



Luan Henrique Fogolari

**TEXTO TECIDO NO CORPO DA PALAVRA: DAS LINHAS
DE GUIMARÃES ROSA ÀS COSTURAS DE RONALDO
FRAGA**

Passo Fundo

2019

LUAN HENRIQUE FOGOLARI

TEXTO TECIDO NO CORPO DA PALAVRA: DAS
LINHAS DE GUIMARÃES ROSA ÀS COSTURAS DE
RONALDO FRAGA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de Passo Fundo, como requisito para obtenção do grau de mestre em Letras, sob a orientação do Prof. Dr. Miguel Rettenmaier.

Passo Fundo

2019

Ao meu Avôhai, em corpo, alma e CORAÇÃO.
À minha avó, que me ensinou a brincar com as palavras.
À minha Val, por estar sempre balançando o berço.
Às minhas mães pelos acenos e afagos de sempre.

Agradeço:

Ao professor Miguel por acreditar, confiar, inspirar e ser luz em meio à escuridão.
Aos professores dessa banca por não medirem esforços para qualificar o meu trabalho.
À Karine por ser bússola em meio ao mar acadêmico.
À Família pelos primeiros lápis, cadernos e trilhos.
Aos amigos por compartilharem os sonhos e os recomeços.

LEMONADE

RESUMO

Esse estudo objetiva descrever a interconexão entre moda e literatura. Nesta pesquisa buscamos compreender as relações sincréticas entre a obra *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa, e o desfile *A Cobra Ri*, do costureiro Ronaldo Fraga. Para isso, reflete sobre a importância do corpo e da indumentária para a construção do sistema de moda, apontando regimes, vínculos e plásticas das construções de identidade cultural ao qual está inserido. Busca por meio de um percurso ancorado nas teorias de Massimo Canevacci (2005, 2008, 2013) compreender como essas linguagens autônomas se imbricam e, nesse dialogismo, onde a roupa assume o papel de texto, como seus tecidos, convergem e reconfiguram outros territórios conversacionais. Tal investigação propõe a análise de algumas fotografias do desfile de moda *A Cobra Ri*, com base na premissa de que a obra de Fraga traça uma narrativa que se estabelece em um sincretismo de códigos e fontes, relacionado moda e literatura, em específico o texto de Rosa, *Grande Sertão: veredas*. Esta pesquisa de natureza qualitativa e bibliográfica oferece um olhar atento para as inter-relações sincréticas e semióticas dos elementos do universo e da produção Roseana incorporados às vestimentas desenvolvidas por Fraga, refletindo sobre as diferentes formas e experimentações, seja nas linguagens, seja entre os códigos em polifonia e intersemiose.

Palavras-chave: Guimarães Rosa, Intersemiótica, Moda, Ronaldo Fraga, Sincretismo.

ABSTRACT

This study aims at describing the interconnection between fashion and literature. The objective is to understand the syncretic relationship between the literary work *Grande Sertão: Veredas*, by Guimarães Rosa and the fashion show *A cobra ri*, by fashion designer Ronaldo Fraga. For that, it reflects on the importance of the body and the garments for the construction of the fashion system, identifying regimes, connections and the modeling of cultural identity constructions in which it is inserted. Based on theories by Massimo Canevacci (2005, 2008, 2013), this research attempts to comprehend how these two autonomous languages are interwoven; also, where the clothing assumes the role of the text, and how its fabrics converge and reconfigure other conversational territories. Such study proposes the analysis of some photographs of the fashion show *A cobra ri*, based on the premise that Fraga's work charts a narrative which establishes itself through a syncretism of codes and sources, relating fashion and literature, specifically Rosa's work, *Grande Sertão: veredas*. This qualitative and bibliographical investigation offers a close look at the syncretic and semiotic interrelations of the elements from the Rosean production and universe incorporated in the garments created by Fraga, pondering different forms and experimentations, be it in the languages or between the codes in polyphony and intersemiosis.

Key-words: Guimarães Rosa, Intersemiotics, Fashion, Ronaldo Fraga, Syncretism.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1 - DESFILE “AS MUDAS”. SPFW, SÃO PAULO, 2018.....	79
FIGURA 2 - PERFORMANCE “AS MUDAS”. SPFW, SÃO PAULO, 2018.	81
FIGURA 3 – A COBRA RI – UMA HISTORIA PARA GUIMARÃES ROSA	84
FIGURA 4 – CAPA DO RELEASE DO DESFILE – A COBRA RI.....	95
FIGURA 5 – CROQUI DA COLEÇÃO: A COBRA RI	98
FIGURA 6 – PRIMEIRA PEÇA DO DESFILE: A COBRA RI	100
FIGURA 7 – PRIMEIRA PEÇA AGENDER DO DESFILE: A COBRA RI.....	100
FIGURA 8 – SOBREPOSIÇÃO DE PEÇAS – A COBRA RI.....	105
FIGURA 9: O ECOSSISTEMA DO SERTÃO – A COBRA RI.....	107
FIGURA 10 – O MASCULINO E O FEMININO – A COBRA RI.....	109
FIGURA 11 – A AMBIVALÊNCIA DOS SEXOS – A COBRA RI.....	110
FIGURA 12 – O SONHO DE RIOBALDO – A COBRA RI.....	113
FIGURA 13 – DIADORIM E O ECOSSISTEMA DO SERTÃO – A COBRA RI.....	115
FIGURA 14 – DIADORIM E SEUS FEMININOS – A COBRA RI.....	117
FIGURA 15 – CORUJA E O PACTO – A COBRA RI.....	121
FIGURA 16 – O PACTO COM O DIABO – A COBRA RI.....	124
FIGURA 17 – A MORTE DE DIADORIM – A COBRA RI.....	128

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1. CORPO E MODA: SUPERFÍCIES TÊXTIS	16
1.1. O CORPO	16
1.2. A MODA	35
1.3. COLAGENS.....	47
2. LINHAS: INTERSEMIÓTICA E SINCRETIKA: A MODA E A PALAVRA VESTIDA	51
2.1. INTERSEMIÓTICA	52
2.2. SINCRÉTIKA	64
3. TECIDOS: DE ROSA E DE FRAGA	75
3.1. FRAGA E A COBRA QUE RI	76
3.2. ROSA E O GRANDE SERTÃO.....	85
4. COSTURAS.....	95
4.1 PASSARELA E O DESFILE : TRAVESSIAS	97
4.1.1 A PERSONAGEM ANDA: ALTERIDADES E ESPAÇOS.....	102
4.1.2 O AMOR VESTE.....	111
4.1.3 O PACTO ACONTECE.....	119
4.1.4 A MORTE VEM	126
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	130
REFERÊNCIAS	134

INTRODUÇÃO

Os corpos não estão mais vestidos como iguais, a moda já não significa um padrão, uma estética momentânea e passageira. Atravessados por flutuações de diferentes códigos, permeando novas configurações comunicacionais, em trânsitos performáticos e misturas incessantes, os corpos vestem e desfilam, vagam, transitam, caracteriza-se, tomam posições. Vestir não participar de uma combinação de linhas em um modelo consagrado, mas ser voz dissonante, de diferença marcada, fora da harmonia, em um sistema, contaminado, mestiço, corrompido de influências, complexo, mas, sobretudo, belo. Nesse *patchwork* de costuras biológicas, filosóficas e sintéticas surgem, constelações simbólicas e semânticas que rejeitam os códigos sociais vigentes, reanimam tecidos e deliberam novas formas relacionais entre passado e futuro.

A pluralidade da interação entre sujeitos e corpos movimentam deliberadamente as manifestações artísticas e determinam fusões entre o que antes era observado sob o olhar do caos. Nessa desordem ordenada, a literatura encontra espaço para relacionar-se com objetos, subjetividades e identidades tipológicas marginalizadas e assimétricas. Quando começamos os estudos para essa dissertação, pretendíamos observar as diferentes formas relacionais e de transição entre o *corpus* literário para outros meios menos específicos de comunicação. Fora no universo de moda que encontramos o terreno fértil de nossa pesquisa, já que, como suporte que perpassa os corpos, atravessa tempos e épocas, define culturas e interliga sujeitos, elabora questões que merecem ser aprofundadas. Dentre tantas, ousamos tentar responder com essa dissertação a uma delas: Seria uma peça de roupa um suporte intersemiótico capaz de deliberar uma relação dialógica entre literatura, tecidos e sujeitos?

Com essa extraordinária dilatação e extensão das instâncias comunicacionais plurais, da era da explosão, das necessidades, da mídia e do consumo, o sincrético ganha o universo das culturas, dos discursos, constitui, emula, reanima e reorganiza os objetos, vê na embriaguez da mudança e das paixões sociais o universo de moda como a plataforma de consumação para além de um setor periférico, observando a moda como corpo e espaço, tornando-a capaz de redefinir a infra e superestrutura das formas tradicionais de um novo universo cultural.

A moda, como fenômeno cultural, encontra no descentralizar das pluralidades os elos capazes de ligar campos semânticos, reanimar memórias e histórias, dissipando imposições coercitivas, rearticulando as ciências, os ideais sociais, os campos da arte, e os fluxos

linguísticos contemporâneos. Dessa forma, o sistema de moda vai manipulando e quadriculando a vida individual e seus interstícios para cruzá-los e costurá-los em outros sistemas, criando extremos que não desaparecem, mas se completam, exibindo a sua monstruosa irregularidade.

Obliquamente, emergem desse sistema indicadores capazes de comunicar não somente identidades e alteridades sociais, mas sim, um novo elo dialógico que transita entre corpos, cortes e texturas capazes de fornecer não só indicações e conclusões, mas significados para grupos específicos, desenvolvendo vocabulários com gramáticas específicas.

Em outras palavras, o vestuário legitima a sua afiliação cultural, através da sua capacidade visual de comunicar que roupa também é linguagem. Nessa totalidade encontramos e elaboramos a problematização deste estudo, no desejo de estudar as “roupas escritas”, adotando a perspectiva de uma divisão material e seu conteúdo.

Na busca por essas respostas, para elaborar a problematização dessa pesquisa, escolhemos a coleção de roupas *A Cobra Ri*, do estilista Ronaldo Fraga, inspirada na obra *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa para discutirmos os sentidos que se manifestam nas fotografias das peças criadas pelo estilista em relações sincréticas e intersemióticas do texto literário.

Ronaldo Fraga, costureiro mineiro, conhecido por imprimir na sua assinatura reflexões, excursões e diálogos da cultura brasileira, constrói em cada indumentária que cria verdadeiros discursos narrativos capazes de emular, reanimar ou persuadir o espectador pela mediação e construção de novos sentidos. Poético, teatral, corporal e insuspeito, o estilista tece por suas mãos barrocas colagens capazes de incorporar ou renovar textos da cultura popular brasileira em cada coleção que apresenta. Conferindo novas contextualizações, abrigar memórias, colorir corpos e rebordar fantasias, Ronaldo costura elementos memoriais e têxtis às artes performáticas.

A obra *Grande Sertão: Veredas* narra a trajetória do Jagunço Riobaldo pelo sertão mineiro, o misticismo das veredas e o seu amor por Diadorim. Obra que abarca a categoria de fenômeno e cânone literário que cabe refletir não somente ao fato de sobrevivência ao mercado, mas como produto lançado em 1956, o texto de Guimarães Rosa perpassa gerações e que já foi alvo e inspiração de inúmeros projetos culturais.

Em *A Cobra Ri*, coleção criada por Ronaldo Fraga, busca-se fazer uma homenagem ao sertão Roseano, construindo e imprimindo a trajetória de Riobaldo e Diadorim na confecção de peças de roupa. Em cada peça são atribuídas, bordadas e recortadas características do Grande Sertão. Nada passa despercebido sob o olhar atento do costureiro, a fauna e a flora, a

noite e o dia, e o pacto com o demônio são redesenhados em peças de algodão, crepe e malha que circulam vestidas em modelos que progressivamente permeiam a passarela do desfile na edição de verão, na semana de moda de São Paulo de 2007.

O estilista mineiro explicou aos jornalistas, após o desfile, que "Todos os Riobaldos estavam vestidos de Diadorim" (FRAGA, 2007), referindo-se à indefinição do masculino-feminino presente nas peças que apresentou na passarela. A partir dessa frase surge o problema principal que tentaremos responder durante essa pesquisa: Seria uma peça de roupa um suporte intersemiótico capaz de deliberar uma relação dialógica entre literatura, tecidos e sujeitos?

O problema de pesquisa, por sua vez, justifica-se pela ampliação e consolidação dos estudos literários contemporâneos através dos movimentos sincréticos em diferentes suportes comunicacionais. É notável observar que, pelo advento da pós-modernidade, os efeitos libertários e estéticos produzidos por este signo há séculos encontra na maleabilidade subjetiva da literatura o seu elemento fundamental de expressão: a palavra.

Por meio deste campo tão pouco explorado: a convergência entre moda e literatura, é que se fundamenta a importância e a contribuição desta pesquisa para os estudos acadêmicos, na colaboração, talvez construção, de novas reflexões estéticas e etnográficas da recepção literária.

O objetivo principal está vinculado às relações estéticas e de estilo na moda às produções literárias, observando e atribuindo aspectos sincréticos e intersemióticos, assim como refletir sobre a recepção literária em suportes diferenciados, envolvendo vestuário e estética, investigando a plástica da escrita literária Roseana nas linhas de Ronaldo Fraga associando a imagem, tanto na estampa como nos bordados de peças da coleção *A Cobra Ri*.

Este estudo busca ao se perguntar: Seria o mecanismo de moda o suporte capaz de intermediar a relação sincrética entre a literatura e outras formas de comunicação?, responder na sua problematização a simbologia e os objetos sógnicos que estruturam e sincretizam essas distintas narrativas e como expressam as diferentes possibilidades que a palavra assume na composição da temporalidade entre criador e criação, arte e atemporalidade, literatura e leitura, passado e presente. Na análise desses paradoxos, emergem questões reflexivas estéticas, sociais e culturais subsequentes da proposta deste trabalho.

Orientado por uma revisão bibliográfica, este trabalho pode ser visto como um estudo de caso diante da observação crítica da sociedade, através das explorações minuciosas das múltiplas transformações do corpo biológico apresentadas por Jacques Le Goff (2006, 2012)

ao corpo sintético de Massimo Canevacci (2005, 2008, 2013) cunhadas pelo universo hipermoderno de Gilles Lipovetsky (2004, 2009).

A hipermodernidade surge como o marco onde o indivíduo assume a sua independência despindo-se dos freios institucionais e dá lugar à vazão de suas manifestações subjetivas, assume o seu desejo em prol de uma realização individual. E, nesta vazão, as diversas estruturas sociais perdem a autoridade e a automação e, neste momento de liberdade exacerbada, instala-se a era da pluralidade, da mistura e do diálogo entre instâncias assimétricas “sem tragédia e sem apocalipse” (LIPOVESTKY, 1983. p.16).

A moda acompanha todas essas transformações como o seu poder comunicacional, ganha força como fenômeno e vetor cultural na hipermodernidade. A abrangência de sentidos do sistema de moda escreve no corpo discursos e (re) articula linguagens autônomas. Em razão disso, buscamos nos estudos de Gilles Lipovetsky (2009), Katia Castilho (2009) e Renata Pitombo (2003) respostas para essas experimentações ilimitadas da plástica da moda sobre a plástica do corpo. Essas experimentações têm o intuito de provocar construções singulares de narratividades capazes de comunicar visualmente discursos manifestados e sujeitos manifestantes.

O vestuário deve ser observado quando inserido em um determinado meio social, no qual se manifesta como uma das mais espetaculares e significativas formas de expressão presentes no processo cultural, configurando-se plenamente como meio de manipulação, persuasão, sanção, ação ou performance e, por conseguinte, articulador de diferentes tipos de discursos: políticos, poético, amoroso, agregador, hierárquico, etc. Tais discursos são construídos à medida que a sociedade vai se estruturando, se desenvolve e exerce função de confirmadora externa ao sistema de organização que o ser social privilegia e traduz por intermédio da linguagem visual. Assim, como os acessórios, o traje reveste e se articula plasticamente em relação ao corpo humano, considerando-o um suporte ideal. Nesse suporte, uma rede de significações é combinada e posta em discurso por um enunciador pelo seu ato de construir ou reconstruir os modos de ser do sujeito, ou seja, seus estados em contínuos movimentos. (CASTILHO, 2009, p. 90).

Criam-se, assim, novos sistemas linguísticos e simbólicos por meio dos objetos e tecidos da moda que recobrem o corpo, surgem suportes que angariam gostos individuais ou plurais que transpõem discursos pelas das inúmeras manifestações democráticas que as resistências estruturais, culturais e ideológicas não mais podem conter.

Para compreender essas relações entre diferentes suportes e corpos, buscamos, nas teorias de Massimo Canevacci em seu livro *Sincrétika* (2013), compreender o poder antropofágico dos sincretismos culturais onde o novo está sempre associado a uma necessidade de renovação do antigo, citado intermitentemente, referido por outras linhas, em cotejos imprevistos. O novo nasce de confrontos que desafiam a síntese, em traduções que

ultrapassam o limite dos códigos e dos suportes. Nesse sentido, a intersemiose passa a ser uma base para que se analisem os sincretismos nas variadas plataformas estéticas. A tradução intersemiótica, definida por Júlio Plaza (1967) como tradução de um determinado sistema de signos para outro sistema semiótico, orienta o percurso dessa pesquisa diante das tendências trazidas por Canevacci.

Na razão desses novos fenômenos, fundamenta-se uma nova forma de recepção do texto literário associado tanto ao prazer estético como as formas plurais do universo contemporâneo, desenvolvendo, renovando e transfigurando códigos linguísticos.

A arte é variante, plural, e tem no seu cerne o tom que delibera a liberdade de sua produção. É neste campo fértil que se concentram a exploração e a transfiguração das múltiplas linguagens. Com o advento da hipermodernidade, surge a necessidade de compreender as questões de concepção, imbricamentos, encubação e fruição das artes, sobretudo a literatura, diante da luz das experimentações não binárias do sincretismo.

A mistura, como característica mais simplória, porém exata, que caracteriza os movimentos sincréticos, enaltece e pressupõem uma ligação da diversidade cultural das sociedades hipermodernas através da beleza perturbadora por ora, do estranhamento da ligação de dois pontos de partida completamente diferentes que convergem.

Assim, deste elo de possibilidades que unem os espaços de consonância da moda e da literatura, é notável a função da palavra como ferramenta simbiótica das mutações dos processos sincréticos entre dois polos. Esses polos são frutos de um novo movimento histórico de globalização, que encontram na auto-represetação das subjetividades ubíquas as portas para um mundo de possibilidades através de correntes de criatividade descentralizadas, abertas do espaço sem fronteiras das linguagens. “[...] Eles brotam indisciplinados e incoerentes, de cada dobra da contemporaneidade: para subvertê-la ou, ao menos surpreendê-la, às vezes também para confundi-la ou simplificá-la [...]” (CANEVACCI, 2013, p. 31).

A estrutura da dissertação é composta por três capítulos: o primeiro trata de uma retomada histórica e antropológica na contextualização dos paradigmas que circundam os estudos sobre o corpo, a moda e suas imbricações. O segundo capítulo trata da pluralidade da palavra em consonância à reestruturação social, comunicacional e literária sob o reflexo da globalização contemporânea. Como os signos e seus significantes bifurcam-se, cruzam-se e agrupam-se em profundidade estética pelos campos da intersemiótica e das possibilidades sincréticas associadas às produções de Guimarães Rosa e Ronaldo Fraga. O terceiro capítulo traça uma retomada histórica do processo criativo de Ronaldo Fraga, em seguida é

apresentada a obra de Guimarães Rosa, *Grande Sertão: Veredas* (1978) sobre o olhar crítico de Kathrin H. Roselfield (1993).

A quarta etapa, o estudo do *corpus*, desdobrou-se sobre a análise de alguns trajes, adornos e acessórios criados pelo costureiro Ronaldo Fraga na sua coleção *A Cobra Ri* (2007), uma homenagem à Guimarães Rosa e o seu *Grande Sertão: Veredas*. Dessa forma, buscou-se investigar a inter-relação entre os diferentes sistemas de linguagem, a moda e a literatura, observando e discutindo a produção de significados reverberados desses tecidos em uma articulação sincrética: *o desfile de moda*.

Nesta perspectiva que une e não exclui nenhuma alteridade, o que nos intriga é a interação dinâmica entre corpos, múltiplas identidades, códigos e preceitos e, com isso, diferentes tessituras textuais capazes de romper meandros sociais. Vamos procurar, nessa pesquisa, investigar as questões aqui levantadas e entender estas composições intertextuais “abertas” de frequência dialógica perturbadora e conflituosa para constituir uma linguagem *mixed-up*¹.

¹ O novo, que surge da mistura de estampas, tecidos e acessórios. (ANGUS; BAUDIS. 2016)

1 CORPO E MODA: SUPERFÍCIES TÊXTIS

Cada vez mais, o valor estético e fetichista, as invenções tecnológicas e intervenções em corpos orgânicos e inorgânicos oriundas da modernidade produzem fraturas disjuntivas nas narrativas do cotidiano. Tal ideia passa a integrar enredos de vida e invadir rotinas de percurso, em incursões propostas pelos movimentos das metrópoles comunicacionais do agora, na estética de um novo momento, de corpos instáveis, inacabados, intermináveis.

A moda, por sua submissão, e as suscetíveis mudanças interligadas ao tempo e suas variáveis acompanham o corpo nos processos de ressignificação. Como fenômeno mais influente das sociedades ocidentais, desde o Renascimento, perpassa, adapta-se e se acopla ao corpo, aplicando-se como agente quase “natural”, criando conceitos, tecendo narrativas e modos mutáveis diante da transitoriedade das coisas. Nessa costura, o corpo, aculturado e domesticado pelos mecanismos de moda, encontra uma forma de produzir e carregar diferentes linguagens, alinhavando em sua trajetória enredos e performances ligadas à identidade e cultura.

No processo dialógico entre corpo e moda, produzem-se novas taxonomias que influenciam e definem um sistema de significados nas zonas das individualidades contemporâneas. O indivíduo passa a observar o seu corpo como uma fonte inesgotável de possibilidades, dando vazão aos seus desejos, procura formas, objetos e significados para cobrir ou desnudar cada parte de si. Nessa relação entre matérias e peças, o homem não mais delimita uma única forma de transcrever a sua individualidade em corpos e tecidos.

Assim, no estupor contemporâneo, o corpo privilegia a moda por possuir a necessidade de uma continuação imediata de vestir-se da linguagem; a moda, por outro lado, enxerga no corpo a superfície exata para expressar suas narrativas. Nessa perspectiva, ambos os discursos, da moda e do corpo, despertam para diversas formas de continuidade. Nesses fluxos comunicacionais encontram, através da literatura, possibilidades capazes de (re) articular subjetividades, discursos e sociedades.

1.1. O CORPO

Diversas são as possibilidades quando se traz o corpo como objeto de análise do universo contemporâneo. Não é possível pensar no corpo, hoje, sem a articulação e a discussão de sua evolução. Muitos são os estudos sobre ele, seja no aspecto biológico, estético ou como suporte artístico e performático, mas sempre capaz de ser agente na emissão de mensagens.

Com o passar das épocas, o corpo passa a ganhar sentido socialmente, antes ancorado pela ideia do sagrado e do profano, agora, mais do que nunca, índice das mudanças sociais, encontra na hipermodernidade a possibilidade de reelaborar seus rituais, fantasias, linguagens, signos, símbolos e representações.

Segundo Lipovetsky, a hipermodernidade é caracterizada por uma cultura do excesso, quando todas as coisas se tornam intensas e urgentes. As mudanças ocorrem em um ritmo pluriverso e desenfreado, determinando um tempo onde as coisas findam, no qual a flexibilidade e a fluidez surgem como maneiras de acompanhar essa velocidade. Hipermercado, hipertexto, e hipercorpo, “Vários sinais fazem pensar que estramos na era do *hiper*, a qual se caracteriza pelo hiperconsumo, essa terceira fase da modernidade, pela hipermodernidade, que se segue à pós-modernidade; e pelo hipernarcisismo” (LIPOVESTIKY, 2004, p. 25).

Para teorizar o corpo na hipermodernidade, antes de tudo, é preciso compreender o seu processo em concepção social e histórica. Tais questões são determinantes para uma cultura que entrelaça dicotomias corpóreas através da sexualidade, desejos, discursos, dominações e prazeres desde os primórdios. Essas convenções são produzidas e moldadas pelas redes de poder de uma sociedade. Para Foucault (1993), o corpo é um “um conjunto heterogêneo que engloba discursos reguladores, enunciados científicos, proposições filosóficas e morais.” (p.244) Portanto, o corpo, como identidade social, define-se através da história e da cultura de um determinado tempo.

A história do corpo é a história da civilização, em cada época, cada cultura corrobora para a construção de identidades, determinando atributos e padrões ligados sempre por uma ideia de domesticação. Ao longo do tempo, esses anseios produziram a história do corpo, funcionando como mecanismos codificadores de discursos e sentidos.

Em uma breve retomada histórica, começamos pela experiência da *polis* grega, onde o corpo era radicalmente idealizado por ideais estéticos. Nesse período, era do interesse do estado o culto à forma do corpo masculino. A matéria corpórea era objeto de admiração, um corpo nu era sinônimo de beleza e saúde. Em exibição, a nudez carregava o simbolismo da juventude e da perfeição, já que os gregos desconheciam o pudor físico, pois, para eles, o corpo era a forma mais sublime da criatividade dos deuses.

Essa forma de viver e de glorificar o corpo definia também as formas de estar na sociedade, as condutas e os princípios filosóficos, desenvolvendo a primazia do olhar e o cuidado do homem. Segundo Foucault (1994), os filósofos enfatizavam a necessidade de cada homem ter cuidado consigo mesmo, pois só dessa forma poderiam atingir a plenitude.

Logo, o cuidado extremo, o culto à forma física, a composição do corpo como instrumento de luta ou exemplo de beleza divina provocaram na sociedade grega, o que Foucault mais tarde vai chamar de *cultura de si*.

Já, na Roma Antiga, os preceitos gregos também se fizeram presentes, grandes monumentos foram construídos para demonstrar obediência e temor ao imperador. Muito embora essas esculturas ganharam formas mais robustas, acrescentando maior dramaticidade e evidenciando contrastes entre o nu e o vestido. Essa *performance* do corpo representada por peças conferia ao povo ideias de vida e morte, força e debilidade física. Dessa forma, o Império Romano, à medida que se impôs sobre os valores gregos, alterou os discursos filosóficos e as acepções corpóreas atribuindo o culto do corpo à aceção pagã.

O corpo feminino, assim como corpo dos escravos, era excluído de qualquer atividade social, a eles cabia apenas cumprir funções como obediência e fidelidade aos pais, maridos e senhores. Os prazeres eram de domínio masculino, não do feminino.

Pois o corpo tem uma história. A concepção do corpo, seu lugar na sociedade, sua presença no imaginário e na realidade, na vida cotidiana e nos momentos excepcionais sofreram modificações em todas as sociedades históricas. Da ginástica e do esporte na Antiguidade greco-romana ao ascetismo monástico e ao espírito cavalheiresco da Idade Média, quanta mudança! Ora, onde há mudança no tempo, há história. A história do corpo na Idade Média é, assim, uma parte essencial de sua história global. (LE, GOFF E TRUONG, 2006, p.10).

Com o declínio do Império Romano, ocorreram diversas transformações com a forma de lidar com o corpo ao longo da Idade Média até o início do Renascimento. Desde o século IV, a igreja demonstrou o seu poder sobre as representações corpóreas, desenvolvendo uma nova conduta moral nos padrões da época. Para o Papa Gregório, “o corpo é a abominável vestimenta da alma” (LE, GOFF E TRUONG, 2006, p.11).

Nesse período de distinções sociais divididas por nobres, clero e servos, a igreja impôs os seus primeiros dogmas, pois o corpo era visto como algo pecaminoso. Ao homem medieval era imposto crer no pecado e, com isso, dá-se início ao imaginário cristão, circundado pelo inferno, o purgatório e o diabo. A culpa e o temor sobre o corpo eram pregados pela igreja como uma forma de domínio político-religioso, a influência dessa filosofia cristã invadia famílias, mistificando a moral e o pensamento do homem.

As tensões sobre o universo paradoxal da sociedade medieval conduziram o campo da história do corpo para Le Goff e Truong (2006), que dizem ser “A maneira de viver sua vida modelada pelo estado social e as proibições religiosas variavam no espaço da cristandade e evoluíram durante a longa Idade Média” (p.91). Nessa evolução, onde nu se tornou abominável, o corpo começa a desempenhar outras funções, saindo da espécie física para a

esfera religiosa. Mesmo sendo o corpo a vestimenta da alma para a igreja, ele conduziu e revolucionou o comportamento do homem. Le Goff (2006) nos diz que ele “continua a ser um ator de um drama” (p.15).

Cabe lembrar-se dos diversos acontecimentos que permearam a Idade Média, e essas mudanças influenciaram o imaginário coletivo do século V até o século XIX. Em cada novo acontecimento ou descoberta, a sociedade mudava o seu percurso de pensamento e, conseqüentemente, o corpo e a sua representação. As mudanças mais significativas nesse processo foram todas de caráter político-religioso e, já no século XII, a igreja modificava seus dogmas de acordo com a evolução social e isso a tornava mais poderosa.

O feminino aparecia nessa época ligada ao diabólico, símbolo do profano, tal realidade era defendida pelos confessores da corte régia e também pelos párocos locais. Muitas teorias foram levantadas como as do monge Jacques de Vitry que afirmava que era melhor “aproximar-se de um fogo ardente do que de uma mulher jovem. Por causa da mulher, muitos homens estão mortos” (PILOSU, 1995, p.60).

Levando em consideração o pensamento Escolástico, o homem medieval mortificou o corpo através dos pensamentos cristãos, entretanto a visão mais negativa se referia ao corpo feminino, contaminado pelo pecado de Eva. Assim como sublinham Jacques Le Goff e Troung (2006, p. 11) “no Genesis o corpo é o grande perdedor do pecado de Adão e Eva assim revisitado. O primeiro homem e a primeira mulher são condenados ao trabalho e à dor (...) e devem ocultar a nudez dos corpos”.

A igreja conveniente transformou o pecado original em pecado carnal convenientemente, a fim de criar um sistema medieval dominado o corpo pelo pensamento simbólico. Vários párocos valiam-se dos discursos bíblicos e suas inúmeras interpretações para regular a sociedade e desfavorecer o feminino.

O corpo da mulher era fonte de pecados e por isso não deveria ser explorado. Inúmeras lendas foram criadas para ligar o feminino ao diabo assim como nos discursos reguladores eclesiásticos. É curioso também verificar que, mesmo no uso desses discursos, a Igreja valeu-se do seu poder normativo e simbólico para deliberar a sacralização do casamento e do vínculo entre o matrimônio e da prática sexual para a procriação. Neste imaginário dualista, mesmo as mulheres mais pudicas e castas eram consideradas perigosas.

A homossexualidade, a binariedade e a prostituição também ganhavam corpo nesse período, conhecidas por serem corpos bestiais foram perseguidas pela sociedade e pela igreja desde o século XII, as performances binárias, as exaltações corpóreas e o sexo foram ações que mobilizaram bastante a igreja e a sua ação desmedida podia gerar penitências altíssimas.

A sociedade Medieval tinha como estereótipo a força divina e o poder do masculino, em oposição encontrava-se o feminino com a sua iconoclastia frágil e desejosa ancoradas pelo simbolismo pecaminoso de Eva.

Dessa forma, o corpo, no imaginário medieval, concedeu à igreja o alto poder de manipular o homem construindo uma cultura para o corpo, que foi capaz de restringir experiências e estímulos de comportamento social.

Diante do Renascimento as relações humanas passaram a ser reelaboradas por métodos cientificistas e artísticos, e com isso a ideia de liberdade do homem, e os ideais iluministas, em dissociação quanto à sacralização de alma, guiaram a redescoberta anatômica, estética e biomecânica das alteridades corpóreas. O corpo aparecia em diversas obras de artes de artistas como Da Vinci e Michelangelo, valorizando assim o trabalho do artista juntamente com o pensamento cientificista e os estudos corpóreos.

Com o avanço da sociedade feudal, no século XVII, aliado à expansão comercial promoveram as condições para um sistema capitalista e o início da era industrial. Essa era ocasionou o desenvolvimento de uma cultura empenhada na civilidade do homem, modificando e instaurando novos costumes para as funções corporais. A disciplina e o controle corporal se tornaram preceitos para a construção social no Renascimento sob regras rígidas que visavam à saúde.

O estudo desses mecanismos de integração, porém, também é relevante, de modo mais geral, para a compreensão do processo civilizador. Só se percebermos a força irresistível com a qual uma estrutura social determinada, uma forma particular de entrelaçamento social, orienta-se, impelida por suas tensões, para uma mudança específica e, assim, para outras formas de entrelaçamento, é que poderemos compreender como essas mudanças surgem na mentalidade humana, na modelação do maleável aparato psicológico, como se pode observar repetidas vezes na história humana, desde os tempos mais remotos até o presente. (ELIAS, 1993, p. 195).

Com declínio dos sacerdotes, vemos a redenção do corpo repaginada pela ideia de neopaganismo, influência da retomada das concepções da antiguidade clássica. A separação corpo-alma se acentua de fato no século XVIII com os ideais iluministas. O corpo passa a servir a razão, e com isso, paralelamente, o homem passa a ser delimitado como moldável e passível de exploração.

O aperfeiçoamento da produção agrícola aliado à expansão comercial iniciou o processo de progresso através do trabalho e este, segundo os ideais da época, reprimia a vontade sexual e com isso tornava a obtenção do corpo sadio uma condição de subserviência ao Estado.

Nessa época, também surgiram manuais de boas maneiras condizentes com os desejos da classe que, no final da Idade Média, tomara o poder. Neles continham incursões sobre o pensamento, costumes e hábitos da burguesia.

Na sociedade aristocrática de corte, a vida sexual era por certo muito mais escondida do que na sociedade medieval. O que o observador de uma sociedade industrializada-burguesa amiúde interpreta como “frivolidade” da sociedade de corte nada mais é do que essa orientação rumo à privacidade. Não obstante, medidos pelo padrão de controle dos impulsos na própria sociedade burguesa, o ocultamento e a segregação da sexualidade na vida social, tanto quanto na consciência, foram relativamente sem importância nessa fase. Aqui, também, o julgamento de fases posteriores é com frequência induzido em erro porque os padrões, da pessoa que julga e da aristocracia de corte, são considerados como absolutos e não como opostos inseparáveis, e porque o padrão próprio é utilizado como medida de todos os demais. (ELIAS, 1994, p. 178).

O corpo feminino no Renascimento era voltado ainda às funções do matrimônio, muito embora as mulheres desse período tenham sido temas de diferentes obras de artes, tiveram acesso à escolaridade e aspirações comerciais. As poucas mulheres renascentistas que almejavam a liberdade e o conhecimento conseguiram prosseguir nessa busca por duas razões principais: ou eram provenientes de famílias abastadas que lhes permitiam uma liberdade excepcional para a época, ou eram filhas de artistas, filósofos e entusiastas que permitiam que fossem ensinadas em casa. Assim, ao longo dos séculos XV e XVIII, as mulheres dificilmente ocupavam cargos de destaque na sociedade, não pela falta de talento, mas de oportunidades e seus corpos continuavam regulados sobre uma dicotomia político-religiosa.

O século XVIII tanto oprimiu quanto manipulou o corpo masculino e feminino diante do condicionamento do cientificismo e do trabalho em série, assim, os movimentos corporais passaram a ser percebidos como máquina.

Já, com o avanço dos séculos, a produção capitalista ganhou força e modificou as manifestações corporais no século XIX, instaurando ao sujeito hábitos e atitudes para muito além das esferas sociais. Para Michael Foucault (1979/2002), as instituições de poder tinham como principal objetivo controlar o corpo, atuando de forma coerciva sobre os desejos, o espaço e o tempo, criando a mecanização dos movimentos. O corpo é visto como produtor e, para isso, tanto a indústria quanto o sujeito precisaram se adaptar aos padrões estéticos e ideológicos de seu tempo. Para Rosário (2006), o homem é posto a serviço da economia e da produção, dessa forma precisa ter disposição e saúde para produzir e consumir.

[...] o controle da sociedade sobre os indivíduos não se opera simplesmente pela consciência ou pela ideologia, mas começa no corpo, com o corpo. Foi no biológico, no somático, no corporal que, antes de tudo, investiu a sociedade capitalista. O corpo é uma realidade biopolítica. A medicina é uma estratégia biopolítica. (FOUCAULT, 1979, p. 80).

As transformações sociais do desenvolvimento técnico e científico ocasionaram à elite burguesa um crescimento de possibilidades nos métodos e nas práticas sobre o corpo. O desejo, as vontades e a simbologia ressurgem com a expansão da comunicação e dos meios de produção e se alastram até o corpo feminino.

A liberdade do corpo assume papel importante nas construções estéticas, sociais e culturais angariadas pelo desejo e pela necessidade do consumo do século XX. O corpo ganha notoriedade diante dos adventos publicitários da fotografia e da televisão. Nessas vivências corpóreas homogeneizadas pela lógica da produção e da comunicação em massa, os sujeitos não se reduzem à ideia simplista de matéria-espaço-privado, mas ao corpo na multidão.

Essa padronização dos conceitos de beleza, consumo e produção foram responsáveis pelo desenvolvimento de estruturas individualista e do estímulo social e sexual do corpo, em um jogo de sedução e imagens que produziu um mercado de modelos corpóreos (Masculino e Feminino), produtos e serviços mediados pela indústria.

A modernidade passou a vender a possibilidade de estar sempre vivo e belo, desenvolvendo carências profundas, e desencadeando crises de identidades diante da lógica mercantil. Por outro lado, o estupor das ciências e tecnologias possibilitou a criação de um vasto universo genético, surgiram as próteses e novos procedimentos cirúrgicos que valorizaram acima de tudo a engenharia biológica-estética do homem. A indústria da saúde normalizou os discursos científicos, publicitários e tecnológicos tornando o sujeito moderno passível de uma vida rodeada de símbolos, associando e disciplinando o corpo às necessidades da era da superprodução. O corpo consome e se torna objeto de consumo, decorado, estimado, capaz de se expressar como uno, criando um projeto hedonista pessoal, flexível e adaptado. Para o sociólogo Bryan Turner (1992), no processo inicial do capitalismo fora construído um mecanismo entre disciplina e produção, já no século XX, surgiu uma ênfase devastadora do desejo, consumo e prazer.

Na segunda metade do século XX, as transformações sociais e a luta feminista buscam a igualdade corpórea, elevando ainda mais as considerações e distinções calcadas em considerações históricas e culturais, e não mais somente nos fatores biológicos e sexuais. O valor discursivo passa a tomar conta do corpo como um todo, negando a duplicidade de posições como corpo e alma. As alteridades binárias do modelo mercantil se diluem, o que antes estava restritamente ligado ao masculino (produção) e ao feminino (espaço sedutor) passa a invadir dimensões expressivas da corporeidade, criando a crise do corpo, o prazer

capitalista associado ao esforço toma conta de ambos os sujeitos, e acarreta a crise dos fundamentos da cultura moderna.

Esses mecanismos instituídos pela adaptação dos sujeitos aos novos grupos sociais provocaram um olhar mais atento ao corpo, estipulando um novo mercado ligado à estimulação e ao desejo. Nessa lógica, o consumo material religou o corpo à sexualidade, a indústria, ao perceber esse processo pós-moderno, estendeu os seus produtos a outras dimensões, elevando-o a objeto de desejo. As convenções pessoais e sociais não se restringem mais a bens econômicos e de produção, mas passaram a direcionar o olhar do sujeito a estilos de vida. Assim, “o corpo pós-moderno passou do mundo dos objetos para a esfera do sujeito, assumido e cultivado como um ‘eu-carne’, credor de reconhecimento e de glorificação, e mesmo objeto-sujeito de culto” (RIBEIRO, 2003, p.7).

A fetichização e a coisificação estipularam novas noções de corpo, a publicidade buscou nessas construções formas de impor padrões expressos pelo sucesso pessoal, propondo aos indivíduos novos segmentos que homens e mulheres podem aspirar. O avanço tecnológico trouxe diferentes maneiras de comunicação e socialização, o advento da experiência imediata, capaz de exigir do corpo uma nova reformulação de tempo e espaço, real e imaginário, assim, “o corpo que se começa a delinear pode ser apenas uma releitura sobre o corpo de outrora, mas pode ser também uma nova construção do presente” (ROSÁRIO, 2006, p. 5).

