UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE ARTES, CIÊNCIAS E HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TÊXTIL E MODA

ANTONIO CARLOS RODRIGUES DOS SANTOS

**A Complexidade da Moda: influência dos principais designers Belgas e
Japoneses na moda contemporânea**

**São Paulo
2017**

ANTONIO CARLOS RODRIGUES DOS SANTOS

**A Complexidade da Moda: influência dos principais designers Belgas e
Japoneses na moda contemporânea**

Versão Corrigida

Dissertação apresentada à Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Ciências pelo Programa de Pós-Graduação em Têxtil e Moda.

Versão corrigida contendo as alterações solicitadas pela comissão julgadora em 27 de setembro de 2017. A versão original encontra-se em acervo reservado na Biblioteca da EACH/USP e na Biblioteca Digital de Teses e Dissertações da USP (BDTD), de acordo com a Resolução CoPGr 6018, de 13 de outubro de 2011.

Área de Concentração: Têxtil e Moda

Orientadora:

Prof.^a Dra. Maria Silvia Barros de Held

São Paulo

2017

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

CATALOGAÇÃO-NA-PUBLICAÇÃO

(Universidade de São Paulo. Escola de Artes, Ciências e Humanidades. Biblioteca)

Santos, Antonio Carlos Rodrigues dos

A complexidade da moda : influência dos principais designers
Belgas e Japoneses na moda contemporânea / Antonio Carlos
Rodrigues dos Santos ; orientadora, Maria Sílvia Barros de Held.
– São Paulo, 2017

97 f.

Dissertação (Mestrado em Ciências) - Programa de Pós-
Graduação em Têxtil e Moda, Escola de Artes, Ciências e
Humanidades, Universidade de São Paulo
Versão corrigida

1. Moda. 2. Design. 3. Estilistas - Bélgica. 4. Estilistas
- Japão. 5. Complexidade. I. Held, Maria Sílvia Barros de ,
orient. II. Título.

CDD 22.ed. – 391

Nome: ANTONIO CARLOS RODRIGUES DOS SANTOS

Título: A Complexidade da moda: influência dos designers Belgas e Japoneses na moda Contemporânea

Dissertação apresentada à Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Ciências pelo Programa de Pós-Graduação em Têxtil e Moda.

Área de Concentração: Têxtil e Moda

Aprovado em: 27/09/2017

Banca examinadora

Prof.^a Dra. Regina Lara Silveira Mello
Universidade Presbiteriana Mackenzie

Prof.^a Dra. Suzana Helena de Avelar Gomes
Universidade de São Paulo

Prof.^a Dra. Alexandra Isabel Cruchinho Barreiros
Instituto Politécnico de Castelo Branco

DEDICATÓRIA

Aos meus pais e irmã.

AGRADECIMENTOS

Aos amigos, pelo apoio.

Aos entrevistados, pela gentileza.

Ao corpo docente do programa de mestrado em Têxtil e Moda da Escola de Artes Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, pelo conhecimento transmitido.

E agradeço, especialmente, a Prof.^a Dra. Maria Sílvia Barros de Held por ser uma excelente mentora.

E por fim, agradeço a todos que acreditaram neste projeto.

“For something to be beautiful it doesn’t have to be pretty.”
Rei Kawakubo

RESUMO

SANTOS, Antonio Carlos Rodrigues dos. **A complexidade da moda:** influência dos principais designers belgas e japoneses. 2017. 97 f. Dissertação (Mestrado em Ciências) – Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. Versão Corrigida.

Esta pesquisa caracteriza-se pelo estudo dos principais *designers* de moda pertencentes à frente japonesa e belga na década de 1980, tais como: Rei Kawakubo, Yohji Yamamoto, Issey Miyake e Martin Margiela a partir da Teoria da Complexidade, do pensador francês Edgar Morin. Tem como objetivo investigar a hipótese de que o trabalho de tais *designers* se estabeleceu de maneira complexa como uma força de ruptura ao questionar e subverter a moda então vigente e, sobretudo, influenciar os rumos da moda contemporânea. Para tanto, a pesquisa fundamenta-se na Teoria da Complexidade enquanto base teórica e metodológica para certificar a complexidade do trabalho destes *designers*, bem como a complexidade da própria moda. Parte-se da premissa de que a moda é uma ciência sistêmica, e como tal, deve ser abordada por uma visão plurilateral mediante ao agrupamento e correlação de diversas áreas e, respaldada pelo caráter de não especialização proposto pela Teoria da Complexidade, esta pesquisa perpassa por diferentes campos do conhecimento como a filosofia, sociologia, história, arte e design. Isto posto, propõe-se um estudo bibliográfico e a análise iconográfica dos designers mencionados, ainda de maneira interdisciplinar, em três vertentes distintas e complementares: ideias, tecnologia e forma; e o estudo de sua respectiva influência sobre a moda contemporânea.

Palavras-chave: Moda. Morin. Complexidade. Japoneses. Belgas.

ABSTRACT

SANTOS, Antonio Carlos Rodrigues dos. **The complexity of fashion:** the influence of the most important japanese and belgians designers in contemporary fashion. 2017. 97 p. Dissertation (Master in Sciences) – School of Arts, Sciences and Humanities, University of São Paulo, São Paulo, 2017. Corrected version.

This research is characterized by the study of the main fashion designers from the Japanese and Belgian movements in the 1980s, including Rei Kawakubo, Yohji Yamamoto, Issey Miyake and Martin Margiela, analyzed through the perspective of the Complexity Theory created by the French philosopher Edgar Morin. The objective of this study is to investigate the hypothesis that the work of these designers was based in a complex way as a force of rupture, questioning, subversion and influence to the contemporary fashion. For this, the research is based on the Complexity Theory with theoretical and methodological bases to certify the complexity in the career of these designers – and also the complexity of fashion itself. It is based on the premise that fashion is a systemic science and should be approached by a plurilateral view through the grouping and correlation of several segments and, supported by the non-specialization profile proposed by Theory of Complexity, this research studies different areas of knowledge, including philosophy, sociology, history and design. The main proposal of this research is to trace a biographical study and an iconographic analysis of the designers in an interdisciplinary way with three distinct and complementary aspects: ideas, technology and form, and also study their respective influence on contemporary fashion.

Keywords: Fashion. Morin. Complexity. Japanese. Belgians.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Evening Jacket, Schiaparelli, 1937.	26
Figura 2: Indumentária feminina no final do séc. XVIII	35
Figura 3: “Manteau D’auto”, Paul Poiret, 1912.	36
Figura 4: Conjunto Chanel, 1927.....	37
Figura 5: Yohji Yamamoto, Outono 2016.	42
Figura 6: Yohji Yamamoto, Outono 2014.	43
Figura 7: Yohji Yamamoto, Primavera 2001.....	43
Figura 8: Yohji Yamamoto, Primavera/Verão 1983.	44
Figura 9: Yohji Yamamoto, Primavera/Verão 1993.	45
Figura 10: Rei Kawakubo, Lace Sweater, 1982.	45
Figura 11: Etiqueta numérica, Maison Martin Margiela.	46
Figura 12: Etiqueta em branco, Maison Martin Margiela.	47
Figura 13: Comme des Garçons, Primavera 2015.	48
Figura 14: Maison Martin Margiela, Inverno 2003.	49
Figura 15: Maison Martin Margiela, coleção Artisanal, 2003.....	50
Figura 16: Maison Martin Margiela, Replica, 2005.	51
Figura 17: Técnica Shibori, Yohji Yamamoto, Outono/Inverno 1994-5.....	52
Figura 18: Técnica Yuzen, Yohji Yamamoto, Outono/Inverno 2009.....	53
Figura 19: Yohji Yamamoto, Ready to wear, 2013.	53
Figura 20: Figura bidimensional, Issey Miyake, 2010.....	54
Figura 21: Forma 3D, Issey Miyake, 2010.....	55
Figura 22: Silhueta Comme des Garçons	57
Figura 23: Silhueta Comme des Garçons (2)	57
Figura 24: Comme des Garçons, Inverno 2016.....	58
Figura 25: Comme des Garçons, Inverno 2016.....	59
Figura 26: Yohji Yamamoto Autumn/Winter 2015/2016.	60
Figura 27: Issey Miyake ‘Seashell’ Coat, circa 1980.	61
Figura 28: Silhuetas por Issey Miyake.....	61
Figura 29: Maison Martin Margiela, Inverno 2000.	62
Figura 30: Backstage Rad Hourani Unisex Haute Couture.	65
Figura 31: 69 e a moda sem gênero, 2015.....	66
Figura 32: Eckhaus Latta e a moda sem gênero, 2015.....	66
Figura 33: BEN e a moda sem gênero, 2016.	67
Figura 34: “Dress Meets Body, Body Meets Dress”, 1997.	68
Figura 35: Comme des Garçons, Primavera 2015.	69
Figura 36: Comme des Garçons, Primavera 2015.	69
Figura 37: Comme des Garçons, Inverno 2015.....	70
Figura 38: Jacquemus, Primavera 2016.....	70
Figura 39: Cristobal Balenciaga, Outono/Inverno 1967.....	71
Figura 40: "Disobedient Bodies", 2017.....	72
Figura 41: Laura Searle, Coleção Litost, 2016.	73

Figura 42: Laura Searle, Coleção Litost, 2016.	74
Figura 43: Logo DHL. T-shirt Vetements (esq.) X Margiela sneakers (dir.), 2016.	76
Figura 44: : Vetements (esq.) X Margiela Primavera/Verão 1999 (dir.), 2016.	76
Figura 45: Vetements (esq.) X Margiela, Inverno 2000 (dir.), 2016.	77
Figura 46: Margiela, Primavera 2009 (esq.) X Jacquemus, Inverno 2016 (dir.), 2016	77
Figura 47: Margiela, Primavera 2009 (esq.) X Off White, Inverno 2016 (dir.), 2016..	78
Figura 48: Margiela, Primavera 1999 (esq.) X Vetements, Inverno 2016 (dir.), 2016.	78
Figura 49: Maison Martin Margiela, Ready to Wear, 1998.	79
Figura 50: Loewe, Primavera, 2016.	79
Figura 51: Loewe, Primavera, 2016.	80

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	12
1.1 OBJETIVOS	13
1.1.1 Objetivo Geral	13
1.1.2 Objetivos Específicos	13
1.2 JUSTIFICATIVA	14
3 MODA E COMPLEXIDADE	17
3.1 TEORIA DA COMPLEXIDADE POR EDGAR MORIN	18
3.2 OS PRINCÍPIOS DA COMPLEXIDADE	22
3.3 A COMPLEXIDADE DA MODA	24
4 RUPTURAS NA MODA	29
4.1 O CONTEXTO HISTÓRICO	30
4.2.1 Outras rupturas através do tempo	34
5 ESTUDO DOS PRINCIPAIS <i>DESIGNERS</i> JAPONESES E BELGAS	39
5.1 IDEIAS	40
5.2 TECNOLOGIA	49
5.3 FORMA	55
5.4 A INFLUÊNCIA DOS <i>DESIGNERS</i> BELGAS E JAPONESES NA MODA CONTEMPORÂNEA	63
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	82
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	85
APÊNDICES	92
APÊNDICE A – Entrevistas	93

1 INTRODUÇÃO

Há uma tentativa recorrente de definir o fenômeno da moda, seja a partir de preceitos filosóficos, históricos ou sociais, no entanto, nenhuma definição esgotou por completo seu significado. Para Lipovetsky (2013, p. 9) “a questão da moda não faz furor no mundo intelectual”. Apesar de estar por toda parte: na rua, na indústria, ou na mídia; quase não aparece no questionamento teórico dos filósofos. Isso ocorreu, talvez, pela atribuição à moda de um caráter superficial. Porém se faz visível que a moda ocupa um lugar de destaque no desenvolvimento da sociedade contemporânea e, portanto, não pode ser ignorada.

É possível, então, inferir que na tentativa de sua compreensão, a maioria dos indivíduos reduziria seu significado às roupas; o que por um lado não está totalmente equivocado, uma vez que é pela vestimenta que se consegue materializar a moda com mais facilidade. Segundo Lipovetsky (2013, p. 24) “é a partir da história do vestuário que se pode obter uma referência privilegiada de tal problemática”.

No entanto, limitar seu conceito a isso é reduzir erroneamente a própria moda. Svendsen (2010) sugere que a moda possa ser interpretada além da indumentária. Adentra todas as áreas referentes ao consumo e sua lógica invade a arte, política e ciência, caracterizando-se como um fenômeno que reside o centro da sociedade moderna. A partir desse pressuposto, pode-se afirmar que a moda é não somente roupa, mas também um fenômeno que tange diversos âmbitos inerentes ao homem e, localizada no centro da sociedade, apresenta-se de forma consciente ou inconsciente para todos.

Esta pesquisa correlaciona diferentes correntes de pensamento para otimizar a compreensão da moda em sua totalidade, bem como a compreensão do trabalho dos designers estudados. Explana-se a Teoria da Complexidade, que vai se caracterizar como base para a construção de toda a pesquisa, possibilitando permear outras esferas do conhecimento, como a filosofia, sociologia, história e arte.

Nessa perspectiva, a presente pesquisa estuda o trabalho de alguns dos principais *designers* belgas e japoneses que, surgidos na década de 1980, questionaram e subverteram a moda ocidental ao apresentar um trabalho complexo que se caracterizou como uma força de ruptura no exercício da moda. Esses designers são formados por uma frente japonesa composta por nomes como Rei

Kawakubo, Yohji Yamamoto e Issey Miyake, cujos trabalhos possuem uma visível ligação com as criações de outros designers de nacionalidade belga, como Martin Margiela e o “*Antwerp 6*”, grupo formado pelos *designers* Walter Van Beirendonck, Dirk Bikkembergs, Marina Yee, Dirk Van Saene, Ann Demeulemeester e Dries Van Noten.

Esta pesquisa foca nos trabalhos de Rei Kawakubo, Yohji Yamamoto, Issey Miyake e Martin Margiela. Tais designers encabeçam um movimento que colocou a moda em cheque a partir da década de 1980 e determinou os rumos da moda contemporânea.

1.1 OBJETIVOS

1.1.1 Objetivo Geral

Verificar a hipótese: “O trabalho dos designers belgas e japoneses de 1980 se estabeleceu de maneira complexa como uma força de ruptura, ao questionar e subverter a moda e, sobretudo, influenciar os rumos da moda contemporânea”, fundamentando-se na Teoria da Complexidade, de Edgar Morin, para compreender o trabalho dos principais *designers* belgas e japoneses, como Martin Margiela, Rei Kawakubo, Yohji Yamamoto e Issey Miyake, bem como para a compreensão da própria moda que se apresenta como um complexo multidisciplinar.

1.1.2 Objetivos Específicos

- Estudar a Teoria da Complexidade, seu surgimento, princípios e fundamentos;
- Compreender a moda por intermédio da Teoria da Complexidade;
- Identificar em uma síntese interdisciplinar da literatura de moda os princípios da Teoria da Complexidade;
- Explanar interdisciplinarmente, enquanto rupturas, os movimentos Belga e Japonês surgidos na moda na década de 1980;
- Analisar bibliograficamente e iconograficamente o trabalho dos designers expoentes dos movimentos Belga e Japonês;

- Agrupar e explicar em três vertentes principais - ideias, tecnologias e formas - o trabalho dos designers estudados;
- Demonstrar a influência dos designers belgas e japoneses na moda contemporânea;

1.2 JUSTIFICATIVA

Uma vez em xeque, a moda apresenta-se como um fenômeno altamente explorável, capaz de, sobretudo, refletir dinâmicas da sociedade contemporânea. Dentre suas possibilidades de interpretação, essa pesquisa apresenta uma perspectiva baseada na Teoria da Complexidade, do francês Edgar Morin, como meio possível para a compreensão da moda como um complexo interdisciplinar formado por diversas áreas do caráter humano.

Esse novo viés permite não somente a compreensão da moda o mais próximo de sua totalidade, como respalda o escopo dessa pesquisa, que se caracteriza como o estudo dos principais *designers* belga e japoneses: Rei Kawakubo, Yohji Yamamoto, Issey Miyake e Martin Margiela e sua respectiva influência na moda contemporânea.

A despeito dos diversos estudos existentes sobre tais *designers*, essa pesquisa diferencia-se exatamente pela sua abordagem em consonância com a filosofia (Teoria da Complexidade) e busca compreender a influência desses *designers*, mesmo décadas após seu despontamento. Dentre os principais *designers* da atualidade, esse grupo específico mantém uma forte influência sobre marcas já estabelecidas e principalmente sobre novos nomes pertencentes às principais semanas de moda do globo.

O estudo em questão busca compreender por meio dos princípios do pensamento complexo, como essa frente de ruptura, formada pelos belgas e japoneses a partir da década de 1980, ainda se mostram como uma das maiores referências, segundo os principais críticos, quando se trata de elevar e subverter níveis estéticos e intelectuais. Sua influência pode ser percebida em notáveis *designers* da atualidade, como Jacquemus, Jonathan W. Anderson e Demna Gvasalia, à frente da Vetements, marca que lidera as manchetes dos principais veículos de moda desde seu aparecimento em 2014.

2 PERCURSO METODOLÓGICO

Esta pesquisa estuda o trabalho dos *designers* expoentes dos movimentos belga e japonês oriundos da década de 1980 com o objetivo de atestar a complexidade de seus trabalhos, bem como sua influência na moda contemporânea. As ferramentas previstas para isto são: a pesquisa bibliográfica, a análise iconográfica e os estudos de caso. A pesquisa bibliográfica é definida por Otoni e Fialho (2011) como a conquista de dados através de fontes de materiais publicados e a análise iconográfica, definida por Reis (2010), como um procedimento metodológico que estabelece a imagem como fonte de conhecimento teórico.

