

# ..... Artigo .....X'

DOI: <https://doi.org/10.23925/1982-4807.2025ii38e73560>

## Corpos ausentes: política da invisibilidade e reescrita da moda no Sul Global

Felipe Guimarães Fleury<sup>1</sup>

### Resumo

O artigo analisa a *política da invisibilidade* na moda como dispositivo de poder e campo de disputas simbólicas. Investiga como a modernidade eurocêntrica construiu uma narrativa estética excludente que naturalizou hierarquias de corpos e gostos, a partir de autores como Bourdieu, Rancière, Hooks, Mbembe e Lipovetsky. A metodologia consiste em análise teórico-crítica, articulando exemplos históricos — da alta-costura ao *fast fashion* — e trajetórias de sujeitos marginalizados. O estudo revela que, embora a moda siga reproduzindo exclusões estruturais, emergem fissuras e reconfigurações no Sul Global que permitem reescrever sua estética e politizar o sensível.

**Palavras-chave:** Moda; Política da invisibilidade; Estética do poder; Sul Global; Representação.

*Absent Bodies: The Politics of Invisibility and the Rewriting of Fashion in the Global South*

### Abstract

*This article examines the politics of invisibility in fashion as a device of power and a site of symbolic dispute. It explores how Eurocentric modernity established an exclusionary aesthetic narrative that naturalized hierarchies of bodies and tastes, drawing on Bourdieu, Rancière, Hooks, Mbembe, and Lipovetsky. The methodology is a theoretical and critical analysis combining historical examples — from haute couture to fast fashion — with the trajectories of marginalized subjects. The study reveals that while fashion continues to reproduce structural exclusions, new cracks and reconfigurations are emerging in the Global South, allowing for a rewriting of its aesthetics and a politicization of the sensible.*

**Keywords:** Fashion; Politics of invisibility; Aesthetics of power; Global South; Representation.

*Cuerpos ausentes: política de la invisibilidad y reescritura de la moda en el Sur Global*

---

<sup>1</sup> Acadêmico e Pesquisador com Doutorado e Mestrado em Design pela Universidade Anhembi Morumbi, e com Pós-Doutorado em andamento. Docente em cursos de graduação e pós-graduação, atua nas áreas de Design, Moda e Têxtil, integrando ensino, pesquisa e mercado. Possui sólida experiência no desenvolvimento de produtos têxteis, com atuação em empresas brasileiras de grande e médio porte, liderando projetos de importação e compras junto a fornecedores na Ásia e Europa. Como pesquisador independente, com publicações internacionais, investiga práticas sustentáveis no design, moda e setor têxtil. Seu foco está em identificar e mitigar impactos ambientais e sociais, propondo soluções baseadas na circularidade industrial e regeneração de fibras têxteis. <https://orcid.org/0000-0003-29.talk2felipe@gmail.com>

### **Resumen**

*El artículo analiza la política de la invisibilidad en la moda como dispositivo de poder y campo de disputas simbólicas. Examina cómo la modernidad eurocéntrica construyó una narrativa estética excluyente que naturalizó jerarquías de cuerpos y gustos, a partir de autores como Bourdieu, Rancière, Hooks, Mbembe y Lipovetsky. La metodología se basa en un análisis teórico-crítico que articula ejemplos históricos — desde la alta costura hasta el fast fashion — y trayectorias de sujetos marginados. El estudio muestra que, aunque la moda sigue reproduciendo exclusiones estructurales, surgen fisuras y reconfiguraciones en el Sur Global que permiten reescribir su estética y politizar lo sensible.*

**Palabras clave:** Moda; Política de la invisibilidad; Estética del poder; Sur Global; Representación.

## **1 ABRINDO CAMINHOS**

A moda nunca foi apenas sobre roupas. Ela é um dispositivo que organiza o olhar, decide o que pode ser visto e, ao mesmo tempo, quem deve permanecer nas sombras. Cada imagem de moda é também uma decisão política: ela afirma presenças e fabrica ausências. O poder se manifesta não apenas nos palácios, nos parlamentos ou nos tribunais, mas também nos tecidos, nos cortes, nas passarelas e nas revistas. E se há uma política da visibilidade, há igualmente uma *política da invisibilidade*: um conjunto de exclusões que define, em última instância, quem é autorizado a existir na narrativa da moda. É a partir dessa chave que se abre o problema que guia este artigo: onde estavam — e ainda estão — os corpos que não cabiam na narrativa dominante da moda?

Pensar a moda como um campo de poder é reconhecer que ela não apenas reflete as estruturas sociais, mas as produz e as legitima. Pierre Bourdieu (1983, 2007) demonstra que o *gosto* é um operador de distinção social: as preferências estéticas convertem-se em capital simbólico, reproduzindo hierarquias que naturalizam a diferença. Assim, as escolhas de vestimenta, as tendências e os modos de consumo expressam, ao mesmo tempo, as posições dos sujeitos no espaço social e os mecanismos sutis de dominação que os mantêm nesse lugar. “Às diferentes posições no espaço social correspondem estilos de vida”, escreve Bourdieu (1983, p. 82), que funcionam como “sistemas de desvios diferenciais” — ou seja, formas simbólicas de reescrever a desigualdade. A moda, nesse sentido, opera como um campo privilegiado onde a hierarquia social se materializa no tecido, no corte e no corpo.

Em diálogo com Jacques Rancière (2007), compreende-se que a moda participa da *partilha do sensível*, isto é, da organização estética que determina o que pode ser visto, dito e pensado em determinado regime histórico. Essa partilha estabelece fronteiras entre o visível e o invisível, entre o ruído e a fala, definindo quais corpos são reconhecíveis e quais permanecem fora do campo da representação. Quando a moda faz ver apenas determinados corpos —

# ..... Artigo .....X'

brancos, magros, cis, europeus —, ela não apenas descreve uma realidade social, mas a institui. O que se chama aqui de *política da invisibilidade* é precisamente esse mecanismo de exclusão sensível: a negação de presença que é, em si, uma forma de poder.

Stuart Hall (1997) acrescenta a essa análise a dimensão cultural da representação. Para ele, representar não é apenas exibir imagens, mas produzir sistemas de significação que moldam identidades e diferenças. A moda, nesse sentido, atua como um regime de representação — aquilo que define as fronteiras do inteligível, o que pode ser lido como belo, moderno ou desejável. Quando corpos negros, indígenas, gordos ou queer são omitidos das passarelas e revistas, não se trata de mera ausência accidental, mas da produção ativa de um imaginário excludente. A ausência, aqui, é também um modo de dizer: um silêncio que comunica poder.

Essas formulações teóricas indicam que a moda moderna, longe de ser um campo neutro ou universal, é um território atravessado por disputas simbólicas, estruturadas por processos históricos de racialização, gênero, classe e colonialidade. Achille Mbembe (2017) amplia essa perspectiva ao tratar da *necropolítica*, conceito que descreve os modos como o poder moderno administra quem pode viver e quem deve morrer. Transpondo essa lógica para o campo da estética, pode-se afirmar que a moda decide, também, quais vidas merecem ser vistas — e, portanto, quais são deixadas à margem do olhar. O corpo invisível é o corpo tornado dispensável: aquele que não participa da economia da imagem, que é silenciado pelo espetáculo da diferença domesticada.

Historicamente, essa lógica se cristaliza na constituição da moda moderna europeia. Gilles Lipovetsky (1994) descreve a modernidade da moda como um processo de emancipação do indivíduo, em que o vestir-se torna expressão de liberdade e mobilidade social. Contudo, essa liberdade sempre foi seletiva. Sob o verniz do progresso, a moda moderna consolidou um modelo de sujeito centrado no homem branco, burguês e europeu. A promessa de autonomia estética conviveu, desde o início, com a exclusão de corpos racializados, femininos e coloniais. A suposta universalidade da elegância escondia uma cartografia de ausências — uma *política da invisibilidade* travestida de neutralidade.

É nesse cruzamento entre visibilidade e poder que se inscreve a análise proposta neste trabalho. O objetivo é mapear como a moda, enquanto sistema estético e social, produziu

hierarquias de representação e exclusões materiais, e como, contemporaneamente, essas estruturas são tensionadas por práticas de resistência e reescrita. Ao longo do texto, essa investigação se organiza em cinco movimentos articulados.

No primeiro, explora-se como a moda se consolidou historicamente como *estética do poder* (Bourdieu, Barthes, Lipovetsky, Rancière), isto é, um campo de distinção que transforma o gosto em instrumento de legitimação simbólica. Em seguida, analisa-se a *narrativa dominante* que construiu a moda como espaço de modernidade e progresso, mas fundada na exclusão de corpos não conformes (Hooks, Mbembe, Grosfoguel). O terceiro movimento é dedicado aos *corpos ausentes* e à *política da invisibilidade*, examinando como a história da moda apagou vozes e presenças dissidentes. O quarto mapeia as *fissuras contemporâneas* que emergem nas tentativas de inclusão e resistência (Butler, McRobbie, Evans), e o quinto propõe compreender a moda simultaneamente como *dispositivo de exclusão e possibilidade de reescrita*, em diálogo com experiências decoloniais e práticas do Sul Global.

Desse modo, o artigo se ancora em uma hipótese central: a de que a moda é um território político do sensível, no qual se disputam regimes de visibilidade e pertencimento. Mais do que um campo da estética, ela é uma forma de governo da percepção — um poder que atua pela imagem, pela textura e pelo gesto. Compreender suas exclusões é também compreender os modos pelos quais o olhar se torna norma, o corpo se torna fronteira e o tecido se torna discurso. A pergunta “onde estavam os corpos que não cabiam na narrativa dominante da moda?” não busca apenas uma resposta histórica, mas propõe um deslocamento epistemológico: olhar para a moda a partir dos corpos que ela tentou apagar, para reconhecer neles não a ausência, mas a potência de uma presença insurgente.