A fragmentação nos campos científicos e comunicacionais, na era pós-moderna, afetou também as noções corpóreas – se antes ele era apenas dividido em corpo e alma, masculino e feminino, foi partido em pedaços, vendido pela indústria como alvo de consumo e passível de sincretismos. As noções de saber e poder também sofreram fortes rupturas, a autonomia do indivíduo assumiu destaque em diferentes instâncias, social, política e estética.

Essa prática de variabilidade do sujeito não se desvinculou da cadeia de produção e de consumo, apenas construiu uma multiplicidade de estilos, ajudando homens e mulheres a mascararem e adquirirem o “novo corpo”. Nessa mudança radical das identidades, antes rígidas e totalizáveis, agora frágeis e descentradas pelo corpo fragmentado, relacionaram-se com o consumo e a tecnologia, criando um estupor metamórfico no qual o sujeito foi capaz de dividir e reconstruir alteridades, combinando gêneros e buscando uma verdade sobre si mesmo, tornando-se singular, único.

A cultura centrada na disseminação da valorização do corpo foi ao encontro aos ideais de consumo, da publicidade e do torpor da tecnologia, normalizando os conceitos sobre os modelos corpóreos que estavam em constante manutenção nas sociedades modernas. Para Goldenberg & Ramos (2002), o corpo construiu-se como objeto virtual inacabado por meio da

disseminação comunicacional, instaurando uma simbiose entre o biológico, objetos e máquinas, repleto de estereótipos, como um quadro inacabado, transformando-se em objeto de autoplastia para além do orgânico.

É a partir da hipermodernidade que corpo torna-se visto e tratado como pós-orgânico, composto da relação orgânica com as ferramentas digitais. Liberto de dicotomias binárias, masculino e feminino, o corpo vai buscando, de maneira mais complexa, assumir a estética da dúvida, da experimentação de novos fragmentos fetichistas e tecnológicos. Nesse processo, a sociedade do século XXI, envolta na autonomia individual, no consumo exacerbado e nos valores atribuídos às coisas pela cultura hedonista e psicologista da pós-modernidade, vincula-se ao prazer da satisfação individual, mais do que a rivalização com outrem, substituindo a primazia da teatralidade social pela das sensações íntimas e infinitas.

Estruturados pelo movimento, pela fluidez e pela flexibilidade da hipermodernidade e dos processos constitutivos da evolução humana e tecnológica, o corpo orgânico assume essas novas proporções e inquietações atravessado pelas densidades e ambiguidades do cotidiano. O imaterial, o diverso, o transitório e o móvel, dão o tom para constituição de um novo sujeito, que nasce através dos processos fragmentários e fraturados da condição pós-moderna.

O corpo brinca com as possibilidades da irrupção das novas tecnologias, das condições do contexto social hipermoderno, redefinindo espaços, criando extensões intermináveis, acoplando próteses temporárias, compenetrando articulações pluriversas, torna-se capaz de constituir e absorver tramas narrativas assimétricas subtraindo a dimensão naturalista da tradição sócio antropológica. O gozo das diferenças, das tecnologias e das individualidades momentâneas incorporadas à matéria corpórea produzem novos significados simbólicos em “um processo disjuntivo que se afirmou, e não um mero evolucionismo demovido do terreno biológico ao tecnológico. Trata-se de mutações constitutivas de corpos pós-orgânicos” (CANEVACCI, 2005, p. 31).

Em um processo transitivo, o corpo veste a cultura hipermoderna, buscando nesse processo dialógico os componentes transitórios para desbravar uma esfera variável e interminável, movendo-se perfurado e atravessado pela condição das individualidades momentâneas, da contratação e da incorporação dos vários, dos heterogêneos. De acordo com o contexto, as dilatações pós-modernas são capazes de virar e retorcer as categorias fixas das faixas etárias. O indivíduo é capaz de “perceber a sua própria condição de jovem como não-terminada e inclusive como não-terminável” (CANEVACCI, 2005, p. 29).

Elemento caracterizador da contemporaneidade, o corpo assume-se como suporte de discursos intermináveis, dilatando auto-representações, sem limites e objetivos definidos,

modificando biológicas, demografias e culturas. O sujeito torna-se móvel e nômade, em um processo fluido e dialógico capaz de abrir-se ao novo e desarticular-se de qualquer conceito que o imobiliza.

Os fenômenos mutantes do cruzamento entre o orgânico e o inorgânico e da dissolução das faixas etárias, destroem o ciclo obsessivo do controle filosófico e demográfico, do corpo produtor, do movimento fabril, adventos do capitalismo, ultrapassados pelo passar dos séculos. O conjunto de tais atitudes transforma o corpo em plataforma panorâmica capaz de produzir experiências de tipologia individual ligadas à pluralização, cheio de recortes e colagens atravessado por uma cartela de identidades que recusa qualquer congelamento. Vestindo signos temporários e intermináveis de decoração pública e particular, em um amontoado de códigos, de conjunto pleno de sentido para o seu portador.

A trama que perpassa o corpo afirma a decadência da era capitalista do futuro em favor do presente, criando uma libertação do aqui e do agora, trespassada por heterotopias que atravessam as ruas, removendo espaços generalizados e simplificados, partindo para um novo sentido de identidade – uma identidade móvel que incorpora os fragmentos temporários em “suas relações possíveis com o seu eu e com o outro – se “veste” ou se “transveste” de acordo com as circunstâncias” (CANEVACCI, 2005, p. 34).

Ultrapassar as fronteiras das coações do passado, deslocando e misturando identidades e espaços, exige do indivíduo diferentes dicotomias, constituindo novas visões perceptivas e auto-representativas, colocando em colapsos os códigos rígidos da cultura, que se obriga a remodelar-se em continuidade, já que o sujeito está sempre *in progress*.

Todas as mutações corpóreas produziram uma ressemantização alheia às normas e às instituições controladoras dos poderes sociais, introduzindo inovações nas correntes dialógicas e semióticas. O novo horizonte semântico abriu fraturas nas zonas de convergência política, social e cultural, antes consideradas como extremas, por abrigar em si o núcleo do desconhecido e da infração.

As alteridades juvenis, *in progress*, frutos da pós-modernidade, enxergaram, nessas zonas de convergência, pelo alheio e irregular, uma forma de oposição ao controle territorial, do domínio imperialista, libertando e desobstruindo fluxos corpóreos, linguísticos e espaciais.

Abertos os canais irregulares e incontíveis,

O extremo como eXtremo procurar esses códigos e esses sentidos. [...] X é agora o interminável, e por isso, é eXtremo. E o eXtremo não se pode “compreender”, não se movimenta na lógica férrea da *ratio*, não pode ser encerrado nos lugares fechados do conceito, da escritura, da pesquisa pura. Tentar atravessar o eXtremo irá significar, de minha parte, aceitar o irregular, entrar no incontível, explicitar o incompreensível. (CANEVACCI, 2005, p.45).

O corpo pós-moderno quer transitar por esses múltiplos espaços abertos, disjuntivos e fluídos experimentando todo o tipo de linguagem que encontra pelo estupor de uma nova metrópole que surge. As linguagens passaram a fugir do controle imobiliária das tradições e das instituições, comungando e deslizando por novas práticas sociais e tecnológicas em objetivos universais.

É da metrópole contemporânea, pós-industrial, imperialista de consumo, que nasceram e se proliferaram seções difusas de comunicação, criando conflitos sógnicos, direções improváveis, conceitos desordenados que fogem à lógica tradicional do contexto produtivo e social, ou seja, algo que deixa de pertencer ao campo restrito de *polis*, negando o controle político metropolitano, forçando-se a abrir e se abrir para novos fluxos. Segundo Canevacci, “Para delimitar uma etnografia comunicacional aplicada à metrópole, os conceitos devem ser forçados a abrir significados e leituras plurais. Forçar conceitos significa distorcer suas muitas pluralidades sensoriais. De timbre, mais que filológicas” (CANEVACCI, 2005, p.48).

O corpo que se locomove por espaços abertos percebe na metrópole seções difusas e fragmentadas de comunicação por suas eXtremas diferenças, metrópoles se tornaram comunicacionais, de conceitos oblíquos, formas móveis, irrequietas e opositoras. Territórios que diluem qualquer forma simplista de dominação e de estereótipos, que dilatam e sustentam tramas intermináveis em possibilidades híbridas e polifônicas. Do espaço das múltiplas identidades, do multiidentitário e desterritorializado, no sentido amplo de libertação, do poder do atravessar, cruzar e movimentar-se nos fluxos corpóreos, linguísticos e espaciais, entregando ao sujeito a capacidade de remover qualquer significado estático, livrando qualquer signo fluido dos símbolos sólidos, das culturas eXtremas.

Culturas eXtremas são aquelas que, ao longo de sua autoprodução, se constroem de acordo com os módulos espaciais do interminável. As culturas eXtremas são intermináveis: eX-terminadas: no sentido de que conduzem a não ser terminadas, a sentir-se como intermináveis, a recusar qualquer termo à sua construção-difusão processual. Culturas intermináveis enquanto recusam sentar-se entre as paredes da síntese e da identidade, que enquadram e tranquilizam. Normalizam e sedentizam. (CANEVACCI, 2005, p. 47).

É na observação do corpo dentro da metrópole comunicacional que se delimita o trânsito da multiculturalidade que reforça cada vez mais a perda de uma única narrativa corpórea e parte para o jogo “fracional” das diversas polifonias que depreendem pela descentralização urbana, abrindo espaço para a emergência de novos movimentos de exploração de etnográficas. Como afirma Canclini,

Este tipo de aproximação tem consequências para a construção da cidadania cultural, porque esta cidadania não se organiza somente sobre princípios políticos, segundo a participação “real” em estruturas jurídicas ou sociais, mas também a partir de uma

cultura formada nos atos e interações cotidianos, e em projeção imaginária desses atos em mapas mentais da vida urbana. (1997. p. 96).

Em trânsito, o corpo transita pelos diferentes espaços étnicos e folclóricos, de formas sexuadas, espaços cruzados, territórios móveis e intermináveis, produzindo condições vivenciais e linguísticas em mutação, individuais e assimétricas. O sujeito percorre em um fluxo fluído, esbarrando em coisas, sujeitos e coisas-sujeitos imprevistos no qual o eXtremo instável difunde e emula o prazer pelas diferenças. É na prática relacional capaz de produzir conexões entre indivíduos orgânicos e inorgânicos, que nascem as entidades pós-orgânicas, configurações das novas tipologias de sujeitos e suas individualidades.

O híbrido, as coisas-sujeitos, emergem através dos fluxos intermináveis dos cenários múltiplos e polifônicos, os quais abrigam a linha tênue que, diante da força da pós-modernidade e do desejo dessa nova condição humana, pesponta os processos culturais e comunicacionais infinitos, costurando as fronteiras biológicas, tecnológicas e de cimento da corporeidade.

Novas narrativas tomam forma, diante da proporção transitória do tempo e do espaço, pondo fim às culturas dominantes, herdeiras do iluminismo, que se corporificavam em ideologias históricas, rígidas e imóveis, as quais se mantinham como parcialidades universais, institucionalizadas e que compunham ideais concretos, dominantes de classes, de sexo e de gerações. Canevacci afirma,

A irrupção das novas tecnologias compenetra-se não somente nos processos produtivos, mas também nas articulações corporais. [...] Os componentes naturais do corpo – afirmação de per si já ambígua, pois cada traço do corpo, assim como o corpo em sua totalidade, foi sempre atravessado por poderosos significados simbólicos (e por isso nunca se pode falar apenas de corpo biológico) - foram progressivamente subtraídos à dimensão naturalista do século XIX, para abrir-se e desarticular-se numa miríade de microtecnologias, microprocessadores, chips que podem ser substituídos como próteses temporárias. (2005, p. 31).

O corpo surge como espaço de experimentação, indivíduo sedento pelos seus desejos, que suscita novas linguagens para escrever nas próteses e nos *bytes* novas formas de diálogos que antes foram sufocados pela hegemonia de uma única unidade nacional. Unidade que fora a precursora na construção de estigmas e de preconceitos sociais modernos que selecionava o caráter do que deveria ser considerada cultura, selecionando o singular do heterogêneo. Não há mais limites para as relações entre o corpo e as coisas, seus signos se bifurcam através das possibilidades da pós-modernidade, as linguagens tornam-se infindáveis.

Em perspectiva, o corpo, como entidade pós-orgânica, assume um novo protagonismo no espaço das metrópoles comunicacionais, despretensioso, livre e pluriverso, repleto de

novos significantes diante das extensões que atravessam o material biológico. Extensões que subtraem os processos disjuntivos de qualquer valor teocentrista, inflexível, e ideológico. O orgânico e inorgânico se entrelaçam a novos dialogismos, experimentações, identidades pós-orgânicas, flexões e mutações. “E essas mutações não são mais marcadas pelo desafio luciferiano a Deus, mas ao contrário, assiste-se a uma fratura radical entre os terrores do golem e os prazeres do ciborgue” (CANEVACCI, 2005, p. 33).

Assim, como forma significativa do desmoronamento das hegemonias, os significantes de classificação socioculturais que definiam o corpo através de um parâmetro nacionalista e estereotipado tornam-se obsoletos. Com o nascimento dessa nova forma de categorização corpórea surgem as novas identidades individuais e como elas, os desejos e frequências que desestabilizam qualquer fluxo normativo e ideológico genuíno. O empírico retorna aos fatos da experiência, focado na transitoriedade que nega o “caráter nacional”.

O corpo, do “eu”, único, diaspórico, assume-se com protagonista e parte em busca de novas experiências.

As identidades-diaspóricas exprimem desafios e irregularidades em relação à ordem administrativa estatal anfitriã. Frequentemente as formas linguísticas ou artísticas dos desafios exprimem misturas sincréticas. Afastar-se das próprias origens de uma identidade inicial e de uma cultura ligada a ela; aventuras no desconhecido e com risco de modificar a própria sensibilidade; ter identidades diferentes, sobrepor a velha às novas, sentir a expansão de si próprio. (CANEVACCI, 2013, p.110).

O fruir das vontades, dos desejos e das transfigurações surgem nas explorações desta entidade, que vaga pela metrópole comunicacional, em busca de novos modelos disjuntivos, incorporando a si a força das diferenças, ganhando forma nas pluralidades. O caráter multi-identitário, alteridade do século XXI, desmonta com veemência a ideia de “caráter nacional” e traz consigo a “dessemelhança mais ampla do conceito lógico de diversidade e do conceito dialético de distinção” (PERNIOLA, 1997, p.154).

Os instrumentos estáveis e identitários, resquícios dessas filosofias fabris, assegurados pelas tradições políticas, sociais e dos rituais obsoletos e rígidos da dialética sintética são exterminados pelo trânsito do eXtremo. Homens e coisas mudam fisicamente e ideologicamente, transmutam e imbricam-se, assumindo a sua relação como fluxos intermináveis. O corpo com entidade é inserido na categoria de explorador comunicacional, já que se move desordenadamente pela urbe contemporânea.

Dessa forma, homem, corpo e metrópole são observados como fluxos móveis através das culturas que nascem diante das produções contínuas de desejo, da comunicação e do vagar contemporâneo. Diante da ânsia exploratória, surgem as necessidades dos corpos em se

tornar plurais, fragmentados, depreendendo-se dos sistemas enraizados, da indústria, da religião e da biologia.

Com nascimento dessa nova corporeidade, híbrida, disjuntiva, que eclode dessa separação, as novas identidades focadas no desejo do corpo, das coisas e da metrópole põem fim na natureza marginalizada das subculturas, já que não se pode mais categorizá-las de modo simplista e unitário. Portanto, a dissolução do “caráter nacional” reafirma a ideia do trânsito desse novo corpo entre espaços multiculturais e em outros “eus”.

Assim opera o processo de personalização, nova maneira de a sociedade organizar-se e orientar-se, nova maneira de gerar os comportamentos, não mais com a tirania dos detalhes, e sim com o mínimo de sujeição e o máximo de escolhas privadas possível, com o mínimo de austeridade e o máximo do desejo possível, com o mínimo de coerção e o máximo de compreensão possível (LIPOVETSKY, 2004, p.20).

Em deslocamento, o que se percebe são as dissonâncias intermináveis das individualidades de cada sujeito, a metrópole surge como nação, dentro da nação, com o seu fluxo infundável e suscita a necessidade da transitoriedade das coisas. O corpo experimenta vorazmente as possibilidades de representação, dissolvendo a cultura centrada no nacional.

Consequentemente, essa reconfiguração social, reflexo da pós-modernidade, e dos fluxos móveis, remove os significantes estáticos, paralelistas, compactos e unitários que englobaram a sociedade durante emancipação industrial, que delimitava territórios e agrupava estereótipos tradicionais e lógicos.

As novas entidades entram na metrópole comunicacional, na fragmentação destas estruturas, reavaliando os seus significados estáticos, e incorporando a eles o fluxo líquido e transitório da contemporaneidade. “Essa fragmentação – ao invés de ser vista com horror, desgraça e lamentação, por sua “extrema” diferença com o compacto unitário e identitário social – é percebida como uma trama decisiva de libertações possíveis, por experimentações nas e entre as linguagens, por mutações e paradigma” (CANEVACCI, 2005, p. 45).

Assim, torna-se possível delinear um fluxo heterogêneo, interminável, que se reproduz pela cidade moderna diante da transitoriedade pluriversa do corpo. Em sobreposições contaminantes, o que se manifesta são tensões paradoxais, estilos narrativos diferentes que brotam pelos espaços, e que possibilitam conexões híbridas e polifônicas entre o singular e o plural.

As contaminações possibilitam tangíveis desmoronamentos identitários e demográficos diante das mutações que ocorrem nos corpos, suas zonas de tensões e convergências culturais. O que era antes um espaço zelado para um determinado coletivo revela-se passível de novas interações e interpretações a partir de cruzamentos trans-socio-

culturais. A metrópole deixa de ser um estado formado com princípios meramente civis na pós-modernidade, fascinando e seduzindo o corpo pelos símbolos e estímulos capazes de gerar novos fetiches visuais que se interligam em um processo de dissolução etnocêntrica, dando espaço para o cruzamento de inúmeras vontades e alteridades plurais. O fenômeno ocorre diante da coexistência, da migração e da interligação de múltiplos corpos, culturas urbanas e seus imbricamentos.

O grito da metrópole, seja através da estrutura, arquitetura ou fluxo, imprime uma carnavalização antagônica para essas entidades corpóreas plurais que estão em constante mutação, que caminham estrangeiras e desenraizadas, através de ícones que delimitam trajetos, ecoam múltiplas vozes coopresentes, incitando coros polifônicos, estruturas narrativas únicas, através de itinerários visuais, materiais e sonoros que se cruzam, se fundem em linhas dissonantes. A metrópole é corpo, o corpo é metrópole, desse emaranhado de vontades, desejos e polifonias, afirma Massimo Canevacci,

[...]significa que a cidade em geral e a comunicação urbana em particular comparam-se a um coro que canta com uma multiplicidade de vozes autônomas que se cruzam, relacionam-se, sobrepõem-se umas às outras, isolam-se ou se contrastam; e também designa uma determinada escola metodológica de “dar voz a muitas vozes”, experimentando assim um enfoque polifônico com o qual pode representar o mesmo objeto – justamente a comunicação urbana. A polifonia está no objeto e no método (1993, p.17).

O espaço/corpo, como signo, pluraliza-se pelas possíveis colagens e apliques incorporados a matéria, o que o torna um corpo mutável, transformando-se em um suporte de signos que determina o interminável, não suportando apenas um único significado. A primeira vista pode apenas parecer um conjunto ou amontoado de ícones díspares, na verdade, constrói um conjunto pleno de sentido, contribuindo para fazer parte de um novo processo de ressignificação corpórea, móvel e fluída através das relações dialógicas entre o homem, corpo e a cidade.

Ícones se dissolvem entre dicotomias e simbioses entre sujeitos e objetos. Quando ligados à cultura do consumo, do digital, das transvisões diversificadas, das emulações e dos desejos, provocam uma reconfiguração entre o material e o imaterial, desencadeando processos de experimentação, de fetichismo visual, através de uma política comunicacional.

Os contextos metropolitanos, monoteístas, pós-coloniais, nacionais, se irradiam, se confrontam, coabitam, se entrelaçam, competem a partir dos fluxos comunicacionais caracterizados por uma taxa crescente de fetichismo visual de matriz digital. Estes últimos disseminam e incorporam *minuciosos* atrataores: fragmentos simbólicos que atravessam os modos perceptíveis de um olhar que de modo nenhum ingênuo ou manipulável, embora condicionado à decodificação. Desejoso de selecionar e distinguir. De ser selecionado e de ser distinguido. (CANEVACCI, 2008, p.18).

Os atratores, espalhados pela cidade, excitam as entidades de tal forma a inclinarem o seu olhar temporariamente aos outros corpos-coisas, exercendo um poder que contamina, incita o desejo, o erotiza, e determina os novos fluxos pelos quais o sujeito percorrerá a metrópole. O corpo agora necessita ser preenchido por sinais e símbolos, já que a sua pele não é mais o seu limite, pois se expande em edifícios, mercadorias, imagens e tudo aquilo que se entende como desejoso, comunicacional.

A metrópole deixa de ser a fábrica moderna que determinava as linhas de produção, os produtos e suas separações em classes sociais. Dá lugar ao shopping pós-moderno, que põem em fluxo os produtos, o desejo erótico e a emulação das entidades. Agora tudo é oferecido e universalizado por esses atratores que desencadeiam novos processos de desejo, fetiches, múltiplas narrativas e lógicas ilegais que inundam as zonas eXtremas da comunicação.

É neste ponto que o *erótico*, em sua relação mais sincrética, “um exasperado mix entre erótica e óptica” (CANEVACCI, 2008, p.163), surge opaco e ambíguo emulando densidades em caráter ou tendências representativas de sexualidade, definindo reflexões e refutações sociológicas, endossando mitos e criando espaços atrativos para corpos-mercadorias e corpos-consumidores em uma estupefata facticidade capaz de transmitir narratividades entre os olhos das coisas e os olhos dos consumidores.

Embora pareça ter um único rosto, a metrópole pós-moderna torna-se infinita através da interação com esse corpo, que para ser, precisa estar nas coisas, interagir com as facticidades e os desejos que urbe apresenta. Nesses trânsitos multiculturais, eróticos e polissêmicos dos atratores espalhados pelo espaço/outro, o corpo assume e ressignifica modalidades crescentes e móveis expondo-se como um *bodyscape*, um corpo espaçado que “flutua entre os interstícios da metrópole comunicacional. O sufixo *-scape* se junta ao prefixo *-body* para acentuar um conceito flutuante de corpo, que se entende a observação alheia e própria enquanto panorama visual de códigos fetichistas” (CANEVACCI, 2008, p.31).

As possibilidades sígnicas dessas entidades contrariam a distinção dicotômica do corpo unilateral/plural, diaspórico/enraizado, orgânico/inorgânico e precede novas construções identitárias atravessadas pela pós modernidade. O que aparece de fato é uma identidade pós-orgânica que transita pelos fragmentos corpóreos, fluídos, materiais e imateriais, libertando-se da decadente filosofia do futuro, influenciando a libertação dos corpos, símbolos e ideologias, antes restritos ao imaginário utópico. O corpo passa de mero observador para integrante, de coabitante à habitante, em uma forma de re-existência das pluralidades. Somem aqui os obstáculos entre o corpo-unitário, corpo-outro, corpo-metrópole. Surgem de fato “os fluxos multilinguísticos corpóreos, das metrópoles comunicacionais

(imateriais), o fluir dos plurais difunde o prazer sob as formas eXtremas das diferenças” (CANEVACCI, 2005, p.49).

A discussão do corpo “reinserido” na sociedade compreende-se o espaço corporal e o espaço exterior como uma única identidade dialógica. O corpo em trânsito permite a compreensão da relação espaço-tempo, já que, quando inserido e ativo este assume a função de agente nas relações espaço-temporais, diante da banalidade, inter-relações e sensações conferidas ao cotidiano da urbe.

Neste trânsito relacional, o corpo agente, assume a ideia de que a humanidade não é somente um aglomerado de indivíduos. Compreende que o espaço, o mundo e a cidade, são construções intersubjetivas resultante da interação dialógica entre os sujeitos, já que seus símbolos e signos, emergem dos outros corpos. Corpos que contêm um conjunto de possibilidades narrativas, resultante da interação que somente a urbe pode proporcionar. Nas convergências e intercâmbios, o corpo plural, pós-orgânico, apropria-se da metrópole, a qual deixa de ser cenário, dando a ela “corpo”, conforme é vivenciada e praticada.

Contudo, tais inferências não são sinônimas de eternidade, já que tudo é têxtil, logo, as mutações carregam em seu gene um fluir da liquidez e da instabilidade, por serem inacabadas, sem tempo de duração, efêmeras. Seus signos são insólitos, buscam referencia-ções transitórias, nas quais não cabe introdução e muito menos conclusão. Elas nascem e se proliferam sem síntese justamente por serem multilinguísticas, emergem sob os prazeres antes proibidos das formas binárias de pensamento. “Os sentidos são proibidos não porque se produz uma mobilidade eXtrema diferente, mas, ao contrário, porque são justamente os sentidos do corpo – sentir-se corpo-sentido – que se bloqueiam, que se proibem, que se multam. *Proibição do corpo*” (CANEVACCI, 2005. p.51).

Nada mais é alma imortal, tudo é corpo provisório, já que os comportamentos se legitimam à medida que os prazeres proibidos são superados pela nova pele que recobre o corpo, o desejo e o asfalto. O desejo não é mais reprimido, distorcido, os sentidos deixam de ser apenas metáforas para se tornarem concretos. Assim como a estrada, a metrópole pela qual o corpo percorre, delibera um prolongamento das entidades corpóreas, libertando assim o ato de atravessar o imóvel: a memória.

A legitimação do corpo transitório, do *bodyscape*, configura novas etimologias que subscrevem os processos das entidades que emanam a forma fractal das individualidades assimétricas e incontroláveis do lado móvel das metrópoles comunicacionais. Os trânsitos comunicacionais vão além da forma material. Os corpos, biológicos, plásticos, de concreto ou *bytes*, se atravessam e se recusam a catalogação sintética do moderno.

Aqui, torna-se perceptível o apartamento das dimensões simbólicas entre corpo e alma pelo passar das décadas, perpetuando de ícone do platonismo até as construções hegemônicas da alma sobre o corpo. Contudo, é no surgimento da metrópole comunicacional e sua relação com o ser diaspórico que reaparece o corpo remodelado, boneco, transitório, capaz de abranger novos sistemas e configurações através das entidades assimétricas, oriundas dos imbricamentos das culturas intermináveis, seu lado móvel e transitivo, impossíveis de diferenciar o exterior do interior e vice-versa.

O corpo transita por rachaduras infinitas de margens móveis, onde o inorgânico perpassa o orgânico, descentralizando, dissolvendo no desejo de deslocar-se, do fetiche, do *eróptico* que se incorpora a subjetividade mutante do eu. Qualquer subjetividade histórica ou arquetipa do passado cai por terra, a fim de ver crescer uma nova paisagem, uma nova história, abrindo alas para as memórias-mundos, as multinarrativas, as zonas alternadas através de todas as parcialidades plurais corpóreas.

Nesta nova dicotomia, múltiplos corpos e espaços passam a ocupar o mesmo lugar, vagantes e pluriversos, como já revelou Merleau-Ponty “sob o espaço objetivo, no qual finalmente o corpo toma lugar, uma espacialidade primordial da qual a primeira é apenas o invólucro e que se confunde com o próprio ser do corpo” (2006, p. 205). Vê se aqui o movimento de interconexão entre o biológico, o sintético e o geográfico. Nesse domínio não existe mais diferença entre um e outro, mas sim flutuações. O espaço como zona territorial é atravessado pelo corpo i-material que deixa suas certezas identitárias e atua como justaposição dos fluídos das diversas culturas que transita.

As gerações intermináveis, de culturas eXtremas, realizam essa continuidade linguística e narrativa por meio de seus *autoconstrutores* que se fluidificam pelas das metrópoles. São impossíveis de fixar e situar por vagarem desordenadamente, testando, sentido e relativizando as suas experimentações. Desse processo auto-produtivo, nascem as frequências sincréticas do contexto estético e social moderno. Seus corpos se tornam políticos, antagonistas do conceito obsoleto de comunidade. A identidade não é mais fixa e física, ela se constitui através dos elos com os outros corpos. O cimento como fonte da artificialidade das metrópoles não é mais o objeto separatista das múltiplas culturas, mas a forma pela qual o sujeito nômade transita, explora e transpassa qualquer zona territorial. Nesse prisma, em entrevista² Canevacci ressalta que,

Na metrópole comunicacional, cada pessoa configura um "outro", não na forma de uma alteridade radical, mas de pequenas diferenças. Se, no passado, prevalecia o conceito de homologação, no qual todo mundo seguia um padrão determinado pela

² <http://www.iea.usp.br/noticias/massimo-canevacci>

estrutura econômica e política, atualmente o grande desafio da comunicação e da etnografia é penetrar em cada uma dessas diferenças — diferenças que configuram tipos específicos de alteridade e, juntas, formam um patchwork, uma dimensão sincrética glocal [global + local] que varia no espaço e no tempo. (2016, p. 1).

No cruzamento transorgânico, é tecida a geografia da alteridade que circunscreve as emoções dessa entidade posta à geografia da urbe que não aceita uma síntese de direção. A *multidireção*, o navegar desorientado o torna nômade expandindo a relação entre o cimento e a alteridade, convergindo múltiplas culturas e significantes. Nesse percurso, o paradoxal ilimitado do fluxo interstícios da metrópole e as sobreposições causadas pelo corpo em sua relação fractal com o espaço criam o desejo de atravessar toda e qualquer porosidade comunicacional.

O diluir, cruzar e manchar fronteiras faz parte deste percurso, no qual essa entidade assume a sua proposição de *performer*, atravessada por movimentos de desterritorialização e reterritorialização. Há “a perda da relação ‘natural’ da cultura com os territórios geográficos e sociais e ao mesmo tempo, certos realocações territoriais relativas, parciais, das velhas e novas produções simbólicas” (CANCLINI, 2011, p.309). Portanto, unifica os fetiches ao efêmero, ao disperso, ao diaspórico, frutos da condição de subjetividade atual.

Essa *performance* das entidades pós-orgânicas

significa que o público, deixa de ser somente espectador, vem agora a ser espectador, isto é, uma mistura daquele que participa, mas que é também ator. Espect-ator significa a coparticipação que desenvolve por meio de atitude performática no público, um espectador performático. Isto é, que não é mais passivo, mas é parte constitutiva da obra. Isso é muito claro no desenvolvimento da tecnologia digital (CANEVACCI, 2009 pag.11-12).

Dessa forma, o *bodyscape*, estimulado pelos atratores, em performance é capaz de desconstruir identidades culturais unitárias, atravessados pelo fluxo líquido de valores estéticos e desejosos oriundos da sociedade contemporânea. Logo, a formação de novas diásporas, características dos desmoronamentos etnográficos abarcam essas entidades através das conjurações híbridas e sincréticas.

Ao transitar por essas zonas eXtremas que desdobram iconografias, cartografias, memórias, estereótipos e transvestimentos, são abertos novos caminhos de experimentações onde as alteridades, os desejos, as bifurcações e os sincretismos são estimulados, descortinando e unido os corpos-coisas, criando o advento da hipermodernidade. Não existe mais o valor “natural”, e sim, alteridades antropológicas, sociais, religiosas somadas às extensões do corpo pós-orgânico. Os ícones apropriam-se dessa zona de fluidez corpórea em

um jogo de transfiguração “ao sacralizar o direito à autonomia individual, promover uma cultura relacional, celebrar o amor ao corpo, os prazeres e a felicidade privada [...]”. (LIPOVETISKI, 1989, p. 41). Estas transfigurações estratificam a percepção que dá a dependência do corpo contemporâneo às representações sintéticas como uma forma de continuação dele.

Ao invés de um indivíduo passivo, é um interprete ativo que aplica uma semiótica espontânea ao próprio corpo, narrando às próprias mudanças comunicacionais e os próprios desejos sensoriais: isto é, é a comunicação, entrelaçada ao consumo e à cultura, que aqui redefine as fisionomias recortadas ao invés da sociedade. (CANEVACCI, 2008, p.33).

Assim, o corpo mais do que nunca deixa de ser neutro enquanto juízo de valor humano e estético. É moldado pela inferência significativa das coisas, das escolhas contínuas e oscilantes, de uma potente força atrativa, simbólica e *erótica* que perfura olhos, materiais e zonas fluídas na metrópole comunicacional. Nessa dinâmica, extrapola qualquer dicotomia redutora, faz pulsar limiares têxtis e possibilita estratégias sincréticas para articular novas narratividades.

1.2. A MODA

Fenômeno que resiste há séculos, influencia costumes, dita tendências, e persuade comportamentos desde o Renascimento até os minutos do hoje, a moda, por trás de um contexto social, cultural e político, existe na dualidade entre os campos frívolos do consumo e a condição de objeto de arte. Ela resiste ao tempo, modifica-se, e se transforma em uma velocidade dissonante, esse fenômeno vaga muito além nos intermeios metrópole comunicacional e se desdobra para além dos cabides dos armários de homem e mulheres do mundo todo.

Antes mesmo de ganhar o mundo como fenômeno do século XIV, o organismo da moda já aparecia como índice de significações, circunscrevendo relações e distinções sociais binárias, masculino e feminino: “a indumentária sempre foi uma forma de o sujeito expressar-se e ‘ser expressado’, e ela é uma das maneiras de serem concretizados os anseios primeiros dos seres humanos: a necessidade de adornar-se, de embelezar-se” (MARTINS apud CASTILHO, 2007, p. 16).

Desde o século XVIII, não está mais restrita apenas a algum grupo social, ganhou os holofotes de todo mundo, preenche prateleiras de jornais e de grandes lojas. Reanima memórias, comunica discursos e ocupa museus. Cada vez mais os jovens e os velhos são

atraídos a sua órbita. Sua urgência tem em gene central a característica do advento moderno: o seu freme comunicacional.

Este mecanismo que se relaciona com o vestuário, corpo, consumo, desejo, identidade e arte, e de difícil conceituação, parte do pressuposto da atitude e das ambições reflexivas do homem para o objeto ao mesmo tempo em que lhe concebe o tom crítico do discurso e da escolha. Relativizar os diversos conceitos referentes ao termo moda pode ser algo difícil, já que o seu núcleo perpassa a economia, a semiologia, a estética, entre outras áreas.

De fato, é importante compreender que, mesmo sendo difícil de delimitar, ela se aplica, imbrica-se, e converge, não somente por ser considerada um mecanismo “linear” ou uma ideologia predominante, mas em todas as diversas áreas da sociedade, sendo o vestuário um de seus *corpus*, desde o período medieval em diante. Como define Gilles Lipovetsky,

Moda é uma forma específica de mudança social, independente de qualquer objeto particular; antes de tudo, é um mecanismo social caracterizado por um intervalo de tempo particularmente breve por mudanças mais ou menos ditadas pelo capricho, que lhe permitem afetar esferas muito diversas da vida coletiva (1994, p.16).

Dentro destes sistemas (i) lógicos das produções e estímulos de sentido criados através dos sistemas de moda, a sua evolução nos campos sociais se deu pelo rompimento das barreiras segregadoras instauradas na Europa medieval, onde reis e rainhas possuíam um determinado tipo de vestimenta que lhe diferenciavam de outras classes mais inferiores. Atravessados pelo desejo de lucrar, os comerciantes passaram a imitar o comportamento e a vestes da aristocracia. O fetiche dos nobres em busca da excelência e da distinção impulsionavam costureiros a criarem roupas cada vez mais variadas e de cores exuberantes.

Sabe-se que desde o século XVIII, os trajés constituíam e transmitiam as relações de poder da aristocracia. Visto a sua amplitude, inúmeros artigos de vestuário foram desenvolvidos para que certos trajés e objetos fossem destinados somente a um tipo de classe, logo as mais baixas ficavam proibidas de adquiri-las. Esse processo contribui para o papel das roupas como um marcador discursivo importante. As proibições tornavam os artigos mais desejosos, atribuindo aos seus consumidores valores em um jogo de poder, fetichismo e distinção.

Os primeiros olhares históricos sobre vestuário remontam aos séculos XVII e XVIII, quando três heranças se encontram: trabalhos veiculados à imagem da diversidade vestimentar, estudos precisos sobre o modo de se vestir dos antigos e dos modernos, que são em parte ligados a uma certa tradição acadêmica da pintura da história e de sua pedagogia, e enfim, as obras consagradas aos costumes provincianos e regionais. (CIDREIRA, 2005, p. 37).

As reestruturações comportamentais foram potencializadas pelo capitalismo industrial do século XIX. Com o advento da modernidade, a moda foi um dos processos decisivos para

a trajetória da história da evolução da humanidade. Os grupos sociais emergiram e como forma de classificação passaram a se distinguir mais uma vez pelos seus ícones e trajes, em um jogo discursivo de escolhas e refutações, alterando as formas de democracia e iconoclastia calcadas nas acepções de escolhas trazidas pela indústria e pelo capitalismo. As formas de roupas passaram a mudar rapidamente, adaptadas aos indivíduos, aos costumes de determinada época, como traço do movimento modernista, Nietzsche classificou-a como um aspecto moderno, pelo seu poder de advento da emancipação social.

Os comportamentos, a partir da democratização da moda no século XX, deram acesso às classes trabalhadoras oprimidas e excluídas por razões ideológicas e econômicas, permitiu a expansão da produção em massa e abriu as possibilidades para o consumo. O que acarretou a crescente velocidade do desejo em relação ao elo discursivo dos símbolos de distinção, passando a aumentar os índices de desigualdades sociais.

No nível mais profundo, tratava-se de uma revolta que consistia em conciliar uma cultura consigo mesma, com seus novos princípios básicos, unificando-a. Não uma “crise de civilização”, mas um movimento coletivo para arrancar a sociedade das normas culturais rígidas do passado e dar à uma sociedade mais flexível, mais diversa, mais individualista, conforme as exigências da moda consuma. (LIPOVETSKY, 2009, p. 286).

A composição do novo projeto social acarretou desdobramentos subjacentes de interesse do domínio da moda, visto que os membros das camadas sociais tentam até hoje superar sua própria classe por meio da diferenciação dos demais, e visando a uma forma para igualar-se às pessoas de classes superiores. Diante da busca constante destes modelos de vida, a era do consumo acarretada pelo modo individualista proeminente de décadas passadas fez da moda o objeto de representação.

Esse poder discursivo e desejoso da moda contribuiu para que as grandes indústrias de varejo, oriundas do capitalismo e calcadas nas instâncias do desejo, incorporassem à moda as variações da estética, da beleza e do corpo. O que nos leva a ponderar que esse movimento ao mesmo tempo em que libertou o homem, aprisionou-o. O contemporâneo virou sinônimo de transitório, a beleza rearticulou-se não ao ideal universal, mais ao sensível e ao efêmero. As percepções de mundo mudaram, parafraseando Roland Barthes (1975), o que antes era observado e julgado como bom e ruim, agora é visto com velho e novo.

A lógica do hiperconsumo suplantou no corpo da moda inúmeras outras formas de expressão, a fim de atrair um público cada vez maior à sua órbita. As artes visuais, seus discursos e outras formas similares de expressão tornaram-se membros cada vez mais influentes e decisivos para esse organismo.

O tempo e o espaço ficaram cada vez mais comprimidos na modernidade e, com isso, a moda começou a buscar em diferentes formas o seu espaço discursivo através do imaginário, ora coletivo, ora individual de cada homem. Seu objetivo era acoplar a esse movimento líquido de temporalidade novas formas e valores, favorecendo e incorporando memórias e tempos. A moda é ciclo, mesmo que em um espaço e tempo, é introduzida e substituída agora pelo movimento da hipermodernidade. Esse artifício descontextualiza tradições como forma de manter vivo esse sistema, já que não mais possui uma origem fixa. Combinam-se aqui duas tendências já caracterizadas por Gilles Lipovetsky, “uma que acelera os ritmos da desencarnação dos prazeres e a outra que eleva a estetização dos gozos, à felicidade dos sentidos, à busca da qualidade no agora” (2004, p, 81).

Tal lógica acompanhava e ultrapassava qualquer comportamento estático, já que uma nova tendência deveria substituir uma anterior, partindo do pressuposto modernista. Entretanto, o novo modelo de sociedade do século XXI, calcada nos valores dos tempos hipermodernos, recontextualiza o grau comunicacional do sistema de moda, ligados não somente ao consumo, mas de cunho afetivo, invadindo memórias, reciclando modelos, incorporando ideologias, invertendo a lógica de substituição, a moda passa agora ter um extrato final. Mas, para sobreviver, atribui a si um estado de polimorfismo, passando, assim, a reanimar e abranger tudo.