Como base teórica que respalda todo o desenvolvimento desta pesquisa explora-se a Teoria da Complexidade, proposta pelo pensador francês Edgar Morin, cujo objetivo é propor um novo modelo de paradigma de formação do conhecimento ao refutar os princípios da ciência clássica e considerar, sobretudo, a interdisciplinaridade para a compreensão de problemáticas contemporâneas. Assim, em um primeiro momento estudam-se os fundamentos e princípios do Pensamento Complexo para então tomar a moda sob essa perspectiva. Sob esta ótica é possível identificar em uma síntese da literatura de moda os princípios desta teoria e ratifica-se, assim, a complexidade desse fenômeno.

O princípio metodológico norteador para o desenvolvimento desta pesquisa diz respeito à contestação da hiperespecialização da ciência por parte do Pensamento Complexo. De acordo com Morin e Le Moigne (2000), a separabilidade, apontada pelos autores como o segundo pilar da ciência clássica, caracteriza-se pela fragmentação dos fenômenos, os quais devem ser divididos em partes simples para sua compreensão. Os autores refutam esse princípio, o qual se traduz na especialização ou hiperespecialização disciplinar. Tronca (2010, p. 29) reitera

Hoje, entendemos que o conhecimento das informações ou dos dados isolados, ainda que superespecializados é insuficiente. Há uma inadequação cada vez mais acentuada entre saberes fragmentados nas diversas disciplinas e, por outro, indagações cada vez mais intrigantes, transdisciplinares, transversais, transnacionais, globais, etc.

Assim esta pesquisa se constrói de maneira multidisciplinar ao tangenciar diversas áreas do conhecimento que considera essenciais para atingir seu escopo, como: a síntese dos conceitos de moda proposta por Frédéric Godard, que reitera a transdisciplinaridade da moda; a constante busca pelo novo por parte da moda que

atribui a este fenômeno a qualidade de movimento rotativo constante sujeito a rupturas, apontada por Lars Svendsen e Gilles Lipovetsky; o contexto no qual surgiu tal frente de ruptura, explicado pelo historiador Eric Hobsbawn, Caroline Evans e Barbara Vinken; dentre outros.

Por fim, explanam-se bibliograficamente e iconograficamente o movimento japonês e belga que se apresentam de maneira complexa como rupturas no exercício da moda. O trabalho dos *designers* estudados é dividido, ainda de acordo com os princípios do Pensamento Complexo, de maneira interdisciplinar, em três perspectivas distintas e complementares: ideias, tecnologias e formas. Por fim, evidencia-se a influência destes *designers* na moda contemporânea, com o recorte específico para a década de 2010.

Realizou-se também entrevistas com personalidades relevantes ao assunto abordado, como Karen Van Godtsenhoven, curadora do *ModeMuseum Provincie Antwerpen (MoMu)*, Bélgica, que realizou em 2016 uma exposição sobre a mudança na silhueta feminina no século XX, intitulada “*Game Changers, reinventing the 20th century silhouette*”.

Também foram entrevistados, Salvatore Nicosio, publicitário na agência internacional de relações públicas e estratégias de marca Karla Otto, que é responsável pelos líderes da indústria de luxo, moda e beleza; Giuliana Mesquita, jornalista de moda que já trabalhou em plataformas como Harper's Bazaar Brasil, Estadão e L'Officiel Brasil; e por fim, Laura Searle, graduada em Publicidade e Propaganda e Design de Moda pela *London College of Fashion* (Londres) e pela *Escuela de Diseño de Moda LCI* (Barcelona), cujas criações foram publicadas em plataformas internacionais, como *NEO2*, *ASVOF*, *ELLE.com*, *NY Times Magazine*, *H Magazine* e *Not Just a Label*.

3 MODA E COMPLEXIDADE

Para compreender a moda em um primeiro momento é necessário que se comece por uma revisitação da história do próprio homem. Para Braga (2007), a sequência evolutiva da vestimenta humana começou com seu caráter de adorno e proteção. Sobre o adorno, foi uma maneira que o ser humano encontrou para impor-se ou demonstrar bravura; acerca do caráter de proteção, este é, evidentemente, ligado ao instinto de sobrevivência.

As vestimentas, durante milhares de anos, deram aos homens o poder de se autoafirmar e demonstrar virilidade visualmente e, às mulheres, o de exibir seu charme. Com o avanço da civilização, a roupa foi se adaptando às novas técnicas têxteis. Todo período histórico tem seu estilo próprio, substituindo sempre a moda anterior; a nova moda é derivada de uma velha, e a criação de algo novo requer uma pesquisa do que já foi (NERY, 2007, p. 10).

Porém, o exercício da moda como se conhece hoje, segundo Caldas (1999), surge em meados dos séculos XIV e XV, no sentido de rotação acelerada do ciclo de vida das roupas. Svendsen (2010) contribui com essa afirmação ao reiterar que, no geral, a moda no vestuário teve suas origens no fim do período medieval. Ambos levam em conta as mudanças socioculturais e econômicas da época, como as trocas comerciais e a expansão do capitalismo mercantil.

De acordo com Baldini (2006), antes da moda havia “um modo de vestir”. A indumentária assumia o reflexo de um determinado povo, de uma determinada época, tentando traduzi-los assim. Contudo, a indumentária se alterava muito lentamente, visto que se tratava de sociedades tradicionais, nas quais imperava o costume. Nery (2007), afirma que a roupa só se transforma em moda a partir do momento em que ela se torna norma estética de certas camadas da sociedade, ou seja, segmentando os indivíduos, caracterizando a moda como fenômeno estratificador.

As conceituações acima se atêm às causas de seu surgimento, contudo demais definições estabelecem a moda como um fenômeno que ocupa lugar de destaque no desenvolvimento da sociedade contemporânea.

De acordo com Feghali (2001), a moda é um considerável fenômeno social e econômico. Pires (2008, p. 37) afirma que “a moda é uma importante área de produção e expressão da cultura contemporânea”. Já para Caldas (1999) moda agora não se trata mais de roupa, mas também do comportamento. Crane (2011, p. 13) afirma que “a moda, assunto aparentemente trivial, é, na realidade, um

fenômeno complexo que pode ser examinado em diversas perspectivas derivadas da sociologia da arte e da sociologia das indústrias culturais”.

Baseado nessas definições pode-se inferir que não se trata apenas de um fenômeno limitado ao âmbito comercial e/ou apenas inter-relacionado à indumentária, trata-se de uma manifestação multifacetada alimentada por inúmeras áreas de caráter humano.

Para a compreensão da moda em sua totalidade este estudo se baseia na sugestão de Tronca (2010), de que assim como as outras ciências sistêmicas, ela seja estudada sob a perspectiva da Teoria da Complexidade, proposta por Edgar Morin. Segundo a autora, hoje as explicações simples e reducionistas já não suprem mais as possíveis indagações e para a formação do conhecimento é necessário que haja um agrupamento e interconexões de diversos conceitos para compreender determinada problemática.

Ainda para a autora, a palavra complexidade tem origem do latim *complexus* e significa “algo que contém muitos elementos”. Trata-se do todo que é composto por diferentes componentes dispostos em uma relação interdependente. Contudo esse todo, unidade complexa, não significa somente a soma das partes, pois cada parte possui suas particularidades potenciais.

Ou seja, para uma melhor compreensão da moda devem-se levar em consideração diversos outros conhecimentos, interligando-os em uma teia de relações complexas e interdependentes, contudo, ao serem analisados separadamente não se apresentam menores que o todo. Este estudo aborda a relação entre a moda e diversas outras áreas substanciais para seu exercício, como a sociologia, filosofia e arte, dentre outras, as quais, se tomadas individualmente, demonstram suas próprias particularidades.

3.1 TEORIA DA COMPLEXIDADE POR EDGAR MORIN

Como visto, Tronca (2010) afirma que hoje explicações reducionistas não são mais capazes de responder a todas as indagações que surgem. Estrada (2009, p. 86) contribui ao afirmar que “o paradigma clássico, que circunscreve os parâmetros da atuação da ciência moderna, vem perdendo, gradualmente, a sua capacidade explicativa”.

Baseado nessas premissas, Edgar Morin, pensador de origem francesa, propõe a Teoria da Complexidade como um novo possível paradigma da ciência. No entanto, ainda de acordo com Estrada (2009, p. 86), “não se trata de invalidar o paradigma clássico, mas de reconduzi-lo aos seus limites”. Assim, a Teoria da Complexidade se estabelece nas palavras de Edgar Morin:

O pensamento complexo é, pois, essencialmente o pensamento que trata com incerteza e que é capaz de conceber a organização. É o pensamento capaz de reunir (*complexus*: aquilo que é tecido em conjuntamente), de contextualizar, de globalizar, mas ao mesmo tempo, capaz de reconhecer o singular, o individual, o concreto (MORIN e LE MOIGNE, 2000, p. 206).

Para a compreensão desta teoria, este subcapítulo estuda seus conceitos e origem e apresenta, então, as bases desse novo paradigma cujos pilares caracterizam-se como uma possível nova forma de compreensão de problemáticas contemporâneas e, por conseguinte, da moda em sua totalidade.

De acordo com Ferreira e Gallo (2010), Edgar Morin é um dos principais pesquisadores da complexidade na atualidade e propõe uma mudança no paradigma do conhecimento por meio da transdisciplinaridade. Edgar Morin é formado em História, Geografia e Direito e durante sua carreira migrou para outras áreas, como a Filosofia, Sociologia e Epistemologia.

Para Tronca (2010), a base da teoria da complexidade é fundamentada sobre três outras teorias elaboradas no século passado: a Teoria da informação, a Cibernética e a Teoria dos Sistemas. Tais teorias encontram-se explicadas no quadro a seguir:

Quadro 1: As teorias que originam a Teoria da Complexidade

A teoria da informação	A teoria da informação é uma ferramenta para o tratamento da incerteza, da surpresa, do inesperado. Desse modo, a informação que indica o vencedor de uma batalha resolve uma incerteza; aquela que anuncia a morte súbita de um tirano traz o inesperado e, ao mesmo tempo, a novidade (MORIN E LE MOIGNE, p. 201).
A cibernética	A cibernética é uma teoria das máquinas autônomas. A ideia de retroação, introduzida por Norbert Weiner, rompe o princípio da causalidade linear e introduz a ideia de círculo causal. A age sobre B e B age, em retorno, sobre A. A causa age sobre o efeito e o efeito sobre a causa, como num sistema de aquecimento, onde o termostato regula o movimento da caldeira [...]. A ideia de retroação

	<p>havia sido pressentida por Marx, quando ele dizia que a infraestrutura material de uma sociedade produz a superestrutura (social, política, ideológica), mas, em troca a superestrutura retroage à infraestrutura material (MORIN E LE MOIGNE, p. 202).</p>
A teoria dos sistemas	<p>A teoria dos sistemas lança igualmente as bases de um pensamento de organização. A primeira lição sistêmica é que 'o todo é mais do que a soma das partes'. Isso significa que existem qualidades emergentes que nascem da organização de um todo e que podem retroagir às partes. Assim, a água tem qualidades emergentes com relação ao hidrogênio e ao oxigênio que a constituem. Acrescento que o todo é igualmente menos do que a soma das partes porque as partes podem ter qualidades que são inibidas pela organização do conjunto (MORIN E LE MOIGNE, p. 202).</p>

Fonte: Antonio Carlos Rodrigues dos Santos (2017)

De maneira sintética, Tronca (2010) explica: a Teoria da Informação tem como objetivo analisar os problemas oriundos das transmissões de sinais no processo de comunicação; a Cibernética estuda de maneira científica as comunicações, sistemas de controles dos organismos vivos e máquinas em geral e, por conseguinte, explicita a ideia de retroação; e a Teoria dos Sistemas apresenta a ideia de diálogo entre o todo e as partes, se o todo é maior que as partes, o todo também é menor, pois as partes podem apresentar qualidades inibidas pela ação do todo.

Estruturada nessas três teorias, a Teoria da Complexidade se estabelece e estabelece também uma crítica ao paradigma da ciência moderna, a qual impera. Cabe, então, compreender as bases dessa ciência questionada por tal teoria. Santos, Pelosi e Oliveira (2012), em uma recapitulação histórica, afirmam que os pilares do racionalismo científico que estruturam a ciência moderna surgiram pela superação do paradigma escolástico, disseminado pelo clero, que submetia o conhecimento ao dogmatismo cristão. Movimentos como o Renascimento e o Iluminismo resgataram a razão até então atrelada aos interesses escolásticos.

Ainda para os autores, nomes como Nicolau Copérnico e Galileu Galilei destacam-se nessa revolução científica, contudo são René Descartes e Isaac Newton a quem se atribui a formulação da ciência moderna, ou ciência positivista como passou a ser conhecida. Para Paderes, Rodrigues e Giusti (2015), Descartes apresentou as bases do “paradigma mestre” ocidental, estabelecendo a separação

do sujeito pensante (*ergo cogitans*) e a coisa pensada (*res extensa*), que acarretou, por conseguinte, na separação entre Filosofia e Ciência. Ainda para os autores, “é este o paradigma objeto da crítica que está na gênese da Teoria da complexidade” (PADERES, RODRIGUES E GIUSTI, 2015, p. 2).

Ao que se refere a Isaac Newton, Santos, Pelosi e Oliveira (2012), afirmam que segundo seus estudos sobre mecânica, o mundo material caracteriza-se por uma máquina cujas operações poderiam ser exatamente determinadas por meio de leis físicas e matemáticas, ou seja, um mundo onde o racionalismo cartesiano apresenta-se de maneira inteligível por meio da decomposição das partes. Os autores atribuem, então, determinadas características à ciência moderna, como o determinismo e a razão.

Tais premissas são alvos da crítica de Edgar Morin e Le Moigne, que atribuem três pilares ao pensamento científico clássico, os quais serão posteriormente refutados pelo pensamento complexo. De acordo com eles, o pensamento científico clássico se estruturou em três pilares: ordem, separabilidade e razão. Contudo, suas bases encontram-se hoje abaladas pelo desenvolvimento científico, que originalmente se fundou sobre tais pilares.

Quadro 2: Princípios da ciência clássica

(1) Ordem	A noção de ordem se depreendia de uma concepção determinista e mecânica do mundo. Qualquer desordem aparente era considerada como o fruto da nossa ignorância provisória. Atrás da desordem aparente existia uma ordem a ser descoberta (MORIN E LE MOIGNE, p. 199).
(2) Separabilidade	O segundo pilar do pensamento clássico é a noção da separabilidade. Ela corresponde ao princípio cartesiano segundo o qual é preciso, para estudar um fenômeno, ou resolver um problema, decompô-lo em elementos simples. Esse princípio se traduziu cientificamente, de um lado, pela especialização, depois pela hiperespecialização disciplinar, e de outro, pela ideia de que a realidade objetiva possa ser considerada sem levar em conta o observador (MORIN E LE MOIGNE, p. 199).
(3) Razão	O terceiro pilar do nosso modo de pensar é o da lógica indutivo-dedutivo-identitária identificada com a Razão absoluta. A Razão clássica repousava sobre três princípios: da indução, da dedução e da identidade. A primeira resposta que contestaria foi dada por

	Karl Popper contra a indução, que permitia chegar a leis gerais por exemplos particulares. Popper, justamente, ressaltou que não se podia, em todo o seu rigor, impor uma lei universal, tal como ‘Todos os cisnes são brancos’, pelo único fato de que não se tenha jamais visto um negro. A indução tem incontestavelmente um valor heurístico, mas não um valor de prova absoluta (MORIN E LE MOIGNE, p. 200).
--	---

Fonte: Antonio Carlos Rodrigues dos Santos (2017)

Ferreira e Gallo (2010, p. 2), definem a ordem (1), ou primeiro pilar, como “uma concepção determinista e mecânica do mundo”. Assim, o universo estaria atrelado a leis universais, excluindo qualquer possibilidade de desordem. Torrês (1998) define a separabilidade (2) como a divisão do interior das grandes ciências em partes. Como visto, é atribuída a Descartes a ideia da separação do problema em partes menores para sua resolução. Paderes, Rodrigues e Giusti (2015) explicam a razão (3), caracterizada pelo pensamento dedutivo-indutivo-identitário, como o modelo que exclui a contradição e fundamenta-se na causalidade mecânica que permite previsões e origina o determinismo.

Fundamentado na crítica e contestação dessas máximas, Edgar Morin, em sua obra “A cabeça bem feita”, elenca sete princípios que respaldam a Teoria da Complexidade e refutam o paradigma clássico: o princípio sistêmico ou organizacional, o princípio “hologramático”, o princípio do circuito retroativo, o princípio do circuito recursivo, o princípio da autonomia/dependência (auto-organização), o princípio dialógico e o princípio da reintrodução do conhecimento em todo conhecimento.

Esta pesquisa explana três desses princípios: o princípio dialógico, o princípio hologramático e o princípio da recursão organizacional, que sintetizam o pensamento complexo e serão esmiuçados no subcapítulo seguinte.

3.2 OS PRINCÍPIOS DA COMPLEXIDADE

Morin e Le Moigne (2000) propõem uma analogia entre o pensamento complexo e um edifício: definem o pensamento da complexidade como um edifício de inúmeros andares, fundados sobre as três teorias supracitadas: informação, cibernética e sistemas. A essa edificação, acrescentam-se elementos

suplementares, originando três novos princípios: o princípio dialógico (a), o princípio de recursão organizacional (b) e o princípio hologramático (c).