Nesse sentido, a discussão que se segue parte da convicção de que a análise da moda, para ser crítica, deve ultrapassar as fronteiras disciplinares e dialogar com a filosofia política, os estudos decoloniais e as teorias de gênero e raça. Trata-se de compreender a moda como uma *forma de pensar o mundo*, onde estética e política são inseparáveis. Através dela, torna-se possível observar como o poder se manifesta nas minúcias da aparência, na materialidade dos tecidos, nos códigos do corpo e nos silêncios das imagens. É nesse terreno — entre o visível e o invisível — que se desenha a política do olhar e se decide quem, afinal, tem o direito de ser visto.

Assim, esta introdução prepara o terreno para a análise da moda como *estética do poder*, objeto do próximo bloco. Ao examinar como o campo da moda regula distinções, legitima hierarquias e transforma o gosto em mecanismo de exclusão simbólica, abre-se o caminho para

# ..... Artigo ..... X'

compreender a genealogia da *política da invisibilidade* que atravessa toda a história da moda moderna.

## 2 MODA E ESTÉTICA DO PODER

A moda funciona como um campo de poder que regula distinções sociais, legitimando hierarquias de corpos e gostos. Desde o surgimento do *fashion system* moderno, o vestir-se foi uma prática profundamente política: um modo de ordenar o visível e de estabelecer as fronteiras entre o que é considerado belo, civilizado ou adequado. Como observa Pierre Bourdieu (1984), o gosto é uma das formas mais eficazes de distinção simbólica, pois transforma preferências estéticas em capital social e cultural. Através do *habitus*, o sujeito internaliza as normas de seu grupo e aprende a julgar o mundo segundo padrões que parecem naturais, mas são produto de longas disputas históricas. Em suas palavras, “às diferentes posições no espaço social correspondem estilos de vida, sistemas de desvios diferenciais que são a retradução simbólica de diferenças objetivamente inscritas nas condições de existência” (BOURDIEU, 1983, p. 82). A moda, nesse contexto, não é apenas um reflexo do mundo social, mas uma engrenagem que o reproduz e o reforça.

Diana Crane (2006), ao retomar os estudos de Bourdieu, mostra que o vestuário e os discursos que o cercam revelam as tensões entre grupos sociais e os modos pelos quais eles se distinguem no espaço público. Para ela, as transformações da moda acompanham mudanças nas relações sociais, mas também as organizam. Com a globalização, nas últimas décadas do século XX, esse sistema tornou-se ainda mais complexo, adquirindo uma relevância social e econômica sem precedentes. No entanto, mesmo diante dessa expansão global, as fronteiras do poder simbólico permaneceram delimitadas: o gosto dominante continuou a emanar de um centro eurocêntrico que define o que é moderno, desejável e legítimo.

Ao articular o conceito de *habitus* à moda, Bourdieu (2007) permite compreender como os indivíduos se situam dentro das hierarquias do gosto. O desejo da novidade, longe de ser expressão de liberdade individual, é socialmente produzido. Ele emerge como uma necessidade imposta, um imperativo estético que se apresenta como escolha, mas que, na realidade, reforça

as posições de poder já estabelecidas. A classe alta impõe seus códigos de distinção; as classes médias e populares buscam imitá-los, mas nunca conseguem reproduzi-los integralmente, pois “o background social e as práticas culturais das classes média e baixa as impedem de assimilar totalmente os gostos da classe alta” (CRANE, 2006, p. 41). Assim, o campo da moda é estruturado por uma lógica de exclusão contínua — um movimento em que a diferença é controlada e o novo é imediatamente convertido em signo de hierarquia.

Georg Simmel (2014), em um dos textos fundadores da sociologia da moda, já havia descrito esse mecanismo como um jogo incessante entre imitação e diferenciação. Para ele, “as modas são sempre modas de classe”, pois as elites as abandonam no momento em que são apropriadas pelos grupos subalternos. A moda, nesse sentido, é uma forma paradoxal de socialização: iguala e distingue ao mesmo tempo. A promessa de liberdade individual convive com a necessidade de distinção social. Tal ambiguidade se inscreve nas práticas do vestir e nas estruturas do desejo. Roland Barthes (1967) acrescenta uma dimensão semiótica a essa reflexão ao afirmar que a moda é um sistema de signos: cada roupa, cada acessório, cada imagem comunica pertencimento, status e identidade. O corpo vestido é, assim, uma superfície onde o social é inscrito e lido.

É nesse cruzamento entre estética, corpo e poder que a moda se converte em uma *estética do poder* — uma gramática visual que organiza a percepção e institui hierarquias sensíveis. Rancière (2007) chama de *partilha do sensível* o regime que define o que pode ser percebido e pensado em um dado momento histórico. Aplicado à moda, esse conceito permite compreender como as práticas de vestir e representar distribuem o visível e o invisível. A alta-costura, por exemplo, historicamente se constituiu como um espaço de consagração simbólica do corpo europeu e burguês, um palco de visibilidade exclusiva. O poder da alta-costura não está apenas na confecção de peças únicas, mas na produção de uma estética de exceção: aquilo que pode ser visto como arte, luxo e civilização.

Durante o século XIX e boa parte do XX, a alta-costura parisiense — de nomes como Charles Frederick Worth, Coco Chanel, Christian Dior e Cristóbal Balenciaga — construiu um imaginário de distinção que reforçava a supremacia do Norte global. Paris consolidou-se como o centro irradiador da elegância, e o corpo que essa elegância celebrava era invariavelmente branco, magro, feminino, heterossexual e europeu. O *regime de visibilidade* da moda moderna se fundava, assim, em uma *política da invisibilidade* que excluía corpos racializados, indígenas, gordos ou dissidentes de gênero e sexualidade. Enquanto modelos negras eram raríssimas nos desfiles dos anos 1950 e 1960, a Vogue e a Harper’s Bazaar reforçavam padrões eurocêtricos

# ..... Artigo .....X'

de beleza. A ausência desses corpos não era casual, mas estruturante: a moda definia quem poderia participar do espetáculo da modernidade e quem deveria permanecer fora de cena.

A partir dos anos 1960, o surgimento do *prêt-à-porter* — a moda de pronta-entrega — ampliou a escala do consumo e prometeu democratizar o acesso ao vestir. Lipovetsky (1989) descreve esse momento como a “segunda fase da moda moderna”, marcada pela expansão industrial e pela entrada da juventude e da classe média no circuito do estilo. No entanto, essa aparente democratização trouxe consigo uma nova forma de dominação estética: a padronização global do gosto. A moda industrial, produzida em larga escala, manteve os mesmos parâmetros de corpo e beleza da alta-costura, mas os multiplicou em escala planetária. A promessa de liberdade individual foi substituída por um imperativo de consumo contínuo — o culto à novidade e à aparência, como afirma Lipovetsky (1989, p. 78), tornou-se “um imperativo social categórico”. O resultado foi a consolidação de um sistema que distribui o desejo de maneira desigual, fabricando, ao mesmo tempo, visibilidade e exclusão.

Nos séculos XX e XXI, com a ascensão do *fast fashion*, essa lógica se intensificou. A moda globalizada incorporou a estética da velocidade, da descartabilidade e da homogeneização, transformando o corpo em vitrine e o mundo em mercado. Se antes o poder da moda residia no luxo exclusivo, agora ele se manifesta na ubiquidade do desejo: todos podem consumir, mas nem todos podem ser representados. A imagem de moda tornou-se um dispositivo de regulação sensível — um campo onde o capital se converte em estética e a estética se converte em poder. O que Rancière chama de “distribuição do sensível” (2007) é, na moda contemporânea, o próprio mecanismo que define quais vidas e corpos podem ser vistos, narrados e desejados.

Esse regime estético tem implicações coloniais profundas. A moda, tal como se constituiu no Ocidente, foi um dos instrumentos mais eficazes de afirmação do projeto civilizatório europeu. Achille Mbembe (2017), ao discutir a colonialidade do poder e a *necropolítica*, mostra como o colonialismo produziu uma geografia global de corpos hierarquizados. A estética europeia, ao se afirmar como universal, apagou os saberes e formas de vestir dos povos colonizados, impondo-lhes o modelo ocidental como sinônimo de civilização. Nesse processo, o corpo negro, indígena e periférico foi tornado “sombra

personificada” — expressão usada por Mbembe (2017, p. 136) para descrever o sujeito colonial reduzido à condição de objeto. A moda, ao adotar a brancura como norma e o corpo europeu como medida, reproduziu essa lógica de desumanização: aquilo que não se enquadra é convertido em exótico, folclórico ou invisível.

A *estética do poder* da moda é, portanto, inseparável da história da colonialidade. Como afirma Aníbal Quijano (2000), a *colonialidade do poder* sobrevive ao colonialismo formal e estrutura as formas contemporâneas de saber, ser e ver. No caso da moda, essa colonialidade se manifesta na persistência de um cânone visual que privilegia o Norte e marginaliza o Sul Global. Mesmo quando marcas e revistas incorporam discursos de diversidade, o fazem a partir de uma lógica que exotiza e consome a diferença sem de fato desestabilizar o centro. Trata-se de uma inclusão que não redistribui o sensível, mas o reconfigura superficialmente — mantendo intacto o poder de decidir quem é visível e sob quais condições.