No mundo do hipermoderno diversos elementos são combinados à moda, além das características históricas, sociais e culturais. Na sua incansável busca pelo elo comunicacional, a moda se depara e se entrelaça com outros signos pluriversos. O cinema, a música e a literatura entre outras correntes dialógicas verbais e não verbais passam a se incorporar ao universo das tendências desse sistema. Um exemplo são as culturas de rua, antes segregadas pelos abismos estéticos e sociais, tornam-se elementos indispensáveis para a indústria de indumentárias.

Como eu poderia definir a moda (...) que pare ser o efeito formal de todas as outras mudanças! Com efeito, ela se encontra em toda espécie de movimentos e tem uma mutabilidade particular, se Deus é o primeiro, Criador das coisas, a Moda é o primeiro príncipe transformador. Se o coração humano é difícil de se descobrir por causa da natureza bizarra que se esconde e se manifesta em nós, a Moda não o é menos, pois com os corações e a vontade da mudança, é ela que muda corações e suas vontades. Não existiriam se nós não nos deixássemos levar pelas afecções caprichosas. E depois se o tempo é a medida de nossa vida, parece inconcebível enquanto nós vivemos sobre a terra, que a Moda tenha sem dúvida suas propriedades, pois ela é agora outra que ela não será breve e mesmo que ela reine sempre no mundo ela não reinará jamais da mesma forma. (GREINALLE apud LANG, 2001, p. 74/75).

Os estilos de vida, as subjetividades individuais passam a alimentar os canais físicos da moda, as peças corporificam diferentes linguagens, memórias e elos afetivos atribuindo a esse sistema a lógica do pertencimento.

A moda, há muito tempo, deixou de ser objeto de teor puramente indumentário, o processo de comunicação e imbricamentos que ela estabeleceu ao logo dos séculos, em forma de disputas e choques sociais, a transformou em uma grande plataforma estética e comunicacional pela qual perpassam polifonias das mais variadas ideologias e organizações.

A modernidade trouxe consigo a instabilidade emocional e capital, à medida que o indivíduo passou a desenvolver a sua liberdade, consolidando assim o novo sistema de consumo. A pós-modernidade incitou o consumo como uma forma de expressão da individualidade contemporânea. Já as sociedades hipermodernas transformaram o consumo em uma terra fértil para o cultivo do “eu”. Nessa supremacia das individualidades, os objetos, as coisas, e a moda, mais do que nunca, transformaram-se em formas representativas do ser e estar no mundo.

A maioria dessas pessoas percorrem os anseios de suas individualidades, desmistificam, recriam e reorganizam tendências oriundas do universo da moda, transitam e compõem novas estéticas narrativas antes consideradas inapropriadas ou reprimidas por variantes sociais. O que pode se ver aqui não é mais a difusão de bens e de renda que estipulam e “etiquetam” alteridades, mas as “pluralidades”, os gozos, as memórias e os desejos individuais. A moda torna-se um emaranhado de signos e se comunica de diferentes maneiras, tempos, com e entre as sociedades.

Na evolução do universo de moda, para constituir uma linguagem, as roupas devem compor um vocabulário e ter uma gramática.³ Respaldo por essa perspectiva, compreende-se que o sistema linguístico de uma determinada sociedade abre espaço para o vestuário e as múltiplas formas de tecer vocábulos através das costuras. Moda é linguagem. As roupas são o método linguístico visual, são palavras capazes de expressar mensagens diferentes através de suas linhas. A maioria das roupas comunica, mesmo que indiretamente, aquilo que o emissor em seu íntimo pretende externalizar.

Esse fenômeno comunicacional que está no centro do sistema de moda implica uma detalhada consideração, já que, os depoimentos que as peças de roupas produzem são capazes de desencadear um sistema de significados que dão formas às experiências, crenças e valores de uma sociedade.

³ Alison Lurie, *The Language of clothes*, Nova York, 1981 [2000], p.4.

Roland Barthes (1967) em um estudo definiu a moda como um grande processo discursivo, na qual retrata o sistema de moda, em três aspectos: a peça de roupa real, a peça de roupa representada e a roupa usada. Diante deste sistema, percebe-se o interesse pela projeção discursiva através da roupa representada, já que a *roupa real* nada mais é que a matéria que está na cadeia de consumo, como objeto. Já a *roupa usada* simboliza o discurso corporificado. A *roupa representada* incorpora a fruição da linguagem do homem, seus desejos, seus anseios, suas memórias diante da transitoriedade das coisas.

Da mesma forma, gozos e vontades servem como pilares das múltiplas estruturas simbólicas dissonantes da moda. São nos tecidos, nos cortes e nas suas extravagâncias que estão impressos as subjetividades de uma determinada sociedade. Assim, o universo da comunicação aparece como um presente jubiloso para o homem. “Um mundo de sedução e de movimento incessante cujo modelo não é outro senão o sistema da moda” (LIPOVESTKY, 2004, P.60), ou, se quisermos, um sistema de signos.

Moda é significação, “se vestir é uma ato de significação e, portanto, um ato profundamente social instalado no coração mesmo da dialética das sociedades”, definiu Barthes em um de seus poucos estudos sobre vestimenta. Sobre esse aspecto, o sociólogo atribuiu a si a tarefa de estudar o “sistema da moda”, e com isso pesquisou as relações sociais e atividades para que a moda exista.

Para compreender esse processo, Barthes precisou retomar os estudos estruturalistas de Ferdinand Saussure sobre o signo linguístico, o qual se forma através de um significante, a imagem sonora, e seu significado, o conceito. O signo é arbitrário, porém no campo na moda, o seu vínculo é um pouco diferente. Na moda, cria-se um código, uma extensa relação de regras que se associam entre um e outro. O que justifica pelo fato de que não possuir uma familiaridade com o código acarretará a inabilidade para desbravar e utilizar esse sistema. Como exemplo, pode-se observar uma calça jeans rasgada, em uma instância seu significado acarretaria uma vestimenta informal, já em outra, um símbolo de modernidade.

Definitivamente a moda é um sistema que comunica, as peças são suportes aos quais as palavras se impregnam, re-significam e transmitem um diálogo ao sistema que interagem. Porém essas combinações precisam ser consideradas semanticamente instáveis, já que seus significados estão relacionados a fatores do fruir estético. É do principio da linguística ao qual podemos considerar a moda como suporte para o dialogismo, mesmo que isso nos leve a inferir que seus contextos possam ser relativizados.

Malcolm Barnard, através da obra *Moda e Comunicação* (2003), reforça a ideia de que cada indumentária ou artefato produzido pelo sistema de moda desencadeia um jogo

comunicacional não verbal, de conotações e significações capazes de exprimir diferentes formas de linguagem análogas à linguagem falada. Esse jogo constituído por linguagem, gramática e sintaxe próprias concebe a ideia mecanicista dos estudos linguísticos: enunciador/mensagem/enunciatório.

A peça de roupa, segundo essa explanação, é então o meio pelo qual a pessoa manda uma mensagem para a outra. É por meio da roupa que uma pessoa tenciona comunicar suas mensagens a outra. A mensagem, assim, é uma intenção da pessoa e é isso que é transmitido pela roupa no processo de comunicação. A mensagem é também, naturalmente, aquilo que é recebido pelo receptor. O que é mais importante nessa descrição da comunicação é a intenção do remetente, a eficácia do processo de transmissão e o efeito em quem a recebe. (BARNARD, 2003, p.52).

Sobre essa questão, o autor ainda questiona sobre qual a forma de comunicação em que o sistema de moda está inserido já que não se pode dizer que a comunicação está reduzida a mera emissão de mensagens, pois é preciso avaliar a interação entre o indivíduo, a mensagem produzida e a comunidade na qual está inserido. “Assim, moda e indumentária seriam entendidas como elementos usados para dar sentido ao mundo e às coisas e pessoas nele inseridas” (CIDREIRA, 2005, p 112.).

Portanto, moda e indumentária como fenômenos comunicativos estruturam um sistema de significados em uma determinada cultura e por meio deles permitem a diferentes indivíduos constituírem diferentes identidades através do seu processo dialógico. Barnard caracteriza dois modelos do processo de comunicação que se interligam ao sistema de moda, o primeiro conhecido como modelo, processo que vê a comunicação como envio e recepção de mensagens, já o segundo, estruturalista e semiótico, se desenvolve pela produção e troca de significados na negociação entre remetentes, leitores, suas experiências culturais e textuais.

Para Barnard (2003), em se falando de moda, o segundo modelo “parece possuir alguma plausibilidade”, já que se utiliza da interação social entre os indivíduos para constituir um determinado significado.

Por exemplo, tomando-se a questão que concerne à comunicação como uma interação social constituindo um indivíduo como membro de um grupo cultural, de preferência a ser ele membro de um grupo e só então interagir socialmente, parece claro que usar “cabelo raspado, suspensório, *jeans Levi's* curtos e largos ou calças *sta-prest* funcionais, camisas Ben Sherman lisas ou abotoadas de cima a baixo, e botas no estilo *Doctor Marten* muito bem engraxadas (Heibdige 1979: 55) constitui um *skinhead* do fim da década de 1960. Não é que um indivíduo seja primeiro um *skinhead* e então passe a usar toda a parafernália, mas a parafernália é que constitui o indivíduo como um *skinhead*. É a interação social por meio do indivíduo como um membro do grupo e não vice-versa, ser um membro do grupo e então interagir socialmente. (BARNARD, 2003, p. 55).

O modelo semiótico, ao se valer da negociação de papéis para constituir a geração de significados,

Foge dos problemas anteriormente referidos, concernentes ao modelo de processo. Não é mais o caso de serem ou o estilista, ou o usuário, ou o espectador da roupa fontes das intenções que fornecem os significados; no modelo semiótico, os significados resultam da negociação entre esses papéis. Não pode ser uma negociação no sentido literal, naturalmente, com os diversos leitores sentados à volta de uma mesa. Também não se devem esquecer os efeitos resultantes de os diferentes leitores, na “negociação”, estarem em posições ou de domínio ou subserviência na relação que estabelecem entre si. Porém, é, com efeito, o que acontece na medida em que a cadeia leitora (que pode, na verdade, ser o estilista, ou o usuário, ou o espectador) traz a sua própria experiência cultural e suas expectativas para fazer pressão sobre o traje na produção e troca de significados. (BARNARD, 2003, p. 56).

Essas dimensões semióticas funcionam como formas fragmentadas no sistema de moda. Isso ocorre na medida em que os diferentes grupos sociais se relacionam e tem acesso aos mesmos itens de moda, assim os discursos são emitidos de formas diferentes pelos mesmos suportes. O fenômeno ocorre na medida em que os estilistas, as peças e o homem se aproximam interligados pela obstinação da supressão dos seus desejos estéticos-discursivos. A discursividade da moda, portanto, fundamentada no desejo do homem em comunicar-se, desnudando sentimentos e memórias e cobrindo corpos e fetiches. Dessa forma, “significados são gerados, e posições de poder relativo estabelecidas dentro e através do processo de comunicação” (BARNARD, 2003, p.56).

Nessa lógica, BARNARD (2003) nós dá dois tipos de explicações para a origem ou construção de significados no sistema de moda, a primeira delas se localiza fora da roupa, já a outra na própria roupa, em cores, texturas e formas. Existem várias formas exteriores as roupas que possivelmente se declara como a origem ou a fonte de um determinado significado. O que podemos considerar como o mais óbvio seria o estilista, em segundo plano o usuário da indumentária e em terceiro o expectador.

A imagem do estilista permeia o imaginário comum como a instância capaz de delimitar o significado de uma roupa. Ao criar um determinado artigo ou peça, supostamente o estilista insere suas intenções, pensamentos e crenças em cada recorte e costura. Essa ideia simplista só faz sentido se acreditarmos que essas ideias são as únicas fontes de significados. Dessa forma, não se pode tratar o trabalho do costureiro como uma forma simplista já que, se o significado fosse o produto final, não haveria interpretações alternativas de seu trabalho, e existiriam inúmeras pessoas incapazes de se apropriar desses significados ou adaptá-los de acordo com suas próprias intenções. Assim, transformando a peça de roupa em um símbolo estático, e logo seu significado não poderia mudar, nem acompanhar outros significados. Portanto, “tendo em vista esses problemas e objeções, parece plausível sugerir que o significado não é simplesmente um produto das intenções do estilista, nem poder ser apenas o que ele este diz que ele é” (BARNARD, 2003. p. 114).

Outra ideia para o significado de uma peça é que seu significado reside na própria roupa, inerente a cores, texturas e formas. O problema nesse ponto de vista é que só podemos classificar determinada roupa diante do ponto de vista social ao qual estamos inseridos. Assim, o significado das peças de roupas só se daria em uma determinada cultura e não em outra. “Afinal de contas, se o significado estivesse simplesmente no traje, como a cor vermelha, então a leitura poderia ser feita por pessoas provenientes de todos os tipos de cultura” (BARNARD, 2003, p. 120).

Seguindo o pensamento de Barnard (2003), o espectador constitui parte importante do processo dialógico do sistema de moda, porém também a ideia de um único significado dado à peça pelo usuário não se sustenta. De acordo com esse argumento é preciso compreender que o significado outra vez acontece como fruto das intenções das pessoas. “Se o significado fosse realmente produto das intenções do usuário ou do espectador, entretanto diferentes interpretações não poderiam então existir; as intenções do usuário gerariam o significado e o assunto estaria encerrado” (BARNARD, 2003, p.115).

São diversos os problemas que encontramos ao dizer que o significado está externo à indumentária, o mesmo vai acontecer com a ideia de que o significado reside inerente às peças. O que nos cabe pensar é que esses argumentos aparecerão diversas vezes, imbricados, misturados e sincretizados, ao se tratar do sistema comunicacional de moda. Nesse processo comunicacional devemos considerar fontes e origens de possíveis significados para argumentar essa explicação semiológica. Retomando os estudos de Saussure e Barthes, podemos dividi-lo em dois tipos: conotação e denotação para a geração de significados.

Antes de qualquer coisa, os estudos estruturalistas semiológicos destacados anteriormente nesse capítulo servem como base para compreendermos que a definição de signo a partir de agora, também estará interligada em objetos e imagens. Portanto,

a definição de signo, de Saussure, pode ser generalizada de modo que a possa se aplicar a outras coisas além do signo linguístico. Assim, enquanto que o signo continua sendo composto e duas partes, segundo a definição mais geral, o significante é qualquer coisa que substituiu ou representa outra coisa, e o significado é a outra coisa que está sendo representada. Seguindo essa explanação, tecidos e têxteis, assim como roupas e partes de roupas podem ser signos. Ensembles, coleções, imagens também podem ser considerados como signos. (BARNARD, 2003, p. 122/123).

Essa aproximação faz com diferentes objetos produzidos pelo universo de moda possam ser analisados ou considerados como signos e seus significantes, substituindo ou representando outras formas de expressão.

Dessa forma, objetos e imagens que constroem o sistema comunicacional de moda devem ser considerados como signos que funcionam de maneiras e níveis diferentes de significado. Primeiramente, ao analisarmos uma peça, linhas, formas e modelos podem representar parte de um conjunto total, em segundo plano, botões, lapelas e zíperes acarretam o estilo condizente com a peça, e por fim, o conjunto total pode ser considerado como um significante. O significado estaria de acordo com o usuário e na dimensão ao qual este indivíduo se veste. O primeiro e o segundo nível podem ser considerados como “denotacionais”, já o terceiro como “conotacional”.

O sentido denotacional está ligado estritamente à sua representação, no caso de uma pintura, fotografia ou desenho é que seu significado será uma pintura, fotografia ou desenho. Assim, “deve-se dizer que o sentido denotacional das palavras e imagens não deve diferir do modo significativo entre pessoas da mesma cultura ou que usam a mesma língua” (BARNARD, 2003, p.126).

Por outro lado, a conotação pode ser descrita como o pensamento, sentimento ou associações que o indivíduo cria a partir da sua interação com uma palavra ou imagem. “Tecnicamente, ou falando semiologicamente, o signo denotativo (a unidade composta de significante ou significado) é considerado como um significante. O significado desse significante irá variar de pessoa para pessoa, conforme a palavra ou imagem [...]” (BARNARD, 2003, p 128).

Esses conceitos analíticos, denotação e conotação, tecnicamente servem para análises ou explanações da experiência com o sistema de moda, são conceitos que se imbricam e funcionam juntos, muito embora os signos suscitem certa arbitrariedade. Não se pode falar somente de um determinado significado como produto intencional do estilista, do usuário ou do espectador.

A relação entre palavra falada e escrita é arbitrária, como exemplo, o termo “camisa e a peça de traje masculino significadas, que é arbitrária. Não há conexão natural entre o significante, a forma escrita ou falada da palavra, e o significado” (BARNARD, 2003, p.131).

A arbitrariedade dos signos também nos leva a refletir sobre o contexto social, já que um signo só produz significado ou gera sentido se estiver distinto de outro ou sancionado por um convenção social. Não compete somente ao indivíduo escolher a significação de um determinado signo, é preciso que se leve em consideração um acordo social sobre determinando assunto.

Nem é o indivíduo quem decide o que uma palavra irá significar; não haverá comunicação sem acordo social. Assim, os sentidos das coisas são produtos da diferença ou da relação entre signos. Como diz Saussure, “ na linguagem, como em qualquer sistema semiológico, o que quer que seja que distinga um signo de outro o

constitui”, só há diferenças “sem termo positivos” (SAUSURRE, 1974, p. 120-1). Além disso, os sentidos são produto do acordo social, são o produto de negociação entre as pessoas. Há espécies de diferenças, duas maneiras pelas quais um signo se difere do outro signo. Existe a diferença “sintagmática” e a diferença “paradigmática”. (BARNARD, 2003, p. 132-3).

Essas duas diferenças apresentadas por Barnard (2003) possuem um sentido e deslocam-se de acordo com cada cultura, assim, também fazem parte da construção de sentido no processo de significação do sistema de moda. Cores, cortes, texturas, etc., podem ser explicadas pelas diferenças sintagmáticas e paradigmáticas através de contextos e deles gerando sentidos para cada item. A diferença sintagmática se produz através das sequências ou dos significantes que podem ser construídos por signos, já a paradigmática está ligada aos conjuntos dos quais aqueles selecionados.

No sistema de moda, essas diferenças apresentam-se através distinções das partes que compõem uma ou várias peças de roupa. Na diferença paradigmática, encontramos cores, texturas, golas, colarinhos, diferentes tipos de vestidos que podem ser escolhidos. Já na sintagmática, são as diferenças entre esses colarinhos, golas, mangas para compor um vestido.

Argumenta-se aqui as relações sintagmáticas e paradigmáticas podem explicar todos os contextos em quem uma roupa, um *ensemble* ou uma coleção sazonal inteira pode habitar. Isso envolve uma afirmação de que, por maior que seja o contexto, terá de poder ser descrito em termos ou de diferença sintagmática, ou paradigmática. Isto é, por maior que seja o contexto proposto como sendo a verdadeira fonte de sentido, aquele maior contexto teria de ser ou sintagmaticamente ou paradigmaticamente relacionado ao elemento que estava sendo discutido. (BARNARD, 2003, p.137).

Para exprimir e comunicar o sistema de moda, segundo Malcolm Barnard (2003) buscam-se na semiologia os termos e objetos comunicacionais do sentido e da imagem. O autor atribui aos níveis e tipos de significação o poder da moda enquanto fenômeno ideológico e social.

Outro autor de fundamental importância para os estudos do sistema de moda como plataforma semiótica é Marshall McLuhan, um dos maiores nomes da comunicação e que escreve sobre a importância do meio de uma mensagem para a comunicação. Segundo Cidreira (2005), em seu livro *Os sentidos da moda*, “McLuhan também introduziu a vívida noção de “aldeia global”, a qual descreve a conexão do mundo via os meios eletrônicos” (p.113).

Segundo a autora, McLuhan suscita uma observação sobre o universo de moda concebendo que este suporte também é considerado como um espaço de mídia, uma extensão da pele do indivíduo. “Entende-se por mídia todo e qualquer prolongamento do corpo, um

instrumento criado pelo homem para assessorá-lo no dia a dia, ou seja, uma técnica, uma tecnologia” (CIDREIRA, 2005, p.113).

Dessa forma, cada objeto, instrumento, indumentária criadas a partir do sistema de moda compreendem uma tecnologia que prolonga a morfologia biológica e os distinguem de outro indivíduo. Assim, o vestuário, enquanto meio e mídia, desencadeia um papel configurador de diferentes possibilidades e modelagens capazes de se acoplarem em diferentes corpos e com isso estabelecendo uma relação dialógica entre corpo e a roupa. Cidreira (2005) utiliza o exemplo já citado por Barnard (2003) para definir essas relações transmídias: “se uma mulher porta uma pluma em seu chapéu, seu corpo se prolongará até a extremidade da pluma e, automaticamente, ele adotará gestos e atitudes na sua nova dimensão” (SHILDER apud BOREL, 1922, p.19).

A dimensão do vestuário como prolongamento dos corpos humanos produzem determinados significantes capazes de desenvolver diferentes hierarquias de significados. Tal afirmação nos leva a crer que, muito além de cobrir o corpo, as roupas são peças que extrapolam o seu valor utilitário para agregar um valor simbólico.

A partir do momento em que a moda (fashion) passa a ser vista como *materialização de um esquema simbólico*, ela concorre para estruturar historicamente as épocas, e ao fazê-lo ela tece um fio de comunicação no tempo. A indumentária assume uma responsabilidade informativa que dá conta dos diferentes períodos da civilização e da condição de vida dos homens socialmente constituídos. Revisitando McLuhan, pode-se dizer que, ao atualizar um modo de configuração espaço-sócio-temporal através de um *revestimento* -a roupa- sendo um recurso tecnológico, a moda reclama para si o estatuto de mass media. (CIDREIRA, 2005, P.116).

Por essa razão, a roupa, como plataforma condutora de sentidos, libertou os polos entre emissor e receptor e também o controle sobre a mensagem fazendo circular múltiplos sentidos. E com isso, na zona dos fluxos comunicacionais, “o corpo empresta forma à roupa que configura o sentido” (CIDREIRA, 2005, p.117).

Onde começa e onde termina a moda é algo hoje totalmente difícil de definir. O sistema comunicacional, o uso dos simbolismos e técnicas, as performances, a publicidade e os meios de comunicação como pontes entre a estética e a fruição, tornam esse fenômeno ambivalente. De um lado, a ideia artística ao ponto de criar discurso inovador e por vezes desestabilizador, por outro, a cultura do consumo através da incitação do desejo.

A supremacia do universo das roupas reflete com precisão a fluidez e o dinamismo da sociedade hipermoderna, “institucionalizando o efêmero, diversificando o leque dos objetos, [...] obrigou o indivíduo a informar-se, a acolher as novidades, a afirmar preferências subjetivas: o indivíduo tornou-se um centro decisório permanente, um sujeito aberto e móvel

através do caleidoscópio da mercadoria” (LIPOVETSKY, 2009, p. 204). Afirmando a sua credibilidade como instância formadora de discursos e desejos, o império da moda vê na emancipação dos comportamentos culturais da modernidade a sua fixação. Um magma ardente que se expande pela arte em movimentos transgressores, maleabilidade na sede de inovação, do desejo hedonista que perpassa as gerações.

A moda, como consagração libertária, alastra-se pelos dos fluxos comunicacionais, beija o consumo e se volta para os desejos das alteridades individuais. Interminável, emancipa indivíduos, indica os colapsos da tradição e rapidamente dialoga com o a hipermodernidade. Sendo assim, aparecem corpos, linhas, texturas e bifurcações capazes de seduzir sentidos, olhares e entidades em uma costura disjuntiva entre espaço-tempo-desejo-objeto.

Os códigos comunicacionais passam a se (des) organizar em cadeias performáticas, deslocando-se e disfarçando-se através de narrativas permeadas por flutuações entre objeto, memórias e indivíduos. Nesse momento, costuram-se corpos, tecidos e discursos, alinhavando olhares, sentidos e sociedades para ditar as ordens do *dress-code* hipermoderno.

1.3. COLAGENS

As relações possíveis sobre as articulações do corpo e da moda no universo contemporâneo abrem caminhos para diferentes formas de experimentações sociais e estéticas. Compreender que a plástica que circunda esses dois corpos se atravessa com a dicotomia das relações dialógicas que ambos produzem é de extrema importância para se chegar à conclusão de que esses dois sistemas produzem e funcionam como linguagem. Segundo Castilho (2009),

Dentro das possibilidades humanas criadas para o fenômeno da comunicação, a moda pode ser compreendida como expressão de um conteúdo e, assim, ela pode ser lida como um texto, que, por sua vez, vincula um discurso. E o corpo, da mesma maneira, também é a expressão de um conteúdo, isto é, um texto que vincula um discurso. Juntos moda e corpo forma uma unicidade textual que sustenta um conteúdo ou, como se disse, um determinado discurso (CASTILHO, 2009, p. 34).

Estamos aqui trabalhando com diferentes formas, cores, texturas e que, em contato umas com as outras, produzem elos discursivos capazes de (re)animar, transformar ou construir mensagens. Embora cada um deles mantenha suas especificidades, em conjunção, são determinantes para a construção de uma comunicação sincrética, de um determinado tempo e de quaisquer variantes social.

Essas mensagens, as do corpo e as da moda, desdobram-se cada vez mais diante do universo da hipermodernidade e são de grande interesse para a análise do *corpus* dessa dissertação, já que compõem a plasticidade das manifestações da sociedade contemporânea.

A moda repleta de repertório, ora com objeto de deslocamento social, cultural e político, ora como elemento de adorno e decoração, sempre produziu significados e permitiu estabelecer elos de significações, rearticulações e manifestações com outras plataformas de comunicação.

Ao assumir esse posicionamento, entendo que a moda passa a receber, de fato, o estatuto de linguagem, caracterizando-se pelas particularidades que ela assume em determinados contextos nos quais são presentificados ritos e técnicas, costumes e significados que se diferenciam de uma civilização à outra, de grupos sociais a outros, ou ainda de indivíduo a indivíduo, independente da temporalidade pela qual se configura. (CASTILHO, 2009, p. 37).

Nessa perspectiva, o sistema de moda e seu poder simbólico formam um *ethos* narrativo, capaz de compor ou acompanhar diferentes plasticidades estéticas e, com isso, incorporar a si o poder de ver em suas linhas, texturas e tecidos o descrever da história. Isso tudo porque a liberdade de se reinventar do sistema de moda faz imprimir em cada peça de roupa subjetividades socioculturais de determinada época.

O corpo, por sua vez, ao longo dos séculos, manifestou-se como uma estrutura semiótica a qual está atrelada ao indivíduo, e que a partir dele constrói e instaura significados. Seus diferentes códigos gestuais o normatizam em uma gramática própria capaz de elucidar uma linguagem verbal, desenvolvendo e assimilando referência de diferentes culturas.

Quanto a isso, o corpo pode ser visto como um condutor de hierarquias fundamentadas pelas diferentes situações que experimenta. Essas hierarquias intermediam seus valores culturais, seu comportamento e estipulam um conjunto de regras de sociabilidade e etiquetas históricas.

Capacitado pela ação do gesto, o corpo produz significações e exprime o ser e o estar do sujeito. Desta forma, o corpo é um modo de presença no mundo, protagonizando vários papéis nas diferentes interações humanas, o que implica o fato de requer, nesse processo, a presença do “outro”, um suposto receptor que processa as atividades do corpo: a da recepção e de leitura daquele que se apresenta diante do seu campo de visão. O corpo passa, desse modo, a ser entendido como meio de expressão de um conteúdo articulado, por meio do qual é possível “dizer” ou “significar”, inclusive, o que a palavra, muitas vezes, omite ou não consegue expressar por seus recursos inerentemente característicos. (CASTILHO, 2007, p.79).

Nesse contexto, o corpo, como estrutura primordial do indivíduo e representação dos anseios da sociedade, encontra na moda a possibilidade de amplitude no seu processo

significação. São nas possibilidades tecidas pelo universo da moda, linhas, formas, cores, proporções e volumes que o sujeito personifica discursos, ideias, crenças e saberes.

A associação entre esses dois suportes têxteis, corpo e moda, se estabelece em interações diversas e múltiplas formas de posicionamento e estruturação social que permitem ao indivíduo expressar suas manifestações discursivas no seu circundante. Além disso, tais constatações podem levar o corpo e a moda a meios e sistemas muito poucos explorados, adquiridos por esse processo dialógico, como é o caso da literatura.

A proposta que se enfatiza nessa dissertação quer relacionar a moda como revestimento do corpo e transfiguração da linguagem, a um processo semiótico e sincrético na tradução da obra literária *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa, para suportes comunicacionais, no caso aqui, as peças de roupas.

Muito já foi estudado sobre a vestimenta e suas imbricações com outras linguagens, no entanto, a literatura como parte integrante do sistema de moda e suas relações ainda carece de estudos. Diferentes autores de textos literários construíram suas narrativas ancoradas na construção indumentária de seus personagens, isso lhes atribuía certo grau de comparação com a realidade. Como exemplo, podemos citar Marcelo Martins, no prefácio do livro de Kathia Castilho, *Moda e linguagem* (2007), a qual recupera personagens marcantes das obras de José de Alencar para delimitar um paralelo entre costumes, moda, identidade e tempo.

[...] reportamo-nos ainda a J. de Alencar, que, sabe-se, escreveu um conjunto de obras que retratam a vida brasileira desde os primórdios até a contemporaneidade do autor. Em relação ao seu momento presente, encontram-se chamados “romances urbanos”. Desses destacam-se os denominados “perfis de mulher”: *Lucíola* (1862), *Diva* (1864) e *Senhora* (1875). Essas obras presentificam épocas e costumes, mas vale notar que assim o fazem também pelas modas que nelas circundam nos grupos sociais. Além disso, o colorido da indumentária feminina e o tom sombrio da indumentária masculina constituem verdadeiros percursos de significação: constroem personagens, situam-na num dado ambiente, trazem noções de bom senso e de bom gosto com ares de um tempo e espaço precisos, e por fim, mas não menos importante, descortinam novidades e embasacam os olhos de quem vê determinados imbricamentos, certas rupturas promovidas no sistema e no processo de inter-relação corpo e moda. (MARTINS, *apud*, CASTILHO, 2004, p. 24).

A partir dessas considerações, vê-se a possibilidade de conjunção entre os estudos do corpo e da moda com a literatura. Nas obras literárias, observa-se o desnudar da construção social por meio da queda das máscaras que envolvem, não apenas sistemas, mas diversos processos que o universo da moda e a biologia dos corpos são capazes de elucidar através de seus significantes.

Nesses estágios de conjunção, observam-se os diferentes procedimentos que o texto verbal constrói sobre e para seus personagens e que dão visibilidade aos sistemas de moda. O

que nos leva a crer que, em cada fragmento literário, podem ser construídas relações com os estudos da moda e do corpo. Essas conjunções entre expressões, espaços e tempos que figurativam sujeitos, com o seu caráter comunicacional, podem ser consideradas significantes, logo portadoras de sentido.

Para relacionar esses movimentos de significações entre ambos os discursos, da moda, do corpo e da literatura, e de suas manifestações e interações textuais, é preciso recorrer às possibilidades de articulação plástica que garantam a apreensão de seus sentidos e de sua construção. Nesse contexto, o corpo torna-se suporte ideal de discursos, enquanto a moda estrutura e personifica o discurso literário.

Tais considerações nos levam a observar, reconhecer e percorrer um processo que se constitui e edifica acerca do intermédio de efeitos de sentido. Para melhor compreender e conseqüentemente expandir essa pesquisa recorreremos aos estudos ligados à intersemiótica e aos sincretismos culturais.

2 LINHAS: INTERSEMIÓTICA E SINCRETIKA: A MODA E A PALAVRA VESTIDA

Em meio à porosidade dos tecidos comunicacionais contemporâneos, os elos entre as múltiplas linguagens permeiam e perpassam diferentes campos e fluxos. Campos e fluxos esses que, em trânsito, constroem narratividades entre corpos, matérias e subjetividades.

Nessas constelações discursivas que envolvem coletivos, suas conversações e convenções socioculturais reverberam e determinam tramas que propiciam cruzamentos de diferentes linguagens. Esse imaginário atual é capaz de influenciar os fatores que engendram as mudanças em âmbitos estéticos e linguísticos na busca (re) animar superfícies têxteis e (re) combinar memórias através da impermanência e a transitoriedade das coisas.

Isso significa que, diante dos fluxos multilinguísticos, a literatura passa a receber, de fato, novos contextos e possibilidades de conversação com outras instâncias comunicacionais. Assim, podemos afirmar que ela não mais sozinha arquiteta novas variações de manipulação e argumentação discursiva capaz de interagir e revestir qualquer corpo.

Esses intercâmbios estabelecem o (re) inventar de discursos manifestados ao longo da história do homem e dos sujeitos manifestantes. Proliferam desses cursos diversos valores críticos e lúdicos que permeiam e reavivam o universo literário, em uma transladação de épocas, experimentações e aparências. Nessa busca da multiplicidade, originam-se paralelamente gostos de nosso tempo. Gostos, estéticas e discursos que se investigam, justificando o poder da maleabilidade da palavra em experimentação.

No campo das transformações, surge o sincrético, movimento que é produto da fusão de diferentes filosofias e visões de mundo, que vê na antropofagia, trânsito também literário, o ato mais criativo, que a tudo devora e deglute, capaz de recriar o antigo e transformá-lo em algo totalmente novo. Nessa perspectiva, o entender dessas fusões, deglutições e recriações está a obra de Massimo Canevacci, *SincretiKa* (2013), com o seu K luminoso, que suscita o entendimento dos movimentos da sociedade contemporânea, que destitui os imobilismos e teorias arraigadas. O sincretismo concerne e busca entender as relações entre os corpos que têm diferenças e que está em constante mutação, assim como a literatura, a sua relação com as outras artes e a ostensiva proliferação de novos símbolos e discursos.

Para cada novo símbolo, uma nova performance, que influencia não só comportamentos, mas estados em corpos de tecido biológicos ou sintéticos. Nessas transformações cirúrgicas, os símbolos buscam ser confrontados e convidam a uma análise semiológica, que consiste em separar unidades e classificá-las à maneira de um gramático.

Nessa instantaneidade imperativa e os contatos simultâneos dos corpos e códigos, o poder do sincretismo carece de um estudo diferencial capaz de distinguir tempos e modelos, existências e alteridades. São desses tecidos carregados de valores mutantes, em função de explosão sintagmática que se busca na Tradução Intersemiótica, sistema esse tachado e aqui utilizado sobre as perspectivas de Júlio Plaza (2010), que busca enxergar o sentido completo de um objeto, suas camadas e significações.

Essa abrangência da relação entre o sincrético e a intersemiótica no processo comunicacional contemporâneo é capaz de talhar os tecidos em mutabilidade programada: o corpo, a moda e a palavra.

Essas duas correntes enlaçam sistemas de expressões delimitando e exprimindo configurações morfológicas em caráter de novidade. Nessa revolução informacional em função de explosão de sentidos tem no poder da sua ubiquidade a expansão dos estudos literários e o redirecionamento da constituição do sujeito da atualidade.

2.1. INTERSEMIÓTICA

O ato de contar histórias tão imanes e tão antigas quanto o próprio homem e as suas formas de comunicação, perpassam o tempo, as formas e as barreiras do outro e do espaço. Mais do que mera necessidade de reconhecimento, sociabilidade e referenciação, as histórias que produzimos e contamos desvinculam-se da realidade e passam a permear novas esferas e possibilidades em redes contemporâneas de comunicação. A linguagem é capaz de criar inúmeros paradigmas entre o real, o imaginário e o tecnológico, viabilizando as narrativas a assumirem novas formas, texturas e expressões estéticas ou comunicacionais.

Somos capazes de produzir, por meio de tantas formas de comunicação, canais expressivos como o teatro, a dança, a literatura, a moda, o cinema, a arquitetura, entre outros, para expressar nossas individualidades. Entre todas estruturas, a palavra se situa como alicerce referencial e basilar já que anima o inanimável, circunda os diversos corpos linguísticos e ganha novas roupagens artísticas diante da comunicabilidade contemporânea. A literatura, como suporte que melhor abriga a palavra, é capaz de incorporar a ela filosofias, técnicas, ferramentas e métodos, refletindo e abrangendo avanços, cruzamentos e hibridações. É na teoria literária, sobretudo aos estudos da semiótica, que podem ser observadas e discutidas essas migrações discursivas para diferentes suportes.

É nesse jogo artístico, intertextual, semiótico, que se observam as convergências entre palavras, meios, formas e objetos produzidos por diferentes enunciadore, distribuídos por

canais variáveis e suas recepções. Através desse jogo linguístico, não mais somente focado e idealizado na mensagem que são observados os recursos estéticos atribuídos e suas possíveis figurações discursivas que permeiam as experiências de fruição e significação. Pretende-se aqui, já que palavras inexitem de forma estanque, observar os novos processos dialógicos em suportes pós-modernos, observando suas novas formas, texturas e significados através desse emaranhado intermitente de compreensão e apreensão sígnica.

A teoria semiótica de Peirce, mesmo sendo de fato abstrata não é apenas uma construção teórica e filosófica, mas dela desencadeiam amplitudes potenciais em processos de aplicação nas áreas de estudos de comunicação e artes, já que o signo, descrito por Peirce, constitui inúmeros atos de comunicação.

Levando-se em conta que a semiótica é a ciência da significação e de todos os tipos de signos, afirmar que as teorias semióticas e suas respectivas metodologias podem ser aplicadas às linguagens das mídias mais diversas e seus respectivos processos de comunicação, desde a oralidade até o ciberespaço, é uma asserção passível de pouca discussão, chegando a se constituir em um truísmo. (SANTAELLA e NÖTH, 2004, p.7-8).

Os processos de abstrações dos conceitos instituídos por Peirce possuem em sua efetivação níveis de difícil aplicação, Santaella (2005), discorre sobre uma extrapolação dos métodos de categorização das fenomenológicas consideradas já universais dos estudos de Peirce. Veem-se as misturas, formas e hibridações das linguagens artísticas de raízes lógicas e cognitivas que determinam a constituição verbal, visual e sonora e gama variante de linguagens que são geradas através dos processos sígnicos.

As matrizes não são puras. Não há linguagens puras. Apenas a sonoridade alcançaria um certo grau de pureza se o ouvido não fosse tátil e se não se ouvisse com o corpo todo. A visualidade, mesmo nas imagens fixas, também é tátil, além de que absorve a lógica da sintaxe, que vem do domínio sonoro. A verbal é a mais misturada de todas as linguagens, pois absorve a sintaxe do domínio sonoro e a forma do domínio visual. (SANTAELLA, 2005a, p.371).

A linguística é a primeira ciência que pode ser relacionada à tradução, pois inúmeros estudos culturais contribuem para os estudos de tradução, reafirmando que os sistemas culturais fazem parte da exploração semiótica através de uma reflexão teórica. Essas correntes exploram os fenômenos em contextos socioculturais, desencadeando diferentes ângulos de pesquisas, conduzidas por um tradutor em problemas que ultrapassam diferentes correntes artísticas e avanços tecnológicos. Para Peirce,

A ideia mais simples de terceiridade dotada de interesse filosófico é a ideia de um signo ou representação. Um signo “representa” algo para a ideia que provoca ou

modifica. Ou assim é um veículo que comunica à mente algo do exterior. O “representado” é seu objeto; o comunicado, a significação; a ideia que provoca, o seu interpretante. O objeto da representação é uma representação que a primeira representação interpreta. Pode conceber-se que uma série sem fim de representações, cada uma delas representando a anterior, encontre um objeto absoluto como limite. A significação de uma representação é outra representação. Consiste, de fato, na representação despida de roupagens irrelevantes, mas nunca conseguirá despi-las por completo; muda-se apenas a roupa mais diáfana. Lidamos apenas, então, com uma regressão infinita. Finalmente, o interpretante é outra representação a cujas mãos passa o facho da verdade; e como representação também possui interpretante. (1974, p.99).

Como advento da contemporaneidade, a aproximação da literatura com as outras artes e a tecnologia vem desenvolvendo diferentes sistemas comunicacionais e semióticos que são passíveis de tradução. Esses fenômenos de multidomadalidade estão envolvidos em processos de ostensão verbal, visual e óptico. Essa tradução pode ser definida como tradução intersemiótica, já que observa essa transmutação de signos comunicacionais do sistema verbal para outro, de diferente natureza, como já definiu Roman Jakobson (1959). Assim, esses novos sistemas de signos podem ser considerados um construto ao qual damos algum significado, uma intersemiose, que surge através da análise, envolvendo pelo menos dois sistemas expressivos diferentes.