O quadro abaixo apresenta a definição de tais princípios segundo os autores:

Quadro 3: Princípios da Teoria da Complexidade

(a) Princípio Dialógico	O princípio dialógico: [...] O problema é, pois, unir as noções antagônicas para pensar os processos organizadores, produtivos e criadores no mundo complexo da vida e da história humana (MORIN E LE MOIGNE, p. 204).
(b) Princípio da recursão organizacional	O princípio da recursão organizacional vai além do princípio da retroação (<i>feedback</i>); ele ultrapassa a noção de regulação para aquele de autoprodução e auto-organização. É um círculo gerador no qual os produtos e os efeitos são eles próprios produtores e causadores daquilo que os produz. Dessa maneira, nós, indivíduos, somos os produtos de um sistema de reprodução oriundo de muitas eras, mas esse sistema só pode se reproduzir se nós próprios nos tornarmos os produtores nos acoplando. Os indivíduos humanos produzem a sociedade em e mediante as suas interações, mas a sociedade, enquanto um todo emergente, produz a humanidade desses indivíduos trazendo-lhes a linguagem e a cultura (MORIN E LE MOIGNE, p. 204-205).
(c) Princípio Hologramático	O terceiro princípio, o 'hologramático', enfim, coloca em evidência esse aparente paradoxo de certos sistemas nos quais não somente a parte está no todo, mas o todo está na parte. Desse modo, cada célula é uma parte de um todo – o organismo global –, mas o todo está na parte: a totalidade do patrimônio genético está presente em cada célula individual. Da mesma maneira, o indivíduo é uma parte da sociedade, mas a sociedade está presente em cada indivíduo enquanto todo através da sua linguagem, sua cultura, suas normas (MORIN E LE MOIGNE, p. 205).

Fonte: Antonio Carlos Rodrigues dos Santos (2017)

Cada princípio proposto por Morin e Le Moigne para estabelecer o Pensamento complexo (a, b, c), apresenta-se como resposta, de modo conflitante e complementar, para com os pilares da ciência clássica (1, 2, 3), ou seja, (abc) *versus* (123).

Morin e Le Moigne (2000, p. 199) refutam a ideia de ordem (1) ao afirmarem que toda a concepção acerca desse pilar possui um cunho determinista e mecânico

do mundo, assim, qualquer desordem seria fruto da ignorância humana, contudo, para cada desordem aparente, haveria uma ordem a ser descoberta.

Em seu livro, *O Enigma do Homem*, Morin (1979, p. 120) explica:

A diferença fundamental entre os organismos vivos e as máquinas artificiais diz respeito à desordem, ao ruído, ao erro. Na máquina artificial, tudo que é erro, desordem, aumenta a entropia, provocando a sua degradação, sua desorganização enquanto que, no organismo vivo, apesar de, e com a desordem, erro, os sistemas não provocam necessariamente entropia, podem até serem regeneradores. E o processo (organização do ser vivo) de autoprodução permanente ou autopoiesis ou reorganização permanente, proporcionando, aos sistemas vivos, flexibilidade e liberdade em relação às máquinas. Princípios estes que são os de organização da vida, que são da complexidade.

Assim, estabelece-se o Princípio Dialógico (a), no qual termos antagônicos colaboram entre si e produzem organização e complexidade. Recupera-se, então, a dialética.

O segundo princípio, o Princípio da recursão organizacional (b), de acordo com Paderes, Rodrigues e Giusti (2015), diz respeito ao rompimento da ideia linear de causas e efeitos. Para Morin (2003), esse princípio fragmenta o princípio de causalidade linear, como um sistema de aquecimento, no qual o termostato regula o aquecedor de acordo com a necessidade.

Quanto ao Princípio Hologramático (c), Morin (2003) evidencia a questão paradoxal das organizações complexas, na qual não só a parte está no todo, como o todo está na parte. Santos, Pelosi e Oliveira (2012), afirmam que isso se mostra verdadeiro para cada célula do organismo humano que carrega consigo a totalidade do código genético presente em seu respectivo corpo.

Deste modo apresentam-se os princípios da Teoria da Complexidade, cujo objetivo é transcender os pilares da ciência clássica e juntamente com esta, em uma relação dialógica, instaurar um novo paradigma do conhecimento para a ciência e sociedade. Esta pesquisa utiliza-se do pensamento complexo enquanto metodologia para compreender a moda em sua totalidade e complexidade, bem como o trabalho dos designers estudados. O subcapítulo abaixo trata de explanar a complexidade da moda.

3.3 A COMPLEXIDADE DA MODA

A moda é outro ótimo exemplo de complexidade. Para trabalhar com moda não basta fazer desenhos e dispô-los em uma coleção. É preciso ser capaz

de dar vida ao universo complexo, interligando saberes de diversas áreas; estar atento aos movimentos sociais e culturais, compreender psicologia [...] É preciso ter uma vista bem clara da história da humanidade e da história da arte; estar atento as tecnologias têxteis e à administração de negócios [...] (TRONCA, 2009, p. 30).

O escopo deste subcapítulo é evidenciar a complexidade da moda, e para tanto identifica os princípios da Teoria da Complexidade presentes na síntese da literatura de moda que segue.

Simmel (2008) e Lipovetsky (2013) abordam uma das conceituações primárias mais recorrentes acerca da moda, que diz respeito a seu caráter de cópia e diferenciação dos indivíduos. Simmel (2008) afirma que a moda, por um lado satisfaz a necessidade de apoio social enquanto imitação e por outro satisfaz a necessidade individual da distinção. Para Lipovetsky (2013, p.10), a moda “[...] é invariavelmente explicada a partir dos fenômenos de estratificação social e das estratégias mundanas de distinção”.

Para esta pesquisa, atentar-se-á ao caráter paradoxal dessa conceituação que apresenta o primeiro princípio do Pensamento Complexo, o princípio dialógico (a), pelo qual, características antagônicas estabelecem uma relação que gera complexidade e organização. Ora a moda se apresenta como ferramenta para consubstanciar um grupo de indivíduos, unificando-os por meio da imitação, ora como diferenciadora, expressando individualidade.

Contudo, ainda acerca da produção científica pautada na moda, nota-se um crescimento nas últimas décadas, mesmo que elaboradas por autores pertencentes a outras áreas. Para Giusti (2009, *apud* GODARD, 2010), a partir de 1990 os estudos interdisciplinares sobre a moda alcançaram um expressivo aumento. Dentre a literatura existente, as abordagens são das mais diversas e nelas podem ser observadas conexões entre a moda e demais áreas do conhecimento, como a sociologia, filosofia, semiótica, dentre outras tantas, reiterando, mais uma vez, sua complexidade.

Dentre as relações que a moda instaura com outras áreas, uma das mais evidentes é estabelecida entre moda e arte, por se tratarem de esferas com muito em comum. Essa relação por vezes é tamanha que dissolve as fronteiras entre tais áreas.

Para Tronca (2010), percebe-se por meio da história a intensa relação entre a moda e arte, visto na influência das pinturas e esculturas sobre as roupas. No

entanto, seu inverso é também presente. É possível atentar-se para a influência da moda nas artes ou arquitetura. Identifica-se então o segundo princípio do pensamento complexo, o Princípio da recursão organizacional (b), o qual refuta a causalidade linear. Ora percebe-se a influência das artes sobre a moda, ora a influência da moda sobre as artes.

Segundo Pires (2008), a moda e arte estabelecem uma conexão mútua: a moda pode ser retratada pela arte, tanto quanto a arte pela moda. Aqui se faz presente o Princípio Hologramático (c) do Pensamento Complexo: a arte está presente na moda, assim como a moda está presente na arte.

Os grandes estilistas sempre dialogaram com os artistas de seu tempo. Foi o francês Paul Poiret, pedindo aos pintores de seu tempo que criassem estampas exclusivas a ele, que promoveu essa troca. Outros estilistas célebres, como Coco Chanel, também tangenciaram a arte ao trabalhar com nomes como Picasso e com os balés russos de *Diaghilev* (CALDAS, 1999).

Um dos exemplos clássicos entre a relação moda e arte é a coleção Mondrian criada por Yves Saint Laurent em 1965. Porém esta pesquisa utiliza-se da referência a Elsa Schiaparelli para ilustrar tal relação. Uma das precursoras a questionar os limites entre moda e arte. Na figura 1 é possível observar como suas obras caminhavam junto ao surrealismo.

Figura 1: Evening Jacquet, Schiaparelli, 1937.

Fonte: <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/2009.421/>

Ainda com o propósito de atestar a complexidade da moda, esta pesquisa se baseia na síntese conceitual elaborada por Frédéric Godard (2010), em sua obra “A sociologia da Moda”, e aponta sua ligação com diversas outras áreas do caráter humano com o objetivo de evidenciar sua multidisciplinaridade. O autor elenca seis diferentes conceitos para a compreensão da moda. Tais princípios “procedem de diversos horizontes das ciências sociais, sendo que cada um deles é a síntese de teorias e dados empíricos sobre um aspecto específico da moda” (GODARD, 2010, p. 18).

O primeiro princípio, citado anteriormente, é o princípio da “afirmação”, pelo qual a moda pode unir e/ou segmentar indivíduos. O segundo princípio, a “convergência”, faz com que apesar dos estilos terem origens diversas, sua produção seja estabelecida em um número limitado de cidades, onde a gama de influências fica reduzida a uma série de tendências regularmente renovadas. Realoca-se a moda em um panorama mercadológico. As tendências surgidas, sejam elas das passarelas para as ruas, ou seu inverso, precisam ser administradas. Comumente essa influência provém das capitais da moda como Nova Iorque, Paris, Londres e depois são disseminadas aos outros mercados de maneira vertical.

O terceiro princípio é a “autonomia”. Isto significa que a moda possui certa autonomia em seu papel de indústria criativa. Este princípio aborda a íntima relação da moda com a arte e outras atividades de cunho criativo, como o design. Por meio desse princípio a moda, assim como a arte, assume um papel central na sociedade moderna questionando e apresentando ideias. Ela pode ser apenas um objeto a ser admirado, como também uma crítica à dinâmica social.

Segue-se com o quarto princípio, o da “personalização”. Esse preceito coloca o criador como o centro da moda. Revisitando a história mais uma vez, a figura do criador, como estilista e ditador de moda, surge, de acordo com Braga (2007) com Charles Frederick Worth, na forma da alta-costura, quando os estilistas deixam de ser vistos como somente artesãos e exercem uma influência direta e pessoal no modo de vestir da sociedade daquela época. Após isso, e de acontecimentos como a Revolução Industrial, a moda enquanto alta costura perde forças, dando origem ao prêt-à-porter. Hoje o designer deve exercer uma postura cada vez mais multidisciplinar, uma vez que a moda enquanto economia precisa exercer seu movimento, e os mercados estão cada vez mais competitivos.

O quinto princípio aborda a questão da “simbolização” e a força das marcas e Sugere o poder que as marcas de luxo exercem sobre a sociedade e repensa questões como o desejo e a significação de carregar consigo o nome de uma marca.

Por último, o sexto princípio é o da “imperialização”, da moda sistematizada. Esse princípio perpetua a moda como personagem central da sociedade atual.

No decorrer do século XX, o lugar da moda mudou radicalmente. De atividade moralmente condenada ela se tornou um modelo a seguir por numerosas indústrias como a automobilística, que atualmente varia tanto quanto possível suas cores e formas. Ela também é uma referência inevitável para todas as formas de cultura (GODART, 2010, p. 131).

Os princípios elencados por Godart (2010) consolidam a multidisciplinaridade da moda e, por conseguinte, sua complexidade - o que é tecido em conjunto. Ao reforçar o diálogo entre moda e diferentes outras áreas, como a economia, cultura e semiótica, reitera-se a dinâmica do pensamento complexo.

4 RUPTURAS NA MODA

Para Svendsen (2010), sempre houve um elemento cíclico na moda: desde o século XV os estilos anteriores começavam a ser repetidos. No entanto, nessa época, a duração de um ciclo era substancialmente maior, diferente de agora. Hodiernamente nota-se a cada estação a tentativa da reapresentação da moda, pela qual os *designers* revisitam modas anteriores e reinterpretam-nas. Contudo, dificilmente se vê algo realmente novo. Os estilos anteriores acabam sucessivamente se repetindo, o que faz com que a novidade seja cada vez mais difícil de materializar-se.

Este caráter cíclico é uma resposta à recorrente busca da moda pelo novo. De acordo com Svendsen (2010, p. 27) “praticamente todos os teóricos da moda enfatizam a busca pelo novo”. Benjamin (2003, p. 179, tradução nossa) define moda como a “eterna recorrência do novo”. Para Baldini (2005), a moda é oriunda de um complexo conjunto de causas e de duas atitudes mentais convergentes, o amor pelo novo e a tirania do presente. Svendsen (2010), conclui que essa constante busca acaba comprimindo o “tempo e o espaço experimentados”, ou seja, promove uma velocidade cada vez maior para a moda diminuindo o tempo vital de seus ciclos, os quais se reiniciarão brevemente.

Já para Braga (2007) “a moda é helicoidal, espiralada, ela tangencia alguma identidade, mas existe o fator tempo, que faz com ela nunca seja exatamente a mesma – há algumas mudanças tecnológicas, técnicas, ressignificação, reinterpretação.” Aguiar (2004), contribui com essa afirmação ao reconhecer que a moda não é cíclica e sim helicoidal devido ao fator tempo, o qual não permite que a moda volte ao mesmo lugar e sim a uma referência. Para Vincent-Ricard (2002), a moda é feita de rupturas sucessivas pelas quais a espiral sucede a espiral, e toda síntese é a tese que se segue - fazendo menção à dialética.

Seja a moda cíclica ou helicoidal, esta pesquisa atém-se à sua mudança constante em busca pelo novo, pelo qual a moda revisita outros tempos e reapresenta-se. De acordo com Caldas (1999, p. 30) “se tivéssemos que sintetizar a palavra moda em uma única ideia, a palavra-chave seria mudança”.

Nesse cenário, caracterizado por um caráter dinâmico de movimento constante, alguns designers ou movimentos surgiram na forma de ruptura por

romper com o pré-estabelecido na moda em uma escala maior do que somente a reinterpretção de modas passadas.

Como serão abordados no decorrer do próximo capítulo, os *designers* belgas e japoneses que se lançaram em meados de 1980 subverteram o exercício da moda ao questionar o paradigma da moda ocidental consolidado até então, seja por meio da proposta de uma nova estética, silhueta ou da intelectualização da moda.

Quando uma nova geração de designers independentes surgiu no cenário da moda, no início da década de 1980, parecia encarnar uma espécie de "inquiétude" em relação ao que se produzia na época. Influenciados pelo minimalismo na arte e na cultura japonesas, os designers Rei Kawakubo, Yohji Yamamoto, Issey Miyake e, mais para o fim da década, o belga Martin Margiela foram os pioneiros do que pode ser legitimado como uma revolução na moda. Através de práticas desconstrutivistas, esses designers resgataram mecanismos de estruturação das vestimentas e, conseqüentemente, o fascínio que envolve a moda (LOSCIALPO, 2009, p. 2).

Ainda para a Loscialpo (2009), a força de ruptura que caracterizava o trabalho dos belgas e japoneses não se findava somente na desestruturação de uma peça ou na falta de acabamento, mas sim no questionamento da função e significado dessa peça.

4.1 O CONTEXTO HISTÓRICO

Para Matharu (2011), a década de 1980 marca o início da Revolução Belga e Japonesa, movimentos que subverteram e impressionaram a moda no fim do século XX. O trabalho destes *designers* pode ser associado ao sentimento de inquietação presente no fim do século. Segundo Hobsbawn (1995), as últimas décadas do século XX se caracterizaram por um teor de decomposição, com efeitos para diferentes partes do mundo. “À medida que a década de 1980 dava lugar à de 1990, o estado de espírito dos que refletiam sobre o passado e o futuro do século era de crescente melancolia *fin-de-siècle*” (HOBSBAWM, 1995, p. 14).

Para que se entendam as origens dessa revolução na moda, faz-se necessário uma revisitação histórica do século XX, especialmente a suas últimas décadas, que caracterizaram o cenário ideal para o despontamento dos *designers* estudados.

O historiador Eric Hobsbawm (1995), em sua obra intitulada “Era dos Extremos: o breve século XX: 1914-1991” divide a história do século XX em três

partes: a “Era das Catástrofes”, que compreende o período de 1914 até o fim da Segunda Guerra Mundial, seguida da “Era de Ouro”, período de intenso crescimento econômico que duraria até o início da década de 1970 e, por fim, a última parte do século, marcada por um cenário global de incertezas, decomposição e crises.

De acordo com Evans (2007), esse sentimento de preocupação e incerteza presentes na virada do século pode ser explicado ao analisar alguns dos principais fatos históricos ocorridos durante o século XX, como: o holocausto, a ascensão do totalitarismo e duas guerras mundiais; em contrapartida, o rápido desenvolvimento da tecnologia e a consequente globalização.

Tais acontecimentos transformaram a disposição econômica, política e social do século em questão e das décadas que seguem. Hobsbawm (1995) também elenca três mudanças significativas para com o século anterior: a primeira diz respeito à descentralização do poder mundial, ou seja, o mundo deixava de ser eurocêntrico; a segunda aponta a transnacionalidade da nova economia global, a globalização; já a terceira mudança possui um cunho social e aponta a desintegração dos velhos laços sociais ou o individualismo absoluto, ocasionado, entre outros fatores, pela dinâmica do capitalismo.