Diante disso, pensar a moda como *estética do poder* é também reconhecer suas possibilidades de resistência. O poder, como lembra Foucault (1979), não é apenas repressão, mas rede de relações, e, portanto, pode ser reapropriado. A moda é um campo de forças, não um destino. Os mesmos mecanismos que excluem podem ser revertidos em práticas de invenção e visibilidade. É nesse horizonte que se inscrevem as análises das seções seguintes: compreender como a moda produziu uma narrativa dominante (Seção 3) e como, a partir dela, emergiram práticas que reconfiguram o sensível e tornam visíveis os corpos historicamente apagados.

A passagem do luxo à indústria, do *haute couture* ao *fast fashion*, não representa apenas uma mudança econômica, mas uma transformação profunda na maneira como o poder circula pelas imagens e pelos corpos. Do bordado exclusivo de Worth à padronização global das vitrines da Zara, a moda sempre foi uma tecnologia de visibilidade seletiva. O que muda, ao longo dos séculos, é o alcance e a sofisticação de seus mecanismos. Se, no século XIX, a elegância distinguia a nobreza da burguesia, no século XXI ela distingue o corpo visível do corpo descartável. E é nesse limiar que a *política da invisibilidade* se torna mais evidente: quando o olhar globalizado continua a reproduzir a brancura e o magro como norma, mesmo em meio ao discurso da diversidade.

Assim, o percurso histórico e teórico traçado aqui prepara o terreno para compreender a *narrativa dominante* da moda moderna e suas exclusões. Do luxo parisiense à democratização industrial, o fio condutor permanece o mesmo: o poder de determinar quem pode aparecer e quem deve permanecer invisível. O próximo bloco aprofundará essa genealogia, mostrando



# ..... Artigo .....X'

como a moda moderna, ao mesmo tempo em que se apresentou como símbolo de liberdade e progresso, consolidou um sistema de apagamentos que persiste até hoje.

### 3 A NARRATIVA DOMINANTE: MODA, MODERNIDADE E EXCLUSÃO

A narrativa histórica da moda é, em grande medida, a narrativa da modernidade europeia. Ela surge e se consolida como um dos mitos fundadores da civilização ocidental moderna: o mito da liberdade individual mediada pela aparência. Gilles Lipovetsky (1989), ao descrever o processo de autonomização da moda, afirma que o vestir moderno nasce como expressão da individualidade e como ruptura com o tradicionalismo rígido das sociedades hierárquicas. No entanto, essa promessa de emancipação — de poder escolher o que vestir, de reinventar-se a cada estação — é, desde o início, circunscrita por fronteiras invisíveis. O que se chama de liberdade estética é, na verdade, uma liberdade vigiada. Como lembra o próprio Lipovetsky (1989, p. 24), a moda “tem um começo localizável na história e não pertence a todas as civilizações”, sendo um fenômeno próprio do Ocidente moderno. A própria delimitação histórica e geográfica do conceito já denuncia seu caráter excludente: a modernidade da moda nasce na Europa e fala com voz única, branca, masculina e burguesa.

Esse “começo localizável” não é apenas temporal, mas também político. A moda moderna se constitui na Europa do pós-Iluminismo, momento em que o corpo passa a ser não apenas objeto de controle moral e religioso, mas também superfície de representação social. A Revolução Francesa, marco da modernidade política, é também o ponto em que, como observa Mbembe (2017), a razão e o terror se unem — o corpo torna-se o campo onde o poder se exerce e se representa. Nesse mesmo período, o vestuário é tomado como signo de cidadania e distinção, e as diferenças de classe e raça passam a ser codificadas na aparência. O corpo vestido torna-se um corpo político, e a moda, um regime de visibilidade e invisibilidade. O sujeito moderno da moda, como mostram Lipovetsky (1989) e Bourdieu (1984), é aquele que pode escolher, consumir e ser visto. Mas quem pode ser visto? E quem pode escolher?

A resposta a essa pergunta está no que Aníbal Quijano (2000) chama de *colonialidade do poder*. O mesmo processo histórico que produz a modernidade europeia — com suas ideias

de progresso, liberdade e razão — produz também a hierarquia global que organiza as raças, os saberes e os corpos. A moda, como uma das expressões centrais dessa modernidade, nasce marcada por esse dualismo: civilização e barbárie, elegância e vulgaridade, visibilidade e apagamento. Ao naturalizar a estética europeia como padrão universal, a moda consagra um olhar que invisibiliza o Sul Global e transforma a diferença em exotismo. O sujeito da moda — homem, branco, europeu, heterossexual, cristão, militar, capitalista — é o mesmo sujeito colonial que, como afirma Grosfoguel (2009), desembarca nas Américas trazendo “uma enredada estrutura de poder ampla e vasta que provocou mudanças profundas na estrutura social que aqui existia”. Esse homem é o arquétipo do visível; tudo o que não se encaixa em sua forma é lançado à sombra.

Ao longo do século XIX, essa hierarquia estética se materializa na alta-costura parisiense, que consolida o poder simbólico da Europa sobre o vestir. Charles Frederick Worth, considerado o pai da alta-costura, estabelece o modelo de produção e consumo baseado na exclusividade, na assinatura e na diferenciação social. As casas de Chanel, Dior e Balenciaga, já no século XX, expandem essa lógica, transformando a moda em sistema. O corpo da mulher europeia burguesa torna-se o emblema do bom gosto e da civilização, enquanto os demais corpos — negros, indígenas, gordos, queer — permanecem fora da narrativa. A *política da invisibilidade* atua aqui como mecanismo de depuração simbólica: a moda escolhe o que pode ser visto e, ao fazê-lo, define o que não deve aparecer. A brancura, a magreza e a feminilidade heteronormativa são estetizadas como virtudes universais, enquanto os corpos dissidentes são confinados ao silêncio.

Lipovetsky (1989) descreve o advento do *prêt-à-porter* como o momento em que a moda se torna democrática, “aberta” a novas classes e estilos. Contudo, a democratização do consumo não implica a democratização da visibilidade. O que se dissemina é o modelo europeu de corpo e beleza, reproduzido agora em escala global pela indústria e pela publicidade. A globalização da moda é, nesse sentido, a globalização de uma estética colonial. As passarelas de Nova York, Milão e Paris dos anos 1960 a 1980 são exemplos claros desse processo: nelas, raramente se via modelos negras ou corpos fora do padrão hegemônico. As revistas de moda — Vogue, Harper’s Bazaar, Elle — reforçavam esse mesmo imaginário, projetando o corpo branco como corpo universal. Bell Hooks (1992), ao refletir sobre a invisibilidade das mulheres negras na cultura visual, afirma que a ausência é também uma forma de violência: “a marginalização das vozes e dos corpos negros é o modo mais eficaz de perpetuar a supremacia branca”. Na moda, essa marginalização se traduz na ausência literal de corpos não brancos nas

# ..... Artigo .....X'

imagens que definem o desejo.

A crítica de Hooks (1992) à *branquitude estética* é essencial para compreender como o poder se manifesta na moda moderna. A promessa de emancipação pela aparência é, na verdade, uma forma sofisticada de exclusão. O discurso da elegância e do estilo individual encobre a reprodução de um sistema racial e sexual de hierarquias. Nesse sentido, a moda moderna é um espelho fiel da sociedade capitalista e colonial: nela, a diferença é consumida, mas não reconhecida. O corpo negro pode aparecer, desde que estetizado sob a lógica do exotismo; o corpo queer pode ser visível, desde que enquadrado no espetáculo; o corpo gordo pode surgir, desde que transformado em exceção ou curiosidade. Trata-se, portanto, de uma visibilidade controlada — um regime em que o outro é permitido apenas enquanto objeto de desejo ou de mercado.

Mbembe (2017) amplia essa análise ao introduzir o conceito de *necropolítica*, mostrando como o poder moderno se exerce pela administração da vida e da morte. No contexto da moda, essa administração se traduz na capacidade de decidir quais corpos podem circular, ser representados e desejados, e quais devem ser apagados. A escravidão, diz Mbembe (2017, p. 136), “pode ser considerada uma das primeiras instâncias da experimentação biopolítica”: o corpo negro, reduzido à condição de propriedade, é mantido vivo, mas em “estado de injúria”. Essa lógica persiste simbolicamente na moda contemporânea: os corpos racializados são frequentemente celebrados como tendência, mas continuam submetidos a um olhar que os instrumentaliza. A moda, enquanto dispositivo colonial, transforma o corpo negro em imagem — um corpo que pode ser exibido, mas não ouvido.

Essa é a dimensão mais profunda da *política da invisibilidade*: ela não se limita à ausência física, mas opera também pela limitação da fala e da agência. Lélia Gonzalez (1988) denuncia que, desde o século XIX, o racismo se constituiu como a “ciência da superioridade euro-cristã”, que não apenas hierarquizou os corpos, mas também os saberes. A moda, ao naturalizar padrões estéticos europeus, participa dessa estrutura epistemológica. Sueli Carneiro (2005) chamará esse processo de *epistemicídio*: a anulação sistemática dos conhecimentos e expressões culturais dos povos subalternizados. A exclusão de corpos negros e indígenas das passarelas e revistas não é apenas um problema de representação — é um sintoma de uma ordem

estética que se funda na destruição simbólica de outras formas de beleza, estilo e existência.