As linguagens artísticas híbridas desvinculadas do texto e em trânsito por diversos suportes, ganham autonomia e novos sentidos, extrapolando a capacidade de apreensão e assimilação, já que se coagulam nos mais diversificados meios de expressão provocando no receptor um atordoamento. Embora não excluído do contexto, quando observa a transmutação de signos para outros meios, o receptor precisa levar em consideração equivalências e interferências diante das alterações, mutilações e distorções que a linguagem sofre nesse trânsito. Ou seja, praticamente torna-se inexistente uma linguagem praticamente pura, já que, nessa transmutação de sígnicos em trânsito, todas as linguagens tornam-se híbridas. Assim,

quando se trata de linguagens existentes, manifestas, a constatação imediata é a de que todas as linguagens, uma vez corporificadas, são híbridas. A lógica das três matrizes e suas 27 modalidades, desdobradas em 81, nos permite Interligar os processos de hibridização de que as linguagens se constituem. Na realidade, cada linguagem existente nasce do cruzamento de algumas submodalidades de duas ou três matrizes. Quanto mais cruzamentos se processarem dentro de uma mesma linguagem, mais híbrida ela será. (SANTAELLA, 2005, p. 379).

O mosaico formado por essas aproximações desencadeia no receptor o processo de tradução, assim como Jakobson (1959), definiu como uma ação interpretativa de signos verbais inclusos em meios e suportes não verbais. A operação tradutora caracteriza a tradução intersemiótica que vê, nas práticas interdisciplinares e atemporais dos signos em forma de

arte, a medula da contemporaneidade. Jakobson, preocupado principalmente com o signo verbal, constrói em suas teorias a possibilidade de tradução desses sistemas. Na escrita de Júlio Plaza, em seu livro *Tradução Intersemiótica*, é possível compreender e ampliar o conceito deliberado pelo russo, já que a tradução é definida

como sendo aquele tipo de tradução que ‘consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas não-verbais’, ou ‘de um sistema de signos para outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura’, ou vice-versa, poderíamos acrescentar. (PLAZA, 1987, p.11).

As transladações de signos são concebidas como a “prática crítico-criativa na historicidade dos meios de produção e reprodução, como leitura, como metacriação, como ação sobre estruturas eventos, como diálogo de signos, como síntese e reescritura da história”. (PLAZA, 1987 P.14). Ou seja, uma transmutação atemporal que permeia e interliga diferentes elementos e signos e que visa traduzi-los diante de diferentes relações, em suportes e estruturas.

O receptor tornar-se tradutor e, diante dessa sincronia, leva em conta a sua consciência histórica, alimentado pela experiência do presente e minado de constelações artísticas dialógicas, ao mesmo tempo detendo, segundo Plaza, “um estado passado para operar sobre ele, num segundo momento. Assim, “reatualiza o passado no presente e vice-versa através da tradução carregada de sua própria historicidade, subvertendo a ordem da sucessividade e sobrepondo-lhe a ordem de um novo sistema e da configuração com o momento escolhido” (1987, p.5).

Observam-se, na tradução de uma linguagem sígnica para outra, as interrelações transcodificadoras análogas que circulam nos campos das artes, da literatura e da comunicação e suas reproduções. Jakobson, ao relativizar a função poética de um texto, explica que, mesmo sendo um emaranhado de equações verbais, esses elementos constituem um único código verbal de significação própria. A mistura, a combinação e a interpretação desse código, portanto, “só é possível na transposição criativa de uma forma poética para a outra” (JAKOBSON, 1971, p.72).

A introdução de diferentes corpos para uma análise comparatista ou simbiótica afeta o sistema linguístico de tal forma a produzir um novo processo de criação, que somente ocorrerá através da hibridização entre um código e outro, observando a relação inter-signos e os significados que são capazes de produzir. A ideia de traduzir esses signos através de efeitos análogos com meios diferentes para exprimir um sentido em meio às equivalências dos corpos distintos reafirma definição pierciana de transformação de signos em signos.

A transformação acarreta o processo de transmutação, logo, tudo aquilo que seja passível de significado gera uma tradução, criando, assim, um observador-leitor, conseqüentemente um processo dialógico através da comunicação, que passa pela barreira do interior e exterior dos códigos, aplicando um sentido à floresta política, social e cultural dos símbolos. A forma, a natureza social da linguagem criam possibilidades interpretativas entre passado, presente e futuro, pela mediação da comunicação.

Embora o signo seja determinado pelo objeto, o objeto não pode ser o signo, já que pode apenas representá-lo. Nessa dicotomia, a representação só se consoma através do efeito estendido que o signo desenvolve e carrega através da representação do objeto. Cada signo possui uma natureza, e nessa relação são independentes, passíveis de complementações. Quando interagem com outros em processos imbricatórios se desenvolvem fazendo emergir um novo signo passível de novas interpretações simbólicas de acordo com o interpretante.

A responsabilidade do interpretante está imanentemente ligada ao que Pierce (2015), definiu em três aspectos:

- a) As suas qualidades materiais que dão ao pensamento sua qualidade;
- b) A aplicação denotativa ou conexão real que põe um pensamento-signo em relação ao outro;
- c) A função representativa;

Nessas estruturas, o signo nada mais é do que a representação de alguma coisa disponível para interpretação de alguém, que cria e reestabelece um dialogismo com novos ou antigos signos. Assim, são divididos por classes de acordo com a sua concepção podendo variar em ícones, índices ou símbolos. Um ícone indica a semelhança sígnica entre objeto e significado, o índice é determinado pelo objeto, já os símbolos, pela sua proximidade intuitiva entre o objeto e o significado.

Embora não possua nenhuma hierarquia, os signos tornam-se e são considerados perfeitos tanto pra Pierce, quanto para Jakobson quando produzem e possuem proporções iguais. O que dessa forma, fica claro é que o signo não é o objeto, mas o processo de constituição, transformação e autopreservação, tanto interna quanto externa da produção de sentido e significação, *ad infinintum*.

A linguagem em função estética necessita do receptor para construir sentido através das possibilidades interpretativas construídas pelos signos. Nesse jogo, o valor de ícone, imanente ao signo, sobressai-se diante da sua capacidade de degeneração simbólica no processo de semiose. Os signos abertos pelas possibilidades de indeterminação passam a

significar através dos sentidos atribuídos pelo receptor, ou seja, de autorreferência. Plaza, explica que,

ora sendo o ícone um signo sem poder de representação, as qualidades materiais do objeto imediato não se reportam a algo que está fora do signo, mas apenas apresentam-se a si mesmas. Desse modo, o ícone põe em suspensão o movimento centrífugo do signo, isto é, seu processo de remessa a um outro signo, hipostasiando seu movimento centrípeto. É por isso que o conhecimento que está apto a instaurar é apenas uma possibilidade de compreensão. (1987, p.23-24).

Ao mesmo tempo em que o signo estético torna-se concreto, ele necessita de um processo de interligação discursiva para produção de sentido. Assim, as questões ligadas à tradução desencadeiam operações capazes de serem extrapoladas pelas mensagens produzidas de caráter estético, já que se pode observar no objeto a característica imanente da ambiguidade.

Diante desse cenário, recorreremos aos procedimentos de Jakobson que engendram as relações entre poeticidade e plurisignificância e constituem a capacidade referencial das linguagens. Esses enfoques dizem respeito à ambiguidade estabelecida nas linguagens quanto ao seu processo de construção estética. Fica evidente, então, que toda operação decodificadora instaurada pelo receptor é um processo de tradução, já que um sentido de um signo só é produzido através de outro signo. Para Jakobson, essas decodificações

Fornecem a cada signo linguístico dois grupos de interpretantes, para retomar o útil conceito introduzido por C. S. Peirce: duas referências servem para interpretar o signo: uma ao código e outra ao contexto, seja ela codificado ou livre (...) os constituintes de qualquer mensagem estão necessariamente ligados ao código por uma relação interna e à mensagem por uma reação externa. (...) Para o linguista como para o usuário das palavras, o significado de um signo linguístico não é mais que sua tradução por um outro signo que lhe pode ser substituído, especialmente um signo “no qual ele se ache desenvolvido de modo mais completo” como insistentemente afirmou Peirce. (1922, p. 40-41 e 64).

Essa relação que se estabelece entre o código e a sua mensagem, e suas produções internas e externas em sentido de similaridade é o cerne dos processos de tradução, em específico das funções estéticas, “um signo traduz o outro não para completá-lo, mas para reverberá-lo, para criar com ele uma ressonância” (PLAZA, 1987. p. 27).

Nessas funções, os códigos são capazes de aludir, ou também propor sentenças entre códigos de naturezas diferentes, instaurando uma dinâmica, visto que o pensamento do receptor possui e produz imanentemente o processo intersemiótico, sendo capaz de selecionar, refutar e compreender as diferentes possibilidades linguísticas na hibridização das linguagens.

Fica evidente que os signos vão se transformando e desenvolvendo novas possibilidades de sintaxe e comunicação, dando novos sentidos e formas à medida que os

códigos tendem a se desvincular do objeto original. A intensificação do paradoxo significativo dos signos estéticos, que tendam a ser completos, não pode ser lançado fora de uma cadeia semiótica. Essa cadeia ligada estritamente ao tempo interpõe ao signo alguns aspectos de preenchimento. Logo, um signo estético é traduzido por outro estabelecendo uma relação de semelhança e proximidade por referência produzindo uma conexão.

Assim, a tradução como signo enraizado no icônico tem no princípio de similaridade a única responsabilidade de conexão com o seu original. A cadeia signo-de-signo, mesmo a nível icônico, comporta tempo, mudança e transformação, onde a identidade está excluída de antemão, comportando incompletude e diferença, intervalos que são preenchidos pelo signo tradutor, pois o signo sugere, elide, aponta, delimita, indica, mas sempre dentro do sistema de relações analógicas de sua semiose. (PLAZA, 1987, p.32).

Logo, a tradução Intersemiótica está ancorada no signo expresso através de sua possibilidade como ícone em produção estética, que vislumbra o poder da possibilidade no ponto tangencial do seu significado, mantendo uma relação íntima com o seu signo original, embora em dicotomia de similaridade, e pelas múltiplas formas pelas as quais podem ser lidos, mantenha o seu tom diferenciador.

Cabe observar, portanto, esse processo de transladação e transmutação sgnica e o movimento de leitura como processo hermenêutico, já que todo objeto parece ser passível de tradução, muito embora nem tudo seja traduzível. É nesse processo de leitura, que vai muito mais além dos processos leitores cartesianos, que se estabelecem as relações dialógicas entre signos e leitores, já que os signos são capazes de produzir efeitos de analogia em processo estético. São nesses percursos e conflitos ambíguos da interpretação que se desenvolvem através dos desmoronamentos de convenções e expectativas que os signos se deslocam e, não somente se recriam, mas também recriam seus interpretantes.

Pressupor apenas um significado não corresponde à realidade da tradução, pois os signos partem à procura de um sentido pois se encontra em mutação nos campos das artes e, em solo estético, ocorrerão divergências nas interpretações, deixando de lado todo e qualquer consenso para penetrar no que há de mais importante e essencial de cada signo. Ou seja, em tradução, a leitura conjura a interpretação dos materiais sgnicos e, a partir disso, serão delimitados os caracteres de cada objeto. Assim, o processo dialógico-leitor acarretará uma dupla semiose, de um lado um processo decodificador, de outro, uma inserção recodificadora.

Nesse processo híbrido entre o inteligível e o sintético, o que se traduz são formas que mesmo articuladas progressivamente, não buscam uma determinada síntese, o que se produz são interferências associativas em percursos imbricatórios e de semelhanças nas linguagens e nas percepções. Assim, o que se pode afirmar é que as possibilidades dos fluxos

comunicativos, entre objeto e tradução se retroalimentam, muito embora o desafio do tradutor está em provocar a aparição de aparências e significações que nunca aconteceram em torno dos objetos e signos, é extrair de suas naturezas as formas ou suas entidades abstratas e que a partir delas se estabeleçam zonas de significação sob a luz das linguagens.

No processo de tradução, a tricotomia, ícone, índice e símbolos, apresentada por Plaza (2010), explica a relação, conexão e hibridização entre signos e objetos. Muito embora esse processo ocorra entre plataformas diferentes, é a partir da linguagem que seus sentidos são representados e as suas relações com sentidos, meios e novos códigos. A dialógica entre canais emissores e receptores produz canais aos quais três reproduzem sentidos, o visual, o tátil e o auditivo. Então, tanto esses canais, quanto os sistemas de signos fornecem condições capazes de apreender determinado signo e determinar uma possível tradução. A atividade de apreensão e de tradução reafirmam a linguagem e a tornam passível de cristalização, criando, através de formas significativas e simbólicas de representação, a comunicação social. Dessa forma, essa representação sígnica das percepções de cada sujeito perante um objeto não é uma tentativa de apreender o real como um todo, como explica Pierce, “o objeto real, ou antes, dinâmico, pela natureza das coisas, o signo não consegue expressar, apenas podendo indicar, cabendo ao intérprete descobri-lo por experiência colateral” (1974, p. 117). Assim, ao se referir ao objeto, o sujeito precisa referir-se a outro código que já fora atribuído a ele, para assim, poder constituir uma linguagem visual figurativa desencadeando o processo de tradução.

Ao traduzir esses códigos e suas extensões, é preciso levar em conta a mente do mediador e os estímulos produzidos pelos objetos, observando os limites e as possibilidades cabíveis de sentido atravessados pelo suporte ao qual está inserido o objeto e a linguagem que está expressa ou em processo de tradução. Como reitera Plaza (1987) sobre os estudos de Peirce, todo signo possui três referências:

- a) A função representativa que o torna representação;
- b) A aplicação denotativa, ou ligação real, que põe um pensamento em relação com outro;
- c) A qualidade material que dá ao pensamento sua qualidade;

Essas estruturas indissolúvelmente unidas perpassam os objetos, criando, assim, uma relação inter-linguagens, seja pela capacidade da construção de sentido, seja revestindo as formas. “Se as qualidades materiais do signo influenciam e semantizam as relações com seus sentidos receptores, então os caracteres sensoriais, as formas produtivas e receptivas estão inscritas na materialidade do signo” (PLAZA, 1987, p. 49). Para melhor compreender as

relações entre linguagens é preciso delimitar alguns processos importantes que ocorrem no campo das significações.

Os processos concomitantes e simultâneos entre as linguagens tendem a sobreviver e reproduzir-se através da comunicação, criando organizações que combinam e complementam os processos de significação de um determinado objeto. Essas organizações de convergências linguísticas, verbais ou não verbais, atuam como modelo organizacional icônica que determinam e aspiram às contribuições sensoriais do interlocutor como caráter integrativo que se superpõem o caráter analógico dos sentidos isolados. Ou seja, a percepção de um objeto não está enraizada em uma única linguagem ou sentido. Assim, essas linguagens capazes de serem transcodificadas transitam e possibilitam a colaboração dos múltiplos sentidos ao trânsito dos processos semióticos lógicos e analógicos nos espaços artísticos e multimeios.

A comunicação permite que “os fins justifiquem os meios”, enquanto a arte permite que “os meios justifiquem os fins”. O que faz o artista tecnológico não é mais que deter o movimento progressivo–centrífugo da comunicação simbólica para substituí-la pelo movimento centrípeto: o ícone. Os meios tecnológicos são capazes, todavia de nos fornecer os caracteres e as estruturas necessários para a concretização de objetos de objetos estéticos. (PLAZA, 1987, P. 66).

À medida que as relações dos trânsitos semióticos passam a interagir em diferentes suportes e linguagens, a tradução intersemiótica vê, na sua prática crítico-criativa dos meios de produção e re-produção, na escrita, na leitura, na metracriação, na abrangência de estruturas, diálogos e sínteses dos signos, a inscrição de um novo estupor histórico.

O importante para interligar as operações de trânsito intersemiótico é se tornar capaz de ler, na raiz aparente a diversidade das linguagens e suportes, os movimentos de passagem dos caracteres icônicos, indiciais e simbólicos não apenas nos intercódigos mas também no intracódigo. Ou seja, não é o código (pictório, musical, fílmico, etc.) que define a priori se aquela linguagem é *sine qua mon* icônica, indicial ou simbólica, mas os processos e leis de articulação de linguagem que se efetua no interior ou no suporte da mensagem. (PLAZA, 1987. p. 67).

A incursão pela tradução semiótica vê nos sistemas estéticos e seus objetos imediatos à caracterização de signos e seus determinados ícones. Logo, a tradução penetra nas formas dos múltiplos signos e suas construções estruturais e visa transmitir o que essas transformações e imbricamentos das formas suscitam, de modo que a sua relação e transposição esteja baseada nas equivalências das diferenças.

Para empreender qualquer análise intersemiótica, é preciso levar em consideração as relações de comportamento que os princípios de uma forma estética afetam a sua configuração e reflete no interior de seu sistema. Essa ação na norma à sua estrutura é o que

exprimem um significado desencadeando e engendrando o seu significante. A isso é atribuído por Peirce o nome de legissigno,

Um legissigno é uma lei que é um signo. Tal lei é comumente estabelecida por homens. Todo signo convencional é um legissigno, porém a recíproca não é verdadeira. [...] Todo legissigno ganha significado por meio de um caso de sua aplicação, pode ser denominado Réplica. [...] Nem a réplica seria revestida de significação não fosse a lei que lhe confere tal significação. (1972, p.101).

Esse modelo de representação intersemiótica, centrado nas funções de estabelecer uma ordem sígnica, consiste a limitar os caminhos possíveis, visto que para o tradutor, a partir dessa função, pode observar e discernir o igual, o semelhante e o diferente. Tal elemento semiótico por natureza orienta e ajuda a entender os aspectos ligados à construção da significação estética, possibilitando condições de sínteses. Esses aspectos atribuem ao processo de tradução estética suas funções de expressão (legissigno), transformação (intracódigo) e objetivação (forma) dos sistemas semióticos. O que segundo Jakobson, “substituem-se mensagens em uma das línguas, não por unidades de códigos separadas, mas por mensagens inteiras de outra língua. Tal tradução é uma forma de discurso indireto: o tradutor recodifica e transmite uma mensagem recebida de outra fonte: assim a tradução envolve duas mensagens equivalentes em dois códigos diferentes (2008, p.65).”

As transformações de sínteses, sintaxes e conexões estabelecidas pelos nexos da estruturação linguística são fundamentais para o entendimento conceitual e determinam a significação. Para isso é preciso observar a organização interna da mensagem que encerra as propriedades específicas que deixam de limitar intrinsecamente a capacidade de representação e descrição significativa do código enquanto processo estético, o intracódigo.

[...] denominado intracódigo, configura as relações internas da linguagem. Se o signo de lei permite a passagem de uma forma a outra, o caráter singular da forma diz respeito às passagens internas, transformações dos elementos no interior da forma (transformações que sofrem interferência da materialidade do suporte, deleção do repertório, movimento sintático etc.). Sem a leitura dessa rede-diagrama de conexões, perde-se o visor para a materialidade constitutiva da estrutura da linguagem. (PLAZA, 1987, p.83).

As objetivações da forma com as relações internas do signo desencadeiam sistemas híbridos, que podemos tomar como exemplos, imagens, textos, grafismos, vídeos dentre outros que vão mesclando e desenvolvendo potencialidades comunicacionais. Nesses sistemas, não há importância entre o material ou imaterial, concreto ou abstrato, mas o que se deve levar em conta é a soma das partes constituintes desses sistemas, os trânsitos das percepções sintéticas e as figurações que se formam através das condições e características

que produzem a materialidade das estruturas sgnicas para a forma de caráter esttico, a aparência.

Aparência esta que se resolve e confunde com as qualidades do objeto imediato e com a substância da qual a obra de arte é feita. Entretanto, se as qualidades substanciais e materiais da forma incidem sobre a aparência, não a determinam na sua totalidade, pois a aparência como qualidade do signo é mero sentimento de similaridade em isomorfia com a ideia e a substância que lhe serve de suporte, como consciência sinttica. (PLAZA, 1987, p.86).

Uma vez denotada essas características das relações entre as linguagens, e a relevância dos processos de tradução do verbal para o não verbal, do não verbal para o verbal, do não verbal para outra também não verbal, cabe delimitar e instrumentalizar as convenções sgnicas, atribuídas por Plaza (2010) em três tipos que, mesmo distintos encontram-se em correlação no processo de tradução intencionais entre sistemas de signos independentemente de sua natureza.

O tradutor intersemiótico, portanto, desenvolve uma relação não somente com os processos desencadeados pela linguagem, mas também pelos suportes que apresentam essas formas comunicacionais, já que estão embutidas em cada uma das questões ligadas à historicidade e os métodos utilizados.

todos os fenômenos de interação semiótica entre as diversas linguagens, a colagem, a montagem, a interferência, as apropriações, interações, fusões e re-fluxos interlinguagens dizem respeito às relações tradutoras intersemióticas mas não se confundem com elas. Trazem, por assim dizer, o gérmen dessas relações, mas não as realizam, via de regra, intencionalmente. Nessa medida, para nós, o fenômeno da TI [Tradução Intersemiótica] estaria na linha de continuidade desses processos artísticos, distinguindo-se deles, porém, pela atividade intencional e explícita da tradução. (PLAZA, 1987, p.10).

O autor define a tricotomia das relações entre objeto e representação como as possibilidades apresentadas anteriormente de tradução, a Icnica, a Indicial e a Simbólica.

A tradução icnica, segundo Plaza (1987), busca uma similaridade em forma de analogia a fim de produzir significados de pura qualidade; pode ser isomórfica (busca analogia na forma) ou paramrfica (busca analogia na sensação). Ocorre nesse tipo de tradução uma analogia entre os objetos iguais ou parecidos em fusão e cooperação de similaridade. Nesse processo, o objeto imediato entra em comparação ou fusão com o original através de um signo transdutor. Ou seja, esse encontro ocorre devido a diversas formas que um mesmo legissigno pode concretizar. A tradução e um signo "original" entram em conjectura icnica a partir de suas semelhanças. O tradutor, diante desse processo, deve observar o encontro para essa correspondência ou semelhança em um parecer crítico em relação à originalidade. Portanto,

Do ponto de vista da semiótica da montagem, a tradução icônica opera em montagem sintática, pois privilegia a estrutura da qualidade; Já em relação à teoria da informação, a tradução icônica manifesta seu pendor para o “cosmo-processo estético⁴, onde se instala a complexidade, a informação estética, a imprevisibilidade, a originalidade e também a fragilidade.” (PLAZA, 1987, p. 91).

A Tradução Indicial, segundo Plaza (1987), tem continuidade em relação ao original; aponta-o e até o repete, pode ser topológicas-homeomórficas (trabalha-se com o todo), e topológicas-metonímicas (trabalha-se com uma parte do todo). O que ocorre é a apropriação do objeto imediato do original para outro meio ou forma. Nessa apropriação, o novo meio semantiza a informação produzida pelo objeto e a incorpora a si. Dessa forma, podem ser deslocadas partes ou o todo, e com isso ocorrem possíveis correspondências entre os elementos dos dois conjuntos de signos ocasionando deslizamentos de significantes. Assim, a colocação dos objetos em mesmo campo semântico é capaz de produzir um novo efeito de sentido. “Do ponto de vista da semiótica da montagem⁵, essas traduções se caracterizam em montagem sintática (como referência de meios) e em montagem semântica, como referência por contiguidade, isto é, ela indica a relação de contato físico com o objeto, muito mais do que a transposição por invenção” (PLAZA, 1987, p. 92).

Já, a Tradução Simbólica baseia-se em metáforas, entra em outra linguagem, preocupa-se mais com o significado, parte-se de um aspecto e passa-se de uma linguagem para outra. Segundo Plaza (1987) essa tradução acontece atravessada pelas deduções metafóricas, na apresentação de símbolos ou signos que são capazes de aludir sobre o objeto original. “A tradução simbólica apresenta significados lógicos, mais abstratos e intelectuais do que sensíveis” (PLAZA, 1987, p.93).

Essas nomenclaturas utilizadas por Plaza (1987) para definir o processo de tradução em constituição dos processos intersemióticos ou interlinguagens evidenciam as substituições de signos verbais por outros signos verbais em processos “intra”, da mesma língua, ou “inter” de um sistema comunicacional para o outro. De tal modo, a tradução se constitui através de todo sistema sígnico que é capaz de representar algo para alguém, como já afirmou Peirce. Fica evidente, portanto, em uma comparação entre esses três sistemas de tradução que no

⁴ Do ponto de vista semiótico, os cosmos-processos icônicos e os cosmos-processos físicos relacionam-se respectivamente ao caráter icônico-sintático que estabelece a originalidade, a organização mental signica e ao caráter indicial-material, vale dizer, físico, no qual o signo se concretiza. A ênfase no processo estético ou no processo físico caracteriza, segundo esse ponto de vista, a dominância da invenção como iconicidade mental (processo estético) ou a dominância da materialidade (processo físico) (MX BENSE, *Pequena Estética*, São Paulo; Perspectiva, 1971, p 155-173).

processo icônico, a tradução apenas fará lembrar o objeto, logo será uma *transcrição*. Na tradução indicial ocorrerá tradução de um signo para outro meio, despertando sensação análoga, porém a interpretação ocorrerá diante da experiência concreta, logo uma *transposição*. E por fim a tradução simbólica desencadeará uma convenção entre o objeto e o signo, de tal maneira um signo desenvolverá um símbolo, logo a sua significação, assim teremos uma *transcodificação*.

Portanto, os sistemas sígnicos por sua natureza e de diferentes tipos, sejam sonoros, visuais e verbais em processos de hibridizações, logo passíveis de tradução. A tradução vê, no pensamento da representação linguística e da transmissão de ideias imanente na constituição comunicacional dos sujeitos em sociedade, a necessidade da Intersemiótica como possibilidade de resolver os interstícios das relações de comunicacionais. Diante da plasticidade da teoria semiótica, os trânsitos e as relações entre os signos, a operação tradutora ocupa-se de casos singulares a fim de generalizá-los, empregando ao tradutor a possibilidade de recepção, coparticipação, interpretação e decodificação de processos linguísticos sem dissociá-lo de sua sensibilidade.

2.2. SINCRÉTICA

A desobstrução dos fluxos e tensões nos limiares comportamentais e culturais do século XXI que possibilitaram a libertações metafóricas, culturas vagantes e ubiquidades identitárias colocaram em trânsito os fluxos líquidos e ligaram entre si indivíduos, sexos, classes e etnias. Das potencialidades transversais e paradoxais, onde sujeitos, coisas e espaços se imbricam surgem indisciplinadas e incoerentes fusões que circundam a pós-modernidade para confundi-la ou simplificá-la.

Atravessados pelas misturas de casualidades recorrentes das relações pós-modernas, nas correntezas múltiplas e dialógicas dos discursos, nas zonas eXtremas e plurais dos caminhos percorridos e explorados pelas entidades pós-orgânicas, a metrópole não permanece igual. Uma diáspora não mais guiada pela erradicação de culturas e de domínio etnocêntrico, mas repleta de trânsitos materiais e imateriais, orgânicos e inorgânicos, põe fim a ordem monológica das narrativas, da tradição e de seus símbolos unitários, em uma mistura que ascende, liberta e entrelaça tecidos, peles e corpos de carne, asfalto e bytes, criando “um cenário produtivo em que tudo pode ser contaminado, deglutinado, entrelaçado” (CANEVACCI, 1996, p. 8).

São nessas zonas eXtremas, berços culturais em trânsito, que nascem relações sincréticas, entre alteridades internas e externas do cotidiano, e delas ressoam multinarrativas,

linguagens plurais, nos cenários transcomunicacionais diante das imprevisibilidades sígnicas, dialógicas e polifônicas do vagar das entidades pós-modernas, ubíquas.

Ubiquidade, portanto, segundo a qual cada agente ou informação pode manifestar-se em qualquer lugar/tempo através de instrumentos tecnológicos, estabelecendo novos percursos espaço-temporais não lineares, para conduzir-nos através da nossa experiência real. (HEDRICKSON-IACONESI, 2010, p.11 apud CANEVACCI, 2013, p. 87).

Para entender essas fusões e transformações vagantes em processo de globalização, suas formas de produzir cultura, consumo e comunicação, é preciso deliberar o contexto dessas aceleradas mutações, em relações estabelecidas por identidades assimétricas perfuradas e atravessadas pelo trânsito da experiência, da cultura e da ciência em um vagar expansivo que interliga sujeitos, coisas e espaços em processo de montagem.

No vagar, as entidades buscam dialogar, penetrar e misturar-se às estruturas de dimensões igualmente oscilantes. Nessa política comunicacional tentam redefinir o político, filosófico, religioso ou cultural, rompendo com superficialidades tradicionais e monológicas, favorecendo e ampliando as diferenças estéticas radicais, sem ordens de prioridade ou de excelência. É o estupor do jogo fracional das identidades. O vagar remove o estranhamento e a imobilidade, descobrindo, perfurando e se apaixonado pela disparidade dos objetos que encontra nos itinerários transfigurados da metrópole comunicacional dispersando-se nesses sincretismos culturais. Como acentua Vasantkumar, “O sincretismo acontece porque os seres humanos não aceitam automaticamente elementos novos; eles selecionam, modificam e recombinaem itens no contexto do contato cultura” (1922, p.29).

Pela expansão comunicacional e sincrética das sociedades pós-industriais diluem-se conceitos que até então pareciam sólidos. São produzidas hibridizações que abalam estruturas, de modo que essas manifestações estéticas, móveis e culturais promovem interseções e diálogos com todas as formas expressivas da atualidade. Os sincretismos quebram a solidez prevista da domesticação das ciências sociais, dos conceitos e métodos que regularizavam as tensões dos corpos, dos espaços, das linguagens. De tal trânsito, surge um novo processo de redefinição político-social “caracterizada pela auto-representação de subjetividades ubíquas conectadas com a comunicação digital” (CANEVACCI, 2013, p.29). Os desejos e as certezas hibridam-se, locomovem-se, e não encontram enquadramentos limiares, já que aceleram, confundem e fragmentam-se em velocidades dissonantes sem direções, criando alteridades e etnicidades solúveis, para, enfim, direcionar correntes criativas, abertas e descentradas de um novo comportamento.

Dessa zona paradoxal, o fluxo sincrético dissolve e remodela qualquer forma rígida de cultura unitária em uma performance pluralizadora, na qual identidades e signos, alheios ou familiares, culturais e etnocêntricos, encontram-se, conversam e produzem novos níveis de interação comunicacional. O sujeito pós-moderno torna-se capaz de estabelecer, experimentar e deglutinar as múltiplas relações que produz com outros corpos, espaços e discursos.

O sincretismo é contra qualquer pauperismo conceitual e a favor de montagens incompatíveis; é contra o jogo pueril e a favor do lúdico infantil. O sincretismo dirige-se para além dessas oposições binárias que parecem trocar o procedimento lógico operacional pela realidade; e que selecionam dessa realidade só agrupamentos que podem ser ordenados em simetrias, oposições e inversões. (CANEVACCI, 2013, p.65).

As identidades assumem diversificadas combinações cromossômicas, bifurcando-se, explorando significações e submissões simbólicas em contrato intercultural e interlinguístico. Os trânsitos discursivos e culturais misturam marxismos desgastados e novos processos de globalização na metrópole comunicacional, acentuando múltiplos jogos semióticos em zonas eXtremas de diálogos, propiciando negociações sincréticas. O que se percebe é uma zona proximal de relações que contaminam signos em qualquer processo de produção, difusão e aculturação. Os territórios globais e locais imbricam-se desconstruindo passivações e isolamentos, transformando-se em espaço total, ou *glocal*, já que une correntes opostas e identidades móveis.

Nesses redemoinhos flutuantes e plurais de panoramas glocais, emerge com força a produção, a difusão e o consumo de sincretismo culturais. Tal palavra é fruto de recíprocas contaminações entre global e local, cunhada justamente para tentar abarcar a complexidade multidirecional dos processos atuais. Nela foi incorporado o sentido irrequieto do sincretismo. O sincretismo é *glocal*. É um território marcado pelos atravessamentos entre correntes opostas e frequentemente misturadas, com temperaturas, salinidades, cores e sabores diversos. Um território extraterritorial. (CANEVACCI, 2013, p. 44).

O sincretismo como método de encontro e confronto entre corpos ambíguos, incompatíveis e ilegítimos, descentraliza e remove raízes filosóficas rígidas, incorporando a elas diferentes próteses transculturais. Canevacci (2013) explica que “o sincretismo se reapresenta como um ‘espectro’ que recusa as sínteses filosóficas, os dogmas religiosos, as primazias nacionais. E devora, absorve e vomita os resíduos seriais e o *trash* das várias mundo-culturas” (p.46).

O trânsito e a libertação dessas culturas configuram panoramas oscilantes, onde o sujeito pós-orgânico é capaz de deslocar-se em novas narrativas atravessadas por métodos transculturadores. As entidades tornam-se “uma montagem de diferenças em constante

movimento. Na automontagem, determinam-se liberações possíveis (CANEVACCI, 2013, p. 55), as quais possibilitam cruzamentos sem nenhuma definição genérica, de fluxos e contextos comunicacionais expandidos, colocando em conflito, desenvolvendo e dissolvendo as experiências narrativas.

O fluxo das narrativas cruzadas, oferecidas pela junção discursiva dos corpos biológicos e sintéticos, coloca em crise qualquer fenômeno centrado na horizontalização dominante e histórica de heteronomias. A libertação desse sujeito que vaga entre as culturas e etnografias desenham conexões e movimentos capazes relativizar expressões sociais, políticas e culturais a fim de adequá-las às plurisensibilidades do hoje-futuro. Assim, os fundamentos estáticos tornam-se perfurados, fragmentados e móveis pelo sincretismo, já que reafirma a multiplicidade dos valores estético-culturais para um além coletivo. Deixando de negar o não-identico para unificá-lo, questionando e desestabilizando monoculturas no curso de processos generalistas *versus* métodos universalizantes e híbridos.

A formação dessa nova cultura, de métodos autogestionários e autônomos capazes de desenvolver relações sincréticas criam interzonas em uma dicotomia geográfica e corpórea que dialoga com substâncias aparentemente distintas.

Atravessadas pelas relações de justaposição dos elementos móveis, as estruturas sígnicas em oposição existenciais são capazes de criar uma nova estrutura sedimentar, tecendo novas zonas sem nenhuma certeza fixa ou institucional, emancipando características transversais, significações múltiplas e sem fronteiras. No defluir sincrético todo corpo humano ou sintético desenvolve o que podemos denominar de desejo fetichista do renascimento, sem delimitações ou molduras.

No renascer, o híbrido perfura as camadas rígidas da comunicação, libertando os signos, em constelações capazes de deliberar explosões de significados, de onde eclodem as novas culturas, identidades e novos fluxos comunicacionais. Em seu núcleo há uma carga desviada e irreverente, talvez subversiva, que somente o sincretismo é capaz de unificar, já que abriga e abrange tonalidades simbólicas, o prazer do misturável e o fetiche deslocável. Assim, para o sujeito pós-orgânico, agente dessas hibridações e incentivador de alteridades desorganizáveis, “quer afirmar as infinitas possibilidades sincréticas, as suas dispersões múltiplas, os seus ajustamentos plurais, interpretar e traduzir corretamente essa palavra torna-se uma questão decisiva” (CANEVACCI, 2013, p.60).

A reviravolta causada pela explosão dessas identidades e códigos nascidos dos processos sincréticos provocam aproximações em resultados de miscigenação linguística, social e cultural. Os corpos já nascem desejosos, fragmentados e hipertextualizados, vagam

sem ordens continuativas, deslocam-se, sem fim, e sem ordem, crescendo e fraturando qualquer barreira limitadora. Em um freme, todos os valores de sentido se deslocam de seus significantes, sem piedade e respeito em instancia sintética na busca de uma legitimação de sua ética.

Esse prazer fetichista que reside no sincrético e do seu poder interminável, na incompreensão entre o natural e o artificial desafia formas complexas e estáveis de cultura, peles plásticas e naturais em processo de marronização. Para Canevacci, “Marronizar poderia atestar uma disposição favorável às trocas bioculturais entre pessoas pertencentes a contextos geográficos diferentes, assinalando com tal verbo colorido (mesmo mantendo o erro de tradução) um resultado final de miscigenação” (2013, p. 61).

Não existem mais continentes a serem descobertos por esses sujeitos pós-modernos, intermináveis, o que se busca agora é o desbravar e o reconfigurar dos fluxos oscilantes das zonas proximais e culturais, oblíquas e desejosas, nos corpos e objetos atrativos, performáticos e opositivos. Esses signos sincréticos, extrapolados, lúdicos e citacionais tendem a se fragmentar em pedaços *avant-pop*. Segundo Canevacci (2005),

O *avant-pop* se entrega a estratégias comunicacionais muito mais flexíveis contra a representação neutra dos materiais originais. Ou melhor, as produções de mídia tornam-se uma espécie de matéria-prima a ser explorada, manipulada e transformada de modo criativo: elas não são imutáveis ou confinadas nos limites de seu significado; ao contrário, podem tornar-se uma fonte inexaurível de ressonâncias secretas, de estratégias recombinaatórias, de desmascaramentos paradoxais e *fetish*. (p. 66-67).

Esses pedaços *avant-pop* em correntes semióticas em continuidade deslizam entre o fetiche e o exótico atravessados pelos cortes e pelas montagens não “finalizadas”, que voltam a viver novas biologias e biografias diante das possibilidades deslizantes dos fluxos comunicacionais. O fluxo comunicacional permanece vivo em uma corrida performática diante da estetização de seres abandonados reunidos pelo sincretismo. Corpos mutantes perfurados em transmutação (alteração interior do próprio código) seguem à procura de transcodificação (mudança de código) e tradução (transformação geradora de outro código).

As entidades negociam e interagem com os objetos e pedaços espalhados pela metrópole comunicacional, em níveis múltiplos, de significados antagônicos e fluxos líquidos removendo movimentos enraizados, abrindo fraturas, misturando familiaridades e estrangeirismos em processos decompositórios até a autoprodução. Assim, o sincretismo introduzindo nas interzonas desses métodos reformulam os níveis da cultura popular. Já que “todo o ato criativo é antropofágico: deve-se primeiro devorar famelicamente alguém para

depois – após um deglutir reflexivo – regenerá-lo como algo totalmente outro (CANEVACCI, 2013, p.63).

O que se pode perceber nessas negociações é a construção de diferentes ubiquidades expressivas, que desencadeiam diversas tensões e conflitos nos fluxos étnicos, tecnológicos e ideológicos. Delas são tecidas transações comunicacionais e multidirecionais que desestabilizam e descentralizam os canais entre emissor e receptor. A comunicação é espaçada, somem os grupos difundidos e são abertas novas possibilidades, onde ninguém mais é somente espectador, agora os diversos sujeitos tornam-se *Expect-atoro*.

O eu narrador e o eu ouvinte. Este último não é mais um ser amorfo e passivo, cujo olhar se pode preencher com qualquer visão. A comunicação não viaja numa só direção – do emissor ao receptor -, mas é cada vez multidirecional, tendencialmente interativa e interfaciável. A comunicação é aumentada”. (CANEVACCI, 2013, p. 45).

Quando essa dinâmica de mudança cultural reatualiza o uno e o velho, transfigurando-os em plural e presente, essas relações não se estabilizam, traçam novas possíveis relativizações e personalizações tornando todo o projeto narrativo experimental, para enfim solicitar o fetiche das escolhas e decodificações de outros sujeitos. “As capacidades de decodificação do espectador mundializado são fortes, o seu colocar-se nas tramas narrativas acentua o jogo semiótico descentrado através das interpretações” (CANEVACCI, 2013, p.45).

A identidade antes fixa dá agora espaço para as livres formas e interpretações comunicacionais que nascem do ventre transorgânico de uma diversidade estrutural, linguística e cultural, na qual procedimentos opostos se afirmam através da plurivocalidade de pensamentos e desejos do indivíduo. Esse poder lascivo acelera a decomposição dos monovetores de cultura, linguagem e alteridade em conjunto de dispersões e hibridações que não segue nenhuma linearidade subjugada das lógicas harmônicas.

O sincretismo, assim, em campos transculturais e transcomunicaionais dissolve construções concretas de repetição de sabores e desejos, sejam visuais, linguísticos, sonoros e psicológicos. O objetivo sincrético está no dissolver dos estereótipos e seus poderes. Dessas desordenações híbridas, o sujeito pós-moderno, vagante, transforma signos artificiais em símbolos poderosos, polifônicos.

O desafio que o sincretismo traz está no coração da dialética e das estruturas puras, desfruta dos descartes, das réplicas, está nas sujeiras contaminadas dos processos comunicativos, o digital é o tecno-sincretismo. A ordem da lógica não consegue sobreviver continuando a tornar ordenada a desordem. Essa desordem pode entrar nos processos cognitivos. {...} Em vez de restringidos por ligações provisórias com dados empíricos, os símbolos são vistos como ampliados sob profundas instâncias de des-simbolização determinadas por tendências culturais múltiplas que fragmentam e remastigam todo o código. (CANEVACCI, 2013, p. 65-66).