O eurocentrismo, que se mostrava abalado ao longo do século, esteve sempre presente na moda, Vinken (2012), afirma que a moda sempre esteve ligada à aristocracia francesa, até mesmo quando evocada internacionalmente. Paris sempre ditou o luxo e bom gosto. Contudo, as mudanças ocorridas durante o século que instauraram a globalização econômica e, por vezes, cultural, dispuseram de um cenário fértil para a também globalização da moda. Assim, pode-se justificar a inclusão de designers estrangeiros no calendário parisiense na década de 1980, como os japoneses. A moda também não era mais eurocêntrica.

A pesquisa volta sua atenção para a terceira parte do século XX segundo Hobsbawm. “A história dos vinte anos após 1973 é a de um mundo que perdeu suas referências e resvalou para a instabilidade e a crise” (HOBBSAWM, p. 312, 1995).

Segundo o autor, a partir de meados da década de 1970, o mundo passou por uma sucessão de crises ocorridas pelo colapso das fundações estabelecidas no período anterior. Essas crises foram agravadas em regiões como a África, Ásia Ocidental e América Latina, porém seus efeitos puderam ser observados tanto nos Estados Unidos como na Europa Ocidental.

Atém-se às consequências de tal crise: a produção global caiu drasticamente, bem como o aumento do desemprego e desigualdade social. “Os problemas que tinham dominado a crítica ao capitalismo antes da guerra, e que a Era de Ouro em grande parte eliminara durante uma geração — “pobreza, desemprego em massa, miséria, instabilidade” —, reapareceram depois de 1973” (HOBBSAWM, p. 314, 1995). Para o autor, muitos países ricos se viram novamente acostumados com a visão diária da miséria.

Percebe-se a conexão entre a estética proposta pelos designers belgas e japoneses e o panorama socioeconômico da década de 1980. Para Fukai (2010) alguns críticos descreveram as criações de Kawakubo como apocalípticas e dignas de sobreviventes do holocausto. O autor ainda afirma que as criações de Yamamoto foram descritas como “roupas para o fim do mundo”, como se tivessem sido bombardeadas.

Desta maneira, tais designers selaram o fim de uma era na moda. Subverteram a ideia de moda ocidental, pela qual a moda parisiense se estabeleceu.

A estética do Leste ‘*aesthetic of poverty*’ contraria a concepção da velha aristocracia europeia de estetização do cotidiano (...) uma coisa pelo menos ficou clara com essa ponte que foi criada: a moda não mais dividiria classes, gêneros, idades” (VINKEN, 2009, p. 64).

“O século da moda acabou: a ideia da Paris *Fashion* está no fim, mesmo uma anti-moda não poderia salvá-la” (Vinken, 2009, p. 84). De acordo com a autora, já a partir de 1970 a moda não era mais lançada pela burguesia e aristocracia, a moda se movia para cima, originava-se nas ruas e invadia a alta costura. Por uma perspectiva sociológica, isso conduz à moda a inserção de elementos *non-fashionable* para a criação de efeitos *avant-garde* para uma moda além da própria moda. Ou seja, a inserção de elementos que caracterizavam e refletiam um lado da sociedade desprovido do glamour geralmente associado à moda.

Reitera-se em Evans (2007), baseado em seu livro “*Fashion at the Edge*”, que estuda a moda do fim do século XX, que a moda desse período refletiu o espírito de angústia do fim do século citado anteriormente por Hobsbawm. Segundo a autora, essa moda pode ser analisada não somente como uma mudança sequencial de estilos, mas por perspectivas históricas e sociológicas que nem sempre são associadas à moda em si: como a modernidade, tecnologia e globalização, o que, mais uma vez, salienta o caráter multidisciplinar e complexo da moda.

Holzmeister (2010) acrescenta que as últimas décadas do século XX apresentaram a dicotomia entre uma moda representada pelo luxo e glamour e a imposição de um padrão estético, e por outro lado, uma moda que substituiu o perfeito pelo imperfeito, em uma espécie de negação para com o século anterior. Percebe-se novamente o princípio dialógico (a) do Pensamento Complexo, pelo qual questões antagônicas estabelecem um diálogo e geram complexidade.

“Os anos 1990 significaram um salto importante no processo de saída da moda da era grandiosa do fascínio de si mesma iniciado em seu surgimento, no século XIV” (HOLZMEISTER, 2010, p. 16). De acordo com a autora, esse novo apresentar da moda foi visto pelos indivíduos que enxergavam na moda um ideal de beleza e sofisticação como uma antimoda, contudo, pode-se observar que esse momento transferia para as passarelas questões ligadas à estética e a política em uma instância global e multicultural. Desta maneira, o movimento iniciado na década de 1980 pelos japoneses e belgas vai reverberar pela década de 1990, influenciando inúmeros designers, bem como a própria imagem de moda.

Ainda segundo Holzmeister (2010), no Brasil foi Alexandre Herchcovitch que se destacou por uma abordagem “cultural-sarcástica” desde sua coleção de graduação. De acordo com Padilha (2010), o gosto pela moda surgiu cedo para o *designer*, que recebeu uma influência familiar, contudo cursou um ano de artes plásticas até se dar conta de que queria trabalhar com moda. Formou-se pela Faculdade Santa Marcelina e apresentava uma postura rebelde.

A partir de materiais não convencionais, como látex e vinil, elaborou suas primeiras criações para suas primeiras clientes, *drag queens* e travestis da noite paulistana. Em entrevista a Maria Rita Alonso (2015), para o jornal Estado de São Paulo o *designer* descreve algumas das principais características do seu começo de carreira. Segundo ele, a transgressão era realmente explícita: caveiras, sangue, travestis na passarela. “Minha roupa era rasgada, sem acabamento, tinha uma coisa crua. Meu segundo desfile foi feito só com tecidos com defeitos, antigos, mofados, que estavam apodrecendo”.

Percebe-se em sua afirmação muitas características semelhantes aos designers pertencentes do movimento japonês e belga, como a falta de acabamento, o questionamento sobre o conceito de beleza e a utilização de materiais não convencionais.

Ainda em entrevista a Alonso (2015), Alexandre Herchcovitch afirma que à medida que os anos passaram, sua moda ficou mais sofisticada, e essa atitude subversiva que marcou o início da sua carreira é apresentada de maneira mais sutil, como respostas irônicas a problemáticas sociais, como o papel da mulher na sociedade, ao elaborar um desfile “*ladylike*” cujo objetivo era demonstrar como aquelas roupas impossibilitavam a mulher de trabalhar, ou até mesmo de sentar. O espírito crítico do designer continuou, porém com uma estética refinada. A jornalista ainda afirma que o designer é um dos mais bem-sucedidos do país e foi um dos primeiros a expandir sua marca para o mercado internacional.

4.2.1 Outras rupturas através do tempo

Cabe ressaltar que a moda em seu exercício apontou outros rompimentos que a redirecionaram. Em entrevista concedida ao autor desta pesquisa, Karen Van Godtsenhoven, curadora do *MoMu* - Bélgica, destaca os trabalhos de determinados *designers*, cujas criações alteraram a moda de maneira significativa. Para ela, Paul Poiret, Madeleine Vionnet e Coco Chanel são também parte de uma força de ruptura, pois mudaram a silhueta do corpo feminino, propondo fluidez, roupas mais largas e livres de costura, influenciados pelo quimono e pela ideia de “*ma*” (a palavra japonesa que designa o espaço entre a roupa e o corpo).

Braga (2007) valida este trecho da entrevista, ao afirmar que Paul Poiret, libertou a mulher dos espartilhos, livrando-as do aperto na cintura. Segundo o historiador, é na segunda metade do século XIX que se pode notar uma discrepância maior em relação às roupas femininas e masculinas, não somente em sua forma, mas em seu significado. Laver (1999) afirma que a metade do século XIX foi o ponto mais alto de dominação masculina. “Em tais períodos patriarcais, as roupas dos dois sexos são tão claramente diferenciadas quanto possível” (LAVÉR, 1999, p. 184).

Braga (2007) conclui que nessa época, enquanto os homens caminhavam para roupas mais práticas e previsíveis, as mulheres foram designadas a assumir o papel de esposa e mãe, emaranhando-se em laços e ornamentos, que lhes dificultava uma vida mais prática, como pode ser observado na figura 2. Assim, a mulher se tornou somente um reflexo de uma sociedade patriarcal em ascensão. “O homem passou a ficar cada vez mais sóbrio e sério nas suas roupas e a mulher

cada vez mais enfeitada, mostrando o poder financeiro da figura masculina da qual ela era dependente” (BRAGA, 2007, p. 64).

Figura 2: Indumentária feminina no final do séc. XVIII

Fonte: modahistorica.blogspot.com.br/2013/05/seculo-xix-parte-2-moda-na-era-vitoriana.html

Já no início do século seguinte, pode-se notar uma mudança significativa na guarda-roupa feminino. De acordo com Braga (2007), devido a um novo cenário marcado pelo conflito da Primeira Guerra Mundial, as mulheres precisaram assumir postos antes somente masculinos, uma vez que os homens foram convocados às guerras. Assim, para Laver (1999), esse período traz às roupas femininas certo ar masculino. Ainda para ele, acontece em 1910 outra mudança significativa: a mulher é libertada do espartilho, graças a uma onda de orientalismo trazida pelo Balé Russo, que influenciou diretamente as criações do estilista Paul Poiret.

Braga (2007) afirma que nesse período, Paul Poiret, trazia consigo ideias inovadoras e havia libertado a mulher do espartilho (figura 3), abrindo caminho para uma moda mais prática, que pode ser observada em alguns detalhes, como o encurtamento de saias e vestidos que facilitava no desenvolvimento de atividades, e na conseguinte ideia de emancipação feminina que permeou o pós-guerra.

Figura 3: “Manteau D’auto”, Paul Poiret, 1912.

Fonte: <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/2005.200/>

Segundo Laver (1999), a partir da década de 1910, surgiram outros nomes na moda europeia, como Madame Paquin e Madeleine Vionnet, mas foi Coco Chanel o grande talento revolucionário desse início de século. Chanel tornou a roupa feminina mais simples possível ao agregar ao guarda-roupa feminino elementos da moda masculina (figura 4).

Figura 4: Conjunto Chanel, 1927.

Fonte <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1984.28a-c/>

Ainda em entrevista, Karen Van Godtsenhoven associa aos já consagrados designers supracitados o movimento belga e japonês que também romperam com o ideal ocidental de beleza feminina. *“As always in history, rupture points or breaks are possible because some smaller changes were already made before, even the fashion history of ruptures is a kind of continuum (eg Chanel could only exist because Poiret had already freed women from the corset)”*.¹

De acordo com a entrevistada, os momentos de ruptura que acontecem na moda, só são possíveis graças a determinadas mudanças prévias que podem ser

¹ Como sempre na história, rupturas ou pontos de rompimento são possíveis graças a algumas pequenas mudanças que já aconteceram antes, mesmo a história das rupturas da moda tem um caráter de continuidade (exemplo: Chanel só poderia existir pois Poiret libertou as mulheres do corset. (Tradução nossa).

observadas na própria história da moda. Segundo ela, a ruptura proposta pelos *designers* japoneses e belgas na década de 1980 só foi possível graças ao questionamento sobre o que e como deveria ser a moda por parte de outros designers no começo do século XX.

5 ESTUDO DOS PRINCIPAIS *DESIGNERS* JAPONESES E BELGAS

Para que seja possível a compreensão e influência do trabalho dos *designers* belgas e japoneses, esta pesquisa se construiu pautada pelo Pensamento Complexo. O presente capítulo estuda de maneira interdisciplinar o trabalho destes *designers* com o objetivo de atestar sua complexidade e força de ruptura. Para tanto, foram escolhidos determinados *designers* que representam a frente Japonesa e Belga, surgidos em 1980: Rei Kawakubo, Yohji Yamamoto, Issey Miyake e Martin Margiela.

Segundo Grand (2000, p. 5) “*Comme Des Garçons* é uma grife e um programa elaborados nos anos 1970, em Tóquio, desejados e criados pela inteligência visionária de Rei Kawakubo”. Para Jones (2003), Rei Kawakubo é uma visionária. Considerada uma das maiores estilistas da atualidade, ela desafia os conceitos ocidentais relativos à forma do corpo e à concepção do vestuário, o sexismo presente na sociedade e a utilização da cor.

Somado a ela, Yohji Yamamoto é considerado um dos principais *designers* da atualidade. De acordo com Baudot (2000), o designer nasceu em Tóquio em 1943 e estudou na renomada escola japonesa Bunka onde adquiriu os princípios do ofício. Em meados dos anos 1980, o *designer* desfilou sua primeira coleção na semana de moda de Paris e passou a ser reconhecido internacionalmente.

Ainda como objeto de estudo, Issey Miyake compõe a frente japonesa. De acordo com Pezzolo (2013, p. 191) “Issey Miyake nasceu em Hiroshima e é especialista em combinar desenho com tecnologia”. O *designer* cursou artes gráficas na Universidade de Tama, em Tóquio, antes de se mudar para Paris. Trabalhou para nomes como Givenchy e Guy Laroche. Ainda de acordo com a autora, ele possui um interesse direcionado para a arquitetura e tecnologia, criando os primeiros “*Pleats Please*”, usando tecidos tecnológicos. O “*Pleats Please*” caracteriza-se como roupas esculturais, finamente plissadas, seguindo a técnica por ele criada em 1993, que identifica suas criações.

Já pertencente à frente Belga, Martin Margiela, de acordo com Leach (2012), nasceu em 1959, estudou na Academia Real da Antuérpia e fez parte da primeira geração que colocou a cidade no mapa da moda. Foi assistente de Jean Paul Gaultier e apresentou sua primeira coleção em Paris em 1988. Coleção esta marcada pelo desconstrutivismo.

Ainda para o autor, fundada em 1988 em Paris, a *maison* faz a moda testar seus próprios limites, seja no *casting* com modelos de diferentes faixas etárias, na fabricação de peças a partir de roupas “achadas”, ou na crítica ao culto ao *designer* estabelecida pelo anonimato de seu fundador.

Cabe ressaltar, que somados a Margiela, outros seis *designers* encabeçaram a frente belga de 1980 e ainda que não sejam estudados pela presente pesquisa, merecem ser mencionados, foram eles: Walter Van Beirendonck, Dirk Bikkembergs, Marina Yee, Dirk Van Saene, Ann Demeulemeester e Dries Van Noten. Os “*Antwerp Six*”, como foram designados, e Martin Margiela se graduaram pela Academia Real da Antuérpia, nos anos de 1980, 1981 e 1982 e foram considerados como uma força revolucionária, desfilando em Londres e mais tarde Paris, onde foram aclamados por críticos como Suzy Menkes, que afirmaria mais tarde que os mesmos foram responsáveis pelo estilo que definiu os anos 1990 (*The Antwerp 6+*, 2017).

Os subcapítulos que seguem analisam a trajetória dos *designers* citados de maneira multidisciplinar, ratificando o caráter complexo de seus trabalhos. Sob três perspectivas diferentes - ideias, tecnologia e forma - suas principais características são explanadas.

5.1 IDEIAS

O presente subcapítulo busca elencar uma série de conceitos que encabeça as criações dos *designers* estudados, ou seja, suas ideias que, materializadas em coleções traduzem a essência de seus pensamentos.

O trabalho dos *designers* estudados por esta pesquisa é comumente ligado à desconstrução proposta por Jacques Derrida. “Assim como nas práticas filosóficas ou arquitetônicas, a desconstrução almejada por *designers* de moda estava destinada a gerar novas possibilidades de construção e significado [...]” (LOSCIALPO, p. 2). Ainda para a autora, a partir da sua popularização na década de 1960, a desconstrução filosófica adentrou diferentes áreas, da literatura ao design, e essa possibilidade de diálogo é garantida pelo princípio assistemático da própria desconstrução, que não se caracteriza como uma disciplina específica.

Para que seja possível estabelecer a relação entre tais *designers* e a desconstrução, faz-se necessário compreender esta corrente de pensamento sob uma perspectiva epistemológica. Para Junior (2010), por meio da desconstrução

surgiram questões filosóficas, políticas e intelectuais que questionaram o pensamento metafísico ocidental, o qual se apoia em relações binárias e hierárquicas para estabelecer um termo sobre o outro. Assim, por meio da desconstrução, coloca-se em xeque a dicotomia que assegura o pensamento ocidental. Ainda para o autor, relações como: dentro/fora; corpo/mente; fala/escrita; presença/ausência; natureza/cultura; forma/sentido; são exemplos dessas relações hierárquicas que são questionadas por Derrida.

Assim estabelece-se também uma relação entre a Desconstrução e o Pensamento Complexo que permeia a construção desta pesquisa, ambas correntes de pensamento questionam os paradigmas da ciência clássica com o objetivo de compreender problemáticas contemporâneas.

Volta-se para a etimologia do termo, para Derrida e Roudinesco, (2004) o termo desconstrução foi utilizado pela primeira vez por Jacques Derrida em 1967 oriundo da própria arquitetura, e diz respeito à decomposição de uma estrutura. “Em sua definição derridiana, remete a um trabalho do pensamento inconsciente (isso se desconstrói), e que consiste em desfazer, sem nunca destruir, um sistema de pensamento hegemônico e dominante”. (DERRIDA & ROUDINESCO, 2004, p. 9). Segundo Junior (2010), esse processo de decomposição não pode ser tomado como sinônimo de destruição, pelo contrário, deve ser entendido como a reorganização do discurso.