Quando Lipovetsky (1989) afirma que a moda moderna inaugura uma “nova relação com os ideais democráticos”, é preciso ler essa afirmação criticamente. A democracia da moda é uma democracia parcial, restrita àqueles que já têm o direito de aparecer. O que se difunde globalmente não é a diversidade, mas a hegemonia do olhar europeu. Mesmo as transformações posteriores — o *fast fashion*, a indústria cultural de massa, as redes sociais — não rompem essa lógica, apenas a atualizam. O desejo global é branco. O corpo global é magro. A beleza global é colonial. E o resto — os corpos fora da norma — seguem à margem, convertidos em nicho ou tendência passageira.

Ao compreender a moda moderna como uma *estética da exclusão*, torna-se evidente que a narrativa dominante não é apenas um relato histórico, mas um regime ativo de poder. Ela define quem pode vestir o mundo e quem deve apenas vesti-lo. Essa hierarquia não se sustenta apenas em leis de mercado ou em gostos individuais, mas em séculos de colonialidade e patriarcado. A mulher europeia burguesa do século XIX, vestida por Worth, Chanel ou Dior, é simultaneamente a imagem da emancipação e o instrumento de dominação simbólica. Sua elegância é o espelho da ordem que exclui; sua visibilidade, o limite do que pode ser visto.

No entanto, a história da moda também é marcada por pequenas rupturas, brechas na hegemonia. Na Paris dos anos 1940 e 1950, Dorothea Towles Church — a primeira modelo negra a desfilar para maisons de alta-costura — desfilava para Dior e Schiaparelli, embora raramente fosse mencionada nas revistas. Em Nova York, Ophelia DeVore fundava a agência Grace del Marco, abrindo espaço para modelos negras como Diahann Carroll e Helen Williams, que enfrentavam abertamente a exclusão racial do setor. Esses episódios, embora marginais, revelam que a *política da invisibilidade* não é total: ela é constantemente tensionada por presenças que insistem em existir.

Apesar das brechas abertas por figuras como Dorothea Towles, Helen Williams e Ophelia DeVore, a história oficial da moda continuou a operar sob um regime de exclusão. As conquistas pontuais dessas mulheres negras nos anos 1940 e 1950 não se converteram em mudanças estruturais. Seus nomes não entraram nos manuais de história da moda, e suas imagens, quando publicadas, eram enquadradas como exceções exóticas. Ao mesmo tempo, as passarelas parisienses seguiam encenando um ideal de beleza universal que coincidia, de modo quase perfeito, com o corpo europeu branco. Essa persistência da exclusão demonstra que a *política da invisibilidade* não é um fenômeno circunstancial, mas o alicerce sobre o qual se ergueu o imaginário moderno da moda.

# ..... Artigo .....X'

A própria noção de “universal” em estética é, como lembra Achille Mbembe (2017), uma das máscaras mais eficazes da colonialidade. A ideia de que a beleza pode ser medida por critérios universais é inseparável do processo histórico que transformou a Europa no centro da representação. O universal é o nome que o particular europeu deu a si mesmo. No campo da moda, isso significa que o corpo europeu foi convertido em referência estética global — não por mérito, mas por poder. Quando Mbembe (2017, p. 39) descreve a colônia como “o lugar em que a soberania consiste fundamentalmente no exercício de um poder à margem da lei”, ele nos oferece uma chave de leitura para compreender a estética moderna: nela, a exclusão é parte do funcionamento da norma. A invisibilidade dos corpos colonizados não é um acidente; é a condição necessária para que a visibilidade europeia se torne hegemônica.

Essa hegemonia foi sustentada por uma economia simbólica que se pretendia neutra, mas era racializada em sua base. O que se chamou de “moda internacional” ao longo do século XX foi, na verdade, uma internacionalização da estética europeia. Mesmo o surgimento do *prêt-à-porter*, ao industrializar o vestir e torná-lo acessível a novas classes, manteve o mesmo modelo de corpo e o mesmo regime de desejo. O acesso ao consumo não implicou acesso à visibilidade. Em termos bourdieusianos, a moda transformou o capital econômico em capital simbólico: comprar o corpo ideal não é o mesmo que possuí-lo. O desejo moderno é estruturado para ser inatingível. Ele promete liberdade enquanto reafirma o lugar do poder — a mulher branca, magra e heterossexual como síntese da elegância e do progresso.

Bell Hooks (1992) argumenta que a branquitude opera não apenas como cor da pele, mas como estrutura de percepção. O olhar branco define o que é belo e o que é grotesco, o que é moderno e o que é primitivo. Na moda, essa estrutura se manifesta em um jogo sutil entre presença e ausência: os corpos negros e indígenas aparecem apenas quando servem ao desejo do olhar branco, e desaparecem quando reivindicam autonomia. Hooks (1992) chama atenção para o fato de que, dentro desse regime, a experiência negra não é considerada fonte de conhecimento. Isso nos leva ao ponto que Sueli Carneiro (2005) define como *epistemicídio*: a negação do corpo como lugar de saber. O corpo negro não apenas é excluído das imagens da moda; ele é excluído do direito de falar sobre moda. O apagamento não é apenas estético — é epistêmico.

Lélia Gonzalez (1988) aprofunda essa crítica ao mostrar que o racismo científico do século XIX se traduziu em práticas culturais que ainda hoje orientam o olhar da modernidade. A “ciência da superioridade euro-cristã”, como ela a denomina, não se limitou a justificar a dominação colonial, mas estabeleceu o parâmetro de gosto que se tornaria o padrão de civilização. A moda, como um dos dispositivos mais visíveis da cultura, cristaliza esse parâmetro. O corpo europeu — disciplinado, contido, racional — torna-se o corpo da modernidade; todos os outros são corpos do atraso, da sensualidade, da irracionalidade. A colonialidade do vestir é, assim, uma pedagogia da diferença: ensina a cada corpo o seu lugar na hierarquia do visível.

Essa hierarquia não se mantém apenas pela exclusão, mas também pela apropriação. A história da moda está repleta de exemplos em que elementos das culturas colonizadas foram incorporados como tendências. Tecidos africanos, bordados indígenas, penteados afro, grafismos amazônicos — todos transformados em “inspiração” para coleções assinadas por estilistas europeus. Trata-se do que Hooks (1992) chama de “consumo da diferença”: o outro é desejado, mas nunca reconhecido como sujeito. Essa lógica de apropriação é uma das formas mais persistentes da *política da invisibilidade*: faz ver o outro apenas para reafirmar o centro. A diferença, estetizada e esvaziada de contexto, confirma a supremacia do olhar colonial que a recorta.

Nos anos 1960 e 1970, quando o *prêt-à-porter* alcança seu auge e o *fast fashion* começa a se delinear, a moda se torna um fenômeno global. Lipovetsky (1989) chama esse momento de “a moda consumada”: o vestir torna-se parte do cotidiano de todas as classes, e a aparência se converte em valor democrático. Contudo, o caráter supostamente inclusivo dessa democratização mascara uma nova forma de exclusão. O acesso à mercadoria não garante o acesso à imagem. A publicidade e a indústria seguem reproduzindo os mesmos padrões estéticos, agora embalados pela ideologia do consumo livre. Como observa Lipovetsky (1989, p. 155), vivemos “a era da leveza e da fruição”, na qual a moda substitui o rigor pela sedução. Mas essa leveza é profundamente desigual. A promessa de liberdade é acompanhada por um controle ainda mais sofisticado do visível.

Ao mesmo tempo, a expansão global da moda cria novas frentes de resistência. Nos países do Sul Global, estilistas, artistas e intelectuais começam a tensionar o cânone eurocêntrico, produzindo outras narrativas. No Brasil, figuras como Dener Pamplona de Abreu, Zuzu Angel e Clodovil Hernandez inscreveram-se nesse cenário com propostas que, ainda que ambíguas, desafiaram a hegemonia francesa. No entanto, mesmo esses nomes foram

# ..... Artigo .....X'

frequentemente lidos à luz do centro — como versões exóticas ou periféricas da modernidade. A história da moda latino-americana, africana e asiática segue sendo contada em função do Norte, como se o Sul fosse apenas eco, nunca origem. Essa estrutura narrativa é parte da *política da invisibilidade*: ela não apenas apaga presenças, mas também nega autoria.

A relação entre modernidade e exclusão, portanto, é constitutiva da própria ideia de moda. A modernidade, como afirma Mbembe (2017), é o tempo em que o humano se define pela capacidade de dominar — o outro, o corpo, o mundo. A moda moderna é a tradução estética dessa dominação: governa pelo olhar e pela forma, naturalizando as hierarquias que sustentam o poder. O sujeito moderno da moda é o mesmo sujeito colonial que decide quem tem direito à imagem. É ele que transforma o corpo negro em mercadoria, o corpo indígena em fantasia, o corpo queer em espetáculo. E é também ele que define o que é liberdade: o direito de consumir o outro sem ser contaminado por sua presença.

No entanto, mesmo nesse regime aparentemente fechado, fissuras se abrem. As contradições da modernidade estética se tornam visíveis quando os corpos excluídos começam a reclamar seu lugar na narrativa. As primeiras modelos negras e mestiças das décadas de 1960 e 1970, como Naomi Sims e Beverly Johnson, romperam parcialmente o monopólio branco da visibilidade. Sims, considerada a primeira supermodelo negra dos Estados Unidos, estampou campanhas e desfiles de prêt-à-porter, mas enfrentou resistência das revistas tradicionais. Johnson, ao aparecer na capa da Vogue em 1974, simbolizou um avanço histórico — ainda que isolado. Esses episódios mostram que a visibilidade, na moda, é sempre política: cada imagem é uma disputa pelo direito de existir no campo do sensível.

