

Mesa-Redonda: **Moda e Conhecimento: interfaces com as ciências humanas e a comunicação.**

Data: 23/08/2010.

Local: Unip – Campus Bacelar (São Paulo)

Organização: Maria Claudia Bonadio (Senac-SP), Maria Gabriela Marinho (UFABC) e Solange Wajnman (Unip) *

Solange Wajnman:

Boa tarde a todos. Em nome do nosso grupo de pesquisas e do programa de mestrado em Comunicação da UNIP abro agora o nosso evento “Moda e Conhecimento, interfaces das Ciências Humanas e da Comunicação”. Gostaria de agradecer á Vice-Reitoria de Pesquisa desta Universidade que nos concedeu a oportunidade de realizar este debate. Agradeço também ao prof. Dr. Antonio Adami do programa de mestrado em Comunicação que vem acompanhando o nosso grupo desde a sua fundação em 1998 e que muito contribuiu para nossa expansão e crescimento.

Em 2010 completamos dez anos da primeira edição do nosso livro **Moda,**

* Maria Claudia Bonadio, mariacbonadio@uol.com.br, é professora e pesquisadora do Centro Universitário Senac, autora do livro *Moda e Sociabilidade: mulheres e consumo na São Paulo dos anos 1920*, e editora da *Iara: revista de Moda, Cultura e Arte*.

Maria Gabriela da Silva Martins da Cunha Marinho, gabriel@uol.com.br, é docente e pesquisadora da Universidade Federal do ABC (UFABC) onde atua nos bacharelados de Ciência e Tecnologia (BCT), Ciências e Humanidades (BCH) e no Mestrado em Ciências Humanas e Sociais, nas áreas de Políticas Públicas para Ciência, Tecnologia e Inovação, com ênfase em estudos sobre a História do Ensino Superior no Brasil.

Solange Wajnman, wajnman@aclnet.com.br, possui doutorado em *Sciences Sociales* pela Universidade René Descartes, Sorbonne (1994) com pesquisa de pós doutorado (2009) na Escola Superior de Teatro e cinema de Lisboa (ESTC). Líder de grupo de pesquisa *Moda, Comunicação e Cultura* junto ao CNPq, membro do Centro de Estudos de Telenovela da USP CETVN/USP) e integrante do projeto OBITEL (observatório de ficção televisiva Ibero-americana). Membro do Comitê científico do Colóquio de Moda. Atualmente é professora titular da Universidade Paulista (UNIP) do mestrado em Comunicação, atuando principalmente nos seguintes temas: comunicação visual, moda, estilo, consumo, novas tecnologias. Autora de vários artigos sobre moda e meios de comunicação.

Comunicação e Cultura: um olhar acadêmico. Na época havia uma produção neste campo ainda incipiente, embora promissora. Sabíamos disso e registramos aquele momento. Muitas coisas mudaram desde então no campo acadêmico da moda. Colóquios, cursos, bibliografias. O evento de pretende retomar o tema e dar continuidade ao que publicamos há tantos anos, pois consideramos importante sistematizar o que ocorreu na última década.

Nesse debate vamos trabalhar a questão da crescente institucionalização do campo da Moda e daí falar mais um pouco sobre os cursos de moda que estão sendo incrementados em todo país, de maneira exponencial nos anos 80 e principalmente nos anos 90. E falar também dos colóquios de Moda, da bibliografia da área que dez anos atrás não era, pelo menos no Brasil, tão grande assim...

A Maria Claudia vai apresentar um levantamento que ela fez sobre a produção de teses e dissertações dos últimos dez anos. Vamos ver que esse número cresceu exponencialmente, sobretudo na área de comunicação e administração. Todas as pesquisadora convidadas participaram ativamente deste processo, seja na coordenação de projetos, seja na orientação de diversos trabalhos acadêmicos em moda e são representativas pela atuação institucional e pelo desenvolvimento de pesquisas

O evento que abrimos agora pretende manter o debate sobre a institucionalização desse campo, aponta para sua aceleração e para o aprofundamento de suas inter-relações com a sociologia, a comunicação a história, a psicologia, enfim como vasto espectro das ciências humanas e sociais.

Passo a palavra para a Maria Cláudia que vai apresentar os resultados de seu levantamento.

Maria Claudia Bonadio: Gostaria inicialmente de agradecer a presença de todos, e explicar um pouquinho como é que foi que surgiu a idéia da realização do levantamento das teses e dissertações sobre moda produzidas sobre moda no país. Quando tínhamos aquele financiamento da FAPESP, que foi entre 1998 e 2000, eu e o Marko Monteiro (que agora está atuando em outra área de pesquisa), a gente organizou um banco de teses, que ta lá no site do Nidem até hoje, e para organizar aquele banco de teses, foi uma dificuldade tremenda, por que? Porque a gente não tinha nada sistematizado, você não tinha internet, não podia entrar nos sites das bibliotecas e buscar as teses. Eu tive que fazer tudo fisicamente, então eu fui até a

USP, xeroquei todos os resumos, que eu encontrei lá. Algumas teses não tinham resumo, então acreditem, eu fiz o resumo!!.. Fiz a pesquisa na Unicamp, na Puc-SP, nas bibliotecas que eu tive acesso, que estavam mais próximas.,A USP já era naquele momento, um centro muito grande que reunia especialmente na biblioteca da ECA uma série de coisas de outras universidades, porque naquele momento o Tupã Gomes Correia (que trocou de nome e hoje é Victor Aquino) também estava ali tentando formar um grupo também de estudos sobre moda na USP. Então, eu consegui levantar uma série e coisas mas, é um número muito pequeno, está lá no site do Nidem, eu acho que não passa de 30, entre dissertações, doutorados, e eu tinha que fazer um esforço de englobar ali o que tratava de corpo, o que tratava de comércio de moda,o que tratava de indústria., Porque realmente não tinha muita coisa, e ai quando surgiu essa idéia de organizar um evento, fazer alguma coisa, eu comecei com uma obsessão de fazer um novo levantamento, o que foi uma boa idéia porque trouxe muitos dados. Eu fiquei uns seis meses fazendo isso. Agora mudou, quase todas as bibliotecas das universidades federais, estaduais, particulares, enfim, tem a tese lá, você tem acesso, inclusive pode baixar essa tese em PDF. Então, eu comecei a fazer esse levantamento enlouquecido, que pelo portal da CAPES, não se mostrou eficiente, então eu usei o portal da CAPES, eu usei o portal BDTD, mas também não tinha tudo, não tinha, por exemplo, a produção da FGV (Faculdade Getúlio Vargas), algumas universidades não apareciam. Então lá fui eu de site em site fazendo esse levantamento. Cheguei num número de quatrocentos e poucos trabalhos, entre mestrados e doutorados, e aí eu não parei por aí.. e comecei a fazer uma tabulação que é isso q eu vou mostrar daqui a pouco, e o que eu percebi, que além de ter um crescimento incrível, a maior parte desse crescimento aconteceu agora, do ano 2000 pra cá. A gente teve um crescimento incrível, muito grande mesmo, em diversas áreas. Eu fiz essa busca, com as palavras-chave moda, roupa, vestuário, com tudo que é ligado a esse universo. Como resultado, é claro que eu vou ter coisas que não tratam especificamente de moda. Por exemplo, só entraram nesse levantamento dados de áreas a fins, como da engenharia de produção, aquilo que estava diretamente ligado à moda. Então, se a pessoa desenvolveu uma tese em Engenharia de Produção estudando os têxteis em relação à área hospitalar, está propondo algum substituto para a gaze, por exemplo, isso não entrou na tabulação, por que aquilo não terá implicações para a moda. Terminado o levantamento, eu percebi que esse crescimento era muito pontual em algumas área. A Comunicação, por exemplo, temos muitos trabalhos de mestrado e doutorado sobre moda

desenvolvidos na área, especialmente dissertações. Na Administração também tem um número muito grande, quer dizer, é um mercado, que chama grande atenção, o mercado de moda está rendendo muitos estudos. Dentro da grande área de humanas, eu comecei a perceber também que temos algumas áreas em que os estudos não param de crescer, por exemplo, a História tem um número grande também. A Psicologia tinha um número muito pequeno, e começou a crescer, e a gente já tem agora, pessoas que fizeram o Mestrado e Doutorado, nessas diferentes áreas, que já estão orientando, novos Mestrados, é um conhecimento que começa a crescer e se reproduzir. Para essa mesa-redonda nós (Maria Claudia Bonadio, Maria Gabriela Marinho e Solange Wajnman) selecionamos os participantes em razão das áreas que consideramos mais representativas. Foi difícil escolher.

Agora eu vou mostrar para vocês os números obtidos entre Mestrados, Doutorados e até uma Livre-Docência. Livre-docência tem apenas uma, é um número pouco significativo, doutorados nós temos 54, e 377 mestrados, quer dizer é mestrado pra caramba, isso significa o quê?¹ Que a área está crescendo, que tem cada vez mais gente dando aula, que há um interesse na área. Elaborei também um gráfico que mostra a distribuição dessa produção por regiões do país. A partir do gráfico dá para constatar que a maior parte dessa produção se concentra no sul e no sudeste do País. O Sudeste é a região que mais concentra esse tipo de pesquisa, e a maioria dos trabalhos é proveniente das Instituições de Ensino Superior Públicas, mas a produção proveniente das escolas Privadas também resulta num número muito significativo. No Sul temos 62 trabalhos, a maior parte nas Universidades Públicas. É um número consideravelmente maior. No Nordeste a diferença entre a produção oriunda da Universidade Pública, em relação àquela da Universidade Privada é ainda mais evidente, o que de certa forma reproduz o mapa da desigualdade social. Diferença dentre os 33 trabalhos produzidos na região, apenas três provêm da Universidade Privada. No Centro-Oeste, os números são 17 trabalhos produzidos nas IES públicas e apenas dois nas privadas. Na região Norte há apenas um trabalho, o que provavelmente é reflexo do reduzido número de cursos superiores de moda oferecidos na região.

A partir dos dados levantados, fiz também um levantamento acerca da

¹ Os números apresentados no debate se referem ao mapeamento realizado até agosto de 2010. Esses dados foram atualizados em dezembro de 2010, para maiores informações, ver o artigo *Apontamentos sobre a produção acadêmica sobre moda no Brasil na pós-graduação Strictu Senso*, publicado nesse dossiê.

distribuição dessa produção acadêmica por IES. No Estado de São Paulo, onde se concentra a maior parte da produção nacional, 30% dos trabalhos foram desenvolvidos na USP. A PUC-SP também apresenta uma porcentagem considerável, 19%. O Centro Universitário Senac tem hoje um número muito bom, mas a produção em breve irá estacionar porque infelizmente o mestrado acabou, mas era um número muito grande também, bem significativo, levando em conta que a gente teve um mestrado de 2005 até 2008 então era e ainda é um número muito significativo. Depois a gente tem a Unicamp com 12%, a Unesp com 9% (e a produção concentrada na área do Design), e na seqüência a Universidade Anhembi Morumbi, que tende também a crescer em razão da linha de pesquisa em Moda dentro do Mestrado em Design de Moda. Finalmente o Mackenzie e a Unip que também aparece aqui com um número significativo, e as outras com 1% Ufscar, São Marcos, Unimar.

No Estado de Minas Gerais a UFMG que tem 57%, e talvez aumente, porque agora também tem bacharelado em design de moda, e isso via de regra acaba gerando uma demanda dos alunos. A PUC-MG com 27%, 8% na Universidade Federal de Uberlândia, e 8% na Universidade Federal de Viçosa. Muita coisa no curso de Economia Domestica, da Federal de Viçosa. No Rio de Janeiro, a maior parte da produção se concentra na UFRJ, e na PUC do Rio, especialmente pela área de Design – a instituição tem um programa de mestrado em Design. Depois vem a Universidade Federal Fluminense. Nas Universidades Públicas parece que hpa um leque mais amplo de áreas onde se produzem dissertações e teses sobre moda, já nas Privadas, parece que esses trabalhos se concentram na área de Design – seguindo o direcionamento do MEC. Uma exceção é a Universidade Federal de Pernambuco, que tem bastante coisa sobre moda produzida no mestrado em Design. Nas públicas isso é mais pulverizado e tem muito mais produção na Comunicação, nas Ciências Sociais, na Historia, nas Artes, do que nessas, nas novas ou novíssimas áreas como a Gabriela classificou no livro do Nidem, que eram as novas ou novíssimas áreas do ensino superior que surgem a partir do final dos anos 1980 e 1990, e nessa década passam a ter seus mestrados.

Eu fiz aqui a distribuição dos trabalhos sobre Moda, por IES privadas na Federação, é mais ou menos aquilo que eu já tinha feito só que em outra tabela. E aqui por estado, mas eu não vou ficar lendo todos os Estados, mas vocês conseguem ver que é nítido, São Paulo realmente concentra essa produção, Rio de Janeiro, quer dizer, isso ta aqui, no Sudeste, e depois no Sul, vem Rio Grande do Sul, Santa

Catarina.

Durante o mapeamento, encontrei inclusive um trabalho que é de 1926, que é da Federal do Rio de Janeiro sobre Moda, higiene, e corpo. Infelizmente, a biblioteca deles está em reforma essa parte de obras raras, então eu não consegui ter acesso a esse trabalho. Mas o interessante é ele precede a tese da Gilda de Melo de Souza. Então a gente tinha uma produção anual muito pequena, que começa a ficar grande a partir ali de 1994. Na verdade, existe um primeiro crescimento em 1989, mas nos anos seguintes há um pequeno decréscimo. Mas a partir dos anos 1994, o crescimento é bastante expressivo, até atingir um pico em 2005-2006. Posteriormente a essa data, provavelmente não ocorreu uma queda, eu acredito que esses trabalhos produzidos mais recentemente não haviam sido tabelados até o início de 2009 – quando eu iniciei esse levantamento. Pode ser que agora esses dados já estejam aparecendo, pois cada universidade tem uma política, há o prazo entre a defesa e o período em que o candidato ganhar para realizar as alterações sugeridas pela banca. Então nem sempre esses trabalhos chegam rapidamente às bibliotecas.

