

O vestir como impulso criativo das mudanças políticas: uma mescla perigosa.

To dress as a creative impulse for political changes: a dangerous mix.

Caterina Cucinotta

NOVA Universidade de Lisboa
E-mail:
caterinacucinotta@fsh.unl.pt

Catarina Patricio

Investigadora integrada no CICANT e professora auxiliar na Escola de Comunicação, Arquitectura, Artes e Tecnologias da Informação da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias. Doutora em Ciências da Comunicação pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (FCSH-UNL).

E-mail:
catarinapatricioleitao14@gmail.com

Resumo

No dia 6 de janeiro, o assalto ao Capitólio americano na cidade de Washington deixou muitas perplexidades, não só ao nível político, mas também e, sobretudo, ao nível sociocultural. A espetacularização deste evento materializou-se no corpo re-vestido de um dos assaltantes, o qual tomou a posse da iniciativa como líder indiscutível desta ação reivindicatória. Com este artigo pretende-se reflexionar a maneira como a moda, na sua forte ligação com a mídia, pode influenciar a sociedade e a maneira de vestir das pessoas. A relação corpo/vestuário/política é aprofundada através de certas formas de vestir, que parecem expressar opiniões políticas e performances sociais.

Palavras-chaves: Moda; Política; Performance; Corpo revestido.

Abstract

On January 6th, the assault on the U.S. Capitol in the city of Washington left many perplexed, not only on the political level but also and above all on the sociocultural level. The spectacularization of this event materialized in the re-dressed body of one of the robbers, who took possession of the initiative as the undisputed leader of this vindicatory action. With this article we intend to reflect and discover the way fashion in its strong connection with the media can influence society and the way people dress. The relationship body/ clothing/politics is deepened through certain ways of dressing that seems to express political opinions and social performances.

Keywords: Fashion; Politics; Performance; Clothes.

Introdução

O assalto ao Capitólio, em 6 de janeiro de 2021, foi um acontecimento que, na sua grandeza e monstruosidade produziu, do ponto de vista sociocultural e sócio-visual, uma série de reflexões que partem da política e fluem para a moda. Uma certa porção da sociedade contemporânea no novo milênio, cada vez mais habituada a não aprofundar conceitos, raízes e discursos, depende fortemente da *web* para colmatar dúvidas e preocupações. Se, depois do 11 de Setembro de 2001, se vive na incerteza e imponderabilidade do futuro, “o ataque” ao Capitólio mostra-nos um resumo do que aconteceu neste século XXI, através não só dos gestos dos manifestantes, mas também e, sobretudo, por meio da visualidade dos seus *outfits*. Uma semana após o assalto, o investigador e professor italiano Adriano D'Aloia analisou o “*patchwork* desarticulado” com o qual Jake Angeli simbolicamente liderou a revolta¹, reiterando como a simbiose entre a Moda e a Mídia se constitui como um impulso criativo para compreender a paisagem urbana antropológica contemporânea.

No presente artigo tomamos essas reflexões como ponto de partida, procurando a relação entre o corpo revestido com o conceito de paisagem e espaço urbano de onde essa figura desponta. É um debate assente na construção do corpo enquanto protagonista, mas já não apenas vestido, e sim revestido, nas suas múltiplas camadas sociais e culturais que instanciam essa construção. Este é o “corpo-lugar” das tatuagens, dos acessórios e dos símbolos, como emblemas de uma “trágica, mas também ridícula loucura” (D'ALOIA, 2021, p. 1) geral e generalizada. Entre o *esquizoide* e o *andróide*,² Angeli representa aqui a possibilidade de refletir sobre o encontro entre moda e cidade enquanto metáfora da *ligação medial* do corpo vivido politicamente. Nele, corpo, percebe-se a cidade vestida em uma *mise-en-scène*, que fez de um impulso estético e político de reterritorialização, um acontecimento onívoro perigosamente misturado, aclamado e ridicularizado.

De acordo com Philip Dick:

¹Jake Angeli ficou conhecido como membro do movimento de teoria das conspirações QAnon, com o nome artístico de “Yellowstone Wolf”. No julgamento, atualmente em curso, declarou-se culpado por ter obstruído a justiça durante o ataque. No âmbito visual e midiático, a sua figura e o seu traje têm emuladores. Em abril, em Roma, na Itália, “Ermes” apareceu à porta do parlamento com a mesma maquiagem (desta vez, bandeira italiana) e gorro com chifres.

²É uma ideia de Philip K. Dick, que reproduziremos em seguida.