Essa disputa é também uma disputa pela memória. A história da moda foi escrita de modo a apagar as trajetórias que não se encaixavam no mito da elegância europeia. Mulheres como Ruth de Souza, Mercedes Baptista e Zezé Motta, no Brasil, não aparecem nos livros de moda, embora suas imagens tenham moldado o imaginário nacional. O mesmo ocorre com performers como Josephine Baker, cuja presença em Paris nos anos 1920 desafiou o racismo e o sexismo do modernismo europeu. Baker dançava no palco, mas também na fronteira entre o visível e o invisível: celebrada como espetáculo, era ao mesmo tempo confinada à categoria do exótico. Sua fama era o reflexo da política do olhar colonial — aquela que permite ver o corpo

negro apenas como corpo em performance.

Essas figuras — Baker, Sims, Johnson, DeVore, Towles — não são apenas nomes de exceção. Elas são evidências de que a *política da invisibilidade* não é absoluta, mas constantemente tensionada. Sua mera presença desloca o olhar, introduz ruído na ordem visual da modernidade. Ao fazer isso, abrem caminho para o que Rancière (2007) chama de *redistribuição do sensível*: o momento em que novas formas de ver e dizer se tornam possíveis. A emergência desses corpos no campo da moda não é um gesto decorativo, mas político. Cada aparição é uma reivindicação de humanidade, um gesto que transforma o ato de vestir em ato de resistência.

Essa resistência, porém, não elimina o conflito. Ela o expõe. A moda contemporânea continua a operar sob a lógica do espetáculo, absorvendo as diferenças e convertendo-as em mercadoria. A diversidade é frequentemente mobilizada como valor de marca, sem que as estruturas de poder sejam alteradas. Bell Hooks (1992) já alertava para essa apropriação: “O sistema se reconfigura para absorver o choque da diferença e neutralizá-lo em seguida”. No mundo da moda, isso significa que a visibilidade pode coexistir com a exclusão — e frequentemente o faz. O desafio, portanto, não é apenas aparecer, mas transformar o modo como o olhar opera.

É nesse ponto que se encerra a narrativa dominante e se inicia outra história: a dos corpos ausentes que voltam a ser vistos e que, ao serem vistos, reconfiguram a própria ideia de moda. A partir daqui, o foco se desloca da moda como mecanismo de exclusão para a moda como campo de disputa estética e política. A *política da invisibilidade*, antes instrumento de dominação, torna-se o espaço da resistência. O invisível começa a ver-se — e a se fazer ver.

#### 4 CORPOS AUSENTES E POLÍTICA DA INVISIBILIDADE

A *política da invisibilidade* é uma das engrenagens mais silenciosas e persistentes do poder na moda. Ela atua não apenas pela exclusão física dos corpos que não se enquadram nos padrões dominantes, mas sobretudo pela regulação do que pode ser visto, reconhecido e desejado. Rancière (2007) define essa operação como uma *partilha do sensível*: o sistema que determina o que é perceptível e o que permanece fora do campo da experiência comum. Na moda, essa partilha se materializa nas imagens, nas passarelas, nas vitrines e nos editoriais que delimitam a fronteira entre o visível e o invisível. Ver é, nesse contexto, um ato político. Cada corpo representado — e cada corpo ausente — é um índice de poder.



# ..... Artigo .....X'

Bell Hooks (1992), em *Black Looks: Race and Representation*, afirma que a invisibilidade das mulheres negras na cultura visual não é uma omissão inocente, mas uma forma ativa de violência simbólica. Segundo ela, “o olhar branco” define o que é belo e aceitável, enquanto nega às pessoas negras o direito de olhar e de serem olhadas em sua própria complexidade. Esse olhar, internalizado e reproduzido nas estruturas da moda, cria uma economia afetiva onde o corpo negro é simultaneamente hipervisível e invisível: desejado como exotismo, mas rejeitado como norma. Judith Butler (2002) complementa essa reflexão ao mostrar que a visibilidade é sempre mediada por normas de inteligibilidade: apenas certos corpos podem ser reconhecidos como sujeitos, enquanto outros são relegados à margem da representação. Stuart Hall (1997) reforça que toda representação é também uma construção de sentido — e que a ausência é tão significativa quanto a presença. A invisibilidade, portanto, é uma forma de representação negativa: o modo pelo qual o poder se manifesta ao negar visibilidade.

Essa *política da invisibilidade* atravessa a história da moda moderna desde seu nascimento. Durante décadas, a indústria da moda se estruturou sobre uma estética da homogeneidade: brancura, magreza, juventude e heteronormatividade foram elevadas à categoria de virtude estética universal. Os desfiles de alta-costura do pós-guerra — com Dior, Balenciaga, Givenchy e Chanel — encenavam uma feminilidade europeia que se pretendia atemporal, mas que, na prática, correspondia a uma elite racial e social restrita. Nesse cenário, corpos negros, indígenas, gordos, queer e trans eram simplesmente apagados. A ausência não era um vazio: era uma política deliberada de exclusão, um modo de ordenar o mundo e suas aparências.

Mesmo quando corpos dissidentes surgiam na cena, o faziam de modo controlado, como exceções que confirmavam a regra. Dorothea Towles Church, primeira modelo negra a desfilarem para *maisons* de alta-costura em Paris nos anos 1940 e 1950, foi celebrada como símbolo de elegância, mas raramente nomeada nas publicações oficiais da época. Helen Williams, igualmente pioneira, enfrentou a recusa sistemática de agências norte-americanas e precisou ir a Paris para encontrar reconhecimento. Ophelia DeVore, ao fundar a agência Grace del Marco, criou um espaço de afirmação estética para modelos negras, como Diahann Carroll, num

sistema que as excluía. Essas presenças, apesar de marginais, foram fissuras na narrativa dominante: suas trajetórias desestabilizaram o monopólio da brancura e revelaram que a visibilidade é sempre um campo de disputa.

Josephine Baker talvez seja o exemplo mais emblemático dessa ambiguidade. Ícone da Paris dos anos 1920, Baker se tornou símbolo da modernidade e da sensualidade negra, mas seu corpo foi moldado pelo olhar colonial. Celebrada no palco, era simultaneamente objetificada e desumanizada. Sua imagem — dançando com bananas à cintura — condensa a contradição da representação racial na modernidade: visível enquanto corpo, invisível enquanto sujeito. A estética do exotismo, como lembra Hooks (1992), é uma das estratégias mais eficazes da *política da invisibilidade*: ela permite que o outro apareça, desde que sob o controle do olhar dominante.

No Brasil, esse processo assumiu contornos próprios, marcados pela colonialidade e pelo mito da democracia racial. Ruth de Souza, Mercedes Baptista e Zezé Motta foram pioneiras na afirmação de uma estética negra no teatro, na dança e na música, mas suas imagens foram frequentemente deslocadas para fora da moda institucional. Baptista, ao criar o Ballet Folclórico do Brasil, introduziu corpos negros e gestualidades afro-brasileiras no imaginário visual nacional, rompendo com o ideal de corpo branco europeu. Ainda assim, sua contribuição raramente é reconhecida na história da moda, como se o campo do vestir estivesse imune à política de exclusão racial que atravessa as artes. Ruth de Souza, por sua vez, foi uma das primeiras mulheres negras a aparecer em revistas ilustradas no Brasil, mas sempre sob enquadramentos que enfatizavam sua “graça” e “delicadeza” — atributos da feminilidade branca projetados sobre um corpo negro. Esses deslocamentos revelam que a invisibilidade não é ausência total, mas uma forma de presença controlada: o corpo está ali, mas sob condições impostas.

Essa lógica se estende também aos corpos queer e trans. Mercedes de Acosta, escritora e figurinista dos anos 1930 e 1940, desafiava as normas de gênero em um meio profundamente conservador, enquanto artistas como Marlene Dietrich e Toto Koopman encarnavam estéticas andróginas que, embora celebradas, eram lidas como excentricidades e não como expressões legítimas de subjetividade. A história da moda consagrou suas imagens, mas silenciou suas identidades. Como afirma Butler (2002), a inteligibilidade dos corpos está atrelada às normas de reconhecimento: o que não se conforma à matriz heterossexual é tornado ilegível. Assim, mesmo quando aparecem, esses corpos permanecem à margem do sentido.

A invisibilidade também se produz pelo excesso de visibilidade. Na década de 1970,

# ..... Artigo .....X'

com o avanço da indústria do *prêt-à-porter* e da publicidade global, a imagem do corpo negro começou a circular em campanhas e revistas, mas sob a lógica do espetáculo. Grace Jones, modelo e performer jamaicana, redefiniu os limites do gênero e da beleza, mas sua estética foi frequentemente tratada como “futurista” ou “alienígena”, como se a diferença precisasse ser deslocada para o domínio da fantasia. Naomi Sims e Beverly Johnson romperam barreiras nas revistas de moda, mas a própria conquista de suas capas foi tratada como evento extraordinário, não como mudança estrutural. O mesmo se aplica a modelos latino-americanas, indígenas e asiáticas, frequentemente apresentadas como “exóticas”, reiterando o padrão eurocêntrico. A diferença, estetizada e neutralizada, torna-se mercadoria.

A *política da invisibilidade* na moda é, portanto, uma pedagogia do olhar. Ela ensina o que deve ser admirado e o que deve ser ignorado. Stuart Hall (1997) explica que os sistemas de representação moldam a percepção social: ver é uma prática aprendida. A moda, nesse sentido, é um dos instrumentos mais eficazes de educação visual da modernidade. Ao longo de mais de um século, revistas, campanhas e passarelas formaram o olhar global — um olhar treinado para reconhecer o belo no corpo branco e europeu. Esse aprendizado é tão profundo que mesmo as tentativas de romper com ele são muitas vezes capturadas pelo sistema. Quando a diferença é incorporada, é geralmente em termos de “tendência”, “diversidade” ou “inclusão”, palavras que, como observa Hooks (1992), operam como dispositivos de controle: fingem abertura, mas preservam o centro.

