There has to be a perverseness to the clothes. There is a hidden agenda in the fragility of romance. It's like a *Story of O*. I am not big on women looking naive. There has to be a sinister aspect, whether it's melancholy or sadomasochist. I think everyone has a deep sexuality, and sometimes it's good to use a little of it-and sometimes a lot of it-like a masquerade. (McQueen as cited in Bolton, 2011)

In this way, his work could be seen as the theatricalization of this brutal sexuality he was fascinated by; and, consequently, a questioning of our attitudes towards morality and social acceptability. Moreover, McQueen demonstrated that fashion was able to channel the complexity of human desires, as cruel as they may be, just like any other art form. As follows, violence and eroticism kept pervading his collections and left the pu-

blic either hungry for more, or completely bewildered by such display of what was considered vulgar or disturbing.

3. The metamorphic fashion inspired by Gothic and science-fiction literature

As a matter of fact, McQueen took the frightful fantasy of his work even further by demonstrating his capacity to transform not only the clothes, but also the fashion silhouette, in a wish to redefine taste and our representation of the human body. He wanted his audience to experience overwhelming feelings (must it be nausea) through an encounter with something that was completely estranged from them. This can be linked to the experience of the sublime, described as a “violent confrontation with an otherness” (Heymans, 2012, p.25). Ugliness and alienation can therefore be means of experiencing a sense of beauty that is completely unfamiliar (according to the definition of the sublime by Burke), just like a breathtaking landscape or beautiful work of art can do.

With this goal in mind, McQueen worked like a mad scientist on his garments, cutting clothes directly on the model in sharp snips, armed with his scissors.³ He would tear apart the finest cloths in an endless effort to achieve the image of perfection he had in mind. But the alteration of his clothes went further than the sheer cutting and tailoring: the designer took inspiration from nature, a common theme among Romantic artists who wanted to channel the sublime, in order to make women look, at times, more like creatures and monsters than actual humans, as if making his own fairytale reality (it comes as no surprise that the Brothers Grimm’s fairytales, grim as they are, were McQueen’s favorites). It is to be remembered that the figure of the monster is one of the most striking features of the representation of ugliness throughout the history of art (Eco, 2007). The monstrous definitely appeared through the A/W 1997 collection he created for Givenchy. ‘Eclect Dissect’ was inspired by H. G. Well’s novel *The Island of Dr Moreau* (1896) for its take on the mad scientist figure as well as the creation of hybrids or abhuman figures, defined as “a not-quite-human subject, characterized by its morphic variability” (Hurley, 1996, pp.3-4). Just like in Well’s novel, McQueen merged humanity with animality and added a tinge of exoticism: one model wore a porcupine-quill hat, another had her face obscured by pheasant feather, while some had body parts covered in fur. Furthermore, McQueen took inspiration from E. A. Poe’s poem *The Raven* (1845) in various ways. Firstly, “huge cages containing marvelous live ravens, mythological creatures of impending death” created a morbid atmosphere, deepened by the setting that was clearly drawn from the poem as “the floors (were) covered in Oriental rugs and tiger skins; decorated with medical specimens” (Watt, 2013, pp.122-123). Taking from Poe’s sense of gloominess and the Victorian era he lived in, McQueen referenced 19th century dressing and symbols of mourning with the use of deep purple and black, but also lace, veils, and dramatic dresses. This created a sense of melancholy through an odd combination of horror and romance as the collection “was about the women who returned to life, stalking the Givenchy runway as a series of spectral ‘cut-ups’ to haunt their killer” (Watt, 2013, p.122). The use of such ghostly figures

³ See, *Alexander McQueen - The Bridegroom Stripped Bare: Transformer*, filmed by Nick Knight in 2002.

introduced yet another feather of ugliness mastered long ago by Poe, the uncanny (Eco, 2007, pp.320-323).

McQueen maintained this sense of abnormality and strangeness by using animal-related garments (the mussel bodice of 2001, the plastic cast filled with worms of the 1996 collection...) and ornaments (such as the bird claw that appeared in his collections of 1992, 2001, and 2007) in a way that reminded the Decadent art obsession with morbidity and therianthropy, as well as taxidermic work as he often referenced British taxidermist Polly Morgan, thus demonstrating his love for extreme art. Among all of this, the use of fur in the late 1990s couldn't go without cries of protestation and accusations of misogyny, as wearing fur was linked to the submission of women, considering that "the notion of woman is invariably conflated with that of wild animal" (Arnolds, 2001, p.16). In the case of McQueen, it is almost confirmed as the use of furs, along with bones and feathers, helped prove the strength and aggressiveness of the kind of woman he wanted to portray. Likewise, he paralleled animals to sexuality: "Animals . . . fascinate me because you can find a force, an energy, a fear that also exists in sex" (McQueen as cited in Cabasset, 2010). This is best represented in the F/W 1997-1998 collection 'It's a Jungle Out There', as most of the models seemed "more predator than prey" (Gleason, 2015, p.47), wearing animal skins, claws, harnesses, horns and dangling chains on the face. It therefore comes as no surprise that the main reference behind it was, again, *The Island of Dr. Moreau*, as it reflected on abhumanness, effects of disgust and estrangement (Hurley, 1996, pp.50-51). It is interesting to pinpoint the fact that the animals used by McQueen went against the usual iconography associated with women: instead of passive and docile animals, McQueen's women were associated with hunt birds and felines, powerful and aggressive animals traditionally linked to the male figure (Eco, 2008, p.205).

However, the metamorphic ability of his garments and models went further than the use of accessories: his reflection on human identity took on a modern twist as he started merging the natural and the artificial through technological devices. The 1999 'N°13' collection is a great example as he first took inspiration from Mary Shelley's *Frankenstein or The Modern Prometheus* (1818) through the creation of a corset with apparent stitches. In the same way, he created, alongside craftsman Bob Watts, a prosthetic leg made out of varnished wood, to fit model Aimee Mullins who got her legs amputated below the knee. This collaboration with a craftsman is reminiscent of the Arts and Craft movement that so deeply inspired McQueen for this collection. Like these mid-19th century artists, McQueen used natural elements such as colors found in nature, but also raw materials like wood, feathers, and leather, in order to transform them into practical works of art that refer to something else (Crawford names it association): one fantastical winged ensemble was entirely made out of paper and leather. Lastly, the Arts and Craft movement built itself as a critic of industrialism and the growing lack of hand-made objects. It was therefore very important for McQueen to rely, as always, on his tailoring skills to create intricate, yet sober, garments. The end of the show also conveyed this mes-



Fig. 2 Alexander McQueen, *Plato's Atlantis Dress*, photographed by Marcio Madeira (2010)

sage as two robot-like machines sprayed paint on the model Shalom Harlow who stood on a turntable, vulnerable and defenseless, in reference to artist Rebecca Horn's *Pain-ting Machine* (1988).

Finally, McQueen achieved the greatest metamorphosis with the last full collection shown during his life, S/S 2010 'Plato's Atlantis'. This collection was the epitome of his art: on top of revolutionizing footwear and changing the modern silhouette, it was the first fashion show to be shared on a greater scale, as it was live-streamed on social media, thanks to photographer and filmmaker Nick Knight. Referencing darwinism, the *Alien* series, apocalyptic times and submarine life, the collection premiered the Armadillo shoes, heavy heels covered in beads and iridescent paillettes that elongated the silhouette. Hybridation reached its culmination as models wore fake implants in shoulders and cheekbones (a violent extreme of plastic surgery), horn-like hair, bleached-out eyebrows, snake-scales covered garments, and 'jellyfish' dresses. The garments were made to disfigure the human body: there is no respect for symmetry nor proportion, provoking a sense of discomfort and alienation among the audience. There is a complete distortion of the natural through the emphasis on specific body parts. The mad scientist narrative and science-fiction inspiration were yet again present as the show looked like a laboratory and huge robot-like cameras filmed the models. The collection delivered a futuristic aesthetic evocative of alien life, in a particularly innovative way.

However, it was not about better change, but devolution, decay, the end of the natural, the victory of the artificial. This preoccupation with the reversal of evolution through the come back of monstrous bodies caused the supernatural to intersect with natural sciences, a subject most studied by Gothic fiction (Hurley, 1996). In this way, the collection impelled a reflection on the body: nowadays, what is a natural body? What can be considered organic? What is left to nature if it can be dominated by technology and the arts? Is an integration of species the next step towards the future? What is left of human identity? Indeed, the very notion of humanity was overturned as body norms were willingly altered. According to Eco (2007, p. 431), the post-human body nowadays best reflects the degeneration of our society, and therefore, a new meaning of ugliness.

This dystopia appearing in fashion form was well-received by the critics and it reached the general public on an unexpected scale as superstar Lady Gaga premiered her 2009 lead single 'Bad Romance' at the finale. Nonetheless, it is to be observed that if McQueen was trying to define his own sense of beauty, he still was making an effort to appeal to the masses as the waist was still severely structured and the clothes beautifully cut. Again, McQueen was inspired by horror, but not to the point of completely deconstructing the fashion body as Rei Kawabuko did, among others. Therefore, one might sense a limit to this edification of the ugly.

4. The recurring themes of *memento mori* and insanity

Finally, McQueen took inspiration from Gothic, Romantic, and Decadent arts and literature, for their thematics focused on decay, death, insanity and terror. McQueen was not afraid of confronting the darkness found in each one of us, thus creating a sense of awe among his audience. Ugliness exceeds physical appearance: it is the gear of the sick, or unhappy, soul (Eco, pp. 293-302). Illness and sadness pervaded his collections, as they pervaded the works of these artists.

Indeed, his innovations were built on his Neo-Romantic and Gothic references, yet tinged with modernity as he contrasted themes such as self-destruction, cruelty, and

mental alienation with the glamour of fashion. He always tried to be relevant to the context of his time, as he belonged to the generation who built its sexual identity under the shadow of the AIDS epidemic: the eroticism or sexual connotations found in his collection always clashed with the morbidity of the narrative (Thurman, 2011). In this way, the ‘Spine Corset’ used in the ‘Untitled’ collection of S/S 1998 is a beautiful example of this macabre and sadomasochistic aesthetic he found so intriguing. All the more so that, for this show, models walked under a yellow-colored rain that looked like urine — if it weren’t for his commercial deals, McQueen would have named the collection ‘Golden Shower’, a title full of erotic connotations and extremely provocative. This association of the macabre and the sexual, or the perverse, through fetishistic imagery, can be linked to McQueen’s love of Decadent writers and artists.

Through all of this, one might sense McQueen’s obsession with death, which clearly resembled the *memento mori* found in numerous medieval paintings. For instance, in the F/W 1997-1998 ‘Dante’ collection, obviously referencing *The Divine Comedy* of the Italian poet, McQueen made a plastic skeleton sit among the audience. *The Divine Comedy* is a masterpiece of the representation of ugliness as the diabolical (Eco, 2007, p. 81). McQueen created his own version of hell through religious imagery as well as he set the show in a church and made some models wear masks bearing a crucified Christ on the front, in reference to Joel-Peter Witkin’s *Self-Portrait* (1984). Mimicking doomed sinners, models walked in different alleys, crossing each other defiantly as if ignoring the possibility of repentance. As demons, they wore hats made out of antlers or feathers, a black unicorn horn, and bird-claw accessories, while a daring Debra Shaw stuck out a reptilian tongue. However, McQueen brought a modern twist to this classic work of art by linking it to a contemporary context, the Vietnamese war. Indeed, war images were printed on some garments, as a way to deepen the sense of gravity that impregnated the collection.

Death and madness were recurring themes in most of his collections, as if to reflect his own mental anguish (it is to be noted that McQueen dealt with depression and drug-use; his life was ended by his own hand). Again, McQueen used the theatrics of the shows, and not only the garments, to strengthen the narrative. For example, a feeling of paralyzing terror and restraint marked ‘La Poupée’ (S/S 1997), as McQueen took inspiration from artist Hans Bellmer’s fetishistic and dismembered dolls, and made Debra Shaw walk through the water that covered the runway with “her arms connected to her thighs by a metal frame” (Gleason, 2015, p. 45), thus creating disjointed, jerky, moves. Very often, his models were restrained by his garments and adornments (braces, bodices, towering heels, corsets, chokers, skin-tight skirts...), as if shackled. These constraints imposed on bodies resulted in yet another form of ugliness as the garments lacked functionality, deformed shapes and thus were obstacles to grace and elegance (Rosenkranz et. al, 2015, p.116). Could this be a denunciation of the prison beauty standards represent? Or simply the expression of a transgressive mind?

In S/S 2001 collection ‘Voss’, the prison, or the madhouse, is made real as models circulated inside a cube of glass built around a large dark box, their heads wrapped in bandages as if struck by insanity, blind to what was happening outside. One hour before the opening of the show, guests were made to wait, and sat before their own reflection, forced to contemplate their faces in the glass. The irony of the setting showed how grotesque McQueen’s shows and creations could be. It was a deliberate mockery. The show then became a full performance art piece as models were theatrically stumbling around and pressing their hands against the walls under the bewildered eyes of the audience. McQueen was greatly inspired by representations of madness during the Vic-

torian era, as well as the 1999 movie *The Green Mile*. Surrealism was referred as well as a model wore a jigsaw-puzzle around her neck.