Fiz também um levantamento da distribuição dos trabalhos por área do conhecimento. Na comunicação temos cinquenta e quatro trabalhos, entre Mestrado e Doutorado, no total aí do que eu levantei aqui no Brasil, o que significa mais de 10% da produção - eu não pretendo que esses dados sejam totalizantes, pois eu não consegui ter acesso a tudo, mas, eu considero que tais números são bastante representativos. Na Administração o volume é muito grande também, quarenta e um trabalhos, e na seqüência vem o Design, Engenharia de Produção e uma série de áreas com um ou dois trabalhos para as quais não seria possível inserir na tabela um item só para elas porque eu iria esgotar a tabela de cores. . Logo depois vem, Moda, Cultura e Arte que é lá no Senac, os mestrados nas diversas áreas de artes (que eu agrupei numa categoria só, porque existem mestrados em Artes Plásticas, Artes Visuais, etc). Na seqüência vem a Historia que também tem um numero grandinho, depois a Sociologia.

Em outra tabela, eu apresento a por áreas dos doutorados, então a gente observa novamente que é na Comunicação que se concentram os doutorados. Nas outras áreas não há tanta concentração, mas há uma produção contínua na História, Sociologia, Engenharia de Produção. Na Administração o número cai bastante se comparado à produção de mestrados na área, porque muitos são profissionalizantes, programas mais voltados para o mercado e esse também, provavelmente, é o rumo

de muitos profissionais da área e não o doutorado ou a academia.

Acho que deu pra ter uma idéia panorâmica do que foi esse levantamento. Agora nós queremos entender como é que cada uma de vocês, nas áreas em que atuam, acabam recebendo essa demanda, como é que vocês vêem essas transformações. Muito obrigada!

Solange Wajnman: Vou chamar a Cristiane Mesquita que é Doutora em Psicologia pelo Núcleo de Atividades da Psicologia Contemporânea, com a tese “Políticas do vestir, recortes em viés”. É professora do programa de Mestrado da Universidade Anhembi Morumbi, na linha de pesquisa Design, Arte e Moda, inter-relações. Atua em projetos diversos, assim como a concepção e curadoria do “Ziguezague, desfiles incríveis, oficinas transitivas e conversas transversais”, que acontecem no MAM (Museu de Arte Moderna – São Paulo), e a criação da linha de produtos “Ilha”, e ela também trabalha com pesquisas de marketing, todo processo de criação, subjetividade, moda, corpo e arte contemporânea.

Cristiane Mesquita: Bom, boa tarde. Primeiro eu agradeço esse convite do Nidem, e nas pessoas, da Solange, Maria Gabriela e Maria Claudia, essa oportunidade de compartilhar as minhas pesquisas, e também compartilhar as pesquisas das companheiras de mesa, a Lúcia, a Maria Lúcia, Teresa, eu acho que é sempre uma oportunidade muito bacana, trocar e ver o que anda acontecendo. Mesmo que a Maria Gabriela não esteja aqui comigo agora, eu peço a sua ajuda pra controlar o meu tempo, caso eu me exceda aqui, eu preparei algumas idéias, e espero que a gente possa, como a Solange comentou, principalmente trocá-las e, no final da história toda, pra que algumas coisas possam ficar mais claras. Eu vou seguir aqui com meus papéis e eu espero não ser chata aqui com a minha leitura, mas fato é que eu me conheço e sei que eu posso ir caminhando, assim ziguezagueante por outras ondas. Então eu vou me centralizar aqui. Eu poderia dizer, que a minha apresentação abordará um breve relato, da minha trajetória transversal que cada vez mais pode ser visualizada na forma de um ziguezague. Eu farei um relato bastante pessoal, e peço inclusive perdão caso eu escape demais das questões que conduzem esta mesa, mas eu acredito que em torno ai a gente vai transitar e alguma dúvida que possa aparecer, possa ser minimizada na nossa conversa

posterior.

Primeiramente eu preciso dizer que eu vou começar mencionando um trabalho recente, como que ressaltando uma falta de linearidade cronológica, que desde o início me atravessa, já eu falarei sobre esse trabalho, mas antes eu devo dizer que essa subversão de linearidade, me serve também para introduzir um modo de pesquisa que me acompanha, e que portanto desde já, aproveito para realçar. Refiro-me à concepção cartográfica, proposta pelo filósofo Gilles Deleuze e pelo psicanalista Felix Guattari, perspectiva que pontuo, citando um dos princípios de cartografia, citando ambos os autores no "Mil platôs", volume 1, eles dizem : "O mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, é desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. Ele pode ser rasgado, revertido, adaptar-se as montagens de qualquer natureza". Eu me aproveito, dessa colocação para mencionar não propriamente uma pesquisa, mas a realização de um evento que me acompanha nos últimos quatro anos, e que a meu ver, também terminei um recorte metodológico, falando do Ziguezague, o seminário "Desfiles incríveis, Conversas transversais, e Oficinas transitivas", é um seminário que ocorre duas vezes ao ano, paralelamente aos desfiles do São Paul Fashion Week. Esse evento, nasceu através da proposta do MAM, na criação de um espaço de reflexões e diálogos entre arte e moda. Mas a curadoria, que é feita por mim junto há uma equipe e ao MAM, sempre aponta para outras conexões, que ampliem o olhar para a abrangência do fenômeno moda, em diversas perspectivas. O evento caminha para a 9ª. edição, que eu já estou preparando para a edição de janeiro de 2011 da São Paulo Fashion Week, e reúne pesquisadores e profissionais de diferentes áreas, artistas, curadores e designers. O conceito que permeia [o evento], é justamente o ziguezague, assim como proposto por Deleuze, ao falar da última letra do alfabeto, no documentário realizado por Claire Parnet, uma das parceiras de trabalho dele no final dos anos 1990, minto anos 1980.

A consolidação desse evento acaba por revelar bastante sobre a trajetória transversal, que de diversas maneiras, me foi criando oportunidades para inventar primeiramente um lugar profissional, e posteriormente um olhar de pesquisa promovido pelo encontro com a Filosofia com as Artes Visuais e permeado por diagonais que promovem alianças entre práticas e teorias. Esse conceito vem me atravessando de diversas maneiras, e mais recentemente vem beirando também, na organização de um livro. "Moda em ziguezague e interfaces em expansões", que em parceria com a Rosane Preciosa, reúne o olhar de vinte autores (alguns deles aqui

presentes) no sentido de promover, assim como o título menciona, interfaces e expansões, para o conceito de moda, que será lançado pela Estações da Letra em 2011. Além disso, pontua as pesquisas e realizações do grupo de estudos que coordeno no Design da Universidade Anhembi Morumbi, também serviu como estratégia de metodologia escrita, na minha tese de doutorado. Mais tarde eu vou comentar a respeito. E que tem ainda, a linha editorial da coluna Ziguezague, que eu assino na Revista DObra[s], desde 2007. Desta forma, uma vez que vai se revelando um modo de olhar, organizar, pesquisar e escrever, creio que vale aqui enfatizar algumas das principais vertentes desse conceito. O "Z", tem a ver com cartografar, de início, ou seja, é um modo de pesquisa que visa criar um mapa em processo, pensando os conceitos como uma geografia de distâncias, que vão se fazendo e sempre abertas a outras conexões. O "Z" tem a ver com freqüentar dimensões de compreensão que promovam movimentos "fugidios" – para Deleuze, as transversais se relacionam ao escape, até mesmo a imagem que ele usa ao falar do ziguezague nesse documentário que eu mencionei... e...a gente o grupo de estudos inseriu isso no Youtube recentemente, e se vocês quiserem é só buscar "Deleuze ,Ziguezague". Para ele, as transversais se relacionam ao escape, quando ele fala do ziguezague, eles nos lembra o vôo da mosca, quando a gente está tentando pegar a mosca e ela escapa. O "Z" também se relaciona às linhas de fuga, um outro conceito desses dois autores, mas para essa filosofia fugir não significa abandonar, ao contrário, significa inventar rotas que incluam acontecimentos e deveres. Nesse sentido, a idéia de traição também é bem-vinda, para Deleuze trair é diferente de trapacear, o trapaceiro quer ocupar um lugar que já existe, o traidor não, ele deseja inventar um lugar outro um lugar que não está necessariamente em oposição ao lugar dado, um lugar entre. Nesse sentido, o "Z" também se relaciona com a idéia de inventar territórios, eu não vou explorar isso aqui, mas eu menciono que tanto no Mestrado quanto no Doutorado – esse outro conceito também me conduziu. Também se relaciona em constituir novos planos transversais, e multiadicionais, nessa exploração do Deleuze, pra essa idéia, para esse desenho, ele trata muito desse relacionar, ter potenciais, que criam então relações potenciais e singulares.

Continuando nessa perspectiva "Z", agora eu vou voltar ao passado. Quando eu me formei em psicologia, FAFICH (Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas) em Belo Horizonte, 1987, eu fui oradora da turma. Entre outras perspectivas, eu abordei o acontecimento pensando que formar poderia significar dar forma a, ou e ou escolher a forma. Nesse sentido, afirmei que eu não queria os quadrados, não queria

os círculos, não queria formas bem definidas, não queria nem mesmo os triângulos, tão famosos no estudo da psicanálise. Eu escolhi como formas espirais, primeiramente porque uma vez me disseram que eu tinha espirais no lugar das linhas das palmas das mãos; mas principalmente, por pensá-las infinitas, e capazes de condensar um tanto de imprevisibilidade com o acaso. Eu saí dali psicóloga, e apenas alguns dias depois eu estaria trabalhando numa loja de moda. Porque consultório, Hospital, não eram capazes de sustentar minha formação, supervisão e todos os outros, etc que permeiam o começo de carreira, é com a dedicação clínica e institucional como era o meu caso. Diretamente da faculdade de Ciências Humanas para o Shopping, um mega shopping. Eu posso dizer que o olhar aberto no percurso universitário, e o início da formação em psicanálise, fazia com que a prática como vendedora da *Fiorucci* me instigasse dia-a-dia, especialmente diante do provador ao participar de diálogos que explicitava interações entre corpos e roupas. Eu devo ser muito sincera ao confessar que esse universo começou a se configurar como um campo de pesquisa, ainda que informal. Me encantava detectar a subjetividade instalada no ato de compra e venda, especialmente naquelas transações que envolviam corpo, auto-imagem, desejo e em última instância toda uma história de vida. Era de fato muito curioso pra mim, verificar a instauração de relações imateriais. Os graus de instalação estabelecidos entre corpos e roupas numa loja de Shopping Center, de alguma forma delineavam-se como a minha primeira pesquisa de campo. Uma figura especial fez-se inesquecível, e costuraria minha entrada no mestrado, cerca de nove anos depois. Na primeira vez que apareceu pela manhã no shopping estava vestida de noite, e me pediu quase que humildemente para trocar de roupa, ela veio entre tantas outras vezes no mesmo horário, com a mesma demanda, por vezes ela nem pedia mais nada, já ia logo dizendo: "Segure o cheque de uma vez". Ou então: "É, hoje eu vim". Ela estabeleceu comigo uma relação para muito além da compra e da venda. Ela trocava de lugar dentro do provador, e eu escutava, não importavam as suas palavras e eu escutava suas mudanças de roupa. Essa figura me dispôs a manter por mais algum tempo aquela deriva profissional. Verteu um campo "*psi*", para o meu olhar para a moda, e instaurou de vez o caminho híbrido que me tornaria habitante desde então de uma fronteira. Eu não vou detalhar o trajeto que se seguiu, talvez baste dizer que eu acabei estudando estilismo, atuei em diversas vertentes da moda, do varejo, criação, da concepção de figurinos a produção para editorias, e sempre com uma pulga atrás da orelha. Chamemos aqui essa pulga agora, de um olhar de pesquisador. Assim se passaram

alguns anos, e quando vim para São Paulo por motivos pessoais, e me vi diante da oportunidade de entrar no mestrado. Eu procurei então alguns autores de referência, e escrevendo um projeto me deparei com essa citação de Freud, o pai da psicanálise e mentor de meus pensamentos em espiral, aqueles mencionados na formatura. O Freud diz: "Todas as coisas que a pessoa faz com a roupa que veste, freqüentemente sem reparar nisto, não são menos importantes e merecem a atenção do médico, cada mudança nas roupas comumente usadas, cada pequeno sinal de descuido, como um botão desabotoado, cada vestígio de desnudamento, tem a intenção de exprimir alguma coisa que o dono da roupa não quer dizer diretamente, e da qual na maioria das vezes ele nem está ciente". Mas ali, relendo isso, em pleno final dos anos 1990, eu constatava a multiplicidade de sentidos que poderiam ter botões desabotoados, e percebi que a psicanálise clássica não abarcaria aquilo que as minhas experiências haviam me revelado. Era uma necessidade empreender novas conexões, para sistematizar um campo de pesquisa, desta forma o meu olhar começou a buscar espaços que pudessem abrigar o hibridismo que me vestia. E foi então, que encontrei o núcleo de estudos da subjetividade, inserido no programa de pós-graduação da psicologia da PUC-SP, entretanto bastante ligado a filosofia desses dois autores, que eu já mencionei filósofo de Deleuze, e o psicanalista Felix Guatari, foi ali que eu pude compartilhar minhas inquietações com pesquisadores de diversas vertentes, a maioria deles interessados na expansão de seus campos de investigação. A partir de transversalidades entre a ciência, a filosofia e as artes. Foi nesse território híbrido por definição, e não teria de como ser de outro modo, que eu encontrei espaço para tecer o trajeto que se seguiu, pretendo apresentar na seqüência algumas das verberações que se fizeram ao longo desses anos, ilustrando brevemente a materialização de alguns recortes. Talvez não tenhamos tempo de ver com detalhamento necessário, mas abro como o mais importante, como metodologia e perspectiva de pesquisa, eu me livre das espirais. Eu encontrei na concepção cartográfica a liberdade necessária a meu ver, para abordagens da moda, como uma das mais potentes viáveis da subjetividade contemporânea, e impossível de ser pensada fora das conexões das ciências humanas, e com a comunicação. Eu vou seguir mostrando alguns dos meus recortes nesse período. Então eu queria só voltar no começo só dizendo das espirais a cartografia, mencionando a dissertação de mestrado, colocando alguns dos pontos-chave, é. Porque ali eu abordo bastante, esse panorama a partir dessa concepção cartográfica, pensando então uma cartografia da moda contemporânea especialmente, localizada nos anos noventa,

pensando o método moulage, que foi a imagem que eu decidi pensar, no sentido de pensar que esse conceito e essa pesquisa estariam o tempo inteiro submetido e essas mudanças dos corpos e até mesmo como vai e fazendo outras variáveis, então nesse sentido o método moulage me ajuda a dizer que aquela pesquisa se mantém em processo. Os meus autores de referência, foram Deleuze e Guattari, e a Sueli Rolnik e o Pelbart, os dois últimos professores da PUC, no núcleo onde eu estudei.