A visibilidade, contudo, é sempre um campo em disputa. Rancière (2007) afirma que o político emerge quando a ordem do sensível é perturbada — quando aqueles que eram tidos como mudos começam a falar, ou quando o invisível se faz ver. No caso da moda, isso significa que os corpos ausentes não desaparecem: eles resistem, reinventam, reocupam o espaço do olhar. Mesmo sem acesso às estruturas institucionais, esses corpos constroem outras visualidades — nos bastidores, nas margens, nas ruas. A estética da ausência, nesse sentido, é também uma estética da insurgência. O que não aparece no desfile pode aparecer no cotidiano; o que é excluído da passarela pode reinventar-se na performance, na fotografia, na arte. A *política da invisibilidade* é, paradoxalmente, o solo sobre o qual se constroem novas formas de visibilidade.

Essa tensão torna-se evidente nas transformações do final do século XX e início do XXI. Se, por um lado, o *fast fashion* consolidou a padronização global da aparência, por outro, novas vozes emergiram para contestar esse domínio. As críticas de teóricos e artistas do Sul Global — de Lélia Gonzalez a Achille Mbembe, de Bell Hooks a Sueli Carneiro — abriram caminho para pensar a moda como espaço de disputa simbólica. As epistemologias negras, indígenas e queer passaram a questionar não apenas quem aparece, mas como e para quem aparece. A moda deixou de ser apenas objeto de consumo para se tornar território de enunciação política. Nesse ponto, o visível e o invisível já não se opõem simplesmente: eles se imbricam, se atravessam e se reconfiguram mutuamente.

A partir dessa perspectiva, compreender os corpos ausentes é compreender também os modos de resistência que emergem das margens. A ausência, quando nomeada, torna-se presença crítica. As histórias de Towles, Williams, DeVore, Baker, Baptista, Dietrich, Koopman e tantas outras não são apenas anedotas esquecidas; são fragmentos de uma contra-história da moda — uma narrativa subterrânea que desafia o mito da modernidade europeia. Essa contra-história anuncia o que Rancière (2007) chama de *redistribuição do sensível*: a reconfiguração das formas de percepção e significação que permite o surgimento de novas subjetividades. A partir das margens, novas estéticas começam a se formar, desafiando a ordem estabelecida do ver e do ser visto.

Assim, se a moda moderna foi construída sobre o apagamento, a contemporaneidade se vê diante do desafio de reescrever esse olhar. A visibilidade de corpos antes excluídos — ainda que parcial e ambígua — sinaliza uma inflexão na *política da invisibilidade*. A história não se apaga, mas pode ser reconfigurada. É nesse limiar entre exclusão e resistência que se desenha o próximo movimento deste estudo: a moda como dispositivo de exclusão e, ao mesmo tempo, possibilidade de reescrita — um campo onde o poder se manifesta, mas também pode ser subvertido.

## **5 MODA COMO DISPOSITIVO DE EXCLUSÃO E POSSIBILIDADE DE REESCRITA**

A moda é, simultaneamente, linguagem e poder. Ela não apenas veste corpos, mas os ordena, classifica e hierarquiza. Assim como o discurso organiza o que pode ser dito, o vestuário regula o que pode ser visto. Esse é o duplo movimento que estrutura o campo da moda enquanto dispositivo: um sistema que cria regimes de visibilidade e invisibilidade, de inclusão e de

# ..... Artigo .....X'

exclusão. Na medida em que delimita o que é considerado belo, moderno ou aceitável, a moda se torna um operador simbólico do poder, o que Rancière (2007) chamaria de uma *partilha do sensível*. Mas se a moda é, como toda forma estética, um espaço de partilha, ela também é um campo de conflito. Nesse sentido, o que está em jogo não é apenas quem aparece, mas como aparece — e, sobretudo, quem permanece invisível.

## 5.1 A moda como dispositivo de poder e exclusão

Para compreender a moda como dispositivo de exclusão, é necessário situá-la dentro de uma longa história de controle do corpo e da aparência. Achille Mbembe (2017), em *Necropolítica*, argumenta que a modernidade europeia foi fundada sobre a capacidade de definir quais vidas merecem ser vividas e quais podem ser descartadas — um poder de morte que se estende às esferas simbólicas e culturais. A estética europeia, ao estabelecer padrões universais de beleza e civilização, consolidou uma forma de *colonialidade do poder* (Quijano, 2000), onde o corpo branco, masculino e heteronormativo se tornou a medida de todas as coisas. Essa centralidade produziu o que Sueli Carneiro (2005) denomina *epistemicídio*: a destruição sistemática dos saberes e expressões dos povos subjugados, substituindo-os por uma estética do domínio.

A moda moderna, ao surgir no Ocidente, internalizou esse mesmo gesto colonial. Lipovetsky (1989) celebra a moda como símbolo da modernidade e da individualização — uma “revolução do efêmero” que emanciparia os sujeitos das amarras da tradição. No entanto, como observam Hooks (1992) e Mbembe (2017), essa suposta emancipação sempre foi seletiva. O sujeito moderno da moda, que Lipovetsky descreve como autônomo e livre, é, na verdade, o “homem heterossexual, branco, patriarcal, cristão, militar, capitalista e europeu” (Grosfoguel, 2011). Foi ele quem, desde os navios coloniais até as passarelas de Paris, definiu o que é elegância, decoro e civilização.

Na Alta Costura do século XIX e início do XX, essa estrutura se materializou na centralização de Paris como “capital da moda” — uma metrópole que exportava não apenas tecidos, mas valores estéticos e morais. Charles Frederick Worth, considerado o “pai da Alta

Costura”, instaurou uma ordem visual e simbólica que associava a sofisticação à brancura e à feminilidade dócil. As *maisons* francesas tornaram-se templos do gosto burguês, enquanto corpos não europeus eram reduzidos a inspiração exótica ou curiosidade antropológica. A exclusão era o princípio de funcionamento desse sistema, e não seu desvio.

Com o avanço do *prêt-à-porter* no século XX, a lógica da exclusão foi reconfigurada, mas não abolida. A moda de massa democratizou o acesso às roupas, mas manteve o monopólio simbólico do Norte Global. Paris, Londres, Milão e Nova York permaneceram como centros legitimadores, enquanto o Sul Global — África, América Latina e Ásia — seguia relegado à condição de fornecedor de mão de obra e matéria-prima. A globalização do *fast fashion* apenas aprofundou essa hierarquia, transformando o corpo racializado e feminino em força produtiva invisível. Nas palavras de Mbembe (2017), a “economia da vida” capitalista é sustentada pela “gestão da morte”: a precarização e o apagamento dos corpos que tornam possível o espetáculo da abundância.

Essa assimetria também atravessa o campo simbólico. Ao longo do século XX, a indústria da moda construiu um imaginário universal que identificava o belo com o branco e o magro, o feminino com o delicado, o masculino com o contido. Butler (2002) mostra que essas normas não são apenas culturais, mas performativas: elas produzem corpos inteligíveis, enquanto outros permanecem fora da gramática do reconhecimento. O corpo queer, o corpo gordo, o corpo negro ou indígena não apenas “não cabem” na narrativa dominante — eles a ameaçam. Por isso, precisam ser silenciados, estetizados ou convertidos em tendência. A moda, nesse sentido, é um laboratório da normatividade.

A *política da invisibilidade*, descrita no bloco anterior, encontra aqui seu terreno mais sofisticado. O que está em jogo não é apenas a exclusão material dos corpos dissidentes, mas sua incorporação controlada. A indústria global da moda aprendeu a lucrar com a diferença sem transformar suas estruturas. Como observa Hooks (1992), a “diversidade” se tornou uma nova forma de mercadoria: vende-se o outro, mas não se cede o poder de representação. Campanhas inclusivas, desfiles com modelos de múltiplas origens ou corpos fora do padrão operam muitas vezes como simulacros de mudança — fissuras que reafirmam a centralidade do mesmo. O olhar colonial, agora digital e mercadológico, continua a ditar o ritmo da visibilidade.

## 5.2 A moda como espaço de reescrita e resistência

Se a moda foi, historicamente, um dispositivo de exclusão, ela também se tornou um

X'

campo de reescrita — um lugar onde novos sujeitos reivindicam o direito de aparecer. Essa disputa se dá tanto na materialidade das roupas quanto na performatividade das imagens. Rancière (2007) afirma que o político se manifesta quando aqueles que eram considerados “sem parte” — os que não tinham voz, nem rosto — passam a se inscrever na partilha do sensível. A *reescrita da moda* é, portanto, uma reconfiguração do visível: uma redistribuição das formas de ver, sentir e significar.

No contexto da Alta Costura e do *prêt-à-porter*, figuras como Dorothea Towles Church e Helen Williams desafiaram a exclusividade racial das passarelas parisienses, abrindo caminho para novas visualidades. Imane Ayissi, estilista camarês membro convidado da *Chambre Syndicale de la Haute Couture*, é herdeiro direto desse gesto insurgente: ao fundir técnicas africanas com a sofisticação da *couture* francesa, ele não apenas introduz novas estéticas, mas questiona o próprio centro simbólico da moda. Sua presença afirma que a África não é apenas “inspiração”, mas potência criadora — uma inversão da lógica colonial.

