



unioeste

Universidade Estadual do Oeste do Paraná

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO OESTE DO PARANÁ

CENTRO DE EDUCAÇÃO, COMUNICAÇÃO E ARTES

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

NÍVEL DE MESTRADO E DOUTORADO

ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: LINGUAGEM E SOCIEDADE

LETICIA BARROS SOARES

**O TEXTO VESTE: SUBJETIVIDADE E VESTIMENTA NA CONSTRUÇÃO DAS
PERSONAGENS EM *TUDO PODE SER ROUBADO*, DE GIOVANA MADALOSSO**

CASCADEL – PR

2024

LETICIA BARROS SOARES

**O TEXTO VESTE: SUBJETIVIDADE E VESTIMENTA NA CONSTRUÇÃO DAS
PERSONAGENS EM *TUDO PODE SER ROUBADO*, DE GIOVANA MADALOSSO**

Dissertação apresentada à Universidade Estadual do Oeste do Paraná – Unioeste, para obtenção do título de Mestra em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras – nível de Mestrado e Doutorado – área de concentração: Linguagem e Sociedade.

Linha de Pesquisa: Linguagem Literária e Interfaces Sociais: Estudos Comparados.

Orientadora: Prof. Dra. Nírcia Cecília Ribas Borges Teixeira

CASCADEL – PR

2024

Ficha de identificação da obra elaborada através do Formulário de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da Unioeste.

SOARES, Leticia Barros

O texto veste: subjetividade e vestimenta na construção das personagens em Tudo pode ser roubado, de Giovana Madalosso / Leticia Barros SOARES; orientadora Nincia Cecilia Ribas Borges TEIXEIRA. -- Cascavel, 2024.
89 p.

Dissertação (Mestrado Acadêmico Campus de Cascavel) -- Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Centro de Educação, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2024.

1. Literatura. 2. Moda. 3. Estudos Culturais. 4. Giovana Madalosso. I. TEIXEIRA, Nincia Cecilia Ribas Borges, orient.
II. Título.

UNIOESTE - CAMPUS DE CASCAVEL
CENTRO DE EDUCAÇÃO, COMUNICAÇÃO E ARTES-CECA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS-PPGL, COM ÁREA DE
CONCENTRAÇÃO EM LINGUAGEM E SOCIEDADE, NÍVEL DE MESTRADO E
DOUTORADO

DECLARAÇÃO

Declaramos para os devidos fins que **LETICIA BARROS SOARES**, portador(a) do R.G. nº 95340806, aluna regular do Programa de Pós- Graduação em Letras, nível de Mestrado, com área de concentração em Linguagem e Sociedade, Linha de Pesquisa “linha de pesquisa Linguagem literária e interfaces sociais: estudos comparados”, defendeu, em 27 de março de 2024, às 14h00, por videoconferência, a Dissertação de Mestrado intitulada "O texto veste: subjetividade e vestimenta na construção das personagens em tudo pode ser roubado, de Giovana Madalosso", tendo sido, pela banca de arguição presidida pela Profa. Dra. Nírcia Cecília Ribas Borges Teixeira, **APROVADA.**

Cascavel, 27 de março de 2024.



Prof. Dr. Alexandre Sebastião Ferrari Soares
Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras
Unioeste/Campus de Cascavel
Portaria nº 0776/2024



O TEXTO VESTE:

SUBJETIVIDADE E
VESTIMENTA NA
CONSTRUÇÃO DAS
PERSONAGENS EM
TUDO PODE SER
ROUBADO,
DE GIOVANA
MADALOSSO

À minha mãe, que sempre costurou apoio e carinho como ninguém. Cleide, esse título também veste você.

AGRADECIMENTOS

Confesso que nunca fui boa costureira. Apesar de amar o aspecto conceitual da moda, a paciência me escapava aos dedos quando precisava emendar um pano em outro. Sentimento este que me foi necessário durante os dois anos de mestrado.

Por isso, agradeço à minha mãe que sempre acreditou que eu poderia fazer tudo o que quisesse. Esta dissertação é um sonho em conjunto.

Ao meu pai (*in memoriam*), que me contava histórias. Com ele aprendi a gostar de ler e a querer aprender mais.

Ao professor doutor Acir Dias da Silva, que, com sua gentileza, acolheu-me no programa e me apresentou à minha orientadora.

À professora doutora Nincia Cecília Ribas Borges Teixeira, que me orientou com tanto carinho. Desenvolvi uma admiração gigante por ela, por seu trabalho e por sua extrema humanidade. Considero-me sortuda por ter sido sua primeira orientanda na Unioeste. Professora, você é uma inspiração!

Ao meu namorado Italo, que entrou em minha vida pouco antes de as aulas começarem. Com certeza, sua torcida constante me encorajou muito durante todo o percurso da pós-graduação.

À Mariah, minha melhor amiga. Sei que precisei me ausentar nesse período e serei eternamente grata por seu apoio e compreensão.

À minha colega e amiga Lidiane, que foi um verdadeiro presente durante as disciplinas. Obrigada por ser tão generosa e por estar sempre disposta a me ajudar.

À Izabele Zasso, minha psicanalista, que me guiou para enxergar minhas capacidades.

À Giovana Madalosso, escritora da obra analisada, pela disponibilidade e bondade. Conhecê-la só aumentou meu encanto por seu trabalho e o desejo de continuar escrevendo.

Aos professores que tanto me ensinaram, especialmente a professora doutora Maricélia Nunes, que fez contribuições extremamente relevantes para o desenvolvimento deste trabalho.

À Unioeste. Foi uma honra estudar em uma universidade pública.

E, por último, a mim mesma. A gente descobre coisas inimagináveis sobre nós mesmos quando nos desafiamos. Costurei, descosturei, remendei e deixei pronta uma peça da qual me orgulho muito. Isto aqui é alta costura.

*“Então, como se ouvisse a chegada do sol,
a moça escolheu uma linha clara.
E foi passando-a devagar entre os fios,
delicado traço de luz,
que a manhã repetiu na linha do horizonte”.*

*A moça tecelã,
de Marina Colasanti.*

SOARES, Leticia Barros. **O texto veste:** subjetividade e vestimenta na construção das personagens em *Tudo pode ser roubado*, de Giovana Madalosso. 2024. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Cascavel, 2024.

Orientadora: Nírcia Cecília Ribas Borges Teixeira
Defesa: 27 de março de 2024

RESUMO

A pesquisa investiga a relação entre moda e literatura em *Tudo pode ser roubado* (2018), de Giovana Madalosso. Nosso objetivo é analisar a criação das subjetividades das personagens na obra por meio de aspectos literários e signos imagéticos que envolvem seu vestuário. A problemática orientadora de nosso estudo volta-se a “De que modo a descrição da indumentária na obra *Tudo pode ser roubado* (Madalosso, 2018) atua na construção das personagens, considerando seus aspectos identitários e sociais?”. Para que fosse respondida, utilizamos conceitos de símbolo semiótico e selecionamos as personagens Rabudinha, Tiana e Biel para a análise, bem como trechos da obra literária. O referencial teórico perpassa as teorias dos Estudos Culturais, desde Ana Carolina Escosteguy (2010) e Stuart Hall (2003, 2016); conceitos sobre moda e seus aspectos sociais discutidos por Daniela Calanca (2011) e Frédéric Godart (2010); além da compreensão do signo semiótico presente nos fundamentos de Charles Sanders Peirce, pela perspectiva de Lucia Santaella (1983, 2002, 2006). Com base nas observações obtidas, percebemos que a moda tem papel relevante à literatura, visto que o vestir intensifica a caracterização das personagens, bem como revela partes ocultas de si.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura. Moda. Estudos Culturais. Giovana Madalosso.

SOARES, Leticia Barros. **The text dresses**: subjectivity and clothing in the construction of characters in “Tudo pode ser roubado” by Giovana Madalosso. 2024. Thesis (Master's in Literature) – Graduate Program in Literature, Western Parana State University, Cascavel, 2024.

Advisor: Nincia Cecília Ribas Borges Teixeira

Defense: March 27, 2024

ABSTRACT

The research investigates the relationship between fashion and literature in “Tudo pode ser roubado” (2018) by Giovana Madalosso. The work aims to analyze the creation of the characters' subjectivities through literary aspects and imagistic signs involving their clothing. The guiding question our study focuses on is “How does the description of clothing in the work 'Tudo pode ser roubado' (Madalosso, 2018) contribute to the construction of the characters, considering their identity and social aspects?”. To answer this, we used concepts of semiotic symbols and selected the characters Rabudinha, Tiana, and Biel for analysis, as well as excerpts from the novel. The theoretical framework encompasses theories from Cultural Studies, ranging from Ana Carolina Escosteguy (2010) to Stuart Hall (2003, 2016); concepts about fashion and its social aspects discussed by Daniela Calanca (2011) and Frédéric Godart (2010); as well as the understanding of semiotic signs present in the foundations of Charles Sanders Peirce, from the perspective of Lucia Santaella (1983, 2002, 2006). Based on the observations obtained, we realize that fashion plays a significant role in literature, as dressing intensifies the depiction of the characters, as well as reveals hidden parts of themselves.

KEYWORDS: Literature. Fashion. Cultural Studies. Giovana Madalosso.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO.....	11
1	<i>TUDO PODE SER ROUBADO: O SENTIDO DA TRAMA.....</i>	15
1.1	A AUTORA.....	16
1.2	<i>TUDO PODE SER ROUBADO.....</i>	17
2	ALINHAVO: INTERFACES ENTRE ESTUDOS CULTURAIS, LITERATURA E MODA.....	21
2.1	ESTUDOS CULTURAIS.....	21
2.2	ESTUDOS CULTURAIS E LITERATURA.....	24
2.2.1	Literatura de autoria feminina contemporânea.....	26
2.3	ESTUDOS CULTURAIS E MODA.....	29
3	SÍMBOLOS-TECIDOS: A COSTURA ENTRE NARRATIVAS.....	33
3.2	O SÍMBOLO SEMIÓTICO.....	36
3.3	SEMIÓTICA, MODA E LITERATURA.....	38
4	TRAJADOS DE SIGNIFICADO: METÁFORAS PARA ALÉM DO GUARDA-ROUPA.....	41
4.1	OS NÓS DAS PERSONAGENS.....	41
4.2	O OLHAR SORRATEIRO DA PROTAGONISTA.....	44
4.3	AS ROUPAS FALANTES DE TIANA.....	61
4.4	A LEMBRANÇA OCULTA DE BIEL.....	71
	ARREMATES.....	74
	REFERÊNCIAS.....	77
	ANEXOS.....	85
	ANEXO 1 – ILUSTRAÇÕES.....	86

INTRODUÇÃO

O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas (Stuart Hall, 1990).

Terminei a faculdade de Jornalismo em 2016. Na época, meu trabalho de conclusão de curso foi sobre moda como forma de comunicação não verbal: eu e meu grupo desenvolvemos material impresso, para TV, rádio e web sobre o tema. Para mim, o tópico tem significado para além da aparência: informação, cultura, representação. A moda sempre se vestiu com grande significado, em um universo que me encantava. Em 2020, antes da pandemia da Covid-19, quis aprender a costurar. Algo sobre unir linha, agulha e tecido para criar uma roupa me intrigava. Logo depois das aulas de costura, resolvi que queria buscar ainda mais significado àquelas formas, então entrei no curso de Tecnologia em Design de Moda. A graduação tecnológica não era exatamente o que procurava, mas continuei a me interessar pelo tema. Quando pensei em entrar para o mestrado, vi a oportunidade ideal para me aprofundar. Investigar a relação entre moda e literatura me daria a oportunidade de entender mais sobre dois campos de estudos dos quais gosto tanto e, também, investigar suas relações. É assim, então, que esta pesquisa começa.

Os estudos sobre a relação entre moda e literatura no Brasil são recentes. O primeiro data 1950, com o livro intitulado *O Espírito das Roupas: a moda no século 19*, de Gilda de Mello e Souza. De acordo com Salomon (2020), a moda tem sido pouco explorada nas últimas décadas e ainda não é considerada uma área do conhecimento, mas um “tema de pesquisas interdisciplinares”.

Entende-se, portanto, que é da academia a função de dar visibilidade aos temas pouco pesquisados, assim como aos novos autores e, a partir disso, estudá-los a fim de reconhecer sua importância para a literatura contemporânea produzida no Brasil. Para isso, este trabalho elege como objeto de análise a obra *Tudo pode ser roubado* (2018), da autora curitibana Giovana Madalosso. Consideraremos a relevância dada à vestimenta pela literatura com a finalidade de construir, desse modo, símbolos e recursos para caracterizar identidades de gênero, sociedade e cultura.

A literatura de autoria feminina brasileira vem emergindo em meio às novas configurações socioculturais da pós-modernidade, que são representadas e discutidas criticamente nos textos literários escritos por mulheres e, assim, ganham espaço para falar a

partir de outro olhar, com a incumbência de desconstruir os esquemas representacionais ocidentais, criados a partir da centralidade de um único sujeito: “homem, branco, bem situado socialmente” (Zolin, 2009, p. 106).

Em um texto literário, as subjetividades das personagens são construídas de acordo com diversos tipos de características que lhes dão vida e identidade, situando-as em determinado tempo e espaço e, principalmente, interferindo em seu modo de ser e de agir dentro da narrativa, afinal, as personagens “permitem as ações, assumem-nas, vivem-nas, ligam-nas entre si e lhes dão sentido” (Reuter, 2007, p. 41).

Dessa forma, muitas são as possibilidades de construção e de caracterização das personagens no texto literário, que vão desde as características físicas até as psicológicas. Fatores como idade, gênero, classe social, hábitos, costumes, entre outros, estabelecem uma mediação de construção da personagem entre autor e leitor, pois “a personagem, com efeito, é um dos elementos-chave da projeção e da identificação dos leitores” (Reuter, 2007, p. 41).

Moda e literatura se unem por meio de textos e tecidos; de fantasia e criação artística; de um olhar crítico para o mundo. Em criações literárias, a moda auxilia na configuração das personagens possibilitando suas identificações socioculturais por meio das vestimentas que compõem o perfil de cada um deles. Logo, este estudo busca promover o diálogo entre moda e literatura, considerando aspectos de identidade, subjetividade e sociedade na escrita de autoria feminina.

A relação moda e literatura pode ser vista de diferentes maneiras, dependendo do ponto de vista e do contexto em que são analisadas. A literatura pode ser uma fonte de inspiração para os designers de moda, que são capazes de se basear em personagens, histórias, cenários e estilos descritos em romances, contos e poemas para criar suas coleções. Da mesma forma, a moda pode ser retratada na literatura para descrever o estilo de vida e a identidade das personagens ou, ainda, como um elemento simbólico para representar valores e ideais culturais. Além disso, a moda pode ser vista como uma espécie de literatura visual, que comunica ideias e conceitos por meio de formas, cores, texturas e padrões. Nesse sentido, a moda pode ser uma linguagem visual tão complexa e rica em significado quanto a linguagem verbal.

O método a ser utilizado na análise será a hermenêutica, pois ultrapassa a interpretação e coloca-se como mediadora entre a linguagem e a correta compreensão pelos sujeitos dos vários signos. Gadamer (2003) afirma que uma obra artística necessita ser interpretada e essa interpretação é diferente daquela feita de um texto impresso, pois este é composto por signos diferentes dos que encontramos numa obra de arte. De acordo com o pesquisador, isso acontece porque cada objeto tem suas particularidades, mas o sujeito que o conhece conta com

conhecimentos próprios, que podem ser estranhos aos objetos. Ou seja, todos podem dar uma interpretação específica para os textos, pois somos construídos por repertórios socioculturais diferentes.

Nessa perspectiva, a literatura tem conferido à roupa uma importância primeira, como um código capaz de acessar conceitos, práticas e representações, como símbolo e recurso construtor de identidades sociais, culturais e de gênero. A moda, portanto, torna-se o instrumento para apontar códigos de prestígio e de poder. Assim, por meio desses códigos do vestir e das descrições dos trajes realizados pelos escritores em seus romances, é possível criar um imaginário de identificação das personagens com o leitor e situá-lo dentro do contexto histórico e do enredo da obra.

No espaço literário, a apresentação dos trajes não se dá apenas como fomento imaginativo, mas como molde de caráter, traços de humor, poder aquisitivo, entre outros, fundamentais para o entendimento da narrativa desenvolvida. Então, cabe afirmar que a moda é um produto sociocultural, transformando as regras impostas pela sociedade em informação que é vestida pelo sujeito. Assim, “estar ou não na moda, desse modo, seria encontrar identidade e estabelecer integração com determinado grupo” (Defilippo; Rezende, 2017, p. 52). Assim, questiona-se de que maneira a moda se costura como forma de comunicação não verbal à caracterização de personagens apresentadas em obras literárias, neste caso, em *Tudo pode ser roubado*, de Giovana Madalosso.

O livro conta a história de Rabudinha, uma garçonete que trabalha em um restaurante caro na grande São Paulo e, que, ao observar o comportamento e vestuário dos clientes, se envolve com eles para roubar peças de roupas e acessórios. Depois, vende-os no brechó de Tiana, uma mulher transexual. Até que, certo dia, Rabudinha recebe uma proposta: um homem misterioso vai até o restaurante e propõe que ela roube uma edição especial de *O Guarani*, que está em posse de um tímido professor universitário.

A partir dos signos fornecidos pela própria narrativa, estabelecemos uma relação imagética entre o texto literário e o vestuário das personagens selecionadas; assim, são relacionadas moda e literatura para o desenvolvimento de tal repertório imagético, em busca de enunciados na obra literária que corroborem com a reflexão sobre o processo de costura construtiva das subjetividades das personagens.

O objetivo principal da pesquisa é analisar a criação das subjetividades das personagens na obra supracitada por meio dos aspectos literários e signos imagéticos que envolvem o vestuário das personagens selecionadas, a saber: Rabudinha, Tiana e Biel. Bem como estabelecer a relação da moda e as escolhas dos próximos roubos de Rabudinha, considerando

suas ambições; avaliar a importância das roupas de Tiana e das manequins para a personagem, bem como suas representações; e analisar acessórios de moda utilizados na configuração da personagem Biel como forma de reforço de estereótipos da personagem.

O diálogo que se pode perceber entre moda e literatura no romance *Tudo pode ser roubado* (Madalosso, 2018) oferece uma compreensão da importância do vestuário como um dos elementos constitutivos da narrativa literária. Para tanto, utilizaremos conceitos ligados à semiótica peirceana, especificamente a noção do símbolo semiótico. Para Ribeiro (2010), o símbolo se constitui como tal simplesmente, ou principalmente, pelo fato de ser usado e entendido como tal, quer o hábito seja natural ou convencional, e sem considerar os motivos que originalmente governaram sua seleção.

O referencial teórico utilizado perpassa as teorias dos Estudos Culturais desde Ana Carolina Escosteguy (2010) e Stuart Hall (2003, 2016); conceitos sobre moda e seus aspectos sociais, discutidos por Daniela Calanca (2011) e Frédéric Godart (2010); além da compreensão do signo semiótico presente nos fundamentos de Charles Sanders Peirce pela perspectiva de Lucia Santaella (1983, 2002, 2006).