Então a “Incômoda Moda, uma escrita sobre roupas e corpos instáveis”, trabalha esses três capítulos: subjetividades vestidas, moda movediça, aliás, quatro, desculpa. E a moda espera dos corpos, em com um jogo, não gosto de dizer em contraposição, mas com diálogo ai em roupa-território de existência, que são os capítulos finais nos quais eu abordo as duas políticas de interação moda e subjetividade.

Na seqüência, eu tive a oportunidade já no final da dissertação de mestrado, me encontrei com essa personagem que eu menciono já no mestrado, que é a Jardelina da Silva (quem me acompanha ai já ta cansado de conhecer, o ser humano) e eu tive a oportunidade de escrever esse projeto porque ela me interessou muito, e eu escrevi como um projeto de documentário no Itaú Cultural fui premiada com o prêmio de roteiro e tive a oportunidade fazer uma pesquisa *in loco*, captar imagens, ficar com ela é um pouco, com mais dedicação e ter, verba para tentar concretizar – e eu acho que isso é importante, a gente falar também essa questão aqui da verba, da pesquisa, que às vezes a gente acaba falando sem mencionar isso, e o “Rumos”, na minha trajetória foi essencial, porque eu acho que a Jardelina já tinha aparecido no mestrado, mas se não fosse esse patrocínio, eu jamais teria tanta oportunidade, ou melhor, uma oportunidade de concretizar essa pesquisa, de modos diversos, porque isso vai permear meu doutorado, mas gerou também um documentário, não fosse o “Rumos”, talvez isso não tivesse acontecido. Então, eu consegui o “Rumos”, em 2001, especialmente 2002 eu fiz essa pesquisa, fui editar o vídeo muito tempo depois, com outra verba da Secretaria de Cultura do Paraná, mas de fato essa personagem aparece pra mim desde o final do mestrado, e vai pontuar então as pesquisas de doutorado, começando por ai. A Jardelina é uma mulher que eu conheci primeiramente via uma reportagem da revista *Marie Claire*, e basicamente ela usava o corpo, a roupas e as performances dela para contar a historia do mundo, e numa lógica muito própria, resolver problemas pessoais, e problemas do mundo. Ela tinha uma lógica que eu achava muito curiosa, que aproximava bastante a figura dela com algumas questões e lógicas da moda, porque

ela além dela costurar, fazer as roupas (o que também me remetiam também a alguns artistas assim como Artur Bispo do Rosário), além disso, dela fazer essas performances, ela se registrava no fotógrafo da cidade dela, metodicamente. Então ela além de fazer, costura, ela então fazia esse registro, o que aproximava muito de um editorial de moda, as imagens dela acabavam também se remetendo a esse, a essa instância da moda.

Daí no doutorado, um pouco mais pra frente desse período, um pouco antes da Jardelina também, se efetivar, eu tive a oportunidade de ficar em Londres por algum tempo, e ali eu também sistematizei uma série de outras pequenas pesquisas também recortadas, ali no dia-a-dia, por um site que eu publicava aqui no Brasil. Mas, foi na volta desse período, e depois de um projeto filho, que às vezes também muda um pouco a nossa trajetória, eu voltei então para o doutorado, de modo a que resolvi então a retomar a Jardelina, como mote, como principal, disparador dessas pesquisas, então de algum modo, eu parto dela, a partir dessa exploração e desse conceito do Deleuze, de zigzague, eu crio uma investigação a esse respeito, e parto da Jardelina como um conceito. O documentário então, já estava em processo de finalização. A Jardelina pra mim funciona nesse documentário pra mim como uma geografia de distâncias mesmo para trabalhar a moda. Porque é a partir dela, que eu abordo esse conceito de "esquizo", que numa das principais obras do Deleuze e Guattari, é um norteador, no antiético eles trabalham toda uma releitura, ou uma revisão da psicanálise, que eles denominam de "esquizo-análise", tentando pensar os diagnósticos psiquiátricos, de esquizofrenia, entre outras patologias, bastante conectadas à questão do capitalismo e, portanto fazendo toda uma revisão conceitual destes diagnósticos. Então esquiso para o Deles Guattari, não propriamente uma relação com a patologia psiquiátrica confinada dentro dos hospitais, mais tem a ver com o modo de funcionamento, bastante próximo inclusive de um modo revolucionário. Nesse sentido eu abordo a Jardelina, e ela me serve, eu acho que com a radicalidade suficiente, nesse momento para então abordar a moda, que eu acho que a partir de determinado momento fica complicado fazer uma cartografia sem essa radicalidade ali pelo menos dentro do meu olhar.

Eu faço políticas do vestir, recortes em viés, que é a minha tese de doutorado, que então aborda esses capítulos, eu to detalhando aqui, mas vou passar mais rápido para não extrapolar meu tempo.

O "Império do Estilo" funciona com essa cartografia, chamada de moda movediça, no mestrado. Nesse momento, recortada a partir desse conceito, nesse

exame, estilo, esquizo, essa distância entre estilo, esquizo, nesse sentido eu vou mapeando e tentando pensar um esvaziamento desse conceito na sociedade contemporânea. Então eu trabalho sempre com a Jardelina como contraponto, eu trabalho essa idéia dos vestíveis em fluxo, quer dizer, sentidos mesmo que podem ser pensados a partir dos vestíveis, e nos ziguezagues de saída eu faço algumas leituras de cinco trabalhos, de artistas contemporâneos, que trabalham o corpo, a roupa com uma aproximação e distanciamento também do nosso universo de pesquisa.

Por fim, eu acho que eu escolhi pra finalizar, o meu *briefing*, na verdade é a chamada do meu GT, no Colóquio de Moda, que também em parceria com a Rosane [Preciosa], e que eu acho que revela um pouco o meu recorte atual. Tem me interessado bastante, porque investigando a Jardelina, eu percebi que eu estou investigando bastante pontuada por processos de criação, e com isso então, eu percebo que isso é o meu foco mais atual. O ziguezague, ele não é pensado na minha perspectiva como uma interdisciplinaridade, não é propriamente isso, mas é esse encontro de potenciais, que tem me interessado, na medida em que provoca, que produz, um outro campo singular. Então, no fundo eu acho que estou falando de processos de criação sim, seja na escrita, seja na pesquisa, seja nas artes, seja no design, mas estou tratando de processos de criação. Então acho que o GT, revela bastante esse meu universo agora, mais recortado ai, e propriamente com essas interfaces. É isso, e espero que a gente possa trocar.

Solange Wajman: Cris, eu agradeço. Muito, muito interessante, muito instigante, principalmente no final você resume bem, você traz esse dispositivo atrelado à subjetividade, capaz de maquinar territórios estéticos e existenciais. Eu acho que é o que você está trazendo aqui para o mundo, pra gente e tal. Agora eu queria chamar em seguida, em ordem alfabética. Maria Lúcia Bueno que é graduada e mestre em Ciências Sociais pela PUC de São Paulo, Doutora em Ciências Sociais pela Unicamp, e com pós-doutorados, pelo departamento de Artes Plásticas da Unicamp, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales e Departamento de Sociologia da Université Marne La Vallée. É professora do Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora. Também preciso falar da questão do mestrado do Senac, de Moda, Cultura e Arte, o qual implantou e foi coordenadora..A gente está bem interessado em saber das suas histórias, das suas questões, da sociologia, e da moda, e como você se coloca.

Maria Lúcia: Antes de tudo, gostaria de agradecer, a Solange, a Gabriela, Maria Claudia, e cumprimenta-las pela iniciativa, que está dando seqüência ao trabalho do Nidem. Um trabalho pioneiro, liderado pela Solange, do qual as duas também participaram. Quando assumi a tarefa de implantar um grupo de pesquisa sobre moda, e depois um mestrado no Senac, a pesquisa do Nidem foi uma das primeiras referências que encontrei na Internet, com todos os dados, disponibilizados.

O campo da moda é um espaço multidisciplinar. Vou discorrer sobre a minha entrada nesse universo, e como eu me posiciono dentro dele, enquanto cientista social. Com o desenvolvimento dessas esferas multidisciplinares de abordagem dos temas e das realidades, dos estudos e das pesquisas, quanto mais esse universo se materializava, e se consolidava, mais fui me atendo, voluntariamente, às Ciências Sociais. Percebi que dentro desse universo, ter um fio condutor era uma questão fundamental, no sentido de estar ligada a uma determinada metodologia bem definida, e ao tratamento de problemas também consolidados, através dos quais pudesse aprofundar uma pesquisa. Ou seja, usar o percurso da minha vida, da minha trajetória intelectual, para adensar questões da pesquisa. Desde o início da minha trajetória como pesquisadora, nas Ciências Sociais, no domínio da produção artística e cultural, tenho me mantido dentro desse fio condutor.

Uma segunda razão, que me leva a radicalizar essa posição de socióloga, está relacionada com a dinâmica de financiamento das pesquisas no Brasil. É muito difícil conseguir financiamento para um trabalho de pesquisa, se a cada dia você está atuando dentro de uma esfera diferente. Daí então a opção de atuar- no âmbito das agências, como CAPES, CNPq, FAPESP- a partir da grande área das Ciências Sociais, Ciências Humanas, na sub-área da Sociologia. Embora cada vez mais eu desenvolva uma certa multidisciplinaridade, especialmente em relação à História. Pode parecer, para quem não é da área, que são esferas similares e muito parecidas. Porém são campos diferentes. A História e as Ciências Sociais, apesar de terem uma proximidade, têm também metodologias e maneiras de se aproximar do problema e da realidade distintas. Mas realmente acabei trabalhando na convergência das duas, entre a Sociologia e a História Social. Digamos que faço uma sociogênese. Ao mesmo tempo, sou uma Cientista Social, atuando no domínio da Sociologia da Arte, e quero dizer, com a metodologia da Sociologia da Arte, que é a metodologia que eu aplico em todos os meus trabalhos, inclusive na Moda.

Um tema que transpassa toda minha reflexão é o problema da modernidade,

ligada à cultura urbana, e a emergência do capitalismo. É a modernidade do século XIX, que permanece a meu ver, até agora no século XXI. Uma característica dessa modernidade, da produção realizada ai dentro, uma vocação desse universo, é o movimento de internacionalização e mundialização. Essa questão permeia todo o meu trabalho. A modernidade, como dizia Otávio Paz, inaugura uma nova tradição, a tradição do novo. Quanto à produção artística e cultural gestada nesse espaço e sob essa nova tradição, é impossível compreendê-la tendo como referência apenas as realidades locais. Elas precisam ser apreendidas na sua dimensão internacional e global. Este é um *a priori* da minha pesquisa, que marca o meu trabalho e todos os recortes que realizo. Vou mostrar um pouquinho como eu cheguei nisso aí, e daí como eu estou fazendo esse trabalho na moda.

Para iniciar gostaria frisar a diferença entre internacional, local e global. A dinâmica internacional surge já no século XIX. A moda faz parte desse mundo, a Arte Moderna faz parte desse mundo. A Moda e a Arte Moderna já são fenômenos internacionais. Uma característica é um movimento de desenraizamento, desterritorialização que marca a atuação profissional e criativa dos produtores. As pessoas estão circulando, as ideias estão circulando, tudo é construído nesse movimento de circulação. Na cidade moderna, as pessoas inventam uma nova maneira de se vestir, que se reproduz pelos espaços urbanos do mundo inteiro. Nesse sentido talvez, a moda seja um dos primeiros agentes da globalização. A diferença entre internacional e global, é que na esfera internacional que predomina no século XIX, essa desterritorialização geralmente se dá de um centro, de um núcleo importante, para os outros. De um polo central para outros periféricos. Por exemplo, a moda, os estilos de vida, a arquitetura, a arte produzida em Paris no século XIX, se difundiam para outros centros, onde eram incorporadas e reproduzidas. Ou seja, Paris ditava o comportamento, a maneira de pensar em diferentes esferas. Os outros imitavam.

A globalização é um fenômeno diferente, que emerge na virada dos anos 1970 para os 1980, embora algumas esferas já apareçam globalizadas antes disso. Renato Ortiz, que foi meu orientador no mestrado e doutorado, e Octávio Ianni foram referências fundamentais no desenvolvimento dessa reflexão, sendo que fiz parte do Núcleo de Estudos da Globalização, criado pelos dois em 1990. Logo, a minha maneira de pensar foi marcada pela vivência na orientação, pelos debates dentro do núcleo, e também pelo trabalho de equipe, coordenado pelo Renato [Ortiz], na pesquisa sobre história e produção da telenovela. Na época, foi minha

tarefa como pesquisadora fazer o levantamento da história e das produções, identificando as transformações no formato, nos gêneros e no sistema produção das novelas, enfocando inclusive a questão da estética.

