

## A moda e as encruzilhadas: um ensaio teórico-metodológico

### *Fashion and the Crossroads: a Theoretical-methodological Essay*

Carla Costa<sup>I</sup> , Carolina Casarin<sup>II</sup> , Heloisa Santos<sup>III</sup> ,  
João Dalla Rosa Júnior<sup>IV</sup> , Michelle Medrado<sup>V</sup> 

#### RESUMO

O objetivo deste artigo é apresentar um ensaio sobre os passos teórico-metodológicos para empreender o giro decolonial nas pesquisas de/em moda. Com base em abordagens pluridisciplinares, o texto explora dois conceitos: *retrocesso social em moda* e *rasgo em moda*, para demonstrar as primeiras etapas que a prática do *método do cruzo* exige no âmbito da pesquisa. Como conceito, a encruzilhada é empregada em suas funções política e epistemológica, direcionando a proposta teórico-metodológica à transgressão dos cânones ocidentais e coloniais que ainda operam nos estudos de moda. À encruzilhada, é associada a metáfora do desenho e da bobina da máquina de costura, o que permite ampliar o pensamento das engrenagens da moda e, assim, operar o giro decolonial.

**Palavras-chave:** Moda. Encruzilhadas. Teoria. Método.

#### ABSTRACT

*The article proposes a theoretical and methodological essay to undertake the decolonial turn on fashion research. Coming from a multidisciplinary approach, the essay explores two concepts: a social back stitch in fashion and tear up in fashion to demonstrate the first steps that the practice of the cross method requires in the context of fashion research. The crossroads, as a concept, is used in its political and epistemological function, guiding the theoretical-methodological proposal to the transgression of western canons and colonies that still operate in fashion studies. The crossroads is associated with the metaphor of the drawing and the sewing machine bobbin, which broadens the thinking of fashion gears and, therefore, operates the decolonial turn.*

**Keywords:** Fashion. Crossroads. Theory. Method.

<sup>I</sup>Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – Rio de Janeiro (RJ), Brasil. E-mail: cah.costa84@gmail.com

<sup>II</sup>Universidade Federal do Rio de Janeiro – Rio de Janeiro (RJ), Brasil. E-mail: carolinacasarin7@gmail.com

<sup>III</sup>Instituto Federal do Rio de Janeiro – Rio de Janeiro (RJ), Brasil. E-mail: heloisahosantos@gmail.com

<sup>IV</sup>Fundação Cesgranrio – Rio de Janeiro (RJ), Brasil. E-mail: joaodrjr@gmail.com

<sup>V</sup>Universidade Federal da Bahia – Salvador (BA), Brasil. E-mail: mi@mimedrado.com.br

Recebido em: 09/09/2022. Aceito em: 23/11/2022

## ALINHAVOS

Nos estudos sobre a moda, atualmente se percebem referências pós-coloniais e decoloniais que promovem um debate mediante a revisão epistemológica do próprio campo. O debate pós-colonial dialoga com as descolonizações da África e da Ásia ocorridos em meados do século XX. Intelectuais como Edward Said (2007) e Frantz Fanon (2008), oriundos desses continentes, apresentam um debate fecundo sobre a necessidade de descolonizar as produções científicas; analisar os impactos da colonização e do imperialismo nas vidas dos colonizados, incluindo produção do saber e trabalho intelectual; ouvir as vozes de africanos e asiáticos sobre si mesmos, assim como suas perspectivas analíticas acerca do mundo; questionar as abordagens tradicionalmente realizadas — e todo o seu aparato teórico — pelos intelectuais europeus a respeito das sociedades colonizadas.

Já a discussão decolonial tem raízes latino-americanas e foi iniciada em meados da década de 1970. Mais adiante, no rompimento com a colonialidade, os autores decoloniais, especialmente Aníbal Quijano, e o grupo modernidade/colonialidade, bem como Walter D Mignolo, apostam em uma ruptura com as referências europeias do saber, optando por utilizar conceitos desenvolvidos com base em referências locais de conhecimento.

Diante desse contexto, desde junho de 2020, o grupo de pesquisa e trabalho Coletivo Moda e Decolonialidade: Encruzilhadas do Sul Global (Comode) tem se dedicado sistematicamente ao estudo da moda fundamentado nas abordagens pós-coloniais e decoloniais. De modo geral, nos encontros desenvolvemos<sup>1</sup> debates teóricos que se pautam por leituras de autores pluridisciplinares e nos dedicamos a aplicar os conceitos discutidos ao contexto do Brasil. Nosso olhar se guia pela construção de ferramentas epistemológicas que permitem realizar o giro decolonial nos estudos sobre a moda, isto é, “inverter o olhar das análises provincializando a Europa e localizar na ‘descoberta’ das Américas a possibilidade mesmo de existência da modernidade europeia” (SANTOS, 2020). Assim, temos pensado metodologicamente sobre o modo de definir as etapas e as técnicas para o giro decolonial. A encruzilhada corresponde à referência para a compreensão metodológica que a decolonialidade demanda, e, perante isso, sentimos a necessidade de registrar textualmente o método que propomos como grupo de pesquisa e trabalho.