Introduzida a essência da Desconstrução, a pesquisa apresenta seu princípio primordial para a legitimação da apropriação dessa corrente de pensamento pelos designers estudados.

Uma das principais características da abordagem desconstrucionista, tal como praticada por Derrida, é a apropriação e utilização de conceitos derivados de um sistema de pensamento para, ao final, mostrar como esse sistema não funciona (VASCONCELOS, 2003, p. 76).

Ou seja, o trabalho dos belgas e japoneses colocava em cheque a moda então existente, e muitas vezes baseados em práticas desconstrutivistas, apresentavam outra possibilidade de moda. Estabeleceram-se como uma frente independente, tornando-se uma afirmação de resistência que mudaria o que se entendia por moda até então. “Foi uma espécie de reciclagem tão em voga no fim dos anos de 1980 e início dos anos 1990; e do ponto de vista comercial e popular, esse conceito se transformou em bainha desfiada e overloque aparente” (BRAGA, 2007, p. 102).

As ideias por trás das criações destes designers eram materializadas segundo uma série de características subversivas. Os japoneses, segundo Baudot (2008), traziam em suas criações uma inegável poesia, traduzidas em saltos baixos e ausência de maquiagem ou pudor. Um exemplo disso são as criações de Yohji Yamamoto, que para Jones (2003) é um dos mais importantes e influentes designers atuais e um dos estilistas mais rigorosos em termos mentais, suas roupas podem ser intelectuais e difíceis de serem entendidas. “Ao mesmo tempo *avant-garde* e clássico, transcendendo tanto o tempo como a cultura, evitam totalmente o masculino/feminino com sua estética andrógina e assexuada.” (2003, p. 524), além do uso imperativo da cor preto.

Tais características podem ser observadas na figura 5 da coleção Outono 2016, de acordo com Verner (2016), questionado sobre a coleção ser masculina ou feminina em entrevista para a Vogue.com, Yohji declarou “Eu não sei. Prefiro masculino, mas se esta coleção é feminina, tudo bem. Eu não me importo” (YAMAMOTO *apud* VERNER, 2016, tradução nossa). O *designer* desconsidera qualquer tipo de sexismo imposto pela moda. As figuras 6 e 7 demonstram como tais características podem ser observadas durante sua trajetória.

Figura 5: Yohji Yamamoto, Outono 2016.

Fonte: <http://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2016-ready-to-wear/yohji-yamamoto>

Figura 6: Yohji Yamamoto, Outono 2014.

Fonte: <http://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2014-ready-to-wear/yohji-yamamoto>

Figura 7: Yohji Yamamoto, Primavera 2001.

Fonte: <http://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2001-ready-to-wear/yohji-yamamoto>

Ao lado de Yohji, Rei Kawakubo, nome por trás da *Comme des Garçons*, apresentava suas criações sob os mesmos preceitos. De acordo com Jones (2003, p. 244) “suas criações são muitas vezes rotuladas de “arte” pelo seu rigor conceitual e intelectual”. Como visto no capítulo anterior, as críticas sobre o trabalho desses designers dividiram opiniões. Segundo Jones (2003) alguns críticos consideraram as criações desses designers como horrendas ou próprias de ‘mendigos’. Associadas a um tipo de moda “pós-nuclear” ou “*la Mode destroy*”, tais características podem ser vistas nas figuras 8, 9 e 10. Contudo, além de traduzir a inquietude do fim do século XX anteriormente citado, suas criações desafiam o conceito de beleza.

Figura 8: Yohji Yamamoto, Primavera/Verão 1983.

Fonte: <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/80790>

Figura 9: Yohji Yamamoto, Primavera/Verão 1993.

Fonte: <http://www.vogue.it/en/news/encyclo/designers/y/yohji-yamamoto>

Figura 10: Rei Kawakubo, Lace Sweater, 1982.

Fonte: <http://collections.vam.ac.uk/item/O73390/jumper-kawakubo-rei/>

Ainda sobre o conceito por trás desses *designers*, Martin Margiela tem um papel importante para perpetuar essa força de ruptura. Considerado um dos estilistas mais influentes dos últimos tempos, de acordo com Jones (2003), ao contrário da maioria dos designers, Martin Margiela criou um culto pela impersonalidade que podia ser visto em seu comportamento recluso, ou até mesmo em suas criações, sempre com os rostos cobertos, e até mesmo nas etiquetas em branco em suas peças. De acordo com Rabello (2012), essa característica pode ser explicada como uma crítica ao sistema de produção da moda, que produz milhares de peças em um tempo reduzido.

O *designer* separa seu trabalho em uma série chamada “Linhas”, enumeradas do 0 ao 23 (figuras 11 e 12). Assim suas criações são identificadas por meio do número circulado em cada etiqueta. Tais linhas não seguem uma ordem cronológica, sendo atribuídas a determinado número ao longo de sua trajetória.

Figura 11: Etiqueta numérica, Maison Martin Margiela.

Fonte: <http://www.thirdlooks.com/2012/11/maison-martin-margiela-reference-guide/>

Como exemplo, a “Linha 0” representa a linha Artesanal, feita a mão a partir de materiais reutilizados. Já a “Linha 10” representa sua primeira linha de roupas masculinas (MARGIELA, 2009).

Figura 12: Etiqueta em branco, Maison Martin Margiela.

Fonte: <http://www.thirdlooks.com/2012/11/maison-martin-margiela-reference-guide/>

Para Jones (2003, p. 319) "Margiela é o estilista do estilismo". Essa afirmação é justificada por suas criações que são sobre as próprias roupas. Rabello (2012) cita também a ausência de autoria, a apropriação do cotidiano e a subversão as engrenagens da moda. Esse *designer* criticou ferrenhamente as engrenagens que sustentam as mutações aceleradas da moda.

Para Alison Gil (*apud* Loscialpo, 2009) a obra de Margiela é "uma crítica à impossibilidade da moda contra a sua própria retórica de ser 'inovadora', ao mesmo tempo em que demonstra a sua dependência da história da moda". Tal característica pertence não somente a Margiela, mas aos demais *designers* supracitados.

Martin Margiela violou explicitamente as normas quando repetiu suas criações anteriores em novas coleções e, ao fazê-lo, repudiou a exigência de que fosse "novo". Isso revelou apenas, contudo, que Margiela havia compreendido a impossibilidade de ser completamente "novo" a cada estação (SVENDSEN, 2010, p. 35).

Para Loscialpo (2009, p. 2), "ao não ser disciplinado por nenhuma tendência ou doutrina em particular, a moda desconstrutivista parece direcionar uma provocação à cultura consumista".

A moda oriunda desses *designers* sempre esteve ligada a um teor crítico e intelectual, e essas críticas não se restringem somente ao mundo da moda. Em sua coleção Primavera 2015 (figura 15), a *Comme des Garçons* apresentou modelos masculinos vestindo um sapato chamado “*poulaine*”, conhecido por dificultar o caminhar de quem usa. Foi uma referência à Batalha de Nicópolis em 1396, segundo Blanks (2014), em resenha para a Vogue.com. Os soldados foram obrigados a cortar as pontas dos sapatos para a batalha. Assim, Rei Kawakubo os coloca na passarela como um objeto antiguerra. Ainda na figura 13 é possível ler as palavras “*soldier of peace*” no casaco de um modelo.

Figura 13: Comme des Garçons, Primavera 2015.

Fonte: <http://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2015-menswear/comme-des-garcons>

Notavelmente as criações da *designer* encabeçam uma série de críticas à violência e a diversas guerras civis da atualidade. Trata-se de um exemplo da relação entre moda e política, reiterando a interdisciplinaridade da moda.

5.2 TECNOLOGIA

Para Abetti (1989 *apud* Steensma, 1996), a tecnologia é definida como “um corpo de conhecimentos, ferramentas e técnicas, derivados da ciência e da experiência prática, que é usado no desenvolvimento, projeto, produção, e aplicação de produtos, processos, sistemas e serviços”. Nesse sentido, a pesquisa explora o termo “tecnologia” enquanto técnicas provenientes da experiência prática e também enquanto subsídios oriundos do avanço técnico-científico para o surgimento de novos tecidos ou técnicas.

Inicia-se com o elenco de uma série de características que marcaram o trabalho de Martin Margiela, como “a falta de acabamento” e a reutilização de materiais. Tais características são resultados da experiência prática do *designer*, ou seja, possuem um caráter empírico, materializando-se em peculiaridades em suas criações. Para Rabello (2011), um dos principais princípios que norteiam o trabalho do *designer* é a exposição das técnicas de acabamento das peças de roupas. As linhas ou costuras de marcação são expostas em algumas de suas peças, como pode ser observado na figura 14 referente à coleção Outono/Inverno 2003, na qual o forro do vestido é colocado a mostra.

Figura 14: Maison Martin Margiela, Inverno 2003.

fonte: audaces.com

Ainda para a autora, outra característica presente em seu trabalho é a reutilização de materiais, muitas vezes inusitados, em sua coleção *Artisanal*. Cada peça é reformulada exclusivamente por meio do trabalho manual, originando peças

únicas que justificam seu cunho artesanal. A figura 15 ilustra um colete da temporada Outono/Inverno 1989 feito a partir de fragmentos de porcelana. Já a figura 20 refere-se a um casaco da coleção Primavera/Verão 2005 intitulada “*Replica*”, que apresenta arquétipos de peças feitas a partir de tecidos de segunda mão. A figura 16 representa a reprodução de um casaco destinado a médicos da década de 1920.

Figura 15: Maison Martin Margiela, coleção *Artisanal*, 2003.

Fonte: <http://thefashioncommentator.com/2012/11/martin-margiela-one-and-only.html>

Loscialpo (2009) reitera que a desconstrução e a reinterpretação do vestuário marcam o trabalho da *Maison* Martin Margiela através dos anos e isso pode ser percebido com facilidade em sua coleção *Artisanal*. Tal coleção apresenta-se como resposta do *designer* à alta costura tradicional. Toda linha é feita a partir da mesma mão de obra especializada no mercado de luxo, contudo, ao não utilizar materiais

preciosos, o *designer* salienta a própria preciosidade do tempo e trabalho manual, demandados para a construção da peça.

Figura 16: Maison Martin Margiela Replica, 2005.

Fonte: <http://thefashioncommentator.com/2012/11/martin-margiela-one-and-only.html>

“Ao declarar precisamente quanto tempo é demandado para a produção de cada peça, Margiela supera, mesmo que apenas simbolicamente, a alienação que para Karl Marx define a relação entre o consumidor e o produto” (LOSCIALPO, 2009, p. 10). Segundo a autora, o filósofo define a alienação do consumidor perante o produto quando não se sabe mais o tempo necessário para sua criação. Assim, Margiela expõe essa questão e reintroduz o consumidor no processo produtivo, construindo a crítica consciente ao tempo presente da produção capitalista.

Acerca das técnicas de Yohji Yamamoto, o *designer* carrega consigo um teor de tradição. De acordo com o *Victoria and Albert Museum* (2011), Yamamoto se

utiliza de diferentes técnicas têxteis, desde técnicas japonesas tradicionais, como o Shibori, até às mais comuns, como o bordado, sendo todas elas produzidas aos seus cuidados em sua própria cidade. O museu ressalta a importância que o tecido tem nas criações de Yohji. Algumas dessas técnicas descritas pelo museu são elencadas abaixo.

Outra técnica utilizada pelo designer é o *shibori* (figura 17). Essa técnica caracteriza-se como um método particular de tingimento. Para Kume (2015), *shibori* refere-se a uma técnica usada para ornamentar e enriquecer os tecidos por meio de sua manipulação pré-tingimento. O autor afirma que essa técnica atribui uma forma tridimensional por meio de dobras, costuras, amassados ou trançados, os quais são presos por cordões ou barbantes. Para o autor, quanto o tecido é submetido a essa técnica, as áreas resguardadas não são expostas ao corante, formando assim estampas caracterizadas por bordas suaves.

Figura 17: Técnica Shibori, Yohji Yamamoto, Outono/Inverno 1994-5.

Fonte: Victoria and Albert Museum, (2011).

O *Yuzen* (figura 18) é outra técnica de tingimento originada em Kyoto em 1700 e tradicionalmente usada em quimonos. É constituída por mais de 20 etapas, que incluem *design*, colagem, tingimento e decoração.

Figura 18: Técnica Yuzen, Yohji Yamamoto, Outono/Inverno 2009.

Fonte: Victoria and Albert Museum, (2011).

Por fim, Furniss (2013) em sua resenha sobre a coleção *Ready to wear* 2013 de Yohji Yamamoto menciona o origami (figura 19) como um de seus destaques, “origamis matematicamente precisos plissados em quadrado (...)”. De acordo com Lang (1988), trata-se de uma técnica de dobrar folhas de papel e transformá-los em objetos decorativos. Contudo, como pode ser observada na figura 06, essa técnica não se aplica somente a papéis e está presente na moda.

Figura 19: Yohji Yamamoto, Ready to wear, 2013.

Fonte: <http://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2013-ready-to-wear/yohji-yamamoto/slideshow/collection>

No que concerne aos avanços tecnológicos, Issey Miyake é um grande exemplo. De acordo com Pezzolo (2013), o designer possui um interesse direcionado para a arquitetura e tecnologia, criando os primeiros “*Pleats Please*”, a partir de tecidos tecnológicos. O “*Pleats Please*” caracteriza-se como roupas esculturais, finamente plissadas, seguindo a técnica por ele criada em 1993 e que identifica suas criações. Segundo a revista Dezeen (2010), Issey Miyake tem uma carreira dedicada às pregas e dobraduras, além de ter desenhado uma coleção de roupas que se expandem a partir de formas geométricas bidimensionais, transformando-se em peças como vestidos, saias e calças estruturadas como ilustrado na figura 20.

Figura 20: Figura bidimensional, Issey Miyake, 2010.

Fonte: <https://www.dezeen.com/2010/10/05/132-5-by-issey-miyake/>

Esse projeto foi inspirado pelo trabalho do cientista Jun Mitani, que cria estruturas tridimensionais com superfícies suavemente curvadas ao dobrar materiais planos. A coleção foi realizada pelo *Myiake's Reality Lab*, uma equipe de pesquisa e desenvolvimento formada pelo próprio designer e pelos engenheiros Manabu Kikuchi e Sachinko Yamamoto; e recebeu o nome de “132 5 ISSEY MIYAKE”.

Ainda de acordo com a revista Dezeen (2010), o nome 132 5 refere-se ao processo de criação, no qual cada um dos números possui um significado: “1” refere-se a um único tecido dobrado, enquanto “3” refere-se à forma 3D resultante (figura 21). Já o “2” refere-se ao fato de que uma peça tridimensional é formada a partir de uma forma com duas dimensões, e “5” refere-se ao tempo no qual as formas dão origem à peça. Vale ressaltar que um dos objetivos do *Myiake's Reality Lab* é desenvolver materiais que não derivem de combustíveis fósseis, ou seja,

petróleo. Assim, o PET tem sido estudado, e o material resultante de sua reciclagem origina muitas peças das coleções de Issey.

O laboratório *Teijin Limited*, parceiro do *designer* e líder na produção de fibras de poliéster feita a partir da reciclagem química, deu origem a um sistema de reciclagem de recurso chamado “*eco-circle*”. Esse processo, se comparado à produção de fibras a partir do petróleo, apresenta uma redução de aproximadamente 80% de CO₂, além de reduzir o consumo de energia (DEZEEN, 2010).

Figura 21: Forma 3D, Issey Miyake, 2010.

5.3 FORMA

De acordo com Castilho e Martins (2005), deve-se considerar o corpo como um indicador de mudanças da sociedade, ao passo que o mesmo absorve e reflete as informações do contexto no qual está inserido. Assim, o corpo depende do ambiente e dos contatos estabelecidos, como padrões comportamentais, culturais, sociais e históricos.

Para esta pesquisa, corpo e forma se referem à relação entre moda e corpo, que, por muitas vezes, é questionada pelos *designers* estudados por esta pesquisa,

em particular, por Rei Kawakubo. Para Svendsen (2010), o corpo estabelece uma relação com a moda, bem como com os ideais de beleza de um determinado tempo. A moda, desde sua origem, mostrou certa liberdade com relação à forma do corpo, contudo, o diálogo entre corpo e roupa sempre existiu, o primeiro influenciando o segundo e vice-versa. “Procuramos identidade no corpo, e as roupas são uma continuação imediata dele” (Benstock e Ferris, 1994, *apud* Svendsen, 2010, p. 86).

Volta-se ao Pensamento complexo que estabelece seu segundo princípio, o princípio da Recursão Organizacional (b), o qual questiona a linearidade da relação entre corpo e moda. Ora o corpo influencia a moda, que se materializa com criações que se adequam ao mesmo, ora a moda influencia o corpo. Ambas as relações se reforçam, tornando-se difícil afirmar qual a causa e qual o efeito.

Para Lallo-Morar (2013), historicamente, as roupas produzidas no ocidente eram feitas para salientar os contornos do corpo feminino, por meio de peças cada vez mais ajustadas e formais. Segundo Loscialpo (2009), no início dos anos 1980, os trabalhos dos *designers* objetos deste estudo, foram considerados um ataque aos ideais ocidentais acerca das formas corporais. Suas criações, aparentemente sem formas, eram exóticas e ameaçavam os padrões ocidentais e exagerados dos anos 1980. “A obra de Kawakubo não parecia ser inspirada em um tipo específico de corpo ou sexualidade: era simplesmente “neutra”, nem revelando e nem valorizando a forma do corpo” (LOSCIALPO, 2009, p. 4).