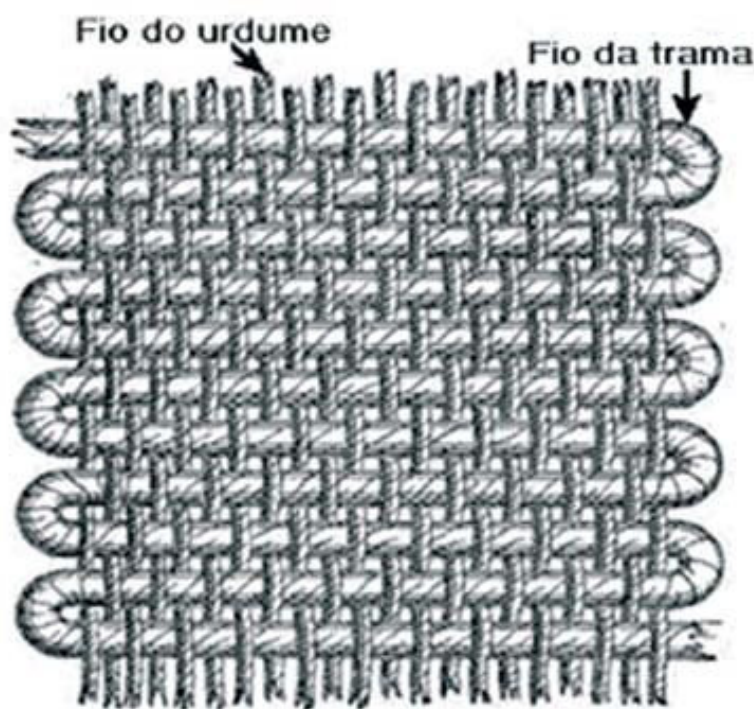
As ilustrações apresentadas neste trabalho foram uma solicitação da autora à artista cascavelense Juliana Marques (Anexo 1). A partir de uma conversa sobre a dissertação e a interpretação da obra, pedi que Juliana unisse a minha percepção às vestimentas que compõem a história das personagens. Assim, para Rabudinha, Tiana e Biel foram criadas artes com o objetivo de reforçar suas subjetividades presentes nas análises. Para a capa, a artista uniu o que foi concebido em todas as três primeiras composições e, a partir da idealização da ilustradora, “roubamos” a forma como o título se apresenta na obra de Madalosso (2018).

1 TUDO PODE SER ROUBADO: O SENTIDO DA TRAMA

O romance é um relato autêntico e completo sobre a experiência humana (Watt, 1990, p. 27).

A trama tem dois significados. Para a literatura são os fatores narrativos que sustentam a obra. No tecido, é um conjunto de fios que passa verticalmente, de forma paralela ao urdume. Eles têm mais elasticidade e podem ser mais justos ou largos, determinando a distância entre um fio e outro. Aqui, a trama se entrelaça aos seus significados para conduzir a pesquisa: tecendo uma roupagem nova feita de texto e tecido.

Figura 1 – Trama e urdume



Fonte: Sindiveste (2015).

No primeiro capítulo, faremos uma apresentação da escritora paranaense Giovana Madalosso, autora de *Tudo pode ser roubado*. A obra é narrada por uma mulher que, em dupla condição, garçonne de um restaurante badalado em São Paulo e ladra que seduz seus clientes endinheirados, transmite uma visão mordaz da elite. O interesse em percorrer a narrativa de Giovana Madalosso costura-se com a justificativa de tornar visível para âmbitos da academia a produção paranaense de autoria feminina contemporânea no Paraná.

1.1 A AUTORA

A literatura segue tendo um papel que sempre teve e esse papel segue sendo relevante, que é a possibilidade a gente se colocar no lugar do outro (Giovana Madalosso, 2023).

Giovana Madalosso nasceu em Curitiba, em 1975, e hoje vive em São Paulo. É formada em jornalismo pela Universidade Federal do Paraná e, durante muitos anos, trabalhou como redatora publicitária e roteirista. Estreou como contista em 2016, com o livro *A teta racional* (Madalosso, 2016) – editora Grua, finalista do Prêmio Biblioteca Nacional. Em 2018, lançou *Tudo pode ser roubado* (Madalosso, 2018) – pela editora Todavia, romance finalista do Prêmio São Paulo de Literatura, cujos direitos foram negociados para a produção de uma série. Em 2020, publicou o romance *Suíte Tóquio* (Madalosso, 2020), também pela Todavia, finalista da categoria romance literário no 63º Prêmio Jabuti.

Em entrevista concedida especialmente para o desenvolvimento desta dissertação, Giovana Madalosso afirma que sempre teve o desejo de ser escritora, mas que só fez a migração de carreira após dezesseis anos como redatora publicitária, assim que conseguiu reunir dinheiro para focar apenas na escrita. Ao ser questionada sobre como a formação em jornalismo e a atuação como publicitária colaboraram para o estilo de escrita que desenvolveu, a autora diz que do jornalismo carrega a vontade de pesquisar e a curiosidade para buscar elementos que integrem a história, tudo isso por meio de viagens, pesquisas e entrevistas. Já da publicidade, adquiriu poder de síntese e de criar diálogos relevantes à construção textual.

Giovana Madalosso foi uma das organizadoras do movimento “Um grande dia para as escritoras”, que foi transformado em livro em 2023 (Goldemberg *et al.*, 2023). Junto de Deborah Goldemberg, Esmeralda Ribeiro, Paula Carvalho e Sony Ferseck, as autoras percorreram cinquenta e duas localidades no Brasil e no exterior – Lisboa; Londres; Zurique; Tallin, na Estônia; e Jujuy, na Argentina –, para fotografar mais de 2300 escritoras, em 53 fotografias. A ideia foi inspirada em “Um grande dia no Harlem”, que registrou um ponto alto de movimentação no jazz, através da fotografia dos artistas que estavam em Nova Iorque. O objetivo era reunir escritoras e dar visibilidade a elas. No livro, observamos as fotografias, bem como apresentação de quase todas as mulheres que participaram das fotos. No site de pré-venda do livro, pela Bazar do Tempo, lemos o depoimento de Madalosso: “Ouso dizer que é dessa literatura ainda pouco conhecida, feita com resiliência, paixão e fúria, que surgirá uma nova estética e o ar tão necessário para que a arte se reinvente de tempos em tempos” (Madalosso, 2023).

Em nossa entrevista, Giovana Madalosso atesta o crescimento da visibilidade da literatura de autoria feminina no Brasil, mas relata que o destaque ainda está muito focado em mulheres brancas do eixo Rio-São Paulo. Para a autora, há um grande universo fora desse centro, que o movimento “Um grande dia para as Escritoras” foi buscar, convidando e encontrando mulheres de outras localidades e, com isso, esperando descortinar a literatura produzida em outras regiões “florescer e aparecer” – como relata Madalosso.

Apesar de ser militante do feminismo, Madalosso declarou, em entrevista (Gianinni, 2018), que não considera sua literatura como feminista, porque:

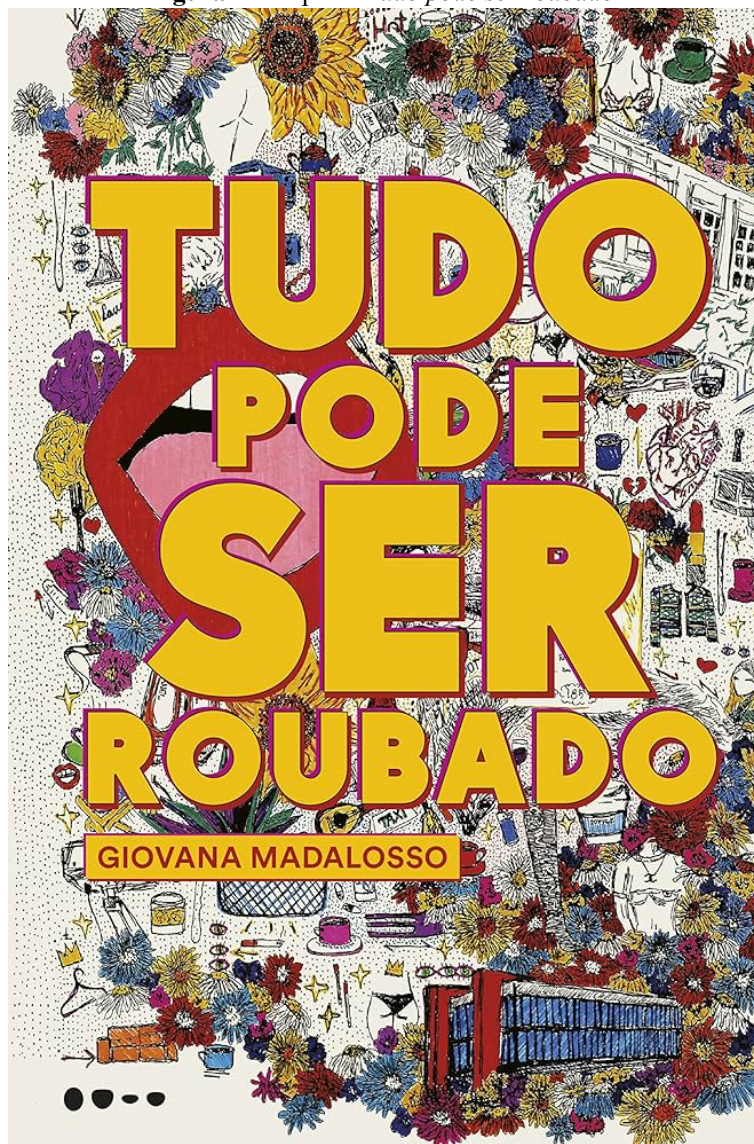
O feminismo é uma bandeira ideológica superimportante, e eu me considero uma militante. Mas acho que colocar esse rótulo desses a pequenaria a minha literatura. Pretendo falar de temas universais, não quero ficar presa ou escravizada a nenhum rótulo. A literatura eu gosto de pensar nela como um espaço livre para que tudo possa ser discutido. Então, fechar o meu escopo no feminismo eu acho que saio perdendo.

Para além das inquietações e críticas presentes no feminismo, Giovana Madalosso leva para seu texto as angústias, as pessoas e as temáticas observadas dentro da própria vida – “para as quais eu não encontro muita explicação, ou que me incomodam, que me tocam, ou que me emocionam, e a ficção é o lugar onde eu vou elaborar essas questões” (Madalosso, 2023).

1.2 *TUDO PODE SER ROUBADO*

Na obra, a protagonista é uma garçonete que trabalha em um restaurante na região da Avenida Paulista. Nas horas vagas, ela aumenta sua renda, aproveitando-se de encontros fortuitos nas casas de homens e mulheres aleatórios, geralmente clientes do restaurante, para roubar roupas de grife e objetos de valor. Até que um desconhecido a aborda e lhe oferece um alto valor para roubar um livro. Não um livro qualquer: a primeira edição de *O Guarani*, de 1857, arrematada em leilão por um professor universitário que se recusa a vendê-la. A partir daí, a protagonista mergulha cada vez mais em um estranho submundo que mistura um milionário excêntrico, mais roubos e sexo.

Figura 2 – Capa de *Tudo pode ser roubado*



Fonte: Madalosso, 2018.

O livro é narrado em primeira pessoa por uma personagem sem nome. Rabudinha, como é chamada por Biel – personagem que propõe o roubo de *O Guarani*, não foi batizada pela autora por um motivo específico:

Eu não dei nome pra Rabudinha porque eu achei que ela poderia ser muitas mulheres, eu não queria fechar ela num nome só. E também porque eu gosto dessa coisa da cidade enorme, do anonimato das pessoas. Então, não dar nome pra Rabudinha é, de certa maneira, representar tudo isso (Madalosso, 2023).

Logo no primeiro capítulo, somos apresentados à narradora, à sua perspicácia e às suas intenções. Intitulado como “Óculos Tom Ford”, a protagonista se apresenta descrevendo um

momento em um quarto de um homem desconhecido, “Beto ou Neto”, como diz. Enquanto ele vai ao banheiro, depois de uma transa, ela aproveita para procurar um item para roubar:

Ignorando a mesa de cabeceira, que geralmente não tem nada que preste, só livros e remédios e camisinhas e porcarias do gênero, parto para cima da cômoda e abro a primeira gaveta. Fico satisfeita com o que encontro, com os diversos pares bem alinhados entre si, quase uma coleção. Pego o que está mais ao fundo, aquele deve ser menos usado, do qual vai demorar mais a sentir falta, e confiro a haste, a marca em relevo, me certificando de que é coisa fina. Depois tento encontrar o case, com o case sempre vale um pouco mais (Madalosso, 2018, p. 10).

A história segue com a protagonista contando como deu início aos furtos, que tem muito a ver com a observação que aprendeu como garçoneiro e, também, com as dicas de Tiana, dona do brechó para o qual vende os itens roubados.

Aqui, como já disse, a história é outra. E é bom frisar que neste salão nem a feiura dos clientes tem muito acolhimento. Já estive no posto de hostess e a regra é clara: cliente feio ou malvestido a gente senta no fundo, atrás da parede dos banheiros. Exceção feita aos feios famosos, que a gente deixa esperando mesa quanto der e depois senta bem na entrada, explorando ao máximo sua propriedade hipnótica de cartão de visitas (Madalosso, 2018, p. 13).

Foi para Tiana, uma mulher transexual, que Rabudinha vendeu a primeira peça que roubou: um casaco de pele de vison, roubado “sem querer” – estava bisbilhotando o armário de uma cliente, depois do sexo, e se assustou com o barulho, quando colocou a peça na bolsa. Ao chegar no brechó, disse para a recém-conhecida que era um casaco da avó.

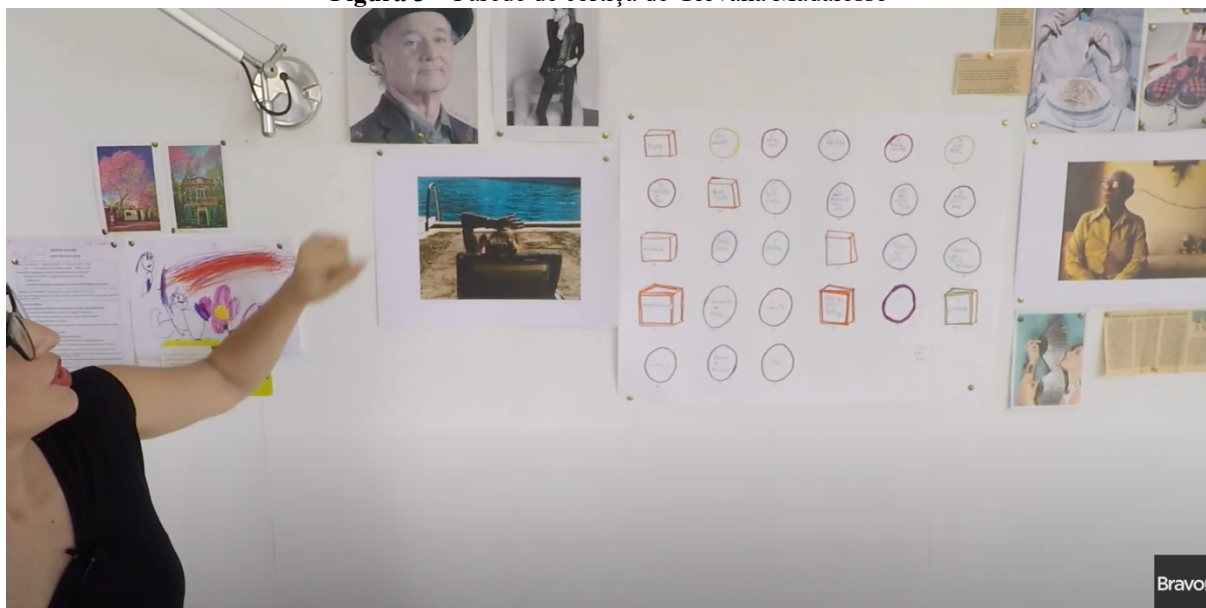
Três semanas depois eu estava de volta, com um par de sapatilhas Chanel que roubei de uma garota, dessa vez intencionalmente – a primeira afanada que dei com consciência do meu ato. Naquela época, eu não entendia quase nada de marcas, ter pego Chanel foi só uma rica coincidência. Entrei na loja, a Tiana estava atrás do caixa. Mostrei as sapatilhas para ela. Vi que gostou. Última coleção, essas não eram da tua avó, ela disse de um jeito simpático. Não, são minhas, eu disse. E então ela, observadora que era, olhou para baixo, talvez se perguntando o que eu estava calçando de tão melhor para deixar as Chanel para trás, e viu meus pés, tão visivelmente maiores do que as sapatilhas, dentro de um par de botas todo ferrado. Ela me encarou, como quem pede uma explicação mas eu desconversei, pedindo um copo d'água. Sem dizer mais nada, ela me deu a água, depois a grana, e eu me mandei (Madalosso, 2018, p. 22).

Certo dia, um homem “feio e não famoso” vai até o restaurante; é acomodado em uma das mesas da frente e pede para falar com a protagonista. Ela estranha, até que ele diz que tem

um trabalho que pode interessá-la: “quero a tua ajuda para pegar uma coisa” (Madalosso, 2018, p. 15). Esse homem era Biel, quem dá o apelido de Rabudinha à narradora. Ele a apresenta a um excêntrico colecionador, que procura a primeira edição de *O Guarani*, em troca de um valor considerável: cinquenta mil reais. O livro, por sua vez, está em posse de Cícero, um professor universitário, que precisa ser seduzido para, então, ser roubado. Rabudinha passa a frequentar aulas de jornalismo na FAAP, universidade onde Cícero leciona, para chamar a atenção do professor e ficar mais próxima do objeto do próximo roubo.

Madalosso fala sobre *Tudo pode ser roubado* em uma entrevista ao podcast de moda High Low. No episódio *Moda e Ficção: Entrevista com Giovana Madalosso*, a autora participa de uma conversa na qual são destacados trechos da narrativa. Uma das apresentadoras, Olívia Melquior, afirma que o livro é uma aula para aqueles que estão começando a estudar moda e examinar simbologias, além de ser um auxílio para “compreender essa construção de imagem social das pessoas, quais são essas mensagens que a gente passa todo dia, pelas escolhas estéticas desses personagens” (Moda, 2021).

Figura 3 – Parede de cortiça de Giovana Madalosso



Fonte: Entrevista para o canal do YouTube da revista Bravo! (Madalosso, 2017).

Para a construção da narrativa, das personagens e dos objetos roubados, Madalosso conta que lançou mão de revistas de moda, como Vogue: ela recortava e colocava numa parede de cortiça, que utiliza como aporte criativo durante seu processo de escrita e, posteriormente, elegia o que seria usado na história.

2 ALINHAVO: INTERFACES ENTRE ESTUDOS CULTURAIS, LITERATURA E MODA

Aliás, não é a Moda escrita uma literatura?
(Roland Barthes, 1979)

Se costurar é combinar diferentes tecidos e, com linha e agulha, transformá-los em uma peça de vestuário; este estudo é, por meio de sentidos que se entrelaçam, a busca por compreender como a literatura e a moda se relacionam, a partir dos conceitos de Estudos Culturais (E.C.).

O alinhavo, parte do universo da moda, é uma técnica de costura provisória, que garante mais precisão para quando a peça for costurada de forma permanente. Este capítulo é sobre isto: delinear traços precisos para, então, cerzir junto à narrativa os significados analisados.

2.1 ESTUDOS CULTURAIS

Em um cenário pós-guerra, em que valores tradicionais já não cabiam na realidade do momento vivido, os moldes dos Estudos Culturais surgiram como alternativa às transformações e reivindicações derivadas da classe operária à época (Escosteguy, [s. d.]). O que outrora não era considerado como cultura para a academia, mas apenas retalho, passou a ser observado de outra maneira, ganhando espaço para debates e pesquisas.

Com base nessas inquietações, formou-se, então, o CCCS (Centre for Contemporary Cultural Studies), em 1964, na Universidade de Birmingham, para observar as perspectivas culturais e sociais contemporâneas. Segundo Escosteguy ([s. d.]), o final da década de 50 contou com três textos que foram a base para a fundação dos Estudos Culturais: *The Uses of Literacy*, de Richard Hoggart (1998 [1957]); *Culture and Society*, de Raymond Williams (1958); e *The Making of the English Working-class*, de E. P. Thompson (1987 [1963]). Posteriormente, a contribuição do sociólogo jamaicano Stuart Hall também foi reconhecida para a estruturação de tal campo de investigação.