“No campo da psicologia patológica, a estrutura da personalidade esquizoide é algo muito bem definido; há nela um déficit de sentimento. A pessoa pensa em vez de sentir. Como mostrou o grande psiquiatra Carl Jung, tal situação não é sustentável; os elementos cruciais da realidade têm que ser enfrentados com uma resposta emocional. Voltando à questão, há um certo paralelo entre o que eu chamo de personalidade ‘andróide’ e ‘esquizoide’. Ambas têm a mesma qualidade mecânica e reflexa.” (DICK, 1972, p. 60, grifos nossos).

A cidade existe como um aparelho de agregação social e cultural, atuando como um canal para a exibição material de tais manifestações. É precisamente no espaço da cidade, de fato, que são criadas as condições para um estudo comparativo de medos e conspirações no seu significado superficial (enquanto superfície) e visual. Este diagnóstico da cidade enquanto *teatro* de possibilidades de exibição material das manifestações socioculturais, abre caminho a duas possibilidades de leitura: (1) por um lado, pelo caráter laboratorial do teatro, que “mais do que qualquer outro gênero estético, assume sempre alguma coisa do caráter de um laboratório, cujas portas se abrem de par em par à sociedade” (STEINER, 2001, p. 244). É George Steiner que o reconhece em *Gramáticas da Criação*, livro-ensaio em que explora a questão da criação e da extenuação da experiência do começo, reconhecendo ainda a *solidão geradora* do ato criativo. (2) Por outro, na capacidade de experimentar o próprio corpo como “campo de cultivo de possibilidades infinitas,” uma leitura retirada de *O Espectador Emancipado*, no qual o que Jacques Rancière reconhece como os movimentos de Maio de 68 dotaram o capitalismo de temas de *protesto contra um mundo desencantado*, que conferiram aos “[...] desejos de autonomia e de criatividade autêntica a sua nova ‘flexibilidade’, o seu enquadramento moldável, as suas estruturas ligeiras e inovadoras, o seu apelo à iniciativa individual e à ‘cidadania por projetos’.” (RANCIÈRE, 2008, p. 53). Da “cidade-palco” ao “corpo-espetacularizado”, o revestimento apresentava já a imensa possibilidade de se tornar um território político e *sítio*³ de mudança. Mas a *miniaturização* do revolucionário na escala

³Recuperando o seminal ensaio “O Autor como Produtor” (1934) de Walter Benjamin, Hal Foster descreve, em “O Artista como Etnógrafo” (1996), a chamada “viragem antropológica” nas artes, que levou artistas e críticos a aspirarem ao trabalho de campo e à observação participante, justamente procedimentos metodológicos de tradição etnográfica, de forma que as instâncias de descontentamento social são agora sítios para a arte. Foster comenta como os movimentos sociais e os desenvolvimentos teóricos assentes na convergência do feminismo com o discurso pós-colonial, foram decisivos no interesse da arte pelo campo-*infra* da cultura, do qual a antropologia se ocupa. E isso também permitiu “carregar” no corpo os constituintes materiais que compunham o *medium* artístico – tal é o caso da

individual acarreta alguns perigos. Sintetizando com a *Estética Relacional* de Nicolas Bourriaud:

As utopias sociais e a esperança revolucionária deram lugar para as micro utopias e as estratégias miméticas do cotidiano: qualquer posição crítica ‘direta’ da sociedade é inútil, se baseada em uma ilusão de marginalidade hoje impossível, sendo mesmo reacionária.⁴ (BOURRIAUD, 1998, p. 31).

Daqui por diante, o corpo político só terá sentido se tornar-se o bastião de um movimento coletivo. Nada revolucionário, portanto, o “corpo-revestido” de Jake Angeli. Subsiste, contudo, uma dimensão plástica. É isso que procuraremos desdobrar.

1. Travestismo espetacular e manifestações políticas

A fim de realizar uma análise aprofundada do ponto de vista cultural e visual dos eventos que tiveram lugar em 6 de janeiro de 2021, em Washington, é primeiro necessário pensar em algumas questões que podem, desde o início, criar categorias importantes para o desenvolvimento das respostas. Na naturalização das categorias entroncamos o *habitus* como um dos princípios importantes para que, ao longo deste artigo, possamos desenvolver alguma estabilização das construções sociais:

Se a família surge como a mais natural das categorias sociais, e por isso está voltada a fornecer o modelo de todos os ‘corpos sociais’, é porque a categoria familiar funciona, nos *habitus*, como esquema classificatório e princípio de construção do mundo social e da família como ‘corpo social’ particular, que se adquire precisamente no interior de uma família, como ficção social realizada. (BOURDIEAU, 1994, p. 101).