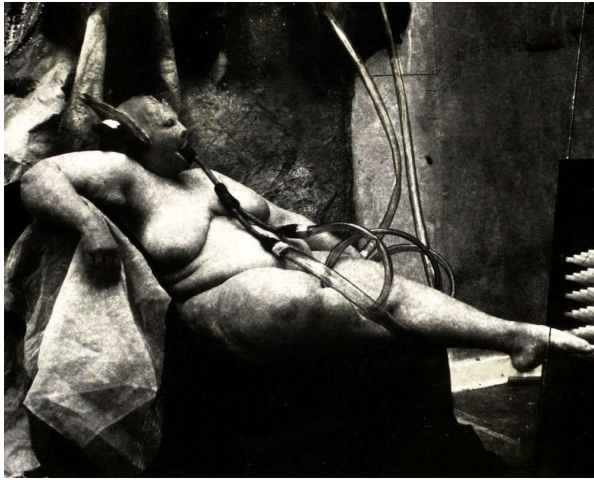


Fig. 3 Joel-Peter Witkin, *Sanitarium* (1983)

The finale propelled 'Voss' to the status of McQueen's most memorable collection, as the dark box broke open, shattering glass pieces everywhere, to reveal the plump body of a woman lying down, breathing through a tube, her head encased in a metallic mask. Huge moths were flying around her, and grey cloths resembling shrouds were falling down the sofa she was on. The scene, almost perfectly similar to Joel-Peter Witkin's *Sanitarium* (1983) and reminiscent of Francis Bacon and Lucien Freud's art pieces, was definitely morbid. Michelle Olley's body wasn't conventionally beautiful, es-

pecially within the fashion industry standards; she wrote in her diary: "I am what most of them fear— fat" (Gleason, K., 2015, p.167). And McQueen knew very well about this fear considering the way his own body attracted the fat-shaming critics, even when he accessed fame and respect. The ugly can therefore be defined as the things we reject, the things we most fear; it is not objective, but a projection from the spectator: "what makes object themselves ugly is the recognition of the subject that they fail to conform to some ideal" (Rosenkranz et al., 2015, p.13). Conjointly, the show evoked disease, illness, as to mirror the downfall of society, the decadence of our times; it was, at the same time, a counterclaim of the depiction of health and beauty often hypocritically portrayed by the fashion industry. No matter the evolution of technologies and of the humankind, no matter our delusions and preoccupations, we are all doomed: mortality and decay, the deterioration of beauty and youth, is inevitable.

All of this raises the question of what is considered ugly nowadays and how McQueen helped defined that. One might guess that ugliness is now the recognition of what is evil and wrong in our minds and societies. Ugliness in form is not enough, it must be a projection of our anxieties, a denunciation or a reminder. It is recognized as ugly because it arouses inside of us fear and repulsion. Yet, the use of mediums such as fashion helps keeping a distance: horror and disgust become images, fantasies. That is why it is still attractive. As ugly as the show and garments may be, McQueen always managed to seduce the audience: the spectators could never look away. In that way, fashion becomes an art form, it is escapism, a catharsis. We appreciate it because it is exciting and fascinating. As Eco (2007) puts it, there is a growing dissolution of the opposition beautiful/ugly. McQueen is a great example of that process for he achieved a genial combination of the two while still questioning our values, our taste. That explains his everlasting influence on fashion, though his garments were, at times, considered unwearable, on the grounds that they were distasteful, vulgar, or too shocking. However, I am most convinced that high fashion should never become a trend, nor an accommodation, but it should always strive to be an illusion, a fantasy (or a nightmare), and foremost, a question mark, and never an answer in itself. Surely, McQueen achieved all of this and more.

5. Conclusion

Throughout his collections, McQueen mirrored the deepest fears of everyone, including himself. Horrific, brutal, and awe-inspiring themes were the trademark of his shows, not in a glamorous way like John Galiano has done, or in a rebellious, wistful yet lighthearted way like Westwood, but in an innovative aesthetics that merged sensuality with the disgusting, ugliness with the erotic. He achieved this through multiple layers, using symbolic imagery, direct references to art works, theatrics, unique fabrics, innovative silhouettes, and much more.

His work changed the industry forever, as he is still one of the greatest references of nowadays fashion students and designers, and was worn by many artists and celebrities alike. He took the grotesque to a new dimension, and created a sense of beauty for the ones that refused to fit the mould of pretty fashion. His influence penetrated pop culture as artist, star and fashion icon Lady Gaga wore garments such as the Armadillo shoes of 'Plato's Atlantis', the floral lace dress of 'Highland Rape' for her latest music video '911', or the red dress of 'Joan' for the 2009 VMAs. A friend of his in his last years, she understood his references as an avid fan of Leigh Bowery, theatre, and dark arts. In 2009, she was quoted as saying: "I have an obsession with death and sex. Those two things are also the nexus of horror films, which I've been obsessing over (...) That's what makes it so scary. Body and mind are primed for orgasm and instead somebody gets killed" (Lady Gaga, 2009, as cited in Gray, 2012), something that quite beautifully transcribes McQueen's work as well. Finally, she perfectly embodies the kind of woman he wanted to make clothes for: her grotesque imagery, influenced by pop art and performance art, combines glamour and horror, provocation and eroticism, as the music video for 'Bad Romance' perfectly demonstrates (most of the clothes worn in this video were given by McQueen).

In conclusion, his inner sense of darkness and great talent made the terrific and the ugly, the vulgar and the gruesome, an artistic statement through the medium of fashion. His work allows a reflection on the interrelationship of fashion, literature and the arts. What's more, it marks a shift in fashion's focus: plastic perfection and apolitical imagery are not enough, there is a demand for depth and new thematics that better mirror the anxieties of our time. Fashion now requires the audience's emotional engagement, thus making one wonder on the possibilities of high fashion becoming an art form on its own, a visual art form that shapes our culture and representations, projects our deepest concerns and changes. McQueen best concludes: "For me, what I do is an artistic expression which is channeled through me. Fashion is just the medium" (McQueen as cited in Bolton, 2011).

REFERENCES

- Arnold, R. (2001). *Fashion, Desire and Anxiety : Image and morality in the Twentieth Century*, I. B. Tauris.
- Blanks, T (2020, April 24th). 'Alexander McQueen S/S 98', *SHOWstudio*. Retrieved from <https://www.showstudio.com/projects/the-narrated-catwalk/tim-blanks-alexander-mcqueen-ss-98>
- Bolton, A. (2011). *Alexander McQueen: Savage Beauty*. Yale University Press.

- Cabasset, P. (Ed.) (2010, January). *L'Officiel Paris Magazine : Alexander McQueen 1969-2010* - Special Issue.
- Collins, N. (2010, February 12th). 'Alexander McQueen's Twitter Revealed Troubled Mind', *Daily Telegraph*. Retrieved from <https://www.telegraph.co.uk/news/uknews/7219465/Alexander-McQueens-Twitter-revealed-troubled-mind.html>
- Crawford, A. (1997). Ideas and Objects: The Arts and Crafts Movement in Britain. *Design Issues*. 13(1), 15–26.
- Eco, U. (2007). *On Ugliness*. Rizzoli.
- _____ (2008). *On Beauty*. Rizzoli.
- Gleason, K. (2015). *Alexander McQueen Evolution*. Race Point Publishing.
- Granata, F. (2016). *Experimental fashion: Performance Art, Carnival and the Grotesque Body*. I. B. Tauris.
- Gray, J. R. (2012). *The performance identities of Lady Gaga: Critical essays*. McFarland & Co Inc.
- Heymans, P. (2012). *Animality in British Romanticism : The Aesthetics of Species*. Routledge.
- Hume, M. (1993, October 20th): 'McQueen's theatre of cruelty'. *Independent*. Retrieved from: <https://www.independent.co.uk/life-style/fashion/news/fashion-mcqueen-s-theatre-of-cruelty-after-the-glitz-of-paris-something-shattering-marion-hume-was-shaken-but-not-stirred-1512042.html>
- Hurley, K. (1996). *The Gothic Body Sexuality, Materialism, and Degeneration at the Fin de Siècle*. Cambridge : Cambridge University Press.
- McNeil, P. & Miller, S. (2014). *Fashion writing and criticism*. Bloomsbury Academic.
- Poe, E.A. (1845). *The Raven*. New York Mirror, The American Review: A Whig Journal.?
- Praz, M. (1951). *The Romantic Agony* : Oxford : Oxford University Press.
- Rosenkranz, J. K. F. (2015). *The Aesthetics of ugliness*. Trans. Pop, A. and Widrich, M. Bloomsbury Academic.
- Shelley, M. (1818). *Frankenstein or The Modern Prometheus*. Lackington, Hughes, Harding, Mavor & Jones.
- Süskind, P. (1986). *Perfume*. Trans. John E. Woods. New York: Vintage International.
- Thurman J. (2011, May 9th). Dressed to Thrill, New Yorker. Retrieved from : <https://www.newyorker.com/magazine/2011/05/16/dressed-to-thrill>
- Watt, J. (2013). *Alexander McQueen The Life & the Legacy*. Harper Design.
- Wells, H. G. (1896). *The Island of Dr Moreau*. Heinemann.

Audiovisual references

- Carroll, G. & Giler, D. & Hill, W. (Producers) & Scott, R. (Writer/Director). (1979). *Alien* [Motion picture]. Los Angeles, CA: 20th Century Fox.
- Darabont, F. (Producer/Writer/Director). (1999). *The Green Mile* [Motion picture]. Burbank, CA : Warner Bros. Pictures.
- Hitchcock, A. (Producer/Writer/Director). (1963). *The Birds* [Motion picture]. Universal City, CA: Universal Pictures.
- Horn, R. (1988). *Painting Machine* [Installation]. New York, US: Marian Goodman Gallery.
- Kirschner, D. (Producer) & Holland, T. (Writer/Director). (1988). *Child's Play* [Motion picture]. Beverly Hills, CA: Metro-Goldwyn-Mayer Studios Inc.
- Knight, N. [SHOWstudio]. (2002, July). *Alexander McQueen - The Bridegroom Stripped Bare: Transformer* [Video file] Retrieved from <https://youtu.be/YYkrfWeOSNs>
- Lady Gaga (2009, November 24th). *Bad Romance* [Video file]. Retrieved from <https://youtu.be/qrO4YZeyl0I>
- _____ (2020, September 18th) *911* [Video file]. Retrieved from https://youtu.be/58hoktsqk_Q
- Lochner, S. (1440). *Altarpiece of the Patron Saints of Cologne* [Painting]. Italy, Cologne Cathedral.
- Vogue Runway (2009)- *Plato's Atlantis Dress* [photography by Marcio Madeira]. Retrieved from <https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2010-ready-to-wear/alexander-mcqueen/slideshow/collection>
- Savage Beauty Met Museum (1995-6) *Suit* [Sølve Sundsbø]. Retrieved from <https://blog.metmuseum.org/alexandermcqueen/suit-highland-rape/>
- Shepherd, R. (Producer) & Scott, T. (Writer/Director). (1983). *The Hunger* [Motion picture]. Beverly Hills, CA: Metro-Goldwyn-Mayer Studios Inc.
- Utt, K., & Saxon, E. & Bozman, R. (Producers) & Demme, J. (Writer/Director). (1991). *The Silence of the Lambs* [Motion picture]. Los Angeles, CA: Orion Pictures.
- Witkins, J-P. (1983). *Sanitarium* [photography]. Retrieved from <https://www.icp.org/browse/archive/objects/sanitarium>
- _____ (1984) *Self-Portrait* [photography].

VÁRIA

*V*ARIA

POLÍTICA, DESEJO: COMEÇANDO A LER *DIÁRIO DA PESTE* DE GONÇALO M. TAVARES

POLITICS, DESIRE: A FIRST READING OF *DIÁRIO DA PESTE* BY GONÇALO M. TAVARES

PEDRO MENESES*
p.ribeiro@uniandes.edu.co

Este artigo visa começar a discutir *Diário da Peste* de Gonçalo M. Tavares, conjunto de textos publicados no *Expresso* entre março e junho de 2020. Equaciona-se o modo como, nesta obra de linguagem elusiva, o autor, a partir de notícias, reflete sobre o dissídio em curso entre a eficiência e o desejo. Problematisa-se também a forma como a política, centrando-se no mínimo vital, descarta a felicidade humana. A partir de *Vigiar e punir* de Michel Foucault, procura-se entender a violência inerente aos dispositivos biopolíticos, ainda que sejam esses mecanismos o cerne do progresso técnico-científico. Discutem-se outras questões filosóficas e políticas a partir da arte, em particular de Bruce Nauman, Boris Achour e Santiago Sierra.

Palavras-Chave: peste; desejo; política; biopolítica; felicidade.

This article aims to start discussing *Diário da Peste* by Gonçalo M. Tavares, a set of texts published in *Expresso* between March and June 2020. It is considered the way in which, in this elusive language, the author, based on news, reflects about the ongoing conflict between efficiency and desire. It also questions the way in which politics, focusing on the vital minimum, neglects human happiness. Based on Michel Foucault's *Discipline and Punish*, we also seek to discuss that the intrinsic violence of biopolitical devices, even though these mechanisms are at the heart of both technical and scientific progress. Other related philosophical and political issues are discussed from Bruce Nauman's, Boris Achour's and Santiago Sierra's art.

Keywords: plague; desire; politics; biopolitics; happiness.

Data de receção: 2021-01-15
Data de aceitação: 2021-03-02
DOI: 10.21814/2i.3162

* Professor Visitante, Universidade los Andes, Bogotá, Colômbia. ORCID: 0000-0001-7856-9166.

...but existence is believing
 We know for whom we mourn and who is grieving.
 — W. H. Auden

Pobres das flores nos canteiros dos jardins regulares.
 Parecem ter medo da polícia...
 — Fernando Pessoa / Alberto Caeiro

1. Pantera cor-de-rosa e necessidade interior

Diário da Peste de Gonçalo M. Tavares foi publicado durante 90 dias consecutivos no *Expresso on-line*. O seu início a 23 de março de 2020 coincidiu praticamente com o início da quarentena em Portugal (18 de março) devido à pandemia de COVID-19 e o seu fim deu-se a 20 de junho. Foi traduzido diariamente e publicado em vários jornais e revistas internacionais, tendo sido editadas antologias na *Granta* (de Espanha e Reino Unido) e na *Times Literary Supplement*.