Os Estudos Culturais viajaram para a América Latina de forma acanhada. Alguns autores passaram a se identificar com a área apenas nos anos 90, quando, também encabulados, foram reconhecidos internacionalmente. Fundamentais para o estabelecimento dos E.C. em terras latino-americanas, Jesús Martín-Barbero e Néstor García Canclini foram nomes importantes pela teoria desses autores (Escosteguy, 2010).

Já no Brasil, apesar da multidisciplinaridade dos E.C. ter ganhado espaço entre os pesquisadores, ainda mais com a primeira publicação de Ana Carolina Escosteguy (1998), Wortmann, Santos e Ripoll (2019) não identificaram qualquer menção a publicações ou nomes brasileiros nos principais periódicos voltados à difusão das teorias. Apesar da constatação, o diálogo dos Estudos Culturais com outras áreas possibilitou discussões ampliadas; entretanto, talvez, sua posição periférica em comparações às disciplinas tradicionais possa explicar o afastamento do olhar brasileiro perante a América Latina e o restante do globo.

A “dimensão multidisciplinar, a quebra das fronteiras tradicionalmente estabelecidas no departamento e nas universidades” (Ortiz, 2004, p. 121) foram relevantes para as transformações que ocorreriam depois, já que, como veremos posteriormente, os E.C. englobam diversas roupagens do conhecimento.

Os Estudos Culturais, portanto, configuraram-se não como uma nova disciplina, mas como o encontro convergente de diversas áreas, isto é, um novo campo de estudo. Afinal, é quem faz parte de uma cultura, seus acontecimentos e seus objetos que dão sentido a ela (Hall, 2016), por isso torna-se relevante englobar as parcelas que estão às margens, que, até então, estavam longe das passarelas e holofotes de estudo.

O que era produzido pela sociedade “baixa” ganhou espaço mediante à “alta cultura” e temas mais populares foram visibilizados, assim como desconfortos. Um exemplo é o movimento feminista e os questionamentos sobre raça e etnia que entraram em debate, criando uma esfera de inquietações, as quais também originaram os Estudos Culturais (Escosteguy, [s. d.]). Com a abertura de tal novo cenário de reflexão, houve uma discussão sobre o que era considerado arte e, ao coser essa variedade de manifestações, abriu-se caminho para a investigação de nossas possibilidades e conhecimentos (Costa, 2018).

A observação contemporânea de um processo de estilhecimento do indivíduo em múltiplas posições e/ou identidades transforma-se tanto em tema de estudo quanto em reflexo do próprio processo vivido atualmente pelo campo dos Estudos Culturais: descentrado geograficamente e múltiplo teoricamente (Escosteguy, [s. d.], p. 12).

As pessoas, então, ganham uma nova importância nessa perspectiva, não mais sendo meras consumidoras, mas também criadoras de cultura. Isso se relaciona às maneiras individual e plural de interpretações do mundo ao nosso redor: não somente vestimos, mas também costuramos sentidos. Assim sendo, para os Estudos Culturais, a cultura recebe o viés de “uma manifestação heterogênea e diferenciada, que, de modo algum, significa apenas uma sabedoria

recebida ou uma experiência passiva, mas sim que apresenta um grande número de intervenções ativas” (Santos, 2016, p. 19).

Para o desenvolver do movimento dos E.C., o “avesso do tecido”, ou seja, as culturas que constituem a sociedade, foram fundamentais. Para Escosteguy (2010), essa expansão do que é cultura para abraçar o que faz parte do cotidiano trouxe um adendo importante: agora, o que era expressão cultural deveria ser observada segundo a perspectiva histórica, de contextos sociais das instituições e de relações de poder.

Pode-se dizer, de forma abrangente, que os Estudos Culturais se alinhavaram do questionamento de posturas antagônicas, como grande arte e culturas populares ou mesmo tradição e inovação (Escosteguy, 2010). O novo âmbito de debates possibilitou que conteúdos diferentes ganhassem fala própria para se incorporarem às ciências sociais, que estavam arraigadas às visões clássicas.

Foi, então, que a palavra “cultura” adquiriu outro sentido, para além daquilo que já se conhecia. Para Hall (2016, p. 17), o termo ganhou conotação de “significados compartilhados”, incluindo a linguagem, que é o que cria e faz intercâmbio de sentido das coisas. A transformação no significado da palavra ganhou importância à época, o que lhe rendeu o título de “virada cultural” para as ciências que a estudavam.

Argumenta-se que cultura não é tanto um conjunto de coisas – romances e pinturas ou programas de TV e histórias em quadrinhos –, mas sim um conjunto de práticas. Basicamente, a cultura diz respeito à produção e ao intercâmbio de sentidos – o “compartilhamento de significados” – entre os membros de um grupo ou sociedade. Afirmar que dois indivíduos pertencem à mesma cultura equivale a dizer que eles interpretam o mundo de maneira semelhante e podem expressar seus pensamentos e sentimentos de forma que um compreenda o outro. Assim, a cultura depende de que seus participantes interpretem o que acontece ao seu redor e “deem sentido” às coisas de forma semelhante (Hall, 2016, p. 20).

Ainda para Hall (2016), cultura se relaciona ao que é sentimental e à ideia de fazer parte de algo. “A expressão no meu rosto pode até ‘revelar algo’ sobre quem eu sou (identidade), o que eu estou sentindo (emoções) e de que grupo sinto fazer parte (pertencimento)” (Hall, 2016, p. 20). É pelo caráter extremamente pessoal que os significados não estão em coisas ou objetos, mas em quem os vê e os interpreta/traduz.

Trazendo o mesmo olhar para a contemporaneidade, as diversas faces de um mesmo indivíduo, que não ocupa apenas um espaço geográfico ou faz parte de uma teoria, transformou-se em um “estilhaçamento” do ser humano, como chamado por Escosteguy (2010), refletindo nas possibilidades de estudos desse campo teórico.

Faz-se pertinente ressaltar que apesar de seu caráter interdisciplinar, os Estudos Culturais não tratam processos culturais de forma isolada, mas, sim, como interdependentes. Dentro desse espectro, o próprio pesquisador é “um sujeito político e moral, responsável socialmente pelo mundo onde vive” (Escosteguy, 2010, p. 59), portanto, as investigações no campo das E.C. são, também, interpretações.

2.2 ESTUDOS CULTURAIS E LITERATURA

Os Estudos Culturais dialogam com o campo literário a partir da necessidade de um olhar expandido para além da literatura, mas “para a cultura que se criava a partir dela” (Bordini, 2006, p. 14). Segundo Eggensperger (2010, p. 63), os Estudos Culturais “estão interligados ao contexto social tanto da produção quanto da recepção da obra, relacionando-se de forma crítica”.

Para compreender a mudança na importância que foi se dando à literatura neste contexto, Cevasco (2009) afirma que as grandes universidades inglesas passaram a ensinar a disciplina tarde: Oxford, apenas no fim do século dezanove; Cambridge somente em 1917. Um dos projetos relevantes para a propagação do saber literário foi do crítico F. R. Leavis, que considerava a literatura como uma transmissão dos saberes da humanidade, atuando na preservação de valores e união dos tempos passado e presente. Posteriormente, a visão de Leavis foi expandida por Richard Hoggart, que enxergava a cultura mais do que apenas arte, mas como uma forma de viver.

Sendo assim, é o leitor, carregado de sua história e da sua maneira de interpretar o mundo, quem define a importância de uma leitura dentro da própria realidade (Bordini, 2006); e é justamente o caráter de criticidade e multiculturalismo que permeia a discussão dos Estudos Culturais.

Os estudos sociológicos, antropológicos e psicanalíticos vão provar que o sujeito não possui uma identidade unitária, mas um conjunto de traços diferenciais que depende dos diversos contextos sociais e culturais em que está inserido, bem como de um aparato psíquico que também funciona como uma linguagem (Bordini, 2006, p. 17).

Ainda de acordo com Bordini (2006), a relação entre a literatura e os Estudos Culturais ocorre pelo multiculturalismo e pela manutenção necessária no âmbito acadêmico dos estudos de letras e humanidades. O que distingue o ser humano considera, portanto, seus gostos e subjetividades, que também são tomados como diferencial caracterizador de sentido.

A literatura, em tal viés crítico, observa e reflete as mudanças no espaço que ocupa, “ora pondo-os em cheque, ora ratificando-os nos limites de sua existência” (Pontes Júnior, 2014, p. 15); e é no texto que se percebem estas discussões.

Já no Brasil, de acordo com Ortiz (2004), os Estudos Culturais não se fazem presentes como disciplina devido à barreira da multidisciplinaridade, já que os estudos literários brasileiros mantêm distanciamento de outros campos do saber (Pontes Júnior, 2014).

Com o novo olhar dos Estudos Culturais para o sujeito-costureiro – que cria e remenda seus próprios sentidos e significados –, entende-se sua relevância dentro do campo literário, já que o texto só existe porque há quem o leia e releia, mantendo-o vivo para além de tempo e espaço (Costa, 2018).

Dessa maneira, entende-se a cultura como uma categoria-chave que conecta a análise literária com a investigação social, expondo o leitor aos diferentes pontos de vista e, assim, fazendo com que ele saiba que existem jeitos, para além dos seus, de ver o mundo (Costa, 2018).

Ainda sob a perspectiva de Costa (2018), notamos a expansão da visão individual, sem deixar de se vestir com a própria pele, o que contribui para a compreensão de outras realidades, abraçando, assim, realidades que outrora estariam distantes daquilo com o qual estamos habituados. “No exercício da literatura podemos ser outros, podemos viver como os outros, podemos romper os limites do tempo e do espaço de nossa experiência e, ainda assim, sermos nós mesmos” (Costa, 2018, p. 30). É por meio do rasgar de conceitos que já estavam pequenos para os moldes da época que os E.C. ganharam relevância ao englobar outras temáticas e discussões: “O padrão estético-literário de cultura, ou seja, aquilo que era considerado 'sério' no âmbito da literatura, das artes e da música passa a ser visto apenas como uma expressão da cultura” (Escosteguy, 2010, p. 33).

É evidente que, ao se analisar um fenômeno social dentro das práticas nas quais ele está inserido, faz-se necessária a determinação de suas características nas diversas etapas históricas do desenvolvimento da vida em sociedade, ressaltando as mudanças, conforme as relações que ocorrem com o progresso científico e tecnológico. Nesse sentido, a histórica trajetória feminina não pode ser entendida como sucessão de fatos no tempo, mas como modo com que a sociedade, em condições determinadas, cria os meios e as formas de existência social, política, econômica e cultural.

Stuart Hall (2016) aborda o conceito de representação como processo de dar/criar/elaborar novos sentidos por meio da linguagem. Conectar conceito e linguagem é, portanto, costurar conexões entre o que é palpável e o que só está em nossa mente. Logo, apenas é possível porque “somos capazes de nos comunicar porque compartilhamos praticamente os

mesmos mapas conceituais e, assim, damos sentido ou interpretamos o mundo de formas mais ou menos semelhantes. Isso é, de fato, o que significa pertencer ‘à mesma cultura’” (Hall, 2016, p. 36).

O que é a literatura senão cerzir os fios entre o real e o ficcional por meio de interpretações e observações de como nos colocamos no mundo? “Pertencer a uma cultura é pertencer, grosso modo, ao mesmo universo conceitual e linguístico, saber como conceitos e ideias se traduzem em diferentes linguagens e como a linguagem pode ser interpretada para se referir ao mundo ou para servir de referência a ele” (Hall, 2016, p. 43).

Como aspecto importante do processo reflexivo e social, o leitor, coautor do texto, é capaz de relacionar o que lê à sociedade e aos aspectos culturais que vivencia (Gomes, 2010). A narrativa, por sua vez, ao ter aspectos da sociedade, é interpretada por códigos culturais provenientes do leitor e do comum coletivo – cultura. Para Cevalco (2009), uma das grandes distinções dos Estudos Culturais é a observação entre o viver e o produzir cultura: são “diferentes manifestações de um mesmo impulso” (Cevalco, 2009, p. 322).

2.2.1 Literatura de autoria feminina contemporânea

A reflexão sobre a escrita de autoria feminina remete ao processo histórico que a produz como fenômeno cultural, bem como às relações de poder e ao confronto de interesses que ocorrem na sociedade e que influenciarão em seu significado. Sendo assim, acredita-se que é preciso refletir sobre o passado para que se possa compreender o presente.

A exclusão histórica da autoria feminina no campo institucional da literatura foi resultado de práticas culturais que privilegiaram a enunciação do sujeito dominante da cultura: o sujeito masculino. As causas do silêncio envolvendo a história literária da mulher encontram-se nos preconceitos que sempre cercearam a escrita feminina (Teixeira, 2008).

Historicamente, o cânone literário, tido como um perene e exemplar conjunto de obras-primas representativas de determinada cultura local, sempre foi constituído pelo homem ocidental, branco, de classe média/alta; portanto, regulado por uma ideologia que exclui os escritos das mulheres, das etnias não-brancas, das chamadas minorias sexuais, dos segmentos sociais menos favorecidos etc. Para a mulher inserir-se nesse universo, foram precisos uma ruptura e o anúncio de uma alteridade em relação a essa visão de mundo centrada no logocentrismo e no falocentrismo (Zolin, 2009, p. 327).

A literatura de autoria de mulheres causa estranheza por romper com um padrão estabelecido ao longo de muitos anos, é por tal motivo que “a entrada em cena de autores ou

autoras que destoam desse perfil causa desconforto quase imediato” (Dalcastagnè, 2012, p. 8). Ademais, Zolin (2021) afirma que os romances de autoria feminina têm caráter subversivo, pois apresentam temáticas que se descosturam daquilo que é patriarcal: os textos, frequentemente, mostram registros das injustiças sofridas ao longo da história das mulheres – não como homenagem, mas porque ainda fazem parte do cotidiano.

Essas e outras encenações de exercícios narrativos que constituem os argumentos fundadores desse conjunto de romances escritos por mulheres, explicitam não só seu poder de significar, como legítimas agentes sociais e culturais que são, mas também a arbitrariedade das verdades absolutas que historicamente foram sendo construídas por meio da arte literária. Além de problematizarem esse estado de coisas, assumem, também elas, o empoderamento pela palavra, até então reservado às penas masculinas (Zolin, 2021, p. 36).

Giovana Madalosso, autora estudada neste trabalho, declara: “Sempre nos falaram que as mulheres são menos publicadas porque têm menos tempo para escrever, mas é mentira. Apesar da divisão desigual das tarefas domésticas, sempre damos um jeito” (Madalosso, 2023). A escrita feminina, cada vez mais, se afasta dos conceitos tradicionais de gênero para adquirir um novo molde, a partir da expressão de sentimentos, questionamentos e ironias, já que o olhar feminino contemporâneo não carrega consigo tantos pesos quanto no passado. “Trata-se da mulher em constante busca. Não se trata de um sujeito de identidade una, mas a pluralidade de vozes” (Leite, 2017, p. 2).

Leite (2017) observa que os textos atuais caminham para uma reflexão a respeito dos padrões heteronormativos já estabelecidos, partindo da premissa de que o fazer literário não é propriedade de um gênero específico, rasgando-o para torná-lo parte de todos que são humanos. Mundialmente, o aparecimento da literatura de autoria feminina não fez parte do cânone, ou seja, era como se não existisse (Zolin, 2009). Isso se deve, também, ao fato de que a escrita feita por mulheres sempre foi encarada como “feminina”, considerando apenas “problemas domésticos ou íntimos e, por isso, não merecendo ser colocada na mesma posição de literatura produzida por homens, cujo envolvimento com questões ‘importantes’, isto é, com a política, história e economia foi sempre assumida sem discussão” (Navarro, 1995, p. 13).

Dalcastagnè (2007) conta com um vasto trabalho a respeito da literatura contemporânea produzida no Brasil, com pesquisas para mapear a voz e o espaço que as autoras mulheres ocupam no cenário brasileiro. Em um estudo feito entre os anos de 1990 e 2004, a autora constatou que, nas três principais editoras do país (Rocco, Companhia das Letras e Record), as

autoras representam apenas 30% dos livros publicados. O dado também interfere em seu protagonismo, já que, das obras analisadas, apenas 40% apresentam personagens mulheres.

Como este trabalho se relaciona à escrita de autoria feminina com foco no Paraná, abordamos aspectos referentes ao estado. Teixeira (2008) afirma que, na formação da sociedade paranaense, podem-se visualizar traços culturais variados e distintos que se mesclaram e deixaram marcas no comportamento provinciano e conservador de seu povo, especialmente quando se refere à conduta feminina. O comportamento da mulher paranaense, conforme o lugar que ocupa dentro dessa sociedade, é permeado de regras e traços de uma sociedade agrária, que exige um comportamento recatado e doméstico, próprio dos costumes da vida nas fazendas.

Essas regras enraizadas não só na classe dominante também orientam o comportamento das famílias de classes alta e média, as quais exigem que a mulher tenha uma “boa formação” (em escolas religiosas) e façam um casamento com “bons partidos”. Todavia, na realidade, sob a roupagem da permissividade ou do respeito a todas as expressões individuais e coletivas, está um Paraná austero, conservador em suas práticas políticas e sociais, um estado vigilante de seu código patriarcal. Talvez, orientado por tal atmosfera, recrudescam e se perpetuem as regras patriarcais que regiam o comportamento da mulher no século passado.

“Se, por um lado sabemos que a patriarquia nunca impediu a mulher de falar (e de escrever), por outro lado, sabemos que sempre se recusou a ouvi-la quando ela não falou (e escreveu) do ponto de vista universal, isto é, do ponto de vista masculino” (Schmidt, 1995, p. 185). Segundo Teixeira (2007), apesar das conquistas e de significarem mais de 44% do mercado de trabalho no Paraná, as mulheres continuam enfrentando obstáculos na ascensão profissional. O rendimento das mulheres é 42% inferior ao dos homens. As trabalhadoras ainda recebem menos, porque se inserem profissionalmente em ocupações de menor remuneração, produtividade e prestígio social. Os segmentos que mais absorvem força de trabalho feminina são os mais desvalorizados no mercado de trabalho e os que tendem a propiciar remunerações mínimas, como o setor de saúde, educação e serviços pessoais, principalmente o emprego doméstico.

A entrada de qualquer bandeira feminista foi sempre dificultada por uma mentalidade hegemônica, que é o misto de ideologia agrário-burguesa com a regência da Igreja. As causas do silêncio envolvendo a história literária da mulher encontram-se nos preconceitos que sempre cercearam a escrita feminina (Teixeira, 2008). É função, portanto, também da academia, fazer com que literatura de mulheres emergja, seja lida e reconhecida a partir de sua verdadeira importância:

Tendo detectado o fato de que a mulher sempre fora produtora de uma literatura própria, embora esta tenha permanecido por tanto tempo no limbo, críticos(as) feministas, ao desempenharem a função de fazê-la emergir, reinterpretando-a e revisando os mecanismos dos pressupostos teóricos que a marginalizaram, têm-lhe perscrutado a trajetória com o objetivo de descrevê-la, dando a conhecer suas marcas, suas peculiaridades em cada época específica (Zolin, 2009, p. 329).

Este tópico se alinhava à ideia de que a produção contemporânea não pode, simplesmente, seguir todas as tendências do tempo que a permeia, mas é preciso analisar o tempo e sua roupagem de forma crítica (Lima, 2021). Considerar tal alinhavo cria ao escritor uma vestimenta que não necessariamente precisa estar óbvia, mas trazer aos textos adereços que servem como reflexão.