Retomando as diferenças entre internacional, local e global, o que distingue a esfera global, é o fato dos modos de ser, de pensar e viver, emergirem das estruturas do cotidiano. As pessoas, em diferentes regiões do planeta, vivem realidades semelhantes, e portando, às vezes sem se dar conta, sem combinar, desenvolvem formas estéticas e maneiras de ser parecidas, apesar de se encontrarem em lugares distantes. A diferença é que essas novas formas semelhantes não resultam de um processo de importação, de um efeito de demonstração. Elas se desenvolvem simultaneamente entre o local e o global, numa dinâmica reflexiva na qual um é constantemente afetado pelo outro.

O que me apontou esse problema, ligado à mundialização da cultura urbana, foi a dificuldade que encontrei para conceituar, conciliar alguns novos problemas em um referencial teórico. No mestrado, estava trabalhando, com as artes plásticas, a organização do mundo da arte moderna e contemporânea no Brasil, que incluía um fenômeno recente, que havia identificado na minha vida profissional no mercado de arte. Entre 1982 e 1984 notei uma grande mudança na produção dos jovens artistas, e isso me chamou a atenção, porque havia, entre outros, um retorno à pintura. Segundo lugar, esse retorno à pintura não se dava somente em um espaço, ele se dava em vários espaços, distantes entre si, e onde as pessoas não tinham tido uma comunicação prévia. Era um movimento que surgia de grupos jovens emergentes, que não tinham ainda uma visibilidade. Quando eles [esses grupos] foram ganhando visibilidade, começamos a perceber que estavam emergindo simultaneamente em lugares diferentes. Eram artistas que resgatavam a pintura, que muitos achavam que estava desaparecida na Arte Contemporânea, e trabalhavam misturando referências do passado, inclusive da arte Pré-moderna, que não era tratada dentro do espaço da arte contemporânea. O artista contemporâneo começava a sua formação a partir da Arte Moderna, a Arte anterior era completamente esquecida. Esses artistas se reportaram a Arte anterior a modernidade do século XX e final do XIX. Começam a trazer outras referências, e a combiná-las com as referências do mundo do cotidiano deles, criando, digamos, uma linguagem híbrida. Comecei a identificar esse processo no início dos anos 1980. Primeiramente, numa exposição que organizei com jovens artistas do Pará, a seguir numa individual de um jovem paulistano, depois observando o trabalho da Casa Sete – que era um grupo que

também fazia pintura. A seguir, ficou claro que se tratava de uma tendência mais ampla, de jovens artistas em diferentes centros urbanos na Europa e nos Estados Unidos, parte da qual veio à tona na curadoria de Bonito Oliva na Bienal de Veneza. No Brasil isso foi transparecendo a partir de mostras, como a organizada no Parque Laje, no Rio de Janeiro, e da "Grande Tela" da Sheila Leirner, na Bienal de São Paulo. Embora muitos achassem que se tratava de uma moda, da mera adesão a um estilo, não foi o que ocorreu. O que nos tínhamos era uma tendência globalizada.

Observei que emergia uma nova sensibilidade estética, desterritorializada. Essa percepção apontou os limites dos aportes teóricos que estava trabalhando para lidar com a Arte Contemporânea. Ao mesmo tempo, não possuía maturidade intelectual suficiente, naquele momento, para dar conta do problema. Trabalhava com a Escola de Frankfurt e o Pierre Bourdieu, que não me forneciam uma chave para avançar nessa direção. Foi quando iniciei o mestrado, com um trabalho sobre as Artes Plásticas no Brasil, mas já tentando entendê-las dentro do contexto mundial. Simultaneamente, no campo internacional, vários intelectuais identificavam o problema e publicavam reflexões a respeito. Só que essas reflexões, numa época em que a circulação era mais lenta (não havia ainda internet), demoraram um pouquinho para chegar aqui no Brasil. E eu demorei um pouquinho para tomar contato com elas. Despontaram principalmente a partir do debate sobre a pós-modernidade, particularmente com os textos de Fredric Jameson e de Andréas Husseyn. A reflexão sobre as consequências da modernidade, do Anthony Giddens, as reflexões sobre hibridismo, do Canclini, e também sobre a globalização, nos trabalhos do núcleo que começou em 1990. Desenvolvi algumas abordagens dentro dessa perspectiva, a primeira sobre a introdução da Arquitetura Moderna no Brasil entre 1920 e 1940, trabalhando com o Lúcio Costa e Gregori Warchavchik, tentando entender como esse processo viaja a partir da arquitetura internacional. Esse primeiro trabalho, datado de meados dos anos 1980, beneficiou-se com existência de uma literatura sobre o tema. Foi possível construir um olhar contando, inclusive, com duas correntes de publicações: uma escrita pelos críticos da época, ligados ao movimento, e outra posterior, bem mais recente, que faz uma leitura crítica desse processo, já sob o impacto do debate da pós-modernidade, que nasce a partir da arquitetura.

A seguir a pesquisa da telenovela, ao lado do trabalho sobre as Artes Plásticas no Brasil, no qual procurava reconstruir o campo artístico para entender a produção dos artistas recentes. Foi fundamental a abordagem do Bourdieu, que utilizo numa

outra chave, um pouco diferente da que é habitualmente tratada, pela perspectiva da distinção social. Por meio do conceito de campo, Bourdieu analisa a dinâmica cultural de uma produção intelectual e artística diferenciada, do pensamento científico, e como se mantém numa sociedade conduzida pelo mercado. Ele (Pierre Bourdieu) irá mostrar em primeiro lugar, que o mercado é dividido em duas esferas, uma de bens ampliados, onde as pessoas produzem para responder a uma demanda, e outra de bens restritos, na qual as pessoas produzem para os próprios pares, indiferentes à demanda imediata do mercado. Essa esfera de bens restritos evolui graças à emergência, de uma nova forma de organização institucional, o campo. Diferente das Academias, instituições visíveis, encarnadas e identificadas até geograficamente, o campo é uma esfera invisível, mas nem por isso menos poderosa. Um espaço de debates, de disputas, onde a partir das lutas simbólicas internas são definidas as mudanças, construídas as legitimidades e as hegemonias. Um universo relativamente autônomo, uma sociedade dentro da sociedade, formada a partir de uma rede de agentes, produtores e instituições. O capital simbólico, acumulado no interior do campo, se converte em capital econômico no mercado.

Comecei em torno das artes plásticas e mais tarde estendi a reflexão para a esfera da moda. A preocupação até então, era de procurar compreender a produção artística moderna e contemporânea a partir da organização do campo artístico. Mas considerando-o em suas dimensões locais e globais. Outro aspecto que priorizei na reflexão foi a dimensão estética, como dado fundamental para compreensão das transformações no mundo da arte. No caso das Artes Plásticas, e da arquitetura recorri aos trabalhos dos historiadores da arte, e aos textos dos artistas para entender essa dimensão. A medida que a pesquisa avançava me dei conta que o sucesso de um determinado mundo da arte, de um determinado campo artístico, está associado à emergência de um determinado estilo de vida, sendo esse outro dado que importantíssimo dentro do meu trabalho.

É o estilo de vida, que efetiva a ligação entre o consumo e a produção, o mercado. Sem mercado, não existe campo artístico, uma vez que são duas faces de um mesmo processo. Mesmo que as questões colocadas pelos produtores, e as questões que movem os consumidores, raramente coincidam. Sobre este aspecto vale mencionar uma frase, que gosto muito, do [Luiz Paulo] Baravelli, que é bem explicativa. Ele falava isso há algum tempo: "As pessoas consomem as coisas certas, pelas razões erradas". Ou seja, o que mobiliza a maior parte do consumo cultural são os estilos de vida. Isso não ocorre, digamos, no campo científico, como acontece

na moda, nas artes, no design. O que move o consumo artístico cultural, não são razões de ordem estética, mas de estilo de vida. Ou por outra, o estilo, como identificou Simmel, evolui com a estetização do cotidiano. As novas propostas estéticas são incorporadas quando traduzidas no interior dos estilos de vida.

Quanto à moda, fui para o Senac em 2002, pra organizar o núcleo de pesquisa e o mestrado. Fiquei muito entusiasmada porque era uma possibilidade de expandir a reflexão que desenvolvia, a partir de outro universo. Como a telenovela, o mundo da moda apresenta uma vantagem para o pesquisador, sobre o mundo da arte e da arquitetura, por ser despidido do elitismo intelectual e do idealismo que perpassa os dois últimos. Esta mitificação do mundo da arte, muitas vezes partilhada pelos próprios cientistas sociais, cria graves obstáculos para o pesquisador que procura desvendar este universo.

Ao contrario, quando nos aproximamos da moda e da telenovela, estamos livres para lidar com o objeto, derrubando todas as mistificações e ideologias. Alias, ao contrario, acredito que caiba ao pesquisador a tarefa de reabilitar a importância social, os aspectos culturais e estéticos dessas produções, encobertos pelos preconceitos intelectuais e pela frivolidade das análises apressadas.

Por outro lado, a moda e a telenovela são produtos altamente valorizados no mercado e resultantes de um processo de produção diferenciada, extremamente individualizado, apesar de se desenvolverem no interior de uma indústria. Embora produções diferenciadas, individualizadas, contam com um mercado consumidor massivo - em termos de escala, não em termos de massificação. Um dos entraves que encontrei na investigação sobre a moda foram as grandes lacunas de pesquisa, em razão da marginalização do tema como objeto de estudo até então.

A moda desponta no final do século XIX e início do século XX, como um tema relevante na sociologia, mas que depois cai no ostracismo, por razões que não vou abordar aqui. O objeto é reabilitado novamente com a expansão do setor nos anos 1970, quando deixa de se conduzir pela vida dos ricos, e passa a se pautar na cultura jovem, nas ruas, adquirindo relevância social com a ampliação da sociedade de consumo. A legitimação da moda como objeto de pesquisa, está ligada ao crescimento da moda no mercado, identificado pela Maria Claudia [Bonadio]. São duas faces da mesma moeda.

Na investigação, me deparei inicialmente com uma bibliografia escassa, sendo boa parte dela muito generalista. Em contrapartida, identifiquei a emergência de um universo de pesquisas acadêmicas recentes, de alta qualidade, concentradas em

mapear o campo, o universo da moda. Uma produção fundamental, que nos forneceu subsídio para avançar.

Destaco aqui é as pesquisas do Nidem, da Maria Claudia [Bonadio], da pesquisa da Suzana [Avelar], do Alexandre Bergamo, entre outras. Procuramos montar nossa equipe com base nessa produção. Foi assim que a Maria Claudia passou a integrar a equipe. Como não existiam muitos pesquisadores na área, que fossem doutores, procuramos os que trabalhavam com estilos de vida, como a Maria Eduarda Guimarães. O que deu o tom na organização do grupo, (não tinha outra maneira) foi a minha maneira de pensar – estou sendo bem honesta. Procurei as pessoas que estavam sintonizadas com a minha postura intelectual. É, um modo de trabalhar, mas não é a único.

Outro problema que identifiquei, foi que boa parte das produções teóricas, então disponíveis -em âmbito nacional, mas principalmente no internacional- foram produzidas por agentes ligados ao campo e ao mercado. Elas tinham uma função de legitimação. Era fundamental ler tudo, e separar o joio do trigo, a pesquisa da ideologia. Com relação às produções generalistas, o limite era a ausência de pesquisa e essa ausência de pesquisa, fundamentava-se sempre nas mesmas fontes, exemplos e imagens. Muitas vezes equivocadas e transformando casos particulares em generalizações. Havia, portanto, graves distorções nessa bibliografia, gerando interpretações equivocadas, que se reproduziam construindo mitos, e não explicações. Minha preocupação foi promover um esforço de pesquisa, mais sistematizado. Como exemplo, relatarei a minha experiência pessoal.

Em 2005, logo depois da aprovação do mestrado, fui para Paris, onde passei um mês e meio. Como já havia feito uma pesquisa exploratória nas bibliotecas brasileiras, com ajuda da bibliotecária do Senac, e via internet na biblioteca nacional (BnF), conseguimos importar alguns volumes do exterior, como o livro da Diana Crane, traduzido e publicado em 2006 pela editora do Senac. Em Paris, fiz um levantamento, e com suporte do Senac, comprei bibliografia recente para a Biblioteca. A partir desse primeiro levantamento, construí meu projeto de pesquisa, aprovado pela FAPESP. Voltei para Paris em 2006 para desenvolver a pesquisa.

Encerro com um breve relato sobre a minha pesquisa. Ela se concentrou na análise das revistas de moda de luxo em circulação no início do século XX, que surgiram a partir da *Les Modes*, criada em 1901. Centrei a investigação em quatro publicações: a *Les Modes*, a *Gazette de Bon Ton*, a *Vogue* e a *Harper's Bazaar*. Notei que com a *Les Modes* nascia um novo formato de periódico, cuja função não era

informar a usuária e a costureira sobre as últimas novidades, a maneira de usar as roupas e os detalhes dos vestidos. Moda passou a ser tratada como uma cultura. Essas revistas se constituíam como um espaço de debate, no qual ela [a moda] era abordada como uma alta cultura. Estabelecem uma aproximação da moda com a arte, inclusive através das imagens, como estratégia de legitimidade cultural. A *Les Modes*, a primeira com fotografias, foi concebida a partir das imagens colhidas pelos estúdios dos fotógrafos retratistas mais reputados, como *Reuters*, *Talbot* e *Nadar*. As páginas traziam uma diagramação extremamente luxuosa, ligada a estética do *Art Nouveau*, com a qual a moda que difundia estava identificada. A *Gazette du Bon Ton*, operava com imagens realizadas pelos artistas da *École de Beaux Arts*, enfocando uma nova moda, associada aos estilos de vida emergentes, que se contrapunham à cultura *Art Nouveau*. As revistas norte-americanas, respaldadas na arte dos fotógrafos modernistas, concentraram-se na promoção de uma estética funcionalista, passível de reprodução nos Estados Unidos, para romper com a estética ornamental das revistas francesas e a hegemonia da moda alta-costura. Desde então as decisões referentes às tendências da moda são decididas nesse fórum, que tem alcance mundial. A pesquisa identificou na história dessas publicações o fio da meada da constituição de um campo da moda. Percebemos as revistas, nesse processo, como instrumentos de fundação de uma esfera de debates em torno de questões específicas do campo da moda. O mundo da moda, a partir delas, adquire autonomia, passando a ser articulado pelas disputas travadas no interior das publicações especializadas, que possuem circulação internacional. É isso, espero que tenha ajudado.