A nossa compreensão do termo *decolonial* está em consonância com o sentido demarcado pelas tradutoras do livro *Um feminismo decolonial*, de Françoise Vergès (2020), Jamille Pinheiro Dias e Raquel Camargo, quando mencionam que o termo faz referência “ao movimento contínuo de tornar pensamentos e práticas cada vez mais livres da colonialidade” (DIAS; CAMARGO, 2020, p. 8), isto é, discursos que superam a lógica colonial. Já a encruzilhada, para nós, corresponde a um símbolo que “atravessa todo e qualquer conhecimento que se reivindica como único” (RUFINO,

---

1 O texto emprega a primeira pessoa do plural de modo a romper com a falsa noção de neutralidade que o sujeito oculto pressupõe nas normas acadêmicas. Seu uso é condição para o registro de um pensamento coletivo, resultado de trocas entre os membros do grupo e que também acolhe o diálogo com aquele ou aquela que nos lê.

2019, p. 86). A encruzilhada dá-se pela arte do cruzo, e essa prática corresponde ao movimento “da rasura, das desautorizações, das transgressões necessárias, da resiliência, das possibilidades, das reinvenções e transformações” (RUFINO, 2019, p. 86). Esse pensamento fundamenta-se naquilo que Simas e Rufino (2018) chamam de pedagogia das encruzilhadas.

Assim, como método de trabalho, articulamos nossas propostas com esses pressupostos a fim de realizar um debate sobre a moda enquanto campo de saber no contexto brasileiro e sua relação com a colonialidade de poder. Propomos conceitos para o enfrentamento da matriz colonial e registramos-os ao longo deste artigo. Com isso, nosso objetivo é apresentar os desenvolvimentos teóricos arrolados pelo grupo, propondo uma descrição dos passos metodológicos para empreender o giro decolonial.

Posto que somos um grupo de pesquisadores interdisciplinar, a intenção é nos ajudar a pensar os modos como se tem refletido sobre moda nos últimos anos. Consideramos que este ensaio possui valor pedagógico, pois não segregamos a realidade da experiência docente da realidade vivenciada pelos discentes, como uma via de mão dupla; desejamos instigar e ampliar o debate e a reflexão acerca da própria prática da moda nas encruzilhadas.

O ensaio está dividido em duas etapas. Na primeira, apresentamos os nossos dois conceitos metodológicos: *retrocesso social em moda* e *rasgo em moda*, ambos desenvolvidos pelo grupo de pesquisa em nossos encontros. Os termos criados por nós representam os caminhos necessários para definir as etapas metodológicas para se empreender *em/na* moda o pensamento decolonial e também em algumas expressões das práticas de produção do vestuário. Na segunda, trazemos a nossa discussão e proposta de olhar sobre o campo da moda. Embora o conceito de campo se remeta à teoria do sociólogo francês Pierre Bourdieu (2005), a definição empregada por nós se refere ao espaço pelo qual o vestuário circula e no qual demarca as relações entre as pessoas e objetos, incluindo o âmbito acadêmico, no qual o vestuário se torna objeto de pesquisa. Assim, nossa proposta e discussão abarcam as ideias decorrentes da aplicação do conceito de encruzilhadas e das metáforas possíveis com o fazer da moda e seus instrumentos.

## ATUALIZANDO CONCEITOS

Para nós do Comode, refletir sobre a moda envolve analisar o impacto dos conceitos coloniais/modernos de raça, gênero e classe, ainda que não de maneira isolada dos demais campos da vida social. Esse processo de reavaliação por meio de chaves conceituais pós-coloniais e decoloniais dos esquemas de opressão social aplicados à moda é denominado por nós como *retrocesso social em moda*.

A nossa utilização da palavra *retrocesso* não é aleatória. De pronto, ela passa ao largo dos significados do senso comum associados a ela, ou seja, atraso ou ruína. Distanciando-se dessa definição, para os profissionais que trabalham no dia a dia da produção de vestuário, a palavra *retrocesso* é conhecida e reconhecida como o movimento de um ponto de costura, realizado com destreza da bobina à máquina de costura, o qual é aplicado nas roupas em que, uma vez passada a linha da costura sobre

o tecido, essa linha é invertida/retrocedida por cima da primeira costura, demarcando novos pontos e, posteriormente, seguindo para a frente mais uma vez. Esse procedimento reforça a costura no ponto em que se aplica o processo, de maneira que a união feita pela costura entre as partes da roupa não se rompa facilmente.

Com a utilização da noção de *retrocesso social em moda*, temos como proposição reconsiderar aquilo que foi formulado até o momento atual. Como noções alinhadas à produção da colonialidade de poder, no que se refere às práticas e teorias sobre o campo da moda, é necessário inverter o sentido tradicional da produção científica, fundamentado na ideia de evolução; voltar a determinados conceitos a fim de, no momento seguinte, submetê-los à análise para darmos sequência a uma reflexão que se sobreponha às primeiras. Assim, ao contrário de negar, reconhecemos a importância do que foi desenvolvido até aqui, mas ressaltamos a urgência e a necessidade de reavaliar os conceitos. A noção de *retrocesso social em moda* para nós, como o ponto na costura sugere, representa reforçar e tornar mais consistentes as costuras de sentido que se realizam sobre a moda.