O ponto de partida de *Diário da Peste* era reagir a uma inédita quarentena global, tendo funcionado como arquivo vivo, pois, além de registar os eventos histórico-políticos marcantes destes meses, também assinalou e desenvolveu perceções e afetos subjetivos. Oscila-se entre o registo de dados e a formulação de derivas reflexivas em que o pensamento acontece: “Diário da Peste como companheiro nos dias duros e nos dias feitos para ver. Necessidade e tensão. E tentativa de documento para que a memória bamba deixe um vestígio mais claro” (Tavares, 2020y). A força do exterior, anulando em parte a imaginação e o pensamento, solicita presença para tentar compreender a realidade, o acidente que, na modernidade, em sincronia, mais se repercutiu pelo mundo: “Por vezes, o dia é mais forte no exterior e por vezes mais forte na cabeça. Nestas semanas de 2020 os factos ganharam valor, comprimento, largura e altura” (Tavares, 2020t). Os factos exteriores são, por vezes, muito mais fortes do que as ideias na cabeça e ocupam significativo espaço da existência. Refira-se de passagem que, a partir do território textual de Tavares, poderíamos considerar que o pensamento, nos tempos de calma, é um luxo, sim, mas ética, moral e intelectualmente indispensável.

Nesta obra, reconhecemos o movimento de continuar lendo o mundo a partir de ideias centrais do território textual. A propósito, recupero uma comparação pregnante de Gilles Deleuze e Félix Guattari entre a produção do grande escritor e a atividade da pantera cor-de-rosa:

A Pantera cor-de-rosa não imita nada, não reproduz nada, pinta o mundo da sua cor, cor-de-rosa sobre cor-de-rosa, é o seu devir-mundo, de maneira a tornar-se ela própria imperceptível, assignificante, fazer ruptura, a sua linha de fuga, levar até ao fim a sua “evolução paralela”. (Deleuze & Guattari, 2007, p. 31)

Diário da Peste evidencia a potência das linhas de força de uma escrita cuja voragem logra a imperceptibilidade com que o mundo se torna presente e sentido. Cria um plano de intensidade com ritmo acelerado e grau de delírio análogos aos da própria realidade. Corrente elétrica por onde a vida pode passar, avultando a experimentação sem peias, sul através do qual se sente e pensa o sofrimento do mundo. Constata-se que os contornos do diagnóstico civilizacional que o território textual delineava se tornaram mais vinculados com a atual circunstância histórica. Ou seja, estas entradas diarísticas, nas quais se elabora uma crítica política e ética da civilização ocidental e da vida

quotidiana, permitem expandir temas como modernidade, técnica, corpo, dialética homem/animal, cidade, política, desejo. A ideia deste artigo é começar a discutir o *Diário da Peste* mostrando como a peste está no cerne do conceito da modernidade e explanando reflexões e imagens de teor político e ético provocadas por esta experiência radical.

Esta obra faz uma grande angular sobre o impacto político, histórico, social, filosófico, da pandemia, sem comparações quanto à forma como diferentes países a enfrentaram. Apesar disso, o caso italiano parece ter gerado uma inquietação de tal modo intensa que apenas o exercício intenso de escrita teria podido contrariar:

Um presidente de câmara italiano junta as mãos a pedir para as pessoas não saírem de casa.
Parece rezar, pedir piedade e dar uma ordem - tudo ao mesmo tempo.
Um médico italiano diz que não entende por que vão cabeleireiras a casa das senhoras arranjar-lhes os cabelos.
Diz que os caixões vão fechados, que ninguém vai ver os cabelos delas penteados.
Diz isto de uma forma violenta.
Fico calado.
E continuo calado (Tavares, 2020a).

Não existem demasiadas referências à esfera mais íntima do autor, se excetuarmos a partilha declarada de conversas sobre temas não demasiado pessoais com amigos e tradutores (e com o pai, uma vez). Quando não está centrado nos acontecimentos de cada dia, citando e interpretando notícias sobre a pandemia, este diário cria breves ficções ou rascunhos ficcionais. Primordialmente, *Diário da Peste* dissectiona o acidente – “o que acontece” (Virilio, 2010, p. 21), segundo a etimologia de *accidens* –, esta concentração excessiva de eventos em pouco tempo. O acidente revela a substância, como defenderam Aristóteles e Paul Virilio: “De modo que, tanto para Aristóteles ontem como para nós hoje, se o acidente revela a substância é porque O QUE SUCEDE (*accidens*) é um tipo de análise, de tecnoanálise, DO QUE ESTÁ por baixo de todo o conhecimento” (Virilio, 2010, p. 25). A pandemia analisa a substância do século XXI: os fundamentos morais, técnicos, ideológicos da civilização. É como um apocalipse, termo que, etimologicamente, significa ‘revelação’, ‘tirar o véu’, explica D. H. Lawrence num ensaio sobre o *Apocalipse* de João de Patmos (Patmos & Lawrence, p. 89). A pandemia tirou o véu ao que sempre esteve presente.

O leitor também é colocado ao corrente das leituras que o autor fazia no momento de escrita, tendo sido mobilizadas, para reflexão sobre a atualidade, referências artísticas, literárias e filosóficas como Magritte, Hölderlin ou Virilio, entre muitos outros. A valoração ética e intelectual da leitura é decisiva, usando-se o entusiasmo pelo encontro com notícias, versos, ideias, como combustível urgente para a escrita. Procura-se o ponto de contacto entre pensamento e realidade, sobressaindo lucidez delirante e originalidade: “Cabeça: associações, saltos, cortes; interessa-me o que está ao lado e no lado oposto. Uma qualquer tangente entre o pensamento e o visível” (Tavares, 2020y). O estilo elusivo e vertiginoso de *Diário da Peste*, presente em vários textos do autor (*O Reino* e *I* poderão ser exceções), ajusta-se ao sobressalto então experimentado por milhões de pessoas. Porém, mantém-se o método de escrita, o desvio, a disponibilidade para fazer do acaso matéria de criação e pensamento sobre o atual.

Percebe-se o fôlego físico e mental desta escrita, sem pausas nos fins-de-semana nem nos feriados. A produção do desejo não descansa, é animal carnívoro que impõe a sua ética: “Nada na vida do animal é estética, tudo é urgência e socorro. Tudo é ética, no animal, portanto. Nada nele dá atenção à beleza ou à fealdade” (Tavares, 2020n). A importância ética da escrita só se torna urgente quando não há hesitações – como não hesita nem decide o animal humano faminto diante do alimento. O inadiável animalesco

coloca o selo urgente no importante, na vida que se tem que fazer: “Impossível a salvação dos hesitantes. Ninguém que hesita merece ser salvo. A salvação é dos decididos” (Tavares, 2020w). Tornar o desejo urgente depende da consciência da iminência da morte. Este não-exercício da decisão é sintetizado nesta frase de *Rayuela* de Julio Cortázar: “O simples facto de nos interrogarmos sobre a escolha a fazer vicia e turva o elegível” (Cortázar, 2014, p. 435). A deliberação racional entravaria a voracidade animal, única forma de a ética ser colocada em ação: “Pensar que a necessidade nasce do encontro com o que é necessário, e não antes” (Tavares, 2020u). Esta prática literário-existencial consiste em direccionar a energia que o espanto no tocante ao mundo e as às leituras espoletou para a performance e para o pensamento. A ausência de planos afirma a disponibilidade para o imprevisto, para uma aproximação ao que não se compreende. Com a paciência certa, o acaso explicará o que se quer compreender.

É necessário esforço individual para atuar, estar sempre disponível para começar. Na entrada de 8 de junho, lê-se:

Uma evidente violência física fazer este diário.
Para mim, prova de força e resistência.
Por vezes, um bruto cansaço.
Mas uma necessidade sem obrigação exterior.
E uma tensão de documentar, de assinalar em tempo real o que sucede e se sente. (Tavares, 2020s)

Esta necessidade interior – insubmissa a imposições externas – instiga um atletismo físico e intelectual, reivindicação em exercício da liberdade individual. O exercício de liberdade e de julgamento moral só existe através da ação, da criação: “Diante do acontecimento ficar atento e em pé. Força contra o muito mais forte. Ou estás presente nos dias fortes ou foges. Ou de boca aberta fazes um ohh como som, resposta e pasmo” (Tavares, 2020y). A ação é o único efetivo julgamento, concretização do vínculo entre desejar e desobedecer. Neste contexto histórico, o significado desta frase de Deleuze e Parnet tornou-se ainda mais forte: “Não é fácil ser um homem livre: fugir da peste, organizar os encontros, aumentar a potência de agir, afectar-se de alegria, multiplicar os afectos que exprimem ou encerram um máximo de afirmação” (Deleuze & Parnet, 2004, p. 80). A peste é poder agressivo que diminui muito a potência de agir. No entanto, em nenhum contexto, “é fácil ser um homem livre” (Deleuze), tarefa que exige “força e resistência” (Tavares).

O acontecimento mais relevante de 2020 suspendeu o entretenimento e inaugurou um novo século: “A geração dos humanos com os olhos estupefactos. Uma nova geração dos humanos. Os humanos espantados. O século XXI partido em dois por um vírus. Dois séculos tem este século” (Tavares, 2020c). Humanos pasmados com a interrupção do funcionamento da máquina económica. Isso demonstrou a medida das atividades supérfluas das quais, mais do que possível, é ética e moralmente categórico prescindir: “Nos jornais, diminuíram as páginas dos anúncios de encontros sexuais. Todas as fotos de corpos excitados são antigas. Temos dois meses para actualizar o importante” (Tavares, 2020c).

2. Desejo e mínimo político

A problemática central que pretendo expor resume-se assim: no *Diário da Peste*, compreendemos de que modo a pandemia obriga os Estados a definir uma biopolítica, a proteger a população com um conjunto de práticas sanitárias e sociais, teoricamente

boas e úteis; no entanto, essa biopolítica restringe liberdades, assim diminuindo possibilidades, impedindo a expansão do desejo individual. A pandemia de COVID-19 tornou central a sobrevivência e remeteu a vida não estritamente biológica, animal, para segundo plano.

Em anos recentes, a exigência política tem sido feita justamente em redor do mínimo, da estrita sobrevivência económica.¹ Tavares comenta esta circunstância de forma certa, tendo por base uma notícia em Espanha: “Espanha aprova um rendimento mínimo vital para lutar contra a pobreza. Rendimento mínimo para um cidadão continuar vivo. Só podes votar se continuares vivo: a democracia depende dessa vitalidade mínima do organismo” (Tavares, 2020q). Uma medida pertinente, mas que revela uma obsessão com a vida biológica, parecendo desígnio último das democracias que cada cidadão tenha o mínimo de força para o exercício de voto a cada quatro ou cinco anos. Noutra entrada do *Diário*, observa-se com humor corrosivo: “Um cidadão que pede o mínimo no máximo vai obtê-lo” (Tavares, 2020k).

Em contraponto, poderíamos pôr a hipótese de o desejo ser fundamental para a constituição política de uma sociedade mais livre e sensata. O território textual tavariano é exemplificativo da proliferação de desejo como micropolítica, meio de afirmação ética e moral. Ainda que, para o olhar coletivo, tal liberdade possa ser entendida como insensatez ou irresponsabilidade, o desejo como centro da política constituiria uma política do máximo, da felicidade. Se o fim do sofrimento determina a maior alegria e, também, a maior liberdade, nenhuma organização sociopolítica poderá ser considerada livre se assentar na angústia e no sofrimento (sejam eles provocados por contágios massivos de vírus letais, pela guerra, pela pobreza, pela obsessão com a eficiência económica). O agenciamento impessoal de materiais, característico do desejo, pode vir a tornar-se cuidar de si mesmo; os exercícios e a disciplina individuais – de escrita, leitura, pensamento – preparam para as responsabilidades comuns. Vitalidade máxima com dimensão ética para todos – este poderia ser uma síntese do horizonte utópico da política, segundo Gonçalo M. Tavares. A vitalidade mínima como desígnio político implica, nas classes menos abastadas, dedicar todo o tempo à sobrevivência, ao trabalho mecânico, ao sobre-trabalho; nas classes mais abastadas, implica esbanjar tempo em entretenimento. Na dedicação a esferas não-éticas, o desejo estiola-se e não permite que o tempo ganhe “alegria e tamanho”. A pandemia acentua a declinação vital e revela que, nos últimos anos, “para o poder, o cidadão reduz-se à sua existência biológica”, refere Giorgio Agamben em entrevista (2020, p. 102). Num breve ensaio, afirma inclusive que só uma tirania assenta sobre o medo constante de perder a vida e que os homens já não creem em nada mais além da “nua existência biológica” (Agamben, 2020, p. 41). Capazes de respirar, recebendo “algum pão e algum medo” (Tavares, 2007, p. 89), reconhecem qualidade e até bondade nas políticas públicas. O poder torna-se inimigo da potência, pois emite afetos tristes sobre os corpos, gravidade excessiva que dificulta ou impede o “salto”:

É preciso por vezes experimentar o movimento vertical, o salto.

Guimarães Rosa: “A vida é assim: esquentada e esfria, aperta e daí afrouxa, sossega e depois desinquieta. O que ela quer da gente é coragem.”

Nem sempre a curvar-se.

O bicho humano também precisa de saltar e por instantes ganhar alegria e tamanho. (Tavares, 2020i)

¹ É incontornável a referência a Giorgio Agamben, cuja filosofia nos últimos anos se tem debruçado sobre este dissídio em curso na Europa, tendo ela adquirido outra atualidade em crónicas, publicadas no site da sua editora, Quodlibet, escritas como reação à pandemia de COVID-19, que têm gerado muita discussão.