Não querendo alargar o espectro de análise, decidimos focar a nossa atenção no que chamaremos de “Ocidente” – de acordo com as palavras que Calefato retoma

performance ou da *body art*. Cf. Hal Foster, “The Artist as Ethnographer”. In: *The return of the Real: The avant-garde at the end of the century*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, 1996.

⁴Confira o original: “les utopies sociales et l’espoir révolutionnaire ont laissé la place à des micro-utopies quotidiennes et à des stratégies mimétiques: toute position critique ‘directe’ de la société est vaine, si elle se base sur l’illusion d’une marginalité aujourd’hui impossible, voire régressive”.

de Rey Chow, em que Oriente e Ocidente formaram, durante séculos, o original e a sua tradução. (CALEFATO, 2011, p. 131). Antes do fenômeno da Moda e da Mídia, a cultura ocidental sempre relegou o vestuário e os acessórios a um papel marginal e superficial dentro da sociedade, deixando-os completamente esquecidos quando, na verdade, a relevância deles está pautada no sistema de signos que eles representam, não só em relação ao indivíduo, como também e, sobretudo, na comunicação social em geral. Antes de definir fenômenos visuais, como “Moda e Mídia”, Patrícia Calefato (2007, p. 9) também se refere ao *habitus* na sua relação com o mundo.

Entre “Hábito e Mundo”, o conceito de *habitus*, que provém do latim, e que não só coincide com os hábitos e os costumes, como também se traduz na palavra vestido. Do seu lado, a palavra em português “costume” é traduzida para os idiomas inglês, francês e italiano como *costumes* e *costume*, e o plural *costumi*, em português, para *figurinos*. A tradução cola-se à permeabilidade dos termos que, juntando-se uns aos outros, revelam a importância da “performance da vestimenta”.

A performance realiza-se através de uma articulação do corpo em diferentes níveis, em que é, ao mesmo tempo, material, significante e significado. Cada espetáculo implica também a presença de um público ao qual é simultaneamente dirigido e que é parte integrante do mesmo. O público de uma performance é simultaneamente intérprete e “construtor”⁵. (CALEFATO, 2007, p. 13).

Se analisarmos a visualidade ao nível das traduções culturais da realidade política e social que nos rodeia, a hipótese que emerge é que no mundo contemporâneo existem duas culturas, a ocidental e a não ocidental, uma que olha e a outra que é olhada. De acordo com a hipótese de Rey Chow (1995), entre estas duas culturas existe um “original” e uma “tradução”, que criam a relação em que o original “contém em si mesmo a condição de ser traduzido enquanto visto” (CALEFATO, 2011, p. 127). Se Chow utiliza essa dicotomia para analisar imagens cinematográficas, Calefato tornou possível a hipótese de uma aplicação dentro de outro importante sistema de

⁵Conforme o original: “La performance ha luogo attraverso un’articolazione del corpo su diversi livelli entro i quali esso è allo stesso tempo materiale, significante e significato. Ogni performance implica inoltre la presenza di un pubblico cui essa è simultaneamente rivolta, e che risulta parte integrante della stessa. Il pubblico di una performance ne è allo stesso tempo interprete e “costruttore”.

reprodução de signos, que é a moda. Partimos do conceito de que a moda não é objetivamente analisada através de outros dispositivos (como o cinema ou a fotografia), mas parece-nos antes um campo seminal a ser analisado no seu próprio contexto.

Nas palavras de Calefato:

A moda é visão, na medida em que o que celebra é a dimensão estética dos corpos e das formas, uma estética que é certamente profunda e não se limita à aparência pura. O corpo revestido é simultaneamente objeto e sujeito de visão ao olhar para outros corpos para imitá-los e deixa-se olhar para ser tomado como um modelo de distinção⁶. (CALEFATO, 2011, p. 129).

A “tradução” a que Chow se refere, distinguindo nela o enxerto de dois tipos de culturas, faz o seu aparecimento através da “projeção” da visão. De fato, é através da projeção que o indivíduo transfere de dentro para fora impulsos, sentimentos e estados de espírito que não reconhece como seus, atribuindo-os a outros sujeitos ou objetos. Podemos, portanto, falar de tradução e projeção quando estamos prestes a fazer uma análise cultural e visual da entrada dos manifestantes no Capitólio. O “*patchwork* desarticulado” usado por Jake Angeli revela cruzamentos improváveis, enxertos desajeitados e caricaturas de várias culturas, que se apresentam concentrados no seu corpo aos olhos do espectador espantado.