Podemos afirmar que o conceito de *retrocesso social em moda*, em termos metodológicos, realiza um esforço similar àquele empreendido pelos autores pós-coloniais. Estes, oriundos da África e da Ásia, formaram-se nas universidades europeias e, com o ferramental dos autores do Norte, criticaram as ideias tradicionais concebidas a respeito do Sul, assim como desenvolveram novos conceitos para pensar sobre si, suas sociedades de origem e a lógica econômico-política global que promoveu o colonialismo e o imperialismo, além da estrutura de valores que arregimenta a modernidade em si.

Consideramos ainda que, em alguns momentos, será mesmo necessária uma ruptura conceitual a fim de avaliar em que medida reproduzimos a lógica colonial em nossas práticas produtivas, de ensino e de pesquisa, e romper com tais abordagens. Nesse caso, apresentamos o conceito de *rasgo em moda*. Diferentemente do processo de corte, em que um tecido é, com a utilização de um instrumento como a tesoura, dividido em duas ou mais partes, quando rasgamos um tecido, rompemos, de maneira bruta e muitas vezes com as próprias mãos, o entrelaçamento que o caracteriza. O *rasgo em moda*, dessa forma, é entendido pelo grupo, com base em algumas leituras realizadas sobre as práticas, teorias, métodos de ensino e demais ações que reproduzem a lógica colonial, hegemônica e imperialista no campo da moda, como o processo de ruptura extrema.

O conceito de *rasgo em moda* dialoga com o trabalho dos pesquisadores decoloniais latino-americanos, na medida em que nos aproximamos do que esses autores do grupo modernidade/colonialidade denominaram de *giro decolonial* (QUIJANO, 2005; MALDONADO-TORRES, 2017). O movimento consiste em abandonar conceitos e apontar as estruturas de dominação que os fundamentam para, *com eles* e *com base neles*, repensar e reinventar as noções e os textos locais. Trata-se de fundar e fundamentar epistemologias conforme o Eixo Sul, pesquisar, dissertar sobre o que somos haja vista conceitos criados nas favelas/quebradas, subúrbios, escolas de samba, bailes *funk*, terreiros de umbanda e candomblé, nos pontos de prostituição, nas

esquinas, nas encruzilhadas. Considerar tudo aquilo que a lógica neoliberal, política e intelectual baseada na gramática do Norte descartou como legítima.

É, nesse sentido, realizar o que Luiz Rufino (2019) chamou em *Pedagogia das encruzilhadas de rolê epistemológico*, ou seja, “por meio da recusa da condição de imobilidade propagada por esses efeitos que devemos transgredir os seus parâmetros” (RUFINO, 2019, p. 17). Assim, acreditamos que exemplos analíticos possam contribuir para o entendimento da leitora e do leitor. Utilizaremos a noção de cópia para ambas as análises, demonstrando como o tema pode ser abordado diante dos dois conceitos metodológicos e de que forma eles contribuem para uma compreensão distinta de um tema de acordo com a metodologia empregada na pesquisa.

- *Retrocesso social em moda*: a noção de cópia é frequentemente utilizada pelos estudos em moda a fim de avaliar o tipo de relação estabelecida entre os modos de vestir locais e os referenciais europeus. Ao retrocedermos, entendemos que é necessário, primeiramente, localizar em que contexto intelectual tais reflexões se deram. Considerando que boa parte do debate sobre moda está inserida em uma lógica de autorização, entendemos que os autores que se valeram do conceito de cópia perceberam, como autorizados a ter relação com a moda, apenas um grupo social: a elite. Restrito a esse grupo, talvez o conceito de cópia faça sentido, como é possível observar na teoria do *trickle down* aplicada à moda. Contudo, para que avancemos em nossas reflexões, temos de seguir em frente e pensar que a cópia é *uma das formas como a sociedade brasileira se relaciona com a moda*. Afinal, havia todo um saber local sobre os cuidados das roupas, além de uma produção local de roupas para colonizados (homens pobres livres), nativos catequizados e submetidos a trabalhos compulsórios e escravos, que não pode ser desconsiderado. Com esse entendimento, o retrocesso funciona à medida que não abandonamos o conceito de cópia, mas nos esforçamos para localizá-lo socialmente a fim de alargar nosso olhar para as demais produções de vestimentas locais. É sabido que os autores que pesquisaram sobre o vestuário local estão conscientes de que fazem uma análise das elites, mas entendemos que o retrocesso é necessário para que deixemos de ver a cópia e as elites como a única forma legítima de se relacionar com o vestuário e para que possamos olhar também para essas elites como capazes de produzir algum tipo de ressignificação. Ou ainda, olhar a cópia como parte integrante também da criação dos produtores do Eixo Norte. Caso contrário, precisaríamos, pejorativamente, designar como cópias as “inspirações” realizadas por criadores europeus com base em referências não europeias, cujos exemplos são inúmeros e alguns deles são encontrados nos estudos de Jennifer Craik (2003). Como gesto mimético, o ato de copiar faz parte de toda criação. Logo, aquilo que os europeus defendem como criação original, concentrado no valor e no conceito de originalidade, não deixa de ser sempre uma cópia;
- *Rasgo em moda*: aqui, tomamos um procedimento distinto. Abandonamos a ideia de cópia como referência histórico-analítica, e consideramos que tal

percepção se coaduna com uma perspectiva que entende apenas o Ocidente como produtor de moda. Inverte-se desse modo a lógica colonial de produção de saberes, e constrói-se a ideia de que a produção local de vestuário dialogava com a moda mundial, *assim como todas as modas do mundo dialogam entre si*. Logo, não há cópia, porque a cópia é impossível de existir em sociedades que se caracterizam pelos cruzos/trânsitos. O que temos aqui é relação, ou seja, troca.