A vida exige coragem para saltar e ser alegre. Guimarães Rosa exclama noutro lugar de *Grande sertão: veredas*: “O vau do mundo é a alegria!” (Rosa, 2014, p. 301). A alegria eleva o chão, permite ao humano não ser tragado por uma vida demasiado regrada e, por isso, violenta. A exigência de coragem – afirmação e desejo – depende da energia que o corpo possa atirar para o mundo – se circunstâncias e vontade individual o permitirem. Em *Atlas do corpo e da imaginação*, usa-se uma imagem forte, recuperada de *Dores do mundo* de Schopenhauer, segundo a qual o Estado tem como função converter o humano num herbívoro: “O Estado não é mais do que um *açaímo* destinado a tornar inofensivo este animal carnívoro que é o homem, e a fazer algo que lhe dê o aspecto de um herbívoro” (citado em Tavares, 2013, p. 130; itálico do autor). A produção insaciável do desejo define o lado mais ‘carnívoro’ no humano. Neste contexto, não se consideram circunstâncias-limite, mas a normalidade em que o medo de morrer se sobrepõe à vontade de viver – o poder cria “herbívoros”, seres satisfeitos porque sobrevivem ou vivem comodamente. Certos momentos críticos, como a pandemia iniciada em 2020, tornam ostensivamente visíveis as prioridades biopolíticas dos Estados e os seus mecanismos opressivos. Esta lentidão, quase desalento, que se pretende incutir, pela extração da virulência característica da vontade individual, não cauciona a velocidade na esfera política ou nas relações inter-humanas. As democracias impõem um ritmo lento quanto à aprovação de certas leis ou à discussão de temas fundamentais, submetendo-os à lógica da argumentação em vários órgãos eleitos ou de natureza técnica, porque só assim se chegará à decisão mais sensata. Além do mais, a mudança constante de leis, característica dos estados de exceção, coincide com a velocidade própria da violência, potenciando-a, já que provoca mais instabilidade e imprevisibilidade. Do mesmo modo, o outro exige atenção, a qual, necessariamente, é lenta.

Proponho que *Diário da Peste* responde intempestivamente às restrições impostas pelo exterior, que afetaram os ritmos de escrita do autor. A intempestividade e a raiva são energia canalizada para a escrita, evitando que disperse ou estiole, o que redobraría a irritação. Ainda que, no momento atual, seja mais importante não sofrer do que procurar o prazer e ser feliz, o *Diário* não deixa de ser um lamento por um desejo muito limitado pelas circunstâncias, necessitado de mais forças para o seu exercício: “Manter a alegria acima de um certo limite. Abaixo de uma certa quantidade, a máquina pára. Fica cansada e dá um tiro na cabeça” (Tavares, 2020n). Somente quando outra vida chegar será possível o exercício do máximo, da vontade forte. *Diário da Peste* é afirmação do desejo e põe em perspetiva que, em ‘normalidade’, o contínuo estado de crise – económico, político, humanitário, terrorista – já havia instalado a obsessão com a proteção da vida, conduzindo ao olvido dimensões centrais da existência: a felicidade, realização da potência individual. Não é avisado, todavia, pensar-se que a gestão sanitária desta crise poderia ser entregue às vontades individuais, como o próprio autor faz questão de sublinhar (Tavares & Marques, 2020).

Não é estranho, portanto, que nos seja dada a notícia da interrupção do processo criativo, do ‘salto’, a conclusão de uma epopeia extensa, *A peste nos Estados Unidos da América*: “Volto a olhar para o meu livro «A peste nos Estados Unidos da América». Anos nisto: corta, escreve, corta, corta, escreve – e depois observa e corta de novo. Livro longo, epopeia. É preciso estar atento ao mínimo. Por dentro e por fora.” (Tavares, 2020q). A escrita, como se infere, é coextensiva a um trabalho sobre si mesmo. O exercício ético do desejo não parece fundamental para a maioria ocidental, para a qual o mal da pandemia foi ter interrompido o entretenimento, ou seja, as formas de desaproveitar a potência de cada corpo (a tristeza): “Em 2020, o fim do mundo é invisível. O fim do mundo aparece e não o vemos. E nada de essencial altera. Quando

muito adia a performance exterior do mundo. O espectáculo prossegue, mas em 2021” (Tavares, 2020x). A pandemia é continuação de um fim do mundo invisível, aspeto que iremos retomar.

3. Felicidade é desperdício

Para discussão do *Diário da Peste*, creio que é fundamental revisitar o capítulo 7 de *Vigiar e Punir* de Michel Foucault, dedicado ao funcionamento do Panóptico criado por Jeremy Bentham. No início deste capítulo, explica-se como a experiência da peste foi modelar para a constituição da sociedade disciplinar e do progresso técnico europeu nos últimos séculos. A modernidade, normalização legal e técnica de espaços e comportamentos, engendrou-se, segundo Foucault, a partir de um vasto conjunto de procedimentos médicos e sociais e da reorganização urbana adotados pelas sociedades ocidentais para combater epidemias, em particular as dos séculos XVI e XVII. Parte importante do que se entende por racionalidade urbana, administrativa, legal e técnica da Europa – lógica punitiva e excludente das prisões, homogeneização curricular, métodos de avaliação nas escolas e empresas, compartimentação de áreas do conhecimento, gestão quotidiana do tempo em trabalho e lazer – é a extensão cada vez mais eficiente da lógica racional e excludente que a peste obrigou e obriga as sociedades a pôr em prática.

Dissecando um regulamento de finais do século XVII aplicado em Paris quando a peste se declarava, Foucault começa por apontar uma “repartição espacial estrita”, semelhante à executada em dispositivos disciplinares: todo o espaço é mensurado, a cada um é atribuído um lugar, um quadrado (como acontece na prisão, na escola, na fábrica...). Durante uma quarentena, estabelecem-se interdições quanto à mobilidade, são eliminados movimentos inúteis, os que não se relacionam com a sobrevivência (alimentação, saúde, higiene): “Se for absolutamente necessário sair de casa, isso deve ser feito por turnos e evitando qualquer encontro” (Foucault, 2013, p. 225). Através de leis, normas, medidas, pretende-se criar espaços de vigilância constante.

Diário da Peste revela uma sensibilidade grande em relação ao sacrifício – entendido como exposição alta ao perigo e à morte – que uma tragédia desta ordem implica para muitas pessoas em situação delicada. Com o exterior fechado, previsível e marcado, a casa reduz-se a uma máquina análoga ao organismo, pois entra comida enquanto restos são evacuados. É reduzida à funcionalidade mais básica. Para que tal suceda, é central que muitas pessoas façam um trabalho discreto, porém essencial: “Leva o lixo e fala ao telefone. Fala castelhano mas pelo acento não é espanhol. Parece telefonar para casa. Empurra um carrinho de lixo e fala com a família. Será que vai dizer que está a empurrar lixo? É o único homem que se vê na rua.” (Tavares, 2020i). Expostos ao perigo, num momento em que a maioria das pessoas não podia sair de casa, tais heróis invisíveis evitam que as casas se tornem inabitáveis pelo cheiro nauseabundo, e, assim, que as pessoas se matem umas às outras. Em geral, este trabalho não é valorizado, mas sem ele, sobretudo neste contexto histórico, as cidades não funcionariam minimamente. O lixo é o que corpo e casa desperdiçam; tudo o que seja pouco funcional é para pôr longe, segundo a organização da cidade.

De certo ponto de vista, também alegria e amor são desperdício: “Desta forma o prazer e de certa maneira a felicidade individual podem tornar-se alvos de ataque do colectivo. *Ser feliz é desperdiçar*, poderemos dizer, *ser feliz é de uma inutilidade colectiva quase obscena* (sejamos provocadores)” (Tavares, 2013, p. 301; itálicos do autor). No mesmo fragmento do *Atlas*, cita-se uma definição de ‘excremento’ de

Fernando Savater: “Excremento, explica ainda, ‘é o que está fora do seu sítio, num lugar que não lhe corresponde, onde nem rende nem se faz render, estéril, mas teimosamente presente’” (Tavares, 2013, p. 301). O que está fora do xadrez da funcionalidade e da sobrevivência, o que está deslocado, é excrementício, assim como quem não produz. Dejetos persistentemente fora do lugar constituem uma obscenidade coletiva; que a felicidade ética possa ser entendida desta forma elucida quanto à perversidade de alguns desígnios do absoluto social.

Se as pessoas sobrevivem, no Ocidente, em casas nas quais entra comida e sai o inútil, então talvez possam prescindir definitivamente dos outros, incluindo dos amigos. No fim desta crise sanitária, o humano adorará mais a autossubsistência, tornar-se-á lobo:

O centro ocupa tudo; na urgência o Estado torna-se bunker paterno.

E percebemos isto nas primeiras semanas de março e abril: casa bunker; a comida entra por um lado e os dejectos saem por outro. E isso basta.

Quando o humano entende isto torna-se lobo e já não há regresso.

Nem do amigo necessitas. Muito humano vai sair de 2020 predador e carnívoro. (Tavares, 2020y)

Retomemos a leitura de Foucault: “Espaço segmentado, imóvel, fixado. Cada qual está fixo no seu lugar. E no caso de se mexer, corre risco de vida, de contágio ou punição” (Foucault, 2013, p. 226). A errância é punida, por vezes com a morte, durante os períodos de peste. Foucault discute inclusive a “eliminação de todos os animais errantes” (Foucault, 2013, p. 225): erradica-se, também, por medo da desordem, o errante existente no animal humano. A violência pode nascer da vontade de corrigir, de tornar reto. A experiência da peste criou uma máquina de traçar linhas retas potencialmente fascista: “O instinto fascista vem de uma necessidade paranóica de arrumação do espaço e das coisas. Diante do aumento da confusão e da desordem, esse instinto ganha ânsia e excitação” (Tavares, 2020v). No *Diário*, existe o pressentimento lúcido de que o pior se aproxima, dado que alguns Estados poderão aproveitar esta circunstância para prolongar indefinidamente o estado de exceção. Diante do imprevisto, tem sobrevivendo uma força de reordenação violenta. O Estado torna-se bunker que protege, dando instruções: cada cidadão deve tentar sair de casa só quando for inevitável, deve cumprir normas de distanciamento social, executar rituais de segurança quando entra num novo espaço, desinfetar ou pôr de quarentena objetos trazidos para casa de outros espaços, suspeitos de algum contacto imoral:

Em Londres drones quase discursam na altura do baixo céu.

O baixo céu é o céu a que as máquinas têm acesso.

Os drones dizem numa gravação:

Só deve sair de casa por questões de saúde, alimentação, etc.

Uma gravação bem extensa de recomendações de segurança.

Lembra as instruções de funcionamento de uma máquina.

Mas aqui são instruções de uma máquina para os humanos funcionarem. (Tavares, 2020f)

A receção contínua de instruções – veredictos, pequenas sentenças de morte – aproxima o humano da máquina, funcionando no interesse da preservação da espécie. Em troca do cumprimento das instruções, o cidadão quase exige a imortalidade ao Estado (Groys, 2008). Alegria que, note-se, está vedada à máquina, cujo máximo é o “baixo céu”, horizonte comum a todos os humanos em quarentena. Existe um contraste entre instruções (teoricamente exatas) para sobreviver e instruções (impossíveis de sistematizar, formular) para viver: “Imagino um terrível telegrama, antigo e contemporâneo: aguardamos instruções do Estado para nos aproximarmos da alegria”

(Tavares, 2020j). A alegria parece ter sido proibida por um Estado excessivamente dedicado a normalizar comportamentos para conservação da saúde pública. Fragmentos do *Atlas* denunciam, a partir da filosofia de Fernando Savater, a ficção inerente à expressão ‘saúde pública’:

Claro que a doença individual pode passar de um para outro, mas não encontramos nunca na vida real, concreta, essa coisa de doença pública: vinte mil pessoas doentes com a mesma doença não são uma doença com vinte mil alíneas, são vinte mil doentes, separados uns dos outros (Tavares, 2013, p. 303).

Tornou-se mais evidente em 2020 que o Estado – em geral – se imiscui na saúde pública, porém não tanto na felicidade individual, como se pode ler neste passo sarcástico de *Uma viagem à Índia*:

Somos muito felizes. Nas análises, a urina
nada acusa, e o sangue não é tirado à força com uma espada
como acontecia nas batalhas de séculos anteriores;
o sangue agora sai através de uma finíssima agulha
trazida por uma enfermeira obesa.
O Estado preocupa-se com a tua saúde
e, progresso enorme, manda as boas-festas pela televisão. (Tavares, 2010, p. 228; V.57)

Como salientado, o Estado entende a saúde, essencialmente, de um ponto de vista fisiológico: que as pessoas não morram. Se isto já é o habitual em normalidade, mais o é durante uma pandemia. A atenção dos Estados dirige-se também para a criação de indivíduos dóceis e úteis: “É evidente que um discurso céptico sobre a questão do peso do prazer na saúde poderá dizer: *não se morre de infelicidade*; e tal, sendo verdade, não deixa de revelar a fixação da saúde exclusivamente na relação com a morte” (Tavares, 2013, p. 299; itálicos do autor). O cidadão perfeito seria a pedra quieta e obediente, sem movimentos individuais. Não há réguas coletivas que permitam medir objetivamente as sensações fisiológicas da felicidade; em parte, isso explicará o desinteresse do Estado por quem sofre, afirma-se no *Atlas*, não sem algum lamento. Como vemos, é recolocada, de novo, a questão do mínimo vital para que a sociedade avance sem sobressaltos. No entanto, o corpo quer expandir-se, ligar-se a pessoas, objetos, atividades, o humano não é apenas carne potencialmente contagiosa. Para Gonçalo M. Tavares, na linha da filosofia estoica, a felicidade é a dedicação aos seus próprios assuntos, ao treino intensivo na escrita, na leitura e no diálogo. Uma síntese de Peter Sloterdijk (2018: 500) esclarece: “Os homens não habitam territórios, mas hábitos”. Fazer-se ética e moralmente está muito mais relacionado com o tempo do que com o espaço; habitar é mais ‘ter certos hábitos’ do que viver sempre no mesmo lugar. Mas o contexto não é favorável ao fazer-se, nem a aprender: “No diário de Pavese: aquele que não aprendeu, sucumbe. E digo: aquele que sucumbe não pode continuar a aprender. Precisamos de outra vida, claro. E ela virá” (Tavares, 2020v). A citação de Pavese é interpretada para além da enunciação do exercício como salvação, dado que se põe em perspectiva que a privação da liberdade individual não permite, ou condiciona bastante, a aprendizagem. Medidas políticas muito restritivas entristecem, diminuem o entusiasmo que aprender solicita e aumenta (aprende-se sobretudo com sensações de bem-estar e alegria associadas, portanto, não através da dor).