Segundo Rodrigues e Mesquita (2015) as criações de Rei Kawakubo, desde sua primeira aparição, expunham silhuetas diferentes da tradição ocidental que se baseavam em expor ou ocultar. Suas criações femininas apresentavam formas amplas e largas a partir de texturas e sobreposições (figuras 22 e 23).

Kawakubo, desde o seu despontamento no universo da moda ocidental, configura um corpo perturbado e perturbador. Ao propor a imagética de um corpo vestido em suas diferentes potencialidades e, por vezes, afrontosas subversões rompem com os paradigmas cartesianos que afinam e enquadram este corpo-moda, destruindo rígidos aprisionamentos simbólicos e inaugurando uma estética transformadora nas poéticas contemporâneas (FIGUEIREDO E NOGUEIRA, 2015, p. 49).

Figura 22: Silhueta Comme des Garçons

Fonte: <https://uk.pinterest.com/explore/rei-kawakubo/>

Figura 23: Silhueta Comme des Garçons (2)

Fonte: <https://uk.pinterest.com/explore/rei-kawakubo/>

Em sua coleção Inverno 2016 (figura 24 e 25), a *Comme des Garçons* apresentou formas tridimensionais. Mower (2016), em resenha para Vogue.com, inferiu que Rei Kawakubo, *designer* por trás da marca, propunha sua própria revolução. Para ela, há algum tempo as coleções “*ready-to-wear*” de Kawakubo desafiam sua própria nomenclatura, do inglês “pronto para usar”. Contudo, a *designer* usa seu espaço na capital francesa para mostrar suas criações que sempre desestabilizam os olhares atentos. “Imaginando *punks* no século XVIII, que foi um período de muitas revoluções” (KAWAKUBO apud MOWER, 2016, tradução nossa), foram as palavras de Rei Kawakubo sobre sua própria criação.

Ainda para Mower (2016), essa coleção assegura que outras marcas como a Vetements e Jacquemus possam seguir os passos de Rei Kawakubo ao propor uma moda independente.

Figura 24: Comme des Garçons, Inverno 2016.

Fonte: <http://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2016-ready-to-wear/comme-des-garcons>

Figura 25: Comme des Garçons, Inverno 2016.

Fonte: <http://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2016-ready-to-wear/comme-des-garcons>

Sob os mesmos preceitos, Yohji Yamamoto e Issey Miyake estabeleceram seu trabalho. Carvalho e Fernandes (2010) afirmam que as criações de Yohji Yamamoto são caracterizadas por formas dramáticas e assimétricas. Para o *designer*, o ser humano não é simétrico em suas emoções, pensamentos ou corpo, como pode ser observado na figura 26.

Figura 26: Yohji Yamamoto Autumn/Winter 2015/2016.

Fonte: <http://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2015-ready-to-wear/yohji-yamamoto/slideshow/collection>

De acordo com Ventus (2012), Issey Miyake é referência quando se trata da manipulação de formas exageradas. Assim como visto, enquanto o ocidente se mostrava obcecado pela proposta de uma hipersexualidade feminina, Miyake focou na criação de diferentes *shapes*. Segundo a autora, o *designer* enxerga no exercício da moda a possibilidade evidente de criar, além somente do ato de cobrir ou acentuar as formas do corpo feminino. De diferentes perspectivas, suas criações caracterizavam-se por um cunho de liberação dos padrões impostos pelo ocidente. Essas características podem ser observadas nas figuras 27e 28.

Figura 27: Issey Miyake 'Seashell' Coat, circa 1980.

Fonte: <http://the-rosenrot.com/2012/08/the-brilliance-of-issey-miyake-a-retrospective.html>

Figura 28: Silhuetas por Issey Myiake

Fonte: <http://the-rosenrot.com/2012/08/the-brilliance-of-issey-miyake-a-retrospective.htm>

Segundo Loscialpo (2009), já em sua coleção Outono/Inverno 1994-1995, Margiela reproduziu peças de um armário de boneca em uma proporção real para o corpo humano, com o objetivo de evidenciar a desproporção ocasionada pela tentativa de readaptação. Assim o *designer* questiona a relação entre a realidade e a representação. Na figura 29, Margiela apresenta uma coleção *oversized*, na qual as peças foram graduadas até o tamanho italiano 74, assumindo formas imensas. De acordo com Loscialpo (2009), os *designers* supracitados são conhecidos, talvez somente, pela sua interpretação radical da moda, contudo é com base em um profundo conhecimento na história da moda que conseguem alçar sua criatividade.

Figura 29: Maison Martin Margiela, Inverno 2000.

Fonte: <http://thefashioncommentator.com/>

Os *designers* estudados, bem como a própria Teoria da Complexidade, questionam o pensamento cartesiano acerca da relação entre as vestes e o corpo. Como visto o padrão ocidental de acompanhar ou ressaltar as formas do corpo humano, em especial o corpo feminino, é subvertido por meio de peças de diferentes formas e estruturas.

Giuliana Mesquita, em entrevista realizada pelo autor desta pesquisa, afirma “Para mim, o fato de Rei Kawakubo conseguir trabalhar ideias tão diferentes na

passarela e na linha mais comercial e conseguir ser um sucesso de vendas sem se perder é um dos seus maiores trunfos”.

5.4 A INFLUÊNCIA DOS *DESIGNERS* BELGAS E JAPONESES NA MODA CONTEMPORÂNEA

Como visto no subcapítulo 4.1, é a partir da década de 1980 que o trabalho dos principais *designers* belgas e japoneses começa a reverberar no cenário da moda. Sua atitude subversiva deu origem a uma nova face da moda que questionava em sua essência a moda ocidental já estabelecida e materializava a inquietude do fim do século. A influência de tais *designers* já pode ser observada pelo decorrer da década de 1990, de acordo com Holzmeister (2010) e Evans (2007) nas criações de *designers* como Alexander Mcqueen, Hussein Chalayan e Alexandre Herchcovitch.

De acordo com English (2011), a continuidade no *design* praticado pelos designers japoneses aqui estudados é garantida graças ao seu próprio sistema de aprendizagem. Em seus respectivos estúdios, jovens *designers*, como Dai Fujiwara e Naoki Takizawa, pertencentes ao *Myiake Design Studio*, Junya Watanabe da *Comme des Garçons*, e Limi Feu aprendiz de Yohji Yamamoto, são exemplo de aprendizes que demonstram em suas criações a influência de seus mentores. Isso se faz verdade também para os *designers* que serão abordados no decorrer do capítulo que tiveram como mentor Martin Margiela, em especial Demna Gvasalia, aprendiz do próprio.

Além destes, *designers* internacionais sempre demonstraram seu respeito e tributos aos *designers* estudados por esta pesquisa. Ainda de acordo com English (2011), é difícil saber qual desses *designers* japoneses teve maior impacto sobre a indústria da moda. Os próprios belgas, como os Antwerp Six e Margiela, foram influenciados por suas criações. “Os designers japoneses vanguardistas inspiraram o pensamento radical, e sua filosofia sobre o design persuadiu seus seguidores a desafiar as tradições, repensar e reconfigurar idéias e formas antigas” (ENGLISH, 2011, p. 7, tradução nossa).

De acordo com Palomo-Lovinski (2010), Rei Kawakubo influenciou drasticamente a perspectiva ocidental sobre a moda e o significado das roupas, ajudando a promover o intelectualismo deste fenômeno. Sua influência pode ser

observada em uma grande variedade de coleções de diferentes designers. Para o autor, Rei Kawakubo tornou-se referência de um modelo conceitual e filosófico para *designers* como Hussein Chalayan, e para o próprio Martin Margiela em seus anos de formação. Tornou-se referência também para nomes como Marc Jacobs, Alexander McQueen, Ann Demeulemeester, e para as irmãs Kate e Laura Mulleavy responsáveis pela direção criativa da Rodarte. Para o autor, as irmãs à frente da Rodarte, influenciadas por Rei Kawakubo, ficaram conhecidas por apresentar em suas criações diferentes tipos de tecidos, texturas, cores e formas não convencionais.

Com a influência dos *designers* estudados por esta pesquisa já estabelecida sobre *designers* relevantes na indústria da moda, este subcapítulo foca em *designers* emergentes e em um recorte de tempo atual. Questões em voga no momento presente, como as questões de gênero, podem ser remetidas ao trabalho dos *designers* estudados.

De acordo com Judah (2015), há cerca de 30 anos, *designers* como Rei Kawakubo, Issey Miyake e Yohji Yamamoto já confrontavam questões como esta ao apresentarem vestimentas neutras em termos de gênero. De acordo com a autora, em entrevista ao The New York Times em 1983, Yohji Yamamoto proferiu a seguinte declaração:

Quando comecei a projetar, queria fazer roupas masculinas para mulheres. Mas não havia compradores. Agora existem. Eu sempre me pergunto quem decidiu que deveria haver uma diferença na roupa de homens e mulheres. Talvez os homens tenham decidido isso. (YAMAMOTO *apud* JUDAH, 2015 tradução nossa).

Hodiernamente, as questões sobre gênero ganharam destaque dentre os estudos acadêmicos, fundamentados na maioria das vezes sobre a “Teoria *Queer*” de Judith Butler.

A primeira década dos anos 2000 viu o tema crescer em importância e em debates, o que se refletiu na moda em um profícuo movimento de se produzirem roupas sem gênero. *Agender*, gênero neutro, *gender free*, *gender blur*, *gender-bender* – são variadas as formas de se referir à prática que questiona e, aos poucos, desconstrói as noções de feminilidade e masculinidade (SANCHEZ E SCHMITT, 2016).

Para esta pesquisa não cabe o furor dessa discussão, contudo no que diz respeito ao exercício da moda, pode-se observar uma série de *designers* contemporâneos que trazem este tema à tona, assim como a indústria têxtil, que enxergou nessa problemática a possibilidade de expansão do mercado.

Como exemplo, Rad Hourani é um *designer* cujo trabalho é caracterizado pela criação de roupas sem gênero (figura 30). Rad Hourani foi o primeiro *designer* a apresentar uma coleção unisex na *Chambre Syndicale de La Haute Couture*. Segundo Cochrane (2014), isso é significativo, não somente por ser uma área restrita, como por ser uma das mais rigorosas semanas de moda.

Figura 30: Backstage Rad Hourani Unisex Haute Couture.

Fonte: <https://www.radhourani.com/?page=23>

A problemática das questões de gênero na moda se expande dentre uma gama de novos *designers*. A revista Dazed & Confused (2015) elenca seis marcas independentes, cujas criações rompem as barreiras do binarismo de gênero comum à moda: 69 (figura 31), Eckhaus Latta (figura 32), Vaquera, Moses Gauntlett Cheng, Gypsy Sport e Vejas.

Figura 31: 69 e a moda sem gênero, 2015.

fonte: www.dazeddigital.com/fashion/article/25977/1/these-designers-prove-that-fashion-is-bored-of-gender-norms

Figura 32: Eckhaus Latta e a moda sem gênero, 2015.

fonte: www.dazeddigital.com/fashion/article/25977/1/these-designers-prove-that-fashion-is-bored-of-gender-norms

No Brasil, a marca Ben, do *designer* Leandro Benites, é conhecida por seu cunho agênero. O *designer* desfila suas coleções segundo essas características na Casa de Criadores, evento destinado a impulsionar novos *designers* brasileiros. Abaixo uma figura da proposta do *designer*.

Figura 33: BEN e a moda sem gênero, 2016.

fonte: <http://www.siteits.com/moda-unissex-plurisex-sem-generos/>

Acerca da relação entre moda e corpo explanada no subcapítulo anterior que, por conseguinte, resulta na forma das roupas, Rei Kawakubo ainda está à frente de seu tempo de acordo com os principais críticos de moda. Segundo Hyzagi (2015), para o jornal *The Guardian*, em 1997 Rei Kawakubo apresentou uma de suas mais notáveis coleções, intitulada “*Dress Meets Body, Body Meets Dress*” (figura 36), na qual são apresentados modelos disformes a partir do preenchimento de determinadas regiões do corpo, que resultaram em protuberâncias e corcundas.

Figura 34: “Dress Meets Body, Body Meets Dress”, 1997.

Fonte: <http://www.vogue.com/fashion-shows/spring-1997-ready-to-wear/comme-des-garcons>

Em resenha à Vogue.com sobre a coleção Primavera 2014 da *Comme des Garçons* (figuras 35 e 36), Furniss (2014) afirma que a *designer*, mais uma vez, testou os limites da moda. Em uma série de 23 *looks*, apresentou objetos sobre o corpo. Ao não seguir nenhuma regra estabelecida pelo exercício da moda, estabeleceu-se não fazer roupas. Pode-se perceber como o corpo enquanto objeto de crítica e reflexão é recorrente no trabalho de Rei Kawakubo.

Figura 35: Commes des Garçons, Primavera 2015.

Fonte: <http://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2015-ready-to-wear/comme-des-garcons/slideshow/collection>

Figura 36: Commes des Garçons, Primavera 2015.

Fonte: <http://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2015-ready-to-wear/comme-des-garcons/slideshow/collection>

A influência de Rei Kawakubo também pode ser notada nas criações de Simon Porte Jacquemus, *designer* considerado uma nova aposta da moda. Nas figuras que seguem, podem-se ver as coleções de Rei Kawakubo Inverno 2015 (figura 37) e como ela influenciou as criações de Jacquemus em sua coleção Primavera 2016 (figura 38).

Figura 37: Comme des Garçons, Inverno 2015.

Fonte: <http://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2015-ready-to-wear/comme-des-garcons>

Figura 38: Jacquemus, Primavera 2016.

Fonte: <http://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2016-ready-to-wear/jacquemus/slideshow/collection>

Esta problemática inspirou também a exposição intitulada “*Game Changers, reinventing the 20th century silhouette*”, realizada em 2016 no *ModeMuseum Provincie Antwerpen - MoMu*, Bélgica, e mais recentemente, a exposição “*Disobedient Bodies*”, com a curadoria do *designer* Jonathan Anderson, que encabeça o time dos principais *designers* da atualidade à frente de sua marca homônima JW Anderson e também diretor criativo da marca espanhola Loewe.

A exposição “*Game Changers, reinventing the 20th century silhouette*” que deu origem ao livro homônimo publicado pela Bloomsbury e com edição de Karen Van Godtsenhoven entrevistada por esta pesquisa, diz respeito à mudança da silhueta do século XX. Baseada centralmente no trabalho de Cristóbal Balenciaga, cujas criações radicalizaram a moda de seu tempo com formas volumosas e arquitetônicas (figura 39), elenca também o trabalho dos *designers* aqui estudados.

Enquanto Balenciaga estava adotando essa nova perspectiva, *designers* do Japão (Issey Miyake, Yohji Yamamoto, *Comme des Garçons*) e Bélgica (Ann Demeulemeester, Martin Margiela) também foram pioneiros na mudança, experimentando os limites da silhueta feminina. Por sua vez, seus projetos vanguardistas e abstratos abalaram a norma, desafiando as construções pré-concebidas da moda (MCCORD, 2016).

Figura 39: Cristobal Balenciaga, Outono/Inverno 1967.

Fonte: https://i-d.vice.com/en_gb/article/reinventing-the-20th-century-silhouette

Já a exibição “*Disobedient Bodies*” (figura 40) que aconteceu em março de 2017 na galeria *The Hepworth Wakefield*, Inglaterra, com curadoria do *designer* Jonathan Anderson, caracteriza-se por uma série de obras pertencentes a artistas e *designers* que exploram a retratação do corpo humano. De acordo com Morby (2017), “Anderson - cujo trabalho frequentemente explora ideias de gênero e identidade - reuniu mais de 100 exemplos de arte, moda, cerâmica e *design* dos séculos XX e XXI na exposição *Disobedient Bodies*”.

Figura 40: "Disobedient Bodies", 2017.

Fonte: <http://www.hepworthwakefield.org/disobedient-bodies/>

Ainda acerca da proposição de silhuetas não convencionais, esta pesquisa entrevista a *designer* Laura Searle (apêndice A), cujo trabalho foi exibido em *sites* e publicações internacionais, como *Elle.com* e *NY Times Magazine*. Ao ser questionada sobre a influência dos *designers* japoneses e belgas sobre seu trabalho, a *designer* afirma “*They didn’t directly inspire me, but I do believe in fashion as something more than just clothes. I love to concentrate in the way they interact with the body, creating atypical silhouettes*”.² Ou seja, mesmo não exercendo uma influência direta sobre seu trabalho, os *designers* aqui estudados, bem como Laura, compartilham o questionamento sobre a silhueta humana, como pode ser visto na figura 41.

² “Eles não me inspiraram diretamente, mas acredito na moda como algo mais do que apenas roupas. Eu amo me concentrar na maneira como eles interagem com o corpo, criando silhuetas atípicas” (Tradução nossa).

Figura 41: Laura Searle, Coleção Litost, 2016.

Fonte: <https://www.notjustalabel.com/sites/default/files/images/collections/255283/1.jpg>

A *designer* explica que sua coleção intitulada Litost foi inspirada nos conceitos de “peso” e “leveza”, de maneira que as silhuetas criadas não se sustentam no corpo como é esperado (figuras 41 e 42).

Figura 42: Laura Searle, Coleção Litost, 2016.

Fonte: <https://www.notjustalabel.com/sites/default/files/images/collections/255283/4.jpg>

Sobre a influência dos *designers* estudados por esta pesquisa sobre a moda contemporânea, pode-se notar a partir de 2014, uma influência quase soberana do *designer* Martin Margiela. Segundo Socha (2015), Nadège Vanhee-Cybulski à frente da Hermès, Sébastien Meunier diretor criativo da marca Ann Demeulemeester e, principalmente, Demna Gvasalia à frente da Vêtements, e mais recentemente da tradicional Balenciaga, devem seu sucesso à influência de Margiela.