Diante do exposto, vale ressaltar que ambos os conceitos indicam etapas que atingem níveis distintos sobre o tema da cópia e, logo, sobre o modo como o tema será considerado nas pesquisas e nos estudos em moda. Enquanto o *retrocesso social em moda* corresponde a uma etapa que permite com que se verifiquem os padrões e os julgamentos predefinidos para a abordagem de determinado tema, o *rasgo em moda* representa a ruptura com esses padrões e a indicação de outras definições que proporcionem novas formas de construção do conhecimento. Podemos sintetizar que o conceito de *retrocesso social em moda* busca revisar o tema, como exemplificado no caso da cópia, para que se reforce a compreensão da própria tradição colonial de construção do pensamento e se exerça a crítica sobre as definições. Com isso, o *rasgo em moda* opera a cisão com determinadas abordagens, conceitos e sentidos que ainda se mantêm, evidenciando a inadequação de suas permanências e a abertura de espaços para outros termos e conceitos. Na medida em que o sentido de cópia não se sustenta por causa da acepção colonial de sua definição no âmbito das pesquisas culturais, resta-nos a exclusão do termo.

## ENCRUZILHANDO TEORIAS E MÉTODOS

Nesta seção, expomos uma abordagem teórico-metodológica por meio de uma descrição textual, tendo em vista as discussões que estamos desenvolvendo sobre o mundo da moda. Para tal, entremeamos discussões teóricas a respeito do campo com exemplos concretos do mundo da moda, de modo que nossas ideias ganhem materialidade para pensarmos na validade da abordagem.

Em primeiro lugar, é relevante lembrar as considerações apontadas por Sandra Niessen, Ann-Marie Leshkovich e Carla Jones (2003) e outros autores que ressaltam as dinâmicas de poder próprias do campo da moda, destacando o modo como se constituiu um campo de disputas em que o Ocidente desenvolve para si o exclusivo da moda e, mais importante, fornece a si próprio a autoridade para julgar o que é moda e o que não é, assim como quem é capaz de transformar objetos e ideias em moda e quem só é capaz de copiá-los.

Essa estrutura que define o Ocidente como moderno e inovador dialoga com o próprio espectro colonial: mergulhados em uma lógica evolucionista permeada pelo racismo científico que ainda perdura entre nós, a produção dos povos do Norte é sempre percebida como superior. Mesmo que estejam evidentes elementos apropriados de outras sociedades, ao colonizador contemporâneo, ou neocolonizador, é fornecida a presunção de inocência. Sua apropriação não é cópia, mas inspiração ou releitura. Em uma metáfora, podemos pensar na cena de um julgamento. A Corte,

sendo as manifestações e os produtores da moda europeia e responsável pela sentença, é montada, e sua decisão, já definida *a priori*, afinal o júri, a acusação e o juiz foram comprados, uma vez que compartilham da mesma ideologia.

A estratégia é mais violenta, contudo: o juiz também tem o poder de avaliar e decidir quais jogadores estrangeiros vão poder jogar no seu time, ou seja, quais entre eles são competentes para tal. E ele o faz de duas maneiras: de um lado, dá o poder aos juizes das varas locais, aquelas mais ao Sul, para que os agentes *criollos* locais, que recebem esses micropoderes, possam eles também decidir quem tem moda e quem não tem moda dentro de sua republiqueta. O que esses agentes locais ganham em troca? Prestígio e capital econômico, mesmo que no Norte global eles continuem sendo considerados capachos latinos, ou seja, avaliados pela gramática da subalternidade, hierarquias de saberes e discursividades que arregimentam as desigualdades definidas pelo Norte.

A outra maneira que o juiz faz esse trabalho de definição sobre a moda é diretamente, quando alça um produtor local ao lhe fornecer o aval de “com moda”. Porém, como apontado por Rabine (2002), Craik (2003), Niessen, Leshkovich e Jones (2003) e Almann (2004), além de outros, esse *status* é sempre acompanhado de um processo de exotização, uma espécie de marca de inferioridade. Em linhas gerais, a moda ocidental é *A Moda*, e as demais são modas com ressalva, moda latina, africana, asiática e/ou tudo que possa demarcá-las como diferentes. Exóticas, quentes, selvagens, coloridas, *sexy*: qualquer semelhança com o discurso colonial de racialização ou etnicização não é mera coincidência.