O *Diário da Peste* usa a metáfora do xadrez para explicar o modo como a porção do espaço que não está interdita é quadriculada, organizada ao centímetro:

Na rua, jogo de xadrez.

Cada pessoa pára ou avança ocupando um quadrado imaginário.

“Cada um no seu quadrado” – canção kitsch brasileira.

Cada um no seu quadrado a ser totalmente livre no seu quadrado a ser totalmente livre no seu quadrado.

O artista Bruce Nauman a rodear o perímetro de um quadrado com o seu andar lento e levemente perverso.

Como um animal a marcar território com os pés. (Tavares, 2020l)

Na rua, ninguém quer interferir na esfera de oxigénio do outro, efêmero exército de ar. Assinale-se a apropriação da arte – a performance de Bruce Nauman de 1968, registada em vídeo e intitulada *Walking in an Exaggerated Manner Around the Perimeter of a Square* – para colocar questões prementes relacionadas com a vida, prática semelhante ao *détournement* situacionista, segundo o princípio de desvio de uso das obras de arte para nova criação artística e reflexão sobre a vida (e não para a contemplação passiva, nem para o espetáculo). Cada cidadão, como Nauman, caminha pela rua com zelo excessivo, como se tivesse desaprendido o andar, com medo de morrer ou magoar o outro. A menos de dois metros de distância, o cidadão honesto converte-se em potencial carrasco ou moribundo. Neste espaço dividido segundo a necessidade de salvação, estabelecidos limites métricos a partir dos quais começa o medo ou tranquilidade, a figura do cavalo é central, porque, no xadrez, pode saltar e sobrevoar todas as outras peças em qualquer direção: “Lembro-me do elegante movimento do cavalo que passa por cima dos obstáculos sem morrer e sem matar. Em vez da arte do voo, a arte do cavalo – eis o pedido ao Nosso Senhor destes Dias” (Tavares, 2020l).

A necessidade de salvação confunde-se com abjeção pela mistura, um dos efeitos da racionalização – de *ratio*, medida, razão – obsessiva destes dias: “Aqui é o lugar do bem; ali, o do mal. Geografia e ética bem claras para não existir dúvida alguma na cabeça consciente de um vivo. Aqui bem, ali mal” (Tavares, 2020p).² Comenta Foucault (2013, p. 227): “Contra a peste que é mistura, a disciplina impõe o seu poder que é de análise”. Um controlo permanente exercido sobre o espaço e os movimentos tem por efeito a extração da coragem e da vontade de viver. Foucault conta como se criou um imaginário literário em torno da desordem e da mistura provocadas pela peste, por exemplo na obra de Antonin Artaud: a peste emanciparia o indivíduo de uma vida demasiado limitada por horários e regras, fazendo emergir o mais virulento em cada um, libertando energias criativas. A partir de experiências da peste, também se criou um perverso “sonho político”: “as divisões estritas”, “a penetração do regulamento até nos pormenores mais ínfimos da vida e por meio de uma hierarquia completa que assegura o funcionamento capilar do poder” (Foucault, 2013, p. 229). Máquina assente no controlo ínfimo, que tem acentuado, um pouco por todo o lado, outro tipo de segregações (por exemplo, as raciais, de que o caso de George Floyd poderá ser ilustrativo). Leia-se esta observação premonitória do início do *Diário da Peste*: “Eu sou um humano, diziam cartazes que alguns negros nos anos 60 do século XX traziam pendurados ao pescoço. Imaginar milhares de pessoas na rua com esse cartaz em 2020. Eu sou um humano” (Tavares, 2020e).

Na modernidade, são arquivados os desvios ao bom funcionamento biopolítico: doenças, crimes, processos disciplinares (na escola, no trabalho...), mortes (desvios definitivos). A máquina biopolítica, em 2020 tão ativa, de obediência a regras estritas, anula subjetividades ao fabricar, difundir e impor comportamentos e identidades. Pelo

² Com alguma provocação, Agamben, num artigo denominado “Esclarecimentos”, questiona se, mais do que medo do outro, não se devia ter medo daquilo que o medo pode provocar (Agamben, 2020, p. 34). Desde logo, segrega, cancela o outro.

meio da caracterização minuciosa do dispositivo panótico, Foucault faz uma observação a respeito dos Gregos, cuja filosofia o ocupará mais durante as décadas de 70 e 80: “Somos muito menos gregos do que imaginamos” (Foucault, 2013, p. 249). Porquê esta referência, sem explicação ou contextualização? Talvez porque tenhamos desistido de procurar a liberdade como a filosofia grega o fazia e concebamos o conhecimento como mera teoria: separamo-lo artificialmente da vida, da qual ele poderia ser princípio ativo: “A obediência, acrescenta-se, é um olhar para fora, um olhar primeiro para o Outro, para os Outros; a obediência ‘afasta uma pessoa do seu interior’, escreve Arno Gruen” (Tavares, 2013, p. 80). Ainda que para efeitos de preservação da saúde individual, obedecer era, para os estoicos, servidão. Não são nossos assuntos o emprego, os cargos, as propriedades, as honras, nem sequer o próprio corpo. Obedecer implica desatenção ética e moral. Desobedecer é aparente indisciplina que pode constituir, afinal, os mínimos morais e éticos para uma sociedade livre, na qual cada um se ocupará de si mesmo. Apenas obedecer desativa a auto-observância, potenciando atos imorais, pouco políticos.

O dispositivo disciplinar visa corrigir ou eliminar por via racional a parte instintiva do humano, o *animalesco*:

Filas na Suíça, sacos para pedir comida.

Boris Achour, artista francês: estuda a ordem, a desordem, a regularidade e o caos.

Fez uma experiência com pombos.

Milho no sítio certo e fome.

O alimento é distribuído no espaço com regularidade matemática.

E eles ficam em linha, em ordem.

Milhões de desempregados nos Estados Unidos.

A fome põe em ordem os organismos. Uma linha recta, sim, mas intempestiva e viva. Põe em ordem durante um tempo, não muito. (Tavares, 2020p)

A fome obriga o corpo a domesticar-se, a endurecer, se não for prolongada (é análoga ao medo). A pandemia cria linhas retas de corpos com fome. Também aqui vemos aplicado o dispositivo biopolítico: assegura-se que a vida dos cidadãos dure mais, ao mesmo tempo que se executam medidas preventivas de segurança. No entanto, o alimento é uma propriedade bem efêmera para os mamíferos, já que a fome voltará (Tavares, 2013, p. 461). A fome não se domestica com leis, nem com discursos públicos ou métodos violentos:

A fome humana, essa, nunca amansa.

Ao contrário dos cavalos selvagens, de alguns lobos e de vários chacais.

O cavalo domestica-se à força do punho forte e à corda.

Com a repetição e por vezes ao pontapé.

Mas não podes amansar o teu estômago, que é coisa selvagem.

Não há corda, punho, pontapé ou jejum repetido que domestique.

Levanta-se o estômago a cada novo dia de manhã e diz: Quero. (Tavares, 2020o)

São mais os dispositivos do Estado para reprimir os efeitos sociais nocivos que a fome provoca, para amansar, provocar inércia, do que propriamente os existentes para erradicá-la. O Estado tem como finalidade amputar o humano após ter identificado o mal com o *animalesco*: “A biologia defende-se como pode, mas nunca está inocente” (Tavares, 2020r). No entanto, a maldade letal e massiva é organizada, decidida racionalmente em salas com luz forte por pessoas saudáveis e tranquilas usando tecnologia avançada. A arte é resistência porque põe o animal, domesticado a punho e corda, a falar: “Deleuze: um escritor dirige-se sempre ao animal que existe dentro do homem. Imaginar o contrário: o filósofo dirige-se à parte humana que existe no animal”

(Tavares, 2020r). Nesse movimento delirante, ou seja, “fora dos seus sulcos habituais” (Deleuze, 2000, p. 9), o corpo, emancipado do xadrez coletivo, atravessado pela intensidade da vida, pode sentir o sofrimento do mundo para fazer falar o animal que resiste a ser colocado no parque. Afirmar Deleuze (2008, p. 139): “Os resistentes são, na verdade, grandes viventes”.



Fig. 1 Boris Achour, *Aligneur de pigeons* (1996)

4. Vergonha de ser um homem

Sobressai, no *Diário da Peste*, “a vergonha de ser um homem”, considerada por Deleuze “a melhor razão para escrever” (Deleuze, 2000, p. 11).

Ela manifesta-se constatando, por exemplo, a brutalidade com que os velhos têm sido tratados. Foi-lhes ‘lançada uma sentença de morte pública pelo vírus’ e ainda foram confrontados com a condescendência de filhos e netos: “Há muito medo nos lares. É como uma ameaça pública feita aos mais velhos. O que sentirá quem tem mais de setenta anos, mais de oitenta anos?” (Tavares, 2020b).

Assistiu-se a discursos públicos que desvalorizavam mortes por COVID-19 com a justificação de que haviam ocorrido em pessoas de certa faixa etária ou com doenças associadas. Um modo violento, paternalista e ingênuo de tranquilizar a população, como se ela fosse constituída essencialmente por jovens saudáveis de vinte anos. Neste caminho para a menoridade, valoram-se mais umas vidas do que outras:

Leio: “idosos espanhóis pedem que não os discriminem nos cuidados intensivos.”

As associações de idosos e de deficientes “pedem à comunidade científica para rever os protocolos e manuais para banir qualquer indício de desigualdade e garantir que sejam absolutamente respeitosos do quadro de direitos humanos”.

Quando um humano não é igual a outro humano.

Quando 1 não é igual a 1. (Tavares, 2020d)

Um dos perigos deste momento histórico consiste no facto de uma vida, de modo subtil e insidioso, começar a não ser igual a outra vida. Hierarquizando-se o que deveria ser absoluto, abre-se a porta à barbárie. É essencial impedir que certos juízos e ideias, formulados tantas vezes de modo ligeiro ou leviano, façam casa no espírito: “Os discursos, pôr as mãos nos ouvidos. ‘Certos espíritos são comboios tão rápidos que não temos tempo de ver que estão vazios.’ É preciso fazer parar o comboio” (Tavares, 2020e). Esta citação não identificada afirma que a eloquência veloz é considerada mais importante do que o conteúdo propriamente dito. Velocidade que oculta, outrossim, o grande medo de nada ter para dizer. Daí a importância da lentidão para não digerir tudo o que se ouve sem antes tentar percebê-lo de vários ângulos, evitando o descuido e até a abjeção inerentes a discursos rápidos.

Outro motivo para sentir vergonha de ser humano: o sofrimento a que tantos têm ficado expostos em virtude do aumento explosivo do desemprego em todos os países. A entrada correspondente ao dia 13 de maio de 2020 começa assim:

A Nossa Senhora levada em carrinhas de caixa aberta.
Dia de crença para muitos.
Uma fé que se transporta. Fé nómada.
Nas aldeias, pessoas aproximam-se dos cruzamentos para ver passar a imagem da Nossa Senhora.
Algumas pessoas mais velhas ajoelham-se no cruzamento.
O artista Santiago Sierra em tempos colocou desempregados a segurarem uma parede a 60 graus.
Um trabalho inútil, uma provocação.
Trabalhavam por turnos a suportar uma parede nessa inclinação exacta.
O que aceitas fazer quando estás desempregado?
Escrever uma lista. (Tavares, 2020m)

Parece associar-se esta manifestação de fé, no dia de Nossa Senhora de Fátima, ao trabalho de Santiago Sierra. Não se trata de desprezar a importância existencial da fé – desejar depende da fé, o desejo é coragem e resistência à dominância de valores coletivos utilitários e funcionais.³ Uma imagem antiga de desespero e medo, a das pessoas ajoelhando-se na rua à passagem da santa. Da mesma forma que cinco mexicanos foram contratados por Sierra, a troco de módicas quantias de dinheiro, para se inclinarem publicamente durante horas – o trabalho deste performer tem suscitado infinitas discussões sobre os limites éticos e morais da arte –, as pessoas ajoelham-se à passagem de uma santa.

A obra de Sierra é uma crítica violenta a uma organização social que afasta muitas pessoas da sua potência, condenando-as à fome e à indiferença. Acusa uma sociedade que convive pacificamente com o facto de milhões de pessoas estarem dispostas a fazer trabalhos humilhantes por pouquíssimo dinheiro. O desemprego provoca sofrimento, individual e familiar, grande e persistente. Desencadeia individualmente a sensação de que não se serve, não se é útil; a pessoa compreende que, mais do que uma pessoa, é uma função social, uma pessoa que perdeu o seu nome, quase um objeto que perdeu o seu uso. Sente que, no limite, uma máquina faz mais falta ao absoluto social. E percebe, a cada dia, a cada instante, que algo, que até pode não a matar, não a deixa viver.

³ Sobre a importância da fé, ler entrada de 25 de março: “Somos monges, sim, mas sem a crença. Isolar-se por medo ou precaução não é o mesmo que isolar-se por fé” (Tavares, 2020b).



Fig. 2 Santiago Sierra, *The Wall of a Gallery pulled out, inclined 60 degrees from the ground and sustained by 5 people* (2000)

*Jerusalém*⁴ já assinalava o potencial antidemocrático de elevadas taxas de desemprego (como as verificadas na Alemanha entre as duas guerras). Considere-se o momento em que Theodor Busbeck lê *Europa 02*:

O sobrevivente de um campo de concentração disse: “Os homens normais não sabem que tudo é possível.” Theodor sublinhou a frase.