"Provavelmente, a melhor educação que esses brilhantes *designers* mantêm é não pensar em moda, mas pensar além disso. Há algo filosófico e sociológico sobre o que esses talentosos formandos da Margiela têm a oferecer " (SOCHA, 2015). Ao mencionar a relação entre filosofia e sociologia e o trabalho destes *designers*, faz-se novamente presente a essência desta pesquisa, cujo escopo é atestar a complexidade dos trabalhos dos *designers* estudados e de sua respectiva influência.

Em entrevista feita pelo autor desta pesquisa ao Relações Públicas da Karla Otto, uma agência que trabalha com marcas de luxo, o entrevistado Salvatore Nicósia cita a resenha do jornalista Angelo Flaccavento para o *Businessoffashion.com* como exemplo da influência de Martin Margiela sobre a temporada de moda de Paris 2016. Segundo Flaccavento (2016), dentre todas as tendências da passarela, que vão da alfaiataria superdimensionada ao *streetwear*, todos tem um fator comum: Demna Gvasalia. Desde seu aparecimento, os anos 1990 voltaram à tona. Contudo para o jornalista, o verdadeiro protagonista da semana de moda parisiense foi na verdade Martin Margiela, uma vez que Gvasalia é seu ex-aluno e deixa claro todas suas referências.

Para o crítico e editor Leach (2016), nenhuma outra marca causou tanto furor nas últimas temporadas de moda como a *Vetements*. De acordo com a jornalista Jéssica Bumpus (2015), “*Vetements*” trata-se de um coletivo de *design* formado por Demna Gvasalia, seu irmão Guram Gvasalia e outros cinco amigos. Demna é graduado pela Academia Real da Antuérpia, assim como Margiela, e trabalhou para o próprio de 2009 a 2012 em sua linha feminina. De acordo com Bumpus (2015), a *Vetements* caracteriza-se pela ideia da cultura urbana, do *streetstyle* e pela influência da internet.

Leach (2016), em matéria para o site Highsnobiety.com, lista cinco notáveis influências de Martin Margiela sobre a marca de Demna Gvasalia, a *Vetements*: o vestuário reconstruído, a apropriação de logos do cotidiano (figura 43), o patchwork em *jeans* (figura 44), roupas com proporções superdimensionadas (figura 45), e logos pela extensão do corpo.

Figura 43: Logo DHL. T-shirt Vetements (esq.) X Margiela sneakers (dir.), 2016.

Fonte: <http://www.highsnobiety.com/2016/03/04/vetements-margiela-influence>

Figura 44: : Vetements (esq.) X Margiela Primavera/Verão 1999 (dir.), 2016.

Fonte: <http://www.highsnobiety.com/2016/03/04/vetements-margiela-influence/>

Figura 45: Vetements (esq.) X Margiela, Inverno 2000 (dir.), 2016.

Fonte: <http://www.highsnobiety.com/2016/03/04/vetements-margiela-influence/>

A influência de Margiela também pode ser vista nas criações de demais *designers*. Borrelli-Persson (2016) lista uma série de *designers* cujas criações remetem ao trabalho do já consagrado Martin Margiela, tais como: Jacquemus (figura 46), Off White (figura 47), Alexander Wang, Christopher Kane, Hood by Air, Yezzy e a já citada Vetements (figura 48).

Figura 46: Margiela, Primavera 2009 (esq.) X Jacquemus, Inverno 2016 (dir.), 2016

Fonte: <http://www.vogue.com/article/fall-2016-rtw-martin-margiela-trends-runway-2>

Figura 47: Margiela, Primavera 2009 (esq.) X Off White, Inverno 2016 (dir.), 2016.

Fonte: <http://www.vogue.com/article/fall-2016-rtw-martin-margiela-trends-runway-2>

Figura 48: Margiela, Primavera 1999 (esq.) X Vetements, Inverno 2016 (dir.), 2016.

Fonte: <http://www.vogue.com/article/fall-2016-rtw-martin-margiela-trends-runway-2>

Pode-se notar também a influência de Margiela na coleção de Primavera 2016 da marca espanhola Loewe, caracterizada pela presença de materiais não convencionais, como o plástico, figuras 49 e 50, ou fragmentos de materiais sólidos figura 51.

Figura 49: Maison Martin Margiela, Ready to Wear, 1998.

Fonte: <http://www.vogue.com/fashion-shows/fall-1998-ready-to-wear/maison-martin-margiela>

Figura 50: Loewe, Primavera, 2016.

Fonte: <http://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2016-ready-to-wear/loewe>

Figura 51: Loewe, Primavera, 2016.

Fonte: <http://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2016-ready-to-wear/loewe>

Para consolidar a afirmativa de influência dos designers estudados por esta pesquisa na indústria da moda, o tema para exibição do *Metropolitan Museum of Art's annual Costume Institute*, Estados Unidos, é Rei Kawakubo. A exposição intitulada “*Rei Kawakubo/Comme des Garçons: Art of the In-Between*”, acontece de 4 de maio a 4 de setembro de 2017. Segundo Rogers e Hutchings (2017) em matéria para a Vogue.com, Rei Kawakubo será a primeira *designer* ainda viva desde Yves Saint Laurent em 1983 a ser o tema da exibição do Met.

A *designer* também foi o tema para o *Met Gala* 2017 que, de acordo com Friedman (2016), trata-se de um evento beneficente realizado pelo próprio *Metropolitan Museum of Art Costume Institute* para financiar seu departamento de moda. Ainda para Friedman (2016), em matéria para o Nytimes.com, desde 1999 quando Anna Wintour, editora da *American Vogue* e diretora artística da *Condé Nast*, um dos maiores grupos internacionais de edições de revistas, assumiu a presidência do *Met Gala*, a editora transformou o evento filantrópico em um evento global de poder e celebridades, com a presença dos principais nomes da moda,

cinema, música, políticas e negócios. Segundo a autora, na edição de 2015 mais de 12,5 milhões de dólares foram arrecadados.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Apesar da tentativa recorrente de definição da moda, não há ainda alguma que esgotasse por completo seu significado. Ou seja, trata-se de um fenômeno complexo, composto por diferentes outras esferas do caráter humano e para compreendê-la é necessário levar em consideração diversas outras áreas dotadas de suas particularidades, como a filosofia, sociologia, história, arte, design, economia, semiótica, consumo, dentre outras tantas. Ainda que por muito tempo alguns teóricos consideraram-na algo superficial e indigno de estudos aprofundados, o exercício da moda se apresenta consciente ou inconscientemente para todos, mostrando-se capaz de refletir a sociedade contemporânea.

Esta pesquisa, cujo escopo é atestar a complexidade e influência dos trabalhos dos principais *designers* belgas e japoneses, como Rei Kawakubo, Yohji Yamamoto, Issey Miyake e Martin Margiela, bem como a complexidade da própria moda, construiu-se organizada sobre a Teoria da Complexidade, do pensador francês Edgar Morin, enquanto base teórica e metodológica para que fosse possível a compreensão e estudo dessa problemática em sua totalidade.

No decorrer do estudo, foi possível identificar os princípios do pensamento complexo em diferentes conceituações da moda: o princípio dialógico (a), pelo qual questões antagônicas estabelecem um diálogo que gera complexidade e organização, foi observado nas conceituações primárias atribuídas à moda por Simmel e Lipovetsky - a moda ora agrupa os indivíduos, ora expressa individualidade; este princípio também pode ser observado na afirmativa de Holzmeister (2010), de que a moda das últimas décadas do século XX representou uma espécie de dicotomia representada de um lado pelo luxo e glamour, e por outro por uma moda subversiva que substituiu o perfeito pelo imperfeito.

O princípio da recursão organizacional (b) que questiona a linearidade entre causas e efeitos, foi observado ao analisar um possível movimento da moda – seja a moda cíclica ou helicoidal, ela extrapola a causalidade linear proposta pelo cunho determinista da ciência moderna. Esse princípio também foi observado com base em Tronca (2010) em sua afirmativa de que é possível atentar-se para a influência da arte sobre a moda e, em contrapartida, da moda sobre a arte; também foi possível identificar esse princípio de acordo com Svendsen (2010), sobre a relação entre corpo e moda; segundo o autor o diálogo entre ambos sempre existiu, o primeiro

influenciando o segundo e vice-versa. Ora o corpo influencia a moda, que se materializa em criações que se adequam ao mesmo, ora a moda influencia o corpo, questionando-o. Ambas as relações se reforçam e torna-se difícil afirmar qual a causa e qual o efeito.

Já o princípio hologramático (c), princípio pelo qual não somente a parte está presente no todo, como o todo está presente em cada parte, pode ser observado na relação entre a moda e demais áreas do conhecimento, como a arte. Segundo Pires (2008), a arte está presente na moda, assim como a moda está presente na arte. Este terceiro princípio corrobora com toda a realização da pesquisa, que se atém, sobretudo, a ideia central do Pensamento Complexo - o que é tecido em conjunto. Assim, esta pesquisa perpassa por diferentes áreas relacionadas à moda e reitera sua complexidade.

Uma vez compreendida a dimensão da moda, esta pesquisa estudou o trabalho de Rei Kawakubo, Yohji Yamamoto, Issey Miyake e Martin Margiela, os quais se estabeleceram como uma frente de ruptura que questionou e subverteu o exercício da moda a partir da década de 1980 e influenciou seus rumos até à contemporaneidade. A partir da correlação de diferentes áreas, como arte, *design*, história, filosofia e sociologia, seus trabalhos foram analisados em três vertentes distintas e complementares (ideias, tecnologia e forma), com o objetivo de atestar sua multidisciplinaridade e, por conseguinte, sua complexidade.

A vertente “ideias”, diz respeito ao pensamento por trás das criações desses designers, ou seja, suas ideias que materializadas em coleções traduzem a essência de seus pensamentos. Com base na realização desta pesquisa, pode-se inferir que a principal ideia que encabeça o trabalho dos *designers* estudados é o questionamento do pré-estabelecido pela moda e sociedade. Muitas vezes baseados em práticas desconstrutivistas, os *designers* repensam o significado da própria moda e apresentam uma gama de novas possibilidades, que podem ser observadas nas demais vertentes pelas quais seus trabalhos foram estudados.

“Forma” e “tecnologia” dizem respeito a uma série de características próprias dos trabalhos dos *designers* estudados, elencadas durante a realização deste estudo. O questionamento da silhueta e representação do corpo humano permeia o trabalho desses *designers*, cujas criações podem ser reconhecidas por “formas” não convencionais. Assim como, enquanto tecnologia, por meio deste estudo pode-se

elencar uma série aspectos comuns aos *designers* estudados, como a “falta de acabamento”, ou a utilização de materiais não convencionais.

Como resultado, elencou-se uma série de nomes influenciados pelos *designers* estudados, desde marcas consagradas como Alexander McQueen, Hussein Chalayan, Rodarte e Marc Jacobs, a nomes emergentes no cenário da moda contemporânea, como Demna Gvasalia (à frente da Vetements e Balenciaga), Nadège Vanhee-Cybulski (Hermès), Sébastien Meunier (Ann Demeulemeester), Jacquemus, Off White, Alexander Wang, Christopher Kane, Hood by Air, Yezzy, 69, Eckhaus Latta, Vaquera, e Laura Searle (entrevistada por essa pesquisa), que trazem consigo, direta ou indiretamente, a influência e o legado de Rei Kawakubo, Yohji Yamamoto, Issey Miyake e Martin Margiela.

Pode-se concluir que a maior contribuição destes *designers* diz respeito à liberdade de criação. Ao questionar e subverter a moda, eles expandem exponencialmente seus horizontes e, tal qual o Pensamento Complexo questiona os parâmetros da ciência clássica com o objetivo de compreender problemáticas e fenômenos contemporâneos, o exercício constante de questionamento da moda por parte desses *designers* faz com que seus limites sejam testados e, por conseguinte, também seu significado. Logo, a moda que se caracteriza por sua mudança constante, tem seu significado também em contínuo movimento.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUIAR, T. *Personal stylist*. guia para consultores de imagem. São Paulo: SENAC/SP, 2004.

ALONSO, M. R. Alexandre Herchcovitch comemora 20 anos de carreira com o lançamento de livro. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,alexandre-herchcovitch-comemora-20-anos-de-carreira-com-o-lancamento-de-livro,1665511>>. Acesso em 21 de abri. 2017.

BALDINI, M. A invenção da moda: as teorias, os estilistas, a história. Edições 70, 2006.

BARTHES, R. Sistema da Moda. Lisboa: Signos, 1967.

BAUDOT, F. Moda do século. 4. ed. São Paulo: Cosac naify, 2008.

BENJAMIN, W. *Selected Writings*, vol. IV: 1938-1940. Cambridge, MA, 2003.

BLANKS, T. *Commes des Garçons Spring 2015*. Disponível em: <<http://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2015-menswear/comme-des-garcons>>. Acesso em 24 de mar. 2015.

BRAGA, J. História da moda. 7. ed. São Paulo: Editora Anhembi Morumbi, 2007.

BORRELLI-PERSSON, L. *Margiela Mania Explodes at the Fall Shows*. Disponível em: <<http://www.vogue.com/article/fall-2016-rtw-martin-margiela-trends-runway-2>>. Acesso em 22 de fev. 2017.

BUMPUS, J. *Balenciaga's New Name: What To Know*. Disponível em: <http://www.vogue.co.uk/article/vetements-demna-gvasalia-moves-to-balenciaga-what-to-know>>. Acesso em 23 de fev. 2017.

CALDAS, D. Universo da Moda: curso online. São Paulo: Anhembi Morumbi, 1999.

CARDOSO, R. Uma introdução a história do design. 2. ed. São Paulo: Blucher, 2004.

CARVALHO, A. P. L.; FERNANDES, C. M. M. Processo de criação através de Yohji Yamamoto. Revista Redige. SENAI CETIQT. Disponível em: <<http://www2.cetiqt.senai.br/ead/redige/index.php/redige/article/viewFile/148/220>>. Acesso em 15 de mar. 2016.

CASTILHO, K.; MARTINS, M. M. Discursos da moda: semiótica, design e corpo. São Paulo: Editora Anhembi Morumbi, 2005.

COCHRANE, L. *Rad Hourani presents the first unisex couture collection*. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/fashion/fashion-blog/2014/jan/30/rad-hourani-first-unisex-couture-collection-fashion>>. Acesso em 08 de fev. 2017.

CRANE, D. Ensaios sobre moda, arte e globalização. São Paulo: Editora Senac, 2011.

DAZED AND CONFUSED MAGAZINE. *These designers prove that fashion is bored of gender norms*. Disponível em:<
<http://www.dazeddigital.com/fashion/article/25977/1/these-designers-prove-that-fashion-is-bored-of-gender-norms>> Acesso em 08 de fev. 2017.

DERRIDA, Jacques; ROUDINESCO, Elizabeth. De que amanhã . . . diálogos. Tradução André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

DEZEEN. 132.5 by Issey Miyake. Disponível em:<
<https://www.dezeen.com/2010/10/05/132-5-by-issey-miyake/>>. Acesso em 22 de out. 2015.

DUQUE-ESTRADA, P. C. Desconstrução e incondicional responsabilidade. Disponível em:<<http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/desconstrucao-e-incondicional-responsabilidade/>>. Acesso em 21 de out. 2015.

ENGLISH, B. Japanese Fashion Designers: the work and influence of Issey Miyake, Yohji Yamamoto and Rei Kawakubo. Ber Publishers, 2011.

ESTRADA, A. A. Os fundamentos da teoria da complexidade em Edgar Morin. Akrópolis Umuarama, v. 17, n. 2, p. 85-90, 2009.

EVANS, C. Fashion at the edge: spectacle, modernity e deathliness. London, Yale University, 2007.

FEGHALI, M. K. As engrenagens da moda. Rio de Janeiro: Ed. Senac, 2001.

FERREIRA, C L. GALLO, H. Pensamento Complexo: Reflexões sobre a vida contemporânea. Complexus - Instituto Superior de Engenharia, Arquitetura e Design - CEUNSP, Salto-SP, ano. 1, p. 01-22, 2010.

FIGUEIREDO, H. G.; NOGUEIRA, L. S. Corpo-moda e Corpo-Arquitetura. A modelagem experimental como processo em rei Kawakubo e Frank Gehry. Ces Revista. Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora. Disponível em:<<file:///Users/basico/Downloads/105-983-1-PB.pdf>>. Acesso em 13 de jan. 2016.

FLACCAVENTO, A. *The Fashion Gyre and the Ghost off Martin Margiela*. Disponível em:<<http://www.businessoffashion.com/articles/fashion-show-review/the-fashion-gyre-and-the-ghost-of-martin-margiela-vetements-balenciaga-chloe-miu-miu-acne-loewe>>. Acesso em 19 de mar. 2016.

FRIEDMAN, V. *What Is the Met Gala, and Who Gets to Go?*. Disponível em:<https://www.nytimes.com/2016/05/03/fashion/what-is-the-met-gala-and-who-gets-to-go.html?_r=1>. Acesso em 14 de abr. 2017.

FUKAI, A. *Future Beauty: 30 Years of Japanese Fashion, in Future Beauty: 30 Years of Japanese Fashion*. London, New York: Merrell, 2010.

FURNISS, J. *Comme Des Garçons*. Disponível em: <<http://www.style.com/fashionshows/review/S2014RTW-CMMEGRNS>>. Acesso em 3 fev. 2014.