As pistas de um significado “uno” e horizontal atravessadas por um contexto sincrético tornam-se apenas borrões passíveis de serem apagados por um universo comunicacional pós-moderno. Os códigos ganham bifurcações inclinadas a fim de aprofundar as experiências no campo das culturas experimentais, de natureza material e subjetividade fetichizada, que vagam com os sujeitos pela diáspora, criando hibridizações e variações infinitas de significado.

O ultrapassar das fronteiras de coações do passado permite ao sujeito e a cultura, através dos métodos sincréticos, alongar-se em fases móveis e mais criativas. Esse processo coloca em choque os inúmeros códigos alojados em segmentos normatizantes dos pauperismos conceituais e históricos. Dessas disjunções da experiência holística ocorrem os desmoronamentos hegemônicos que demandam novos sistemas transculturadores de liberdade sígnica de natureza sincrética. Afirma Canevacci que:

Este é para mim o sentido do sincretismo: uma antropologia do mudar. Embalar a ordem tradicional dos “móveis”, para depois recolocá-los num ambiente doméstico diferente em outra ordem. Na mudança – “que é um fim do mundo ao cubo” – produz-se o pânico, enquanto se recusa a sedução do cimento ordenador (a racionalidade da síntese). Das pedras deixadas a seco – tão afins dos sincretismos da construção quanto opostos o cimento sintético -, se bifurcam novos itinerários onde, talvez, o pânico se torna a prazer. (2013 p. 69-70).

Todas essas flutuações móveis permitem a cultura desdobrar-se e criar inter-relações em linhas verticais, assumindo o seu poder máximo de destruição e recomposição, de espessuras variadas, de códigos individuais e coletivos; “a libertação é sincrética. Afirma e pratica a irreversível multiplicidade dos valores culturais enquanto não-idênticos; e por isso o não-idêntico deve ser compartilhado: é um dividir conectivo bem além de todo coletivo unificado. Não-idêntico é libertação sincrética” (CANEVACCI, 2013 p.53).

A libertação sincrética age na libertação dessas entidades pós-modernas que vagam e se recusam a definir as suas visões a uma essência universal, se defluem e transitam pelos cursos comunicacionais das diversas culturas. Essas configurações transculturadoras agem e desenham um novo processo que permite oscilações, vagares e cruzamentos desse sujeito por panoramas que deslocam as composições identitárias de massificação e passividade, oferecendo transposições, transições e transfigurações sincréticaKa.

SincretiKa oferece junções de obras diversificadas, desenvolve libertações através do estupor metodológico. SincretiKa arranca a liberdade de uma definição genérica, pratica-a no hoje-futuro, multiplica-a nas manifestações diferenciadas e cruzadas. Nesse sentido, liberdade sincrética se aproxima do manifesto e procura abandoná-lo enquanto projeto unificado. E é discreta. (CANEVACCI, 2013, p.55).

As entidades em constante movimentação e reconstrução desobstruem os fluxos de significados imobilistas e tradicionais em relação às suas multiplicidades identitárias no sentido sincrético. “A crise das ciências sociais pode ser situada aqui. Na sua indiferença quanto às novas linguagens experimentais, às desordens comunicativas, as estéticas seriais, as interzonas espúrias, híbridas, agitadas.” (CANEVACCI, 2015. p. 67) Os fluxos comunicacionais desobstruídos entregam aos signos a tecnoludicidade a fim de praticar e multiplicar processos antropofagistas em relações sincréticas.

Os corpos, objetos e linguagens revelam e conduzem o sujeito a um jogo de afinidades linguísticas, onde seus signos são destravados e cruzados por sua natureza “secreta” e reanimados pela capacidade da amplificação, dessimbolização e combinação das tendências culturais múltiplas nascidas do jogo fracional da comunicação pós-moderna. Como tendências experimentais, conduzem os sujeitos por itinerários totalmente desconhecidos fragmentando e remastigando todo o código. Portanto, qualquer relação simplista de dialética, modelo de ligar dois pontos em um processo de interação, dá lugar às bifurcações, híbridas e diluídas das culturas pós-modernas, assumindo por meio das misturas o seu valor contraditório das possibilidades interpretativas: uma dialética sincrética.

O fluir da comunicação plural e seus ruídos dissonantes constrói uma dialética sincrética, o que Canevacci considera como,

A dialética sincrética- um contágio-oximoro- não se apossa da coisa externa nem anula em um degrau superior: mantém a sua plurivocalidade, as irreduzíveis alteridades e as faz rodar, torna-as inquietas como coisa densa que está dentro, ao lado e fora do sujeito. A dialética sincrética recombina doces alianças com outras duas palavras: dialógica e polifonia. (2013, p.73).

São alianças pelas quais os sujeitos tornam-se capazes de devastar o rígido, animar o inanimado, justapor culturas, e retirar a mordaza da mudez da síntese, atravessada pelos retalhos que favorecem proliferações nos cortes dos tecidos culturais. Nelas são cultivadas as formas binárias de pensamento libertando os corpos, as línguas e as alteridades. Não existem mais cartografias ou gramáticas, tudo está transfigurado e desemoldurado em processo de experimentação social e linguística, livre e imediata, em significados múltiplos e atemporais, e campos sem mediações e terminações. A quebra da dialógica convencional pelas entidades em trânsito impede as conjunções sintéticas e unitárias a fim de vislumbrar inter-relações assimétricas e multidirecionais. Os sujeitos deixam os modelos reduzidos de comunicação e dos panoramas dominantes etnocêntricos, à medida que perdem os sotaques, os timbres e as inflexões nos processos pluridirecionais.

Em movimento, as alteridades desorientadas e deslocadas multiplicam suas percepções e narrações, acarretadas pelo processo de autoconhecimento e de autogestão colocando em trânsito a comunicação, conseqüentemente interagindo com as diferenças e suas possibilidades, assim deslizando dos espaços isolacionistas para os trânsitos dialógicos eXtremos. Parafraseando Bakhtin, (1997 [1929]), quando o autor discorre sobre dialogismo, o que se percebe é que, nesse caminho, a linguagem não possui um fim ou uma conclusão absoluta, ela não consegue definir os diferentes fenômenos que ocorrem na sociedade e mantê-los fixados à rigidez absolutista, já que o dialogismo carrega em seu escopo a ideia de movimento, não se finaliza, tudo pode “vir-a-ser”, brincando com os fluxos híbridos das diferentes das alteridades.

O jogo desejoso de contribuições, que para “ser” o eu, precisa da troca com os outros e vice-versa, faz da dialógica e sua dualidade eXtrema o estupor sincrético dos múltiplos, “É através da descoberta do “dois” como você, como o outro que me produz, que eu deslizo do rancor isolacionista para um primeiro *arquipélago do eu*” (CANEVACCI, 2013, p. 74.). É no inter-relacionar das vozes e corpos que esse eu se alonga e produz as interzonas dialógicas dos pedaços vivos e mortos, humanos e não humanos, mutações sedutoras, corpos e espaços híbridos nas interações linguísticas que interligam as sensibilidades e códigos plurais.

Os plurais destravam e unificam os signos, produzem as fusões ecológicas do “um-todo”, multiplicativo, fetichista e diaspórico que unifica os limiões dos continentes em uma dialética sincrética nos fluxos dissolventes, nas fusões indistintas e nos misticismos coletivos. É na dialética sincrética que os arcanos são engolidos, mastigados e cuspidos totalmente redesenhados, descentrados e multivocais. Nasce uma nova constituição linguística.

Essa ideia da multiplicidade de mensagens e fontes também percorre a constituição do sujeito ou do objeto pós-moderno. Dessa forma, é preciso configurar um novo processo de observação desses fenômenos, já que as entidades se tornam plurais, a sua distinção e representatividade devem ser plurais, isto é, é preciso multiplicar os pontos de vista para poder compreendê-lo. Nessa configuração, os corpos e objetos passam a significar progressivamente, já que “o mesmo código selecionado modifica o seu sentido potencial através da montagem, para exprimir um ensaio “clássico”, desdobrar uma sensibilidade poético-literária, experimentar a extrema performance” (CANEVACCI, 2013, p.76).

A partir dessa multiplicidade de vozes que ressoam e são capazes de expressar e despertar diferentes pontos de vista, os seus significantes coerentes ou incoerentes criam novas estratégias, procedimentos e recursos para desbravar o território a ser compreendido.

O conjunto de vozes que se enriquecem configurando a “coisa” pode e, às vezes, ser também dissonante entre si e não só harmônico, como o termo polifonia poderia dar a entender. Ao contrário: o contraste harmônico, a dissonância, a atonalidade, o rumo há tempos fazem parte da sensibilidade estética contemporânea. E, mais uma vez, a polifonia deverá ser também “interna”. (CANEVACCI, 2013, p.76).

O emaranhado das vozes das identidades plurais que viajam estendidas por dentro ou fora dos corpos devem ser compreendidas não somente como as representações dos coletivos que se acoplam e perpassam os sujeitos, mas também como o plural de um único “eu”, seus diferentes modos de pensar, sentir ou agir. “Contaminar os gêneros não deve significar a sua homogeneização, mas sim acrescer as variações cromáticas, sonoras e estéticas” (CANEVACCI, 2013, p.76).

A performance “uno-todo” não é somente individual, é uma inquilina do método dialógico que mastiga e deglutina signos para produzir algum-novo sentido na comunicação e inter-relação das fronteiras das subjetividades do “eu” e do “outro”. O novo trânsito desenha conexões imantes de um “eu” em constante movimento, que se remonta à medida que se imbrica com outras percepções, oferecendo junções diversificadas e multiplicando manifestações inventivas de significados. As sensibilidades plurais despertadas pelo hoje-futuro modificam o sujeito, que é capaz de absorver outros plurais e desencadear crises em tendências dominantes.

Polifônico é o método que amplia a dialógica, torna-a visível, audível, para subjetividades “outras”: estas podem ser não humanas, não só animais, plantas, paisagens, mas também coisas, inclusive coisas reificadas. Como espectros visuais. Como visores incomparáveis. A perspectiva polifônica descentra as subjetividades (pós-humanas também), não projeta as perspectivas do eu sobre o outro. Graças ao desejo da escuta, a polifonia não é a arte de entrelaçar dissídios, aproximar conflitos, exercer desordem timbríca. (CANEVACCI, 2013, p. 77).

Os contextos e as trocas dos corpos diferentes conceituam e contextualizam expressões artísticas e culturais em sentido eXtremo, vozes gritantes que perpassam as composições identitárias e corpóreas oferecem transposições que praticam a simbiose entre o compatível e o incompatível. Os corpos sincréticos tornam-se *Software-livre* que reivindicam modificações, cruzamentos e misturas de linguagens, estilos, narrações e culturas. As identidades “uno-todo” têm nos seus interstícios o *mix* sincrético, as justaposições, misturas e deslocamentos que des-territorializa e des-etniciza todo e qualquer espaço e sujeito monofônico. Nesse jogo encontro-confronto, desestabiliza a proposta de uma dialética histórica totalizante e atribui a sujeitos colagens ilegítimas de fluxo antropofagista. “A identidade é móvel, inventiva, fruto de uma contínua negociação com as diversidades absolutas com as quais tomamos contato” (CANEVACCI, 2013, p.78).

Nesse fluxo, as identidades tornam-se inquietas, já que não estão terminadas, incorporam a polifonia em uma ânsia de não estar vinculado à individualidade. Exprimem a perspectiva do transfigurar, em uma zona turva, dialógica, para vagar sem síntese dentro e fora dos sujeitos atravessados pelas inserções fragmentadas que somente o método sincrético é capaz de costurar.

3 TECIDOS: DE ROSA E DE FRAGA

O território criado através dos símbolos sincréticos e intersemióticos que surgem em diferentes combinações e invadem os territórios comunicacionais compõe a relação entre a literatura e a moda, objeto dessa pesquisa. É do *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa (1978) que emanam discursos que são reconstituídos através do olhar atento e sensível do costureiro Ronaldo Fraga (2006). O imaginário de Rosa é unido e corporificado por Ronaldo, construindo uma lógica capaz de transbordar indivíduos e intensificar uma rede intrincada de discursos que se reverberam através das vestimentas apresentadas no desfile: *A Cobra Ri*.

Criar é uma atividade inerente ao homem, e dessas composições reverberam discursos que se propagam e desencadeiam novas intenções. Uma delas é a constituição de novas possíveis narrativas. É na teatralização das indumentárias que podem ser analisadas diferentes formas simbólicas que unem memórias, espaços e tempos. Nessa linha de tensão e intenção, a carga imagética de Rosa e Fraga se cruzam, revelando um mundo completamente novo, envolvente de persecuções, e criando um discurso híbrido entre palavras e tecidos, na natureza que os aproxima na etimologia da palavra “texto”.

As roupas são capazes de criar afirmações, atravessadas pelos processos semióticos pelos quais podemos encontrar em cada tessitura um discurso diferente. Em seus recortes, fios e bordados são delimitados reflexões e características intrínsecas ao tempo e ao espaço. Esse sistema, que evidencia caracteres de influência e de influenciador, é capaz de constituir sentidos, demarcações e processos estéticos e sociais. Percorrendo esses alinhavos comunicacionais, os códigos vestimentares carregam em seu gene o pensamento, o desejo e o elo discursivo de seu criador, leitor de Rosa.

Para aprofundar essa lógica, entra em cena o processo de um dos maiores nomes da criação e produção de moda do país, Ronaldo Fraga, conhecido por interligar mundos, busca, através da leitura e memória, os elos do passado à contemporaneidade. O estilista traz em suas criações verdadeiras narrativas capazes de permear o universo lúdico das passarelas ao cimento do asfalto das grandes cidades. Mas, chegam à passarela, às rusticidades da fala do sertão, as veredas de uma linguagem crivada de linhas míticas, próprias aos labirintos do imaginário dos jagunços. Aqui, de certa forma, há um novo pacto, uma outra entrega...

Suas soluções criativas transportam coletivos sociais à esfera de arte. Nesse sentido Ronaldo em uma de suas coleções encontra a obra de Guimarães Rosa, *o Grande Sertão: Veredas* e dele tenta recriar o universo mítico e sedutor do sertão Roseano em uma grande coleção de moda de primavera-verão.

3.1. FRAGA E A COBRA QUE RI

Adentrar o universo costurado por Ronaldo Fraga é percorrer os recantos mais iminentes das leituras e da memória do costureiro, conhecido por ser um exímio pesquisador da cultura popular brasileira, das histórias que o povo conta, das agruras e das felicidades dos homens e mulheres de parte do Brasil profundo. Nascido em Minas Gerais, Ronaldo sempre gostou de desenhar; quando pequeno atribuiu roupas a história do patinho feio; na adolescência ganhou concursos e passou uma temporada estudando em Nova York e Londres. Embora todas essas experiências lhe renderam grande aprendizado, o que se destacou em sua formação foi o seu primeiro emprego em uma loja de tecidos. De alguma forma, os tecidos ganhavam uma nova dimensão textual e têxtil a Fraga, em novas possibilidades sensoriais e perceptivas;

Ali aprendi que a escolha da roupa é uma conquista amorosa. Uma conquista amorosa com o outro, com seu grupo, com você mesmo. Foi daí que peguei gosto em ouvir a história do outro e em contar uma história com a roupa, porque ficava ouvindo as histórias. Ficava imaginando: “tenho que tirar da fala dela que nem ela está sabendo que quer”. Além disso, quanto desenhava assistia aos vendedores desenrolando os tecidos. Eu sentia o cheiro daquilo, sinto esses cheiros até hoje. Sou capaz de dizer a composição de um tecido pelo cheiro que ele exala ao ser rasgado, ao ser cortado. (FRAGA, 2012, p.6).

Observador, Fraga tem como aliados de seu processo criativo a capacidade de registrar, diagnosticar e transformar o tempo. Busca no cotidiano a inspiração capaz de colorir dias e lugares cinza, reviver e reinventar histórias guardadas na memória com sensibilidade e sutileza que somente um grande artista é capaz. Alinhava em seus tecidos, letras e palavras com necessidades individuais e coletivas, universais e territoriais, realidade e fantasia. Suas explorações criam narrativas bem fundamentadas, pautas em pesquisas detalhadas, elevando o seu processo de produção a um sistema arquitetônico capaz de refletir constelações sígnicas.

O costureiro busca no diálogo com outros percursos linguísticos, estéticas de arte, nas pessoas ou até mesmo fatos históricos capazes de romper com as fronteiras de arquétipos estabelecidos pelas barreiras sociais, econômicas e culturais do país. Essas tautologias são quebradas, na medida em que a sua construção se torna mais livre, experimental e artesanal. O que se observa diante das pesquisas desse grande mestre da costura brasileira são questões bastante relevantes de um Brasil contemporâneo, mas alinhavado por elementos pretéritos. Esse diálogo surge como premissa para obstruir os fluxos entre idade, sexo, raça e hierarquias.

As misturas desses diferentes polos fazem das coleções de Ronaldo um verdadeiro universo à parte para aqueles que as admiram como obra de arte, e um grande coletivo para os que a deglutiam e se apropriam. A premissa de universalidade das peças desenvolvidas pelo costureiro desestabiliza sensações naturais e culturais, abrindo espaços para múltiplas narrativas que solicitam reflexões promovendo a criação de plasticidades que se reinventam através das indumentárias.

Sem subterfúgios, uma das qualidades mais importantes do trabalho do costureiro é elevar suas criações ao universo das linguagens. Na premissa de que moda é linguagem, costura e alinhava conversas com diferentes autores e obras literárias e, assim, desafia críticos e o público em geral. Rejeitando a visão de que moda apenas serve para cobrir o corpo, Fraga conta histórias através de uma conversão linguística, que é capaz de imprimir e exprimir espaços, personagens e territórios em emaranhados discursivos de fios e panos.

Eu sou transformado o tempo inteiro pelo que eu faço, antes de qualquer coisa, eu preciso ser transformado. Transformado pelo objeto pesquisado, transformado por todas essas experiências. Eu saio transformado de cada uma delas, e se o meu trabalho traz algo de transformador, eu acho que é justamente por isso, por ser transformado por elas o tempo inteiro. (FRAGA, 2011).

Ao visualizarmos as suas coleções, é comum observarmos a transitoriedade e a progressão de diferentes discursos atravessados por sua sensibilidade. Seus desfiles são elevados ao nível de performance literárias pela experiência extremamente significativa de interação entre o público, a sua produção e as obras literárias. O dinamismo de suas criações transcende qualquer papel utilitarista de apenas recobrir; o que veste é sempre uma estética, algo que se sustenta como arte, já que “faz roupas também pensando em cenários, sons, coreografias. Sob o seu comando, os modelos transformam-se em personagens de uma peça de teatro. Esqueça, portanto, o simples caminhar por uma passarela neutra” (HECKLER e PERES, 2011, p. 59).

Suas produções são recheadas de lirismo e invenções, recorta e reescreve poéticas visuais em uma sequência lógica que transforma peças em ícones não somente visuais, mas semânticos típicos de um contador de histórias. Suas roupas transitam, transmitem e conversam com escritores como Carlos Drummond de Andrade, Mario de Andrade e Guimarães Rosa. Em uma mistura de elementos literários, tecidos e individualidades, Ronaldo transmite o que antes era passado pela oralidade para novas plataformas. Observam-se aqui as suas narratividades apoiando-se e criando novos fundamentos e processos leitores que passa de um criador-leitor para ostensivos leitores-consumidores. Em entrevista ao TEDxIaçador, Ronaldo explica que,

Então assim, roupa não é só roupa. Roupa fala, roupa pensa. Roupa é escrita, palavra. E quando você olha por aí você pode falar de tudo ou sobre tudo com a roupa. Hoje 44 desfiles depois, eu posso sentar aqui, poderia ficar dias contando a história de cada coleção: o que deu certo, o que deu errado, o processo de pesquisa, mas, principalmente, uma coisa que é extremamente valiosa pra mim, foram os lugares que o ofício me levou, as pessoas que o ofício fez com que eu encontrasse. E mais do que isso tudo, eu me sentir um homem do meu tempo. (FRAGA, 2017).

Essa forma ampliada de leitura produzida pelo estilista revisa atemporalidades escritas por grandes nomes da literatura brasileira, e neles busca a tradução para cores, peças e formas de suas coleções. Esses elementos traduzidos para o tecido cria uma dicotomia totalmente nova, a roupa-escrita. No processo, o estilista-leitor remonta uma imagem, visualiza o personagem ou o percurso narrativo e dá vida, tornando-se o dono provisório da imagem descrita pelo autor. Cabe ao leitor-consumidor atribuir à peça o seu valor narrativo de acordo com as suas possibilidades de leitura. O que mais chama atenção nesse processo, é que o leitor-consumidor se torna personagem real da obra na medida em que, através da sua imaginação, veste as palavras do escritor transfiguradas pelo estilista.

A universalidade alcançada por Fraga em suas produções fragmenta a obra ao mesmo tempo em que constitui um novo viés narrativo, imprimindo um novo tempo às obras, e dando a elas lugar de fala através das curvas da moda. Nessa lógica discursiva que envolve a formação literária do costureiro e desencadeia a formação crítica leitora de seus consumidores. Por meio de suas coleções, a transposição da linguagem literária a um novo sistema comunicacional tece diferentes modelos de textos, letras, palavras, texturas, formas e cores. Tais imbricações de códigos visuais e verbais formam contextos de dimensão múltipla e híbrida que revelam novas dimensões estéticas nos campos dos estudos literários, como podemos observar nas Figuras 1 e 2, do desfile “As mudas”, apresentado pelo estilista no ano de 2018, onde retrata de forma sensível e engajada o desastre após o rompimento da barragem de Mariana (MG). O próprio costureiro comenta,

Esta coleção brotou de um encontro com as bordadeiras de Barra Longa, cidade atingida pela tragédia da lama, em Mariana, MG. Convidei-as para bordar os jardins que existiam: plantas e bordados possuem a mesma magia de uma fala estrondosamente silenciosa e triste. O bordar chegou até elas por meio de suas mãos e que herdaram esse ofício dos portugueses, no século XVIII. O que inicialmente era usado para decorar roupas e paramentos religiosos é, hoje, além de um importante instrumento de geração de emprego e renda, a representação da força do feminino na reinvenção desse lugar. Na reinvenção desse país. (FRAGA, 2018).

Figura 1 - Desfile “As mudas”. SPFW, São Paulo, 2018.



Foto: REUTERS/Paulo Whitaker

Em cada nova coleção, são expostos marcas, memórias e sentidos permeados por traços próprios ou distintos que se enredam em um sistema simbólico que delimitam instância e percursos comunicacionais capazes de desestabilizar estereótipos linguísticos, sociais e culturais em um diálogo que desperta afeto entre leitores e admiradores. Nessa emissão de diversidade linguística, logo signíca, esses diálogos entre letras e modas, a indumentária fundamenta as possibilidades da literatura em diferentes veículos de significação.

Eu quero que as pessoas entendam que a relação com a moda pode ser uma coisa divertida que ultrapasse a questão do vestir, que fale de apropriação cultural, apropriação sentimental e é um auxílio na construção do personagem diário, que a moda é isso. (FRAGA, 2017).

Tais variações simbólicas modificam e subvertem os sentidos e iconoclastias incorporadas a sistemas comunicacionais somente ligadas à indústria cultural; a grande gama de possibilidades dos códigos costurados por Fraga desencadeiam novos distúrbios e contextos ligados à necessidade e ao desejo capazes de circunscrever sujeitos e discursos no universo contemporâneo.

Mas uma coisa sim, a moda é: cultura. Então, a minha batalha, desde sempre, é que ela fosse entendida como um vetor cultural, assim como a arquitetura, como a gastronomia. E cultura não é algo que você veste, e sai pra rua, mas é algo que te sustenta: tu sustentas vestir o que você quiser, ser o que você quiser. O governo brasileiro passou entender a moda como cultura em 2011, mas até aqui a moda

sempre foi aquela que dormia com o teatro, era amante do cinema, chegou a fazer um sexo oral com a literatura e com a poesia, mas ainda assim era aquela ali que só quer saber de dinheiro. E agora não. [...] E no mundo contemporâneo, sim, a moda, a gastronomia, a arquitetura são vetores que vão nos dar sustentação para escrever, pra transformar e pra redesenhar o mundo de uma outra forma. (FRAGA, 2017).

Ronaldo, ao representar a palavra através dos tecidos, incorpora elementos textuais imagéticos, cujo valor transcende o valor do próprio objeto, já que nele estão atribuídas diferentes componentes memoriais, subverte a lógica do consumo apenas pelo consumo, mas de uma forma ou outra torna o objeto imaterial. Para Peter Stallybrass, “A roupa tende, pois, a estar poderosamente associada com a memória, ou para dizer de forma mais forte, a roupa é um tipo de memória. Quando a pessoa está ausente ou morre, a roupa absorve a sua presença ausente” (2008, p.14).

Nesse sentido, as referências criadas por Ronaldo Fraga pelos lapsos e pela criatividade da memória criam imagens capazes de atravessar fronteiras de tempo e de espaço que sugerem uma construção estável de um sentido no presente. O uso recorrente, portanto, dos sentidos imanentes ao homem concerne ao estilista a possibilidade de adentrar as rachaduras das diferentes linhas discursivas que nascem do universo dialético das artes. No seu universo, o leitor-consumidor envolve-se pelo mundo simbólico apresentado nas coleções, possibilitando vislumbres e percepções que somente o recurso imanente da descodificação empregada pelos processos da linguagem é capaz de despertar.

E foi assim através desse trabalho que eu peguei a cartilha de um dos meus maiores mentores intelectuais, que é Mario de Andrade, e fui ser turista aprendiz no Brasil. Foi assim que eu fui ao Nordeste, foi aí que eu fui investigar saberes e fazeres em via de extinção, foi aí que eu fui jogar a luz com a mídia espontânea que esse vetor tem, que é a moda [...] Foi assim também que eu entrei no universo de grandes nomes de filósofos que nasceram nesse país e que nos deram obras riquíssimas e que nos ensinam diariamente, como Guimarães Rosa e Carlos Drummond de Andrade, Graciliano Ramos. (FRAGA, 2017)

Sua moda, com frequência extremamente colorida, circunda corpos e desvenda letras e papéis, baseando-se em tempos e temas dos mais variados, suas abordagens constroem narrativas que perpassam o universo situacional e ganham percepções e sentidos ligados às palavras, as quais se bordam e compõem textos e subtítulos em tessituras têxtis, ligando o mundo globalizado contemporâneo aos recôncavos mais pitorescos do Brasil.

Dessas construções imagéticas que passam por desenhos e palavras para se tornar roupas, Ronaldo traça um paralelo plurilinguístico capaz de configurar eixos e segmentos através de dimensões simbólicas em variações e contextos que se expandem por seus modelos para além dos campos da moda.

Figura 2 - Performance “As mudas”. SPFW, São Paulo, 2018.



Foto: JF Diorio/Estadão

Imaginação, identidade e alteridade são conduzidas pelos seus fios, ganham dimensões poéticas e enfrentam relações e dimensões políticas, sociais e culturais em cada grafismo, estampa ou recorte que produz. A roupa feita se constrói como pele que manifesta, pelas camadas da cultura dominante discursos esquecidos pelo tempo ou espaço, descodifica e cria fluxos movimentados em senso comum *versus* o extraordinário. Segundo Mendonça (2006),

moda e arte são, de fato, fenômenos inseparáveis, por serem ambos reflexos de uma mesma vivência estética. Se as demais artes traduzem a emoção do artista e a oferecem à leitura do fruidor, também a moda externa o pensamento de seu criador, o seu modo de ver e interpretar o mundo, e coloca sua proposta à disposição dos usuários que, ao fazerem sua escolha entre as opções oferecidas, compõem uma imagem artística e simbólica legível aos demais. (p. 76).

Os tecidos remodelados como forma de expressão entre sujeitos inserem-se em uma conjuntura que perpassa os domínios entre arte e moda, e passa a assumir um caráter discursivo fundamental nas relações comunicacionais entre sociedade e sujeito. Esses processos desvinculam o caráter apenas visual e utilitário das indumentárias e assumem o corpo como uma plataforma discursiva.

As vestimentas acompanham as tramas dos sujeitos pelas metrópoles comunicacionais e a partir do corpo-suporte expressam narrativas em uma fruição paradoxal entre adorno e realidade. As vestes expressam diferentes realidades não apenas como sinais culturais, mas refletem intenções. Dessa forma, o seu conteúdo simbólico emite uma miríade de opções

discursivas em meio a um universo comunicacional dando lugar às pluralidades e possibilidades.

E foi assim que eu aprendi que a moda tem um poder violentíssimo, que é enxergar poesia em terreno árido. Ela consegue, em um terreno árido, olhar aquela gretinha e falar: “aqui dá para nascer uma semente”. E essa semente vira árvore, floresce e dá algo que nenhum governo corrupto tira do povo que é autoestima. Então, é nesse lugar que eu acho que a moda pode ser transformadora. É nesse olhar que ela pode mudar o olhar, transformar o olhar. E no início me falavam muito assim: “ah então você busca a construção de uma moda brasileira?” Não, eu sou brasileiro. Ninguém é brasileiro impunemente. E, por acaso, um país extremamente inspirador. (FRAGA, 2017).

As formulações discursivas produzidas por Fraga através das vestimentas sintonizam e são capazes de integrar os indivíduos às regiões ou a espaços culturais, políticos e memorialísticos antes jamais percorridos. Nos tecidos recortados, estampados e alinhavadas é possível perceber uma gama diversa ora de campos e mapeamentos, ora de adornos e imagens, que agem como ícones significantes que criam e recriam dimensões em um fenômeno capaz de situar ou desestabilizar múltiplas identidades.

Nesses percursos múltiplos gerativos de sentido, a volatilidade do corpo e das indumentárias se imbricam e remodelam a complexidade de alteridades, o que antes eram entidades fixas e preestabelecidas ganham polaridades pluriformes e multifacetadas que revelam, através dos seus cruzamentos, diferentes camadas de significado. Segundo Carol Garcia,

O corpo impõe-se para moldar a moda. Corpo e roupa, em diálogos francos e impertinentes, propõem um exercício de democracia que propicia a conjunção com valores hedonistas, os quais favorecem o bem-estar físico e emocional. Assim, o criador defende a resistência ao padrão vigente, celebrando as curvas e saliências de uma sofisticada mestiçagem. (2007, p.80).

De relações que envolvem alteridades e subjetividades perpassadas por tecidos biológicos e sintéticos, Fraga configura um novo espaço catalizador de sensibilidades e percepções contemporâneas. A roupa estabelece diálogos com o corpo que, por fim, expressa o cunho dialogista do sujeito. Nessa conjuntura dinâmica, os campos tornam-se complementares na medida em que as vestimentas assumem o caráter de suporte que constrói uma narrativa. São partes sincréticas, costuradas, sem síntese, interdependentes, mas integradas semioticamente.

O ponto de vista nas roupas desenvolvidas por Ronaldo como suporte da materialidade discursiva e simbólica, atravessa atos comportamentais e conceituais dos sujeitos e ganham dimensões que circundam um pacto coletivo pelos fatores singulares que se delimitam por um elo comunicacional entre agentes, instrumento e circunstâncias.

As potências das produções do costureiro Ronaldo Fraga interpolam-se, não por serem conduzidas e construídas como partes, mas como próteses que se interligam e se relacionam com diferentes corpos e discursos em um uma dimensão e fluidez que busca no indivíduo uma prefiguração, e que desencadeia a capacidade de ler através do outro o indefinível, o memorial e o fragmentado.

As releituras imagéticas que povoam os alinhaves de Fraga o desvinculam da indústria e lhe elevam ao caráter de contador de histórias. Valorizando a linguagem poética através das possibilidades estéticas da moda, desperta no espectador o desejo de fazer parte de um novo universo, que vai além das práticas e escolhas de tendência do mercado da moda. Como observa Lipovetsky, moda, sociedade e sujeitos associam-se como coisas da vida, do diário e do contextual:

É a era da moda consumada, a extensão do seu processo a instâncias cada vez mais vastas da vida coletiva. Ela não é mais tanto um setor específico e periférico quanto uma forma geral em ação no todo social. Estamos imersos na moda, um pouco em toda parte e cada vez mais se exerce a tripla operação que a define propriamente: o efêmero, a sedução, a diferenciação marginal. É preciso deslocalizar a moda, ela já não se identifica ao luxo das aparências e da superficialidade, mas ao processo de três cabeças que redesenha a forma cabal do perfil de nossas sociedades. (LIPOVESTKY, 2007, p.180).

Nesse sentido, enredando o subjetivo e o coletivo ao estético, as criações de Fraga têm grande valor antropológico e artístico; nelas podemos ver releituras, leituras, relações, significações e interpretações que permitem a humanidade repensar a sua significação e a sua relação com o mundo. Seu processo criativo, quase sempre o remete o espectador a uma imersão de tempo e do espaço. O costureiro não esquece nada quando o assunto é apresentar e (re)configurar mundos, palavras e sentidos. Como ele mesmo nos diz,

[...] escolher um objeto de pesquisa para uma coleção de moda pode ser como definir um tema ou uma “estória” para cinema, teatro, ópera, quermesse ou enredo para escola de samba. Quase sempre, na busca por narrativas para a moda, mergulho no universo da literatura e da música brasileira, da cultura popular e nas histórias absurdas do homem comum. (FRAGA, 2012, p. 269).

Foi assim com a obra *Grande Sertão: Veredas*, do escritor Guimarães Rosa. Ronaldo Fraga buscou uma forma intertextual de homenagear o escritor, criando uma trama que se debruça através das texturas e imagens do sertão, os sentidos e sentimentos que interligam as personagens. Dessa forma, cria a coleção: *A Cobra Ri*, ambientado no sertão brasileiro e que será motivo desta análise.

FIGURA 3 – A COBRA RI – UMA HISTORIA PARA GUIMARÃES ROSA

Fonte: Agência Fotosite

A coleção, apresentada para o verão 2006/07, retratou o amor entre Riobaldo e Diadorim, personagens principais da trama que se alastra pelo sertão mineiro e de forma pungente tece reflexões sobre o homem, a terra e o universo místico. A coleção apresenta tecidos leves e com grafismos e aplicações que remetem aos expectadores o amanhecer no sertão, os seus elementos geográficos e a diversidade biológica. A noite também se circunscreve pelos croquis e tecidos e modelos apresentados sobre uma enorme passarela de serragem, grande referência à *Festa do Divino*, que cenograficamente desenhava uma enorme cobra perpassando elementos característicos da obra.

A atmosfera de celebração e contemplação do imaginário popular, animais, biomas e símbolos da aridez e misticismos, circulava e interligava diversos sentidos culturais formando e compondo um discurso difuso, capaz de imprimir nos seus expectores o universo de recortes da memória do personagem-narrador da obra de Guimarães Rosa. O próprio costureiro explica que “o ponto central do desfile é a genialidade de Guimarães Rosa em colocar o erudito alinhado ao popular com desenvoltura tal que faz parecer que um nasceu para o outro” (FRAGA, 2012, p. 73).

Os elementos intertextuais expressos por Fraga para contar a saga pelo sertão estampam em suas roupas a escrita do tempo, criando em seus recortes e suas costuras uma tessitura aberta a inúmeras possibilidades literárias. Os recursos visuais, a aridez da terra, a geografia e a fluidez fragmentada da memória de Riobaldo são apresentadas através de dégradés, apliques e estampas. O amor por Diadorim, a personagem enigmática de Rosa, a

presença de deus e do diabo dialogam com a intersecção das vestimentas, dos penteados e dos adornos usados pelas modelos organizando os diferentes elementos que compõem a coleção. O texto Roseano perpassa os tecidos, cria um único radical, na sonoplastia criada a partir das digressões de Riobaldo, no caminhar das modelos e na luminosidade do desfile transcorrem revelando uma matriz simbólica fundamentada através do compasso narrativo e desobstruindo os fluxos (in)perceptíveis dos expectadores na somatória dos elementos criados por Rosa e apresentados sobre os corpos que atravessam a passarela de Ronaldo.

A convergência do discurso literário com a obra de Ronaldo Fraga deságua nas estancias contemporâneas, o estilista se torna um mensageiro através das formas e cores, recortes e traços que reescreve, mistura e universaliza uma das obras mais emblemáticas da literatura brasileira. Suas peças se interligam com as linhas escritas por Rosa, estabelecendo relações sincréticas, promovendo um diálogo entre autores, obras e leitores com ressonância e cromossomos transitivos cruzando arte, literatura, moda e design em novas veredas de leitura.

3.2. ROSA E O GRANDE SERTÃO

No sertão de Minas Gerais, Riobaldo ainda penetra e permeia os olhos e o imaginário de quem o encontra. De uma obra que tem e provoca através da atemporalidade tamanha complexidade e amplitude sensorial, *Grande sertão: veredas*, obra-prima de Guimarães Rosa, não só ainda obtém o título de um dos maiores romances da literatura universal, mas continua a desenhar novas linhas e esboços interpretativos, que só uma narrativa atemporal e autêntica pode desencadear.

Guimarães Rosa publicou *Grande Sertão: Veredas* em 1956, e apresenta a travessia de Riobaldo, jagunço, narrador do romance que, ao mesmo tempo em que nos conta a sua trajetória, desvenda as veredas do sertão em suas páginas. No sertão criado por Rosa, dominado por homens e pelas crenças místicas, em uma sociedade em que vige a lei da força e da faca, Riobaldo, em suas reminiscências, constrói uma autorreflexão, pela qual sonda a paisagem do sertão, o bando de jagunços de Joca Ramiro, o seu amor impossível por Diadorim, o ódio por Hermógenes e a existência de Deus e do Diabo.

Uma coisa é pôr ideias arranjadas, outra é lidar com país de pessoas, de carne e sangue, de mil-e-tantas misérias... Tanta gente – dá susto de saber – e nenhum se sossega: todos nascendo, crescendo, se casando, querendo colocação de emprego, comida, saúde, riqueza, ser importante, querendo chuva e negócios bons... De sorte que carece de se escolher: ou a gente se tece de viver no safado comum, ou cuida de só religião só. Eu podia ser: padre sacerdote, se não chefe de jagunços; para outras coisas não fui parido. (ROSA, 2001, p. 31).

A originalidade de sua estrutura ainda intriga estudiosos que buscam respostas para o sertão metafísico de Rosa que abriga os mistérios geográficos, a duplicidade do amor por Diadorim, o encontro com o diabo e a luta pela honra. A dualidade de uma aventura épica, permeada por lacunas, entre o tudo e o nada, onde a progressão dos fatos amarram personagens e sentimentos, em um quadro social, geográfico e político de tamanha precisão, vê no uso das construções linguísticas em desordem, nas palavras que se formam semanticamente *posteriori* a um tempo lógico e cronológico um labirinto narrativo literalmente revolucionário. Essa virtude revolucionária de elementos tradicionais romanescos alegóricos em concomitância à subversão das palavras ou grupos semânticos autossuficientes diluem o tempo e dão ao espaço a capacidade de uma dimensão líquida capaz de perfurar homens e territórios sem obstrução.

Um luto e uma saudade análogos afloram *Grande Sertão: veredas*, no desdobramento das imagens do “sertão” confuso e misturado que impede a visão imediata da verdade, obrigando-nos a seguir laboriosamente os rastros sinuosos das veredas labirínticas. Ora, a “mistura” fatal constitui um duplo processo. Por um lado, trata-se do isolamento de um elemento ao constato harmonioso com os outros e, por outro, do desmembramento da unidade original em segmentos disseminados e atomizados que perderam com a ordem sua transparência imediata. Saber orientar-se nesse universo pervertido e misturado significa trabalhar o segredo da existência como se fosse um oximoro, um paradoxo ou um anagrama. (ROSENFELD, 1993, p. 18).

Nessa travessia movediça, Riobaldo e Diadorim desbravam tempo, espaço e memória sob o olhar seco da jagunçagem, os fatos brutos da aridez humana e territorial abrindo espaços lacunosos que conferem à obra o material da atemporalidade. A construção de *Grande Sertão: Veredas*, opera através do crivo de elementos espaçados e que faz ressurgir a todo momento em que se vira uma página ou trocam-se as sentenças, a tentativa de reconstituição cronológica. Nesse processo de construção-desconstrução, Rosa evoca ao leitor o descontínuo, ao sincopado, a livre associação de ideias subvertendo ordenações coerentes de cronologia, psicologia e lógica. Dos escombros ilusórios de uma paisagem de carências, de dureza e de redemoinhos Riobaldo cria elementos simbólicos, desenvolvendo linhas oblíquas de interpretação para qualquer leitor.