Chapéu de pele de coioote coberto com chifres estilo *fantasy*, brincos de plumas e colar metálico, rosto pintado de estrelas e riscas, tronco nu forrado com tatuagens das culturas nórdicas, calças de trabalho cor de pato, luvas de inverno para ecrã tátil, hasta-lança de bandeira, megafone montado no ombro, mochila escolar⁷. (D'ALLOIA, 2021, p. 1).

Os sinais que adornam os corpos, de acordo com Volli (1998), não são apenas utilizados para fins estéticos e eróticos, mas também como “símbolos de estatuto,

⁶Conforme o original: “*La moda è visione, in quanto ciò che essa celebra è la dimensione estetica dei corpi e delle forme, un'estetica certo profonda e non limitata alla pura apparenza. Il corpo rivestito è sia oggetto che soggetto di visione poiché guarda gli altri corpi per imitarli e si fa guardare per venire preso a modello di distinzione*”.

⁷Em italiano: “*Copricapo in pelliccia di coyote sormontato da corna in stile fantasy, orecchini piumati e pendente metallico, volto dipinto a stelle e strisce, torso nudo foderato di tatuaggi norreni, braghe da lavoro color anatra, guanti invernali touchscreen, lancia portabandiera, megafono a tracolla, zainetto scolastico*”.

indicadores mais ou menos convencionais de nível social, do poder ou mesmo, simplesmente, da condição específica de quem os utiliza” (VOLLI, 1998, p. 87). A transformação de um simples adorno de moda para um símbolo social, vê o disfarce como um signo corporal que leva os outros, os observadores, a orientarem-se não só na vida social, mas também e, sobretudo, a terem consciência de quem está à sua frente. De fato, Volli concorda que as regras formais da sociedade civil impõem uma proibição geral do uso de “disfarces”, que não estejam de acordo com o estatuto civil e social de cada indivíduo, ou caráter heterotópico da festividade que os torna possíveis, como com o *corso carnavalesco*.

Se em “Passagens”, Benjamin identifica uma conexão estrutural entre a moda, a novidade e a modernidade (SOUZA DIAZ; MEIRELES, 2021, p. 110), no caso aqui analisado o papel da cidade, como elemento da modernidade, desenvolve-se num plano paralelo à moda. Podemos pensar em uma conexão estrutural, em que cidade e moda viajam pelo mesmo caminho, formando um percurso unitário no momento em que ambas são produtos de fenômenos sociológicos, comunicativos e, também, econômicos.

A moda do moderno, afirma Calefato (2007, p. 127), é o produto das condições de vida tipicamente urbana: a moda é ela própria um fenômeno urbano, que nasce e cresce dentro dos sistemas de comunicação típicos da cidade, como os anúncios em revistas e jornais, mas também a arte disseminada pelas ruas.

Vivemos o momento de passagem, em que a moda urbana se transforma em moda global, que vê como seu centro de derramação o corpo em interação com vários tipos de *design*, materiais (arquitetura e engenharia) e imateriais e digitais (tecnologia e multimídia).

Este conjunto de elementos contemporâneos associa-se à *performance* da vestimenta que, nos dias de hoje, encaixa-se na construção visual de qualquer tipo de vestuário, entre o real e o irreal, o dia a dia e a ficção. É difícil encontrar diferenças entre um vestuário do real e um vestuário construído para a ficção: esta é a base conceitual, que arrasta um fenômeno político e social para o absurdo e o inquietante.

Aplicando esses parâmetros ao assalto do Capitólio, o próprio ato de se apresentar na manifestação, assumindo uma forte liderança visual com um disfarce, já é um desafio ao sistema, não só politicamente, mas também em termos de interação

comunicativa. Desde logo começando pelo chapéu, ainda nas peles e nos brincos de plumas que, juntamente com o acessório da lança, recorda diretamente figuras xamânicas nativas americanas. Este corpo vestido parece efetivamente mostrar-se sob a forma de um “disfarce”. O corpo revestido em Angeli pede para ser observado e estudado, para compreender as suas complexidades e as razões da sua existência. A parte superior (capacete, brincos e acessórios) comunica a sua proximidade à figura do xamã, uma presença emblemática nas comunidades indígenas americanas, precisamente porque pretende ser uma guia e ver nele, em Jake Angeli, o xamã das outras comunidades contemporâneas.