Noutra página leu:

“Um judeu libertado de Buchenwald descobriu, entre os SS que lhe entregavam os seus documentos à saída do campo, um ex-companheiro de escola, ao qual não dirigiu a palavra, mas que olhou bem nos olhos. Por sua própria iniciativa, aquele que ele olhava desse modo disse-lhe: ‘Tens de compreender, tenho cinco anos de desemprego atrás de mim; comigo, eles podem fazer tudo o que quiserem.’” (Tavares, 2005, p. 139)

Trata-se de uma história recolhida por Hannah Arendt e contada no ensaio “Organized Guilt and Universal Responsibility”, de 1945. A primeira citação é do livro *The Other Kingdom* de David Rousset. Talvez a atribuição do título *Reino* à tetralogia em que *Jerusalém* está incluída tenha sido inspirada pela última obra. O narrador regista a nova direção da investigação de Theodor: “a ligação entre o desemprego e o horror” (Tavares, 2005, p. 139) e, deste modo, fica evidente o perigo potencial dos tempos que vivemos. O possível que os homens normais desconhecem será, neste contexto, o horror a que a sujeição pode conduzir.

⁴ Obra que põe em evidência que a maldade organizada e racional é muito mais violenta do que a provocada por indivíduos loucos socialmente excluídos e alguns dos quais vistos como potenciais assassinos. Enquanto isso, o perigo potencial do ódio de antigos funcionários obedientes, como Hinnerk Obst, é ignorado pela cidade.

5. Tragédia do ar e do toque

Porque esta pandemia tem afastado as pessoas, pois tocar e aproximar-se têm sido o princípio do mal, Gonçalo M. Tavares considera que estamos em presença de uma “tragédia ligada ao elemento ar” (Tavares, 2020g), configurando-se um “fim do mundo invisível” (Tavares, 2020x), ideia explorada nas últimas entradas do *Diário*. Esta invisibilidade já vem de antes, do medo, da descrença e da imobilidade geradas pela submissão a uma organização social rígida que reconduz partes substanciais do tempo individual a uma exasperada produtividade e a coações mais prazerosas na aparência, como o consumo de produtos fúteis, imagens ou entretenimento. Este outro fim do mundo, também, invisível, tem sido retomado gradualmente.

Em contraponto ao desencanto, a aspiração de D. H. Lawrence a “uma democracia em que as pessoas se tocam” (citado por Tavares, 2020k). Atacar de longe é caracteristicamente humano, mas não se salva tão eficazmente à distância, uma vez que a salvação exige proximidade, comoção, toque. Valores como a compaixão e o amor estão a desaparecer em favor da eficácia, parece dizer o verso de Lawrence, que, citado no atual contexto histórico, permite predizer que a democracia sairá diminuída sem a presença dos corpos. Este quadro civilizacional conhece, no *Diário da Peste*, linhas de fuga e encontros efémeros. A partir do retrair destas linhas, tornar-se-á mais claro como a inacessibilidade do ar restringe o voo criador, provocando um certo frio existencial. Um trabalho para continuar a tarefa do pensamento poderá ter como ponto de partida este verso de Nietzsche: “O ar puro é consciência do instante livre” (citado por Bachelard, 2009, p. 138).

REFERÊNCIAS

- Agamben, G. (2020). *¿En qué punto estamos? La epidemia como política* (trad. Rodrigo Molina-Zavalía & María Teresa D’Mesa). Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Bachelard, G. (2009). *O ar e os sonhos* (trad. Antonio de Pádua Danesi). São Paulo: Martins Fontes.
- Cortázar, J. (2014). *O jogo do mundo (Rayuela)* (trad. Alberto Simões). Lisboa: Cavalo de ferro.
- Deleuze, G. (2000). *Crítica e clínica* (trad. Pedro Eloy Duarte). Lisboa: Assírio & Alvim.
- Deleuze, G. (2008). *Dos regímenes de locos. Textos y entrevistas (1975-1995)* (trad. José Luis Pardo). Valência: Pre-Textos.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (2007). *Mil planaltos. Capitalismo e esquizofrenia 2* (trad. Rafael Godinho). Lisboa: Assírio & Alvim.
- Deleuze, G. & Parnet, C. (2004). *Diálogos* (trad. José Gabriel Cunha). Lisboa: Relógio d’Água.
- Foucault, M. (2013). *Vigiar e punir. Nascimento da prisão* (trad. Pedro Eloy Duarte). Coimbra: Almedina.
- Gil, J. (2018). *Caos e ritmo*. Lisboa: Relógio d’Água.

- Groys, B. (2008). *Política de la inmortalidad* (trad. Gabriela Calderón). Buenos Aires-Madrid: Katz.
- Lawrence, D. H. (2017). *Livro do Apocalipse ou Revelação de Jesus Cristo / Apocalipse* (trad. Diogo Ourique). Lisboa: Guerra & Paz.
- Mourão, L. (2018). A caixa negra do mundo: apontamentos do *Atlas*. In M. V. Pinto (Ed.). *Gonçalo M. Tavares: ensaios, leituras, aproximações* (pp. 72-93). São Paulo: Oficina Raquel.
- Rosa, J. G. (2014). *Grande sertão: veredas* (fac-símile). Lisboa: A Bela e o Monstro Edições.
- Sloterdijk, P. (2018). *Tens de mudar de vida. Sobre antropológica* (trad. Carlos Leite). Lisboa: Relógio d'Água.
- Tavares, G. M. (2005). *Jerusalém*. Lisboa: Caminho.
- _____ (2007). *Aprender a rezar na Era da Técnica*. Lisboa: Caminho.
- _____ (2010). *Uma viagem à Índia*. Lisboa: Caminho.
- _____ (2013). *Atlas do corpo e da imaginação*. Lisboa: Caminho.
- _____ (2020a, março 25). Diário da Peste. Sente-se aborrecido/a? *Expresso*. Consultado em <https://expresso.pt/opiniao/2020-03-25-Diario-da-Peste.-Sente-se-aborrecido-a->
- _____ (2020b, março 26). Diário da Peste. Por vezes no mundo terrível. *Expresso*. Consultado em <https://expresso.pt/opiniao/2020-03-26-Diario-da-Peste.-Por-vezes-no-mundo-terrivel>
- _____ (2020c, março 27). Diário da Peste. A sala Tchaikovsky em Moscovo. *Expresso*. Consultado em <https://expresso.pt/opiniao/2020-03-27-Diario-da-Peste.-A-sala-Tchaikovsky-em-Moscovo>
- _____ (2020d, abril 1). Diário da Peste. Quem lava os pratos. *Expresso*. Consultado em <https://expresso.pt/opiniao/2020-04-01-Diario-da-Peste.-Quem-lava-os-pratos>
- _____ (2020e, abril 2). Diário da Peste. Quase todas as lojas fechadas. *Expresso*. Consultado em <https://expresso.pt/opiniao/2020-04-02-Diario-da-Peste.-Quase-todas-as-lojas-fechadas>
- _____ (2020f, abril 5). Diário da Peste. Ei, ei, estou aqui! *Expresso*. Consultado em <https://expresso.pt/opiniao/2020-04-05-Diario-da-Peste.-Ei-ei-estou-aqui-1>
- _____ (2020g, abril 8). Diário da Peste. Vejo Jean-Luc Godard. *Expresso*. Consultado em <https://expresso.pt/opiniao/2020-04-08-Diario-da-Peste.-Vejo-Jean-Luc-Godard>
- _____ (2020h, abril 10). Diário da Peste. Em diferentes países. *Expresso*. Consultado em <https://expresso.pt/coronavirus/2020-04-10-Diario-da-Peste.-Em-diferentes-paises>
- _____ (2020i, abril 25). Diário da Peste. Notícias do mundo mais lento. *Expresso*. Consultado em <https://expresso.pt/opiniao/2020-04-25-Diario-da-Peste.-Noticias-do-mundo-mais-lento>

- _____ (2020j, maio 4). Diário da Peste. Aguardamos instruções do Estado para nos aproximarmos da alegria. Consultado em <https://expresso.pt/opiniao/2020-05-04-Diario-da-Peste.-Aguardamos-instrucoes-do-Estado-para-nos-aproximarmos-da-alegria>
- _____ (2020k, maio 6). Diário da Peste. Estão com fome e perderam o medo. *Expresso*. Consultado em <https://expresso.pt/opiniao/2020-05-06-Diario-da-Peste.-Estao-com-fome-e-perderam-o-medo>
- _____ (2020l, maio 9). Diário da Peste. O elegante movimento do cavalo. *Expresso*. Consultado em <https://expresso.pt/opiniao/2020-05-09-Diario-da-Peste.-O-elegante-movimento-do-cavalo>
- _____ (2020m, maio 14). Diário da Peste. Uma fé que se transporta. *Expresso*. Consultado em <https://expresso.pt/opiniao/2020-05-14-Diario-da-Peste.-Uma-fe-que-se-transporta>
- _____ (2020n, maio 16). Diário da Peste. Manter a alegria acima de um certo limite. *Expresso*. Consultado em <https://expresso.pt/opiniao/2020-05-16-Diario-da-Peste.-Manter-a-alegria-acima-de-um-certo-limite>
- _____ (2020o, maio 22). Diário da Peste. Uma nova cor no mundo: nuvem negra transparente. *Expresso*. Consultado em <https://expresso.pt/opiniao/2020-05-22-Diario-da-Peste.-Uma-nova-cor-no-mundo-nuvem-negra-transparente>
- _____ (2020p, maio 24). Diário da Peste. A recta como o caminho do mal. *Expresso*. Consultado em <https://expresso.pt/opiniao/2020-05-24-Diario-da-Peste.-A-recta-como-o-caminho-do-mal>
- _____ (2020q, maio 30). Diário da Peste. O porquê continua a ser o santo Graal de cada coisa. *Expresso*. Consultado em <https://expresso.pt/opiniao/2020-05-30-Diario-da-Peste.-O-porque-continua-a-ser-o-santo-Graal-de-cada-coisa>
- _____ (2020r, junho 7). Diário da Peste. O tempo deixou de ser neutro, até os minutos tomam posição. *Expresso*. Consultado em <https://expresso.pt/opiniao/2020-06-07-Diario-da-Peste.-O-tempo-deixou-de-ser-neutro-ate-os-minutos-tomam-posicao>
- _____ (2020s, junho 9). Diário da Peste. Fielmente luto por tempo mais belo. *Expresso*. Consultado em <https://expresso.pt/opiniao/2020-06-09-Diario-da-Peste.-Fielmente-luto-por-tempo-mais-belo>
- _____ (2020t, junho 13). Diário da Peste. O uivo da mãe à janela. *Expresso*. Consultado em <https://expresso.pt/opiniao/2020-06-13-Diario-da-Peste.-O-uivo-da-mae-a-janela>
- _____ (2020u, junho 14). Diário da Peste. A história não funciona assim. *Expresso*. Consultado em <https://expresso.pt/opiniao/2020-06-14-Diario-da-Peste.-A-historia-nao-funciona-assim>
- _____ (2020v, junho 16). Diário da Peste. Levai-me de novo para casa, levai-me de novo para o mundo. *Expresso*. Consultado em <https://expresso.pt/opiniao/2020-06-16-Diario-da-Peste.-Levai-me-de-novo-para-casa-levai-me-de-novo-para-o-mundo>
- _____ (2020w, junho 17). Diário da Peste. As libelinhas aproximam-se dos cogumelos. *Expresso*. Consultado em <https://expresso.pt/opiniao/2020-06-17-Diario-da-Peste.-As-libelinhas-aproximam-se-dos-cogumelos>

_____ (2020x, junho 19). Diário da Peste. Penso num fim do mundo que passa despercebido. *Expresso*. Consultado em <https://expresso.pt/opiniao/2020-06-19-Diario-da-Peste.-Penso-num-fim-do-mundo-que-passa-despercebido>

_____ (2020y, junho 21). Diário da Peste. Diante do acontecimento ficar atento e em pé. *Expresso*. Consultado em <https://expresso.pt/opiniao/2020-06-21-Diario-da-Peste.-Diante-do-acontecimento-ficar-atento-e-em-pe>

Tavares, G. M. & Marques, C. V. (2020). Conversas Confinadas – Gonçalo M. Tavares. Consultado em <https://www.youtube.com/watch?v=V4gHGy8Oyvc&t=1s>

Virilio, P. (2010). *El accidente original* (trad. Irene Agoff). Buenos Aires-Madrid: Amorrortu.

RECENSÕES

REVIEWS

ANNE SIMON. *Une bête entre les lignes*.

Marseille: Wildproject, 2021, 397 pp.