Para esse tipo de lógica de olhar e reflexão sobre a moda, podemos imaginar a representação visual de um triângulo. Essa forma estrutura-se por meio de níveis, e no topo estão aqueles identificados ocidentais com moda. Logo abaixo, localizam-se os selecionados pelos primeiros e que se encontram fora do Ocidente, e, abaixo deles, os sem moda. Esses níveis não são estruturas fechadas, ou seja, há várias configurações possíveis entre esses polos, pois a sociedade é muito mais complexa do que qualquer tipo ideal (WEBER, 1992) pode tentar apreender, no entanto imaginar essa forma nos ajuda a entender o proposto aqui, isto é, uma estrutura hierárquica da moda.

Após uma série de leituras e discussões, o grupo propôs uma leitura da moda que enfrentasse essa tradicional perspectiva hierárquica. É relevante destacar que a ideia é metodológica. Trata-se de girar, mover o nosso olhar e analisar a produção europeia como as demais produções mundiais e no mesmo nível delas. Para tal, adotamos dois pressupostos. Passamos de *moda* para *modas*, no sentido de que todas as formas de se relacionar com o vestuário passam a ser entendidas como *moda*. Aqui, propomos uma leitura teórico-metodológica com base na ideia de *retrocesso social em moda*. Em seguida, abrimos mão do termo *moda* para tentar definir outro conceito que representasse a ideia de que todas as relações com o vestuário são relações possíveis, iguais e no mesmo nível, apenas podendo ser avaliadas a partir de si (desenvolvimento local de determinada sociedade) em suas relações com a produção global, relações estas que são de permanente contato, cruzo, trânsito, troca e resignificação e que inevitavelmente incluem *mudança*.

Essa discussão conduziu-nos a uma percepção circular da moda e a uma visão que não reproduzisse a moda de forma vertical, acrítica, tendo o Ocidente como ponto universal e definidor do binarismo. Assim, a moda aqui é compreendida como horizontal. Horizontal porque se trata também de uma relação geopolítica em que a cartografia colonial inseriu a Europa sempre na parte superior dos mapas. Desse modo, entenderemos a horizontalidade como eixo para que possamos olhar todas as produções e relações com o vestuário no mesmo nível. A circularidade, por sua vez, está no fato de que todas as relações com a moda serão percebidas como estruturas circulares cujas linhas de contorno, contudo, não são fechadas para o exterior (trocas, contatos, ressignificações), mas fecham-se sobre si mesmas, no sentido de que são unidades individuais de diversos tamanhos e complexidades.

A análise, contudo, aprimorou-se, mediante os contragolpes versados na noção de pedagogia das encruzilhadas, de Simas e Rufino (2018, p. 22): “Um projeto político/epistemológico/educativo que tem como finalidade principal desobsediar os carregos do racismo/colonialismo através da transgressão do cânone ocidental”. Para o grupo, o tipo de relação que propomos que seja estabelecida entre as modas, além de contato, troca e ressignificação, é de um verdadeiro encruzilhamento de histórias. Dessa forma, propomos que cada manifestação ou fenômeno de moda e de vestuário seja considerado como uma representação macro, cruzada por linhas que cortam todo o sistema-mundo da moda, pois é assim que as relações de fato se estabeleceram desde os primeiros contatos entre humanos: nos encontros, nos cruzos, nos saberes que se tocam e que fazem com que cada parte siga seu caminho, transformada por aquilo que lhe tocou, isto é, renovada e renascida.

A definição de encruzilhada proposta por Simas e Rufino (2018, p. 18) faz com que possamos alinhar os pressupostos teórico-metodológicos do trabalho de pesquisa em moda. Para tanto, apoiamo-nos na metáfora do desenho. Como a encruzilhada pressupõe a noção de caminho, podemos associar o caminho à definição de linha que tradicionalmente corresponde ao elemento que permite qualquer traçado em um desenho. Se a encruzilhada se refere ao cruzamento de caminhos, logo sua representação pode ser enunciada pela forma de um cruzamento de linhas.

Na teoria do desenho, uma linha é formada por inúmeros pontos. No entanto, quando pensamos na ação prática de percorrer um material gráfico sobre um suporte, como é o caso do lápis sobre o papel, podemos dizer que a linha é o rastro, o caminho, o movimento que um ponto faz no plano da superfície. Ao encostar o lápis no papel, o menor contato gera uma unidade que se configura como um ponto. Esse é o menor e o primeiro elemento visual (LUPTON; PHILLIPS, 2008, p. 14), mas qualquer deslocamento que o ponto realiza formará uma linha, que poderá ser curva, reta, contínua ou tracejada, isto é, suas características dependerão do movimento e da direção que o ponto assuma.

Observando o formato da encruzilhada, o que ocorre é que ela se forma pelo cruzamento de linhas que corresponde a diferentes caminhos. O cruzamento, em si, demarca um ponto específico que é aquele pelo qual as duas linhas perpassam. Na linguagem da geometria, esse ponto alude ao par de coordenadas  $x$  e  $y$  e pode

ser tomado, para nossa metáfora teórico-metodológica, como o lugar do ponto de vista que queremos ressaltar e destacar nas perspectivas sobre a moda.