Solange Wajnman: Obrigada, Maria Lúcia eu te agradeço muito, muito rico, muito interessante essa sua pesquisa em torno da Sociologia do campo, dessa metodologia que você vem trazendo da Sociologia da Arte.

Agora, eu queria chamar a professora Lúcia Santaella, o currículo lattes dela, é enorme, impossível ler tanta coisa, mas eu vou ler algumas coisinhas. A professora Santaella, é pesquisadora lattes CNPQ, graduada em Letras (português e inglês), professora da Pós-Graduação de Comunicação e Semiótica da Universidade de São Paulo, e também de Teoria Literária na PUC-SP, e livre-docência em Ciências da Comunicação na ECA, é coordenadora da Pós-Graduação em Tecnologias da Inteligência e Design Digital, diretora do CIMI de, que é o Centro de Investigação de Mídias Digitais, e coordenadora do centro de estudos piscianos da PUC-SP,

presidente honorária da Federação Americana de Semiótica, e Membro Executivo da Asociación Mundial de Semiótica Massmediática y Comunicación Global do México. Me chamou a atenção que desde 1996, ela fez vários estágios de Pós-Doutorado, em Berlim, Kassel na Alemanha, e principalmente 196 mestres e doutores defenderam suas dissertações e teses sob sua orientação, de 1978 até o presente.

Lúcia Santaella:

Tenho como característica, principalmente na academia, ser subversiva e guerrilheira. Mas quando recebo regras relevantes eu as obedeco. E fui muito obediente com o roteiro que vocês mandaram. Segui e achei muito bom. O que eu tenho a dizer é o seguinte: me lisonjeia estar aqui neste grupo que tem pesquisado moda como eixo central, o que não é o meu caso. Por isso, fico lisonjeada, com sinceridade.

Estou escrevendo meu 37º livro. Organizei mais onze. Conclusão: nesse labirinto, nem eu dou conta. Então, quando recebi o convite, falei: vou vasculhar meu labirinto. Vi, nesse vasculhamento, que tinha alguma coisa mesmo.. Ou seja, me dediquei à moda. Vou ler, para obedecer o tempo, e depois a gente conversa no debate.

A moda se tornou tão onipresente que, em quaisquer áreas das humanidades, inclusive a economia, não há como escapar da necessidade acadêmica de refletir sobre ela. Nesse sentido, tem algumas características semelhantes com a história do cinema, que foi penetrando nas academias, por meio de estudiosos, pesquisadores e críticos. Mais recentemente coincide com a história dos games. Os três pareciam futilidades e gradativamente foram sendo incorporados. Ou seja, a realidade é mais forte do que o conservadorismo acadêmico.

Minha área de trabalho é interdisciplinar, literatura, artes, comunicação, semiótica, filosofia e psicanálise. É no cruzamento desses campos que tenho me aproximado da questão da moda. Devo confessar que nunca procurei, de livre e espontânea vontade, os estudos sobre moda. Não por desinteresse, mas por falta de tempo. Eles vieram e se impuseram, por meio tanto da ubiquidade do tema - o que impossibilitou que eu o ignorasse - como pelas pessoas que me procuraram através de suas pesquisas sobre variados aspectos da moda. Como encontro grande prazer em assumir riscos intelectuais, jamais recusei acompanhar as pesquisas e as pessoas - muitas delas, bastante mais familiarizadas com o tema do que eu mesma.

Orientei vários mestrados e doutorados em moda. Alguns deles completados com minha especialidade em semiótica peirciana que nunca foi imposta a essas pesquisas. Diálogo significa desenvolver a capacidade de se colocar a escuta para o desejo do outro. Disso resultou o fato de que os mestrados e os doutorados de minha orientação apresentam faces bem diversificadas. Aprendi com isso. Além dos mestrados e doutorados, organizei em 2007 um evento sobre estéticas tecnológicas, em que um dos eixos temáticos, estava voltado para “Moda e Tecnologia”, incluindo o tema “Os computadores vestíveis”. Fui convidada a visitar e produzir parecer de credenciamento para o curso de Moda na Universidade Estadual de Santa Catarina, em Florianópolis. A experiência foi importante porque me colocou a par das questões curriculares e laboratoriais de curso de graduação em moda.

Apesar do grande interesse que tenho pelo assunto, não me considero uma especialista em Moda. Tenho estado intermitentemente envolvida com o assunto, porque não há como escapar dele quando se trabalha com arte, comunicação, semiótica, filosofia e a psicanálise. Foi pela via dos estudos sobre o corpo, com um aporte psicanalítico, que acabei me defrontando com o corpo e moda. Tanto é que capítulos sobre o tema podem ser encontrados em alguns dos meus livros.

Entro agora na segunda questão que foi colocada por vocês, sobre os limites disciplinares e as teorias que permanecem ou que perderam seu valor. Vou citar apenas duas obras sobre moda. Uma que eu considero obrigatória e indispensável, e a outra que é datada e portanto só tem valor como documento. A primeira é a obra do Lipovetsky. Pode-se afirmar, sem exagero, que as reflexões desenvolvidas sobre o campo da moda dividem-se em dois tempos, não apenas no Brasil, mas também no plano internacional: antes de Lipovetsky e depois de Lipovetsky. Sem que seja necessário tecer julgamentos sobre a qualidade desse autor, pois isso seria outro tópico, sua obra se impõe pela força de penetração. O pensamento desse filósofo e pesquisador tem alcançado os quatro cantos do mundo nas áreas da sociologia, comunicação, arte e cultura em geral. Em seus livros dedicados mais especificamente à moda, como *O império do efêmero*, *A moda e seu destino nas sociedades modernas*, e *O luxo eterno, da idade do sagrado ao tempo das marcas*, o autor parte de base históricas seguras para pensar a moda pelo viés das contradições e paradoxos. E continua isso naquela virada paradoxal, das sociedades do hiper-consumo, sem resvalar nos extremismos catastrofistas que são comuns aos

críticos desta era do capitalismo. E são esses catastrofistas que falam: "Moda é a futilidade".

A obra que perdeu vigor explicativo, a meu ver, é a de Roland Barthes sobre a semiótica da moda. O teor excessivamente estruturalista desse trabalho acabou por engessar a moda em sistemas brutos. Não obstante o grande valor do estruturalismo e do treino metodológico que ele nos dá, seus esquemas rígidos adequam-se muito pouco à volatilidade da moda.

A terceira pergunta indaga como eu percebi, me relacionei e respondi academicamente ao processo de construção do campo da moda. Conforme explicitiei, até que a questão da moda adquirisse algum conteúdo próprio em meu pensamento, o que me conduziu academicamente para o tema foram as orientandas e orientandos. Depois de uma breve reflexão sobre a moda, vou discorrer sobre três dos trabalhos que mais interesse me despertaram ao longo desses anos. Poucos fenômenos evidenciam tanto quanto a moda o entrelaçamento indissolúvel das esferas, sejam econômicas, sociais, culturais, organizacionais, técnicas ou estéticas. Vem daí, a grande complexidade da semiótica da Moda. Evidente que meu ponto de vista principal sobre a Moda vem da semiótica mesmo quando eu não declaro, então não tem como escapar.

Materialmente, como existente, a Moda é resultado explícito do capitalismo. O apogeu da Moda é resultado do capitalismo do qual ela extrai suas possibilidades. Não há Moda em um mundo em que as coisas duram, permanecem estáveis, envoltas na aura sagrada de um tempo que parece não passar. O capitalismo só pode se preservar na medida da aceleração e volubilidade de sua produção. Ao mesmo tempo em que resulta do capitalismo, a Moda tem funcionado como índice de suas diferentes faces históricas e foi nascendo sub-repticiamente quando a Idade Média tardia cedeu espaço para a entrada do ocidente na era Moderna, evento que trouxe consigo a ciência e a filosofia modernas, assim como a codificação das artes.

Então é uma releitura que faço do Lipovetsky. A moda foi se tornando explícita quando a Revolução Industrial possibilitou a reprodutividade técnica de seus produtos, a reprodução em série do mesmo. De fato, a moda é filha direta da aceleração do capitalismo industrial. Ela se expandiu no ápice da Modernidade como sacerdotisa da mercadoria, prescrevendo um ritual segundo o qual a mercadoria fetiche quer ser adorada – numa abordagem bem geral. Com o crescimento demográfico nos primeiros grandes centros urbanos, notadamente Paris e Londres, a moda foi se convertendo em fascínio. Nas galerias em que produz ofertas por trás

dos vidros, interrompia com piscadelas sedutoras os passos dos transeuntes, hoje os shoppings. Fascinado diante da miríade de estímulos, diante do espetáculo volátil das luzes, das imagens, dos cenários e das coisas nas grandes cidades, o olhar moderno aprendeu a desejar. Através dos olhos, o corpo enfeitado das mercadorias que, sacralizadas pela publicidade, ficam expostas à cobiça, por detrás dos vidros reluzentes das vitrines. Não há quem consiga se livrar deste passado. A lógica da transitoriedade empresta sua alma ao capitalismo.

A moda explodiu em meados do século XX, junto com a explosão consumista da cultura de massas, tão transitória quanto são passageiras as imagens nos jornais, nas capas de revista, nas telas do cinema, na publicidade televisiva. A moda proliferou com exuberância febril e desmedida quando o crepúsculo da modernidade cedeu seu horizonte para a emergência da pós-modernidade globalizada que encontrou na moda a matriz efêmera de sua identidade mutante.

Embora, do século passado para cá, o capitalismo tenha passado por todas essas transformações, de que a moda foi dando o seu testemunho, até atingir o seu estado atual globalizado, a lógica do capital essencialmente não mudou. Assim como não mudou o papel fundamental que a moda desempenhou em prol da superestimulação. Papel que executa graças a sua qualidade, capaz de fisgar o apetite dos sentidos. Em função dessa proeminência do qualitativo, a moda tem se tornado cada vez mais onipresente, até o ponto de podermos afirmar, que há moda onde quer que a imaginação estética esteja vestindo a fantasia da frivolidade sedutora. Fantasia que paradoxalmente se encarna e se exhibe, na evanescência daquilo que só pode existir para ceder passagem ao que virá a existir. É justamente esta ambigüidade qualitativa e estética da moda que a salva tanto das estigmatizações atormentadas e moralizantes contra os gozos mundanos do consumo, de um lado, quanto da leviandade festiva e aderente ao conformismo alienado, por outro lado. São, portanto, duas tendências que tenho procurado evitar quando trabalho com a questão da moda.

O retrato da moda é "infixável". Sua definição é "incapturável", assim como sua natureza é pluriforme e multifacetada. Os três trabalhos que mais me interessaram desses que orientei e acompanhei são os seguintes: doutorado da Suzana Avelar *A moda, entre a arte, o consumo e a tecnologia*. Orientei o mestrado e o doutorado e o elemento inconfundível deste trabalho é a estratégia da autora, que traz sua marca incontestada, o que a livra da angústia da influência, não só de Lipovetsky, como também de outros autores importantes que retratam a moda.

Embora se valendo das idéias preciosas de seus antecessores, Suzana Avelar, teve a sabedoria de buscar a intersecção inexplorada neste universo, uma zona fulcral em que a moda compartilha elementos de consumo e arte. É justamente nesse interstício vago de valências e paradoxos que o trabalho se coloca em relevo.

Até os anos oitenta do século XIX, o capitalismo ainda se caracterizava como um capitalismo de produção. Do início do século passado para cá, a mudança paradigmática da produção para o consumo tem levado a etapas cada vez mais intensas até sua caracterização em sociedades de hiper-consumo. São sociedades que interpelam apelativamente seus membros na condição de consumidores – e sem complexo de culpa. O Canclini diz que cidadania e consumo são inseparáveis, pela promoção, encorajamento e reforço de estratégias existenciais voltadas prioritariamente - até exclusivamente - para estilos de vida consumistas. Portanto, são sociedades em que todos precisam ser consumidores por direito e por dever. Uma vez que o consumo não se impõe pela força do braço, mas sim pelo poder do apelo e da sedução, pela compulsão por um desejo prometido que continuamente avança para além da satisfação: isto é psicanálise.

A moda, no seu dilúvio de signos leves, luxuriantes, hedonistas, voláteis, exerce um papel crucial para que a compulsão não encontre repouso. Assim como é o desejo, pois o desejo não tem repouso - a moda faz uso deste papel e inventa estéticas. É sobre esse leque variável de condições prototípicas das sociedades do capitalismo globalizado que Suzana Avelar se debruçou com o olhar atento para os detalhes e o panorama geral de uma paisagem intersticial e por isso mesmo contraditória. Paisagem que é constitutiva da moda e da qual é um dos principais agenciadores. Para o livro que está publicado, eu tive o prazer de escrever o prefácio.

Outro trabalho que muito me interessou foi o da Ana Mery que também orientei no mestrado e doutorado. No doutorado, ela trabalhou a moda no cinema, nas figuras femininas prototípicas da história do cinema no século XX, um lindo trabalho. Mas vou falar do primeiro, *O Sensacional da Moda*, que também está publicado. Nessa dissertação, Ana Mary decidiu explorar os aspectos mais ambíguos e qualitativos da Moda: não se trata do sensacional na Moda, mas do sensacional da Moda, que hoje se instala na essência sensível e sensória.

