

## **Moda: disciplina e controle – algumas considerações**

Autores: Rosane Preciosa\* e Suzana Avelar\*\*

**Resumo:** O artigo pretende abordar a complexidade do funcionamento da máquina moda, tomando como base de discussão as reflexões feitas por Gilles Deleuze em seu texto "Post-Scriptum sobre as Sociedades de Controle". Nosso objetivo é articular os conceitos de disciplinarização e controle à indústria da moda, buscando entender as alterações que ali vêm se processando.

Nossa análise se inicia no ateliê de Charles Worth, momento de potencialização da indústria de massa de roupas, em meados do século XIX, e se desloca para a afirmação dessa indústria de massa, por volta da década de 1960.

**Palavras-chave:** indústria da moda, sociedade disciplinar, sociedade de controle, alta costura, escritórios de estilo.

### **Abstract:**

The essay intends to approach the complex functioning of *fashion machine*, taking as a departing point for Gilles Deleuze's considerations in his text "Post scriptum about Control Societies". Our aim is to discuss the concepts of disciplinarization and control, inside fashion industry, trying to understand what kind of changes have been taking place over there.

We begin by analysing Charles Worth's office, in the middle of 19<sup>th</sup> Century, until reaching the consolidation of massive industry in the sixties.

**Key Words:** fashion indutry, disciplinary society, control society, *haute couture*, style offices.

Em 1990, Gilles Deleuze escreve um texto intitulado *Post-Scriptum sobre as Sociedades de Controle*, fundamental, a nosso ver, para se entender como se opera a passagem de uma sociedade dita moderna, predominantemente gerida pelas formas disciplinares, cuja palavra-chave é modelização, para uma outra, dita de controle. Esta, por sua vez, ao invés de apenas modelizar, modula, ou seja, dissemina modelos, os faz

variado, espalhando-os por toda parte. É imprescindível dizer que, sob o regime de controle, estes modelos não são mais vivenciados por aqueles que os incorporam como uma imposição, mas, ao contrário, como uma sugestão. Exerce-se aí um tipo de poder bem mais sutil e talvez, por isso mesmo, bem mais eficaz, merecendo de nossa parte uma enorme atenção.

Ao longo de seu texto, Deleuze vai diagnosticando essa passagem e nos introduzindo nesse outro modo de funcionamento, que caracterizaria a sociedade contemporânea. Com ele, podemos pensar o que fomos, o que somos e no que estamos nos tornando. A partir daí, então, ocorreu-nos a idéia de nos apropriarmos dessa valiosa ferramenta teórica para buscar compreender os modos de funcionamento da indústria da moda. Para tanto, é necessário que sua formação inicial seja revisitada.

Voltemos assim à consolidação de tal indústria, em sua autonomização, que data de meados do século XIX, num cenário burguês-industrial, quando a perda da importância da história progressiva começa a ser fato consumado, inaugurada por aquilo que conhecemos como a ideologia moderna. Nessa nova dinâmica, como apontam Gilda de Melo e Souza (1987), Thorstein Veblen (1969) e Eric J. Hobsbawm (1977), a roupa passa a exercer um poder jamais ocorrido, ganha um novo estatuto: “a roupa faz o homem” (Hobsbawm, 1977: 241).

Em sua relevância moderna, tão bem descrita por Charles Baudelaire, a roupa, ou melhor, o corpo vestido, é de suma importância nas relações político-sociais, pois apresenta o homem em sua leitura mais imediata e circunstancial. A alta costura, a nova ordem da indústria burocrática (Lipovetsky, 1987) liberal e legitimada por essa sociedade burguesa-industrial, passa a funcionar como uma gerenciadora das relações humanas, atuando de forma tão importante quanto o que representava, outrora, a hereditariedade: a moda, essa indústria que se coloca nos meandros sociais, passa então a sancionar normas e estabelecer padrões, encarrega-se da apresentação individual, numa verdadeira demonstração de exercício de um biopoder.<sup>1</sup> A ‘instituição moda’ passa a funcionar como elemento regulador de condutas e hierarquias dentro desse ambiente:

---

<sup>1</sup> Mesmo correndo o risco de simplificarmos o conceito, entendemos por biopoder o controle que se exerce sobre “a vida”, sobre as populações, sobre as subjetividades.