2.3 ESTUDOS CULTURAIS E MODA

O estado da arte das pesquisas sobre moda é consideravelmente pequeno. Godart (2010) dá início ao livro *Sociologia da Moda* afirmando que a falta de pesquisa sobre o assunto pode ser frustrante aos que percorrem este caminho. Nogueira e Volpini (2017, p. 112) identificaram que a moda foi deixada de lado por muitos anos, por ser vista como “simples acessórios das narrativas literárias”. Já Salomon (2020), então, identifica que o primeiro estudo sobre moda feito no Brasil somente foi publicado em 1950. Apesar de recente, o tema tem força suficiente para construir uma compreensão sobre expressões e mudanças na cultura e sociedade.

A palavra “moda”, do latim, significa modo. “É um desses termos que, usados em múltiplos contextos, oferecem um quadro comum de referência e de reflexão para uma série de aspectos da vida social” (Calanca, 2011, p. 12). É, portanto, uma forma de fazer algo, seja novo ou habitual, implementando e/ou reforçando costumes e hábitos de uma sociedade, cultura ou grupo social específico (Araújo, 2018).

A vestimenta, para Crane (2006, p. 21), tem grande importância para “a construção social da identidade”. A interpretação da cultura e das normas atuam diretamente na decisão sobre o que vestir: “As variações na escolha do vestuário constituem indicadores sutis de como são vivenciados os diferentes tipos de sociedade, assim como as diferentes posições dentro de uma mesma sociedade” (Crane, 2006, p. 22). A relação da vestimenta está para o contexto social tanto quanto a moda está para comunicação, a partir da capacidade de marcar épocas e contextos sociais (Alves, 2017), uma vez que a moda se integra e reflete cultura e sociedade, incluindo

um olhar decolonial¹ de quem não está no “centro” desses processos e, logo, “são as possibilidades do pensamento decolonial como uma forma de saber que nos ajudam a pensar a moda como um potente registro histórico e social de expressões culturais” (Negreiros, 2020).

Estar inserido em uma cultura é, portanto, fazer parte de um mesmo universo linguístico e conceitual, traduzidos em linguagens e interpretações diferentes (Hall, 2016). Assim como os Estudos Culturais representam o encontro de diversas disciplinas, a “modalogia”, como chama Godart (2010, p. 9), corresponde a uma reunião multidisciplinar das ciências sociais em torno de um fator comum e, da mesma forma, também é uma tentativa de unir “o tempo de duração da moda – o da renovação permanente –, e o tempo da ciência – o da análise de fatos e elaboração de teorias” (Godart, 2010, p. 10). Ademais,

À época de Luís XIII e Luís XIV (entre 1610 e 1714), com a palavra "moda" se designam duas coisas: de um lado, os estilos de vida, os hábitos, os usos consolidados, as técnicas; do outro, tudo o que se transforma no espaço e no tempo. Portanto, o conceito não concerne exclusivamente à parure e às roupas, mas a todos os meios de expressão e de transformação do homem (Calanca, 2011, p. 14).

Pode-se afirmar que as mudanças sociais ocorridas ao longo do tempo seguiram a necessidade de questionar e expor insatisfações, que foram acompanhadas pelas transformações na forma de se vestir. Assim como, a partir do movimento feminista, ocorreu a retirada do espartilho da indumentária feminina (que era símbolo de repressão e, ao mesmo tempo, danoso à saúde) e promoveu uma transformação na forma de ver a silhueta das mulheres, em 1951, em busca pela liberdade (Trápaga, 2020, p. 81).

O comportamento, nessa perspectiva, é um aspecto importante para pensar a formação de uma cultura, e que em maior parte é determinado pela imitação dos padrões culturais da sociedade em que o indivíduo vive (Alves, 2017), pois “além de a moda ser uma atividade econômica pelo fato de produzir objetos, ela é também uma atividade artística porque gera símbolos. A moda não se contenta, portanto, em transformar tecidos em roupas, ela cria objetos portadores de significado” (Godart, 2010, p. 14).

Já que cultura e literatura são como linha e agulha para o desenvolvimento de reflexões acerca do período em que se vive, a moda se constitui como parte deste combo, sendo

¹ “O pensamento decolonial objetiva problematizar a manutenção das condições colonizadas da epistemologia, buscando a emancipação absoluta de todos os tipos de opressão e dominação, ao articular interdisciplinarmente cultura, política e economia de maneira a construir um campo totalmente inovador de pensamento que privilegie os elementos epistêmicos locais em detrimento dos legados impostos pela situação colonial” (Reis; Andrade, 2018, p. 3).

transformada em texto, então, para complementar as discussões decorrentes dessas observações. Segundo Calanca (2011, p. 16), a moda é um objeto de pesquisa fenomenologicamente completo, pois,

[...] além de propiciar um discurso histórico, econômico, etnológico e tecnológico, também tem valência de linguagem, na acepção de sistema de comunicação, isto é, um sistema de signos por meio do qual os seres humanos delineiam a sua posição no mundo e a sua relação com ele.

A roupa descrita nos livros amplia o tecido textual para parte do guarda-roupa que se forma na “vida real”, transformando a diegese em um espaço mais acolhedor e próximo para os leitores. É através da verossimilhança que se torna possível fazer com que a obra cause identificação e reconhecimento: “Vários escritores usaram e usam o descritivo do vestuário, a moda, como estratégia de criação literária para inventar personagens tão verossímeis que o leitor se sente próximo delas e, muitas vezes, como elas” (Nogueira; Volpini, 2017, p. 182).

Duarte (2011) apresenta uma perspectiva histórica abordada sobre a relevância dada à vestimenta pela literatura com a finalidade de construir, assim, símbolos e recursos para caracterizar identidades de gênero, sociedade e cultura. “O vestuário nos fornece alguns pequenos indícios para termos acesso a algum conteúdo da personalidade: pode-se deduzir o local de trabalho, determinada afinidade por algum tipo de música, o pertencimento a uma região específica do país” (Santos, 2017, p. 100).

De acordo com Hall (2016, p. 24), “a língua falada faz uso de sons, a escrita, de palavras, a música arranja notas em escala, a ‘linguagem corporal’ emprega gestos físicos, a indústria da moda utiliza itens de vestuário”, demonstrando que as roupas têm papel importante na construção de significados e suas transmissões, carregando os sentidos que se deseja transmitir – discussões levantadas neste estudo a partir de conceitos semióticos.

A “moda, portanto, nutre-se desses sinais identitários, pois é a partir deles que se desenvolvem seus fenômenos fundamentais de imitação e diferenciação” (Godart, 2010, p. 24). Para Beck e Guizo (2013, p. 175), a moda está inclusa nessa “rede de representações e discursos” que integram um conceito mais amplo de cultura. O que antes era singular, passou a ser plural, carregando as reproduções desenvolvidas por sujeitos pertencentes a grupos diversos. Assim, afirmamos que o ato de se vestir envolve uma escolha pessoal e coletiva, que, conseqüentemente, está refletida na decisão do autor literário em simbolizar determinados aspectos das personagens em sua escrita.

Se a moda tem o poder de “revelar os lados escondidos na natureza humana” (Calanca, 2011, p. 15), ao aliar-se à escrita encontra ainda mais espaço para discutir as inquietações do presente. Vestir-se ganha, então, espaço no campo simbólico, pois não representa somente o ato de proteger-se, mas atua como participante ativo nas relações culturais, históricas, políticas, sociais, entre outras (Nogueira; Volpini, 2017). Trata-se de ocupar, com cores, recortes, modelagens e tecidos um espaço no mundo, e dizer sem palavras quem se é naquele contexto: “Ela [a moda] faz com que os corpos se tornem espaços sociais em constante transformação, de acordo com sua localização histórica. O corpo passa a ser visto por meio da moda como uma construção criativa da imagem social” (Nogueira; Volpini, 2017, p. 97).

Por ocuparem o viés de inclusão de diversos campos de estudo, os Estudos Culturais vestem a moda com propriedade, já que, em seu desenvolvimento histórico, a moda sempre esteve relacionada aos status e poderes. Ao observar o mundo de forma crítica, os E.C. têm, na moda, costuras e descosturas para ampliar suas investigações.

A relação entre moda e literatura, portanto, fornece subsídios no que se refere às informações sobre um dos aspectos mais simbólicos da cultura material: o modo de se vestir, que denota uma postura do corpo e é carregado por elementos subjetivos das personagens. Para Duarte (2011), a literatura garante ao ato de vestir-se o tecido capaz de moldar concepções, atitudes e formas de representação, como símbolo e recurso construtor de identidades sociais, culturais e de gênero. A literatura sempre se valeu das roupas para dar substância às suas personagens. Simmel (*apud* Santos, 2017) aponta a moda no centro de seu pensamento sociológico e evidencia que a sociedade é um campo de tensões e interações no qual a moda é a manifestação privilegiada por ser, simultaneamente, um fator socializante e individualizante.

A moda é a imitação de modelos que integram e diferenciam socialmente. Simmel (*apud* Santos, 2017) também foi influenciado pelo modelo da imitação e distinção social, mas já é nítida a importância do individualismo em sua análise; a moda seria, antes de qualquer coisa, uma maneira de expressar a identidade do indivíduo. Barthes (1979, p. 8) afirma que o vestuário escrito é um “sistema de significação”. A roupa, portanto, pode se costurar a outros elementos que compõe a narrativa, auxiliando a conduzir os desdobramentos da obra. Com base, então, em noções sobre moda, entende-se sua função no texto literário, alinhando um modo de construir uma relação entre leitor e personagens, criando não apenas a compreensão de suas características individuais, mas, muitas vezes, identificação com elas (Salomon, 2020).

3 SÍMBOLOS-TECIDOS: A COSTURA ENTRE NARRATIVAS

*As palavras vivem nas mentes daqueles que as usam
(Lucia Santaella, 1983).*

Para este capítulo, expomos o percurso semiótico de Charles Sanders Peirce, a partir da visão de Lucia Santaella, apresentando um apanhado geral do que é semiótica, o que é símbolo e qual é a relação entre semiótica e literatura. Dessa forma, inicia-se pelo entendimento básico de que a ciência semiótica é a “investigação de todas as linguagens possíveis” (Santaella, 1983, p. 9) e de tudo aquilo que produz sentido e significado. Já que cultura é comunicação e a moda se tece em tal meio, sua confecção de significações faz-se relevante para a análise desenvolvida neste trabalho.

3.1 SEMIÓTICA E SUA TRICOTOMIA: ÍCONE, ÍNDICE E SÍMBOLO

O século vinte viu o costurar e o vestir de duas ciências: a linguística e a semiótica. Fundamentada pela lógica, em consonância à fenomenologia, a semiótica pode ser considerada como a ciência que estuda os fenômenos de linguagem que produzem significado e sentido. Para Charles Sanders Peirce, filósofo, matemático, pesquisador e estudioso do termo em questão, é um conceito sóico mais geral, que tinha como objetivo servir de base para qualquer ciência aplicada (Santaella, 1983). Dentre as diversas definições possíveis de signos escritas por Peirce, a mais aplicável para a presente situação é a de que, resumidamente, o signo representa uma outra coisa: o objeto.

Esclareçamos: o signo é uma coisa que representa uma outra coisa: seu objeto. Ele só pode funcionar como signo se carregar esse poder de representar, substituir uma outra coisa diferente dele. Ora, o signo não é o objeto. Ele apenas está no lugar do objeto. Portanto, ele só pode representar esse objeto de um certo modo e numa certa capacidade. Por exemplo: a palavra casa, a pintura de uma casa, o desenho de uma casa, a fotografia de uma casa, o esboço de uma casa, um filme de uma casa, a planta baixa de uma casa, a maquete de uma casa, ou mesmo o seu olhar para uma casa, são todos signos do objeto casa. Não são a própria casa, nem a idéia [sic] geral que temos de casa. Substituem-na, apenas, cada um deles de um certo modo que depende da natureza do próprio signo. A natureza de uma fotografia não é a mesma de uma planta baixa (Santaella, 1983, p. 12).

Peirce defende que um signo não é apenas uma conexão simples entre um símbolo e o objeto a que ele se refere, mas um processo complexo que envolve a interação entre o símbolo,

o objeto e o interpretante, ou seja, o significado de um signo é construído a partir da interação entre esses três elementos e não pode ser reduzido a uma relação simples entre símbolo e objeto. Para o autor, a relação entre o símbolo e o objeto é apenas um aspecto dessa interação, que envolve também o interpretante, isto é, a pessoa que interpreta o signo (o nosso sujeito-costureiro). Assim, um signo apenas terá funcionalidade como signo se ele puder representar, significar ou substituir algo que não ele mesmo. Apesar disso, o signo não é o objeto, ele apenas assume seu lugar.

Peirce estabeleceu classificações para signos, sempre de três em três. Dentre todas as dez formas estabelecidas por ele para classificar e entender signos, três delas foram mais reconhecidas e utilizadas. A tríade apresenta a relação do signo consigo mesmo, a relação do signo com seu objeto dinâmico e a relação do signo com seu interpretante.

Quadro 1 - Tricotomia do signo de Peirce

signo 1º em si mesmo	signo 2º com seu objeto	signo 3º com seu interpretante
1.º quali-signo	ícone	rema
2.º sin-signo	índice	dicente
3.º legi-signo	símbolo	argumento

Fonte: Santaella (1983, p. 18).

De todas as formas que Peirce já utilizou para exemplificar signos, existe uma comumente usada que o divide em três partes: ícone, índice e símbolo, que estabelecem uma relação do signo com seu objeto dinâmico (aquele que o signo substitui).

O ícone pode ser uma representação, um desenho, ou algo que remeta ao objeto. Como, por exemplo, temos o objeto calça jeans. O ícone dessa calça jeans poderia ser uma representação gráfica dele, seja um croqui, uma sombra, uma silhueta, ou algo qualquer que remeta à imagem visual dela.

O índice, como o próprio nome dá a entender, é algo que indica o objeto retratado, ou até mesmo insinua a presença dele. Isto é, sugere relação com o signo sem remeter diretamente a ele. Continuando com o exemplo da calça jeans, o índice para representá-lo poderia ser, por exemplo, o tecido jeans, que, após a costura, será transformado na calça.

O símbolo pode ser, por lei ou convenção, uma representação mais abrangente do signo. O símbolo representa também seu objeto, mas não apenas ele, mas algo além, algo geral. Um exemplo é a junção das palavras “calça jeans”, que representam um coletivo – sendo “jeans”

um anglicismo, que já foi aceito/convencionado ao vocabulário da língua portuguesa brasileira. O termo não necessariamente representa necessariamente o que está sendo observado, mas o coletivo dele, de forma mais geral e abrangente (Santaella, 1983). Assim, o objeto de uma palavra é uma ideia abstrata, e não necessariamente ela mesma.

O signo está sempre no lugar do objeto, o representando; para Peirce, é o objeto representado (objeto imediato) e o objeto do mundo (objeto dinâmico), dividindo-se em três classes: ícone, que opera pela semelhança, sendo um signo de qualidade como a imagem em si; índice, que é a representação de algo, como uma fotografia instantânea; e símbolo, que depende de uma convenção, sendo, então, lei.

Quando um signo tem ícone, índice e símbolo com representatividade na mesma proporção, é chamado por Peirce de “signo perfeito”. O signo é um processo de emissão que vai e volta em sua significação e processo de sentidos. “O signo na sua plenitude tricotômica é símbolo num movimento de temporalização que virtualmente não tem fim” (Plaza, 2003, p. 23). O modo como um objeto se apresenta é o objeto imediato, e o modo como ele passa a representar é o objeto dinâmico e, para isso aconteça, ele depende do signo.

É impossível pensar o signo sem a tricotomia ícone-índice-símbolo, o que ela representa e o que comunica. É, portanto, linguagem. Contudo, essa linguagem não é plena, nem concreta, e é assim que ela dá abertura a interpretações que colocam os valores simbólicos em jogo. São os signos estéticos (literário ou artístico), em sua maioria, simbólicos e genuínos; também são normalmente complexos e têm em sua continuidade o desenrolar do texto, tornando-o polissêmico, ou seja, de múltiplas ideias e interpretações, pois estão seus signos repletos de sentidos.

O signo faz referência a um tipo de ideia, sendo o signo estético algo que faz analogia a alguma coisa, colocando o leitor em contato com o objeto e, por ser o ícone uma possibilidade, seu objeto também passa a ser. Ou seja, o signo é uma coisa que representa outra: seu objeto. Ele só pode funcionar como signo se carregar esse poder de representar, substituir uma outra coisa diferente dele. Ora, o signo não é o objeto. Ele apenas está no lugar do objeto. Portanto, ele só pode representar esse objeto de um certo modo e numa certa capacidade. Por exemplo: a palavra vestido, a cor de um vestido, o desenho de um vestido, a fotografia de um vestido, o esboço de um vestido, um filme de um vestido, o croqui de um vestido, ou mesmo o seu olhar para um vestido, são todos signos do objeto vestido. Não são o próprio vestido, nem a ideia geral que temos de vestido. Substituem, apenas, cada um deles de um certo modo que depende da natureza do próprio signo. A natureza de uma fotografia não é a mesma de um croqui (Santaella, 1983).

3.2 O SÍMBOLO SEMIÓTICO

Para o desenvolvimento deste trabalho, faz-se necessário uma tessitura a mais para o termo “símbolo”, já que será o conceito semiótico trabalhado na presente análise. O símbolo, sendo terceiro na divisão de Peirce, atua por convenção, ou seja, ele existe a partir do de lei, de um “acordo” desenvolvido com o tempo. Por exemplo: durante um velório, o uso de roupas na cor preta simboliza o luto – cor de veste que, socialmente, é entendida como representação de pesar, sofrer e respeito a quem se foi e a seus familiares.

De acordo com Santaella (1983), somos seres simbólicos, ou seja, os símbolos que estão presentes no cotidiano fazem parte da nossa forma de comunicar e ver o mundo, porque, também, apresentam-se como um sistema vivo e mutável, um sistema de linguagem:

É tal a distração que a aparente dominância da língua provoca em nós que, na maior parte das vezes, não chegamos a tomar consciência de que o nosso estar-no-mundo, como indivíduos sociais que somos, é mediado por uma rede intrincada e plural de linguagem, isto é, que nos comunicamos também através da leitura e/ou produção de formas, volumes, massas, interações de forças, movimentos; que somos também leitores e/ou produtores de dimensões e direções de linhas, traços, cores... Enfim, também nos comunicamos e nos orientamos através de imagens, gráficos, sinais, setas, números, luzes...Através de objetos, sons musicais, gestos, expressões, cheiro e tato, através do olhar, do sentir e do apalpar. Somos uma espécie animal tão complexa quanto são complexas e plurais as linguagens que nos constituem como seres simbólicos, isto é, seres de linguagem (Santaella, 1983, p. 7).

Chevalier e Gheerbrandt (2022) criaram o Dicionário de Símbolos: um compilado de 1096 páginas, com mais de 1600 verbetes interpretados e traduzidos a partir de olhares mitológicos, religiosos, sociais, psicológicos, entre outros. Para os autores, o símbolo só existe porque alguém ou um coletivo se identifique com ele, transformando-o em um centro. Tudo pode adquirir sentido simbólico, seja material ou não. “O símbolo é, portanto, muito mais do que um simples signo ou sinal: transcende o significado e depende da interpretação que, por sua vez, depende da predisposição. Está carregado de afetividade e dinamismo” (Chevalier; Gheerbrant, 2022, p. 18).