GODARD, F. *Sociologia da Moda*. Tradução de Lea P. Zylberlicht. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2010.

GOMBRICH, E.H. *A história da Arte*. 16. ed. Rio de Janeiro: LTC, 2009.

GRAND, F. *Comme Des Garçons*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2000.

HOBSBAWM, E. *Era dos Extremos: o breve século XX 1914-1991*. Tradução Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOLZMEISTER, S. *O estranho na moda: A imagem de moda nos anos 1990*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2010.

HYZAGI, J. *Rei Kawakubo's radical chic*. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/fashion/2015/sep/20/rei-kawakubo-radical-chic>>. Acesso em 12 de fev. 2017.

JANSON, H. W. *Iniciação a História da Arte*. Martins Fontes: São Paulo, 2009.

JONES, T. *Fashion Now: i-d selects the world's 150 most important designers*. Taschen, 2003.

JUDAH, H. *How Japanese designers pioneered gender-neutral dressing*. Disponível em: <<http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/features/how-japanese-designers-pioneered-gender-neutral-dressing-a6769676.html>>. Acesso em 15 de mar. 2017.

JUNIOR, N. C. P. *Jacques Derrida e a Desconstrução: Uma Introdução*. Disponível em: <http://www.encontrosdevista.com.br/Artigos/Neurivaldo_Junior_Derrida_e_a_de_sconstrucao_uma_introducao_final.pdf>. Acesso em 2 de nov. de 2015.

KUME, N. Y. *Texturas plissadas em materiais têxteis: artesanato, técnicas e tecnologia*. Dissertação de Mestrado. 316 p. Escola de Artes, Ciências e Humanidades, USP, 2015. Defesa em 2015.

LALLO-MORAR, S. *A Study of Miyake, Kawakubo and Yamamoto: Identifying their Success Factors as Revolutionary and Innovative Designers since the 1980s. Magister Technologiae: Fashion*. 155 p. University of Johannesburg, 2012.

LANG, R. J. *The complete book of origami: step-by-step instructions in over 1000 diagrams*. New York: Dover Publications, 1988.

LAVER, J. A Roupas e a Moda: uma história concisa. São Paulo, Companhia das Letras, 1999.

LEACH, A. *5 Ways Maison Margiela Influenced Vetements*. Disponível em: <<http://www.highsnobiety.com/2016/03/04/vetements-margiela-influence/>>. Acesso em 15 de fev. 2017.

LEACH, R. *The Fashion Resource Book*. London: Thames & Hudson, 2012.

LIPOVETSKY, G. O império do efêmero: a moda e seus destinos nas sociedades modernas. São Paulo: Companhia das letras, 2013.

LOSCIALPO, F. *Fashion and Philosophical Deconstruction: a Fashion in deconstruction*. Disponível em: <<http://www.inter-disciplinary.net/wp-content/uploads/2009/08/flavia.pdf>>. Acesso em 12 de dez. 2015.

MARGIELA, M. M. *Maison Martin Margiela*. Nova Iorque: Rizzoli International Publication, 2009.

MATHARU, G. O que é design de moda? São Paulo: Bookman, 2011.

MCCORD, B. *Reinventing the 20th century silhouette*. Disponível em: <https://i-d.vice.com/en_gb/article/reinventing-the-20th-century-silhouette>. Acesso em 14 de abr. de 2017.

MORIN, E.; LE MOIGNE, J. A Inteligência da Complexidade. São Paulo: Petrópolis, 2000.

MORIN, E. A cabeça bem-feita: repensar a forma, reformar o pensamento. Tradução Eloá Jacobina. 8. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

_____. O Enigma do homem: para uma nova antropologia. Rio de Janeiro, Zahar, 1979.

MOWER, S. *Comme des Garçons Fall 2016*. Disponível em: <<http://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2016-ready-to-wear/comme-des-garcons>>. Acesso em 22 de mar. 2016.

NERY, M. L. A evolução da indumentária: subsídios para criação de figurino. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2007.

OTANI, N.; FIALHO, F. A. P. TCC: métodos e técnicas. 2. ed. Florianópolis: Visual Books, 2002.

PALOMO-LOVINSKI, N. *The world's most influential fashion designers: Hidden Connections and Lasting Legacies of Fashion's Iconic Creators*. Londres: A&C Black, 2010.

PADERES, A. M.; RODRIGUES, R. B.; GIUSTI, S. R. Teoria da Complexidade: Percursos e Desafios para a Pesquisa em Educação. *Revista de Educação*.v. 18, n. 25, 2015.

PADILHA, I. Herchcovitch em nova versão. Disponível em:<
<http://epocanegocios.globo.com/Revista/Common/0,,EMI131169-16642-4,00-HERCHCOVITCH+EM+NOVA+VERSAO.html>>. Acesso em 26 de abr. 2017.

PEZZOLO, D. B. Moda e arte: releitura do processo de criação. São Paulo: Senac São Paulo, 2013.

PIRES, D. B. Design de Moda: olhares diversos. Estação das letras: São Paulo, 2008.

RABELLO, M. A. P. Design de Moda e Arte Conceitual: princípios de criação e diálogos possíveis. Disponível em:<<http://ppgdesign.anhembib.com.br/wp-content/uploads/dissertacoes/63.pdf>>. Acesso em 08 de fev. 2016.

REIS, A. P. A análise de imagens como método de pesquisa e recurso didático. Disponível em:<
http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/encuentro2010/administracionconcursos/archivos_conf_2013/1131_85939_1689con.pdf>. Acesso em 28 de jun. 2016.

RODRIGUES, I. F.; MESQUITA, C. F. A arte de Rei Kawakubo: diálogos entre moda e arte no universo da Comme des Garçons. Disponível em:<http://www.ceart.udesc.br/dapesquisa/files/05MODA_Isadora_Ferraz_Rodrigues.pdf>. Acesso em 08 de dez. 2015.

ROGERS, S.; HUTCHINGS, L. *The Met Gala 2017 Theme: What You Need To Know*. Disponível em:<<http://www.vogue.co.uk/article/the-met-gala-2017-theme-comme-des-garcons>>. Acesso em 14 de abr. 2017.

SANCHES, G. SCHMITT, J. MODA SEM GÊNERO: CONCEITUAÇÃO E CONTEXTUALIZAÇÃO DAS TENDÊNCIAS NÃO BINÁRIAS. Disponível em:<http://www.coloquiomoda.com.br/anais/anais/12-Coloquio-de-Moda_2016/COMUNICACAO-ORAL/CO-03-Cultura/CO-03-MODA-SEM-GENERO-Conceituacao-e-contextualizacao-das-tendencias-nao-binarias-FINAL.pdf>. Acesso em 08 de fev. 2017.

SANTOS, L. M. L.; PELOSI, E. M.; OLIVEIRA, B. C. S. C. M. Teoria da Complexidade e as múltiplas abordagens para compreender a realidade social. *Soc. Rev.*, Londrina, v. 14, n. 2, p. 47-72, 2012.

SANCHEZ, G. SCHMITT, J. MODA SEM GÊNERO: CONCEITUAÇÃO E CONTEXTUALIZAÇÃO DAS TENDÊNCIAS NÃO BINÁRIAS. Disponível em:<
http://www.coloquiomoda.com.br/anais/anais/12-Coloquio-de-Moda_2016/COMUNICACAO-ORAL/CO-03-Cultura/CO-03-MODA-SEM-GENERO-Conceituacao-e-contextualizacao-das-tendencias-nao-binarias-FINAL.pdf>. Acesso em 24 de abr. 2017.

SIMMEL, G. *Filosofia da moda e outros escritos*. Tradução de Arthur Mourão. 1. Ed. Lisboa: Edições texto e gráfica, 2008.

STEENSMA, H. K. *Acquiring technological competencies through inter-organizational collaboration: an organizational learning perspective*. *Journal of Engineering and Technology Management*, v. 12, p. 267-86, 1996.

STRADA, N. *Moda design*. Milão: Editoriale Modo, 1998.

STRICKLAND, B. *Arte comentada: da pré-história ao pós moderno*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

SOCHA, M. *Martin Margiela Influences Young Designers*. Disponível em: <http://www.wd.com/fashion-news/fashion-features/martin-margiela-influences-young-designers-10108245/>. Acesso em 23 de fev. 2017.

STEENSMA, H. K. *Acquiring technological competencies through inter-organizational collaboration : na organizational learning perspective*. *Journal of Engineering and Technology Management*, v. 12, p. 267-86, 1996.

SVENDSEN, L. *Moda uma filosofia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

THE ANTWERP SIX+. Disponível em: <<http://www.fashioninantwerp.be/contemporary-fashion/antwerp-6>>. Acesso em 12 de fev. 2017.

TORRÊS, J. J. M. *Complexidade e Liberdade*. Disponível em: <<http://www.teoriadacomplexidade.com.br/textos/teoriadacomplexidade/Complexidade-e-Liberdade.pdf>>. Acesso em 15 de out. 2015.

TRONCA, F. Z. *Moda, Design e Modernidade*. Tubarão: Ed. Copiart, 2010.

VACCARI, A. *Lo studio dell'abbigliamento tra arti decorative e design*. In: *Sosrcinelli, Paolo. (Org.) Studiare la moda*. Milão: Mondadori, 2003.

VASCONCELOS, J. A. O que é a desconstrução? *Revista de Filosofia*, Curitiba, v. 15 n.17, p. 73-78, jul./dez. 2003.

VERNER, A. Yohji Yamamoto *Fall 2016*. Disponível em: <<http://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2016-ready-to-wear/yohji-yamamoto>>. Acesso em 13 de fev. 2016.

VICTORIA AND ALBERT MUSEUM. Disponível em: < www.vam.ac.uk >. Acesso em 15 de nov. de 2015.

VENTUS, G. *THE BRILLIANCE OF ISSEY MIYAKE: A RETROSPECTIVE*. Disponível em: <<http://the-rosenrot.com/2012/08/the-brilliance-of-issey-miyake-a-retrospective.html>>. Acesso em 13 de mar. 2017.

VINCENT-RICARD, F. As Espirais da moda. Tradução Maria Ines Rolim. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

VINKEN, B. *Fashion Zeitgeist: Trends and Cycles in the Fashion System*. Berg Publishers, 2012.

APÊNDICES

APÊNDICE A – Entrevistas

Entrevista com Karen Van Godtsenhoven, curadora do *ModeMuseum Provincie Antwerpen - MoMu*, Bélgica.

Antonio Carlos Rodrigues: *"My dissertation proposes a "Fashion rupture" deriving of the Belgian and Japanese school, both from the 1980s. And your speech about it at colóquio was very important to the construction of my work. I would like to ask you a little about the influence of japanese and belgian designers."*

Karen Van Godtsenhoven: *"Thanks for your email and your interest. It was nice to meet a lot of people in Brazil who are interested in Belgian fashion design. It's interesting because I'm working on a similar exhibition idea for spring 2016, about these ruptures or avant-garde designers who broke away from traditional western fashion ideals."*

In my opinion, some fore runners like Paul Poiret, madeleine vionnet and Chanel are also part of this group because they did away with the corset shape of the woman's body and proposed more flowing, wider and seamless garments, also influenced by the kimono and the idea of 'ma' (Japanese word for the space between the garment and the body). Then Cristobal Balenciaga was also someone who didn't make clothes to fit the body (eg his sacque dress and babydoll dress and many kimono like wide garments). And then, like you say, the Japanese and Belgian designers also broke away from the feminine beauty ideal of 1970s-80s western fashion by introducing 'autonomous' garments that did not follow the body outline."

As always in history, rupture points or breaks are possible because some smaller changes were already made before, even the fashion history of ruptures is a kind of continuum (eg Chanel could only exist because Poiret had already freed women from the corset). But that's very interesting and you can use it as a context in which the Japanese/ Belgian rupture was born."

Entrevista com Salvatore Nicosio, publicitário na agência internacional de relações públicas e estratégia de marca Karla Otto.

Antonio Carlos Rodrigues: *“Can you talk about your relation with fashion?”*

Salvatore Nicosio: *“I have been working in fashion since two decades and for me fashion is a profession and part of my own lifestyle but I have never been a proper 'fashionista'. I have always considered fashion a form of art and true of expression of creativity and craftsmanship.”*

Antonio Carlos Rodrigues: *“What your opinion about the Belgium and Japanese designers from the 1980s, like Rei Kawakubo, Yohji Yamamoto and Margiela?”*

Salvatore Nicosio: *“Those were the revolutionary in fashion. They have totally changed the perception of fashion starting the minimalism approach and influencing heavily for over a decade the fashion system. Clothes and even the way the clothes were staged on shows was totally a rupture compared to what Italian and French designers were doing at that time. Think about Miyake with his Pleats Please or the construction of Rei Kawakubo and the conceptual shows of Yohji Yamamoto or Margiela. The maximalism of Ferre' and Versace in Italy and Montana and Mugler in Paris had as opposite Ann Demeulemester, Dries and Martin Margiela along with the Japanese designers”.*

Antonio Carlos Rodrigues: *“As a publicist who works with fashion, do you think their work influenced another designers?”*

Salvatore Nicosio: *“Of course the influence is still there and very heavy. Think about Martin Margiela. His 'ghost' has pervaded the last shows in Paris from Vetements to Off White. Journalist Angelo Flaccavento has written for BOF the most interesting article on this subject which is a definite answer to the question above”.*

Entrevista com Giuliana Mesquita, jornalista de moda.

Antonio Carlos Rodrigues: “Qual sua relação com a moda?”

Giuliana Mesquita: “Eu sou jornalista de moda há seis anos. Além disso, estudar os desfiles, os estilistas e escrever críticas é um *hobby* pessoal. Tenho até um blog onde publico esses textos.”

Antonio Carlos Rodrigues: “Poderia definir a moda sob uma perspectiva pessoal?”

Giuliana Mesquita: “A moda, pra mim, além de ser uma ferramenta de expressão pessoal, é um jeito de definir tempos, delimitar épocas e estudar um pouco sobre o comportamento de cada grupo específico.”

Antonio Carlos Rodrigues: “O acha dos trabalhos de designers como Rei Kawakubo, Yohji Yamamoto e Margiela? Para você, eles influenciaram a moda contemporânea de alguma maneira?”

Giuliana Mesquita: “Eu acho que descentralizar a produção e as ideias criativas dos países mais tradicionais quando falamos de moda é essencial para analisar os trabalhos da Comme des Garçons, do Yohji e da Margiela. Acho que esse é um dos maiores legados e talvez o que conecta os estilistas. Além disso, em falando de moda, acho que eles trouxeram ideias de moda diferentes para um mercado que faltava algo. A desconstrução, o trabalho de volumes e de silhueta, de reutilização de materiais não considerados luxuosos, mas que com certo trabalho se tornam alta-costura (...) são ideias que não eram exploradas e causaram uma ruptura, como você mesmo disse e está analisando. Pra mim, o fato da Rei Kawakubo conseguir trabalhar ideias tão diferentes na passarela e na linha mais comercial e conseguir ser um sucesso de vendas sem se perder é um dos seus maiores trunfos.”

Entrevista com Laura Searle, graduada em Publicidade e Propaganda e Design de Moda pela *London College of Fashion* (Londres) e pela *Escuela de Diseño de Moda LCI* (Barcelona).

Antonio Carlos Rodrigues: *“Can you talk about your relation with fashion?”*

Laura Searle: *“I understand fashion as a union of all artistic disciplines, and that’s why I’ve formed myself in such different areas, starting with embroidery and serigraphy to abstract painting. My aim is to concentrate in the way new technologies and materials affect fashion, and combine these with the traditional and artisanal techniques of my own country, to create garments that people can feel represented in. I feel globalization is good in the way we are able to communicate among each other and impact people from all over the world, but in this obsession of being as international as possible, we are losing the distinctive notes of our surroundings, those things that makes us different.”*

Antonio Carlos Rodrigues: *“My dissertation is about the Belgian and Japanese designers who purpose a new kind of fashion from 1980. I am not sure if they inspired you, but we can see a similarity between both work when we think about to questioning of the human silhouette/shapes”.*

Laura Searle: *“They didn’t directly inspire me, but I do believe in fashion as something more than just clothes. I love to concentrate in the way they interact with the body, creating atypical silhouettes. In this case the inspiration subject was weight and lightness, so the patterns and silhouettes were worked out in a way that they didn’t support themselves in the body where they should do, and therefore the materials.*

Eitherway, seeing what previous designers such as Margiela, Comme, Chalayan, Miyake have done before, of course it’s encourageous. I think designers that work in that way knew their fashion was only for a very precise type of consumer, but either way they still believed in what they were doing and became brilliant at it.”

Antonio Carlos Rodrigues: *What do you expect about fashion in the future?*

Laura Searle: *"I think fashion towards the future will have the same effect as industrialization did back in the day. When the Industrial Revolution occurred, people like William Morris thought it was terrible, because it meant losing the artisanal techniques, and so the unique thing of objects, in order to mass produce. He then realized he could use industrialization in a good way, and developed a way to maintain artisanal combined with the way of producing.*

The future of fashion will probably have those three outcomes: it will tend towards a technological development, in intelligent fabrics, 3d printing, wearables... and together with this, the more artisanal techniques will be smaller but more valued, more expensive and unique... And of course people will try to find new ways of distinguish themselves, so brands would have to find a way of personalization.

Regarding myself, I would just like to live from what I love: creating unique garments, experimenting new ways of manipulating fabrics, represent them in different silhouettes, and hopefully seeing people with enough character to love them and wear them as part of their everyday life."