Do começo ao fim há um homem que fala e nessa construção discursiva a relação entre passado e presente introduz uma situação dialógica que exprime a polaridade do enunciador: circunscrito como ignorante, a um enunciatário, culto e interprete dos relatos. Nesse processo sem ligação visível, o narrador-personagem de Rosa sustenta os fatos justapostos através de uma linguagem elíptica capaz de construir uma relação hermenêutica

entre as imagens de seu relato, a interpretação do enunciatário e a confusão nebulosa do vivido.

O compromisso com a invenção poética enquanto montagem da trama ficcional que transcende a história dos fatos narrados aparece mais acentuado em *Grande Sertão: Veredas*. Todas as reflexões, divagações, distorções lexicais e sintáticas refletem obliquamente várias dimensões que as palavras não dizem e nomeiam diretamente. Repetições, anáforas e vínculos sonoros (aliterações, homofonias, rimas etc.) criam tramas suplementares que recortam em níveis variados o texto e a história. (ROSENFELD, 1993, p. 178).

A linguagem apresentada em *Grande Sertão* é curta e sincopada. Trata-se de uma verdadeira redescoberta do sentido original das palavras, no exato momento em que elas foram proferidas. Atravessado pela alternância de ritmos e estruturas opostas a formulação de enunciados amplos, ligados ou separados, os enunciados seguem de maneira a subverter as ordens topográficas e romanescas em sentido arbitrário, já que o texto quer exprimir na palavra as imagens da memória. Essas imagens fornecem e forçam convenções linguísticas e imagéticas que transcendem a lógica e os limites do imaginário tradicional através de temas e problemas que permanecem latentes, de carga implícita e filosófica, em um jogo exploratório de figuras mítico-poéticas. Do caos, do nada, há uma origem misteriosa em tudo:

– Nonada. Tiros que o senhor ouviu foram de briga de homem não, Deus esteja. Alvejei mira em árvore, no quintal, no baixo do córrego. Por meu acerto. Todo dia isso faço, gosto; desde mal em minha mocidade. Daí vieram me chamar. Causa dum bezerro: um bezerro branco, erroso, os olhos de nem ser – se viu –; com máscara de cachorro. Me disseram; eu não quis avistarn. (ROSA, 2001, p.9).

Nesse percurso alternado de silogismos da natureza humana, o texto é tecido entre os malabarismos das imagens e os verbos ser e estar. Se de um lado se tem a noção indispensável das agruras da condição humana, por outro as imagens folclóricas e filosóficas de um universo metafísico, abstrato, povoado por mistérios, pelo demônio e por caminhos sinuosos, a narrativa Roseana encontra a conciliação dos fatos não através do conteúdo narrado, mas na poética definição e construção do insólito em concomitância com o singular.

Essas conciliações unem as linguagens oriundas de cargas heterogêneas culturais, criando um espaço-tempo universal através das reminiscências de um sujeito passivo à tradição que se vê em desespero incontrolável frente ao onírico e excepcional. Seja pelo amor que nutre por Diadorim, seja pelo encontro fatídico com o Diabo, Riobaldo busca em seus relatos a saída desses estados passionais, o abandono de si mesmo para a entrega e o deslumbramento da travessia pelo insólito.

Explico ao senhor: o diabo vive dentro do homem, os crespos do homem – ou é homem arruinado, ou o homem dos avessos. Solto, por si, cidadão, é que não tem

diabo nenhum! – é o que digo. O senhor aprova? Me declare tudo, franco – é alta mercê que me faz: e pedir posso, encarecido. Este caso – por estúrdio que me vejam – é de minha certa importância. Tomara não fosse... Mas, não diga que o senhor, assisado e instruído, que acredita na pessoa dele?! Não? Lhe agradeço! Sua alta opinião compõe minha valia. Já sabia, esperava por ela – já o campo! Ah, agente, na velhice, carece de ter sua aragem de descanso – Lhe agradeço. Tem diabo nenhum. Nem espírito. Nunca vi. Alguém devia de ver, então era eu mesmo, este vosso servidor. Fosse lhe contar... Bem, o diabo regula este estado preto, nas criaturas, nas mulheres, nos homens. (ROSA, 2001, p.11).

A descoberta de uma realidade ameaçadora do personagem remodela a ideia dos estratagemas do herói romanesco e com isso valida à existência de um sujeito particular que é vencido pelo plano das múltiplas realidades e que dá ao leitor, através dos múltiplos sentidos das palavras de seu relato, um espaço aberto e labiríntico das possibilidades de experimentação do lúdico das palavras.

Em *Grande Sertão: Veredas*, a redescoberta da metáfora ambivalente e aberta dos antigos mitos extrai a problemática do mal da tradição cristã com as duas figuras antropomórficas, o que permite vincular a interrogação do mal, da dor, do medo e da morte à questão essencialmente poética do fundamento do sentido. Esta operação do texto porá em jogo figuras de uma longa tradição filosófica e teológica ao mesmo tempo que parodiará e subverterá as suas construções linguísticas e metafóricas em torno do ser, do sentido e da finalidade do mundo. (ROSENFELD, 1993, p. 34).

À medida em que se avança pelo universo criado por Rosa uma estrutura mais ampla, no qual o mineral, o árido, ou qualquer coisa que vem da terra ou torna-se terra constitui um circuito simbólico capaz de gerar pluralidades sógnicas que se embicam com o material dos tecidos corpóreos das personagens. Em um universo multicultural, mítico e vasto, construídos através da fala de Riobaldo, o mundo natural se manifesta com uma personagem que transgride a tendência unidirecional romanesca. Assim, o mundo ao qual se pode habitar ganha adjetivos poéticos permutáveis em uma capacidade devastadora de aproximar o longe e o perto, o distante ao próximo, o enunciador e o enunciatário onde “uma série de aforismos assinala, dentro do romance, o verter imperceptível dos termos que transferem mutuamente suas cargas significantes, de forma que o dentro e o fora do romance aprecem aos mesmo tempo.” (ROSENFELD, 1993, p. 179).

O leitor não está mergulhando ao abrir as páginas em uma narrativa, mas em uma memória, uma consciência que tenta a todo custo reconstruir um passado de modo particular, que se desvincula do passivismo para reerguer de uma forma violenta e ativa uma conversa infinita entre a travessia do real e do imaginário perpassados pelas fronteiras de um amor enigmático e inominável. A memória de Riobaldo não quer mais o prazer existencial da repetição, mas sim organizar os fatos brutos da consciência em um lugar desconhecido.

O Senhor... Mire e veja: o mais importante e bonito do mundo, é isto: que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas - mas que elas vão sempre mudando. Afinam ou desafinam. Verdade maior. É o que a vida me ensinou. Isso me alegra, montão. (ROSA, 2001, p.20-21).

Essa matéria vertente inexplicável de *Grande Sertão: Veredas* tem na palavra inventada a tradução da memória, o sertão, Diadorim, o demônio e a luta. As inversões entre conteúdo e narração não são realidades imediatas, mas possibilidades empíricas do nível de interlocução no fruir da narrativa que se confundem com a enunciação. Desses artifícios poéticos das palavras proferidas na voz de Riobaldo, cria-se uma matriz comunicacional na qual o uso do discurso direto assinala progressivamente as personagens em tom de reflexão.

A lógica desse discurso desalinhado focaliza, antes de tudo, uma montagem que amplia as variações interpretativas durante a leitura, onde em cada elemento apresentado pela palavra condensa um grande número de significações. “O assunto da conversa entre Riobaldo e o senhor não é, em um primeiro momento, o da vida pregressa do Jagunço Riobaldo, mas um “algo” – turvo e nebuloso – que resiste à explicação e a nomeação” (ROSENFELD, 1993, p. 181).

Nessa prosa-poética, o sertão se remodela por todos os escombros da memória em uma dilação equacional que se dilacera através das incógnitas apresentadas desordenadamente e que somem ao serem proferidas pela voz do Jagunço. O argumento proferido nunca é apresentado claramente, visto que, na medida em está sendo articulado, as palavras em convenção subtraem o dito pelo tom sensível e impreciso.

Não é apenas o sentido das palavras que se subtrai ao desmultiplicar-se, as ações e os acontecimentos, por sua vez, sofrem o mesmo destino, cumprindo assim plenamente a sua função mimética: simulação de história a fim de fazer parecer (tornar verossímil) algo que está além destes fatos, ou melhor, entre estes fatos, no jogo de relações que eles desdobram. (ROSENFELD, 1993, p. 181-182).

O fluxo aparentemente ininterrupto da obra não nos faz ignorar a tipologia das posições discursivas, visto que para todo aquele que fala tem um agente que escuta. Embora o silêncio do interlocutor, ecoa uma voz que reutilizada pelo narrador, à medida que constrói perguntas e suposições direcionadas a esse interlocutor, desencadeia uma construção dialógica, que, mesmo em ausência ou em silêncio, ressoa articulações em tom de conversa. Nessa estrutura assegurada pela enunciação em detrimento ao silêncio, configura-se a situação dialógica, mesmo que invertida, onde a enunciação é privilegiada em detrimento a sua forma. O enunciatário permanece presente do início ao fim da narrativa, ocupando um lugar importantíssimo para a manutenção da estrutura do romance, constituindo, assim, uma unidade estendida de significação: “O silêncio do senhor cumpre plenamente a função de

conversa, uma vez que sua presença negativa abre um campo no qual a palavra pode inscrever-se [...]” (ROSENFELD, 1993, p. 183).

O intervalo entre a fala do narrador, da não correspondência verbal do ato dialógico, pressupõe o processo instaurado por todo o romance, o silêncio e reflexão, entre aquilo que é proferido e a expressão ou a significação do enunciatário para o discurso de Riobaldo, o que ocasiona uma articulação aberta às possibilidades discursivas entre a intenção e consciência memorial da travessia “transversada” do jagunço. Assim, o diálogo entre Riobaldo e o senhor sem cara mas com alma, marca uma estranheza irreduzível que insinua em meio ao processo nebuloso de reconstrução o reconhecimento imediato do ser e do outro, entregando ao leitor o ato da dupla leitura, já que a personagem, ao mesmo tempo em que inicia o ato discursivo, precisa ressignificar a sua distância que o separa do interlocutor.

A relação entre Riobaldo e o senhor afasta-se sensivelmente da representação realista e não pode ser interpretada como “depoimento” de uma “vida pregressa”. Ela se aproxima muito mais da representação ficcional de uma errança, daquela travessia que visa menos a chegada do assunto particular (vida de sertanejo etc.) do que o livre “perder-se” na errança da letra, no labirinto das múltiplas versões nas quais o assunto particular apenas insinua para revelar uma ordem universalmente válida. (ROSENFELD, 1993, p. 185).

O silêncio direcional que separa os agentes do discurso abre um campo capaz de imprecisar um tempo linear, em que o diálogo com o senhor ocupa um lugar importante que não anula ou inviabiliza a conversa, mas cria um dispositivo informal que ressalta em tom de revelação a condição de conversação ilimitada e que prolonga incessantes investidas do narrador para reconstruir em um universo discursivo as suas intenções de unir o início, o fim e o meio de sua travessia. Essa dimensão e construção dialógica “[...] elimina as próprias determinações de construção artística, curto-circuita o potencial significante das posições ficcionais configuradas pela construção (sintática, lexical, gráfica etc.) privilegiando o conteúdo da enunciação em detrimento de sua forma” (ROSENFELD, 1993, p. 183).

Riobaldo renuncia à expectativa de uma conciliação com o seu passado turvo em uma perspectiva que não consegue impor limites para sua consciência e, dessa forma, evoca Diadorim, nome marcado por uma aura de enigma, surge durante a narrativa como uma grande incógnita, uma interrogação nebulosa e ambivalente paradoxal. Diadorim é o fio condutor da narração do jagunço, o nome não aparece no início do relato, e quando é evocado subverte a ordem linear da narratividade, já que com ele o próprio sertão espacial se transfigura. À medida em que a personagem Diadorim se constitui na memória de Riobaldo, instaura a desordem ao mesmo tempo em que se reafirma com signo organizador. Diadorim é uma figura labiríntica assim como o sertão, uma constelação que abriga em si um magnetismo

dúbio que transita entre a maior dificuldade e o maior incentivo ao narrador. É Diadorim, na figura do jagunço Reinaldo, o elemento importante da narrativa capaz de trazer Riobaldo de volta ao mundo brutal, do qual sempre havia tentando fugir.

Das veredas é que surge Diadorim, encanto e repulsa, o feminino transfigurado no masculino, alteridade capaz de deslizar qualquer sentido por mais fixos que se apresente. Um agente rememorativo capaz de ser a chave para a revelação do insólito e tortuoso sertão. A duplicidade de Diadorim vai ganhando força na progressão discursiva em que Riobaldo o evoca. A quebra de unilateralidade do universo masculino do jagunço com a presença dessa personagem transcende a fala do narrador em um processo de garimpo, onde as cristas ambivalentes da condição do masculino de Diadorim e a sua forma de poetizar o mundo que observa.

As evocações de Diadorim não visam, em primeiro lugar, construir um personagem (no sentido de caráter psicologicamente convincente). O relato serve-se dos elementos da indeterminação desta figura para pontuar as aporias da reflexão do narrador no que diz respeito ao bem e ao mal, ao amor e ao ódio, à vida e à morte. (ROSENFELD, 1993, p. 201).

E é assim durante toda a progressão do romance, por meio das declarações disjuntivas, a fala poética do narrador tenta definir metaforicamente o feminino em concomitância com o masculino. As ações, as fronteiras são claras, mas quando o narrador fala de Diadorim, é como se o romance tomasse outra dimensão, abrindo uma vereda de vazão e atração inexplicável. O que se vê é um emaranhado de nós, as veredas, e uma delas é Diadorim, o nó principal que necessita ser desamarrado, com um processo de expiação, uma busca incansável por respostas para aquilo que ele mesmo não soube responder: Como não identificara o feminino em Diadorim?

Diadorim surge sempre no lugar da articulação de termos estranhos entre si, como ponto de interrogação colocado por este encontro, seja ele de ordem ética (no caso da primeira evocação de Diadorim, na sequência dos relatos exemplares), psicológica (Diadorim como o “outro” do amor matrimonial, sem que se saiba exatamente em que consistiria esta alteridade da neblina), ou política (a palavra de Diadorim legitimando o governo Joca Ramiro) [...] Todos os níveis confundir-se-ão na reflexão do narrador quando este interroga o paradoxo da coexistência do bem e do mal – do bom Joca Ramiro com a figura do sadismo demoníaco, Hermógenes. (ROSENFELD, 1993, p. 201-202).

O narrador “veste” Diadorim de palavras capazes de transfigurar o seu envolvimento e despontar múltiplas dimensões do estranho, saindo assim do seu campo sólido imaginário. Riobaldo relata a sua história, fala de Diadorim, mas não somente isso, a personagem pensa sobre Diadorim, e busca de uma forma ou de outra encontrar em seus questionamentos conseguir uma interpretação clara frente ao movimento turvo da personagem. No seu discurso

progressivo, Riobaldo refaz o seu percurso e traz à memória a personificação de Diadorim revestida pelos verbos no presente, o que permite compreender tamanha agrura do narrador por tentar resolver essa questão. Nessa visão atrapalhada, a neblina que define o feminino e a terminação do seu nome em “in” sem definição de gênero, um símbolo indeterminado capaz de criar o caos primordial.

Essa presença perturbadora que transita entre os dois gêneros, ora como masculino ora como feminino, sol e lua, a força e o desejo, sobre o espaço incerto e mineral do sertão abre uma fenda sobre o elo discursivo de Riobaldo, que não sabe resistir às solicitações ilícitas de seus desejos e sentimentos. Essa experiência não se limita somente em se defrontar com os estranhamentos e sair do seu campo conhecido, mas “a virtude ambivalente de Diadorim aparece assim como uma fortificação férrea que reprime todo erotismo sexualizado em proveito dos valores de guerra: “coragem” e “valentia” no manejo das armas e na dedicação exclusiva à destruição. Reprovando as aventuras femininas de Riobaldo” (ROSENFELD, 1993, p. 205).

Em *Grande Sertão: Veredas* o movimento de aproximação e distanciamento vem acrescido das relações de contradição, já que dela nasce um amor transgressivo em um mundo de conflitos que carrega grande força sobrenatural na medida em que as duas personagens se costuram como peças ajustáveis, que necessitam de complementos para poderem existir diante da hostilidade e das limitações do sistema jagunço e do sertão. A narrativa se constrói atravessada pela fusão entre o material e o imaterial, e por muitas vezes a personificação de Diadorim e as comparações feitas por Riobaldo, ora por metáforas sutis com pássaros e paisagens, ora por comparações que indicam ferocidade e selvageria.

De Araçuaí, eu trouxe uma pedra de topázio. (...) Isto, sabe o senhor por que eu tinha ido lá daqueles lados? De mim, conto. Como é que se pode gostar do verdadeiro no falso? Amizade com ilusão de desilusão. Vida muito esponjosa. Eu passava fácil, mas tinha sonhos, que me afadigavam. Dos de que a gente acorda devagar. O amor? Pássaro que põe ovos de ferro. Pior foi quando peguei a levar cruas minhas noites, sem poder sono. Diadorim era aquela estreita pessoa – não dava de transparecer o que cismava profundo, nem o que presumia. Acho que eu também era assim. Dele eu queria saber? Só se queria e não queria. Nem para se definir calado, em si, um assunto contrário absurdo não concede seguimento. Voltei para os frios da razão. Agora, destino da gente, o senhor veja: eu trouxe a pedra de topázio para dar a Diadorim; ficou sendo para Otacília, por mimo; e hoje ela se possui é em mão de minha mulher! Ou conto mal? Reconto. (ROSA, 2001, p. 77).

O desdobramento da personagem em três figurações distintas em um único corpo, Reinaldo, Deodorina e Diadorim, conjura tanto a Riobaldo quanto ao leitor a construção nebulosa, silenciosa, à revelia da consciência e das intenções de Rosa ao desmistificar o corpo de sua personagem da passividade radical e imobilizadora da condição feminina. Dentro de si,

a personagem abriga a liderança do sistema jagunço, a poesia do feminino, e a condição ambígua do centro dos dois gêneros, como uma esfinge que se ergue em frente a Riobaldo a todo o momento ofuscando à lógica da lucidez do narrador.

Certezas, sonhos e devaneios se entrecruzam na travessia pelo sertão onde os enigmas caminham lado a lado a Riobaldo, que tenta desvendá-los, assim como Diadorim se faz neblina para o narrador, as palavras proferidas na sua reconstrução memorial tornam-se névoas para o leitor, que assim como Riobaldo tenta uma formulação imagética, livre de julgamento, para o lugar de Diadorim em meio à travessia. “Diadorim reaparece como mediador de múltiplas “saídas” e “retornos” – símbolo da travessia entre universos heterogêneos que se prolonga no catálogo de personagens masculinos (figuras da guerra) e femininos (figuras da união pacífica e amorosa).” (ROSENFELD, 1993, p. 208).

Diadorim é quem guia o narrador pela universalidade do sertão, como um sol capaz de guiar qualquer ser errante pelo sertão em contrapartida a outro personagem que aparece no decorrer da narrativa, Hermógenes, diferente de Diadorim, aparece como homem de mau caráter e com isso espalha pelo sertão o mal. O que se pode observar é a ligação entre a claridade e a escuridão, dia e noite mais uma vez em um duelo frente ao narrador. Se por um lado Hermógenes, sua figuração animalizada precisa impor seu mal, por outro, Diadorim apresenta e desencadeia em Riobaldo a natureza das coisas boas.

A mística que cerca, ao longo da travessia, a personagem Diadorim, a sua ambivalência em torno do corpo e do contraponto com o mal que se apresenta na forma de Hermógenes, guarda em si a androgenia dos tempos imemoriais, capaz de transcender à matéria corpórea, assim descoberta com a morte da personagem, e sua força sobrenatural desencadeia no narrador o processo epifânico que permeia toda a narrativa, a busca da quietude, do silenciamento frente à memória imagética e perturbadora de Diadorim.

Essas qualidades que incidem a personagem em trânsito entre o masculino e o feminino a transfiguram em um ser eloquente, onde o ser homem é exilado, assim nessas veredas simbólicas, a construção figurativa de Diadorim e sua verdade “não se encontra no nome Deodorina, nem no seu ser-mulher. A sua verdade está no campo da ficção, do fingir, do jogo do fazer-aparecer-aquilo-que-não-é.” (ROSENFELD, 1993, p. 182).

O ciclo que não se fecha traz consigo Diadorim como signo de travessia entre os dois mundos circunscritos nas veredas de uma obra que ultrapassa os tratados teóricos literários. Os discursos que atravessam outros discursos e não se encerra como signo verbal finito dá à obra de Guimarães Rosa a energia capaz de atravessar tempos, espaços e outros discursos brasileiros. Em um verdadeiro labirinto de linguagens *Grande Sertão: veredas*, posto as

invenções poéticas e literárias não lineares, por meio do discurso do narrador, configuram o substrato principal e imprescindível da cultura popular.

A língua em processo e manutenção como agente para o diálogo atravessado entre as classes, o silêncio do interlocutor, a universalidade dos planos geográficos, sociológicos, históricos, políticos e o misticismo configuram o dinamismo do romance, que vê no sujeito da linguagem, que narra a sua trajetória, o processo de auto-reflexão e a partir dele configura uma intrincada constelação ativa que só pode se não ser o retrato bem articulado e estético do povo brasileiro. Sujeitos capazes de inventar e narrar a sua própria trajetória, onde “enfim, tudo estava passado, terminado. Estava?”⁶

⁶ Grande Sertão: Veredas, 2001, p. 298.

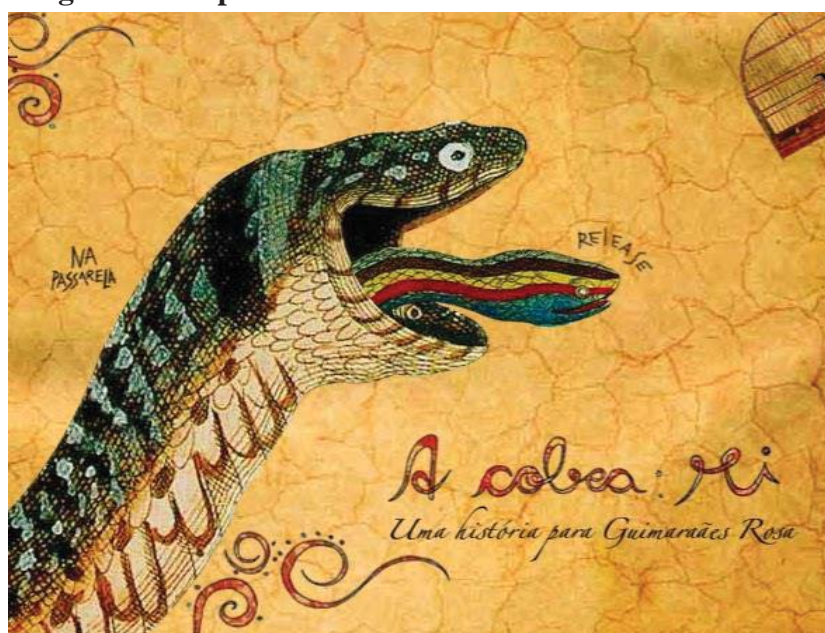
4. COSTURAS

As palavras estão dispostas sobre novas superfícies têxteis. No território da moda nascem narrativas costuradas às roupas, acessórios e corpos que, em trânsito, convertem a contemporaneidade em acontecimentos, verdadeiras performances culturais. Aqui, podemos posicionar os desfiles de Ronaldo Fraga, verdadeiros alinhaves entre a moda, o homem e a cultura popular de um povo.

Para comemorar o verão de 2007 e os 50 anos da obra *Grande Sertão: Veredas* de Guimarães Rosa, o estilista desfila a sua coleção *A Cobra Ri: uma história para Guimarães Rosa* na passarela do maior evento de moda do país, o *São Paulo Fashion Week*. Um desfile diferente, no seu gene o universo barroco, que perpassa toda a sua trajetória de costura, carregado de intensões saudosistas de sua infância no interior de Minas Gerais e dos primeiros contatos com a ludicidade de Rosa.

A mistura entre esses dois universos, do estilista e do escritor, trouxe para passarela uma coleção sensível que abordou temas como o real e o imaginário, a fusão entre o masculino e o feminino e o amor. Ronaldo desconstrói a ordem natural dos desfiles de moda mais uma vez, criando através de suas modelos em trânsito um novo contexto para a narrativa de Rosa.

Figura 4 – Capa do Release do desfile – A cobra ri.



Fonte: Agência Fotosite

Na capa do release da coleção, é possível observar cobras, coloridas e estonteantes, perpassando o sertão árido de Minas Gerais. O que chama atenção é a relação desses animais no desenho, uma grande cobra carregando dentro de si as demais. Biologicamente, podemos encarar isso como uma breve analogia, a *ecdise*, a troca de pele desses animais, a sua relação cíclica com o tempo, “a troca de roupas”. Por outro lado podemos perceber o uso da metáfora para nos alertar que a coleção não apresentará as personagens distintamente, mas sim, uma dentro das outras, assim como as cobras e seu simbolismo ambivalente. Segundo a cultura popular, a serpente necessita do calor do dia, mas é tão mortal quanto à noite. Sua apresentação fálica pode aludir ao masculino, embora haja dificuldade quanto a sua definição sexual a olho nu em algumas espécies. Em outras culturas, a serpente é vista como símbolo da fecundidade, o feminino. Nesse contexto a sua relação andrógena de alteridades sobre alteridades nos leva a lembrar que, na obra de Rosa, Maria Deodorina ou Diadorim perpassa a narrativa travestida de homem para concluir o seu plano de vingança.

Nada passa despercebido na coleção de Fraga, as personagens em transição, o território, a fauna e flora, o amor, o pacto e a morte. Na homenagem “para” Guimarães Rosa, o estilista questiona um país “letrado”, que não conhece suas estórias, trazendo para a passarela de forma singular um dos maiores clássicos da literatura brasileira. Canevacci afirma que “todo ato criativo é antropofágico: deve-se primeiro devorar famelicamente alguém para depois – após um deglutir reflexivo – regenerá-lo como algo totalmente outro” (2013, p. 63).

Cada modelo que percorre esse universo em performance carrega em si alteridades e tramas desenvolvidas por Fraga e Rosa para dialogar com o espectador de forma a mediar as relações entre a obra literária e o contexto contemporâneo já que a roupa entendida como agente das relações discursivas

coloca o corpo diante de uma possibilidade de representação que se funda e se estrutura em diferentes objetos na busca de dotá-lo de uma significação capaz de codificar objetivamente funções, utilizações, além de normatizar uma série de relações. Isso implica uma nova representação e perspectiva da escritura, do traço, do trabalho de significação da construção da estrutura narrativa e simbólica manifestadas pelo corpo em conjunção com o traje. (CASTILHO, 2009, p. 76).

Tais representações simbólicas (passarela, desfile e performances) marcam as estratégias articulatórias das diferentes linguagens (corpo, roupa e gestualidade) em processo de ressignificação.

É, portanto, nesse desejo de compreender essas relações de ressignificação que, nesse capítulo, serão observados, em uma abordagem dedutiva, a articulação intersemiótica e os fluxos sincréticos produtores de significados de treze peças de roupas da coleção *A cobra ri*.

4.1 PASSARELA E O DESFILE: TRAVESSIAS

As luzes da passarela se acendem e sobre ela um grande universo se forma, serragens coloridas desenham uma gigantesca cobra azul rasgando em forma de uma trilha. Criada pelo artista plástico Rodrigo Câmara, a passarela, que levou 16 horas para ficar pronta, tem às margens buritis e outros animais da fauna, a flora, a noite e as estrelas do sertão de Minas Gerais, leva-nos a um único lugar: as veredas do *Grande Sertão* de Guimarães Rosa. Sobre um fundo alaranjado ecoam os primeiros planos da universalização do mundo Roseano, a fala, talvez pelo seu cunho afetivo, talvez pela condição daquele que vai contar a sua história, orientado pela sua condição de iletrado, a voz de Riobaldo ecoa sobre a sala de desfiles, “O Senhor... Mire e veja: o mais importante e bonito do mundo, é isto: que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas – mas que elas vão sempre mudando. Afinam ou desafinam.. (ROSA, 2010, p.20-21)” deixando se levar pelo fluxo verbal, em um receptáculo de emoções, o narrador relembra sua antiga experiência diante de diversos interlocutores que acompanham o início do desfile. Cada modelo carrega em seu corpo uma parte da trama narrativa escrita por Rosa e resenhada por Fraga. Em trecho do release do desfile, o próprio costureiro definiu,

Em maio passado, a convite da Secretária da Cultura do Estado de Minas Gerais, desenvolvi a coleção e desfile como um dos pontos do evento “Rosa no Redemoinho”, em Belo Horizonte, comemorando os 50 anos da obra *O grande Sertão: Veredas*. Sempre fui enlouquecido pelo “universo Roseano”, mas bastou esse abraço de tamanduá para que ele entrasse na minha casa, sem cerimônia alguma, plantando buritis na sala, trazendo tropas de jagunço, espalhando cobras, onças e capivaras pelo jardim. Único, aninhou com desenvoltura ímpar e erudito nos braços do popular. Foi por essa vereda que entramos, no desafio de traçar diálogo entre moda e a obra de Guimarães Rosa. (FRAGA, 2007).

Esse encontro entre palavras e fios, vozes e tecidos refletem o monólogo criado por Rosa em interconexão com as peças de Fraga. Dessa forma, o que fica claro, é que cada peça reanima uma cadeia de enunciados de sentido próprio na busca de uma nova significação. Em dimensão de signo, as peças cruzam-se já que,

todo signo se rebela contra o seu papel especializado e estático. Através da transposição metafórica, ele reivindica uma produtividade “total e selvagem” [...] Radicalizando os jogos de afinidades linguísticas, as palavras são cruzadas pela sua secreta “natureza” que o sujeito volta a animar. (CANEVACCI, 2013, p.68).

Durante o desfile, outro ponto forte foram as cores apresentadas em cada indumentária, Amarelo, Giz, Argila, Salmão, Rosa e Verde Água compunham o que Ronaldo chamou de “desbotados pelo sol da manhã”, Vermelho e Laranja os “iluminados pelo dia”, já Marinho, Turquesa, e Charuto os “molhados pelo sereno da noite”. Os tecidos utilizados foram o “algodão, muito crepe, muita malha, muita sarja e cambraia sedosa”. Já as formas “soltas e voadoras” atribuíam à narrativa de Fraga características estéticas do universo do sertão. Para Castilho esse arranjo de cores, tecidos e formas é,

uma composição com qualidades sensíveis iminentes ao discurso, que fazem ver os diferentes atos que o sujeito executa para fazer-se reconhecer, ser visto, apreciado, valorizado entre os “outros” e pelos “outros”. Por meio da vestimenta, podemos relançar essa análise ao tratamento dos regimes de visibilidade dos sujeitos nas relações interativas, como formas, entre outras, de atrair o olhar ou de adquirir o reconhecimento social. (2009, p.96).

Na construção da coleção, vemos o estilista materializar as referências ao universo Roseano, a fauna e a flora que cercam a trajetória do Jagunço Riobaldo, “cresci ouvindo estórias do vale do Urucuia e região, onde as cobras sorriam, tamanduás abraçavam e cães adotavam filhotes de lobo. Hoje não sei se tudo isso foi me contado pelo meu pai ou lido da obra de Guimarães Rosa” (Fraga, 2007).

No traço de um de seus croquis e bordados para a coleção, podemos observar essa mistura entre reminiscência, técnica e ludicidade. Como mostramos abaixo:

Figura 5 – Croqui da coleção: A cobra ri



Fonte: Agência Fotosite

Ronaldo Fraga desenvolve uma coleção que liga o universo contemporâneo da moda ao místico de Rosa, buscando através da sensibilidade, da voz e da reflexão dos escritos de Guimarães, ao unir as duas pontas de um Brasil: a cultura, o popular, o erudito, e o homem. Para o estilista, “Não importa, como ele próprio disse, o sertão é um só e, por não ter portas e janelas, ele está em todo o lugar” (FRAGA, 2007).

Modelos perpassam a imensa passarela carregando em seus corpos as 34 composições indumentárias que fazem parte da coleção. É através delas que o costureiro vai resgatar alguns personagens do Grande Sertão para contar a sua história. Em entrevista à revista TRIP o estilista comentou,

[...]Faz alguns anos que tomei consciência da força que é um desfile de moda no Brasil. Que entra na casa das pessoas de uma forma avassaladora. É uma mídia espontânea violentíssima e atinge todas as classes, de todas as formas. Então, quando conto uma história a cada estação, alguns estão pensando ali que estou só vendendo roupa. Embora respeite, acredite, me emocione, a moda é muito mais do que um vetor econômico. A moda pode ser um vetor de transformação social. É um vetor de apropriação cultural, antropofágico, antropológico e, no caso do Brasil, onde o brasileiro tem gosto por moda no mesmo peso que tem gosto pela novela, acho que a moda pode mais. (FRAGA, 2012).

Jagunços, sertanejos, noite e dia, fauna e flora, o pacto, aparecem e desaparecem sobre o corpo de cada modelo que adentra a passarela. Corpos/plataformas que se apresentam andrógenos e plurais, uma clara referência a Diadorim/ Reinaldo, figura importante da obra, ecoa no imaginário do narrador do romance e caminham pela passarela, em uma plasticidade própria, como observa Castilho:

[...] o vestuário se manifesta por meio de uma estrutura plástica, fruto de relações entre matéria-prima e a sua textura, bem como em todas as relações variáveis, no aspecto do reconhecimento sensível e da organização estética, mediante a sua inserção no tempo e no espaço, determinados pelo suporte (corpo) que se impõe. (2009, p. 91).

Essa ideia de imprecisão do sexo das modelos se confirma pela padronização dos cabelos desgrenhados e das maquiagens que aludem a pele queimada do sol (Figura 6), na mistura entre peças conhecidas por serem masculinas e outras femininas em um mesmo corpo. Vestidos, calças, casacos e blusas cortadas, bordados e estampadas compõem o universo do sertão de Fraga.

Figura 6 – Primeira peça do desfile: A cobra ri



Fonte: Agência Fotosite

Figura 7 – Primeira peça *agender* do desfile: A cobra ri



Fonte: Agência Fotosite

Dentro de todo esse universo, as combinações entre casacos, camisas, batas e bermudas, saltos e sandálias rasteiras designam, na ausência de gêneros (Figura 7) precisos, a possibilidade do trânsito entre uma personagem a outra, uma personalidade a outra, como é o caso de Diadorim.

As personagens de Rosa vêm costuradas por Fraga em peças que vestem corpos agêneros, verdadeira plataformas que carregam um circuito simbólico capaz de gerar as pluralidades sógnicas do romance atreladas às peças de roupa. O mundo natural e o mundo místico do Grande Sertão sem manifestam através dos corpos em trânsito na passarela. Neste contexto, a paródia do jogo poético Roseano criada pelo costureiro tenta imprimir os limites da humanidade indefinida de Diadorim. A personagem transita em uma esfera ambígua entre o divino (supra-humano) e animal (subumana). Ronaldo retrata essa ambivalência através dos trajes que imprimem a oscilação entre esses dois aspectos opostos, porém complementares, “o lado exclusivamente destruidor, animalesco e estéril da jagunçagem (a desmedida ou transcendência subumana) que é contrabalançado pela dimensão positiva da criação vital, da feminilidade.” (ROSEFIELD, 1993, p.89).

Riobaldo durante a narrativa não perde a oportunidade de explorar o seu lado passivo e sofrido perante o amor de Diadorim, ele segue a sua narração fascinada por uma travessia que significa um rito de passagem para um novo universo simbólico, o do amor, suas reações impulsivas, irrefletidas e inconscientes. Ronaldo enxerga através dessa passividade da personagem e imprime em suas peças o desejo “inominável” do Jagunço que “revela o seu avesso ativo – a impulsividade da paixão, o movimento incontrolável de uma aspiração sem nome, que se apodera dele na primeira travessia e o liga irremediavelmente a Reinaldo-Diadorim.” (ROSEFIELD, 1993, p.132).

O pacto de Riobaldo e a morte de Diadorim aparecem na passarela do São Paulo Fashion Week como sequências de libertação das personagens frente à dimensão da alteridade, da diferença e dos termos que os obrigam a optar sobre os rumos de suas vidas. Nesse contexto Ronaldo busca no desejo pactário da tradição fáustica imprimir em seus trajes os limites da finitude humana, reconstrói através de seus bordados o luar infinito em que Diadorim cumpre a sua vingança e desposa seu corpo masculino. Fraga reconstituiu através de tecidos e estampas a onisciência divina/diabólica criadas no romance onde “a cena do pacto desdobra claramente a passagem simbólica da fase noturna, do ser-não-não-ser, para a fase diurna que começa sob o brilho da vênus” (ROSEFIELD, 1993, 124), onde “a noite tinha de fazer para mim um corpo de mãe” (ROSA, 2001, p.320).

Fraga, através de seu de desfile, cria um sistema de códigos em performance para contar o transitar das personagens de Rosa pelas veredas de um universo onírico. Na travessia movediça de Riobaldo e Diadorim o costureiro encontra nos espaços lacunosos o elemento principal para sua tradução: a atemporalidade. Em seu processo criativo croquis, passarela e desfile criam sentimentos de inquietação e questionamentos através da experiência estética, aproximando imagens e textos com outras estruturas sintéticas em um esforço sincrético para integrar o Grande Sertão ao universo hipermoderno.

4.1.1 A PERSONAGEM ANDA: ALTERIDADES E ESPAÇOS

Maria Deodorina, Diadorim, ou Reinaldo, peça chave da interlocução e questionamento de Riobaldo, a personagem ganha vida na passarela. Fraga buscou, através da vestimenta, das recombinações de códigos do universo Roseano, expressar esse alguém que, para se tornar Jagunço na trama de Rosa, precisou buscar nas roupas masculinas uma nova face. Sabemos que,

a leitura de um signo estético não descarta também “a experiência colateral” com aquilo que o signo referencia. A experiência colateral que se interpõem entre o objeto imediato e dinâmico do signo, quer dizer os aspectos intracódigo e extracódigo mantém uma relação dialética, isto porque o signo original está datado. [...] O original está determinado por um tempo e um espaço e pelas condições que nele estão inscritas. Assim, se o original como signo estético tende a ser pleno, ele é também incompleto, visto que se inscreve na cadeia do tempo. Mesmo quando um signo cria seu próprio objeto, ele não se livra de indicar algo que está fora dele, pois qualquer signo está marcado pelas condições de sua temporalidade, isto é, de sua produção. A leitura do original exige também a leitura das condições de sua produção. (PLAZA, 1987, p.36).

Fraga soube muito bem demonstrar essa ambiguidade em sua coleção, sabendo que Diadorim só poderia existir dentro do romance através da indumentária masculina e por meio dela que passou grande parte da sua saga pelo sertão, conquistou e intrigou Riobaldo. Fraga vestiu seus Riobaldos de Diadorim. Por essa figura andrógena, perturbadora do romance que desequilibra e angustia o narrador, o costureiro imprime em suas peças o oculto, que seduz e desassossega Riobaldo, e até mesmo qualquer espectador.

Diadorim desperta em Riobaldo as ambiguidades circunstanciais do universo sertanejo, o claro e o escuro, o amor e a repulsa, o medo e a coragem, o bem e o mal, tudo coexistindo ao mesmo tempo.

Mais eu gostava dele, dia mais dia, mais gostava. Diga o senhor: como um feitiço? Isso. Feito coisa feita. Era ele estar perto de mim, e nada me faltava. Era ele estar tristonho, e eu perdia meu sossego. Era ele estar por longe, e eu só nele pensava. E eu mesmo não entendia então o que aquilo era? Sei que sim. Mas não. E eu mesmo entender não queria. (ROSA, 2001, p. 162-163).

Desde os primeiros passos Riobaldo, em sua *travessia*, é atingido pelas mãos e ideias de transformação que evocam do feminino de Diadorim. A mulher que não possuiu mãe e que se tornou homem pelo peso do nome que trazia de seu pai, carregou em seus braços armas e braços de feras no combate de uma injustiça dúbia que ela própria se autorizou a desejar. Diadorim se fez mito, a androgenia que carrega em seu corpo através das vestes lhe imprime o dom de completude, carregando em si o masculino-feminino, mas que em planos práticos recorre a sua anulação ao desejar Riobaldo. A ambivalência de Diadorim – um segredo e uma atração – segundo a percepção de Riobaldo produz uma “uma tensão antitética do mito que une numa mesma figura a dimensão vital e a dimensão mortífera da vida” (ROSEFIELD, 1993, P.85).