Sensação é processo nervoso, físico e mental que se desencadeia em um órgão dos sentidos quando ele reage a um estímulo. Esse estímulo, ao ultrapassar o previsível, produz uma sensação que vai além do horizonte de expectativas dos

sentidos, por isso é sensacional. Quando algo suspende os sentidos, num efeito ofuscante e hipnótico de uma exclamação mental, quando algo tira o ar dos nossos sentidos, esse algo é sensacional. Submetida pela sua própria natureza à lei da novidade, a Moda como fênix atinge a novidade e perde seu poder informativo. O novo se torna redundante e cansativo. Quando isso se dá, é preciso abrir mão de estratégias incisivas, entre elas, o sensacional. O sensacional do vestuário, das imagens da moda, dos espetáculos da moda, dos conceitos da moda, das vivências da moda. Ao colocar o sensacional da Moda na mira do seu estudo, Ana Mery colocou o dedo no âmago incandescente da Moda na atualidade. Trata-se de um estudo contextual, conceitual, descritivo e poético, voltado, sobretudo, para aquilo que na moda fala da sensibilidade. Exala a imaginação criadora e que na Moda tem preocupado os artistas, poetas, estetas e pensadores.

A dissertação se desdobra em três partes que são o sensacional da moda, três olhares distintos. O primeiro ponto de vista é o do consumo, o seu aspecto econômico de produção material, a moda como indústria e mercadoria tanto quanto material e simbólica. O consumo aí se expõe como centro potencializador e irradiador da exposição, do marketing publicitário, da necessidade induzida do supérfluo cobiçado. Na segunda parte, a autora silencia, cedendo a sua palavra a eloquência das imagens e das falas dos artistas e poetas. Imagens são iluminadas ao mesmo tempo em que iluminam as citações criteriosamente selecionadas de romances, artigos, poemas e livros de autores famosos. O sensacional da moda se mostra despidamente fascinante. O que seria da moda sem as imagens, sem a pulsão? Como poderia subsistir se não fosse através do olhar que é mirado pelo objeto de seu fascínio? O olhar capturado na rede insidiosa de um desejo sem nome e sem lugar. A terceira parte explora as diferenciadas facetas do sensacional. Nos meandros de seus artifícios e sortilégios, nos encantos e sobressaltos da vida urbana, na sociabilidade das performances do corpo, nas intensidades do presente, na ascensão do feminino, nas forças da juventude, e nas multiplicidades do gosto volátil do diverso, o sensacional da moda faz suas aparições.

O terceiro foi uma exposição organizada por Solange Silva, para o qual também escrevi o prefácio no caderno de apresentação do trabalho *O lúdico da moda*. Uma exposição sob curadoria de Solange Silva exposta na PUC-SP. As obras exibidas buscavam explorar o lado lúdico e experimental da moda. Condenada não só a manter a super-especulação da novidade, mas também a acelerá-la nas últimas décadas do século XX, a moda foi levando o ritmo oscilatório das tendências ao

paroxismo na exigência febril das mudanças e buscar fontes de inspiração para a variação indefinidamente renovada dos detalhes dos gostos e das diversidades.

A solução para isso, muito similar ao que ocorreu no mundo das artes e das linguagens pós-modernas, foi buscar os destinos do passado remoto e recente para releituras cíclicas e contínuas citações. Traduções, cópias e pastiches do passado tornaram-se recursos indispensáveis para aceleração da produção. Ora, quando muito acelerada, a quantidade vira qualidade. Atraídos para o vórtice da moda, os estilos do passado revisitados também se transformaram em moda. Tudo virou moda, e a moda virou jogo. Experimentação e criação, auto-exploratória, auto-reflexiva. Quando exposto, esse lado da moda evidencia o aspecto lúdico do pós-moderno. Não há nada mais propício a essa face libertária da moda. Foi justamente a experimentação com a vestimenta que a exposição expôs com humor e lucidez.

O experimento seguiu quatro núcleos temáticos. O primeiro - *O tempo não linear na moda* -, nas suas alusões ao passado, colocou à mostra que a geometria da moda não caminha em linhas retas, promovendo eterno retorno da diferença do mesmo. No segundo - *As vestes rituais do sagrado e do profano* - aparecem as figuras que se fazem reconhecer pelo signo da veste repetida e regularizada da vestimenta religiosa, da enfermeira, do trabalhador braçal, etc. No terceiro - *Reciclagem: o contemporâneo na moda* -, a moda lança mão da auto-ironia com vestimentas feitas de papel jornal por exemplo na sua celebração do pecado. Por fim o quarto e último - *Acessórios*. A linguagem do vestuário anda junto de signos e normas, códigos coletivamente regulados para a sua utilização, que foi largamente ilustrada através de uma mostra de acessórios de diferentes décadas com a carga de significações que a eles se associam. Enfim, a exposição primou pela demonstração de que com semiótica da moda também se faz a própria moda.

A última questão proposta para o encontro - o impacto da cibercultura e do mundo digital - remete para o que tenho pensado e escrito desde 1987. O mundo digital e a revolução digital são muito mais e intensas do que foi a revolução neolítica. No campo da moda, temos que prestar muita atenção para moda e tecnologia, especialmente as pesquisas de nanotecnologias que será a vertente e a tendência que trará mais transformações daqui para o futuro.

Muito obrigada.

Solange Wajnman:

Agradeço o discurso fluido e muito interessante, à maneira da moda mesmo, que você foi traçando a partir de seu trabalho e atuação.

Agora, passo para a Teresa Cristina Toledo de Paula, conservadora de têxteis do Museu Paulista da Universidade de São Paulo. Teresa é pós-graduada em Museologia, mestre e doutora no tema *Tecidos no Brasil*, pela Escola de Comunicação e Arte (ECA-USP). Organizou o *Seminário Internacional Tecidos e sua Conservação no Brasil: Museus e Coleções* e editou publicação homônima bilíngüe.

Teresa Toledo de Paula:

Boa tarde. Gostaria de agradecer o convite. Fiquei contente quando recebi o primeiro e-mail e aceitei. Fiquei assustada quando recebi o segundo com o roteiro do que ia ser discutido. Minha primeira idéia foi: *Como é que eu vou discutir a área de Moda?* Eu freqüento a área e sou freqüentada no meu trabalho por ela, mas não posso dizer que conheço, melhor, conheço muito pouco. O que eu consegui fazer da minha lição de casa foi seguir o roteiro proposto e colocar algumas questões. Principalmente para aqueles que não sabem muito bem o que fazemos em termos de pesquisa com acervos têxteis no Museu Paulista e em outras instituições, nas quais trabalhamos com a exposição destes materiais. A exposição é fundamental porque seria muito difícil explicar algumas coisas para quem nunca viu o processo.

Para seguir o roteiro, eu tinha que escolher um título ligado ao meu projeto de pesquisa institucional, que é também em parte meu projeto de pesquisa do CNPq. Para resumir esse trabalho, aparece a primeira questão: não existe terminologia freqüente em português. Dizer *object based research* e estudo de objeto não têm exatamente o mesmo significado. Quando se fala estudo do objeto, isso vira uma confusão generalizada por razões óbvias. Resolvi manter em inglês e a continuação do título é: "O tecido como assunto".

Sou conservadora e restauradora de tecido, mas não foi assim que comecei. Entrei no Museu Paulista na área de papel e apareceu um tecido com problema e me deram para resolver. Comecei a estudar e tentar uma solução, mas era muito mais complicado do que imaginava. Por aí comecei a me interessar pelos tecidos, mas não entendia nada. Nunca costurei. Minha família ficou muito surpresa e eu fui para a Inglaterra estudar. Quando voltei as pessoas falavam: "Mas você vai conservar o quê? O que existe de tecido pra conservar? O que existe no tecido para restaurar?"

Desse ponto de vista – e já me adiantando a outro tópico – a situação

felizmente mudou, e mudou bastante e hoje existem outros profissionais atuando. Enfim, fui e voltei para com a incumbência de criar essa área de conservação e restauração - que não existia no Brasil - e instalei no Museu Paulista da Universidade de São Paulo (MP-USP). Foi assim que as coisas começaram e depois vieram as publicações, a vida acadêmica, orientações, estagiários e os trabalhos na seqüência desses vinte anos. Mas as coisas mudaram, e mudaram sim, felizmente para melhor.

Portanto, quando resolvi estudar as questões dos tecidos, isso se deu em função de uma situação muito concreta no o Museu Paulista, mais conhecido como Museu do Ipiranga. O Museu é uma instituição do início do século XX, começou como museu de história natural e também com as áreas de história, antropologia, botânica. Mais adiante ele se desdobrou, as biológicas saíram e ficou como museu de história e etnografia. Vinte anos atrás, ele se transformou exclusivamente em museu de historia. Desde sua criação, o museu tem uma revista científica, uma publicação. Eu não me conformava: como profissional, ia atrás dos arquivos e acervos, mas não conseguia encontrar nenhuma documentação sobre os acervos indumentários e de tecidos. Ninguém tinha publicado nada sobre tecido nessa revista científica porque essas coleções - diferentemente de outras - não tinham recebido um tratamento científico.

Mas percebi que o problema não era só no Museu. Resolvi ir atrás da historia do tecido no Brasil e é claro que não encontrei quase nada. O panorama era tão ruim que fiquei intrigada para saber porque que não existia interesse no tecido como objeto de pesquisa, porque ele não teve um tratamento científico que as outras áreas e coleções tiveram. Durante o trabalho - e mesmo ao final - fiquei com algumas questões mal resolvidas que gostaria de continuar pesquisando. Uma delas é pensar o tecido como material predominante.

Na área de conservação e restauração, há materiais que são predominantes em determinados períodos. Por exemplo, o metal na Idade Antiga, o vidro na Idade Média - o vitral foi uma grande expressão da época medieval -, o tecido na Era Moderna e finalmente o plástico na contemporaneidade. Essa linha - o tecido como um material da modernidade - foi posta como interesse de pesquisa. Outra direção por onde mais caminhei foi entender a história das tintas e do comércio das cores. Toda vez que alguém fala em globalização imediatamente me remeto a esse tempo, porque o comércio das tintas pelo planeta ainda é pouco estudado, assim como os locais que produziam o amarelo, o vermelho, os azuis, ou porque as bandeiras têm

tais cores e não outras, porque os uniformes militares tinham essa ou aquela cor. Existe uma questão tecnológica, de produção de materiais e de circulação desses pigmentos e dessas tintas pelo planeta, que ainda é pouco estudada.

Isso começou a me interessar bastante e teve um determinado prosseguimento no meu trabalho de pesquisa. Dentre essas questões, resolvi pensar um pouco no pau-brasil, porque me incomoda ele ser tão mal estudado até hoje. Ainda vivemos cercados por lendas, pela mitologia que *Peri* raspou na árvore e a roupa dele saiu vermelha. Trata-se do elemento fundador, é o nome do país, e sabe-se tão pouco sobre esse corante, sobre como é processado.

Enfim, tudo isso fui procurando e o resultado era quase sempre o mesmo: existe pouca pesquisa. Tentei envolver outras pessoas, estudantes interessados em mapear o tema. Além do interesse teórico, existe uma necessidade prática. Tenho que lidar com coleções antigas quase sempre chegam sem referência. Por exemplo, os azuis geralmente dão muito problema. Você não sabe de onde aquele tecido veio, não faz idéia como foi fabricado nem quando, por quem foi tingido, qual o material utilizado ou a forma de processamento.

Internacionalmente existe uma bibliografia bastante competente que permite mapear sua pesquisa para cá e para lá. Mas tão logo se chega ao Brasil, quando você realmente percebe que esse tecido foi trabalhado aqui, que esse material é local, não tem informação alguma. Isso é sempre muito difícil. A questão dos pintados também. Essa história do *chintz* que virou chita, tudo isso ainda não está suficientemente trabalhado. Eu diria que não só no Brasil, mas nas Américas como um todo, porque é um padrão recorrente em vários países.

Como mencionei, há a inexistência desta documentação especializada mesmo entre pesquisadores da universidade de São Paulo que não publicaram, não estudaram cientificamente os tecidos. Eu sempre guardo esse exemplo - um tecido pré-colombiano que era do Museu Paulista e hoje está no Museu de Arqueologia. A descrição do tecido diz assim: *tecido com imagem de figura semelhante ao homem de lata do mágico de Oz*. Isso é a documentação que consta nesse objeto do Museu de Arqueologia, na Universidade de São Paulo. Com os tecidos, talvez por essa familiaridade, você encontra de tudo. Na descrição das cores, por exemplo, encontram-se absurdos como "cor de tijolo", "cor de chão", "cor de areia" - e assim vai..

Saí do doutorado com essas questões em aberto e disposta a trabalhar com elas. E alguns trabalhos foram acontecendo, como esse sobre a roupa do Peri, que

trazia a discussão sobre o tecido branco. É uma idéia errada. A roupa do Peri não era branca, o cloro não estava sintetizado, e sem cloro sintetizado não existe tecido branco. Então, quando se trabalha com acervos, se deve pensar em sínteses, que existe uma ciência química poderosa que movimentou muito dinheiro nesse comércio das cores, do tingimento do tecido. Até se conseguir uma tinta estável, um tecido de boa qualidade, demorou muito. E as cores nos tecidos era um privilégio possível de se encontrar apenas em lugares determinados, com tecidos determinados, não é uma idéia que se possa generalizar.

Essas questões fecharam meu primeiro projeto de pesquisa do CNPq, de bolsa produtividade. E foi um divisor de águas porque me possibilitou trabalhar com mais calma, dentro de determinados assuntos, organizou meu trabalho de pesquisa.

Seguindo o roteiro, e voltando ao *Object Based Research*, como é que fica esse estudo do objeto, pensando a área da moda?