A mesma reconfiguração pode ser observada em designers e artistas do Sul Global. No Brasil, Ronaldo Fraga incorpora narrativas afro-indígenas e memórias regionais em suas coleções; Isaac Silva propõe uma moda antirracista e afetiva; Ilyás Silvério tensiona o olhar publicitário ao fotografar corpos negros e queer em composições poéticas que desestabilizam o fetiche da branquidão. Essas práticas não são apenas “representações” de diversidade, mas gestos políticos que alteram o regime de visibilidade da moda nacional. A partir delas, o Sul Global deixa de ser o outro da moda e se torna seu novo centro de enunciação.

No campo da imagem e da performance, artistas como Loo Nascimento, Samuel de Saboia, Ventura Profana, Linn da Quebrada e Jup do Bairro expandem as fronteiras da estética do vestir. Suas práticas deslocam a moda do consumo para o ato político, transformando o corpo em superfície de resistência. O *fashion system* tenta absorver essas expressões, mas sua força está justamente naquilo que não pode ser capturado: a fricção entre beleza e dissidência, desejo e crítica. Butler (2002) diria que é nesse *agir performativo* que o corpo se refaz como sujeito — não ao obedecer às normas, mas ao desviá-las.

A *reescrita da moda* também passa pela ampliação das genealogias. Incorporar figuras como Ruth de Souza, Mercedes Baptista, Zezé Motta, Carmen Miranda ou Madame Satã à

história da moda brasileira é um ato de reparação simbólica. São corpos e trajetórias que, embora fora das passarelas, construíram imaginários visuais e estéticos fundamentais. Como observa Stuart Hall (1997), a identidade é sempre uma construção em processo — e revisitar o passado é parte desse processo. Recontar a história da moda a partir dessas presenças é um modo de redistribuir o sensível: de transformar o que antes era silêncio em linguagem.

Contemporaneamente, marcas como Chromat, Telfar e Pyer Moss radicalizam essa reconfiguração ao propor uma moda que é, simultaneamente, estética e política. Becca McCharen-Tran (Chromat) projeta roupas para corpos trans, gordos e queer sem enquadrá-los na lógica da “inclusão” como exceção; Telfar Clemens afirma o lema “not for you — for everyone” como ética e estética da coletividade; e Kerby Jean-Raymond (Pyer Moss) transforma o desfile em manifesto, reescrevendo a história negra americana nas passarelas de Nova York. Essas iniciativas não apenas ampliam a visibilidade, mas desafiam a própria estrutura da moda como sistema de exclusão. São exemplos concretos do que Mbembe (2017) chama de *descolonização estética*: a abertura para múltiplas formas de existir, ver e vestir.

No Brasil, esse movimento encontra ecos potentes. Desfiles de Isaac Silva com modelos indígenas, gordos e trans; colaborações entre Ronaldo Fraga e comunidades tradicionais; a presença de Taís Araújo, Rita Carreira e Loo Nascimento em campanhas de alcance nacional — tudo isso compõe uma nova gramática do visível. Não se trata apenas de diversidade representacional, mas de redistribuição de poder. A estética torna-se política quando redefine quem tem o direito de aparecer e sob quais condições.

Ainda assim, essa reescrita não é linear nem pacífica. Como alerta Hooks (1992), a representação é sempre um campo de negociação e de risco. A moda pode incluir para domesticar, celebrar para neutralizar. O desafio é manter viva a tensão entre visibilidade e resistência, entre presença e crítica. Talvez, como sugere Rancière (2007), o papel da arte — e da moda — seja justamente esse: “fazer ver o que não cabia ser visto, fazer ouvir como discurso o que só era ruído”. A moda, quando reescrita a partir do Sul Global e de seus corpos ausentes, deixa de ser apenas reflexo da sociedade e se torna prática de transformação.

Assim, compreender a moda como dispositivo de exclusão e possibilidade de reescrita é reconhecer que o poder e a resistência habitam o mesmo tecido. Cada costura, cada imagem, cada corpo é uma fronteira onde se decide o que o mundo pode ver. E talvez, nesse gesto de reconfigurar o sensível, a moda reencontre aquilo que a modernidade europeia lhe negou: o direito à diferença, à pluralidade e à vida.



## 6 COSTURAS POR VIR

Pensar a moda a partir da *política da invisibilidade* é compreender que o ato de vestir nunca foi neutro, nem tampouco um gesto inócuo diante das hierarquias do mundo. A moda — esse território que se confunde com o olhar, com a imagem e com o desejo — sempre operou como tecnologia de poder, produzindo presenças e apagamentos. O percurso deste estudo demonstrou que, se a moda regula corpos e delimita fronteiras simbólicas, ela o faz por meio de uma *partilha do sensível* (RANCIÈRE, 2005) que determina quem pode aparecer e quem deve permanecer fora do campo da visibilidade. Essa partilha, longe de ser apenas estética, é também política: define o possível e o impossível, o reconhecível e o que será condenado à sombra.

A história da moda moderna, tal como a tradição ocidental a escreveu, foi uma narrativa de dominação e silenciamento. Sob o brilho das passarelas de Paris e a retórica da modernidade burguesa, consolidou-se um sistema eurocêntrico, branco e patriarcal que erigiu a diferença como falta e a alteridade como exótica. Como evidenciaram Mbembe (2017) e Gonzalez (1988), a colonialidade não apenas estruturou economias e impérios, mas também instaurou uma epistemologia estética que fez da brancura o padrão do belo, e da Europa o horizonte da civilização. Nesse sentido, a *necropolítica* — poder de decidir quem vive e quem morre, mas também quem é visto e quem é apagado — operou como matriz profunda do *fashion system*, sustentando uma gramática visual que transformou a exclusão em norma e a diferença em mercadoria.

Bell Hooks (1992) chamou atenção para a necessidade de olhar novamente para os corpos que foram negados pela história da moda — corpos negros, indígenas, queer, gordos, dissidentes —, não como exceções ou objetos de piedade, mas como agentes de criação e reconfiguração do sensível. Butler (2002) reforçou que o reconhecimento não é dado, mas performado; e que os corpos só se tornam inteligíveis quando participam de um regime que os nomeia e lhes confere visibilidade. Hall (1997), por sua vez, ensinou que a representação não é um espelho do real, mas o próprio lugar onde o real é produzido. Assim, pensar a moda a partir desses autores é deslocar a noção de estética para o campo da política, compreendendo-a como

prática discursiva que define as formas de vida possíveis.

A partir desse entendimento, torna-se inevitável revisitar o Sul Global não como periferia do mundo da moda, mas como lugar de invenção, resistência e reescrita. O Sul não é apenas um espaço geográfico, mas uma posição epistêmica, um modo de ver e de existir que desafia o universalismo do Norte. É nesse horizonte que emergem vozes e práticas que desestabilizam a hegemonia estética eurocêntrica, afirmando outros modos de vestir, de representar e de imaginar o corpo. Designers como Isaac Silva, Ilyas Silvério e Ronaldo Fraga, entre outros, não produzem apenas roupas: produzem narrativas insurgentes que rompem o pacto colonial do olhar. Ao costurarem ancestralidade e futuro, local e global, esses criadores performam uma estética de resistência que se opõe ao apagamento e reivindica o direito de existir em imagens.

Essa disputa pela visibilidade, contudo, não é simples nem linear. Ao mesmo tempo em que novas presenças ganham espaço — corpos negros, indígenas, trans, gordos —, o mercado tenta capturar essa potência pela lógica da mercadoria. Hooks (1992) advertia que a inclusão pode ser, paradoxalmente, uma forma de contenção, quando a diferença é celebrada apenas como espetáculo e não como ruptura. É nesse ponto que Rancière (2005) propõe a redistribuição do sensível como gesto político: não basta fazer ver o que estava invisível; é preciso transformar as condições de visibilidade, deslocar os regimes do olhar, reordenar as hierarquias do sensível. Ver, aqui, é um verbo político — implica reconhecer a alteridade não como exceção, mas como constitutiva do comum.

A moda, portanto, é um campo de tensões: dispositivo de exclusão e possibilidade de reescrita. Quando o corpo negro desfila em passarela europeia, quando o corpo indígena assume o centro de um editorial, quando o corpo gordo ocupa o espaço da beleza, o que se produz não é apenas uma imagem, mas uma reconfiguração simbólica do mundo. Cada presença antes negada é também uma denúncia e uma promessa: a denúncia de um passado que nos organizou pela ausência e a promessa de um presente que insiste em se refazer. A *política da invisibilidade*, ao ser exposta, transforma-se em política da aparição — e é nessa passagem que reside o poder poético e político da moda contemporânea.

As práticas emergentes do Sul Global indicam que a reescrita da moda não se dá apenas pela multiplicação de corpos nas imagens, mas pela transformação do próprio imaginário que sustenta essas imagens. Quando a moda se abre para os tecidos africanos de Imane Ayissi, para os trançados indígenas de We'e'ena Tikuna, para as narrativas queer de Ventura Profana ou para as visualidades afro-futuristas de Samuel de Saboia, ela se aproxima de uma estética de

descolonização. Essa estética não busca substituir um centro por outro, mas dissolver o próprio centro, multiplicando os modos de ser e aparecer. A visibilidade, então, deixa de ser concessão e torna-se direito — direito de narrar o corpo, de habitar o mundo, de existir em cor, em volume, em diferença.