Diadorim foge do estereótipo conhecido por Riobaldo, é com esses disfarces que Ronaldo costura sua coleção com a *travessia* de Rosa. Arrebatado por essas referências o costureiro trama em seus modelos o movimento e a coragem da personagem em um universo em que a fundação de si e a sua completude depende da relação com o outro. Fraga busca na dúvida avassaladora do território da alteridade imprimir em suas roupas o enaltecimento a Diadorim, sabe que na personalidade da personagem está escondido o caráter enigmático do sagrado e do profano, do bem e do mal.

[...] im é um sufixo neutro que também projeta uma luz ambígua, utilizado tanto para o masculino como para o feminino. Dessa forma, o próprio nome sustenta a premissa de que Diadorim – ser andrógino e, portanto, compósito – possui, como as divindades, sua face temível e benevolente, cuja existência está entrelaçada com o problema da natureza do Mal e do Bem. (NEITZEL, 2004, p. 60).

A representação ambígua, em um misto de mulher/homem, que Diadorim constitui são os princípios que compõem a sua personalidade, sendo a primeira a sua distinção biológica, já a segunda imposta pelo pai e o meio.

O mito de dois seres fundidos perpassa a literatura há séculos, sabe-se que, desde Tirésias, em a *Ilíada*, a androginia vem sendo apresentada sob a forma de aberração. Conta a história que Tirésias ao encontrar duas serpentes copulando acaba matando a fêmea e é transformado em mulher por sete outonos. Para recuperar a sua masculinidade, a personagem precisou matar uma cobra macho em cópula. A agressão contra ofídios deu a Tirésias o conhecimento sobre ambos os sexos, o que causou imensa fúria em Hera, que foi pedir a Zeus que o castigasse. O que perturbou Hera foi a representação da perfeição e do conhecimento de Tirésias sobre ambos os sexos. Indo mais afundo, Platão (428-347 A.C.), em *O banquete*, apresenta diálogos onde reflete os valores androcêntricos de sua sociedade,

Antes de mais, importa que fiquem a conhecer a natureza humana e as mutações. Pois a nossa antiga natureza não era tal como hoje e sim diversa. Para começar, os seres humanos encontravam-se repartidos em três gêneros e não apenas em dois –

macho e fêmea – como agora: além destes, havia um terceiro que partilhava das características de ambos, gênero hoje desaparecido, mas de que conservamos ainda o nome. Era ele o andrógino, que constituía então um gênero distinto, embora reunisse, tanto na forma como no nome, as características do macho e da fêmea; hoje, contudo, não passa de um nome lançado ao descrédito. [...] (PLATÃO, 2001, p.51/52).

Esses seres dotados de privilégios por conhecerem os recônditos da alma humana, segundo a mitologia, os híbridos foram castigados por Zeus e acabaram sendo cortados ao meio, e desde então vagam pela terra procurando pela sua outra metade. A ideia de androginia, desse modo, fortalece também o romance de Rosa, na ambiguidade que perpassa toda a narrativa sob a forma da personagem Diadorim em seu travestir para sobreviver diante das adversidades dos homens e do sertão.

Ronaldo contorna essa duplicidade de papéis pelos seus alinhaves quando harmoniza cores e estampas, em uma tentativa pelas indumentárias, de reunir personalidades e corpos tão divergentes. É interessante comparar, nesse contexto, os elementos naturais da figura mítico-poética criada por Guimarães Rosa é retomada por Fraga para compor a sua coleção. Diante das incertezas metafísicas do Grande Sertão, o estilista busca no retrato enigmático da figura Diadorim a alteridade capaz de deslizar qualquer sentido fixo da obra de Rosa.

Essa figura, como já foi discutido anteriormente por Rosenfield (1993), do mito da figura andrógina da personagem surge como lugar de articulação de termos estranhos entre si, como ponto de interrogação de ordem ética (relatos exemplares), psicológica (do amor e das pulsões) ou política (o governo de Joca Ramiro). A articulação dessas categorias serve como a problemática da construção do desfile *A cobra ri*, Ronaldo vê em Diadorim as “aporias da reflexão do narrador no que diz respeito ao bem e o mal, ao amor e ao ódio, à vida e à morte” (ROSENFELD, 1993, p.2001).

Outro ponto muito importante do desfile é o resgate da feminilidade da personagem Diadorim, que embora muito corajosa e valente, a personagem Diadorim deixa transparecer suas características femininas despercebidas durante o romance, com doçura e sensibilidade como podemos observar em diversas partes do romance.

Foi o menino quem me mostrou. E chamou minha atenção para o mato da beira, em pé, paredão, feito à régua regulado. – “As flores...” – ele prezou. No alto, eram muitas flores, subitamente vermelhas, de olho-de-boi e de outras trepadeiras, e as roxas, do mucuña, que é um feijão bravo; porque se estava no mês de maio, digo – tempo de comprar arroz, quem não pôde plantar. Um pássaro cantou. Nhambú? E periquitos, bandos, passavam voando por cima de nós. Não me esqueci de nada, o senhor vê. Aquele menino, como eu ia poder deslembrar? Um papagaio vermelho: – “Arara for?” – ele me disse. E – quê-quê-quê? – o araçari perguntava. Ele o menino, era dessemelhante, já disse, não dava minúcia de pessoa outra nenhuma. Comparável um suave de ser, mas asseado e forte – assim se fosse um cheiro bom sem cheiro nenhum sensível – o senhor represente. As roupas mesmas não tinham nódoa nem amarrotado nenhum, não fuxicavam. A bem dizer, ele pouco falasse. Se

via que estava apreciando o ar do tempo, calado e sabido, e tudo nele era segurança em si. Eu queria que ele gostasse de mim. (ROSA, 2001, p. 120).

Na leitura do trecho, podemos observar que Diadorim busca por meio da fauna e da flora despertar em Riobaldo a sensibilidade e admiração pela natureza, o que não era comum na composição do universo da jagunçagem. São essas pequenas sutilezas presentes na observação do mundo pela personagem que despertam em Riobaldo o encantamento e os questionamentos sobre o seu desejo.

Figura 8 – Sobreposição de peças – A cobra Ri



Fonte: Agência Fotosite

Observa-se nas figuras acima é o reflexo dessa sensibilidade de Diadorim diante do universo que Fraga soube incluir em sua coleção. Observam-se os pássaros adornando as vestimentas como se seguissem o fluxo da tradução da narrativa de Guimarães para o universo de Fraga. O estilista sabe que “a relação de substituição e complementariedade entre o original e tradução, nessa medida, pode ser vista como uma relação interlinguagens, onde empregamos signos como substitutos com graus de abstração e concreção relativos à coisa significada” (PLAZA, 1987, p. 49). Observa-se no conjunto indumentário a camisa aberta com tons marrons, em uma clara significação de masculinidade e sobre ela borboletas e plantas em referência a fauna e flora do universo sertanejo. Borboletas e sua fragilidade sobre o espaço viril e áspero do sertão. Sobre o peito uma camiseta rosa imprime a feminilidade de

Diadorim. Sobre o peito as cobras tornam-se referências à astúcia e a força da personagem, reforçando a antítese de sua trajetória na narrativa. A bermuda larga sem silhueta e ganchos largos, bolsos grandes e o recorte em “V” refletem essa imprecisão dos sexos, o que se associa a uma apropriação enigmática do corpo que veste:

Entendida como roupa ou como uma combinação de elementos de decoração corpórea, a moda é uma linguagem que plasma ou modela o corpo humano por intermédio da apropriação do corpo biológico do sujeito, promovendo nele as consequentes transformações que, ao serem operadas, agregam novos sentidos a esse corpo. (CASTILHO, 2009, p.87).

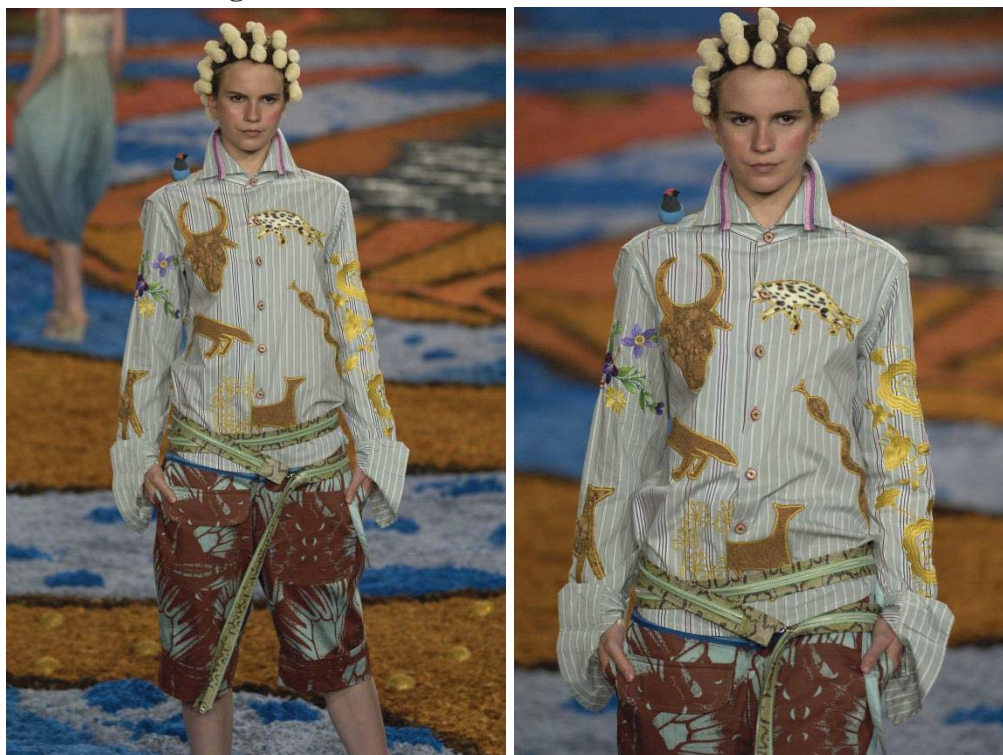
Riobaldo veste Diadorim ao longo de sua narrativa, ligando-a a várias imagens do ecossistema do sertão. Emprega a Diadorim a sua capacidade de observar naquele universo suas belezas, esta é uma imagem fundamental para o fluxo de sua *travessia*. Riobaldo pensa sobre Diadorim. O sertanejo reflete sobre os olhares que a personagem lhe ensinou,

Lhe mostrar os altos claros das Almas: rio despenha de lá num afã, espuma próspero, gruge; cada cachoeira, só tombos. O cio do tigre preto na Serra do Tatú – já ouviu o senhor gargagem de onça? A garoa rebrilhante da dos-Confins, madrugada quando o céu embranquece – neblim que chamam de xererém. Quem me ensinou a apreciar essas as belezas sem dono foi Diadorim. (ROSA, 2001, p. 42).

Novamente Diadorim entrega a Riobaldo a dilatação de um olhar sensível às belezas que o sertão imprime. Existe nesse trecho um olhar decisivo sobre a amplitude do universo sertanejo, que não apenas o seu. Riobaldo conversa com o interlocutor e vai descrevendo a geografia dos lugares por onde passou e sobre seu aprendizado com Diadorim. À medida que descreve o espaço enaltece o sentimento que se fez crescer por Diadorim.

Fraga, atento a esses encantos da natureza do sertão sob o olhar de Diadorim, busca na indumentária transcrever bichos e plantas, condensando a representação da personagem em seus alinhaves e bordados evidenciando particularidades dessa *travessia*. Parece-nos imprescindível prestar particular atenção a estas menções extremamente importantes desses elementos que possuem características ambivalentes e críticas do início ao fim do romance que incidem em uma interpretação unilateral da relação ambígua, indeterminada e frágil de “amor” entre Riobaldo e Diadorim como já fora discutida anteriormente por Rosenfield. As distinções desses elementos com a relação das personagens “conjugam-se assim numa dialética sutil que problematiza as possibilidades da explicação e da nomeação, e que o narrador “ignorante” resume no final do relato da travessia” (ROSEFIELD, 1991, p.202), da seguinte maneira: “muita coisa importante falta nome” (ROSA, 2001, p.86).

Figura 9: O ecossistema do sertão – A cobra ri



Fonte: Agência Fotosite

Na vestimenta idealizada traz mais uma vez sob a camisaria bordados de flores, onças, cobras e pássaros. A camisa em tom acinzentado pode refletir o que Riobaldo gosta de classificar Diadorim com neblina, que some e desaparece. Diadorim é para Riobaldo a neblina que vem e vai, que se desfaz não pela vontade e desejo de alguém, mas sim, naturalmente. O leve traço rosa no colarinho representa simbolicamente a existência do feminino sobre o corte masculino da camisa. Os animais em tons marrons contemplam o sertão, de poeira e lama, em meio aos caminhos percorridos. O dourado circundando animais e desenhando plantas referem-se ao sol que os acompanha em quase todo o percurso, refletindo e colorindo a paisagem. A delicadeza do bordado de flores sugere a fragilidade das plantas e a livre associação do universo e olhar feminino de Diadorim, que se esconde em meio ao espaço sertanejo. Mais uma vez uma grande cobra perpassa a cintura do corpo da modelo, o que se articula novamente ao conhecimento popular, no rústico da região nordeste, onde as cobras são vistas nas veredas ou encostas dos rios, em um sentido que torna o próprio corpo ofídico um caminho, uma vereda na forma de uma correnteza, na linha que divide do que divide a terra. Fraga ao transpassar o cinto em formato de cobra na cintura da modelo divide o espaço geográfico do Grande Sertão. A bermuda, em mescla de marrom e verde água, comprova a ideia de divisão geográfica entre o que é terra e o que é água.

A relação dialógica entre cores, estampas e bordados,

é desencadeada pelo jogo entre o ser e o parecer. Por intermédio desse jogo, o sujeito intervém no seu corpo biológico por ações transformadoras que lhe conferem novos valores. Essa oposição ao corpo natural, para reconstituí-lo e ressemantizá-lo por meio da ação do traje, imprime nele características inéditas de acordo com o programa narrativo que ele protagoniza. (CASTILHO, 2009, p.87).

É importante notar, tanto na construção de Guimarães, quanto na de Ronaldo, que Diadorim produz o princípio do feminino, mesmo dentro do universo masculino que a moça adota, e por isso, justamente, funciona caráter sedutor da personagem. Seu corpo, seu cheiro e suas maneiras despertam em Riobaldo o desejo ao desvendar o mundo repleto de cores, sons e imagens. Na coleção de Ronaldo, o encontro entre as personagens em um único corpo reafirma a ideia de que,

O sincretismo é o resultado de um contato intercultural e interlinguístico, por isso é ubíquo, pidgin, crioulo: é um contágio cultural, um vírus. Compreender o sincretismo é crucial para compreender o processo de mudança e continuidade, aculturação, difusão, inovação, imitação, modernização, para tratar de um mundo globalizante relativístico e pluralístico, no qual modernidade e tradição são sincretizáveis [...] (CANEVACCI, 2013, p.41-2).

Em meio à paisagem do sertão, Diadorim começa a demonstrar a Riobaldo os seus sentimentos, desconstruindo lentamente a máscara da masculinidade trazida por ela. Mesmo sem compreender muita coisa, Riobaldo se intrigava e admirava cada vez mais a personagem. É importante levantar aqui algumas passagens onde o jagunço descreve os olhos verdes de Ronaldo, o que nos leva a refletir sobre os olhos como o único acesso a verdadeira identidade da moça. Isso se dá tanto na em termos delicados,

[...] Que vontade era de pôr meus dedos, de leve, o leve, nos meigos olhos dele, ocultando, para não ter de tolerar de ver assim o chamado, até que ponto esses olhos, sempre havendo, aquela beleza verde, me adoecido, tão impossível. (ROSA, 2001, p. 62),

quanto sedutores,

[...] O senhor saiba – Diadorim: que, bastava ele me olhar com os olhos verdes tão em sonhos, e, por mesmo de minha vergonhosa, escondido de mim mesmo eu gostava do cheiro dele, do existir dele, do morno que a mão dele passava para a minha mão [...] (ROSA, 2001, p. 505).

A experiência de Riobaldo frente ao problema de suas pulsões pelo companheiro de travessia o obrigam a se defronta com múltiplas dimensões do estranho e sair do campo conhecido do seu próprio universo imaginário. Como já fora discutido por Rosenfield anteriormente, o personagem é introduzido em um novo universo simbólico “sendo

temporariamente imobilizado não só pelo medo, mas, ao mesmo tempo, pela admiração estupefata diante do discurso e das ações enigmáticas da personagem” (ROSEFIELD, 1993, p.203).

No desfile de Fraga podemos observar a distribuição da cor verde em suas peças, são peças mais delicadas, com um trabalho mais meticuloso de tramas e rendas, que aparecem e desaparecem em meio ao degradê dos tons terrosos.

Figura 10 – O masculino e o feminino – A cobra ri



Fonte: Agência Fotosite

Na figura acima o feminino aparece sobre o vestido, constituído por um degradê de tons esverdeados e azulados. Seu colo vem adornado por uma trama de rendas que simbolicamente podem ser vistas como a delicadeza de Diadorim. Sob a sua costura lateral vemos escamas arrematarem o vestido em uma clara alusão a cobra que dá título ao desfile. A feminilidade encontra o masculino pela calça em tom terroso em sentido que, mesmo mulher, a personagem ainda precisa da veste de jagunço para prosseguir na travessia. Já na segunda figura abaixo os tons degradês colorem um macacão de silhueta bem larga, o que podemos considerar é um híbrido entre o vestido - o feminino, e a calça – o masculino. Próximo ao colo, novamente aparecem as escamas de cobra em tom claro em clara alusão à imprecisão dos sexos.

Figura 11 – A ambivalência dos sexos – A cobra ri



Fonte: Agência Fotosite

Os sapatos, nesse momento de salto, substituem a sapatilha dos conjuntos apresentados anteriormente. O feminino ganha força, recobre os pés e o peito da personagem, isso porque Ronaldo, a partir daqui, marcará a transição da amizade dos Jagunços para, mesmo que implícito, o amor entre Riobaldo e Diadorim.

Por meio desses processos que acentuam determinados fragmentos ou partes do corpo é que se consegue edificar um discurso eficiente. Além disso, deve-se ressaltar que esses processos ocorrem a partir de uma prática sobre a pele (pinturas, tatuagens, escarificações, etc.), por meio de elementos agregadores de caráter decorativo (joias, anéis, pulseiras, etc.) ou por meio de texturas adicionais que determinam maior ênfase a certas regiões do corpo e que podem até mesmo alternar, em alguns casos, sua constituição biomórfica. (CASTILHO, 2009, p. 91-2).

As peças enlaçam essa lembrança de Riobaldo e constroem a personificação de Diadorim mulher/homem. Muito embora o narrador do romance ainda não consiga identificar os traços femininos marcados no corpo, no olhar e nos gestos de Diadorim, ele desenvolve o apreço em um jogo de sedução e desassossego. Fraga revela a ternura camuflada da moça a partir de seus trajés. O choque dessas culturas masculino X feminino, resultantes em um único espaço, o sertão, junto ao estranhamento e o desejo de Riobaldo, são peças fundamentais para revitalização do romance na passarela. Canevacci (2013) reflete que,

O contato cultural pode ser caracterizado pela interpretação ativa, pela recombinação deslocante, pela revitalização móvel. O sincretismo não é um ecletismo sem conceito ou pragmatismo sem escrúpulos, aceito por filósofos puristas ou antropólogos incontaminados. Ao contrário, o sincretismo se apaixona pelas coisas triviais, secundárias, alheias: incluiu tanto o replacement como o displacement, e até o reacting. No primeiro caso, se substitui uma parcialidade familiar por outra estranha, no segundo, se obtém a desorientação do sujeito, o deslocamento da sua ordem espacial e temporal “normal”. O objeto sincrético, no fim, resultará perturbador na mistura entre familiar e estrangeiro, no qual a etnografia insere o seu âmbito específico de pesquisa. No terceiro, um traço cultural, artístico ou performático é “re-agido”, transita do velho para o novo, re-atualiza o velho ou o clássico e até o recente, transfigurando-se em presente sincrético. (CANEVACCI, 2013, p 41-2).

A configuração da imagem de Diadorim ligada ao mito do Andrógeno na coleção de Fraga corrobora para a transição entre a obra literária e a passarela. As cobras perpassam as vestes *agender* e marcam uma profunda relação entre as alteridades: Maria Deodorina, Diadorim e Reinaldo. Essa união de cada personalidade em um único corpo “praticam uma estetização de coisas rejeitadas, descartadas e abandonadas. [...] Pelo corte, pela montagem, voltam a viver novas biológicas e novas biografias como alteridades alheias que incomodam” (CANEVACCI, 2005, p.74). A contradição estabelecida entre essas alteridades na narrativa possibilita um deslocamento da personagem frente ao que lhe é apresentado e, conseqüentemente, uma reflexão acerca dos papéis e do espaço.

Na passarela de Fraga as roupas transgridem os espaços destinados ao masculino-feminino e possibilitam a composição de uma terceira imagem, o híbrido. Essa figura inter-relaciona a obra literária de Rosa a de Fraga, à medida que o estilista exprime em sua coleção os mitos, os espaços e as alteridades que compõe a personagem Diadorim através de estampas, recortes e alinhaves.

4.1.2 O AMOR VESTE

Os Riobaldos estão vestidos de Diadorim, nessa prerrogativa, as referências masculinas e femininas de Diadorim de Rosa se apresentam como grande sucesso de Fraga. Nesse sentido, as características femininas que se afluam na composição da personagem andrógena durante a narrativa revelam outras figuras femininas que participaram da vida particular de Riobaldo. Trazemos para essa discussão as lembranças e associações de Riobaldo à sua mãe.

Considerando essa abordagem, em algumas passagens da narrativa, é possível perceber o resgate da figura da mãe pela fala de Riobaldo,

Toda mãe vive de boa, mas cada uma cumpre sua paga prenda singular, que é a dela e dela, diversa bondade. E eu nunca tinha pensado nessa ordem. Para mim, minha mãe era a minha mãe, essas coisas. Agora, eu achava. A bondade especial de minha mãe tinha sido a de amor constando com a justiça, que eu menino precisava. E a de, mesmo no punir meus demaseios, querer-bem às minhas alegrias. A lembrança dela me fantasiou, fraseou – só face dum momento – feito grandeza cantável, feito entre madrugara e amanhecer. (ROSA, 2001, p.38).

Esse resgate do narrador da figura da mãe e o detalhamento de seus cuidados, amor e carinho produz uma inter-relação com a possível parceira, Diadorim já que ela tem as mesmas características que a progenitora.

Riobaldo, durante a narrativa, correlaciona os traços das duas personagens de modo a reconstruir a figura de mulher do até então Jagunço Reinaldo.

E foi ele mesmo, no cabo de três dias, quem me perguntou: – “Riobaldo, nós somos amigos, de destino fiel, amigos?” – “Reinaldo, pois eu morro e vivo sendo amigo seu!” – eu respondi. Os afetos. Doçura do olhar dele me transformou para os olhos de velhice da minha mãe. Então, eu vi as cores do mundo. (ROSA, 2001, p. 148).

A relação com os olhos das personagens desenvolvem a feição de Riobaldo para com Diadorim, essas aproximações da figura materna contribuem para a constituição do espaço transitório da personagem feminina quanto o seu trânsito na narrativa. Riobaldo se apaixona pelas afeições de Reinaldo e, nesse processo de admiração, resgata a figura da mulher no ser jagunço.

De Diadorim, aí jaz que descansando do meu lado, assim ouvi: – “Pois dorme, Riobaldo, tudo há-de resultar bem...” Antes palavras que picaram em mim uma gastura cansada; mas a voz dele era o tanto-tanto para o embalo de meu corpo. Noite essa, astúcia que tive uma sonhice: Diadorim passando por debaixo de um arco-íris. Ah, eu pudesse mesmo gostar dele – os gostares... (ROSA, 2001, p. 50).

O sonho como porta-voz do desejo do gostar de Riobaldo, reforça a condição para o ser ambivalente de Diadorim, o arco-íris aparece como figuração da materialização entre a aproximação dos dois jagunços. O sonho de Riobaldo é uma projeção do seu desejo ascendente por Diadorim, o que só pode acontecer em um universo de abstração, “Diadorim e eu, a sombra da gente uma só formava” (ROSA, p.2001, 248).

No percurso do romance, Riobaldo vem através do sonho resumir de maneira extremamente condensadas as figuras-mestras de seu desejo reprimido por Diadorim. Esses signos anunciadores condensam-se mais uma vez o paradoxo que Riobaldo mergulha para descobrir nele uma ordem secreta, projetando fantasticamente onde “a ambivalência das aspirações pulsionais que se lê nas fantasias contraditórias de Riobaldo encontra, portanto na figura andrógena e “nebulosa” de Diadorim sua mais precisa forma de expressão” (ROSEFIELD, 1993, p.134).

O sonho também é demonstrado por Fraga em sua coleção, como se pode observar na figura abaixo:

Figura 12 – O sonho de Riobaldo – A cobra ri



Fonte: Agência Fotosite

A modelo carrega em seu peito uma bata que nos lembra do adorno de um pássaro, sob o seu colo temos a plumagem bordada em tons avermelhados, suas asas se formam através do corte das mangas em proporções enviesadas. A sua plumagem se alastra pelo corpo, como podemos observa uma espécie de “rabo” por meio de tecidos brancos nas laterais do corpo da modelo. Ronaldo brinca com as possibilidades do corpo de suas modelos, para Castilho, “o corpo como suporte do traje e presentificador do sujeito, em esquema narrativo, está intimamente muito mais ligado a seus ornamentos do que da plástica morfológica do corpo” (2009, p. 93).

A cor escolhida em tom de azul pelo costureiro configura o céu do sertão, e nele encontramos palavras bordadas como “sonho”, “sonhação”, “sonhoestão” em uma correlação direta com a linguagem empregada por Rosa em sua Narrativa. O pássaro também como símbolo da liberdade, remete-nos à transitoriedade de Diadorim em percorrer os diversos papéis da narrativa, ora jaçunço, ora mulher. Essa prerrogativa confirma-se com o uso da calça de sarja marrom que tanto pode ser observada como uma veste masculina ou como o espaço onde esse pássaro descansa com suas pernas vermelhas. Nessa alusão, o texto Roseano se enfatiza nas dúvidas e sentimentos que cercam a consciência do narrador:

Mas mais o bem-te-vi. Atrás e adiante de mim, por toda a parte, parecia que era um bem-te-vi só. – “Gente! Não se acha que ele é sempre um, em mesmo?! – perguntei a Diadorim. Ele não aprovou, e estava incerto de feições. Quando meu amigo ficava assim, eu perdia meu bom sentir. E permaneci duvidando que seria – que era um bem-te-vi, exato, perseguindo minha vida em vez, me acusando de más horas que eu ainda não tinha procedido. Até hoje é assim... (ROSA, 2001 p.32).

Outro ponto importante são os diálogos entre as duas personagens, tendo a natureza, o feminino, como elemento mediador de sua travessia. Nesse sentido, Diadorim sempre fora comparada a elementos da natureza por Riobaldo e, assim, através da natureza a personagem se materializa como ambiente de afetividade e de feminilidade.

Diadorim me pôs o rastro dele para sempre em todas essas quisquilhas da natureza. Sei como sei. Som como os sapos sorumbavam. Diadorim, duro sério, tão bonito, no relume das brasas. Quase que a gente não abria boca; mas era um deles que me tirava para ele – o irremediável extenso da vida. Por mim, não sei que tontura de vexame, com ele calado eu e ele estava obedecendo quieto. Quase que sem menos era assim: a gente chegava num lugar, ele falava para eu sentar; eu sentava. Não gosto de ficar em pé. Então, depois, ele vinha sentava, sua vez. Sempre mediante mais longe. Eu não tinha coragem de mudar para mais perto. Só de mim era que Diadorim às vezes parecia ter um espevito de desconfiança; de mim, que era o amigo. (ROSA, 2001, p.44).

Na sobreposição das peças (Figura 13), o estilista formula o arquétipo andrógono de Diadorim que reverbera em uma união harmoniosa de peças masculinas e femininas, animais, cores e espaços. Essa tradução, como afirma Plaza,

não é uma simples transferência de unidade para unidade, do complexo de um sistema sóico para outro, pois toda a unidade constrói o seu sentido e significação numa unidade maior que a inclui. Assim, não se traduz termo a termo, traduz sincronicamente os aspectos envolvidos [...] tal tradução é uma forma de discurso indireto: o tradutor recodifica e transmite uma mensagem recebida de outra fonte: assim a tradução envolve duas mensagens equivalente em códigos diferentes (1987, p.72).

Figura 13 – Diadorim e o ecossistema do sertão – A cobra ri



Fonte: Agência Fotosite

Nas figuras acima, podemos observar uma bata de cor marrom claro e sobre ela bordados de animais que compõe o ecossistema do sertão. Sobre o colo um recorte em V delimita e adentra a natureza do sertão. Analisando essas características podemos aludir a entrada do feminino sob o solo árido, masculinizado do universo jagunço. O que chama atenção nessa peça é a marcação dos seios da modelo, Castilho afirma que,

o vestuário possui função reguladora do instinto sexual, que pode ser atenuado ou explorado por meio de trajes e acessórios. A partir disso, estabelece-se a ocorrência de, pelo menos, outro binômio, o revelar e o velar, responsável pelo que René Koing, considera como atrativo sensual, erótico e mesmo sexual: “O corpo é, muitas vezes, apresentado como um objeto erótico em si mesmo, seja pela ostentação da propriedade erógena da epiderme ou pelas características sexuais secundárias como os seios femininos.” (2009, p. 121).

Os recortes enviesados das mangas e o pequeno corte em V da gola investem no paralelismo de triângulos. Na criação de Ronaldo, pode-se observar a composição do discurso de inter-relação dos sexos, que seguem em direção ao solo, criando nesse caso, uma dinâmica de ruptura entre os sexos. O triângulo invertido, em muitas culturas considerado como ternário feminino, está relacionando com o sagrado, o lunar e a passividade. O elemento voltado para a matéria se relaciona também com a condição da deusa Vênus que na cultura greco-romana, está associada ao amor e à fertilidade.

A saia marrom escura relembra o solo do sertão barrento e lamacento, as veredas, por onde os personagens percorrem a sua *travessia*. O simbolismo que essa peça nos remete para além do óbvio feminino, é o triângulo apontando para cima e a sua relação com o masculino, ao solar e ao ativo, ao deus marte, à guerra e à força.

Partindo dessa reflexão, o desejo das personagens é apresentado pela vestimenta no enfoque do feminino e o seu objeto sexual, e a vontade reprimida pelas cores e símbolos do corpo masculino. Dessa maneira, Diadorim aparece como uma terceira potência mística, a luz e a treva, um corpo híbrido que descentraliza a travessia de Riobaldo.

Nessa perspectiva, a partir do que já foram expostos por Rosenfield (1993), os traços místicos que marcam a composição da personagem Diadorim salientam os enigmas da paixão, dos desejos e pulsões imediatas de Riobaldo confundindo as leis da lógica e as distinções da razão conhecidas por ele.

Esse relacionar-se entre as personagens por meio das afeições materno-femininas, pelo universo dos sonhos e a correlação com a natureza permite a narrativa compor o início da delicada e complexa relação de amor entre Riobaldo e Diadorim. Riobaldo diante dessas comparações, desenvolve durante a travessia, a feminilização da personagem do Jagunço Reinaldo, criando um ponto de equilíbrio na composição de Diadorim, o ser andrógono, passível de ser amado.

Através das lembranças e do corpo binário, Riobaldo percebe Diadorim, e o desconcertar que essa visão tem sobre a angústia do amor complexo que ele nutre.

De Araçuai, eu trouxe uma pedra de topázio. (...) Isto, sabe o senhor por que eu tinha ido lá daqueles lados? De mim, conto. Como é que se pode gostar do verdadeiro no falso? Amizade com ilusão de desilusão. Vida muito esponjosa. Eu passava fácil, mas tinha sonhos, que me afadigavam. Dos de que a gente acorda devagar. O amor? Pássaro que põe ovos de ferro. Pior foi quando peguei a levar cruas minhas noites, sem poder sono. Diadorim era aquela estreita pessoa – não dava de transparecer o que cismava profundo, nem o que presumia. Acho que eu também era assim. Dele eu queria saber? Só se queria e não queria. Nem para se definir calado, em si, um assunto contrário absurdo não concede seguimento. (ROSA, 2001, p. 77).

Ronaldo Fraga, para retratar o amor entre as personagens, busca nas estampas os regimes que povoam o imaginário de Riobaldo e a binariedade de Diadorim. As colorações sóbrias, os desenhos, os bordados e as estampas de flores, espirais, círculos e estrelas surgem como elementos de feminilidade, já as cobras, os bois, as onças e as listras remetem ao masculino.

Figura 14 – Diadorim e seus femininos – A cobra ri



Fonte: Agência Fotosite

Nas peças apresentadas por Ronaldo Fraga, podemos observar o uso da cor rosa em uma analogia ao universo feminino e o azul ao masculino. É bastante singular a demarcação e a exibição dos atributos femininos nas figuras acima, o colo mais uma vez apresenta um decote em “V” em ambas as figuras, os braços e as pernas à mostra, a cintura demarcada nas laterais e o uso do sapato de salto alto, Diadorim é vista como mulher, Diadorim é mulher. O colo e os seios, nestes modelos, são de fundamental importância para a apresentação do corpo feminino na coleção de Ronaldo. São eles que delimitam o que o traje revela, decora e esconde. A exibição do colo e os cabelos presos no alto da cabeça evidenciam o formato do corpo de mulher, tornando as linhas do pescoço aparentes e intensifica o discurso do corpo feminino.

No vestido rosa, a simplicidade e feminilidade da roupa é quebrada por um trabalho de bordado que imita as cartucheiras atadas ao corpo que os jagunços utilizavam em suas travessias. Os drapeados ao longo do tórax feminino e se esvaem pela saia desempenham a função de camadas, de pele, onde se pode perceber uma analogia ao comportamento de ser e parecer de Diadorim.

Os animais e plantas povoam o corpo da indumentária azul, em referência clara às associações de Riobaldo à natureza para constituir Diadorim como mulher. E na delicadeza

das borboletas que o feminino se encontra. Os casulos apresentam o processo de metamorfose do desejo, do que está por vir na narrativa. A cobra sobre o peito e suas escamas delimitando cintura e tórax da modelo lembram a ambiguidade da binariedade do corpo de Diadorim.

As colorações e as impressões atribuídas às indumentárias conferem ao desfile um processo de progressão narrativa, sobre o qual Plaza explica:

Como principio organizativo da linguagem verbal poética que pode ser extrapolado para outras linguagens. Isto porque a ideia de forma na arte indica que a obra avança e se desenvolve numa direção, seguindo pautas próprias, internas, que autorregulam, por sua vez a própria sintaxe da linguagem. (1987, p.76).

Para Riobaldo o “Amor? Pássaro que põe ovos de ferro” (ROSA, 2001, p. 77), impõe a perspectiva do desejo incapaz de acontecer. As nebulosas ambiguidades e os sentimentos subtraídos pelo narrador em relação a Diadorim fogem do domínio da racionalidade durante a travessia. As incertezas crescem na medida em que Riobaldo passa a perceber a personagem através das suas mãos, pele e olhos, aparências que contrapõem o estereótipo de jagunço.

Os elementos diferenciadores relativos ao aspecto físico – como rosto, cabelo, tipo de pele, estrutura do corpo, etc.– não oferecem controle total, apenas parcial, visto que estão definidos, a princípio, por uma construção de discurso de caráter genético. São os trajes ou ainda as diversas estruturas sobrepostas ao corpo que transforma ou dissimulam as linhas naturais do sujeito de uma forma abrangente. Todo o arsenal de elementos que faz parte do repertório da moda visará à operação de modos que promovam a transformação da aparência do sujeito. (CASTILHO, 2009, p. 92).

Ronaldo Fraga apresenta como o amor vem disfarçado na figura masculina e travestido pelas vestes de Jagunço na narrativa de Rosa. Através do binômio das cores azul e rosa expressa essa força vital de Diadorim que arrasta Riobaldo para dentro de sua alma, um polo dúbio de gravidade que o puxa para dentro do sertão, onde suas belezas e fragilidades se confundem com a brutalidade do universo da jagunçagem.

O amor entre os dois e a sua ambiguidade, a beleza e a brutalidade, é a chave da estrutura narrativa, cuja importância arquiteta o romance e no campo discursivo de Riobaldo, percebe-se o enlace entre o movimento erótico da figura feminina ao plano da realidade composto pelas indumentárias de Diadorim.

De fato, como já fora discutido por Rosenfeld (1993), as peças apresentadas por Fraga vêm de encontro com a afirmação da vontade que se manifesta pelas ligações que Riobaldo desenvolve com o espaço e outros artifícios para feminilizar Diadorim. O amor subsiste na narrativa como campo de tensão que não só serve como matéria prima para a reflexão posterior de Riobaldo sobre a sua travessia, mas um movimento de angústia que assegura a insolubilidade do reconhecimento do desejo e da repulsa que sustenta o romance.

4.1.3 O PACTO ACONTECE

Diadorim é a personagem capaz de levar Riobaldo ao seu destino, o pacto e a chefia. Nas composições indumentárias apresentadas por Ronaldo em seu desfile, podemos observar a relação dessa personagem com o Pacto. Esta é a grande questão metafísica da obra de Rosa: O dilema do herói entre o bem e o mal.

Os signos apresentados por Ronaldo em sua coleção servem como anunciadores que condensam mais uma vez a evocação elíptica do romance de Rosa e as várias formas de pacto. Para Rosenfield (1993) o pacto e suas diferentes formas – existentes e inexistentes – são modalidades que delimitam precisamente a diferença fundamental entre a passividade do sentir e a ação livre do sujeito “que renuncia aos impulsos do sentimento e assume seu agir como fundador de uma lei que o próprio homem dá” (p. 209).

O dilema mefistotélico se associa a outro tipo de pacto, além do cercado de indefinições e incertezas, sobretudo existenciais, na obra Roseana. O pacto ficcional, quase diabólico, anunciado nos interstícios do romance e repetido varias vezes por Riobaldo sobre as manifestações do demoníaco, logo se entrelaça com o leitor em passagens reflexivas em torno da maldade humana. Riobaldo compartilha durante toda a narração sua concepção filosófica, segundo a qual a ideia de Deus nada mais é do que a projeção do antropomorfizada da essência do homem. O que nos leva a crer que o seu reverso de concepção, o diabo, representa a maldade personificada.

Mire veja: o mais importante e bonito, do mundo, é isto: que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas- mas que elas vão sempre mudando. Afinam ou desafinam. Verdade maior. É o que a vida me ensinou. Isso me alegra, montão. E, outra coisa: o diabo, é as brutas; mas Deus é traíçoeiro! Ah, uma beleza de traíçoeiro- dá gosto! A força dele, quando quer- moço! me dá até pavor! Deus vem vindo: ninguém não vê. Ele faz é na lei do mansinho- assim é o milagre. E Deus ataca bonito, se divertindo, se economiza. (ROSA, 2001 p. 39).

Desse modo, as especulações riobaldianas, sempre balizando suas experiências em afirmações e negações acabam criando a transição da esfera do real para o imaginário, do bem e do mal. Tomando aqui a aparição de seu verdadeiro inimigo, Hermogénes, cuja figura remete à Hermes, o deus mensageiro, dos pesos e das medidas e das invenções, “representa um princípio obscuro e secreto que se subtrai radicalmente a qualquer astúcia da razão” (ROSEFIELD, 1993, p 108).

Hermogénes é a presença perturbadora da narrativa, e esse jagunço incomoda Riobaldo por ser a personificação do mal, o pactário das sombras que maltrata e mata por prazer no ambiente selvagem do sertão. O sanguinário surge como figura excludente da

beleza e da feminilidade da natureza, representa a figura monstruosa, o homem não civilizado, a personificação do diabo. Para Rosenfield (1993) “Hermógenes não apresenta apenas um princípio arcaico e anacrônico (por exemplo, de uma civilização primitiva contra uma cultura mais avançada), mas, ao contrário, ele é a figura de uma selvageria atemporal, anti-histórica, inerente a qual momento da condição humana” (p.108).