O símbolo, assim, não é mera reprodução: ele carrega consigo caráter representativo. Em seu estudo sobre o símbolo semiótico, Ribeiro (2010) o afirma com capacidade evocativa, já que o símbolo cria uma conexão entre seu objeto e sua representação. Para o autor, o estudo dos símbolos é relevante de forma multidisciplinar, já que “todas as ciências do homem, assim como todas as formas de arte, estão envolvidas com o simbólico, embora cada uma tenha sua própria concepção e aplicação da designação ‘símbolo’” (Ribeiro, 2010, p. 49).

Diferentemente do ícone e do índice, o símbolo é um signo que estabelece uma relação com seu objeto por meio de uma mediação, ou seja, as ideias presentes no símbolo e em seu objeto se relacionam a ponto de fazer com que o símbolo seja interpretado como se referindo àquele objeto, isto é, fazendo com que o símbolo represente algo que é diferente dele. Assim, o símbolo se relaciona com seu objeto devido a uma ideia presente na mente do usuário, um hábito associativo, uma lei, chamada por Peirce de ‘interpretante lógico’ (Ribeiro, 2010, p. 51).

A direção para qual nos aponta o símbolo nem sempre é óbvia: ela está ausente. É, também, uma cadeia representacional interminável: um símbolo representa objetos, que representam outros objetos, em uma linha que continua a se desenrolar infindavelmente (Ribeiro, 2010).

Quando olhamos o símbolo semiótico por um viés analítico, entendemos que ele exprime um processo mais complexo do que uma análise indicial, por exemplo. Para Santaella (2002), como o símbolo se costura aos legi-signos, que são culturalmente convencionados, sua observação cautelosa “nos conduz para um vasto campo de referências que incluem os costumes e valores coletivos e todos os tipos de padrões estéticos, comportamentais, de expectativas sociais etc.” (Santaella, 2002, p. 37).

O símbolo, mesmo representado por convenções e leis, tem também um aspecto mutável, que pode alterar de significado com o tempo ou de acordo com quem o observa, já que seu entendimento também é individual. Ribeiro (2010) explicita o que postula Peirce:

[...] representação é a apresentação de um objeto a um intérprete de um signo ou a relação entre o signo e o objeto. Assim, o autor define representar como “estar para”: o signo, para certos desígnios e relacionando-se a outra entidade, é tratado por alguma mente como se fosse aquilo que ele representa. Por exemplo, uma foto ou uma pétala seca que levamos em nossa carteira e que foi dada por uma pessoa muito especial representa essa pessoa, para quem se dirige a concepção de reconhecimento. De fato, ao carregar a foto ou pétala seca, uma pessoa estará, de certa forma, trazendo para perto de si a outra pessoa, pois gostaria que estivesse sempre consigo. No momento em que não pode estar presente, essa pessoa está ali simbolizada e seu significado, aproximado por meio dos símbolos que a representam (Ribeiro, 2010, p. 50).

Sendo o símbolo representação fundamental para a produção de significados, a linguagem faz, então, uma espécie de espelhamento daquilo que já faz parte do mundo, mas, também, se apresenta no que o emissor e seu receptor apresentam (Hall, 2016). De acordo com Hall (2016), os significados são resultados daquilo que se forma no aspecto mental, ou seja, nos

pensamentos “que podem ‘representar’ ou ‘se colocar como’ o mundo. Este sistema possibilita que façamos referências a coisas tanto dentro, quanto fora de nossa mente” (Hall, 2016, p. 34).

Devido à grande parte de sua convenção ser estabelecida na forma de palavras, tendo em vista que analisamos uma obra literária neste estudo, poderemos observar suas representações descritas por meio de roupas, examinando os símbolos-tecidos, costurando texto à vestimenta, para explorar as simbologias criadas na narrativa em questão.

3.3 SEMIÓTICA, MODA E LITERATURA

A semiótica é a grande leitora do mundo: lê o mundo não verbal e orienta a ler o mundo verbal alinhavado ao não verbal (Pignatari, 2004). Para Pignatari (2004), a análise semiótica dentro da literatura é, geralmente, icônica, devido às analogias e transformações de símbolos (palavras) em ícones: a palavra não apenas representa, mas traz o objeto à realidade, materializando-o (Ferraz Júnior, 2016).

Olhar para a análise semiótica dentro da literatura é compreender que ela não é uma ciência que age por si só: precisa estar alinhada a outra área do conhecimento para ser estudada. À vista disso, a literatura apresenta grande aparato para investigação, já que as palavras literárias são carregadas de simbologias e significados a serem interpretados.

Além da possibilidade de penetração analítica nos meandros mais sutis das palavras, a teoria geral dos signos permite desenvolver relações de várias ordens entre a semiótica e a literatura. Estas são relações internas, estabelecidas nos limites da própria literatura, e que recebem o nome de literatura comparada, da qual uma regionalidade seria a semiótica da tradução, e relações externas, estas desdobradas em dois níveis: relações da literatura com as demais artes: música, pintura, escultura etc. e relações da literatura com outros sistemas de signos: jornal, fotografia, cinema, publicidade, televisão, hipermídia (Santaella, 2006).

A moda tem sua formação em um emaranhado de fios de costura repletos de dados visuais e simbólicos, que existem fora do corpo e, ao vesti-lo, confere ou comprova identidade. Quando um texto literário, então, utiliza-se de elementos da vestimenta (datada ou não), eles podem ser observados como símbolos caracterizadores daquele contexto em que se apresentam (Rabelo; Mendes, 2010).

Para Hall (2016), os signos são organizados em linguagem e a moda é uma delas. “A relação entre ‘coisas’, conceitos e signos se situa, assim, no cerne da produção do sentido na linguagem, fazendo do processo que liga esses três elementos o que chamamos de

‘representação’” (Hall, 2016, p. 38). Logo, a moda é um grande processo de semiose, porque tudo o que constitui uma roupa significa algo: estampas, modelagem, preço... Ao submeter seus elementos à interpretação, encontraremos diversas significações, já que desde sua concepção, a peça é resultado de subjetividades (Antunes, 2018).

Embora a moda se mantenha no âmbito das tendências, até quando não seguem a mesma, algo está sendo comunicado, pois ao aderir um segmento ou um estilo sugerido pelas tendências, se concorda e se faz um adepto aos sentimentos e pensamentos presentes nas composições, assim, ao recusar-se, toma uma posição em que se comunica um posicionamento contrário àquele (Antunes, 2018, p. 16).

Os signos presentes na moda se apresentam em diversas facetas: na fala de um vendedor, em sua campanha publicitária, na combinação que alguém faz com determinadas peças e, em nosso caso, a maneira como as roupas se costuram junto às personagens da obra analisada.

Baudrillard (1996) afirma que os signos relacionados à moda têm liberdade para viver em constante transformação e “ao final dessa emancipação inaudita, eles obedecem, como que logicamente, a uma recorrência louca e minuciosa” (Baudrillard, 1996, p. 111). Segundo o autor, a efemeridade da moda faz com que ela e seus signos sejam sempre “retrô”, construindo e reconstruindo significados, conforme eles significam à cultura e ao tempo em que estão inseridos.

A moda, assim como a linguagem, visa de imediato à sociabilidade (o dândi, em sua solidão provocante, é a prova *a contrario* disso). Porém, diferentemente da linguagem, que visa ao sentido e se desfaz diante dele, a moda visa a uma sociabilidade teatral e se compraz consigo mesma. De súbito, ela se torna para cada pessoa um lugar intenso – espelho de certo desejo de sua própria imagem. Ao contrário da linguagem, que *visa* à comunicação, ela *joga* com a significação sem mensagem. Onde seu prazer estético, que não tem nenhuma relação com a beleza nem com a feiúra. Será ela então uma espécie de festa, de excesso duplicado da comunicação? (Baudrillard, 1996, p. 122).

Ademais, a moda também se estabelece por meio da imitação: e é aí, então, que os símbolos, ou os legi-signos que já foram estabelecidos, também são uma forma de inclusão e de esquivar-se da solidão. Pode ser, portanto, a reprodução-simbólica de costumes sociais de determinado grupo (Barbosa, 2004).

A moda e a literatura, costuram-se e servem para vestir investigações acerca de seus símbolos: aqueles já estabelecidos e os que ainda serão interpretados. Com amplas

possibilidades de análise, a semiótica atua, neste sentido, para descortinar as simbologias, tornando-as evidentes e revelando sua pertinência à narrativa.

4 TRAJADOS DE SIGNIFICADO: METÁFORAS PARA ALÉM DO GUARDA-ROUPA

Se cavarmos dentro da gente, só vamos achar órgãos e vísceras, o que indica que não temos um núcleo, mas que somos feitos de camadas, e uma delas é a roupa, que vai muito além do que queremos aparentar, é de fato parte do que somos. (Giovana Madalosso, 2018).

Apresentamos a análise das personagens selecionadas de *Tudo pode ser roubado*: a protagonista, Tiana e Biel, a partir de trechos elegidos, considerados relevantes para a proposta deste trabalho².

De acordo com Chevalier e Gheerbrant (2022), a palavra “veste” tem grande simbologia, caracterizando a própria consciência humana, seja ela moral, de si ou de sua nudez. Atua, também, como uma forma de sinalizar diferentes ângulos da personalidade, sendo “a forma visível do homem interior” (Chevalier; Gheerbrant, 2022, p. 1033).

Ao olhar para a moda descrita, encontramos grande força e significados:

De uma maneira geral, a linguagem acrescenta à imagem um saber. E, como a Moda é um fenômeno de iniciação, a palavra nela exerce, naturalmente, uma função didática: o texto de Moda representa, de algum modo, a palavra autoritária do que sabe tudo o que há atrás da aparência confusa ou incompleta das formas visíveis. Ela constitui, pois, uma técnica de abertura do invisível, em que se poderia quase descobrir, sob uma forma secularizada, o halo sagrado dos textos divinatórios. (Barthes, 1979, p. 14).

Para a análise, portanto, observamos as personagens pelo olhar da protagonista, bem como por sua maneira de se vestir, buscando suas simbologias e relevância para a narrativa.

4.1 OS NÓS DAS PERSONAGENS

Ao moldar um personagem, ele ganha vida e sua voz o torna real, sendo, muitas vezes, mais completo do que os próprios seres humanos; afinal, só é possível ver fragmentos de outros, enquanto as lacunas das personagens são preenchidas pela imaginação do leitor (Candido, 2005). Contudo, “a ficção é único lugar – em termos epistemológicos – em que os seres

² Nas citações, marcamos em negrito as palavras mais importantes, ressaltando que são grifos nossos – não há sinalizações em negrito na obra original de *Tudo pode ser roubado*, de Madalosso (2018).

humanos se tornam transparentes à nossa visão, por se tratar de seres puramente intencionais a seres autônomos; de seres totalmente projetados por orações” (Candido, 2005, p. 30).

Ao lermos uma obra de ficção, costuramo-nos às personagens, experienciando suas aventuras e caminhos. Ver essa totalidade do outro nos torna, portanto, transparentes a nós mesmos. Mesmo com a construção lógica de enredo, ideia e personagem, é a última quem alinhava o leitor às palavras escritas: “pelos mecanismos de identificações, projeção, transferência etc. A personagem vive o enredo e as idéias, e os torna vivos” (Candido, 2005, p. 43).

Os retalhos utilizados na criação das personagens em um romance devem se conectar ao leitor na verossimilhança à realidade. Apesar disso, existe uma lógica em seu comportamento que segue durante a narrativa, garantindo coerência nas atitudes tomadas no decorrer da escrita.

Essas considerações visam a mostrar que o romance, ao abordar as personagens de modo fragmentário, nada mais faz do que retomar, no plano da técnica de caracterização, a maneira fragmentária, insatisfatória, incompleta, com que elaboramos o conhecimento dos nossos semelhantes. Todavia, há uma diferença básica entre uma posição e outra: na vida, a visão fragmentária é imanente à nossa própria experiência; é uma condição que não estabelecemos, mas a que nos submetemos. No romance, ela é criada, é estabelecida e racionalmente dirigida pelo escritor, que delimita e encerra, numa estrutura elaborada, a aventura sem fim que é, na vida, o conhecimento do outro. Daí a necessária simplificação, que pode consistir numa escolha de gestos, de frases, de objetos significativos, marcando a personagem para a identificação do leitor, sem com isso diminuir a impressão de complexidade e riqueza (Candido, 2005, p. 55).

Dessa forma, ele só se torna crível devido aos fios que se costuram à realidade, por meio da interpretação do leitor alinhavada à coerência que o escritor deu à personagem, seguindo as leis do mundo fictício: “são mais nítidas, mais conscientes, tem contorno definido, – ao contrário do caos da vida – pois há nelas uma lógica pré-estabelecida pelo autor, que as torna paradigmas e eficazes” (Candido, 2005, p. 63).

Em uma oficina de Construção de Personagem, ministrada por Giovana Madalosso, através da plataforma *A Escrevedeira*, entre os meses de abril e maio de 2023, a autora elenca pontos que considera relevantes para a criação de personagens em obras de ficção. Para ela, o romance depende da aceitação da verdade de cada personagem, tendo em vista que eles são a representação de nossa consciência (Madalosso, 2023).

Para a narrativa que é responsável por criar imagens mentais nos leitores, o autor deve olhar pelos olhos da personagem, convidando quem lê a pensar como ele. Ainda para Madalosso

(2023), o batismo da personagem é importante, pois seu nome ou a ausência dele têm grande importância para o desenrolar da história.

Brait (1985) afirma que a personagem não existe para além das palavras, ou seja, é um “problema linguístico”. Para entender algo acerca dessas criações, é necessário olhar de frente para a maneira como o texto foi desenvolvido e como o escritor deu vida e vontades próprias aos seres ficcionais.

Como a história e a personagem só existem uma por causa da outra, é preciso lógica nos acontecimentos e em suas atitudes. Por isso, os autores devem criar “tal simbiose que faça pensar que ambos nasceram juntos por si mesmos” (Brasil, 2019, p. 47). A personalidade criada é capaz de conduzir o leitor ao fim da história, sem que ele se pareça com um manequim.



4.2 O OLHAR SORRATEIRO DA PROTAGONISTA

A protagonista de *Tudo pode ser roubado* (Madalosso, 2018) não é nomeada. Só mais adiante na narrativa, ela recebe de Biel o apelido de “Rabudinha”. Em entrevista para esta dissertação, Madalosso afirma que foi uma escolha proposital:

Eu não dei nome pra Rabudinha porque eu achei que ela poderia ser muitas mulheres; eu não queria fechar ela num nome só. E também porque eu gosto dessa coisa da cidade enorme, do anonimato das pessoas. Então, não dar nome pra Rabudinha é, de certa maneira, representar tudo isso (Madalosso, 2023).

Rabudinha é uma espécie de ladra ocasional, que observa as pessoas com rótulos: roubáveis ou não roubáveis. Aos vinte e nove anos, durante o expediente de trabalho em um restaurante de luxo, ela consegue se envolver com determinados clientes e sursupia peças que, depois, serão revendidas no brechó de Tiana. É por meio dessa parceria informal que as duas passam a construir uma relação amizade.

Antes de darmos início às costuras entre roupa e símbolo dos roubos da protagonista, vamos abordar a simbologia dentro de sua própria vestimenta.

“Nunca tinha usado um lenço, estava sempre de **jeans, botas e camiseta**. Meu único acessório era uma **bolsa**” (Madalosso, 2018, p. 24). No decorrer da obra, Rabudinha menciona as roupas que usa comumente apenas três vezes. Na primeira, notamos a escolha de peças básicas: jeans e camiseta. Segundo Calanca (2011), os jeans marcaram os anos 1950 como um sinal da “juventude rebelde”, pois simbolizavam uma espécie de uniforme, representando um movimento no sentido contrário à moda.

De fato, é somente no final dos anos 1960, depois de várias tentativas de conquistar um amplo mercado de massas que o *blue jeans* consegue superar quase todas as divisões de classe, sexo, idade e ultrapassar os limites regionais, nacionais e ideológicos para se tornar a peça de vestuário universalmente mais aceita [...]. Considerando sua origem, a longa identificação com a imagem do trabalhador, do duro trabalho físico, do Oeste americano, os sociólogos afirmam que grande parte da mística do blue jeans parece derivar de sentimentos populares de democracia, igualdade, independência, liberdade e fraternidade (Calanca, 2011, p. 194).

Originalmente pensado para a classe trabalhadora, por sua alta resistência, os jeans ganharam espaço em todas as camadas da sociedade, transformando-se em uma peça básica para qualquer guarda-roupa. Antes uniforme de trabalho, agora roupa do “dia a dia” – uniforme cotidiano.

Figura 2 – Camiseta, calça jeans e bota



Fonte: Priscilla ([s. d.]).

Rabudinha reveste-se de ousadia e rebeldia ao escolher o jeans como vestimenta, que se tornou símbolo de expressão individual e uma forma de se distanciar das normas sociais convencionais; muitos adotam o jeans como uma declaração de liberdade e rebeldia contra as expectativas tradicionais da sociedade. Érica Lima (2023), jornalista com especialização em moda, explica que o jeans transcendeu seu papel como simples item de vestuário e se tornou um símbolo de luta feminista. Ela relata que, nas décadas de 1960 e 1970, as mulheres desafiaram as normas de gênero ao adotarem o uso de calças jeans, em oposição à imposição de saias e vestidos. Para Lima (2023),

[...] o movimento de libertação das mulheres incentivou a adoção de um visual mais andrógino, rejeitando a ideia de que a feminilidade é necessária para se sentir atraente ou respeitável. Além disso, o jeans tornou-se um símbolo de

resistência para as mulheres que lutavam por igualdade salarial e oportunidades no ambiente de trabalho.

Segundo Lima (2023), “jeans é um símbolo da luta feminista, representando a força e a independência da mulher. Ao usar essa peça, é possível se sentir empoderada e reafirmar a sua identidade como uma pessoa forte e corajosa”. Logo, para passar despercebida em seu local de trabalho, Rabudinha opta pelo jeans. Crane (2006) aponta que este uniforme da juventude reflete frustrações com a vida adulta, pois essa vestimenta vai na contramão da aparência masculina burguesa; assim, muitos jovens buscam identificação em grupos subalternos, caracterizados por essa peça desalinhada e sem vinco. É importante apontar o lado de uma condição juvenil na personagem, Abramo (1994) aponta que há nessa fase uma necessidade de demarcação de um território próprio e de identidade mais singularizada.

A moda pode tanto oferecer a oportunidade de se integrar num grupo, quanto de se diferenciar de seus membros, pois em muitos casos há estereótipos. Bhabha (1998) declara que o estereótipo é um modo de conhecimento e identificação que circula entre o que já se conhece, o que sempre está “no lugar”, e entre algo que tem que ser repetido ansiosamente. Assim, Rabudinha incorpora, por meio de sua vestimenta, uma recusa aos valores e normas padrão estabelecidas pela sociedade, ao usar essa roupa. Dessa forma, contrária ao luxo do restaurante onde trabalha, no dia a dia, opta por peças básicas, camuflando-se à população de uma cidade grande: “Então saí com aquela porcaria daquela renda por baixo do jeans e da camiseta, e com botas confortáveis, porque sabia que ia andar um pouco” (Madalosso, 2018, p. 182).

Conforme Catoira (2006), a calça jeans reflete a própria globalização, por ser adaptável discursivamente a quaisquer grupos sociais. A moda como elemento de expressão individual e coletiva desvela os sistemas de representações culturais; ao consumir moda, os sujeitos consomem também uma rede de elementos subjetivos capazes de o representar em sua diversidade. A personagem Rabudinha, como uma representação individual, é capaz de expressar subjetividade ao usar uma calça jeans e ser espelho de seus hábitos e gostos pessoais.