“[as instituições de poder] operaram, também, como fatores de segregação e de hierarquização social, agindo sobre as forças respectivas tanto de uns como de outros, garantindo relações de dominação e efeitos de hegemonia”. (Foucault, 1980: 133)

Até aproximadamente a década de 1960, a alta costura propõe formas de modelar o corpo comprovando sua intervenção nas dinâmicas sociais e no sucesso burguês. A partir daí, essa se vê abalada por aquilo que chamamos da consolidação do *prêt-à-porter*. Mas, na verdade, qual o significado dessa nova bipolaridade?

A falência da alta costura se dá em nome do sucesso do *prêt-à-porter*. Isso é fato. Para Baudot (2000, p. 172), a alta costura e confecção deixam de formar um elo contínuo, e se vêem distanciadas. Assim, o monopólio da moda de cem anos<sup>2</sup> enfraquece a partir dos novos criadores e de uma sociedade que não depende totalmente (ou apenas) de uma referência hierarquizante. É então que os jovens passam a inovar o sistema da moda vistos simultaneamente como consumidores e como criadores. Um nome importante dessa nova dinâmica é o de Lempereur ou Pierre d’Alby, em 1929, que funda uma maison para vestir crianças e adolescentes, ainda que seu *prêt-à-porter* date da década de 1950 (Baudot, 2000, p. 174). É exatamente no final da década de 50, que a moda passa a buscar jovens para criarem coleções industriais. O primeiro contratado é Daniel Hechter, seguido por Emmanuelle Khanh, depois Michèle Rosier e Jean-Charles de Castelbajac (p. 212).

“Para satisfazer à demanda de novidades, ela [a confecção] deve dotar-se de células criativas que vão assegurar a notoriedade daqueles que serão chamados daqui por diante de estilistas.” (p. 212).

Os primeiros escritórios de estilo passam a ser criados, tendo como principais nomes Françoise Vincent-Ricard e Madame Arnodin, a qual abre o seu escritório de estilo em 1961 contribuindo assim para a organização de um sistema que vai da fabricação à distribuição, consolidando uma “cadeia de produção coerente” (p. 212). As butiques se

---

<sup>2</sup> Termo utilizado por Gilles Lipovetsky em seu livro “O império do efêmero” para designar a centralização da alta costura durante um século que se inicia aproximadamente em 1860, com Charles F. Worth, e termina com a consolidação do *prêt-à-porter* em 1960.

difundem tendo como marco a de Elie Jacobson, no início da década de 60, mais conhecida como Dorothee Bis.

Nesse sentido, Lipovetsky afirma que (1987, p.107) “a configuração hierarquizada e unitária precedente rompeu-se”. Vemos então a gradativa transição da sociedade disciplinar para o que Deleuze identificou como sociedade de controle, cujo contorno fica mais nítido a partir de meados da década de 1980, se pensarmos sobretudo na manifestação das tribos urbanas, que irrompem nessa ocasião, e em que prevalece uma proposição múltipla de “estilos”. O que era, então, concebido como uma determinação feita de forma fechada nos ateliês de alta costura, onde o criador se colocava como o olho determinante das hierarquias, tomando como referência a alta sociedade, passa a fugir desse lugar, desse centro de controle, como vimos, a partir da consolidação do *prêt-à-porter*. É a vez dos criadores industriais, jovens que são consumidores e criadores ao mesmo tempo, criando linhas de fuga nessa dinâmica anterior, minando o poderio monopolizado pela alta costura, e, de alguma forma, também expressando uma nova composição do capitalismo, agora mais flexível, que investirá cada vez mais na potência de criação dos indivíduos para se expandir. Com a nova organização da indústria da moda, localizada em meados da década de 1960, isto é, com novos pólos criadores e com a concatenação da cadeia têxtil e da criação, seguimos em direção à dispersão da criação.

Com o advento das tecnologias digitais, um novo paradigma se coloca: o rompimento do espaço e do tempo se superpõe à lógica geográfica dos continentes, imediatizando as criações, que passam a ser lançadas em tempo real. Parece que a partir desse momento, a criação deixa de seguir uma ordem de presente-passado-futuro para quase se tornar apenas presente. Quase, porque a herança da disciplina parece insistir em vigorar, pois a cultura de querer saber o que será o “novo”, para melhor prescrevê-lo, sondado por escritórios de estilo (no lugar da alta costura) continua a existir. Os escritórios de estilo passam a executar as suas pesquisas em tempo real, e os dados coletados nas ruas hoje, amanhã já são vendidos como tendência. O dado da cópia também é curioso, pois pode-se dizer que essa indústria se aprimora em relação ao seu maquinário (que também funciona em tempo real) e passa a reproduzir o que os desfiles internacionais lançam e são vistos pela internet (novamente, o tempo real da novidade disseminada). Talvez caiba dizer que a moda ao se vir conectada a Web, o que lhe permitiu expandir sua