Durante a travessia, para vingar o assassinato de Joca Ramiro, Riobaldo, Diadorim e os outros jagunços se refugiam em um retiro chamado “Coruja”, localizado a meia-légua das veredas mortas, e nele é firmado um pré-pacto entre Diadorim e Riobaldo. Como podemos observar no trecho abaixo:

Ateado no que pensei, eu sem querer disse alto: — “... Só o demo...” E: — “Uém?” — um deles, espantado, me indagou. Aí, teimei e inteirei: — “Só o Que-Não_Fala, o Que-Não-Ri, o Muito-Sério — o cão extremo!” Eles acharam divertido. Alguem fez o pelo-sinal. Eu também.
 Mas Diadorim, que quando ferrava não largava, falou — “O inimigo é o Hermógenes”.
 Disse, me olhou. Seja, fosse, para agradar o meu espírito. Arte de docemente, o que eu não pensei, o que eu reproduzi, firme:
 — “Que sim, certo! O inimigo é o Hermógenes...”
 Vigiei Diadorim; ele levantou a cara. Vi como é que olhos podem. Diadorim tinha uma luz. Reponho: em tanto já estava noitinha, escurecendo; aquela escuridão queria mandar os outros embora. O que Diadorim reslumbava, me lembro de hei-de me lembrar, enquanto Deus dura. Mas, entre nós dois, sem ninguém saber, nem nós mesmos no exato, o que a gente acabava de fazer, entestando nos fundos, definitivamente por morte, era o julgamento do Hermógenes. (ROSA, 1986, p. 380-81) [grifo do autor].

Fraga em sua coleção recria essa passagem ao apresentar o vestido azul-marinho da figura 15,

Figura 15 – Coruja e o pacto – A cobra ri



Fonte: Agência Fotosite

Com alças que misturam diferentes tonalidades de azul, no colo ao estilo *tie-dye*⁷, o estilista mistura as cores em referência a um céu que está dando espaço à penumbra total, um céu de prenúncios demoníaco, que adentra a escuridão, a imprecisão e a dificuldade de enxergar o que está por vir. A partir das falas de Riobaldo, “as coisas assim a gente mesmo não pega nem abarca. Cabem é no brilho da noite. Aragem do sagrado. Absolutas estrelas!” (ROSA, 2001, p. 319), Fraga buscou imprimir em sua indumentária a relação com o misticismo, a representação do mundo espiritual que persegue as personagens nesse ponto da narrativa, a busca pela orientação de Riobaldo e Diadorim frente à maldade de Hermógenes. As estrelas de cinco pontas bordadas carregam o simbolismo do número cabalístico “cinco”, que representa a conexão entre o corpo humano e a alma. Desde os primórdios, a humanidade tentou estabelecer conexões com as forças superiores, Fraga, percebendo essa relação na obra de Rosa, recria através da simbologia das estrelas o pacto de verdade, de união espiritual e de esperança entre Diadorim e Riobaldo frente ao desconhecido.

A lua, em todas as formas, corrobora para o universo místico que Riobaldo e Diadorim estão adentrando, ela simboliza os ritmos biológicos da existência humana, a passagem do

⁷ Técnica de tingimento artístico de tecidos que teve seu auge nas décadas de 60 e 70.

tempo, a lei universal entre a vida e a morte. No tarô, a lua é o 18º arcano mais poderoso e representa entre tantos, a falsidade, as ilusões e as aparências enganadoras.

As corujas que compõe a indumentária perpassam também o viés místico, conhecida por ser uma ave de rapina noturna está ligada estritamente à cultura popular. Vários povos definem a coruja como o símbolo da morte, do desastre e do azar, seu grito ruidoso avisa o mau agouro. Também conhecida por algumas tribos como guardiã do submundo, protetora dos mortos.

Ronaldo reconstrói por meio dessas interligações entre símbolos e espaços a passagem onde às personagens reafirmam a sua vontade vingança. “Ações? O que eu vi, sempre, é que toda ação principia mesmo é por uma palavra pensada. Palavra pegante, dada e guardada, que vai rompendo rumo” (ROSA, 2001 p. 166).

É através do vestido, índice do feminino, do contorno do corpo da modelo com feminilidade, dos signos bordados, pintados e recortados, dos sapatos pretos em recortes de penas que podemos inferir que a peça, que Ronaldo desenvolveu, é a construção metafórica, um prenúncio, do encontro entre Hermógenes, Riobaldo e Diadorim. Castilho afirma,

o traje, com tantas possibilidades de uso, principalmente na sociedade contemporânea, atribui um peso significativo à linguagem, pode ser entendido como um sistema de significação revelador de um caráter simbólico e como uma forma particular de codificação de informação, adquirindo assim, uma grande importância como o texto que requer uma leitura analítico-interpretativa. [...] Admitimos que a vestimenta, quando em interação com outras modalidades expressivas do corpo que a completam e a enfatizam, é uma ação significativa, uma linguagem visual articulada, que se manifesta sobre o corpo/gestualidade, encontrando aí o seu poder ideal. (CASTILHO, 2009, p. 133).

Diante das intrincadas relações entre as personagens, Diadorim é quem impele Riobaldo à luta. A vingança da morte de Joca Ramiro, as crendices, a sua consciência místico-sacral contribuem para que Riobaldo faça um pacto com o diabo. Ao chegar às veredas-mortas, a personagem observa o “lugar demarcado, começo de um grande penar em grandes pecados terríveis”, e reflete “Agouro? Eu creio no temor de certos pontos. Tem, onde o senhor encontra a palma da mão em terra, e sua mão treme pra trás ou é a terra que treme se abaixando. Ali eu tive o limite certo” (ROSA, 2001, p. 379).

A ideia do pacto é motivada pelo amor por Diadorim, é uma questão de fidelidade às palavras conjuradas por eles no “coruja”. Riobaldo que ser destemido e forte como Hermógenes, quer vingar os crimes, pecados e libertar os jagunços das monstruosidades do sertão. Na encruzilhada, podemos notar a incerteza do pacto, esse acontecimento é descrito com tamanha beleza por Rosa,

O que eu agora queria! Ah, acho que o que era meu, mas que o desconhecido era, duvidável. Eu queria ser mais do que eu. Ah, eu queria, eu podia. Carecia. “Deus ou o demo?” – sofri um velho pensar. Mas, como era que eu queria, de que jeito, que? Feito o arfo de meu ar, feito tudo: que eu então havia de achar melhor morrer numa vez, caso que aquilo agora para mim não fosse constituído. E em troca eu cedia às arras, tudo meu, tudo o mais – alma e palma, e desalma... Deus e o Demo! – “Acabar com o Hermógenes! Reduzir aquele homem!...” –; e isso figurei mais por precisar de firmar o espírito em formalidade de alguma razão. Do Hermógenes, mesmo, existido, eu mero me lembrava – feito ele fosse para mim uma criancinha molitosa e mijona, em seus despropósitos, a formiguinha passeando por diante da gente – entre o pé e o pisado. Eu muxoxava. Espremia, p’r’ali, amassava. Mas, Ele – o Dado, o Danado – sim: para se entestar comigo – eu mais forte do que o Ele; do que o pavor d’Ele – e lamber o chão e aceitar minhas ordens. Somei sensatez. Cobra antes de picar tem ódio algum? Não sobra momento. Cobra desfecha desferido, dá bote, se deu. A já que eu estava ali, eu queria, eu podia, eu ali ficava. Feito Ele. Nós dois, e tornopio do pé-de-vento – o ró-ró girado mundo a fora, no dobar, funil de final, desses redemoinhos: ...o Diabo, na rua, no meio do redemunho... Ah, ri; ele não. Ah – eu, eu, eu! “Deus ou o Demo – para o jagunço Riobaldo!” A pé firmado. Eu esperava, eh! De dentro do resumo, e do mundo em maior, aquela crista eu repuxei, toda, aquela firmeza me revestiu: fôlego de fôlego de fôlego – da mais-força, de maior-coragem. A que vem, tirada a mando, de setenta e setentas distâncias do profundo mesmo da gente. Como era que isso se passou? Naquela estação, eu nem sabia maiores havenças; eu, assim, eu espantava qualquer pássaro. Sapateeí, então me assustando de que nem gota de nada sucedia, e a hora em vão passava. Então, ele não queria existir? Existisse. Viesses! Chegasse, para o desenlace desse passo. Digo direi, de verdade: eu estava bêbado de meu. Ah, esta vida, às não-vezes, é terrível bonita, horrorosamente, esta vida é grande. Remordi o ar: – “Lúcifer! Satanás!...”

Só outro silêncio. O senhor sabe o que o silêncio é? É a gente mesmo, demais. – “Ei, Lúcifer! Satanás, dos meus Infernos!”

Voz minha se estragasse, em mim tudo era cordas e cobras. E foi aí. Foi. Ele não existe, e não apareceu nem respondeu – o que é um falso imaginado. Mas eu supri que ele tinha me ouvido. Me ouviu, a conforme a ciência da noite e o envir de espaços, que medeia. Como que adquirisse minhas palavras todas; e fechou o arrocho do assunto. Ao que eu recebi de volta um adejo, um gozo de agarro, daí umas tranquilidades – de pancada. Lembrei dum rio que viesse adentro a casa de meu pai. Vi as asas. Arquei o puxo do poder meu, naquele átimo. Aí podia ser mais? A peta, eu querer saldar: que isso não é falável. As coisas assim a gente mesmo não pega nem abarca. Cabem é no brilho da noite. Aragem do sagrado. Absolutas estrelas. (ROSA, 2001, p. 318-9).

O trecho nos põe a refletir sobre o contato de Riobaldo com o simbólico, uma metáfora que se apresenta diante da condição da pretensão do Jagunço de abandonar o grupo dos que parecem nunca vencer, da busca da sua emancipação entre o ser e o não ser, a superação da dependência e da dominação do universo jagunço.

Em sua coleção Fraga apresenta uma única composição que nos remete a cena exata da tentativa de realização do pacto entre Riobaldo e o Diabo.

Figura 16 – O pacto com o diabo – A cobra ri



Fonte: Agência Fotosite

Na figura acima, observa-se a modelo vestindo uma composição entre uma blusa rosa plissada, com bordados laranja. Sobre o colo há uma aplicação circular de filetes de tecidos e uma saia vermelha com imagens de diabos em amarelo. O estilista soube muito bem como criar uma alegoria do momento em que Riobaldo busca concretizar o pacto com o Diabo. É na gola circular da camisa que podemos observar a relação simbólica do círculo, que para os celtas é um símbolo de poder, de magia e feitiçaria. Em cada filete de tecido podemos observar o seu termino em união circular que aponta para um único lugar. Ronaldo quis nos mostrar o território onde acontece pacto. Também pode-se refletir sobre a referência do pacto ser fruto da imaginação do jagunço, já que os filetes terminam na parte superior do corpo da modelo. Castilho (2009) explica que na “parte frontal da cabeça, existe um acúmulo de componentes, órgãos sensíveis, que intensificam, pela visualidade, uma maior concentração de sinais enunciativos [...] que é potencializada pelo próprio corpo” (p.52), e acrescentamos, pela própria indumentária.

A relação com a cor rosa pode ser feita diante do pré-pacto de Riobaldo com Diadorim, já que a personagem feminina do romance é quem leva o narrador até as veredas-mortas. As mandalas, e a aplicação sobre a blusa, cujo termo sânscrito significa completude,

representam a procura de Riobaldo pela paz interior. Carl Gustav Jung (2002), em seus estudos sobre as mandalas, relacionou-as como a representação simbólica da *psiquê*, da tomada de consciência e da ordem psíquica. A cor laranja reflete sobre o equilíbrio entre a libido e a espiritualidade, é a cor da energia e da vitalidade.

Na saia vermelha utilizada pela modelo, o que mais chama atenção são os arquétipos representativos do diabo. Sabe-se que a cor vermelha tem como uma de suas principais funções representar o mártir, o guerreiro, a coragem e força. É uma cor ambígua, que, por um lado, representa o amor, por outro, a guerra. O vermelho é fogo, perigo, sangue, guerra, é diante dessa cor que o estilista apresenta o que estará por vir depois do pacto na narrativa de Guimarães Rosa.

O uso de variados símbolos nesse contexto,

Pelo seu caráter de multi e interlinguagens, desmistifica os meios, evidenciando a relatividade dos suportes e linguagens da história e os contemporâneos. Isto porque esses meios e linguagens inscrevem seus caracteres nos objetos imediatos dos signos, intensificando a historicidade, tornando proeminente o trânsito intersensorial, a sensibilidade contemporânea, a “transculturização”. (PLAZA, 1987, p. 209).

Fraga aplica sobre a saia vermelha as figuras do diabo, busca nessa representatividade aporte na mitologia e nas religiões de várias culturas nas quais o diabo é símbolo dos sentimentos e dos desejos malignos que se aproveitam de nossas fraquezas para se manifestar. Em outras culturas, os espíritos diabólicos reinam sobre as forças ocultas indispensáveis para o equilíbrio da natureza. No *tarot* a figura diabólica apresenta-se na dualidade entre as regras e as convenções sociais o gozo e os instintos. É a carta das escolhas pessoais, do destino escolhido. No plano psicológico, essas entidades representam escravidão e submissão aos instintos. Na narrativa de Rosa, o mal assume diferentes formas para enganar o homem, uma força desintegradora da personalidade.

O diabo é Hermógenes. Na interconexão de Ronaldo, essa personagem está posta sobre a saia, símbolo do feminino, da identidade de Diadorim. Hermógenes está subscrito nas alusões de perigo, da luta e da morte sobre a cor vermelha que a modelo carrega. O costureiro busca na sua criação a conclusão de uma das passagens mais importantes da narrativa de Rosa. As figuras impressas em sua peça carregam consigo muitos nomes significativos, o que nos permite lembrar que a indumentária, nesse caso, cria situações para a efetivação e a reelaboração de diferentes percursos linguísticos, permitindo uma mutabilidade em diferentes programas narrativos por meio do traje. Sabemos que,

no programa narrativo de base, está marcado o papel que ele desempenha, podendo ser agregador, polemico, consensual, etc., em que se acresce um programa narrativo de uso, que, por sua vez é articulador dos materiais e das maneiras das organizações da vestimenta, tanto no eixo sintagmático como no eixo pragmático. (CATILHO, 2009, p.182).

Hermógens, principiado de Hermes, o ladrão, o mentiroso e o pactário, está morto e vem carregado pela modelo que desfila na passarela de Ronaldo Fraga. Com a morte, o suposto pacto, a dívida é cobrada: Diadorim também está morta.

4.1.4 A MORTE VEM

Vestida de homem Diadorim é mulher, cheia de artimanhas como se pensava na idade média, uma armadilha do demônio, que desassossega Riobaldo e o leva ao seu confronto com o seu destino. Ela é uma figura labiríntica da narrativa, em seu corpo carrega o signo fundado do romance, a dúvida. Entre os preceitos e os encantamentos tecidos nos discursos medievais a personagens da narrativa de Rosa cruza o profano e o sagrado.

E em mim a vontade de chegar todo próximo, quase uma ânsia de sentir o cheiro do corpo dele, dos braços, que às vezes adivinhei incessantemente- tentação dessa eu espirecia, ai rijo comigo renegava. [...] quando eu lembrava daquelas mãos... do demo: digo? Com que entendimento eu entendia, com que olhos era que eu olhava? (ROSA, 2001, p.163).

Ela é serpente venenosa de olhos verdes capaz de enredar e de matar. O olhar de Diadorim é hipnótico, traz nele a sua vingança e enreda Riobaldo em uma infinidade de encantamentos e desejos que ora revela ora camufla. Essa lógica do signo da serpente resgatada por Ronaldo ao longo de seu desfile opera como um compromisso entre duas tendências opostas, a mortífera e a vital, uma tendência ambivalente da regeneração mágica da vida. Essa carnavalização das cobras em relação à Diadorim “encenam a transgressão dos limites normais e convencionais do humano, pondo em relevo o aspecto demoníaco e bestial de um lado; e do outro, o aspecto divino da natureza humana” (ROSENFELD, 1991, p88).

O amor, pelo ser andrógino, demoníaco e divino, que conduz o narrador durante a travessia, abre seus olhos para o conhecimento do bem e do mal. É através desse olhar que o narrador se abre para o novo mundo e também ao desequilíbrio de sua alma. Riobaldo tenta de inúmeras formas durante o romance entender o porquê de tamanho desatino frente à Diadorim. Diadorim resiste a esse amor, guarda-o, protela. Essa dúvida representa para o Jagunço narrador os amores perpétuos e inalcançáveis.

É somente através da morte de Diadorim e diante da sua nudez que Riobaldo conhece a sua verdadeira face: Maria Deodorina de Fé Bettancourt Marins. Castilho pondera que,

[...] desde o momento de seu nascimento, o ser humano é moldado a pertencer a um determinado grupo. A nudez, o seu estado natural, é ocultada pela cultura, desde a primeira aparição do sujeito, no momento em que nasce, pela decoração corpórea e vestimentar que o acompanha até a morte e sempre lhe confere uma identidade cultural e social. Neste sentido, a própria nudez é vista culturalmente, o que significa que o ser humano nunca está realmente nu, mas sempre revestido de características que a própria cultura pontua ou parcializa o corpo humano. (2009, p.84).

Através da nudez que o narrador do Grande Sertão compreende de onde emanava tanta sedução e poder.

Sufoquei, numa estrangulação de dó. Constante o que a Mulher disse: carecia de se lavar e vestir o corpo. Piedade, como que ela mesma, embebendo toalha, limpou as faces de Diadorim, casca de tão grosso sangue, repisado. E a beleza dele permanecia, só permanecia, mais impossivelmente. Mesmo como jazendo assim, nesse pó de palidez, feito a coisa e máscara, sem gota nenhuma. Os olhos dele ficados para a gente ver. A cara economizada, a boca secada. os cabelos com marca de duráveis... Não escrevo, não falo! – para assim não ser: não foi, não é, não fica sendo! Diadorim...

Eu dizendo que a Mulher ia lavar o corpo dele. Ela rezava rezas da Bahia. Mandou todo o mundo sair. Eu fiquei. E a Mulher abanou brandamente a cabeça, consoante deu um suspiro simples. Ela me mal-entendia. Não me mostrou de propósito o corpo. E disse...

Diadorim – nu de tudo. E ela disse:

– "A Deus dada. Pobrezinha..."

E disse. Eu conheci! Como em todo o tempo antes eu não contei ao senhor – e mercê peço: – mas para o senhor divulgar comigo, a par, justo o travo de tanto segredo, sabendo somente no átimo em que eu também só soube... Que Diadorim era o corpo de uma mulher, moça perfeita... Estarreci. A dor não pode mais do que a surpresa. A coice d'arma, de coronha...

Ela era. Tal que assim se desencantava, num encanto tão terrível; e levantei mão para me benzer – mas com ela tapei foi um soluçar, e enxuguei as lágrimas maiores. Uivei. Diadorim! Diadorim era uma mulher. Diadorim era mulher como o sol não acende a água do rio Urucúia, como eu soluzei meu desespero.

O senhor não repare. Demore, que eu conto. A vida da gente nunca tem termo real.

Eu estendi as mãos para tocar naquele corpo, e estremei, retirando as mãos para trás, incendiável; abaixei meus olhos. E a Mulher estendeu a toalha, recobrando as partes. Mas aqueles olhos eu beijei, e as faces, a boca. Adivinhava os cabelos. Cabelos que cortou com tesoura de prata... Cabelos que, no só ser, haviam de dar para baixo da cintura... E eu não sabia por que nome chamar; eu exclamei me doendo:

– "Meu amor!..."

Foi assim. eu tinha me debruçado na janela, para poder não presenciar o mundo. (ROSA, 2001, p. 643-454)

Se Diadorim era constituída de ódio e vingança, também agora é justiça e sossego. Enquanto sobre as vestes de homem Diadorim atentou sobre todas as ordens medievais dos confins do sertão; após sua morte, nua, mulher continua ainda a destoar do modelo feminino de submissão e de servidão. Diadorim encerra a sua travessia sob o corpo ensanguentado da

luta no paraíso do sertão com a morte, em um círculo místico no qual demonstra através de seu corpo um

[...] duplo movimento da história da salvação, que descreve a queda do homem, sua perda da graça divina e da beatitude, abrindo no entanto, a esperança a redenção, de um resgate espiritual e de uma recuperação da beatitude num outro espaço (o do universo divino da fé e do céu). (ROSEFIELD, 1992, p. 17).

A morte da personagem é extremamente importante para o desfecho do romance de Rosa, Diadorim com seu corpo ensanguentado cerra seus olhos diante de seu inimigo Hermógenes, varrendo o mal do sertão, e livrando o seu parceiro Riobaldo do pacto.

No último traje desfilado na passarela do desfile *A cobra Ri*, o costureiro nos apresenta Maria Deodorina de Fé Bettancourt Marins envolta pela noite do Sertão.

Figura 17 – A morte de Diadorim – A cobra ri



Fonte: Agência Fotosite

Em um vestido preto, o costureiro representa o luto de Riobaldo ao perder o seu companheiro e a sua amada. A cor mais escura de todo o espectro das cores simboliza respeito, isolamento e solidão. É sobre a ausência de cor que são postos símbolos da natureza do sertão. Nas folhagens verdes como os olhos de Diadorim que podemos perceber o trabalho de Ronaldo para encerrar a sua narrativa.

Em nossa cultura, mais do que reinventar a moda, a procura é reinventar o próprio corpo, dotando-o de novos significados, exibindo-o de diferentes formas, ocultando ou revelando diferentes partes e ampliando, portando, sua capacidade de significação. (CASTILHO, 2009, p.84).

A cor verde perpassa por todo o universo Roseano desde a construção fisionômica da personagem, a sua estreita relação com a natureza e as comparações feitas por Riobaldo entre a biologia do sertão e a sua feminilidade. As cobras bordadas na peça não possuem mais a exuberância das cores, agora são traçadas por linhas de cor marrom que aludem apenas ao corpo físico da personagem, sem alma e sem cor. Essas serpentes estão todas voltadas para cima, conferindo a ideia de uma elevação aos céus, indo de encontro aos pássaros e as estrelas. O simbolismo dos pássaros em cor branca carregam o elo significativo da paz do sertão e o descanso eterno dos mortos. A leveza de como estão desenhados carregam em si o intuito da libertação de Diadorim, que precisou morrer para se ver livre das suas angústias.

A peça em sua composição total alude a um manto que recobre, com o escuro da noite, as estrelas e a biologia do lugar, o corpo nu de Diadorim. É perceptível no corpo da modelo essa associação, já que as pernas não mais estão cobertas pelas calças e as bermudas de Jagunço.

Na passarela de Fraga, Diadorim vem liberta e a sua transição de um plano narrativo para o outro culmina, através da indumentária, seus traços femininos descem desde a face da modelo até suas pernas à mostra. Diadorim está despida da luta vestida da noite no sertão. Diadorim é noite, é o fim da estória.

Ela tinha amor em mim.
E aquela era a hora do mais tarde. O céu vem abaixando. narrei ao senhor. No que narrei, o senhor talvez até ache mais do que eu, a minha verdade. Fim que foi.
Aqui a estória se acabou.
Aqui, a estória acabada.
Aqui, a estória acaba (ROSA, 2001, p.454).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao findar essa pesquisa, cabe desenvolver uma recuperação dos conceitos analisados no seu vagar pelos universos polifônicos. Assim, quanto ao corpo e moda discutiu-se sobre suas capacidades de gerar significações sendo plataformas comunicacionais, a interação e suas potencialidades em conjunção sob o ponto de vista de Le Goff, Gilles Lipovetsky e Kathia Castilho. O que se constatou fora que os estudiosos defendem a ideia de que o corpo e a moda também fazem parte do contexto comunicacional por organizarem-se morfologicamente desenvolvendo formas próprias de articulação linguística gerando diferentes significações em constantes renovações.

Diante das linhas de tensão entre palavras e tecidos buscamos no itinerário teórico construído ao longo das sessões anteriores, desafiar-nos, portanto, a construir pontos de análise e reflexão para responder a questão levantada ao longo dessa pesquisa: Seria uma peça de roupa um suporte intersemiótico capaz de deliberar uma relação dialógica entre literatura, tecidos e sujeitos?

Entre treze peças selecionadas da coleção de Ronaldo Fraga para traduzir a obra de Guimarães Rosa buscamos no aporte teórico das ideias de Massimo Canevacci e Júlio Plaza, entender a relação dos processos comunicacionais do corpo e da moda em conjuntura com o discurso literário em diferentes formas e espaços. Teorias essas, que discutem os processos de tradução e hibridação de diferentes sistemas sígnicos para outro, criando cruzamentos, dialogismos e polifonias capazes de mobilizar novas subjetividades.

Quando discutido o poder dessa interação e contaminação entre os gêneros em processo de tradução e hibridação, é nítida a percepção que se abre ao interlocutor para a construção de múltiplos sentidos discutidos por Canevacci e Plaza no desfile de Ronaldo Fraga. A união entre o verbal e o visual possibilitou estabelecer as possíveis conexões e flutuações entre a obra de Guimarães Rosa ao desfile *A cobra ri* em um tecido narrativo pouco explorado: *o desfile de moda*.

Nessa arbitrariedade de significantes construídos por Ronaldo Fraga em sua homenagem para Guimarães Rosa pudemos acompanhar e distinguir inúmeras passagens que compunham o Grande sertão presentes não só na indumentária, mas também na cenografia, na trilha sonora, na passarela. De tal forma, para esse estudo optamos por nos deter à algumas

composições vestimentares e procuramos analisar as suas composições tradutórias à quatro passagens importantíssimas da narrativa criada por Rosa: *Diadorim, O amor, o Pacto com o diabo e a Morte*.

Considerando as possibilidades da imagética produzida na inter-relação da indumentária e da obra Roseana, buscou-se através das composições de Fraga considerar a arbitrariedade dos diferentes signos linguísticos na constituição de uma narrativa com grande poder sincrético e responder à questão que norteia essa pesquisa nos perguntando: “Estariam Todos os Riobaldos vestidos de Diadorim?”. Para essa hipótese recorreremos à afirmação construtiva dos sincretismos culturais buscando através de uma montagem fragmentada e desordenada de códigos, símbolos e signos, uma síntese, uma constelação conceitual inquietante, que emergiu da fusão de diferentes correntes linguísticas, longe dos purismos raciais, regionais ou das autenticidades binárias inventadas, para afirmar a pluralidade identitária dos sujeitos e dos corpos; o reconectar das artes e das disciplinas fechadas em ambientes acadêmicos no proceder de composições híbridas e multi-sequenciais de afinidades multilinguísticas.

Em vista disso, notamos e discutimos, ao longo dessa análise, as amarras sincréticas entre as linguagens do costureiro Ronaldo Fraga e do escritor Guimarães Rosa em dimensões intersubjetivas: a conexão de temas comuns do sertão universal, da memória afetiva das personagens, o amor romântico ou fictício, o contexto histórico e transcendental, assim como a delimitação do espaço autoral. Nessas observações podemos constatar e afirmar que os agentes da narrativa Roseana transcodificados por Fraga reanimam e reelaboram os elementos simbólicos do sertão mutante, contaminando lacunas e revivendo palavras, já que

tudo está inquieto porque nada foi terminado. Essa ideia formidável de um ser não terminado que só pode alegrar o escritor, o personagem e cada um dos leitores. Esta vaga antropologia literária não se restringe mais – antropocentricamente – ao ser humano, mas se estende – se distende – para o além: um além seja vivo ou reificado. Uma antropologia sincrética move e liberta as coisas da condição de serem condenadas apenas ao valor do uso, objetos instrumentais destinados somente ao sujeito que se considera único e idêntico. O suco do córtex é a arte – a faca que cai em seu poder sou eu – a força “estranhamente” da obra me transforma. O sujeito depois de ter sido banhado pela obra de arte não pode permanecer idêntico a antes [...] (CANEVACCI, 2013, p.231)

Analisamos as peças, buscando compreender e relacionar as conexões e traduções estabelecidas entre sujeitos, obra literária e peças indumentárias em processo permanente de interlocução. Nessa totalidade de sentido, produzida na união de diferentes formas linguísticas, podemos observar a colaboração de cada sistema (o corpo, a moda e literatura),

de acordo com as suas características plurais, para a constituição de um quadro narrativo de variações infinitas de significados durante o desfile.

A tradução realizada por Ronaldo Fraga, seja na singularidade de cada peça, seja na totalidade do desfile, com uma passarela temática, a representação do universo jagunço, os corpos binários das modelos e os trechos do discurso de Riobaldo incorporados na trilha sonora, estabeleceu muito mais do que uma conexão entre os terrenos da literatura e da moda. Podemos verificar, então, que nessa tradução sincrética o estilista costurou as palavras de Guimarães Rosa aos seus tecidos, bordados e estampas através de agrupamentos, simetrias, oposições e inversões, remastigando códigos estáticos da cultura popular, desenvolvendo e ampliando novas estâncias comunicacionais das mais variadas plásticas, da roupa, do corpo e da língua. Nessa perspectiva, o que podemos afirmar é a manutenção da relação autor-texto-leitor e suas diferentes formas de aproximação e interação através do sucesso das perspectivas sincréticas atreladas ao universo indisciplinar da cultura contemporânea.

Quando o sujeito efetua o programa narrativo e coloca-se em conjunção ou disjunção com os elementos do repertório da plástica da moda, ele se apropria ou se distancia das qualidades e adjetivações, positivas ou negativas, que determinados trajes ou adornos lhe conferem em função das estratégias adotadas para ele atuar segundo o papel social que assume. Assim é que os elementos plásticos, tanto do corpo como da moda, no seu inter-relacionar, conferem reciprocamente valores que passam a ser dois, e estabelecem vários significados oriundos das articulações efetuadas e reiteradas. (CASTILHO, 2009, p.182).

Ainda, explorando as conclusões apreendidas durante a análise desse sistema narrativo de tradução sincrética, é possível constatar que essas aproximações entre a literatura e o sistema de moda, corpo e indumentária constituem e colaboram para a manutenção de uma nova engrenagem dialógica pertinente às novas possibilidades da comunicação. Essa situação interativa entre dois polos distintos permite-nos afirmar que o vestuário e suas particularidades podem se exhibir como linguagem e em contato com outras formas linguísticas. Essa mixagem cria ritos, costumes e significados capazes de reanimar e reverberar discursos, assim, alternando juízos valorativos e distintivos da visão particularizada do sujeito leitor frente ao universo hipermoderno.

Buscando-se concluir nossas análises, percebe-se nessa pesquisa, a beleza do estupor das rupturas nos tecidos comunicacionais, a libertação dos universos plurais, das possibilidades de combinações entre e das linguagens, as infinitas naturezas sincréticas e as suas dispersões múltiplas, os ajustamentos múltiplos e a traduções que vagam pelo familiar e o estrangeiro. A liberdade das alteridades que perfuram corpos, matérias e sujeitos, sugerindo críticas, que não aceitam o estado das coisas, que unem fluxos comunicacionais acadêmicos e

populares, de mídia e pós-mídia, que abrem “a moldura fechada da compreensão, facilitam a saída do círculo monológico, ligam sensibilidades de quem lê, escuta e observa. [...] de quem desafia a lógica clássica e o imobilismo mentalmente corpóreo” (CANEVACCI, 2013, p.281).

Não se trata de chegar a conclusões tradicionais. Isto é, sintetizando o itinerário mutante e pluriverso que escolhemos para descrever e interpretar uma das inúmeras veredas que brotam desordenadamente no corpus das linguagens que proliferam, perfuram e andam nos múltiplos universos contemporâneos. O que se quer com o findar dessa pesquisa é contribuir para ampliar as perguntas, os fragmentos vagantes que constituem um mapa de constelações subjetivas, sobre as metamorfoses contínuas das conexões entre sujeitos, objetos, travessias e cidades. Nesse contexto, uma frase de Guimarães Rosa (2001), exprime toda esta ânsia de renovação e inquietação no movimento de respostas para essas conexões: “as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas – mas que elas vão sempre mudando. Afinam ou desafinam.” (p.24), ad infinitum.

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. 5. ed. rev. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.
- BARBOSA, M. r., Matos, P. M., & Costa, M. E. (2011). *Um olhar sobre o corpo: o corpo ontem e hoje*. *Psicologia & Sociedade*, 23(1), 24-34.
- BARNARD, Malcolm. *Moda e Comunicação/ Malcolm Barnard: Tradução Lúcia Olinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.
- BARTHES, Roland. *Sistema da moda*. Trad. Lineide do Lago Salvador Mosca. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1979.
- _____. *Elementos de semiologia*. 10.ed.São Paulo: Cultrix, 1995.
- _____. *Inéditos: imagem e moda*. São Paulo: Martins Fontes, 2005. 380 p. v.3. (Coleção Roland Barthes).
- BENSE, Max. *Pequena Estética*. São Paulo, Perspectiva, 1971. Debates 30.
- BORDO, SusaÑ. “*Reading the slender body*”, in *Body and flesh: A philosophical Reader*, Oxford, 1998, p.291)
- BOURDIEU, Pierre. *Distinksjonen*, Oslo, 1955.
- CASTILHO, Kathia. *Moda e linguagem*. 2 ed. São Paulo : Editora Anhembi Morumbi, 2009.
- CANCLINI, Néstor García. *Imagarios urbanos*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1997.
- CANEVACCI, Massimo. A comunicação entre corpos e metrópoles. *Revista signos do consumo*. São Paulo: V.1, N.1, 2009. P. 8–20.
- _____. *Dialética do indivíduo: o indivíduo na natureza, história e cultura*. São Paulo: Brasiliense,
- _____. *Antropologia da comunicação visual*. São Paulo: Brasiliense, 1990
- _____. *A cidade polifônica: ensaio sobre a antropologia da comunicação urbana*. São Paulo: Studio Nobel, 2004.
- _____. *Culturas eXtremas: mutações juvenis nos corpos das metrópoles*. Rio de Janeiro: DP & A,
- _____. *Fetichismos visuais: corpos eróticos e a metrópole comunicacional*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.
- _____. *Comunicação visual: olhares fetichistas, polifônicos, sincréticos sobre corpos*. São Paulo: Brasiliense, 2009.

_____. *Sincrétika: explorações etnográficas sobre artes contemporâneas*. São Paulo: Studio Nobel, 2013.

CIDREIRA, Renata Pitombo. *Os sentidos da moda: vestuário, comunicação e cultura*. São Paulo: Annablume, 2005.

CUNHA, M.j. (2004). *A imagem corporal*. Uma abordagem sociológica à importância do corpo e da magreza para as adolescentes. *azeitão: autonomia* 27.

DUGGAN, Ginger Gregg. *O maior espetáculo da terra: os desfiles de moda contemporâneos e sua relação com a arte performática*. In: *Fashion Theory*, São Paulo, v. 1, n.2., p. 3-30, jun. 2002.

ELIAS, N. *O processo civilizador: Uma história dos costumes*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994, v I.

_____. *O processo civilizador: Formação do Estado e Civilização*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993, v. II.

FOUCAULT, M. (1994). *História da sexualidade II*. O cuidado de si. Lisboa: relógio d'água.

FOUCAULT, M. (2002). *Microfísica do poder* (17ª Edição). Rio de Janeiro: Ed. Graal. (Edição original de 1979). Relógio d'água, 1989.

FRAGA, Ronaldo. *A moda como vetor cultural*. TEDxIaçador. Entrevista gravada em vídeo, 2017. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=zuB682m90UU>>. Acesso em: 25 set. 2018.

_____. Ronaldo. *Cadernos de roupas, memórias e croquis*. Belo Horizonte: Cobogó, 2015.

_____. Ronaldo. *O que é ser um Transformador?* Entrevista gravada em vídeo, 2011. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=4RIB5xAY6rI&feature=related>>. Acesso em: 15 set. 2018.

FREUD, S. A transitoriedade [1916] In:_____. *Obras completas*. Tradução e notas de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. v.12.

FREUD, S. Luto e melancolia [(1915) 1917]. In: _____. *Obras completas*. Tradução e notas de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. v.12.

FFW. *Coleções*. Disponível em: < <https://ffw.uol.com.br/>> Acesso em: 03.Out.2018

_____. *SPFW, VERÃO 2007 – RTW – Ronaldo Fraga*. Disponível em: < <https://ffw.uol.com.br/desfiles/sao-paulo/verao-2007-rtw/ronaldo-fraga/1084/> Acesso em: 03.Out.2018

GARCIA, Carol. *Por uma Poética do lugar-comum*. In.: Ronaldo Fraga. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 69-86.

- JAKOBSON, R. *Linguística e Comunicação*. 2.ed. São Paulo: Cultrix, 1969
- _____. *Linguística. Poética. Cinema*. São Paulo, Perspectiva, 1970.
- _____. *Seis Lições sobre o Som e o Sentido*. Lisboa, Moraes Editores. 1977.
- LE, Goff Jacques. *Uma história do corpo na Idade Média* / Jacques Le Goff, Nicolas Truong; tradução Marcos Flamínio Peres; revisão técnica Marcos de Castro – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.
- LE, Goff Jaques. *Em busca da Idade Média* / Jaques Le Goff; com a colaboração de Jean – Maurício de Montremy; tradução Marcos de Castro / 55 edição. / Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/2012.
- LIPOVETISKY, Gilles. *A Era do Vazio - Ensaio sobre o Individualismo Contemporâneo*
- _____. *O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2009.
- LIPOVETSKY, Gilles e CHARLES, Sébastien. *Os Tempos Hipermodernos*. São Paulo: Barcarolla, 2004.
- PAIM, M. C. C. & Strey, M. N. (2004). *Corpos em metamorphose: um breve olhar sobre os corpos na história, e novas configurações de corpos na actualidade*. [versão online]. Revista Digital Buenos Aires, 79. acesso em 20 de julho, 2018, em <http://www.efdeportes.com/efd133/cultura-de-tempo-livredo-trabalhador.htm>.
- PERNIOLA, Mario. *O sex Appel do inorgânico*. São Paulo: Nobel, 2005
- PIERCE, Charles Sanders. *Semiótica*. São Paulo. Perspectiva, 1997. Col. Estudos 46.
- _____. *Semiótica e Filosofia*. São Paulo, Cultrix, 1975.
- _____. “Escritos Coligidos”. In. *Os pensadores*. São Paulo, Editora Abril, 1974.
- _____. *Collected Pappers*, Harvard Press, 8 v.
- PIGNATARI, DÉCIO. “Semiótica da Montagem”. *Revista Através*, Martins Fontes, ed. São Paulo, 1982.
- Pilosu, M. *A mulher, a luxúria e a Igreja na Idade Média*. Lisboa: Estampa, 1995.
- PLAZA, J. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- MENDONÇA, M.M. C. M. *O reflexo no espelho: o vestuário e a moda como linguagem artística e simbólica*. Ed.UFG, Goiânia, 2006.
- ROSA, João Guimarães, *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 2001.
- ROSENFELD, Kathrin H. *Os descaminhos do Demo: tradição e ruptura em Grande Sertão: Veredas*. São Paulo: Imago/ Edusp, 1993.

_____. *Grande Sertão: veredas – Roteiro de Leitura*. São Paulo: Ática, 1992.

ROCHA, R. L. M. *Corpos significantes na metrópole discursiva: ensaio sobre fetichismo visual e ativismo juvenil*. Significação, São Paulo, v. 39, n. 37, p. 126-146, 2012.

ROSÁRIO, N. M. (2006). *Mundo contemporâneo: corpo em metamorfose*. [versão online]. Acesso em: 03. Out. 20018, Disponível em <http://www.comunica.unisinos.br/semiotica/nisia_semiotica/conteudos/corpo.htm>

SANTAELLA, L. *A assinatura das coisas*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

_____. *A teoria geral dos signos: semiose e autogeração*. São Paulo: Editora Ática, 1995.

_____. *O que é semiótica*. 17 reimp. São Paulo: Brasiliense, 2001.

_____. *Teoria geral dos signos: como as linguagens significam as coisas*. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2004.

_____. *Matrizes da linguagem e pensamento: sonora, visual, verbal: aplicações na hipermídia*. 3 ed. São Paulo: Iluminuras: FAPESP, 2005a.

_____. *Semiótica aplicada*. 2 reimp. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2005c.

SCHULTE, Neide Köhler. *Arte e moda: criatividade*. *Moda Palavra*, Florianópolis, v.1,n.1, p. 48-56, nov. 2002.

SVENDSEN, Lars. *Moda: Uma filosofia*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2010.

TUCHERMAN, i. *Breve história do corpo e de seus monstros*. Lisboa: veja, 2004

TURNER, B. (1992). *recent developments in the theory of the body*. in M. Featherstone, M. Hepworth, & B. turner (Eds.), *The Body. Social process and cultural theory* (pp. 1-35). London: Sage Publications.

TURNER, B. (1994). Preface. in P. Falk (Ed.), *The Consuming Body* (pp. VII - XVII). London: Sage Publications.

VASANTKUMAR , N. J. C. *syncretism and globalization*. Paper para theory, culture & society, 10th conference, 1992

VAZ, P. (2006). *Corpo e risco*. [versão online]. Acesso em 12 de janeiro, em <http://www.angelfire.com/mb/oencantador/paulovaz/iNdEX.html>