As camisetas se popularizaram com a calça jeans, nos anos 50. O uso por James Dean e Marlon Brando tornou as peças desejáveis, dando início a um processo de difusão e presença em diferentes classes sociais. Rabudinha, que transita entre classes por meio de seu trabalho, adota a camiseta como peça diária, como visto em trechos destacados anteriormente.

As roupas usadas no ambiente de trabalho marcam hierarquias de classe social com bastante precisão. As de lazer, pelo contrário, tendem a confundir as diferenças de classe social. [...]. As roupas de lazer são um meio de expressar

a identidade pessoal: elas apontam para uma vasta gama de interesses... (Crane, 2006, p. 353).

Inicialmente usada como peça íntima, a camiseta evoluiu por anos, adquirindo outros aspectos e modelagens. A partir de sua difusão, passou a se tornar atemporal: “mais do que acompanhar modismos, ela paira sobre a moda e se distingue das demais peças de roupa” (Baquit, 2018, p. 542). Com a aplicação de estampas, então, a peça ganhou aspecto de porta-voz, exibindo pontos de vista e posicionamentos em grafismos e textos: “A camiseta rebela-se, protesta, divulga, critica, une, vende e engana. Como um papel em branco, sua natureza é livre e favorece uma comunicação eclética” (Baquit, 2018, p. 549).

Como no caso do jeans, os significados de outro item de vestuário de lazer, a camiseta, são abertos. Ela foi usada com a intenção de transmitir tanto a ideia de rebeldia quanto de conformidade, dependendo do contexto e dos tipos de mensagem que podem ser escritas na frente ou nas costas (Crane, 2006, p. 348).

Normalmente, a análise da simbologia em camisetas é feita com base em sua estampa: é ela que demonstra qual o posicionamento (explícito ou não) de quem a veste. Neste caso, como não há descrição de figuras presentes no tecido, podemos compreender como um mistério da personagem. Ao transitar por diferentes ambientes, colocando-se como observadora atenta, a personagem não demonstra uma postura clara sobre o mundo em que vive. Talvez, em uma tentativa de passar despercebida devido aos roubos.

Unindo as duas peças, a composição jeans-camiseta é percebida como “básica”. Por ser uma união estética simples, pode ser uma escolha óbvia, já que está pré-definida como uma combinação certa. Ao usar as peças diariamente, Rabudinha se uniformiza à seleção de inúmeras pessoas, disfarçando-se em São Paulo, uma cidade com mais de 11 milhões de habitantes (IBGE, 2022).

O conjunto básico, então, demonstra pouca preocupação com a vestimenta do dia a dia, já que seu olhar está fixo para o que os outros estão usando, baseando seus valores nas etiquetas que vestem.

“[...] visto minha **jaqueta de couro** e saio do restaurante pensando no que vou assistir na televisão” (Madalosso, 2018, p. 52). A jaqueta, que cobre as costas e os braços, serve como proteção contra o tempo, assim como as primeiras peças criadas pela humanidade. Antes do desenvolvimento de tecidos, eram as peles de animais que formavam as peças que cobriam e abrigavam os homens pré-históricos.

Figura 3 – Jaqueta de couro



Fonte: Mercado Livre ([s. d.]).

O trecho utilizado para esta análise ocorre depois do expediente de trabalho da protagonista, na saída do restaurante. Tarde da noite, com temperaturas mais amenas, o uso da jaqueta indica uma forma de proteção ao caminhar pelas ruas de São Paulo:

Porque, no final, a verdade sobre uma cidade é esta: o que sobra de cada um depois que as luzes dos escritórios se apagam. E aqui, como todo mundo sabe, o que sobra é pouco, um emocional talhado pelos excessos, um terreno propício para as patologias se instalarem. Mas eu ainda preferia ver as pessoas assim, na sua face mais combalida, do que projetando virtudes de curriculum vitae à luz do dia. Embora, claro, nem tudo o que desfila na noite seja bom de ver (Madalosso, 2018, p. 30).

De origem militar, as jaquetas de couro com a modelagem próxima ao que se tem hoje foram desenvolvidas para os pilotos de aviões afim de protegê-los, pois as cabines eram abertas. Anos mais tarde, tornaram-se símbolo de resistência do movimento punk:

[...] os punks utilizavam de elementos em couro, aviamentos como fivelas e correntes que remetem a um look fetichista, cujo, representava a luta contra um sistema conservador e patriarcal, expondo ainda o discurso de resistência e manifestação desses grupos que proveio do descontentamento causado pela crise política e econômica (Francisco, 2021, p. 28).

A rebeldia associada às jaquetas de couro reforça o olhar crítico da nossa protagonista para o mundo à sua volta, pois, apesar de se declarar conformada à sua vida, também pratica atos opostos à ética e à moral – os roubos às peças de roupas de clientes e, então, do livro *O Guarani*. Segundo Crane (2006), a postura subversiva pode se apresentar em formatos diferentes, inclusive na vestimenta. Nos anos 1950, por exemplo, opor-se ao padrão da época (o terno de flanela) era usar “jaqueta de couro com forro de pele de ovelha, camisa de algodão xadrez, camiseta e calça de algodão e botas militares” (Crane, 2006, p. 375) – conjunto muito similar ao descrito por Rabudinha.

Dessa forma, protegida pelo reforço da jaqueta, Rabudinha nos apresenta uma forma de protesto dentro da própria realidade: rodeada pelo luxo do restaurante, ao sair dele, se envolve na jaqueta de couro, subvertendo as normas do lugar onde trabalha. Como sentinela da própria vida, protege a si mesma enquanto observa os outros. Ainda mais, Rabudinha se descreve como alguém não tem grandes ambições. Ou seja, seu olhar atento se volta à realidade para a qual se rebela, modelada em roupas e objetos que se transformam em “renda extra”, sem grandes propósitos pessoais.

Nunca fui de querer muita coisa. [...]. Continuei assim, sem grandes vontades, a vida inteira, num estado que muitas vezes julguei como apático, noutras como liberto. Mesmo depois que comecei a afanar essa coisarada toda, raras vezes tive vontade de pegar alguma coisa para mim. E, quando tive, passou rápido, assim que o objeto saiu do meu campo de visão (Madalosso, 2018, p. 37).

“Murcho sobre meus **sapatos de courino C&A**” (Madalosso, 2018, p. 149). No primeiro trecho, a protagonista se refere aos seus calçados como “botas”, por isso, presumimos que os “sapatos de courino” sejam algo muito similar a um coturno. Símbolo da resistência concedida aos soldados desde a Idade Média, os coturnos foram criados especialmente para serviços militares, com resistência, proteção e durabilidade.

Figura 4 – Sapato de couro vendido pela C&A.



Fonte: C&A ([s. d.]).

Para Chevalier e Gheerbrant (2022, p. 215), “o calçado é signo que o homem pertence a si mesmo, de que se basta a si próprio e é responsável por seus atos”, além de simbolizar a realidade, com os pés no chão: assim como cada ato meticulosamente pensado pela protagonista. Ela mesma, durante a narrativa, observa os sapatos como símbolos importantes:

E então lancei para mim mesmo a prova cabal: os sapatos do Biel. Uma imagem que até então eu tentei afugentar porque era demasiado reveladora, porque me falava de algo que eu não queria enxergar, como falam todos os sapatos. Uma pessoa pode se vestir e se arrumar e se transformar até a cabeça, mas os pés não mentem. Há algo de humano e verdadeiro nas duas patas, talvez por seguirem sendo duas patas a despeito de toda a nossa dissimulação. Quando alguém me intimidava, eu sempre olhava para baixo. Lembro de uma vez ficar nervosa na frente do dono do restaurante e então olhar para seus pés, apertados dentro de um sapato de bico fino, os dedos marcando o couro lateral, um desespero em ser elegante, algo que me fez ter pena dele. Também me comoviam os pés da Tiana. Aquela suavidade toda lá em cima e lá embaixo, aqueles troncos brutos presos à terra. Me comoviam igualmente os pés minúsculos da minha mãe, nos seus sapatos comportados de senhora, uma vida inteira com os dez dedinhos bem juntos e bem fechados para que, para quem? E mesmo o J. com seu glamuroso chinelo das Arábias, o que aqueles chinelos tanto tentavam dizer? Mas os sapatos do Biel. Ah, os sapatos do Biel. Eram de um couro sintético tão vagabundo que nem podia ser chamado de couro sintético. E, apesar de largo, achatado, o par estava tão usado que também tinha marcas, craquelado nos joanetes, nas pontas, nos calcanhares. O cadarço amarrando um pacote que parecia prestes a se desfazer. Pés de um velho pobre e cansado, foi o que eu disse para mim mesma. E surda ao meu próprio apelo, segui sentada no mesmo lugar, olhando para as janelas e para a porta do hotel e para as minhas botas também cansadas, também surradas. Até

que, com cabeça apoiada nos joelhos, peguei no sono (Madalosso, 2018, p. 184-185).

Os coturnos, usados para batalhas, no caso de Rabudinha, são vestidos em seu próprio campo de guerra: a vida. Na frase destacada anteriormente, a protagonista menciona que as botas são feitas de courino – um tipo de couro ecológico feito para ser o mais semelhante possível ao couro original. Com durabilidade inferior, tenta “imitar” o que não é: um objeto de custo mais elevado. Dentro, portanto, de sua vida anônima em São Paulo, Rabudinha se apropria de itens de outros, vendendo-os para melhorar sua condição financeira.

Entende-se, assim, que Rabudinha tinha plena consciência do que estava fazendo: seus pés, fixos na realidade, roubam itens que ela não tem e possivelmente não terá. Seu coturno, alternativa mais barata ao original, demonstra o poder aquisitivo que ela, talvez, gostaria de ter. A personagem tira o olhar sobre a própria realidade para observar o outro e, então, o rouba.

Ademais, todas as peças de roupa citadas na construção identitária da protagonista de *Tudo pode ser roubado* (Madalosso, 2018), em determinado momento histórico, foram relacionados à rebeldia e às subculturas, uma vez que

[...] a maior parte das subculturas jovens e estilos de moda de rua, usavam certas roupas icônicas que incluíam jeans, camisetas, jaquetas de couro, roupas para a prática de esportes e vestuário de estilo militar, como estampas e camuflagem, além de tipos específicos de calçados, por exemplo tênis e botas (Crane, 2006, p. 273).

Portanto, Rabudinha se veste com itens de rebeldia, o que constitui suas atitudes no decorrer da narrativa, as quais trataremos em sequência.

Então, o primeiro roubo da protagonista:

Assim que ouvi o barulho da porta batendo, levantei, acho que movida pela curiosidade. Andei pelo quarto, vi uma foto dos dois num porta-retratos. Entrei no closet. Era do tamanho do meu quarto. E estava cheio. Cheio de coisas dela. Sapatos e bolsas organizados por cores. Vestidos ocupando uma lateral inteira. Alguns **casacos de pele**. Passei a mão pelos casos, eu nunca tinha tocado em um. E então, percebi, no meio deles, um par de olhos. Um par de olhos que parecia estar me encarando. Me aproximei, atraída pelo brilho imóvel das pupilas, pelo focinho perfeito com bigode e tudo. Puxei a raposa. Passei a mão pelo dorso, pelas patas, pelo rabo graúdo. Lembrei de uma matéria que tinha lido, que contava que para a pele da raposa sair direito eles tinham que arrancá-la do animal ainda vivo. **Olhei de novo para as pupilas da bicha, concluindo que aquele brilho tão intenso só podia ser de pavor.** Será que os olhos da dona da raposa também brilharam desse jeito quando o garoto meteu a arma na cabeça dela? E depois não tive mais vontade de largar o bicho. Andei com

ele pelo closet e pelo quarto, até que ouvi o barulho da porta se abrindo e enfiei a raposa dentro da bolsa (Madalosso, 2018, p. 21).

Os animais estão presentes na história da indumentária desde os primórdios da humanidade, já que as peles eram usadas para defender o ser humano contra as baixas temperaturas e, também, serviam como forma de proteção.

Em seu primeiro ato ilícito, Rabudinha se depara com vários casacos de pele³ e, dentre eles, um atrai sua atenção. O que ela inicialmente pensa ser de raposa, revela-se, posteriormente, de vison, animal semelhante à doninha, muito utilizado na produção têxtil. Atraída pelo pavor nos olhos do animal, toca o material. Podemos considerar que, talvez, ela também tenha se identificado neste medo, já que olhar nos olhos simboliza fitar a alma, a parte sutil de um ser.

De acordo com Chevalier e Gheerbrandt (2022), a raposa, animal identificado “de primeira” por Rabudinha, apresenta simbolismos contraditórios: é ousado e amedrontado; destrutivo e habilidoso; independente e acomodado; agitado e despachado. “Procedendo desse modo durante diversos anos, é então capaz de transformar e viver no meio dos homens, sem despertar sua atenção: reflexo num espelho, tantos são os homens-raposa sob o sol” (Chevalier; Gheerbrant, 2022, p. 847). A perspectiva de invisibilidade e esperteza também remete ao símbolo da raposa representado em fábulas e contos populares em forma de ladrões sorrateiros, por roubarem animais de fazendas:

Se você trabalha num emprego como o meu, só precisa circular bela e formosa com a bandeja, colocando uma boa gorjeta no bolso. Não estou dizendo que é um trabalho fácil. Longe disso. [...]. É por isso que de vez em quando eu passo a mão numa coisa ou outra. Por uma questão previdenciária. Porque agora eu tenho vinte e nove anos, uma pele linda e uma bunda petulante de tão dura. [...]. Mas, voltando à minha função, é importante dizer que sou boa no que faço. Trabalho de garçõete desde os dezenove anos, quando decidi que não queria me esfolar pagando uma faculdade para acabar ganhando mais ou menos a mesma coisa. Ao contrário da maioria dos garçons, da maioria dos clientes, eu não sou movida por nenhum desejo. Não quero ser atriz, nem cantora, nem modelo, nem designer, nem protética, nem cuspidora de fogo, nem milionária, nem porcaria nenhuma. Estou bem assim (Madalosso, 2019, p. 12-13).

Com a evolução da agricultura, desenvolveram-se, também, tecidos produzidos a partir de fibras vegetais. Mesmo com tal possibilidade, os processamentos das peles continuaram sendo aprimorados, tornando-as mais maleáveis e confortáveis. O uso de animais na vestimenta

³ A foto do casaco de pele não será inserida neste trecho da análise, pois a autora deste trabalho se posiciona contrária ao uso de roupas feitas com peles de animais.

só passou a ser discutido depois dos anos 1950, quando as revistas e as marcas de moda ainda criavam fotos editoriais naturalizando o uso das peles e “[...] reforçando a simbologia de poder que remete à dominação e possibilidade humana de matar animais” (Morgado, 2017, p. 1482).

O casaco de vison, a partir dos pensamentos de Rabudinha, confere à violência um aspecto natural, por fazer parte da segunda pele – aquela que veste. Além disso, podemos observar a própria vida a protagonista: sozinha em uma cidade grande, com medo, trabalhando muito para sobreviver com pouco. Sem grandes perspectivas, ela é atraída para o roubo, em um ato inconsciente, instintivo, *animalesco*: “até que ouvi o barulho da porta se abrindo e enfiei a raposa dentro da bolsa” (Madalosso, 2018, p. 21).

As roupas feitas com peles de animais, ainda, conferem status aos seus donos, devido ao alto valor envolvido. É o símbolo de luxo, que usa “as carências do corpo [...] para proporcionar prazer aos sentidos [...] e que, por sua vez, atuam em diversos níveis simbólicos, do requinte, do poder, do *fashion*” (Morgado, 2017, p. 1482). Rabudinha, então, ao se identificar com a raposa, mistura o medo à astúcia, transformando-se no desejo de se vestir de outra pessoa com poder, mesmo permanecendo no anonimato: “Foi por causa do meu, digamos assim, talento secundário que ele (Biel) me procurou. Mas, se não fosse o restaurante, ele nunca teria me encontrado. Talvez nunca soubesse que eu existo. O restaurante fica perto da Avenida Paulista” (Madalosso, 2018, p. 12).

Já o segundo roubo fora consciente: “Três semanas depois eu estava de volta, com um **par de sapatilhas Chanel** que roubei de uma garota, dessa vez intencionalmente – **a primeira afanada que dei com consciência do meu ato** (Madalosso, 2018, p. 22). É notável o desenvolvimento da protagonista: mirou em um par de calçados da grife Chanel. Com alto valor agregado, é uma representação de poder aquisitivo, bom gosto e sofisticação. Coco Chanel, a criadora da marca, desenvolveu um dos grandes ícones da moda contemporânea: o pretinho básico. Anos mais tarde, em 1957, a sapatilha bicolor com a cor bege e as pontas pretas foi introduzida como sinônimo de versatilidade e elegância (Chanel, 2015).

A marca se caracteriza por sua atemporalidade e se tornou, ao longo de sua história, objeto de desejo por pessoas de todo o mundo (Giordani; Machado, 2016). Se a roupa, como vimos anteriormente, representa algo além daquilo que se vê, ou seja, a subjetividade, o desejo não é apenas sobre possuir o item, mas de ter o poder.

Figura 5 – Par de sapatilhas Chanel



Fonte: Chanel ([s. d.]).

Além disso, o uso de calçados é fundamental para que possamos nos locomover sem machucar os pés. As sapatilhas, então, representaram o primeiro passo de Rabudinha em sua caminhada em direção aos outros roubos.

Rabudinha, ainda aprendendo sobre os novos alvos de seus roubos, dois meses depois, ao furtar um lenço “vagabundo que só” (Madalosso, 2018, p. 24), recebeu uma risada de sua única compradora, que a ensinou: “Me traz seda, cetim, ela disse. E depois de um pequeno silêncio: e, se não souber identificar um bom tecido, olha a marca. As marcas famosas não são famosas à toa” (Madalosso, 2018, p. 25).

Eu entro no closet. Confirmo o que imaginei, a Camila não é dada a excessos. **Tem poucas coisas e boas.** Muito boas. Como as botas Valentino da última coleção, bordadas com flores, coisa de uns sete mil reais. Ou um vestido rodado de uma coleção clássica do Alexander McQueen. Mas como subtrair uma coisa daquelas sem chamar atenção? Dou uma olhada nas roupas mais básicas, calças e camisetas, mas essas não valem grande coisa. E então percebo, no canto do armário, um negócio que adoro, as capas plásticas de proteção, porque você pode tirar o que for lá de dentro que ninguém vai notar tão cedo. Abro o zíper de uma para ver o que esconde. **Um blazer de lantejoulas, do cultuado – foi Tiana quem me ensinou – Laurence Kazar. O blazer ainda está com a etiqueta da lavanderia, de quase um ano atrás, o que indica que a Camila usa aquela peça muito de vez em quando. Que provavelmente nunca mais vai usar.** Tiro o blazer com cuidado do cabide e fecho a capa (Madalosso, 2018, p. 57).

Camila é uma das clientes recorrentes do restaurante onde Rabudinha trabalha. Arquiteta reconhecida e premiada, ao chegar com um turbante na cabeça e sem um dos seios, a protagonista presume que está com câncer e se sente sexualmente atraída por sua vulnerabilidade. Depois de alguns flertes durante o jantar, elas se encontram na saída do restaurante e vão para o apartamento de Camila: “[...] penso na quantidade de coisas que uma mulher como ela deve ter, a barafunda de roupas e objetos garimpados em tudo o que é canto do mundo” (Madalosso, 2018, p. 53).

No closet, Rabudinha se depara com um blazer de Laurence Kazar, um estilista tão anônimo quanto ela. Ao pesquisar seu nome no Google, não encontramos informações sobre sua história ou sua origem, apenas peças à venda em brechós on-line. Apesar de “oculto”, o designer (ou marca) tem peças chamativas, feitas a partir de paetê, característica de indumentária que cresceu nos anos 80, junto das ombreiras.