informação de forma imediata e fulminante, pôde escamotear melhor seu duplo jogo: a sua face disciplinadora, “verticalizada”, que ainda persiste, e uma outra, mais complexa, que faz desaparecer no seu próprio funcionamento, caracteristicamente “horizontalizado”, logo descentralizado, seu eminente controle.

Sabemos que a indústria da moda agora não mais atua apenas de forma panóptica<sup>3</sup>, restritiva, mas, ‘liberta’ os corpos de um controle rígido e fisicamente posicionado (‘os olhos da instituição’) e espera, realmente deseja e acalenta a idéia de liberdade fluida, de um corpo líquido que se transforma de maneira mais frequente, e não só se renova a cada estação.

A pele satelítica<sup>4</sup>, assim como a enuncia Kerckhove, é de fato, o objeto de desejo da indústria e do próprio usuário, a fim de vivenciar cada momento possível de gozo narcísico, ainda que reconheçamos que as tecnologias digitais não se limitem a um uso apenas narcisista, o que seria uma avaliação reducionista de nossa parte.

Dentro desta nova concepção de fluidez mutante do corpo, a indústria da moda continua funcionando como um “estranho”, paradoxal mesmo, dicionário de costumes, para usar as palavras de Baudelaire, e ao mesmo tempo atualizando-o, só que em um tempo presente, imediato, real e, desordenado e/ ou deshierarquizado.<sup>5</sup>

Assim, os escritórios de estilo que, na moda, puseram em crise a disciplina dos ateliês dos grandes costureiros em meados de 1960, hoje estão munidos de aparatos digitais que apreendem as transformações percebidas a cada instante. O controle estabelece-se nas redes de fluxo, onde o corpo é, ao mesmo tempo, objeto de captura e também o próprio capturador.

No entanto, as tecnologias digitais favorecem um pleno deslizamento de sentido (leia-se como conexões inumeramente possíveis), ou seja, proporcionam maneiras diversas de percepção desse corpo que a indústria da moda sabe, e muito bem, elaborar e se apropriar. A moda atual, por um lado, nos oferece uma leitura majoritária, hegemônica, e, por outro lado, está povoada de minorias que se conectam e se desconectam formando esse todo indiscernível: “as duas coisas podem coexistir porque não são

---

<sup>3</sup> Para que se esclareça a idéia de Panóptico, recomendamos a leitura do livro *Vigiar e Punir*, de autoria de Michel Foucault.

<sup>4</sup> Uma pele conectada na rede – uma rede de fluxos onde tudo é informação digital.

<sup>5</sup> Desordenado quando rompe com a lógica da ordem conhecida, mas a hierarquia, de uma certa forma, permanece ainda a mesma. Por outro lado, quando pensamos na moda fugindo dessa instituição, que será aqui também o nosso objetivo, será desordenada pois, aí, ela independe da indústria da moda.

vividas no mesmo plano” (Deleuze, 1992: 214). São potencialidades que estão aí mesmo.

Segundo a antropóloga e ensaísta Janice Caiafa:

“O capitalismo não se expande – multiplicando os canais, penetrando nos níveis mais moleculares, dilatando-se complacente para admitir o que quer neutralizar, inventando, reutilizando – sem oferecer perigo para si mesmo” (Caiafa, 2000, p.61).

É possível pensar a partir daí que, a despeito dos controles todos, há sempre no ar uma vitalidade criativa, um vetor de invenção, que pode desmanchar territórios que confinem sujeitos a modos padronizados de pensar, de viver, de vestir. Acreditamos mesmo que o próprio ambiente das novas tecnologias agenciado à vida e sua exuberante variação de formas, cria dispositivos de alargamento da sensibilidade, que podem engendrar transformações e realizar novos paradigmas ético-estéticos.

Hoje, contamos, aqui e ali, com designers de moda que se posicionam de forma a romper com a idéia de novidade sazonal, preferindo afirmar territórios de criação singulares, que escapam das pesquisas dos escritórios de estilos. Para estes, os projetos de criação constituem-se como práticas de intervenção na existência: novos arranjos funcionais e estéticos que acabam por desencadear mutações na subjetividade.