Com base na noção de que toda a compreensão epistemológica da encruzilhada se dá em um espaço, para aplicá-la à nossa proposta teórico-metodológica de pesquisa em moda, precisamos imaginar a representação planar do globo, tal qual um mapa, para, assim, visualizar o sistema-mundo. Diferentemente das imagens recorrentes dos continentes e seus países, vamos abstrair as divisões e adotar a noção de que os espaços são formados por inúmeros pontos e que estes, por si, já representam encruzilhadas, uma vez que a cultura não é imóvel, e essa qualificação corresponde a um cânone colonial atribuído às culturas não europeias. Sobre os diversos pontos dispostos sobre a superfície, os caminhos da moda a serem traçados podem ser desenhados por inúmeras linhas que põem em evidência os cruzamentos culturais dos sistemas do vestuário. Dessa forma, os pontos de diferentes espaços conectam-se pelas linhas que geram os cruzamentos. As encruzilhadas da moda formam-se pelos caminhos dos diferentes pontos dos sistemas do vestuário que se encontram pela movimentação no espaço. Pelas palavras de Rufino (2019, p. 18), “o cruzo é o devir, o movimento inacabado, saliente, não ordenado e inapreensível. O cruzo versa-se como atravessamento, rasura, cisura, contaminação, catalisação, bri-colagem — efeitos exusíaco”.

Do ponto de vista metodológico, pensar a moda haja vista a encruzilhada representa encarar a ação tática que o cruzo representa.

Os cruzos atravessam e demarcam zonas de fronteira. Essas zonas cruzadas, fronteiriças, são os lugares de vazio que serão preenchidos pelos corpos, sons e palavras. Desses preenchimentos emergirão outras possibilidades de invenção da vida firmadas nos tons das diversidades de saberes, das transformações radicais e da justiça cognitiva (SIMAS; RUFINO, 2018, p. 22).

Trabalhar com o cruzo é “rasurar a pretensa universalidade do cânone ocidental” (SIMAS; RUFINO, 2018, p. 19), ou seja, transgredi-lo por meio de um cruzamento por outras perspectivas. Essa transgressão, para nós, deve ser realizada por um giro na compreensão das linhas e dos movimentos dos pontos. Para isso, vamos adotar outra metáfora: a bobina da máquina de costura.

Como bem entendemos, o trabalho pesado de produção do vestuário acontece no chão das fábricas, por vezes lugares insalubres que configuram relações neoescravistas e condições subumanas. Ali é o lugar onde as massas são alocadas, onde homens e mulheres são explorados a fim de manter o individualismo capitalista da moda para uns e corpos da zona de sacrifício para outros. Como proposto por Sandra Niessen (2020, p. 6, tradução nossa), “os grupos e as culturas classificados como não produtores de moda são formados por meio dos construtos coloniais e capitalistas dessa indústria e devem ser reconhecidos como ‘zonas de sacrifício da moda’”. Metaforicamente, vamos expor nossas percepções sobre essa relação que acabamos de citar e, para tal, vamos utilizar exemplos extraídos de máquinas de costura e seus acessórios, bem como a sua finalidade no processo de confecção do vestuário.

Entre tecidos, linhas e agulhas existe a figura da costureira, uma peça fundamental na confecção do vestuário. Para dar conta de produzir diariamente suas roupas, é necessário que ela tenha pelo menos um modelo de máquina reta. Essa é uma das máquinas mais antigas e foi na Revolução Industrial que teve suas primeiras engrenagens desenvolvidas. Não é à toa que as transformações mais significativas aconteceram na produção do vestuário. Pois bem, como funcionam essas engrenagens e como isso reflete no produto final é sobre o que vamos pensar. Além disso, nossa reflexão não traz somente essas engrenagens para o centro do debate, mas também faz uso de breves associações com os sujeitos que mantêm essas engrenagens girando.

Com as novas tecnologias da indústria têxtil, a máquina de costura reta industrial ganhou novos aparatos para atender às demandas de produtividade nas confecções de vestuário. As máquinas modernas funcionam mediante vários mecanismos e acessórios, sendo muito deles indispensáveis para a confecção de uma peça de roupa. Entre eles estão agulhas, calcadores, carretéis..., acessórios que aceleram e valorizam a qualidade do produto acabado. Queremos trazer para nosso ensaio duas partes fundamentais dessa engrenagem, a caixa da bobina e a bobina.

A função da bobina é dar suporte à linha que sustenta a costura superior, aquela que fica exposta nas peças e é apreciada pelos admiradores de um bom acabamento, isto é, o pesponto. Os pespontos fazem parte dos quesitos que definem uma peça bem-feita, de valor. O que quase ninguém vê é que por trás de toda a beleza de uma roupa bem-acabada estão os pontos invisíveis alimentados pela bobina. Como funciona a engrenagem dessa bobina e o que é a caixa de bobina na estrutura da máquina de costura?

Podemos afirmar que a caixa de bobina é o coração da máquina, o que gera a rotação que mantém o funcionamento do eixo vertical e do horizontal. Ela é o encaixe das engrenagens, pois está na encruzilhada de um sistema operacional que ignora sua existência. Os pontos lançados pela bobina são regulados, ajustados e controlados pelo mecanismo superior da máquina. A bobina não opera sozinha, mas, no instante em que ela deixa de girar, todo o sistema é paralisado. É impossível rotacionar o eixo sem aquilo que entendemos como o coração da máquina. Mesmo nas máquinas mais antigas, se a bobina não estiver no seu devido encaixe, não haverá roupas, não haverá produção. E se você estiver se perguntando “e o motor? Não seria ele o coração da máquina?”, os motores passaram a existir no fim do século XIX. Antes, as máquinas operavam no sistema de manivelas e pedais, mas sempre necessitaram do que hoje entendemos como caixa da bobina e bobina.