Figura 6 – Blazer de Laurence Kazar⁴



Fonte: Ebay ([s. d.]).

⁴ Descrição do site: Vintage 1980's Laurence Kazar Rainbow Sequins Jacket, Petite Medium. US \$115.95 or Best Offer. Tradução nossa: “Blazer arco-íris vintage de 1980 com lantejoulas, de Laurence Kazar, Pequeno Médio. US \$115.95 ou a melhor oferta”. (Ebay, [s. d.]).

A peça é, então, encontrada escondida, provavelmente usada com pouca frequência. O paetê é um tecido formado por pequenos discos, que podem ser de plástico ou metal, fixados no tecido-base. Ao contrário de Rabudinha, o blazer não é uma peça discreta, mas é considerado raro. Seu próprio designer e/ou marca não deixou muitos vestígios para quem busca por ele, além de seu nome e algumas peças que hoje são vendidas em brechós, assim como a protagonista, que repete a simbologia da raposa: sorrateira.

O blazer brilha, mas está escondido. Em meio a tantas outras peças, está fechado em um saco de roupas para a lavanderia – invisível, como nossa protagonista sem nome, em uma cidade tão grande quanto São Paulo.

Para parecer uma mocinha gente boa de vinte e poucos anos, **botei uma saia longa, uma regata decotada e uns brincos meio hippies que quase batiam nos meus ombros.** Estava bonita, mas talvez não para o gosto do Biel. Por que uma saia solta logo hoje?, perguntou assim que me viu. Porque nem todo mundo gosta de polpetas seminuas, disse, pensando na trampa que ele tinha levado ao restaurante (Madalosso, 2018, p. 58).

Figura 7 – Regata e saia hippie



Fonte: Photo ([s. d.]).

Para dar sequência à proposta que recebeu de Biel, de roubar a edição de *O Guarani*, Rabudinha deveria seduzir seu dono: o professor universitário Cícero.

Por que eu?, perguntei em seguida.
 Porque você já fez isso antes e porque você é bonita.
 Já entendi. É homem ou lésbica?
 Homem.
 Pra pegar o quê?
 Isso aqui, ele disse, e então tirou, de dentro da jaqueta, um livro surrado, que pôs sobre a mesa.
O Guarani?
 Isso. Só que uma outra edição, que tá na casa de um cara.
 Pra que você quer essa bosta?
 Bosta? É um dos maiores clássicos da literatura brasileira.
 Você já leu?
 Não. [...].
 Custa dez reais num sebo.
 Eu sei, mas a gente tá falando de outra coisa. De fetiche. Os caras que são tarados por livros andam atrás de edições raras. [...]. Quem arrematou foi um professor de Letras, duro pra caralho, que usou a única grana que deve ter tido na vida pra comprar esse negócio. É dele que você precisa..., ele disse e ficou olhando pra mim (Madalosso, 2018, p. 31-34).

A edição era tão especial, pois continha um erro de digitação. Ao invés de “cegara o juízo”, estava escrito “cagara o juízo”. Algumas cópias foram vendidas antes que o erro fosse ajustado e um colecionador estava em busca deste exemplar que, por sua vez, estava em posse de Cícero. “Vocês homens são engraçados. Olha esse colecionador. Viajou o mundo, leu uma montanha de livros, arrematou obras-primas, mas continua achando a coisa mais incrível do mundo uma piadinha com cocô” (Madalosso, 2018, p. 35).

A fim de chamar a atenção de Cícero, professor universitário, Rabudinha teve que encontrar um disfarce. Para se caracterizar, optou por um visual hippie – alternativo e descolado. O que se pode identificar, por meio da escolha da protagonista, a demonstração caráter intelectual e subjetivo, adotando para si a atitude crítica manifestada no “campo de batalha que é o corpo” (Gonçalves, 2001, p. 55):

Os códigos de contestação e resistência presentes na composição indumentária hippie podem ser definidos em função do seu caráter de oposição à estética estabelecida e àquilo que está consolidado como sendo o “bom tom”. [...] Com a emergência da antimoda hippie, opera-se não só uma maior informalidade na composição indumentária jovem, mas ainda uma redução das diferenças no vestuário de homens e mulheres (Gonçalves, 2001, p. 59-61).

Considerado um estilo na contramão da moda, a vestimenta hippie é, ao mesmo tempo, uma afirmação política, bem como um “grito” relacionado à contracultura. Dessa forma, Rabudinha se veste como quem tem algo a dizer, “camuflada” para uma conversa aprofundada com um professor universitário: “Nunca imaginei que eu voltaria para uma sala de faculdade. Menos ainda para fazer o que eu estava fazendo. **Camuflada com minha saia indiana e meu decotinho**, mordendo uma caneta, fingindo concentração” (Madalosso, 2018, p. 68).

Ainda para Gonçalves (2001), os integrantes do movimento hippie se caracterizaram por suas roupas e, também, por comportamentos e gostos musicais, integrando-se a uma crítica à sociedade capitalista da época. Portanto, o pensamento crítico costurado, de forma simbólica, às roupas da protagonista, poderia fazer sentido para chamar a atenção de Cícero, a partir do que ela já sabia sobre ele. Para conquistar Cícero, Rabudinha passa a frequentar suas aulas. Com seu olhar atento, observa os outros estudantes:

Anotei uma ou outra informação que podia render conversa. Troquei olhares com o professor, que estava algumas fileiras à minha frente, depois comecei a praticar meu esporte preferido. Dei largada com uma garota na minha lateral esquerda. Usava uma bolsa Chloé amarela. Pensei que para chegar a ter uma bolsa de marca na canariesca e incomunicável cor amarela, ela já devia ter dezenas de outras. Um closet abarrotado de bolsas básicas. Meu cérebro imprimiu uma etiqueta imaginária que coleí sobre a garota, com o rótulo: Altamente Roubável. Em seguida, estiquei minha vista até uma garota de pele morena e olhos puxados, que imaginei ser peruana ou boliviana. Usava uma jaqueta bordada à mão com flores coloridas, o que apontava para um closet com peças étnicas. Etiqueta: Razoavelmente Roubável. Em seguida, me estiquei para enxergar a Anita e vi que ela usava a jaqueta do momento, numa imitação de couro que poderia valer uma fortuna se fosse assinada pela ecológica Stella McCartney mas que, naquele caso, devia ser assinada por alguma marca vagabunda de fast fashion, pois nem zíperes de metal tinha, eram de plástico mesmo, merecendo a etiqueta de Não Roubável ou, até mesmo, Deplorável. E, por fim, pousei minhas lupas sobre o professor, que vestia o uniforme previsível dos intelectuais: calça e camisa cor de nada. Não é necessário dizer que ele nem sequer merecia uma etiqueta. E ali, imersa na minha viagem, enquanto a aluna começava a ler um trecho do livro, pensei que meus anos de surrupiagem tinham mudado a minha percepção sobre roupas. Porque antes, quando eu não reparava obsessivamente no que as pessoas vestem, eu pensava o que todo mundo pensa, que a roupa é uma coisa superficial, que não pode e nem deve definir nosso eu interior. Mas que eu interior? Se cavarmos dentro da gente, só vamos achar órgãos e vísceras, o que indica que não temos um núcleo, mas que somos feitos de camadas, e uma delas é a roupa, que vai muito além do que queremos aparentar, é de fato parte do que somos. E, em volta de mim, estavam os exemplos. O cara que usava saia não só acenava para os outros com seu eu feminino como também introjetar essa característica no seu corpo, ao passo que a saia lhe permitia viver uma nova experiência física, tendo, por exemplo, que levantar o tecido como as mulheres ao mijar. E a garota de jaqueta étnica? Aposto que, se estivesse no seu país, estaria vestindo Calvin Klein, mas, estando fora dele, o artesanato local funcionava como um ponto de contato afetivo. Talvez o caso

mais interessante ainda seja o da Anita, que, a grosso modo, parecia uma garota tentando ser igual às outras, mas será que isso não seria subestimar a ouvinte? Porque claro que ela sabia que aquela jaqueta vagabunda não enganava ninguém, então aquela peça estava mais para uma demonstração do seu desprendimento do que para qualquer outra coisa, e imagino que, à medida que a Anita firmava essa distinção, essa distinção também firmava a Anita. Sobre o Cícero, como tive certeza depois, seus andrajos monocromáticos não eram o resultado de um intelecto exacerbado, despojado do mundo material, como muitos cabeçudos gostam de pensar sobre si mesmos. Eram apenas a parte visível de um fruto inteiramente cinza. E foi esse fruto que se manifestou de repente, interrompendo meu longo momento de distração. Parabéns, Raquel (Madalosso, 2018, p. 156-158).

Nesse trecho, vemos como as roupas apresentam simbologias relevantes para Rabudinha. Para Calanca (2011), a roupa tem o poder de alterar corpos e identidades, submetendo o corpo em uma espécie de metamorfose. Nesta análise feita por Rabudinha, vemos de que maneira a vestimenta “fala” sobre o corpo que a usa, trazendo para a percepção da protagonista aspectos importantes sobre suas subjetividades.



4.3 AS ROUPAS FALANTES DE TIANA

A amizade entre Tiana e Rabudinha acontece “sem querer”. São as visitas da protagonista ao brechó para levar seus roubos, que estabelecem a relação que é construída aos poucos. Tiana finge que não sabe de onde Rabudinha traz os itens. Rabudinha não fala:

Mas uns dois meses depois lá estava eu, com um lenço enorme, também roubado, achando que descolaria um dinheiro como das duas outras vezes. [...]. Ahã. Ela me olhou com desconfiança e disse: então me mostra como você usa. Por um segundo, me desconcertei. Nunca tinha usado um lenço [...]. Ela deu uma risada estranha e balançou a cabeça, eu vi pelo espelho. Me chamou até o balcão. Perguntou meu nome. Me disse o dela. Tiana, de Sebastiana. Lembro que pensei na genialidade da escolha, ao contrário das outras transexuais, ela não tinha se batizado de Letícia, Marcela ou Priscilla, escolheu um nome tão indesejado que pela lógica só podia ser de nascença. Mais tarde eu soube que a escolha do nome fora por outro motivo, mas naquela hora tudo me fazia crer que a desgraçada era esperta, quem sabe mais esperta do que eu. Escuta só, meu bem, ela disse, pegando o lenço de volta. Quando você for... – lembro que nessa hora ela parou para pensar antes de dizer a próxima palavra – escolher uma coisa para trazer aqui, escolha direito. Esse lenço a gente encontra em qualquer ponto de ônibus. É vagabundo que só. Repara no verso. Verso não pode ter cara de verso, essa versão desbotada da parte da frente. Lenço é feito para ser virado, dobrado, amarrado. Tem que ser igual dos dois lados. Outra coisa: o fio que usaram para fazer o acabamento não é exatamente da mesma cor da estampa, vê só? E o tecido ainda tem essa textura péssima de poliéster, pode servir para esfoliar um calcanhar mas jamais para tocar o pescoço de uma mulher. Me traz seda, cetim, ela disse. E depois de um pequeno silêncio: e, se não souber identificar um bom tecido, olha a marca. As marcas famosas não são famosas à toa (Madalosso, 2016, p. 24-25).

Sebastiana é uma mulher transexual, que compartilha com a amiga seu conhecimento sobre moda. Uma das coisas que chama a atenção da protagonista é o manequim da vitrine da amiga, apelidado de Sandra:

O brechó de Tiana ficava em Pinheiros, numa casinha estreita e charmosa de tijolinhos à vista. Quando cheguei lá, o dia estava nascendo. Lembro que o sol estava batendo na vitrine, onde a mesma manequim de sempre, que eu e a Tiana batizamos de Sandra, **usava um vestido estampado com âncoras e tinha a seus pés uma mala de viagem**. Apesar da raiva que estava da Tiana naquele momento, não consegui evitar de sentir certo carinho por ela ao lembrar de algumas outras vitrines que ela tinha montado: **Sandra de vestido rodado e lenço na mão acenando para um trem imaginário, Sandra de biquíni e turbante estilo Riviera Francesa, Sandra de calça pinup com franja de laquê**. Eram as fantasias da Tiana encarnadas naquele pedaço de plástico vagabundo, que parecia melancólico não por seus traços – manequins são todos parecidos –, **mas por viver materializando um desejo de ser o que a Tiana nunca seria, ou de estar onde ela nunca estaria** (Madalosso, 2016, p. 18).

Na visão de Rabudinha, Sandra simboliza os desejos íntimos de Tiana, tudo aquilo que ela gostaria de ser e de fazer. Chevalier e Gheerbrant (2022) corroboram com este pensamento, costurando a figura do manequim à identificação de alguém a algo – sociedade, pessoa, matéria perecível:

É assimilar um ser à sua imagem. [...]. Na ocasião dos desfiles das grandes casas de costura, as espectadoras se veem e *se projetam* nos vestidos animados por manequins, naturalmente escolhidos pela beleza de suas formas. Esses manequins são destinados a desaparecer dos vestidos que usam, como imagens admiráveis, mas efêmeras, que a realidade, das compradoras substituirá. O mito da identificação funciona, nessas horas, pela graça do manequim, somada à arte do costureiro (Chevalier; Gheerbrant, 2022, p. 658).

Segundo os autores, o símbolo presente na figura do manequim também se relaciona a um ritual celta de cremação. Ainda no Dicionário de Símbolos (Chevalier; Gheerbrant, 2022, p. 355), o ato simboliza a mudança de estado, a sublimação para o encontro do que é superior, é “a alma imortal, libertada pelo fogo do seu invólucro carnal, levanta voo para os céus”. Aquilo, então, que é oposto à elevação, é queimado. Sandra, neste caso, exposta na vitrine, ou seja, para o mundo, expõe os desejos de Tiana de viajar e suas fantasias – até filmográficas, como acenar para um trem em movimento, despedindo-se do amor de sua vida, por exemplo.

Tiana é dona de um brechó de luxo em Pinheiros, uma região nobre da grande São Paulo. Rabudinha, como narradora, demonstra certa pena da amiga em alguns momentos da narrativa, como vimos em um dos trechos mostrados no tópico anterior: “Também me comoviam os pés da Tiana. Aquela suavidade toda lá em cima e lá embaixo, aqueles troncos brutos presos à terra” (Madalosso, 2016, p. 184). De acordo com Nascimento (2021, p. 77), “todos os corpos trans rompem com as normas cisgêneras, reinventando modos de ser para além das feminilidades e masculinidades”. As “diferenças” analisadas pela protagonista são “subversões normativas” (Nascimento, 2021, p. 91), que descosturam os gêneros em sua forma colonial.

No decorrer da narrativa, Tiana conhece um homem em uma farmácia. Ela confia nele pela seriedade do terno e gravata que vestia. Foram tomar café juntos; e depois:

Se comeram a tarde e a noite toda, como se o nosso estado natural fosse a conjunção e não o indivíduo, só saindo do quarto para pegar coxinhas e cerveja na padaria por volta da meia-noite. E depois?, eu disse, interrompendo um breve silêncio. Depois ele me mandou violetas. Uma caixa de violetas. Porque naquelas conversas íntimas que a gente só tem quando tira a roupa com alguém, contei pra ele que, na minha formatura de colégio, eu queria ir vestida de violeta. **Vestido, sapatos, arranjo de cabelo, tudo violeta. E sabe como**

eu fui? De calça jeans, camisa e suspensórios, arrastando um bezerro. Porque no interior é assim, meu bem, a gente dá bicho de presente pro professor na formatura (Madalosso, 2016, p. 67).

Figura 8 – Composição com a cor violeta



Fonte: Shoplook ([s. d.]).

Tiana revela à recente amiga um pedaço de sua infância, quando se entendia mulher, mas não podia se assumir como tal. Heller (2013), em *A psicologia das cores*, abre o capítulo da cor violeta com o texto: “Do púrpura do poder à cor da teologia, da magia, do feminismo e do movimento gay” (Heller, 2013, p. 357). Para a autora, é uma cor extravagante, de quem sabe o que é – porque a cor ganha mais vida no corpo de quem a usa. “O violeta vincula a sensualidade e a espiritualidade, sentimento e intelecto, amor e abstinência. No violeta todos os opostos se fundem” (Heller, 2013, p. 372). A dualidade, portanto, mostra a Tiana criança com um grande desejo de autoexpressão, reprimida pela realidade que vivia na época.

Segundo Chevalier e Gheerbrant (2022, p. 1046), a simbologia em torno do violeta adquire diversas vestimentas; é o “equilíbrio entre a terra e o céu, os sentidos e o espírito, a paixão e a inteligência, o amor e a sabedoria”, reforçando o antagonismo apresentado no parágrafo anterior. A cor também se assume como representação do segredo, reencarnação e transformação. Assim, vemos uma criança que guardou para si a vontade de se vestir como

queria, podendo, só adulta, vestir-se como realmente sempre fora internamente. O violeta, ainda para os autores, representa o luto nas sociedades ocidentais, sendo, portanto, àquela criança, o pesar de se vestir como menino, indo contra sua verdade.

Achei estranho o brechó estar fechado num dia de semana. Geralmente, quando saía para ir ao banco ou almoçar, a Tiana deixava uma plaquinha de volto logo pendurada na porta, mas dessa vez não tinha nada: nem placa, nem movimento lá dentro. **Outra coisa que achei estranha era a roupa da Sandra, a mesma que ela estava usando na última vez em que estive ali. Um desleixo inédito, já que a Tiana costumava mudar o look da manequim quase todos os dias.** E então vi uma pequena movimentação, um olho que me espreitava pela porta atrás do caixa. Apenas um olho. O outro só surgiu depois. E parecia tudo, menos um olho. O que aconteceu?, perguntei lá de fora, vendo que a Tiana só podia ter tomado uma surra, pois, além de estar com a pálpebra roxa e inchada, estava com hematomas no corpo. Ela não conseguiu responder porque, assim que abriu a porta, começou a chorar, como acontece quando estamos na merda e tentamos ser fortes, e de repente encontramos alguém sobre quem podemos desabar. Chorou e soluçou por sei lá quanto tempo, enxugando o olho machucado com um lenço. Você não tem nada melhor pra limpar isso aí?, perguntei. **Este lenço é Hermès, meu bem** (Madalosso, 2016, p. 87).

A cor violeta que representou tanto na infância, retornou na idade adulta em forma de preconceito. Do relacionamento que parecia amor, recebeu reflexo de uma sociedade aos trapos. O ex-namorado e um amigo encurralam e espancam Tiana, vítima de transfobia. Sandra, portanto, com a mesma roupa, tem na repetição o simbolismo da indisposição de Tiana para trocá-la. Vítima de violência, manteve inalterada aquela que a representa na vitrine: naquele dia, não havia sonhos para exhibir.

Para secar as lágrimas, a personagem usa um lenço da grife Hermès, trazendo para a situação uma certa elegância, mantendo a sofisticação mesmo em meio ao sofrimento. Segundo Gonsales, Kawano e Santos (2012), a marca carrega consigo a conotação de superioridade, mostrando o esforço de Tiana para “transcender” a situação. Homônima ao deus grego da comunicação, o mensageiro, a violência também transmite uma mensagem: de que tais atrocidades ainda acontecerão em uma sociedade preconceituosa.

Cutuquei Tiana. Perguntei como ela estava se sentindo. Melhor, disse. contei para ela que andava frequentando aulas de jornalismo na FAAP como ouvinte. Que estava a fim de um professor e que pretendia cruzar com ele no bar da faculdade. Perguntei se ela não queria fazer hora comigo no bar, podíamos comer alguma coisa, nos distrair, seria bom para mim e para ela também. **Sou vaidosa demais para sair por aí vestindo um hematoma, ela disse.** Você só usa uma blusa de mangas e a gente faz um make nesse rosto. Vamos, insisti. Vai ser bom você dar uma espairecida (Madalosso, 2016, p. 90).