Mas a comunidade da qual Jake Angeli seria o xamã não é a dos seguidores de QAnon, a teoria da conspiração da extrema direita americana que o mundo conheceu melhor durante a ocupação da Colina do Capitólio. É antes o resto da população, que precisa ser curada e acredita na conspiração através de um ritual oficializado ao vivo nas redes sociais e na televisão⁸. (D'ALOIA, 2021, p. 2).

Com efeito, o poder xamânico transmitido pelo corpo revestido do manifestante existe como centro de propagação de um ritual, que se oficializa nas ruas da cidade e nas “ruas” das ~~redes sociais~~ tecnologias móveis, tanto em um edifício governamental, como em um ecrã, no momento em que a tomada de poder de um novo presidente americano se oficializa.

Encontra-se, evidentemente, uma certa mistura de agentes comunicativos que, desde a cobertura do corpo, se estende ao gesto que, por sua vez, encontra significado no seu contexto urbano. Essa existência disseminada do ecrã na paisagem atual vive das potencialidades que a técnica contemporânea permite, e uma delas é o seu lado relacional. Rompendo com uma versão rígida da pureza⁹ do meio, acompanhando assim a tendência intermedial das artes – em que todos os suportes ficaram a um mesmo nível, sem hierarquias, estamos diante de um fenómeno a que podemos

⁸Em italiano: “*Ma la comunità di cui Jake Angeli sarebbe lo sciamano non è quella dei seguaci di QAnon, teoria del complotto dell'estrema destra americana che il mondo ha potuto conoscere meglio proprio in occasione dell'occupazione di Capitol Hill. È piuttosto il resto della popolazione, che ha bisogno di essere guarita e credere al complotto attraverso un rito officiato in diretta sui social e in televisione*”. (D'Aloia, 2021, p. 2).

⁹Era essa a proposta mais canônica de Clement Greenberg no sobejamente conhecido como “Modernist Painting” (1961).

chamar de “remediação nas artes” ou circulação entre mídia (BOLTER; GRUSIN, 2000). O evento midiático e incessantemente midiaticizado da invasão do Capitólio adquire assim a sua eficácia simbólica e estética na forma como mobilizou as novas mídias para o campo do espetáculo e o espetáculo para o campo das novas mídias. Veja-se com Rancière:

Muitos comentadores pretenderam ver nas novas mídias eletrônicas e informativas, o fim da alteridade das imagens, senão mesmo o fim das invenções da arte. Mas o computador, o sintetizador e as novas tecnologias no seu conjunto não significaram o fim da imagem e da arte, do mesmo modo que também não foi esse o resultado da fotografia e do cinema no seu tempo. A arte da era da estética não deixou de apostar na possibilidade que cada mídia podia oferecer, de misturar os seus efeitos com os efeitos dos outros, de assumir o seu papel e de criar, assim, figuras novas, despertando possibilidades sensíveis que tinham sido esgotadas. As técnicas e os suportes novos oferecem a tais metamorfoses possibilidades inéditas. (RANCIÈRE, 2008, p. 189-190).

Uma mutação técnica fez convergir as mídias em uma alargada experiência planetária. O corpo enquanto local da performance ofereceu-se então a uma encenação que ocorreu não apenas em Washington, mas também nesse lugar instantâneo da rede global. No entanto, se continuarmos a nossa análise do corpo revestido, rapidamente perceberemos que a força simbólica expressada pelos significados xamânicos colide com os outros elementos ornamentais em um *patchwork* que, recombina múltiplos símbolos, se desarticula. Inquietantemente, um corpo é então:

[...] sempre objetado de fora, a ‘mim’ ou a outrem. Os corpos são sempre e antes de tudo outros – assim como os outros são sempre e antes de tudo corpos. Desconhecerei sempre o meu corpo, desconhecer-me-ei sempre como corpo *aí mesmo* onde ‘corpus ego’ é uma certeza sem reservas.” (NANCY, 1992, p. 30).

3. Tatuagens como escritas mitológicas no (do) corpo

O assalto ao Capitólio de 6 de janeiro surpreendeu não só ao nível político, mas também ao nível simbólico. Através de um animismo forjado no corpo revestido de um

dos assaltantes, a espetacularização desse evento é sintoma de uma magia contagiosa, que reforçou o *livestream* como o centro de comando. Em um totemismo¹⁰ delirante, uma parafernália de conceitos e efeitos de modas, sociedades e lendas, transformaram-se em um puro *patchwork* de geografia simbólica, que compusera uma cartografia “pastiche” entre o folclore e os *vikings* caídos da guerra, a par de outras mitologias perigosas sob o signo da bandeira americana e do filo-trumpismo.