O desafio que resta é o de sustentar esse movimento sem que ele se converta em mais uma forma de consumo. Pois a moda, com sua vocação ambígua, pode tanto libertar quanto capturar. Pode tanto ampliar o comum quanto privatizá-lo sob a forma de tendência. O risco da *inclusão estética* é tornar-se apenas uma nova máscara do poder, uma forma de assimilação que neutraliza o gesto político da diferença. Mas é justamente na consciência dessa ambiguidade que se encontra a força da reescrita: reconhecer a moda como linguagem do poder é também reconhecer sua capacidade de invenção simbólica. A estética, nesse sentido, é o lugar onde o político se encarna — onde o sensível torna-se campo de luta.

Este artigo buscou, portanto, mostrar que a moda é uma arena de disputa entre o visível e o invisível, o poder e a criação, a norma e a insurgência. Se o colonialismo instituiu uma estética da exclusão, o gesto de descolonizar a moda implica reconfigurar o olhar — e não apenas ampliar o quadro. Implica questionar os fundamentos de quem narra, de quem registra, de quem legitima. A reescrita do sensível é, antes de tudo, um gesto de responsabilidade: olhar o outro não como vitrine, mas como espelho. Ver não é consumir: é reconhecer, é aprender a partilhar o mundo.

Ao final, a moda que emerge desse horizonte não é aquela que dita tendências, mas a que convoca experiências. Não é a que veste, mas a que revela — uma moda que escuta o corpo e o deixa falar, que reconhece o tecido como memória e o gesto como linguagem. Uma moda que, ao costurar ausências, inventa presenças; que transforma a ferida colonial em trama e o silêncio em textura.

Porque, afinal, se o poder se veste, a resistência também. E talvez seja nesse entrelaçamento — entre o visível e o invisível, entre o passado que ainda grita e o futuro que se costura — que possamos enfim vislumbrar o nascimento de uma moda outra: não aquela que cobre o corpo, mas a que o liberta.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AYISSI, Imane. *About Us*. Site oficial do estilista, 2024. Disponível em: <https://www.imane-ayissi.com/en/about-us/>. Acesso em: 5 out. 2025.

BAKER, Josephine. *Josephine Baker Biography*. National Women's History Museum, 2023. Disponível em: <https://www.womenshistory.org/education-resources/biographies/josephine-baker>. Acesso em: 5 out. 2025.

BAPTISTA, Mercedes. *Mercedes Baptista: a bailarina do povo*. Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras, 2023. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa32955/mercedes-baptista>. Acesso em: 5 out. 2025.

BARTHES, Roland. *O sistema da moda*. Tradução de Ivone C. Benedetti. São Paulo: Companhia das Letras, 2005 [1967].

BOURDIEU, Pierre; DELSAUT, Yvette. *O costureiro e sua grife: contribuição para uma teoria da magia*. In: \_\_\_\_\_. *A produção da crença: contribuição para uma economia dos bens simbólicos*. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Zouk, 2008. p. 153–181.

BOURDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. Tradução de Daniela Kern e Guilherme João de Freitas Teixeira. Porto Alegre: Zouk, 2007 [1979].

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Tradução de Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989 [1984].

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003 [1990].

BUTLER, Judith. *Vida precária: o poder do luto e da violência*. Tradução de André Duarte. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

CARNEIRO, Sueli. *A construção do outro como não-ser como fundamento do ser*. In: SILVÉRIO, Valter Roberto; GOMES, Nilma Lino (orgs.). *Educação e relações raciais: reflexões e propostas para o ensino*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011. p. 97–109.

CARRIEIRA, Rita. “Rita Carreira é a primeira modelo plus size na capa da *Vogue Brasil*”. *Vogue Brasil*, 6 nov. 2020. Disponível em: <https://vogue.globo.com/moda/noticia/2020/11/rita-carreira-e-primeira-modelo-plus-size-na-capa-da-vogue-brasil.ghml>. Acesso em: 5 out. 2025.

CHASINGHORSE, Quannah. “Meet Quannah Chasinghorse: the Indigenous model breaking barriers in fashion”. *Vogue*, 2022. Disponível em: <https://www.vogue.com/article/quannah-chasinghorse-fashion-interview>. Acesso em: 5 out. 2025.

CHURCH, Dorothea Towles. “Church, Dorothea Towles”. *Texas State Historical Association*, 2023. Disponível em: <https://www.tshaonline.org/handbook/entries/church-dorothea-towles>. Acesso em: 5 out. 2025.

# ..... Artigo ..... X'

CRANE, Diana. *A moda e seu papel social: classe, gênero e identidade das roupas*. Tradução de Cristina Borges. São Paulo: Senac, 2006.

DeVORE, Ophelia. “Ophelia DeVore: the woman who revolutionized beauty standards”. *Smithsonian Magazine*, 2022. Disponível em: <https://www.smithsonianmag.com/history/ophelia-devore-revolutionized-beauty-standards-180978458/>. Acesso em: 5 out. 2025.

DIETRICH, Marlene. *Marlene Dietrich: a legend in androgyny*. *The Guardian*, 2021. Disponível em: <https://www.theguardian.com/fashion/2021/feb/04/marlene-dietrich-androgyny-fashion>. Acesso em: 5 out. 2025.

EVANS, Caroline. *Fashion at the edge: spectacle, modernity and deathliness*. New Haven: Yale University Press, 2003.

FRAGA, Ronaldo. “Ronaldo Fraga: moda como poesia política”. *Vogue Brasil*, 2021. Disponível em: <https://vogue.globo.com/moda/noticia/2021/06/ronaldo-fraga-e-a-poetica-da-moda-politica.html>. Acesso em: 5 out. 2025.

GARCIA, Loo Nascimento. “Loo Nascimento: a stylist que recria o olhar sobre o corpo negro na moda brasileira”. *Elle Brasil*, 2022. Disponível em: <https://elle.com.br/moda/loo-nascimento-stylist>. Acesso em: 5 out. 2025.

GONZALEZ, Lélia. *Racismo e sexismo na cultura brasileira*. In: \_\_\_\_\_. *Primavera para as rosas negras: Lélia Gonzalez — coletânea de textos (1954–1994)*. Rio de Janeiro: Zahar, 2018 [1988].

GROSFOGUEL, Ramón. *Para descolonizar os estudos de economia política e os estudos pós-coloniais: transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global*. In: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (orgs.). *Epistemologias do Sul*. Coimbra: Almedina, 2010. p. 455–491.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006 [1997].

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Tradução de Adelaine La Guardia Resende et al. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

HARDISON, Bethann. “Bethann Hardison: diversity advocate and fashion icon”. *CFDA Awards*, 2023. Disponível em: <https://cfda.com/news/bethann-hardison-receives-founders-award>. Acesso em: 5 out. 2025.

HOOKS, Bell. *Black looks: race and representation*. Boston: South End Press, 1992.

HOOKS, Bell. *Olhares negros: raça e representação*. Tradução de Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019.

JOHNSON, Beverly. “Beverly Johnson on breaking barriers in fashion”. *Vogue*, 2021. Disponível em: <https://www.vogue.com/article/beverly-johnson-first-black-model-vogue-cover>. Acesso em: 5 out. 2025.

KELLY, Patrick. *Patrick Kelly: Runway of Love*. Philadelphia Museum of Art, 2014. Disponível em: <https://www.philamuseum.org/exhibitions/2014/797.html>. Acesso em: 5 out. 2025.

KOOPMAN, Toto. *Toto Koopman: model, spy, and modern woman*. *The Guardian*, 2020. Disponível em: <https://www.theguardian.com/fashion/2020/mar/01/toto-koopman-model-spy-queer-icon>. Acesso em: 5 out. 2025.

LIPOVETSKY, Gilles. *O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas*. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1989 [1987].

MBEMBE, Achille. *Necropolítica*. Tradução de Renata Santini. São Paulo: N-1 Edições, 2018 [2017].

MCROBBIE, Angela. *The aftermath of feminism: gender, culture and social change*. London: SAGE Publications, 2009.

MOTTA, Zezé. *Zezé Motta: atriz e cantora*. *Enciclopédia Itaú Cultural*, 2023. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa32728/zeze-motta>. Acesso em: 5 out. 2025.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2005 [2000].

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. Tradução de Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

SILVA, Isaac. “Isaac Silva: moda preta, política e poesia”. *Vogue Brasil*, 2023. Disponível em: <https://vogue.globo.com/moda/noticia/2023/07/isaac-silva-moda-preta-e-politica.html>. Acesso em: 5 out. 2025.

SIMMEL, Georg. *Filosofia da moda e outros escritos*. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Relógio D’Água, 2014 [1905].

SOUZA, Ruth de. *Ruth de Souza: atriz pioneira da representatividade negra no Brasil*. *Acervo IMS*, 2020. Disponível em: <https://ims.com.br/ruth-de-souza/>. Acesso em: 5 out. 2025.

TIKUNA, We’e’ena. *We’e’ena Tikuna: arte, corpo e resistência indígena*. *Museu do Índio (Funai)*, 2023. Disponível em: <https://museudoindio.gov.br/weeenatikuna/>. Acesso em: 5 out. 2025.

# ..... Artigo ..... .....

TOWLES, Dorothea. *Church, Dorothea Towles — Handbook of Texas Online. Texas State Historical Association*, 2023. Disponível em: <https://www.tshaonline.org/handbook/entries/church-dorothea-towles>. Acesso em: 5 out. 2025.

TOYE, Teri. “Teri Toyé: first transgender supermodel”. *Out Magazine*, 2021. Disponível em: <https://www.out.com/fashion/2021/06/14/teri-toye-first-transgender-model>. Acesso em: 5 out. 2025.

**Recebido em: 2025-10-05**

**Aprovado em: 20025-12-22**