Existe uma diferença de percurso. Durante muito tempo, o percurso para esse *Object Based Research* se desenvolve de uma perspectiva muito mais arqueológica do que histórica, porque ele vai partir do objeto sem informação alguma. Ele está na sua frente, você começa a enxergá-lo e a tentar responder indagações. Essa linha de pesquisa é bastante centrada na Inglaterra. Existem influências de outros lugares, mas ela é basicamente inglesa e de certa forma bastante ligada ao trabalho de história da roupa. Não é história da Moda, mas *Dress History*.

A história da roupa e a conservação de objetos caminharam juntas durante muito tempo e quando essa linha do trabalho surgiu, apareceu como oposição, digamos assim, ao trabalho que era feito somente com texto, com pesquisa de arquivo e não a pesquisa a partir do objeto. Partiu-se para um momento quase radical, com ênfase no contrário, não se queria texto algum, não se pesquisava quase nada além do material por ele mesmo. Ou seja, realizavam-se todas as análises, tudo que era possível fazer - as informações que eram possíveis agrupar, uma série de metodologias e de autores. Foi isso que aprendi na escola, que muitos grupos de pesquisa aprenderam, muita coisa publicada principalmente em periódico. Há publicações que vão discutir essas questões, apresentar estudo de caso, não existe o trabalho sem a referência direta ao objeto ou, a partir dele, toda uma coleção de objetos que sustenta a pesquisa. O percurso na verdade é um pouco invertido, é muito diferenciado. Passada uma determinada fase, cerca de dez anos, aproximadamente a partir de 2005, houve um momento de reconciliação, que é esse que nos estamos agora. As pessoas falaram: "Não, também não é assim. A gente

não quer só trabalhar a partir do objeto. É preciso unir as duas coisas, o trabalho com o texto e o objeto”.

Dentro desta nova linha, a idéia é restabelecer as conexões entre a pesquisa de texto e a pesquisa de objeto, cujas questões principais são estudadas no Museu Paulista. No meu projeto de pesquisa apresento cinco questões, entre elas, os objetos sem documentação e o papel da ciência da conservação no fornecimento de informação sobre os artefatos. A imagem correspondente a esse tema pode ser, por exemplo, o Raio X de uma roupa do século XIX. São usadas várias técnicas: microscopia, fluorescência por Raio X, infravermelho, uma série de técnicas de conservação e restauração para conseguir mais informações sobre os objetos.

Desse modo é possível recuperar muitos elementos, como tecidos que não estão à mostra, tecidos internos. Muitas vezes as roupas foram reformadas e há mudanças de idéias, arrependimentos - como chamamos- e estão ali as marcas desses arrependimentos. E há os elementos metálicos- no caso de barbatanas, é possível definir se ela é de osso ou metal. Muitas vezes se encontra o número de patente embutido dentro da roupa, obtido por ressonância magnética ou outra técnica não-descritiva. Essa é a diferença essencial: são técnicas não-descritivas que vão acrescentar uma série de informações. Por exemplo, o objeto pode ter sua documentação ou uma informação que aponta sua origem para uma determinada década, mas pode-se encontrar um elemento que aponta o contrário porque aquele material não estava em circulação em tal época. A importância das fontes arquivísticas volta nessa exploração das características do objeto. Pode-se juntar a informação de arquivo com a informação da roupa, para tentar identificar uma série de elementos, portanto vai se trabalhar com os dois, com o objeto e com o texto também.

A produção de réplicas para pesquisa é tema de um projeto grande que está acontecendo no Museu Paulista desde 2009, envolvendo vários estudantes e vários consultores. Nós recebemos também patrocínio particular da descendente de uma condessa, cuja roupa esta lá no Museu, e que nos pediu uma réplica para que fosse exibida em uma fazenda de café de propriedade de família. É nosso primeiro trabalho de réplica e, continuamos com uma série de dificuldades técnicas. Gostaríamos de reproduzir o tecido do século XIX e não encontramos ninguém para fazer. Há uma listinha das dificuldades, dos problemas para reproduzir determinadas coisas. Por exemplo, botões, ou recuperar e entender a técnica de bordado - até se consegue entender, mas tem que pedir para alguém replicar, fazer tal qual e não se

encontra.

Essa tem sido a parte mais difícil. Porém, não é tanto o produto final que nos interessa, mas o processo de replicagem, o que se consegue aprender em termos de modelagem, de usos de materiais, de costura - à máquina ou à mão. Encontramos todo tipo de dificuldade porque não é na primeira vez que dá certo. Depois, há o estudo da produção, do comércio, da circulação dos tecidos e tintas, enfim, se percebe que a abrangência do *Object Based Research* é bem maior.

Do meu ponto de vista, ou seja, de quem vai buscar informação quando precisa, o Museu Paulista tem uma biblioteca excelente. Atualmente, compra-se de tudo dentro e fora do Brasil - claro, com muita ajuda da FAPESP - sobre o que é publicado. Para quem tiver interesse em qualquer dos assuntos correlatos, a biblioteca é aberta e tem bastante coisa. Mas, quando se vai para algo específico para o ateliê, para as questões locais do Brasil, ainda falta muita informação, falta muita pesquisa.

O Setor de Têxteis do Museu Paulista tem sido procurado com maior frequência por estudantes querendo ter acesso ao acervo, fazer pesquisas, principalmente de fora de São Paulo. Mas é a idéia é exatamente essa, que o acesso seja liberado para aqueles que querem estudar o objeto, não exatamente para quem só quer o objeto para ilustrar o seu texto - o que ainda é comum. O primeiro percurso do trabalho de pesquisa é geralmente só de texto e procura-se um objeto para ilustrar ou referendar a pesquisa para dizer: está vendo, era assim mesmo - e aí ilustra com um objeto do acervo. Não é exatamente com essa pesquisa que a gente sonha, mas com pessoas que venham para estudar aqueles objetos, entender aquelas roupas que estão lá. Não só as roupas, mas uma série de outras coleções.

O que falta muito ainda é a história da tinturaria, E como esse trabalho sempre foi insalubre, essa história é muito mal contada. Existe pouco registro sobre a atividade de tinturaria em São Paulo e no Brasil como todo e é difícil obter informações precisas. A informação que se tem é a química - no laboratório - e pela análise se produz uma série de coisas. Mas a informação comercial - quando o material foi comprado e por quem, onde o tecido foi tingido - ainda não se consegue ter essa informação no acervo.

O repertório dos tecidos e estampas também - aquilo que se podia encontrar em determinada década - encontra-se facilmente em trabalhos estrangeiros, mas falta em tecidos produzidos aqui. E não é só o tecido da roupa, mas no tecido decorativo também. E há a história do corte e da costura também, e novamente

aparece a questão local com pouca informação. Mas agora estamos com um projeto para recuperar o trabalho dos alfaiates em São Paulo a partir de uma coleção doada para o Museu Paulista. Estamos sendo procurados por alfaiates e famílias de alfaiates e, felizmente, junto com o material e com a história estão vindo amostras de tecidos. Esse é um caminho que está começando, mas ainda é pouco. E há a história dos ofícios e das técnicas também e de atividades que estão desaparecendo, cujos profissionais não se encontra mais, nem os trabalhos que faziam, e o Museu tem todo interesse em recuperar essas informações e manter a pesquisa caminhando por aí.

Enfim, pode-se dizer que no setor de têxteis há uma série de pesquisas acontecendo, pesquisas que estão acontecendo agora, pelo projeto do CNPq, que é grande, e contempla o trabalho de réplica, a iniciação científica, a identificação de fibras e documentação de acervos têxteis para combater a questão do "homem de lata". Nesse ano temos dois TCCs do EACH (Escola de Artes, Ciências e Humanidades/USP-Leste) que estão sendo baseados em acervos do Museu. Tudo isso é bem representativo - não dava para pensar em tudo isso acontecendo dez anos atrás.

Mas o número de estudantes que fazem estágio e permanecem na área ainda é pequeno. Eles vêm, trabalham, acham bacana trabalhar no acervo do Museu, conseguem a roupa, mas depois vão trabalhar com outras coisas. São poucas as pessoas que permanecem e seguem até o mestrado e o doutorado.

DEBATE

Solange Wajnman:

O conhecimento é feito no dia-a-dia, pelas pesquisas, buscas, intuições. Vocês aqui presentes são parte relevante da bibliografia de moda. Os relatos demonstram os percalços vencidos nas instituições, as dúvidas que existiram... A aventura de cada uma se reflete no objeto de conhecimento que é a moda. Agradeço imensamente os aportes, as perspectivas que trouxeram. Abro nesse momento para o auditório e as pessoas interessadas colocarem suas questões.

Maria Claudia Bonadio:

Gostaria inicialmente de agradecer a presença de todas vocês. Foi uma discussão muito profícua, pelo olhar das diferentes áreas. A Teresa pensa que está um pouco fora, mas não está. Existe um interesse muito grande por essa área, que é nossa desconhecida e eu gostaria de perguntar duas coisas.

Você disse que há pouca documentação a respeito dos tecidos, mas gostaria de saber se existe documentação sobre a doação desses acervos. Como é que as peças chegaram ao Museu, especialmente aquilo que é ligado à moda, que não é fardamento, que não é roupa oficial.

A outra coisa questão é dentro desse montante dos têxteis, o que é roupa, o que é moda? Enfim, para se ter uma idéia do montante de tecidos do Museu, de que consiste? Quanto é isso?

Teresa Toledo de Paula:

A primeira pergunta é sobre a documentação. Isso varia muito. Ter a documentação não significa que ela seja confiável. Porque a pessoa chegava dizendo: "Isso aqui foi de um casamento, a minha mãe usou no casamento do meu bisavô" - alguma coisa assim. Ou então em outro evento. Isso é a história que foi contada a ela, mas não é necessariamente verdadeira. Há casos em que não se tem documentação alguma porque entrou no início do século, veio com lotes e com outras coisas. São coleções como, por exemplo, a *Coleção "Santos Dumont"*. Estão lá as roupas do Santos Dumont, mas há pouquíssima informação sobre aquela peça - e isso acontece muito. Existe ainda uma documentação do próprio museu, que precisa ser rastreada e pesquisada. Muita coisa foi mandada a fazer, inclusive por um diretor que dizia: "Não tem o vestido da marquesa?! Então vamos fazer. Não tem bandeira?! Então vamos fazer." Essa documentação precisa ser revista também. São mais de cem anos de documentação, não é tão simples assim. Resumindo, varia muito.

Para a segunda pergunta: o acervo do Museu Paulista hoje tem 150 mil objetos. O acervo de têxtil não deve chegar a cinco mil. Disso, eu diria que 80% - um pouco mais - **é do mercado**. Tem muito acessório, coleções de gravatas, de luva, botão. É uma parte considerável, mas é basicamente de roupa assim. Com relação à moda, tem outras questões. Tem a roupa de personalidades, do famoso, digamos assim. Mas passamos a coletar a roupa da pessoa comum. E aquilo que vai parar no museu, não é necessariamente o que foi usado. Tem roupas lá que nunca foram usadas, que a pessoa guardou ou doou para o museu. Essa lógica da circulação -

como o objeto foi parar lá - é uma longa história e é caso a caso.

Maria Claudia Bonadio:

Achei muito interessante quando a Lúcia Santaella colocou que os estudos sobre moda se dividem na era pré-Lipovetsky e pós-Lipovetsky. Não havia percebido como realmente começa a surgir uma bibliografia depois desse momento. Esse olhar vai ajudar no levantamento das teses para identificar o que tinha antes e o que vem depois. Tenho a impressão que colaborou para o crescimento de trabalhos e fiquei curiosa para investigar. Queria saber se a Maria Lúcia e a Cristiane concordam e qual a opinião delas - e gostaria de agradecer a Lúcia pela colocação, que achei muito bacana.

Cristiane Mesquita:

Concordo. Na verdade, trabalho muito com o Lipovetsky no mestrado. Foi justamente a leitura do *Império do Efêmero* que me revelou a possibilidade de produzir alguma coisa que não fosse necessariamente uma pesquisa histórica e com uma metodologia aplicada à psicologia, como vivenciei na faculdade.

Entendo que no *Império do Efêmero*, o que o Lipovetsky faz é justamente cartografar muito bem o momento no qual a moda se instaura. Ou seja, articular as variáveis em torno disso com a questão da produção do indivíduo e de todas as demais variáveis das subjetividades modernas que vão se constituindo ali.

Então, sim, usei muito. Creio que não mencionei este autor porque eu também faço uma crítica a partir dos anos noventa. Por mais que eu admire as outras produções, na questão da moda acho que ali, no *Império do Efêmero*, faltam inúmeras variáveis que não são abordadas. Obviamente, ele vai para os estudos do consumo e outras questões que não se concentram na moda propriamente. Essa hipótese que rapidamente se lançou aqui, muito provavelmente ela se confirma e traz uma série de questões pontuais para se pensar nesse livro.

Maria Lúcia Bueno:

Concordo. A Lúcia Santaella coloca o livro como um acontecimento e penso que ele é isso mesmo: um acontecimento. É um marco. Com um impacto às vezes mais importante do que outras obras dele que entraram a fundo na questão e que ofereceram recursos metodológicos para trabalhar no campo da moda, como *O Luxo*

[*O Luxo Eterno - Da Idade do Sagrado ao Tempo das Marcas*]. Ele desenvolve melhor o conceito, com a moda, o costureiro e sua grife - é um trabalho pouco utilizado, ou utilizado apenas pela sociologia - embora no Senac seja recomendado aos alunos.

O *Império do Efêmero* teve impacto inclusive sobre os intelectuais. Quando eu saí da França, entre 87 e 88, o Renato Ortiz, ficou super influenciado pelo livro e escreveu inclusive um capítulo sobre a moda, luxo e consumo em *Cultura e Modernidade: a França no século XIX*. Ele não tinha pensando em escrever esse capítulo e foi muito mobilizado pelo Lipovetsky, com que discute. Ou seja, vai discutir com o Lipovetsky, e não com os outros autores. Outro caso assim é o caso da Maria Celeste Mira. Para ela também teve um impacto fortíssimo, que vai aparecer no doutorado, que é sobre a segmentação do mercado de revistas. A Celeste é uma das pessoas que montou o curso de moda do Senac - montou a grade - a partir dessa leitura.