Para além dos acessórios xamânicos, há ainda as tatuagens que, apesar das temperaturas frias do inverno norte-americano, estão em exposição total, na ausência de camisas ou camisolas para as cobrir – tatuagens que, segundo A. Lang (*apud*. Freud, 1913, p. 160), estão na origem do totemismo. É Freud que o recupera em “Totem e Tabu: alguns pontos de concordância entre a vida psíquica dos selvagens e dos neuróticos”, para dizer que “o totemismo nasce, portanto, não para responder às necessidades religiosas da humanidade, mas sim para responder às necessidades prosaicas do cotidiano.” (FREUD, 1913, p. 161). Mais uma vez, não são apenas os símbolos que falam, mas uma combinação entre gesto, corpo e espaço.

As tatuagens, que podem ser vistas no lado esquerdo do peito, têm, portanto, referências diferentes umas em relação às outras. O símbolo de Valknut com os três triângulos cruzados representa a honra dos guerreiros germânicos caídos, enquanto a decisão de um indivíduo de fazer uma tatuagem significaria a procura por possíveis novos mundos. A árvore cósmica de Yggdrasil simboliza não só a vida, mas também o conhecimento e a procura constante do homem por ela. O martelo de cabeça para baixo, chamado Mjöltnir na mitologia nórdica, é a arma do Deus Thor, que representa o poder destrutivo dos relâmpagos e trovões. As três tatuagens pertencem, portanto, à mitologia nórdica ou escandinava que, ao contrário dos índios americanos, contava com pessoas brancas, que reavivaram decisivamente, especialmente nos últimos anos, um “processo de idealização da Idade Média nórdica para fins políticos” (D'ALOIA, 2021, p. 2). Isso contrasta visivelmente com tudo o que possa ter a ver com os índios americanos e o xamanismo.

¹⁰Diz Freud que “O totem distingue-se do fetiche por, ao contrário deste, nunca ser um objeto isolado, mas por ser sempre um representante de uma espécie, em regra uma espécie animal ou vegetal, menos frequentemente de uma classe de objetos inanimados e, ainda mais raramente, de uma classe de objetos produzidos artificialmente.” (Freud, 1913, p. 152).

O desenho global resulta, assim, da união desses três elementos que, por oposição aos chapéus e acessórios, são na realidade marcas permanentes impressas no corpo, como “uma escolha, uma emoção, um momento importante na vida” (VOLLI, 1998, p. 86). Os ameríndios e os *vikings* parecem estar em desacordo quando são mostrados juntos, em um momento enciclopédico, que visa unir “xamanismo e racismo” (D'ALOIA, 2021). Assim, em vez de elogiar o *kitsch* e, mais uma vez, propor um significado que vê a inconsciência como uma postura histórica, podemos antes procurar compreender estes elementos distantes, se não opostos, reunindo-os no conceito de “tensão social”. Calefato socorre-se do conceito, juntando-o ao já aqui proposto de “tradução cultural”, estabelecendo como:

A moda é o lugar em que se manifesta uma complexidade de tensões, significados e valores, não só em relação à dimensão do vestuário: esta complexidade tem no seu centro o corpo e a forma como está no mundo, a sua representação, a sua mascarada, o seu disfarce, o confronto e o conflito com estereótipos e mitologias¹¹. (CALEFATO, 2011, p. 125).

Essa é exatamente a estrutura que une a Moda aos Meios de Comunicação Social: a síntese plástica das tensões sociais e culturais expressas através da tradução no corpo revestido.

Se o corpo expressa cultura, então a interseção com os Meios de Comunicação, nas últimas duas décadas, criou o gesto que o empurra para quebrar os seus próprios limites. O conceito de “manifestação”, de fato, desde o advento das Redes Sociais, tem assumido um papel importante na vida das comunidades que delas se beneficiaram.

O que o vestuário e os acessórios representam, explicitamente ou escondidos, são instâncias e tensões sociais em que uma constante tradução cultural é expressa¹². (CALEFATO, 2011, p. 125).

¹¹Em italiano: “*La moda è il luogo dove si manifesta una complessità di tensioni, di significati e di valori non solo relativi alla dimensione vestimentaria: questa complessità ha al suo centro il corpo e le modalità del suo essere al mondo, del suo rappresentarsi, del suo mascherarsi, travestirsi, misurarsi e confliggere con stereotipi e mitologie*”. (Calefato, 2011, p. 125).