Como é possível perceber pela descrição do funcionamento da máquina e do papel da bobina, as linhas entrecruzam-se durante a costura, e há uma tensão provocada pelos pontos na medida em que uma linha é posicionada acima e outra abaixo. Em nosso olhar, as linhas de costura podem simbolizar a assimetria que existe entre o Norte e o Sul nas práticas da moda: a linha da bobina, como é visível, ficaria contida na parte de baixo do tecido costurado, representando, assim, toda a parte que sustenta o próprio sistema da moda. Embora a parte Norte seja delimitada pela

Linha do Equador, acreditamos que a divisão ainda é mais assimétrica, uma vez que o que é considerado Norte não se restringe à noção geográfica dos hemisférios. Diferentes lugares que estão acima da Linha do Equador são considerados sul na escala de poder do sistema-mundo e, nas encruzilhadas da moda, são invisibilizados pelas costuras superiores.

Diante dessa metáfora, vale ressaltar que o papel da costureira como um agente que alimenta toda a cadeia de produção do vestuário também pode ser compreendido pela função do mecanismo da bobina na máquina de costura. Para o grupo, essas profissionais correspondem àquelas que sustentam o sistema de moda e que são invisibilizadas pelas linhas que costuram os pespontos dos acabamentos das roupas. Essa imagem, igualmente, é paralela àquela que Françoise Vergès (2020) descreve sobre as mulheres racializadas que realizam os trabalhos de limpeza em empresas da sociedade francesa. Para o grupo, a proposta de um giro decolonial mediante um método do cruzo implica fazer dessas profissionais agentes da pesquisa, ou seja, dimensionar a abordagem da moda para além daquela imagem visível, a todas as relações entre agentes da produção do vestuário. Portanto, o sentido de ultrapassar corresponde a não observar as costuras e encruzilhadas da moda somente pelo direito do tecido, isto é, ver somente o resultado das linhas superiores das costuras.

Para o grupo, o giro exige que se olhe o avesso do tecido: aquele lado em que a linha da bobina seja visualizada e percebida como fundamental para que a costura aconteça. O giro faz com que a imagem seja vista ao contrário, e a percepção, semelhante à provocação empreendida por Joaquín Torres García, em 1943, quando desenhou o mapa da América do Sul invertido, afirmando “nosso Norte é o Sul”. Ver o avesso corresponde a mudar os polos e evidenciar as linhas invisibilizadas pelas encruzilhadas da moda. Com isso, o método da encruzilhada pressupõe o contato com o lugar de tensão. No âmbito da pesquisa, ele indica a forma como os caminhos se cruzam, ou, como se dá na costura, a maneira pela qual as linhas se enlaçam. Analisar a pressão sobre a linha, a força das linhas, o tipo de linha e seus enlaces sobre os mecanismos da moda indica abrir a observação pelos caminhos da encruzilhada.

## ACABAMENTOS

O método do cruzo tem desafios, pois

o fato é que a humanidade sempre encarou os caminhos cruzados com temor e encantamento. A encruzilhada, afinal, é o lugar das incertezas, das veredas e do espanto de se perceber que viver pressupõe o risco das escolhas. Para onde caminhar? A encruzilhada desconforta; esse é o seu fascínio. O que dizemos dessa história toda é que as nossas vidas nós mesmos encantamos. Há que se praticar o rito; pedimos licença ao invisível e seguimos como herdeiros miúdos do espírito humano, fazendo do espanto o fio condutor da sorte. Nós que somos das encruzilhadas, desconfiamos é daqueles do caminho reto (SIMAS; RUFINO, 2018, p. 23-24).

Para o grupo, essa proposição teórico-metodológica de fazer pesquisa de/em moda é denotar a emergência de conexões e correlações, que somente diante dos

cruzos e dos trânsitos caminhos serão abertos para descarregar máculas coloniais que têm regulado os sentidos éticos, estéticos, imagéticos e subjetivos do produzir, circular e pesquisar no campo da moda.

Acreditamos que, assim, poderemos sair de “sofás epistemológicos e nos lançar na encruzilhada da alteridade” (SIMAS; RUFINO, 2018, p. 19). Nessa ação de lançar-se, consideramos que o *retrocesso social em moda* e o *rasgo em moda*, abordados na primeira seção deste artigo, correspondem a estratégias que permitem com que os agentes de pesquisa realizem seus movimentos e rodopios. Realizar o exercício de verificar o que deve ser reconsiderado e o que deve ser descartado faz parte de uma ação que busca desconstruir a rigidez e a imobilidade de teorias e métodos ainda aplicados nos estudos da moda. Quando falamos moda, estamos levando em conta o sistema de moda, que corresponde a um sistema institucionalizado que pressupõe agentes e mecanismos de difusão que operam a produção sistemática da mudança e legitimam a figura do criador/designer (CASARIN et al., 2022, p. 9).