CRISTINA ÁLVARES*
calvares@ilch.uminho.pt

Les bêtes nous ravissent. Avec cette proposition inaugurale, Anne Simon développe, tout au long de presque 400 pages, une réflexion autour de l'affinité de la littérature et de la vie, perceptible dans l'aptitude de la littérature à capter et à donner forme poétique à « l'expressivité primordiale du vivant », où les animaux jouent un rôle clé pour autant qu'ils mettent en œuvre de multiples et diversifiées modalités d'habiter le monde. Les bêtes nous ravissent parce qu'elles animent et vivifient notre imaginaire dont les structures ou plutôt les réseaux ne sont pas qu'anthropologiques, ils sont cosmologiques ou, selon Jean Petitot, bio-anthropologiques, se retrouvant déjà, comme Bachelard, Caillois, Merleau-Ponty et Durand l'ont souligné, dans la chair du monde, dans la matière vivante. Le monde pense dans et avec sa matière, laquelle est toujours déjà sémantique. Or les animaux sont des émanations animées du monde, de sa chair, de son imaginal, qu'eux-aussi secrètent/écrivent : « le monde est un livre écrit par les bêtes », dit Anne Simon dans une reformulation de la phrase célèbre de Galilée. En nous rappelant le matériau animal de l'écriture (la morphologie animale des lettres, le vélin, la plume, l'encre), elle ajoute, avec Ginzburg et Quignard, que nous avons

appris à lire en chassant. Ainsi, depuis qu'il y a littérature, les animaux ont toujours fasciné écrivains et écrivaines qui les ont inclus dans « la sphère créative et agissante du Verbe ». Dans l'Anthropocène cependant les animaux sont ces « autres si proches » qui, à quelques exceptions près, notamment la canine, sont devenus quasiment invisibles dans nos paysages urbains, condamnés les uns à l'extinction, les autres aux dispositifs de l'industrie agro-alimentaire. Élevés à la dignité de cause politique et éthique, les animaux constituent un axe fondamental pour réévaluer la place de l'humain dans la planète et, par conséquent, repenser le *statu quo* ontologique par ces temps de mutation écologique. L'essai de zoopoétique d'Anne Simon rejoint ce grand et inextricable débat global qui imprègne ce que Frédéric Worms appelle « le moment du vivant ». Résultat de vingt ans de recherche sur les bêtes en littérature, l'ouvrage représente un moment très fort dans la consolidation et la théorisation de la zoopoétique comme nouveau champ d'études littéraires interdisciplinaires. Dans le sillon creusé par Derrida, référence centrale avec laquelle viennent consteller Kafka, Merleau-Ponty, Deleuze, de Fontenay et la *Genèse*, l'essai énonce les coordonnées

* Professora Associada com Agregação, Universidade do Minho, Escola de Letras, Artes e Ciências Humanas, CEHUM, Braga, Portugal. ORCID: 0000-0001-5968-4724.

majeures de la zoopoétique et examine ses implications dans une vingtaine d'écrivains et d'écrivaines des XXe et XXIe siècles, depuis Proust jusqu'à Jean-Christophe Bailly, en passant par Giono, Beck, Darrieussecq, Lacarrière, Rolin, Rosenthal, Quignard, Rose-Innes, Chevillard, entre autres. Hergé et Spiegelman y figurent également et on se réjouit de l'inclusion de ces deux noms de référence de la bande dessinée et du roman graphique.

Le titre de la première partie, « Histoires de souffles », renvoie au souffle comme élément qui unit la vie et le langage : nous respirons quand nous parlons. Le verbe n'est pas une abstraction dissociée du corps et du sensible, il est bel et bien incarné. Évocation de l'expressivité primordiale du vivant, la littérature méconnaît la disjonction entre *physis* et *logos*, parce qu'elle est souffle de vie et de verbe. Fondée donc dans une pensée sensible et une conception charnelle du langage et de la littérature, la zoopoétique considère les animaux au pluriel et en chair et en os, c'est-à-dire irréductibles à l'Animal, « catégorie qui uniformise le divers et oppose toutes les espèces à la seule qui compte », et élit la chair du monde comme lieu des échanges interspécifiques. Il en découle une orientation *zoopoétique* fondamentale : l'herméneutique ne doit pas réduire le réel énigmatique des bêtes à la spécularité anthropocentrée, mais au contraire garder leur altérité « à l'intérieur d'un espace à la fois partagé (y compris dans la menace) et diversement investi » où la proximité, la communication et la rencontre sont possibles. Ceci ne signifie pourtant pas que les animaux fabuleux et symboliques soient à ignorer (car les animaux réels et les animaux fictionnels n'existent pas les uns sans les autres), mais que la littérature parle du monde et, par conséquent, d'animaux réels. Autrement dit, les

animaux littéraires ne sont pas que des êtres de papier car les passages entre réalité et fiction sont nombreux.

Un des buts de la zoopoétique est de cerner comment la présence littéraire des bêtes dérange nos sphères d'appartenance et d'intentionnalité, déplace nos modes d'accès au monde, altère notre identité, nous pousse hors du cercle de notre humanité, bref comment les bêtes nous ravissent. Pour ce faire, priorité est accordée à la dimension sensible aussi bien des animaux que des textes : rythmes, allures, modulations, répétitions, intensités, affects émergent dans l'ordre syntaxique, le distendent et le disloquent. Comment la résonance animale des textes désarticule la langue, débranche ses circuits et défigure nos représentations, voilà ce qu'Anne Simon examine minutieusement dans la série de romans (sauf pour Casmèze, performer zoomorphe) qui constituent la deuxième partie « Sur le vif : hybrides et êtres de fuite ». On y détachera Marie Darrieussecq comme un exemple paradigmatique de la façon dont le niveau rythmique et sonore du texte soutient « la tension vers l'altérité » qui caractérise l'écriture comme expérience des limites et le roman comme genre de la désorientation et la sortie de soi. On rapprochera ce niveau non théorique du texte du vieux sémiotique kristevien lequel impliquait que le sujet humain ne reste pas confiné au symbolique, étant donc apte, en termes deleuziens, au devenir-animal. Corrélativement le réel énigmatique des bêtes se manifeste aussi dans leur dimension insaisissable : êtres de fuite, élans qui esquivent la capture du langage, qui apparaissent de disparaître, elles relèvent moins de la représentation que de l'indice et de la trace. Ainsi une bête est-elle entre les lignes, pas dans les lignes, et ces lignes ne sont pas droites, mais elles s'entrelacent et s'enchevêtrent.

Dans la troisième partie, « À vif : politiques animales », à la vivacité des animés succède leur réification ou devenir-artificiel. S’y découvrent « les désastres qui entremêlent les voies des bêtes et les chemins des hommes ». Les animaux liminaux, comme les chiens errants chez Jean Rolin, et l’infra-animalité (nom vertébrée, non mammifère, « radicalement *hors sujet* »), oscillent entre la convergence anthropomorphe (chiens errants, vagabonds et autres marginaux partagent les mêmes lieux interstitiels de désolation et de violence) et l’informe des vivants souterrains ou invisibles qui envahissent nos habitations ou habitent en nous : insectes, rongeurs, vers, larves, bactéries, microbes. Toute proche qu’elle soit, la vermine se trouve aux antipodes des espèces que nous aimons évangéliquement (singes, chiens, chats, vaches). L’infra-animalité, qui matérialise « l’humide viscosité du vivant », selon le mot de Massimo Filippi, constitue le point d’impossible ou d’abject de la représentation anthropomorphe et présente donc un potentiel subversif de l’humanisme, l’humanisme étant à entendre, selon Quignard, comme l’image aimable que les humains se font d’eux-mêmes. Captée dans la sphère du logos mais se dérochant à son maillage, liminaire ou liminale, résistant à la catégorisation, fissurant le miroir humaniste, une bête entre les lignes incarne le réel au sens lacanien du terme. A cette différence près que l’inertie qui caractérise le réel selon Lacan – ce qui revient toujours à la même place, ce qui toujours se dérobe – est ici remplacée par la dynamique, la diversité et la profusion de la vie, si bien que la rencontre avec un animal n’est pas tant une rencontre manquée mais bien plutôt un événement qui réenchante le monde, un émerveillement : les bêtes nous ravissent et ce ravissement implique qu’« il n’y a de

sujet humain véritable qu’en regard d’une altérité inassimilable, qu’il reconnaît pourtant comme une part inaliénable de lui-même ».

La zoopoétique s’inscrit en plein dans le moment du vivant dont l’une des manifestations les plus importantes pour les études littéraires est sans doute la rencontre des humanités avec les sciences de la vie : biologie, écologie, zoologie, éthologie. Issue de cette rencontre épistémologique décisive, tributaire des grands débats philosophiques, politiques et éthiques qui se tiennent dans la mouvance des *animal studies* et du posthumanisme critique, la zoopoétique remplace l’opposition par la distinction qui, étant toujours relative, introduit à la relation, critère majeur du vivant : l’interdépendance des vivants exige une éthique de la relation à (re)découvrir dans la littérature. Anne Simon assume critiquement certains acquis ou idées-forces de ces courants, qui sont loin d’ailleurs d’être homogènes, tout en se déprenant des automatismes doxiques qu’ils charrient. Elle refuse, par exemple, de traiter l’Occident en bloc monolithique et décale « Occident » et « Oxydent », celui-ci, rouillé de dualisme, ne coïncidant pas avec celui-là, vivifié au fil des temps par une pluralité de traditions et de matrices en tension et en dialogue à même de nourrir son indéniable capacité autocritique. Se tenant à l’écart des stratégies rhétoriques qui constituent l’Occident en souffre-douleur (ce qui relève souvent de la pratique typiquement judéo-chrétienne d’auto-fustigation) ainsi que de « l’empathie mal réglée » de l’irénisme animaliste, Anne Simon fonde la zoopoétique dans l’étude de la Bible hébraïque et de la pensée juive qui lui est associée pour montrer de quelle façon le Livre fondateur de l’Occident est susceptible de multiples interprétations qui dérangent nos représentations rouillées

de l'animalité et des rapports entre les humains et les animaux. Comme d'autres grands récits occidentaux, la Bible ne doit pas être jetée aux orties, son étude doit poursuivre afin d'éviter des lectures précipitées et réductrices. Une attention particulière est accordée à l'étymologie valorisée comme longue sédimentation de significances, qui introduit de la lenteur et de l'archaïque dans la grande accélération contemporaine. Parmi les récits de l'Ancien Testament mobilisés par Anne Simon, celui du Déluge a une place prééminente. En effet, le motif de l'Arche – l'*Archè*, la Terre, l'origine commune, profane ou divine, qui réunit les vivants – traverse cet essai avec la prégnance de son sémantisme complexe et contradictoire, mais surtout avec la promesse d'un monde régénéré par une nouvelle alliance entre les espèces embarquées dans un destin commun. L'Arche est encore associée à une autre promesse qui porte cette fois-ci sur le prochain livre d'Anne Simon qui s'appellera *Histoires d'Arches*.

DOI : 10.21814/2i.3435

XAQUÍN NÚÑEZ SABARÍS. *Cartografías da narrativa galega contemporánea*.

Vigo: Editorial Galaxia, 2020, 168 pp.

EUNICE RIBEIRO*
eunice@elach.uminho.pt

Distinguido com o prestigiado prémio de ensaio Ramón Piñeiro 2019, *Cartografías da narrativa galega contemporánea* de Xaquín Núñez Sabarís traz aos estudos humanísticos uma perspetiva renovada de aproximação à literatura (e não só à literatura galega): uma perspetiva expandida, por assim dizer, não a olhando enquanto manifestação isolada, mas, pelo contrário, inserindo-a numa vasta malha de manifestações artísticas e criativas e numa dinâmica cultural mais ampla que nos permite reconhecer diversos processos e agentes de mediação literária, condicionando indelevelmente o modo como procuramos, como lemos e como interpretamos os textos. E também, por sua vez, como esses textos condicionam ou modificam a nossa perceção do contexto em que eles e nós nos movemos. Na verdade, estas *Cartografías*, com as suas mais de centena e meia de páginas dadas à estampa pela editora galega Galaxia, é desde logo um livro ousado por três razões fundamentais: antes de mais porque se propõe pensar o presente, ao refletir sobre a literatura galega destas primeiras duas décadas do século XXI, com a pouca distância crítica e os escassos suportes de trabalho que a leitura do que é novo ou novíssimo necessariamente implica, mesmo se o ensaísta recorre aqui, como seria de esperar, a estudos anteriores sobre a narrativa galega (tais como os de

González Millán, Dolores Vilavedra ou Antón Figueroa). Em segundo lugar, porque aposta numa radical mudança de perspetivas de análise, contrapondo às mais tradicionais aproximações históricas e diacrónicas da literatura – permeáveis ao ‘relato da nação’ e à configuração de uma identidade político-cultural e histórico-regional que tem sido especialmente cara à literatura galega – uma abordagem predominantemente geográfica, alinhada com o recente *spatial turn* dos estudos literários e a crescente importância das cidades nos circuitos e no turismo culturais dos nossos dias. Uma abordagem que o livro marca imediatamente: quer no seu título, quer na sua capa (uma topografia atlanticamente azul de letras e sinais), quer ainda no seu ‘apêndice gráfico’ final, reproduzindo vários mapas e *story maps* de narrativas literárias, e não só. Isto porque, em terceiro lugar, como antes referi e como aliás insiste o próprio autor, neste livro se pensa a partir da literatura, mas também para além da literatura.

Na verdade, o ensaio de Xaquín Núñez adota um olhar eminentemente intermedial e transmedial sobre os objetos literários disposto a trazer à luz os inúmeros e regulares trânsitos de temas, representações e processos narrativos entre diferentes sistemas comunicativos e diferentes materialidades. Em concreto: os

* Professora catedrática, Universidade do Minho, Escola de Letras, Artes e Ciências Humanas, Centro de Estudos Humanísticos, Braga, Portugal. ORCID: 0000-0003-2199-5265

da literatura, os das artes cénicas, os do cinema, os das séries televisivas, os da investigação jornalística. Trânsitos que ocorrem não só numa única direção (habitualmente da literatura para meios não literários, como os múltiplos casos de adaptação aos ecrãs de romances e obras literárias), mas que podem ser bidirecionais ou multidirecionais, com casos de ‘novelização’ ou ‘romancização’ de filmes ou séries de televisão, tal como é aliás exemplificado no livro. Desenvolvido, como o autor tem querido lembrar, no âmbito do Grupo de Investigação em Identidade(s) e Intermedialidade(s), do Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho, o estudo de Núñez Sabarís convoca orientações epistemológicas, instrumentos e ferramentas de análise que passam necessariamente pelas poéticas comparadas entre diferentes média e pelos atuais Estudos Intermediais Comparados (*Intermedial Comparative Studies*), aptos para pensar as práticas criativas da contemporaneidade.

Práticas essencialmente híbridas, resultantes de colaborações e cruzamentos entre autores e artistas de ofício múltiplo; de transposições e montagens entre objetos provenientes da cultura erudita ou da popular; da emergência de novos géneros e novos repertórios ‘mistos’ ou ‘impuros’. Por outro lado, o volume agora editado não é um resultado isolado: com efeito, integra uma pesquisa bastante mais ampla do autor no domínio das narrativas e das micronarrativas multimediais ou hipermediais, em particular as hispânicas, que deu já lugar à elaboração de uma base de dados, à colaboração em projetos internacionais e à coordenação de um recente projeto sobre representação, identidade e ação cultural nas cidades do Eixo Atlântico.