¹²Em italiano: “*Ciò che l'abito e l'accessorio rappresentano, in modo esplicito o nascosto, sono istanze e tensioni sociali in cui si esprime una traduzione culturale costante*”. (Calefato, 2011, p. 125).

A complexa identidade dessas novas gerações cria tensões transculturais entre componentes em oposição mútua, mostrando no mesmo corpo elementos diferentes das comunidades indígenas americanas com tantos elementos de povos nórdicos ou escandinavos, como vimos no exemplo aqui analisado. Se as novas tecnologias desempenham um papel central entre o corpo e as suas ligações, desta forma é evidente como o local e o global estão interligados, fazendo da moda e do corpo revestido “um território de constante tradução cultural” (CALEFATO, 2011, p. 141).

4. A mochila no desfile: notas para uma conclusão possível

O “desfile”, um termo que combina a moda com a política de protesto, atualmente tende a ser organizado on-line, seguindo para as ruas, praças e na própria rede de uma forma indistinta. Esse foi o caso, por exemplo, de 2011, quando tomamos consciência do que passou a chamar-se de “Primavera Árabe”, envolvendo movimentos sociais de contestação em diversos países do Norte da África. Na Tunísia, no Egito e na Síria, salas de *chat*, fóruns, e redes sociais em geral, desempenharam um papel fundamental por tecnologias com a potência da ligação, agregando jovens de várias camadas sociais, que produziram não só uma manifestação contra os regimes em que estão imersos, mas também e, sobretudo, enquanto uma “manifestação de culturas e identidades em formação” (CALEFATO, 2006, p. 116).

O que a *Fashion Theory* chama de *street style*, inspirada nos espaços urbanos de New York, Londres ou Paris, está agora misturada com o outro lado não ocidental da cultura que, até há pouco tempo, tinha olhado para o Ocidente. Hoje, também graças às tecnologias de mídia (especialmente *Facebook* e *Twitter*), “subculturas” de outros países do mundo puderam sair à rua, mostrando a sua identidade corporal ao mundo. Símbolo do *street style*, presente em todos os desfiles de protesto, é o adereço “mochila”, como única e verdadeira instituição da moda portátil. A mochila combina em si vários elementos importantes no cruzamento entre moda e política.

É, na sua versão escolar, de fato, o elemento que mais une o indivíduo com o espaço urbano. Historicamente, a mochila surgiu como um acessório utilizado, principalmente, para excursões de montanha, perdendo, ao longo dos anos, a função

principal de estar cosida em tecido robusto e fornecer muitos bolsos para armazenar objetos preciosos úteis na exploração. No contexto da cidade, a mochila escolar tem sido transformada, especialmente desde os anos 80, em um acessório capaz de transportar objetos do cotidiano em total segurança. Essa capacidade vem, como Volli sugeriu, da sua forma de poder permanecer colada ao corpo, de modo que os objetos são “embalados em uma espécie de grande útero traseiro, que é exibido com um tipo de orgulho” (VOLLI, 1998, p. 90). Independentemente do tipo de evento, este é o acessório que não pode faltar, indispensável para a transferência do espaço pessoal ao espaço público, como para fornecer ao corpo revestido, uma identidade mais personalizada. Se a touca era de um xamã e as tatuagens de um *viking*, então, a mochila traz Angeli de volta ao atual.

Com esta, a ligação entre moda e política é completada, transformando o desfile e a entrada no edifício do governo em uma escolha ética, ditada, portanto não só pelas escolhas históricas (comunidades indígenas e povos escandinavos), mas também por escolhas estéticas (mochila e bandeira americana pintada no rosto). Em um momento em que se nota um afastamento de questões políticas¹³, emerge a mochila como elemento *fashion*, e o que melhor caracteriza a deambulação na cidade – e é, por esse motivo, o elemento mais político que se pode trajar.

Os acontecimentos do Capitólio mostraram uma espécie de universo paralelo. Vai-se apresentando, de fato uma geografia simbólica. Em particular, o próprio evento midiático encapsulou a ideia de uma performance cultural que existe não só por si, mas sobretudo pela sua forma de ser divulgada “ao vivo” e a uma escala global através das tecnologias digitais, em particular dos dispositivos móveis. O traje apresenta-se como ligação material com as questões que se querem manifestar, ficando claro aos olhos dos espectadores, que o “*patchwork* desarticulado” é o principal e imediato símbolo de mídia. Apesar de tudo, o “*patchwork* desarticulado” de Angeli trata da atualidade da Moda, “a moda que salta como um Tigre para o Passado”