Ademais, a dedicação sobre as tensões dos pontos de costura das encruzilhadas da moda se configura como uma orientação ao trabalho do sujeito-pesquisador-criador que empreende as pesquisas no campo. Reconhecer que o lugar de onde a pesquisa emerge já corresponde a uma encruzilhada faz com que os avessos da moda se tornem visíveis. Ou seja, que Norte e Sul, assim como direito e avesso da costura, sejam entendidos como direções dos caminhos de um mesmo mundo.

Nesse sentido, avaliamos que as considerações apontadas neste ensaio teórico-metodológico são fundamentais para pesquisadores que se lançam sobre a moda, tendo em vista seu aspecto criativo em uma lógica econômica e simbólica. A percepção do desenvolvimento das práticas criativas não pode permanecer associada a cânones que reproduzem modelos epistemológicos que subjagam ou até refutam a invenção produzida em territórios como o Brasil. É mediante essas estratégias descritas aqui que desataremos nós do binarismo modernidade e colonialidade e então poderemos “tecer genealogias que estiveram desconexas” (VÁZQUEZ, 2020), para enfrentar o que tem sido sistematicamente silenciado, e ativamente planejado, para ser e estar invisível. Para o grupo, ao reconhecer os processos históricos, sua formação, celebração e violências contemporâneas, poderemos contribuir para uma crítica decolonial prática e metodológica *sobre e na moda*.

## REFERÊNCIAS

- ALMANN, J. *Fashioning Africa: power and the politics of dress*. Bloomington: Indiana Press, 2004.
- BOURDIEU, P. *A economia das trocas simbólicas*. 6. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- CASARIN, C.; ROSA JÚNIOR, J.D.; SANTOS, H.; COSTA, C.A.; MEDRADO, M. A moda e a decolonialidade: encruzilhadas no sul global. *Revista de Ensino em Artes, Moda e Design*, Florianópolis, v. 6, n. 2, p. 1-12, 2022. <https://doi.org/10.5965/25944630622022e0146>
- CRAIK, J. *The face of fashion: cultural studies in fashion*. Londres: Routledge, 2003.
- DIAS, J.P.; CAMARGO, R. Nota da tradução. In: VERGÈS, F. *Um feminismo decolonial*. São Paulo: Ubu, 2020. p. 13-14.
- FANON, F. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008.

- LUPTON, E.; PHILLIPS, J.C. **Novos fundamentos do design**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- MALDONADO-TORRES, N. The decolonial turn. *In*: POBLETE, J. (org.). **New approaches to Latin American studies: culture and power**. Londres: Routledge, 2017. p. 111-127.
- NIESSEN, S. Fashion, its sacrifice zone, and sustainability. **Fashion Theory**, v. 24, n. 6, p. 859-877, 2020. <https://doi.org/10.1080/1362704X.2020.1800984>
- NIESSEN, S.; LESHKOWICH, A.M.; JONES, C. **Re-orienting fashion: the globalization of Asian dress**. Londres: Berg, 2003.
- QUIJANO, A. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. *In*: LANDER, E. (org.). **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas Latino-americanas**. Buenos Aires: Clacso, 2005. p. 105-127.
- RABINE, L.W. **The global circulation of African fashion**. Nova York: Berg, 2002.
- RUFINO, L. **Pedagogia das encruzilhadas**. Rio de Janeiro: Mórula, 2019.
- SAID, E.W. **Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SANTOS, H.H.O. Uma análise teórico-política decolonial sobre o conceito de moda e seus usos. **Modapalavra e-periódico**, Florianópolis, v. 13, n. 28, p. 164-190, 2020. <https://doi.org/10.5965/1982615x13272020164>
- SIMAS, L.A.; RUFINO, L. **Fogo no mato: a ciência encantada das macumbas**. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.
- VÁZQUEZ, R. **Vistas of modernity: decolonial aesthetics and the end of contemporary**. Amsterdã: Mondrian Fund, 2020.
- VERGÈS, F. **Um feminismo decolonial**. São Paulo: Ubu, 2020.
- WEBER, M. **Metodologia das ciências sociais**. São Paulo: Cortez e Editora Unicamp, 1992. 2 v.

## Sobre os autores

**Carla Costa:** Doutoranda em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

**Carolina Casarin:** Doutora em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio de Janeiro.

**Heloisa Santos:** Doutora em Design pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

**João Dalla Rosa Júnior:** Doutor em Design pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

**Michelle Medrado:** Doutoranda em Antropologia pela Universidade Federal da Bahia.

**Conflito de interesses:** nada a declarar – **Fonte de financiamento:** nenhuma.

**Contribuições dos autores:** Costa, C.: Conceituação, Investigação, Recursos, Escrita — Primeira Redação. Casarin, C.: Conceituação, Investigação, Escrita — Primeira Redação. Santos, H.: Conceituação, Investigação, Escrita — Primeira Redação. Rosa Júnior, J. D.: Conceituação, Investigação, Recursos, Escrita — Primeira Redação, Escrita — Revisão e Edição. Medrado, M.: Conceituação, Investigação.