Nesse sentido, podemos citar o belga Walter van Beirendonck que é um dos precursores daquilo que se tornará tendência a partir da década de 1990 e ainda permanece. Esse criador, além de participar do grupo conhecido como “Os seis de Antuérpia”, também realiza coleções fora do grande circuito internacional da indústria da moda (as “Fashion Weeks”) com uma repercussão internacional. Suas coleções são divulgadas via Web, tanto em seu site quanto no YouTube. O mais curioso aqui é que mesmo estando fora da instituição, suas criações influenciam criadores e tendências por todo o globo. E mais: ele lida com paradigmas fundamentais em nossa atualidade colocando em questão o corpo biológico, as discussões sobre gênero, lançando mão de referências das mais diversas possíveis.

Nessa mesma concepção, seguem-se Courtney Smith e Sean Topham, idealizadores da publicação *Extreme Fashion* (2005). Mais do que uma catalogação de criações, trata-se de um manifesto contra a rigidez da indústria da moda e seus escritórios de estilo. Tal

manifesto coloca em questão a cultura da indústria da moda em sua sazonalidade, seu calendário fixo, seus desfiles de difícil acesso (tanto para o observador quanto para o criador) e sua exigência de uma quase comercialização.

Por outro lado, Yohji Yamamoto, um criador que passa a pertencer a essa indústria da moda na década de 1980, subverte tal sistema, quando reproduz uma criação sua no site do Show Studio. Ele coloca à disposição essa criação não apenas no desenho técnico mas também no passo-a-passo da modelagem com todas as etapas do processo. Aí então, é possível que qualquer pessoa baixe tais arquivos, reproduza a peça no tecido desejado e envie uma foto de sua leitura a partir daquele molde. O resultado são diversas peças, cada uma podendo pertencer a uma coleção completamente diferente. Mais uma vez, está colocada em questão o que seria original e o que seria cópia, tal como Walter Benjamin já havia escrito na década de 1930, em seu texto “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica”: a aura dá lugar à disseminação dos usos.

Pensar a moda, então, sob o viés da experimentação social e subjetiva é sem dúvida promover o criador de moda a agente ressignificador da cultura contemporânea, funcionando como um catalisador de outros universos de referência.

## **Bibliografia**

- BAUDOT, François. *A moda do século*. São Paulo: Cosac&Naify, 2002.
- BOUCHER, François. *A History of Costume in the West*. London: Thames & Hudson, 1996.
- CASTELLS, Manuel. *A sociedade em rede*. Vol 1. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1999.
- DELEUZE, Gilles. *Conversações*. São Paulo: Editora 34, 1992. Tradução: Peter Pál Pelbart.
- FEATHERSTONE, Mike. *O desmanche da cultura*. São Paulo: Studio Nobel/SESC, 1997.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1981, 2ª edição.
- HOBBSBAWN, Eric J. *A era do capital*. Rio de Janeiro: Editora paz e Terra, 1977.
- LIPOVETSKY, Gilles. *O império do efêmero*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- MESQUITA, Cristiane. *Incômoda Moda – uma escrita sobre roupas e corpos instáveis*. Dissertação de Mestrado: PUC/SP, 2000.
- ORTIZ, Renato. *Mundialização e cultura*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.
- PELBART, Peter Pál. *Vida Capital – ensaios de biopolítica*. São Paulo: Iluminuras, 2003.
- SANTAELLA, Lucia. *Culturas e artes do pós-humano*. São Paulo: Paulus, 2003.
- SOUZA, Gilda de Melo e. *O espírito das roupas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- SMITH, C. e Sean Topham. *Extreme fashion*. London: Prestel, 2005.
- VEBLEN, T. *The theory of the leisure class*. New York: Mentor Books, 1960.
- VINCENT-RICARD, Françoise. *As espirais da moda*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

\***Rosane Preciosa** é doutora em Psicologia Clínica pela PUC/SP, professora e pesquisadora da Pós-Graduação em Design da Universidade Anhembi Morumbi, autora do livro “ Produção Estética, notas sobre roupas, sujeitos e modos de vida”, publicado pela editora Anhembi Morumbi, em 2005.

\*\***Suzana Avelar** é doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP, professora-pesquisadora do departamento de Moda da FAAP, do Centro Universitário Belas Artes de São Paulo e da UNIFMU.