¹³É uma tendência assinalada por Dominique Baqué no seu trabalho *Pour un Nouvel Art Politique* (2004): “*Dans le contexte contemporain d’une déréliction du politique, la plupart des artistes – et notamment ceux de la jeune génération – ont fait le choix d’un repli fortement dépolitisé; d’un art de l’entertainment qui n’est sans doute qu’une façon de se situer à côté, en deçà du politique*”. (BAQUE, 2004, p. 99). Confira-se a tradução para a Língua Portuguesa: “No contexto contemporâneo de abandono político, a maioria dos artistas – e especialmente os da geração mais jovem – optou por uma retirada fortemente despolitizada; de uma arte do entretenimento que é, sem dúvida, apenas uma forma de se situar ao lado, ou abaixo do político”.

(BENJAMIN, 2003, p. 395) e remistura a história em um *Agora (Jetztzeit)*¹⁴ – ainda que, como Walter Benjamin reconhece, “dá-se em uma arena onde a classe dominante dá os comandos. O mesmo salto no ar aberto da história é o salto dialético a que Marx chamou de revolução” (BENJAMIN, 2003, p. 395).

A visão transcultural e a tradução intersemiótica de símbolos de várias proveniências revela, no fundo, a leveza com que a moda “sobrevoa a história”, constituindo-se como impulso criativo de mudanças políticas.

Referências bibliográficas

- BAQUÉ, Dominique. *Pour un Nouvel Art Politique: De l'art contemporain au documentaire*. Paris: Flammarion, 2004.
- BENJAMIN, Walter. *On the concept of History* (tese XIV). In: *Selected Writings 1938-1940*, vol. 4. Cambridge MA: Belknap Press, 2003.
- BOLTER, Jay David; GRUSIN, Richard. *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge: MIT Press, 2000.
- BOURDIEAU, Pierre. *Razões Práticas: Sobre a Teoria da Ação*. Trad. Port. Miguel Serras Pereira Oeiras, Celta, 1997.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Esthétique Relationnelle*. Dijon: Les Presses du Réel, 1998.
- CALEFATO, Patrizia. *Moda e cinema*. Ancona - Milano: Costa e Nolan, 1999.
- CALEFATO, Patrizia. *La moda oltre la moda*. Milano: Lupetti, 2011.
- D'ALLOIA, Adriano. *Lo sciamano post-virale*. Jake Angeli, la moda e il fanatismo immaginario, em Fata Morgana Web, 18 de janeiro de 2021. Disponível em: <<https://www.fatamorganaweb.it/jake-angeli-la-moda-e-il-fanatismo-immaginario/>>. Acesso em: 15 fev. 22.
- DICK, Philip K. *O Androide e o Humano*. Trad. Artur Alves. Lisboa: Vega. 2006 [1972].
- FOSTER, Hal. *The Artist as Ethnographer*. In: *The return of the real: the avant-garde at the end of the century*. The MIT Press: Cambridge, MA, 1996.
- FREUD, Sigmund. *Totem e Tabu: alguns pontos de concordância entre a vida psíquica dos selvagens e dos neuróticos*. Trad. Leopoldina Almeida. Lisboa: Relógio d'Água, 2001 [1912-1913].
- GIANNONE, Antonella; CALEFATO, Patrizia. *Manuale di comunicazione, sociologia e cultura della moda*. Volume V. Performance. Roma: Meltemi, 2007.

¹⁴Recuperamos aqui a décima quarta tese de Walter Benjamin em “Sobre o Conceito de História”.

NANCY, Jean Luc. *Corpus*. Trad. Tomás Maia. Lisboa: Vega, 2000 [1992].

RANCIÈRE, Jacques. *O Espectador Emancipado*. Trad. José Miranda Justo. Lisboa: Orpheu Negro, 2010 [2008].

SOUZA DIAZ, Warley; MEIRELES, Ildenilson. *A dialética da moda segundo Walter Benjamin: Fantasmagorias do tempo e redenção histórica em Revista Poesis*. 18(1), 108-125, 2021.

STEINER, George. *Gramáticas da Criação*. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio d'Água, 2002 [2001].

VOLLI, Ugo. *Block modes*. Il linguaggio del corpo e della moda, Milano: Lupetti, 1998.

COMO REFERENCIAR

CUCINOTTA, Caterina; PATRICIO, Catarina. O vestir como impulso criativo das mudanças políticas: uma mescla perigosa. *Latitude*, Maceió, v. 15, n. 2, p. 55-69, 2021. DOI: <https://doi.org/10.28998/lte.2021.n.2.13090>