Enfim, sobre o impacto deste autor, acho que vale até um texto...

Lúcia Santaella:

Quando coloquei a questão, foi muito mais em razão da vivência, porque o texto que apresentei aqui é fruto da experiência vivida. De fato, há livros importantes sobre moda que ficaram em redutos, principalmente na área da cultura. Mas na cultura também esse livro teve sorte - porque certos livros chegam no momento adequado. Ele acertou no momento que saiu porque começaram a aparecer os cursos de moda e a moda torna-se um objeto de indagação em várias áreas e não só na sociologia.

O Bourdieu, por exemplo, é um autor bastante localizado na sociologia. Infelizmente a comunicação trabalhou muito pouco com ele. Mesmo o livro do Barthes sobre a semiótica é de uma chatice - é quase *A crítica da razão pura* [Immanuel Kant]. Não há quem agüente ler aquilo, e ficou um documento histórico, importante, mas quem ousaria a adotar aquele livro no curso de graduação? Nem por sonho.

O Lipovetsky aparece no momento certo. Repercutiu na área de comunicação, na área de arte, porque ele é mesmo um escritor bastante multidisciplinar. O que ele tem de mais importante - que tentei demarcar - é que sem retirar a característica de volubilidade da moda, ele a legitima como estudo. Fica impossível ignorar a moda

depois de Lipovetsky. Se você trabalha na área da cultura, da comunicação, da arte, da semiótica, não tem mais condições de ignorá-lo. Tenho críticas a todo pensamento do Lipovetsky - ele é pouco conceitual. Sou casada com um alemão, quando ele pega os franceses, ele fala: "São comentadores? Não são teóricos". De fato, pode-se espremer o livro, não se encontra um conceito antropológico. Mas, ele faz um diagnóstico precioso das condições de funcionamento da cultura, da estética, do consumo. Ele é um diagnosticador - não é um teórico - e por isso mesmo é tão agradável de ser lido.

Maria Lúcia Bueno:

Outro elemento interessante é que praticamente com um ano de diferença saíram na França o livro do Lipovetsky e na Inglaterra o livro da Elisabeth Wilson - *Enfeitada de sonhos* - traduzido em Portugal pela editora "Edições Setenta", mas que não foi traduzido para o português do Brasil. É um livro de melhor qualidade, porque ela é uma autora muito mais densa. Os ingleses são precursores da reflexão e da pesquisa sobre moda, depois vem os norte-americanos, muito mais do que os franceses. E o Lipovetsky explodiu também em língua inglesa, embora a Elisabeth Wilson tenha uma importância enorme para as pessoas que escrevem em inglês. O Lipovetsky foi um acontecimento muito real, jornalístico... Mais uma observação, que achei super interessante e fiquei sabendo depois. O Lipovetsky, conta a história, era um professor de Liceu, ele não estava dentro da Universidade e se mantém assim durante muito tempo.

Cristiane Mesquita:

Só completando, acho que umas das coisas mais brilhantes é essa coisa de estar no lugar certo na hora certa. O fato de ele trabalhar a moda como retrato do que ocorre em diversos setores da sociedade contemporânea. Essa percepção se distingue um pouco do trabalho da Wilson, que é mais focado, e faz com que o trabalho dele reverbere em inúmeras outras áreas.

Solange Wajnman:

De fato. A experiência do Nidem remete a esse ponto. Conheci Maria Gabriela em Belo Horizonte, muitos anos atrás. Eu tinha deixado meu currículo na Unip. Ela estava dando aula na moda e me telefonou. Foi um encontro mesmo. E ela conhecia a Maria Claudia, que conhecia o Marcos e o Bergamo, e partimos para pedir um

Auxílio-Fapesp. O tema era exatamente a identificação do campo interdisciplinar da moda, uma discussão sobre isso, e ganhamos. Tivemos bolsa, fizemos reuniões, bancos de dados, publicações, várias coisas, e marcamos como um dos primeiros grupos a trabalhar com o tema.

Maria Gabriela Marinho:

Retomando a intervenção da Solange, eu diria que estamos nos reinventando o tempo todo. A própria Lúcia apontou que foi buscar os labirintos para recuperar a trajetória de afinidade com a moda. A questão que a Solange coloca é a expressão dessas vivências e das estruturas que se modificam a partir das opções e das escolhas.

O Nidem resultou dessa trajetória de reconstrução permanente dos espaços de pesquisas em um determinado momento de nossa história acadêmica. No caso do Brasil, a pesquisa ainda é muito concentrada, não só geograficamente, mas também em grupos e instituições. A partir de certo momento, ocorreu uma pressão significativa para a expansão desse espaço. O Nidem é fruto destas conjunturas, desses encontros históricos, dos investimentos feitos pelas agências em bolsas e financiamentos para ampliação da formação de doutores. Acredito que as pessoas envolvidas naquele projeto puderam partir de conjunturas específicas para reconstruir e reinventar espaços de pesquisa.

E a mesa que se compôs hoje também é expressão desse processo permanente de reconstrução e reinvenção. As pesquisadoras presentes mostraram que estão redesenhando seus próprios ambientes acadêmicos, seus espaços e suas trajetórias, a partir das estruturas encontradas. A Teresa nos apontou como se construiu uma área no interior da Universidade São Paulo, que tem prosseguido, ora com mais dificuldade, ora com mais sucesso, mais recursos. A Maria Lucia trouxe a experiência com o Senac, a Lucia Santaella com uma trajetória multidisciplinar, enraizada por um caudal de orientações, de formação de grupos, assim como a Cristiane que foi capaz de construir diálogos entre campos disciplinares e universos culturais distintos.

Enfim, creio que essa é uma questão que nos une: a perspectiva de reconstruir, refazer, redesenhar as questões que estão postas.

Antonio Adami:

Sobre o Nidem, tem uma questão bastante interessante sobre a questão da

“hora certa”. Em 1997, quando surge o projeto do Nidem, eu estava abrindo o Mestrado em Comunicação [UNIP] e surge a Solange com o projeto que era realmente inovador, financiado pela FAPESP. Comecei a ver, pela Solange, como é trabalhar a Moda na comunicação, através dos cenários, figurinos e telenovelas. Pude ver a moda inserida em diversos campos de pesquisa em diversas áreas, inclusive fora das ciências sociais ou sociais aplicadas.

A partir das exposições de hoje, fiquei pensando sobre a questão da moda e memória. A memória dos meios, das cidades e em vários filmes. Tem um filme clássico [A Máquina do Tempo, 1960], que a história vai passando muito rapidamente com as roupas que as pessoas usavam. Realmente a Moda é uma área multidisciplinar extremamente atual, o que é fascinante.

Maria Gabriela Marinho:

A propósito da intervenção do Adami gostaria de deixar um registro sobre essa relação Moda e tempo social. Na passagem do milênio, foi montada uma exposição em Paris com o objetivo de recuperar a percepção do final do século de XIX sobre o que seria a sociedade cem anos depois. A exposição era muito prodiga em mostrar objetos voadores sobre Paris, quase um delírio tecnológico futurista, mas, curiosamente, as pessoas no ano 2000 estavam trajadas exatamente como estavam no século XIX. Ou seja, o imaginário social estava enraizado no cientificismo do século XIX, dominado pelos aparatos tecnológicos, mas não conseguiu perceber que o próximo século também avançaria drasticamente na órbita dos costumes e dos trajes.

Maria Claudia Bonadio:

Uma questão que a Teresa fala trouxe e que ainda é muito complicado refere-se aos estagiários, pessoas que passam pelo Museu, mas poucas continuam. Talvez aconteça por falta de espaço de atuação e também pela ausência de uma graduação, pelo menos em São Paulo, nessa área de conservação de têxteis. E não só de têxteis, mas uma graduação na área de Museologia e Restauro. Cheguei a ouvir que sairia um curso de Conservação e Restauro na Unicamp de Limeira, depois escutei que sairia no Museu Republicano de Itu. Gostaria que você falasse um pouco sobre essa questão.

Outro tópico para o debate é o seguinte: a Moda é um fenômeno

multidisciplinar, mas sinto um problema quando se vai pedir fomento. Na Fapesp é um pouco mais tranqüilo. Mas sobre moda no CNPq – não têxtil, mas moda - o Nidem tentou, mas o CNPq não concedeu. Eu consigo com grande facilidade verba na FAPESP e no CNPq a resposta que tenho é sempre assim: *não é área prioritária*. Tenho que pedir na história, que é a minha área de origem. Não sei como é na Sociologia, na Comunicação, mas vejo um problema e é uma questão que trago para vocês.

Lúcia Santaella:

São completamente distintas as formas como os projetos são julgados no CNPq e na Fapesp. Na Fapesp eles têm uma antes de mandar o processo para um pesquisador dar o parecer e fazem um rastreamento no currículo. Esse problema da área não tem o mesmo valor e peso como tem no CNPq. No CNPq, o projeto entra direto na área. Aí, evidentemente, se é multidisciplinar, nunca aquele projeto vai ser prioritário em área nenhuma, esse é o grande problema.

É necessário encontrar estratégias. Na FAPESP, áreas novas têm ressonância. Estou trabalhando com a área de games e tecnologias da inteligência. Mando os projetos pra FAPESP e vem uma resposta bastante coerente. No CNPq e na Capes a situação é completamente diferente, é tudo estratificado. Como está estratificado, o pesquisador daquela área vai dizer: *não é prioridade*. Não tem mesmo como entrar Moda na História ou Moda na Sociologia.

Teresa Toledo:

Quando comentei que as pessoas não ficam, na verdade elas não permanecem estudando roupa, pesquisando tecido. Meu maior orgulho é a Rita Andrade, que fez um doutorado sobre um vestido e foi uma grande vitória. É comum, quando perguntam "O que você estuda?" e responde "Tecidos", ouvir um "Oh!". Com a moda também era um pouco assim. Quando a Rita chegou e disse "Quero fazer um doutorado sobre um vestido", ela teve certa dificuldade. Pouca gente compra essa briga.

Na área de Conservação e Restauração, ainda é imprescindível que a pessoa saia do Brasil. Nós temos cursos sim, existe um programa na UFMG que é o mais antigo do Brasil que está com mestrado e quase doutorado. Mas em áreas como têxtil e outras, ainda precisa fazer a formação fora daqui. Mas em relação a pesquisa, as pessoas vão, ficam e trabalham um pouco com pesquisa, mas depois

vão trabalhar em outra área.

Francisca Dantas Mendes:

Meu nome é Francisca Dantas Mendes, sou graduada em Moda, passei pela história e semiótica e resolvi pesquisar a manufatura do vestuário de Moda. Dava consultoria na área de qualidade do produto e percebi a necessidade de se melhorar a qualidade da manufatura no Brasil. Como professora de graduação, parti com meu projeto para uma trajetória de porta em porta e não aceitavam a minha pesquisa porque ela envolvia Moda. Eu não queria pesquisar manufatura do vestuário, e sim manufatura do vestuário de Moda, que é totalmente diferente.

A Unip aceitou o meu projeto na Engenharia de Produção - e agradeço essa casa - apesar de ter passado por quatro entrevistas. Cada vez que eu falava, eles perguntavam: "Professora, mas a senhora é graduada em que?" Eu falava: "Em Moda". Eles faziam: "Uhn." Eu via os rostinhos dos engenheiros murcharem, mas eu comprovei através de entrevistas que entendia do que estava falando. Fiz um projeto totalmente em cima dos os livros de engenharia de produção, de tal forma que não parecia que eu era graduada em Moda. Estudei os livros de Engenharia de Produção para provar o que eu queria fazer.

Na FAPESP não aceitaram a minha pesquisa e o meu doutorado continua em Moda. Faço pesquisa sobre a produção na cadeia têxtil na Índia em comparação com o Brasil, porque a Índia é o segundo maior produtor têxtil. Durante a pesquisa de mestrado, comecei a olhar para tudo isso. Fui para Índia, pesquisei bastante e estou terminando meu doutorado. Sempre briguei pela Moda, que é o grande diferencial pela interdisciplinaridade.

A Moda é muito mais do que a roupa, por isso quase fui para a semiótica. Todo mundo estava indo - mas pensei: preciso ir buscar outra área que traga a história, porque sou professora da área técnica também. Fui figurinista, crio, modelo, costuro, pesquiso. Tive confecção na década de oitenta, ia para a biblioteca Mário de Andrade, pesquisava tudo. "Vamos fazer figurino da historia de Monteiro Lobato". "Quem foi Monteiro Lobato, de onde esse cara surgiu?" Ia procurar na Biblioteca depois para [rua] 25 de março, pesquisar materiais. Essa foi uma jornada em cima da Moda que me deixou encantada. E a professora Maria Lúcia falou algo que me instigou muito: dos bens ampliados que produzem para a necessidade de mercado, e os bens restritos que produzem para seu próprio país. Essa também é uma característica da produção, da manufatura do vestuário.

A Moda modificou o maquinário, houve uma evolução grande na área têxtil, principalmente no segmento *jeanswear*. Acompanhei um mestrado que trata da necessidade de novos maquinários, ao passar do pigmento natural para o químico, para poder dar mais firmeza, mais solidez a essa cor. Era o que eu queria reforçar e agradecer a oportunidade de estar aqui e a delícia de voltar a ouvir a todas falando sobre Moda e semiótica. Muito obrigada.

Solange Wajnman:

Muito interessante sua colocação. Mais alguma pergunta? Então vamos finalizar.

Agradeço imensamente as professoras, as pessoas, o Adami e todos do Mestrado de Comunicação. Foi um ótimo encontro, que certamente terá continuidade.

Obrigada.