Regressemos ao volume que temos em mãos. A ficção em mapas cartografada no livro, apoiando-se metodologicamente nos conceitos de campo e de sistema, literário e cultural, põe em evidência três casos e

três géneros narrativos com progressiva implantação e legitimação no sistema literário galego do séc. XXI e que o autor categoriza (sem entrar em discussões teóricas de fundo) sob as designações de: *thriller* religioso, novela negra e narcotráfico. Cada um destes géneros, que conhecem uma expressão não circunscrita à literatura, mas alargada ao teatro, ao cinema, ou às séries televisivas, são ambientadas em geografias distintas e específicas: Santiago de Compostela, no primeiro caso; Vigo, no segundo caso; e as Rías Baixas, na costa oeste da Galiza, no último caso. Trata-se, portanto, partindo deste triplo *case study*, de convidar o leitor para trilhar uma inovadora rota de navegação geoliterária que associa identidades de género (textual) e identidades de lugar (topográfico), e, a partir daí, se propõe tirar conclusões críticas mais genéricas. Uma estratégia que, de certo modo, recupera metaliterariamente um importante preceito da arte realista: o da imprescindível adequação entre ação e espaço, capaz de assegurar aos olhos do leitor uma reconfortante coerência e conveniência narrativas, oferecendo-lhe a caução da verosimilhança e produzindo um apetecido ‘efeito de real’.

Não é por acaso, aliás, que a poética geoliterária cartografada por Núñez Sabarís, ao fazer corresponder um certo género narrativo a uma cidade ou a um espaço específicos do mapa real da Galiza, traduz simultaneamente uma ‘nova’ orientação criativa da ficção contemporânea galega, menos autocentrada e preocupada com a consolidação de um sistema literário e de uma identidade próprios, e mais permeável às aspirações de um público que procura o entretenimento e experiências mais participativas e imersivas de leitura. A possibilidade de identificar os espaços ficcionais, associando-os aos espaços empíricos – estratégia muito comum no caderno de encargos do Realismo de Oitocentos,

conforme observámos – permite mais facilmente ao leitor-consumidor transferir-se virtualmente para os cenários da ficção, que deixou também de ser estritamente literária e passou a contar com a concorrência de expressões transmediais diversas (entendendo-se aqui por transmedialidade a publicação em diferentes meios de textos ou obras), o que se tornou um sintoma da nossa atual cultura de convergência (Jenkins)..

O ensaio de Núñez Sabarís põe argutamente em evidência as tensões e mutações sistémicas que decorrem da incidência do fator económico, da indústria global e das lógicas do mercado sobre os repertórios criativos e artísticos. O que, como bem analisa o ensaísta, se pode conduzir a uma redução da autonomia da arte e a um condicionamento da liberdade criativa, poderá também, por outro lado, projetar a criação artística (galega, neste caso) na paisagem internacional e abri-la a um consumidor global que se interessa pelo conhecimento de outros espaços culturais e demonstra comportamentos inclusivos, voltados para o coletivo, sem cair necessariamente num exotismo ou folclorismo totalmente desajustados ao olhar e à ética cultural contemporâneos. Cabe assinalar, por conseguinte, que este modelo expansivo não tem de ser necessariamente incompatível com o acolhimento de conteúdos culturais específicos: *entre lo uno y lo diverso*, escreveu Claudio Guillén...

O interesse internacional pela peregrinação jacobea, convertida num fenómeno cultural e turístico de grande alcance, bastaria para demonstrá-lo, conforme argumenta o ensaísta. A ideia de uma Compostela mágica e mística, carregada de lendas e mistérios tem sido o pano de fundo de várias histórias de suspense na literatura e no cinema (aqui também com casos de adaptação cinematográfica de textos literários), incluindo o cinema de animação, de larga aceitação no mercado. O presente ensaio

ilustra com vários ‘casos’ e incursões críticas pelas tramas e enredos que mostra conhecer de perto esta vasta cartografia transmedial do *thriller* religioso compostelano. Nomes de autores e realizadores alinham-se nesta amostragem dos novos cultores do género no espaço galego: Suso de Toro, Carlos Meixide, Vidal Bolaño (ficcionistas e dramaturgos); Xavier Villaverde, Fernando Cortizo (realizadores). Confirma-se: *Cartografías da narrativa galega contemporânea* é um livro sobre livros, sem deixar de ser, ao mesmo tempo, um livro sobre filmes, peças de teatro, séries televisivas, relatos jornalísticos. Importa ainda destacar um outro aspeto, teórico, que o ensaio traz à discussão a propósito do *thriller* jacobeu contemporâneo: o da revitalização e reformulação da categoria do ‘fantástico’ narrativo na sua relação quer com a tradição e a construção de uma identidade geracional e regionalista no espaço galego (associada a mitologemas de ruralidade e sobrenaturalidade), quer com a absorção de modelos narrativos globais de amplo sucesso (a exemplo dos utilizados nos romances de Umberto Eco ou Dan Brown) e de um tipo de fantástico ou neofantástico pós-moderno favorável à projeção internacional da geografia literária de Compostela, arrecadando-lhe idêntica popularidade. Uma popularidade que, do ponto de vista extrínseco ao dos próprios textos, se veio a exponenciar com a criação de editoras especializadas no género (e.g. Editorial Urco), de prémios e concursos literários, de clubes de leitura, ou com a promoção turística e cultural dos Caminhos de Santiago como rota de peregrinação – uma promoção cujo grande sucesso resultou na expansão, fora da Galiza e de Espanha, do reportório ficcional dos Caminhos (recordemos, com o autor, o livro *Diário de um Mago*, de Paulo Coelho ou o filme *The Way*, de Martin Sheen). Esta necessidade ou vontade de afirmação global da produção artística galega fica, aliás, bem patente num curioso comentário de Carlos

Meixide citado no ensaio de Núñez Sabarís e que aqui de novo reproduzimos:

Hai que evitar seguramente o adxectivo de ‘galega’. Escribimos en galego porque somos galegos, pero non nos teñen que ler por estar en galego, senón por facer literatura divertida, neste caso. Hai que explorar novas maneiras de facer. (p. 58)

Essas novas maneiras marcarão também a segunda cartografia literária observada no livro do ensaísta: a do género policial ambientado na cidade de Vigo e já categorizado sob a etiqueta de ‘novela negra viguesa’ ou *Vigo noir*, um género cujo marco inaugural se reconduz consensualmente à obra de Carlos Reigosa *Crime en Compostela*, ainda em finais do século XX. A explosão e legitimação contemporâneas do *noir* viguês, que volta a tirar partido da associação da temática do crime e do delito ao espaço urbano, recolhe múltiplos exemplos literários apontados e analisados no ensaio: como os de Domingo Villar, Pedro Feijoo, Francisco Castro, Manuel Estéban, Beto Luaces ou Leticia Costas (esta última a ilustrar um caso, menos frequente, de autoria feminina). A adequação da cidade portuária de Vigo aos arquétipos tradicionais do policial (segundo um modelo iniciado pela novela negra localizada em Barcelona) permitiu transformar o género em mais um exemplo de exportação e de consumo massivo, potenciado por adaptações cinematográficas de romances – ainda que, no caso dos filmes, como bem observa o ensaísta, as marcas espaciais da narrativa sejam por regra diluídas a favor das intrigas, ingrediente mais produtivo e rentável para propósitos comerciais. Realcem-se aqui os vários e muito finos comentários de Núñez Sabarís ora em torno das personagens-tipo do detetive e do seu ajudante, espécie de *flâneurs* pós-modernos acolhidos pelo policial viguês e onde a inclusão de polícias e inspetoras femininas anuncia uma inovadora declinação do género; ora em torno dos

mecanismos narrativos utilizados pelo policial visando atrair um público escolar que procura nessa espécie de *city-quizz*, através de mapas, roteiros e informação gráfica inserida nos livros (ou videojogos), a aventura e o entretenimento; ora comentários que tocam o frequente aproveitamento sociológico do policial galego contemporâneo como meio de denúncia e de exposição de conteúdos sociais (como o abuso de menores ou a violência machista). Para além destas agudas análises, o ensaísta detém-se, ilustrando a possível bidirecionalidade das interferências entre média, na frequente convocação pelas novelas galegas de clássicos televisivos (*Twin Peaks*, *The Wire*, *The Sopranos*) que contribuíram para a ficcionalização global do crime, e no papel decisivo dos vários agentes literários na promoção do género, designadamente os tradutores, e as Editoras: tais como a Editorial Xerais e a Editorial Galaxia, não por acaso aquela em que se publicam estas *Cartografias*. Outras considerações do ensaísta giram em torno das traduções para castelhano dos policiais viguenses e das tensões e/ou interseções geradas entre referentes culturais e geográficos autóctones e regionais em relação ao campo cultural espanhol.

Um terceiro e último caso analisado de condicionamento recíproco entre o cenário e a história é o da narcotráficação galega, localizada na costa oeste das Rias Baixas (tendo a ria de Arousa como epicentro), espaço real do trânsito transatlântico de cocaína com a América Latina e os cartéis colombianos de ‘piratas modernos’ (recordam-se os nomes de Pablo Escobar, dos irmãos Orejuela, de Chapo Guzmán), contrabando que ocorreu sobretudo durante o pós-franquismo dos anos 80 e 90 do século passado. Bem delineado pelo autor é, aliás, um outro tipo de intertexto que no caso da narcoliteratura se insinua não só com o teatro, o cinema e a TV (com séries que transitaram dos canais de TV espanhola para plataformas internacionais

como a Netflix, alcançando enorme projeção à escala mundial: *Fariña*, *Vivir sin permiso*), mas também com o jornalismo. A série *Fariña*, cuja adaptação televisiva foi da responsabilidade de uma companhia madrilena (ainda que selecionando atores galegos), com expectáveis consequências no debate sobre a ‘galegalidade’ do produto, resultou, como recorda o autor, da adaptação do livro homónimo de investigação jornalística do autor corunhês Nacho Carretero. O livro de Carretero, publicado em 2015 em castelhano (e só mais tarde em galego) e objeto posterior de censura – o que esteve na origem do seu grande *boom* mediático e da sua adaptação para televisão, para teatro e para o *comic* – configura, como argumenta Núñez Sabarís, um verdadeiro produto transmédia.

A posição moral ambígua entre vilão e benfeitor que a figura dos contrabandistas galegos granjeou é exemplarmente comentada pelo ensaísta que contrapõe a situação periférica, de abandono e carestia social e económica da Galiza – uma espécie de *Farwest* hollywoodesco onde prospera a lei do mais forte (*Vivir sin permiso e outras historias de Oeste*: é este o título integral do romance de Manuel Rivas) – ao incremento do poder económico e mediático trazido pelo contrabando de droga, uma atividade, tal como a pesqueira, largamente determinada pela própria posição geográfica e pela orografia da Galiza: ainda que os trágicos casos de toxicodependência, fatal para muitos jovens galegos à época, apontasse limites negros a essa maior liberdade material. Mais uma vez se acentua no ensaio a crescente absorção pela narrativa galega dos reportórios e arquétipos globais do género capaz de projetarem, em termos de conteúdos e de audiências, um tipo de ficção ainda relativamente emergente. Uma das poucas exceções a esta regra, como recorda o ensaísta, será a recentíssima película *Quien a hierro mata*, 2019 (dirigida por Paco Plaza) que

introduz, no âmbito da narcotráfico, a temática social da doença e do vício da droga, refletindo preocupações muito atuais, embora conservando-se a estética geral do *western* já apontada.

Mantendo-se fiel a uma perspectiva convergente que observa e articula entre si o dentro e o fora dos objetos e produtos criativos, os textos, os contextos e os intertextos, Núñez Sabarís analisa e debate com indiscutível argumento e interesse aspetos e dificuldades de promoção e divulgação, exigências de mercado, regras das indústrias culturais, em paralelo com especificidades dos géneros artísticos, exigências e limitações dos distintos média criativos ou transformações e liberdades envolvidas em casos de adaptações ou transposições intermédia. Como ideia-*pivot* destas cartografias está a demonstração de uma ‘viragem’ da narrativa galega contemporânea em direção a processos criativos de aceitação global por um público mais numeroso e heterogéneo, processos também mais compatíveis com o entretenimento e as indústrias do lazer, sem, contudo, comprometerem definitivamente o perfil identitário e cultural galego. E ainda sem que os repertórios, estéticas e imaginários literários da literatura mais clássica ou mais canónica deixem de intervir como intertexto de fundo e intertexto legitimador nessas novas narrativas transmediais.

Ao longo do seu anterior trabalho académico no domínio das séries televisivas de grande consumo internacional (*Black Mirror*, *Breaking Bad*, *Narcos*, ...), o investigador destacara já a presença de importantes intertextos literários com autores ‘clássicos’ ou canónicos como Cervantes, Borges ou mesmo Shakespeare. No fundo, trata-se de repensar, uma vez mais, o confronto entre as dimensões da arte e do mercado num contexto contemporâneo em que a literatura encontra novos meios e formas de configuração e expansão no domínio digital e intermedial e é obrigada a

repensar-se enquanto expressão situável entre o local e o global, entre o regional, o nacional e/ou o mundial. Estas *Cartografias* recolocam assim, abrindo-a a novos contextos culturais e transmediais, a ideia e os dilemas da *Weltliteratur*, mapeando importantes alterações de comportamentos da parte de autores e leitores (ou de ‘prosumidores’), cartografando novos contextos culturais e novos públicos, e contribuindo, com muito oportunas reflexões e questões de investigação, para um diagnóstico sistémico da cultura galega capaz de nos fornecer chaves de leitura para a “literatura do presente e [a] cultura do futuro” (p. 142).

DOI: 10.21814/2i.3464