O capítulo é chamado de “Barbie edema”, fazendo alusão à estética feminina da boneca em uma linha: Barbie bailarina, Barbie praia, Barbie veterinária... Coleções que são possibilidades para as mulheres, inclusive a violência às mulheres trans. A boneca de plástico é um objeto descartável, assim como Marcelo faz com Tiana: usando-a e, depois, tornando-a descartável. Na situação, Tiana diz que não quer sair vestindo um hematoma. Como vimos na fundamentação teórica deste trabalho, o ato de vestir-se é um discurso calado. A roupa fala e, aqui, quando o hematoma passa a ser considerado como veste, simboliza a dor, o medo, a agressão. Ela não quer sair dessa forma, pois não concorda, com razão, com os abusos que sofreu e que outras mulheres transexuais também enfrentam.

Como quaisquer amigas fariam, combinamos que, quando o Cícero aparecesse, a Tiana daria um oi, conversaria um pouco conosco e depois nos deixaria a sós. Era por esse momento que esperávamos, comendo uns pasteizinhos e criticando as roupas dos estudantes que estavam na calçada. A Tiana, **na ânsia de esconder os hematomas, tinha feito algo que nunca a vi fazer: exagerando um pouco na produção. Nada muito hiperbólico –, ela tinha um olho matemático para as inexatidões da estética – mas digamos que os óculos que ela pegou da Sandra eram dispensáveis. Eram um desses óculos grandes e redondos, modelo Jackie O., com uma lente lilás bem clarinha, que disfarçava o olho machucado, mas também faziam com que ela parecesse uma tia banhada em barbitúricos** (Madalosso, 2016, p. 91).

Tiana exagera, aos olhos de Rabudinha. Aqui, usa a roupa não para mostrar, mas para se esconder. Os olhos, que representam a “janela da alma”, são cobertos, ocultando a vergonha e o sofrimento. A cor lilás faz parte do espectro do violeta que discutimos anteriormente: “o violeta é a cor que fica entre a vida e morte” (Heller, 2013, p. 385).

Então, quando cheguei ao brechó, era no parzinho Pierre Cardin que eu estava pensando, em quanto pediria por ele, cálculo que foi interrompido pela imagem da Sandra. **Dessa vez a roupa dela tinha sido trocada, mas não parecia ter sido trocada pela Tiana. Estava só com um vestido preto e um par de sapatos, sem nem uma pulseira ou colar, sem nem um acessório.** Não que todos os looks da Sandra fossem cheios de penduricalhos. Mas, como eu já disse, **tinha sempre alguma coisinha que a tirava da vala de pedaço de plástico e a alçava ao posto de encarnação de sonhos.** Estivesse ela toda de preto, por exemplo, teria ao menos um casquete na cabeça, algo que fizesse pensar numa viúva, um acessório que transcendesse sua natureza silenciosa e contasse uma história (Madalosso, 2016, p. 111).

Figura 9 – Vestido e sapatilha pretos



Fonte: Pereira (2015).

As roupas fúnebres de Sandra representam a péssima experiência de Tiana no IML (Instituto Médico Legal):

Chegou e contou tudo para o delegado. Que tinha tomado uma surra, que estava sendo perseguida. O delegado disse que foi ótimo ela ter procurado a polícia. Que, naquele momento, não tinha muito o que eles pudessem fazer, mas registraram um B.O. de agressão física. [...]. Mas claro que a tranquilidade não durou muito. Logo o delegado lhe explicou que, para o B.O. de agressão física valer, também era preciso fazer um exame de corpo de delito. A Tiana achou aquilo um absurdo, então quer dizer que em caso de roubo a polícia acredita na vítima, mas em caso de agressão física duvida? É um mundo feito por homens, pensou. [...]. Meio constrangida – a Tiana esperava que lhe oferecessem um roupão ou ao menos um chinelo para proteger seus pés daquele chão gelado – foi tirando o tailleur, colocando a calcinha e o sutiã sobre a cadeira. Depois, parou na frente da mulher, aquele corpo enorme na frente da mulher (Madalosso, 2016, p. 113-114).

Depois de examiná-la, a legista disse que Tiana deveria ter “dado uma surra” nos agressores: “eu sei que tu é mulher na hora de falar, de se vestir... Mas na hora que rola uma

briga, é corpo contra corpo, e o teu corpo é igual ao deles, porra!” (Madalosso, 2016, p. 114). O preto é a representação do luto, da dor, do pesar. É, também, a ausência de cores, oposto ao branco, à paz. “O preto exprime a passividade absoluta, o estado de morte concluído e invariante [...]. O luto preto, por sua vez, pode-se dizer o luto sem esperança (Chevalier; Gheerbrandt, 2022, p. 818). Tiana sofreu violência duas vezes: pelo agressor e pela suposta ajuda da legista. O preto, neste caso, é, de fato, a desesperança na humanidade.

A Tiana disse que nessa hora teve uma sensação estranha, de ser uma farsa, como um homem que se veste de mulher no Carnaval ou como uma mulher que carrega um corpo que não é o seu. E não é isso que você é?, perguntei. Uma mulher carregando um corpo que não é o teu? Claro que não. Eu sou tudo isso que eu sou, que não é homem, nem mulher, talvez nem trans, porque às vezes também não me sinto trans. Aí você tá complicando, falei. E ela me disse que os outros é que complicam. Que não entende a obsessão das pessoas com gênero, uma necessidade de viver enquadrando os outros numa categoria, como se a sexualidade e suas derivações fossem a coisa mais importante que existe, quando na verdade são apenas uma pequena parcela do que somos, a nossa tão vasta existência precisando passar por um buraco de agulha (Madalosso, 2016, p. 115).

Como vítima, Tiana foi acusada e julgada por não ter se defendido. “Tá entendido, macho?” (Madalosso, 2016, p. 115), perguntou a legista ao dizer que, na próxima vez, ela deveria se defender. No século 19, vestir-se em luto era a demonstração mais simbólica da perda: “Por meio dele, expressava-se imediatamente o apego ao morto e a tristeza pela perda: a dor pessoal tornada pública e visível, formando uma barreira simbólica entre o indivíduo e o seu meio” (Schmitt, 2009, p. 78).

Para além da performance com contornos femininos variados, mulheres transexuais e travestis rompem de modo deliberado com seu suposto destino social e renegam a suposta supremacia fálica inerente às suas corporalidades, entendidas como uma verdade biológica. E essa ruptura também faz parte desse processo de vulnerabilização – não por acaso é comum ouvirmos relatos de frases como “Não quer ser mulher? Pois vai apanhar como mulher!” A frase traduz os modos pelos quais a violência transfeminicida é operada: primeiro, demarca que há um reconhecimento público de que mulheres transexuais e travestis performam feminilidades; depois, pressupõe que as mulheridades/feminilidades são inferiores e que, por isso, podem ser alvo de violências (Nascimento, 2021, p. 105).

A tristeza da personagem dispensou acessórios, limitando Sandra ao básico, porque, naquele momento, não havia espaço para vaidade ou para chamar atenção: Tiana se escondeu na ausência de cores.

Figura 10 – Manequim



Fonte: Modeloja ([s. d.]).

Como sempre, me aproximei do brechó calculando quanto pediria pelo meu produto, a parruda Bottega Veneta. **Qual não foi minha surpresa ao ver Sandra nua, sua virilha lisa entristecendo a vitrine.** [...] Embora as peças estivessem fora do lugar, estavam empilhadas ou separadas por tipo. Me dando conta de que estávamos no fim da estação, concluí que a Tiana faria o que já tinha feito algumas outras vezes: uma liquidação (Madalosso, 2016, p. 162).

Vulnerabilidade. Vergonha. Exposição. Sandra, representação de sua dona, aparece nua. Despida, com a “vergonha” exposta na vitrine, sem ter com o que se cobrir. Símbolo da falta de direitos, de uma sociedade preconceituosa e transfóbica, da ausência de proteção frente à iminente ameaça por apenas ser.

A liquidação serve para vender as peças que estão paradas ou trocar as antigas para a chegada de novas. As roupas iriam embora, assim como Tiana também faria, posteriormente, no final do livro. Não há vestes o suficiente para exteriorizar seu sentimento. A nudez de Sandra na vitrine escancara ao mundo a vontade de Tiana de ser aceita por inteiro.

Tiana expõe no corpo de Sandra parte dos próprios sonhos. Sua evolução como personagem se apresenta em modelagens, cores e peças diferentes. Com ou sem roupa, a manequim fala, posicionando-se como elemento importante da narrativa, contando a história que foi tirada dela devido à violência.



4.4 A LEMBRANÇA OCULTA DE BIEL

Biel é apresentado como uma espécie de “pilantra”, que oferece uma oportunidade grande de roubo à protagonista, a quem ele chama de Rabudinha. Desde o início, ele é apresentado uma característica marcante: o chapéu Fedora.

Era fim de expediente, o restaurante quase vazio. O barulho das louças já mais alto que o das vozes. Eu estava separando os sachês de açúcar dos de adoçante quando a Lia veio falar comigo. Apontou para um homem, sozinho numa mesa. Aquele cara ali, **o de chapéu**, quer falar com você. Dei uma olhada no sujeito, nunca tinha visto antes. Me surpreendeu que estivesse numa mesa de frente. Era feio e não era famoso. Tinha uns cinquenta anos, a pele meio fodida, uma boca pequena. A hostess devia ter gostado do chapéu dele, **um Fedora preto**. Chapéu de cantor de jazz. Taí, pensei, talvez seja um cantor de jazz (Madalosso, 2018, p. 15).

Figura 11 – Chapéu modelo Fedora



Fonte: Maria Chapéu ([s. d.]).

O capítulo em que ele é apresentado se chama “O cara do chapéu”, porque a personagem sempre é introduzida com o acessório: “Quando cheguei, o Biel já estava me esperando. Encostado no portão, fumando um cigarro, com o **mesmo chapéu de sempre**” (Madalosso, 2016, p. 40).

Assim que ele saiu, o Otto perguntou: de onde você conhece essa figura?
Da noite, falei, apelando para a resposta mais evasiva que encontrei.

Ele não sai sem a porra daquele chapéu.

Mês passado rolou uma festa aqui em casa e uma idiota dormiu no sofá, com um cigarro aceso na mão. O sofá pegou fogo, a casa começou a pegar fogo. Acordei com os gritos e corri pra rua. Quando chego à calçada, encontro Biel vestido só de cueca e chapéu.

Que que tem eu?, o Biel disse, surgindo pela porta, ajeitando o chapéu na cabeça (Madalosso, 2018, p. 74).

O chapéu Fedora é elaborado em feltro e ganhou esse nome por ter sido utilizado pela atriz Sarah Bernhardt na peça teatral *Fédora* (Peck, 2015). Caracterizado por seu formato afundado na copa, foi uma peça muito marcante para figuras reconhecidas, como Al Capone e outras personagens em produções cinematográficas.

O chapéu simboliza uma espécie de cobertura para a cabeça. Biel é quem propõe o roubo do exemplar de *O Guarani* para Rabudinha, em nome de um colecionador excêntrico. Como parte de um crime, o acessório simboliza uma certa proteção, como se ele se sentisse impune e, também, para que ele se esconda – criando uma imagem de autopreservação.

Para Chevalier e Gheerbrant (2022), o chapéu se relaciona à responsabilidade, o que remete à liderança da personagem no roubo, associando-se à racionalidade ao dispor de ideias para ganhar dinheiro com facilidade. A cabeça também representa a razão: “não somente é detentora do rosto de cada indivíduo, que é único e inimitável signo de identidade, mas também da mente” (Lenzi, 2015, p. 9). É da mente que vêm as ideias, fazendo com que Biel imponha, assim, um determinado respeito relacionado à sua inteligência e capacidade.

Ao fim do livro, Rabudinha narra o momento em que Biel se sente confortável para retirar o chapéu, revelando uma relação íntima entre a personagem e seu objeto:

Pelo menos tirou o **chapéu**. Achei que você dormisse com ele.

Engraçadinha.

Tudo isso é vergonha de ser careca?

Careca, não. Calvo. Mas não é isso, ele diz.

E, inclinando a cabeça em direção ao **Fedora** que agora também está pendurado no cabide, continua: esse chapéu era do meu pai. A única coisa que eu conheci do meu pai (Madalosso, 2018, p. 128).

O ato de tirar o chapéu para dormir mostra a vulnerabilidade de Biel, que revela encontrar no objeto a lembrança de quem do quem já o possuía anteriormente: seu pai. No Dicionário de Símbolos (Chevalier; Gheerbrant, 2022) o acessório representa identificação: é a memória “perdida” que Biel carrega do pai e, ao mesmo tempo, uma forma de ter contato com ele. “[...] um chapéu sem cabeça remete à saudade, à falta e ao vazio e que nada é mais impessoal

que um chapéu parado, estático, colocado na chapeleira” (Lenzi, 2018, p. 5). Ao ser usado constantemente, o Fedora se integra à identidade da personagem, fazendo com que sua história esteja sempre viva em sua memória. Ainda, ao compartilhar tal informação, desprovido do Fedora, simboliza a confiança estabelecida a partir da relação construída com a protagonista durante o desenrolar da obra literária.

Calanca (2011, p. 17-18) estabelece uma associação sobre o uso do chapéu no romance *O amante*, de Marguerite Duras: “o chapéu é uma escolha do espírito, da alma, podemos dizer, um sinal desejado, ainda que de início tenha sido experimentado por acaso, como brincadeira”. Para a autora, o chapéu é capaz de estabelecer uma identidade que, no caso de Biel, é a de filho: a conexão com o pai e a lembrança de uma figura importante que não pode estar fisicamente presente, mas se torna real em pensamentos, isto é, na cabeça.

ARREMATES

A moda tem limites?
(Frédéric Godart, 2010).

A moda fala. Mudanças, as palavras surgem em cores e modelagens diferentes. Inconsciente, a roupa se costura à pele, transformando o invisível na primeira impressão que se tem a respeito de alguém. A moda não é somente sobre o que se vê – é sobre o que existe além do tecido, ou melhor, de quem existe embaixo dele.

No decorrer do desenvolvimento desta dissertação, investigamos mais de perto a relação entre moda e literatura, ainda tão pouco explorada no âmbito acadêmico. Ao pesquisar a palavra “Moda”, na Biblioteca Digital de Teses e Dissertações da Unioeste (em fevereiro de 2024), encontramos seis trabalhos, sendo apenas três do *campus* Cascavel. Dessa maneira, percebemos que este trabalho é de extrema valia à comunidade acadêmica devido à relevância, bem como à universidade, para que ela faça parte do vanguardismo nesse campo de pesquisa.

Ainda, buscamos dar visibilidade à literatura de autoria feminina paranaense, criando parte da fortuna crítica da escritora curitibana Giovana Madalosso. Por meio da análise da obra *Tudo pode ser roubado* (Madalosso, 2018), entendemos de que maneira a moda se apresenta entre as palavras, criando símbolos, sentidos e significados para a narrativa literária, bem como auxilia no desenvolvimento das personagens, gerando identificação com o leitor a partir de sua perspectiva cultural e social.

A partir de uma escrita provocante, Madalosso (2018) cria uma protagonista perspicaz. Como uma raposa, a personagem sem nome se camufla em uma São Paulo de aparências. Ela mesma faz a curadoria de pessoas, colocando etiquetas imaginárias naquelas que são roubáveis ou não. A partir do seu olhar, a personagem nos apresenta subjetividades de si mesma e de outros, transformando a vestimenta em mais do que um acessório, mas em narrativas próprias repletas de simbologias.

Observamos fragmentos de três personagens de Madalosso (2018): Rabudinha, Tiana e Biel. Suas histórias, para além do que se lê, estão descritas em suas roupas, nas imagens mentais que criamos delas e naquilo que elas representam. A partir do símbolo semiótico, analisamos a indumentária textual, que se mescla às subjetividades do nosso sujeito-costureiro.

“A moda não é impenetrável; ela se presta naturalmente à análise científica” (Godart, 2010, p. 146). Ao unir moda e literatura, expandimos a leitura. Assim, o texto veste outros aspectos a serem analisados e encontramos no vestuário características que ajudam a construir

as personagens. Calanca (2011) considera a moda como a linguagem do corpo. Na linguagem, portanto, a moda é a imagem do texto.

Rabudinha, dentro de sua realidade, é observadora. Ela aprende com Tiana a identificar aquilo que é “de marca” e, também, no restaurante em que trabalha, adquire a habilidade de distinguir quem tem mais poder aquisitivo. Ao seduzir os clientes, as peças-alvo de seus roubos também falam sobre ela e seus desejos pessoais. Assim como suas próprias roupas também dizem de si, do que está oculto e de sua rebeldia.

Já Tiana se expressa por meio de vontades e sentimentos que veste em Sandra, a manequim de seu brechó. No decorrer da obra, acompanhamos sua história nas composições que expõe na vitrine. Seu alto conhecimento sobre moda confere-na mais consciência sobre suas roupas e a importância que existe no ato de vestir-se.

Por fim, Biel é quem tem menos peças de roupa descritas. O chapéu, acessório que é sua principal característica, carrega as memórias de um pai que nunca conheceu. É a lembrança física de uma figura inexistente, que traz o sentimento de confiança à personagem.

Em *Tudo pode ser roubado* (Madalosso, 2018), a presença das roupas é fundamental, pois fazem parte da construção narrativa – é por causa delas e são elas que Rabudinha rouba. Entretanto, não é necessário que a narrativa literária seja conduzida pela indumentária para que existam estudos que relacionem moda e literatura. As duas áreas também se costuram de modo mais implícito em outras obras, permitindo pesquisas como esta em diferentes textos.

Longe da futilidade, estudar moda é observar símbolos econômicos, sociais, históricos e culturais. Dentro da literatura, que também assume o papel de representar o que é contemporâneo, a convergência entre as áreas potencializa olhares e permite diferentes análises de relevância acadêmica e social.

Para arrematar o que foi discutido até aqui, concluímos que Giovana Madalosso é um grande nome à escrita de autoria feminina, trazendo mais protagonismo para autoras que estão além do eixo Rio-São Paulo. Na obra analisada, encontramos elementos importantes que unem moda e literatura, fortalecendo a união dos dois campos de estudo. Por meio de um olhar semiótico, fomos capazes de identificar e explorar as simbologias presentes nas indumentárias descritas.

“A descrição da Moda não tem só por função propor um modelo à cópia real, mas também e sobretudo difundir largamente a Moda como um sentido” (Barthes, 1979, p. 10). Logo, quem gera identificação com a história são as personagens e as roupas que, usadas por elas, fazem parte da diegese criada por cada autor. Essas descrições costuram na mente do leitor peças que o envolvem e apresentam determinada personagem. Os símbolos criados por elas

abrem espaço para diferentes análises e amplas possibilidades. Em *Tudo pode ser roubado* (Madalosso, 2018) reconhecemos e interpretamos diversos desses aspectos e subjetividades. Afinal, o texto, sim, veste.

REFERÊNCIAS

ABRAMO, Helena Wendel. **Cenas juvenis**: punks e darks no espetáculo urbano. São Paulo: Página Aberta, 1994.

ALVES, Amanda Molina. Moda, cultura e comunicação: um diálogo entre comportamento, corpo e expressão. In: COLÓQUIO DE MODA, 13., 2017, Bauru. **Anais [...]**. Bauru: Universidade Estadual Paulista, 2017. p. 1-12. Disponível em: https://www.coloquiomoda.com.br/anais/Coloquio%20de%20Moda%20-%202017/CO/co_4/co_4_MODA_CULTURA_E_COMUNICACAO.pdf. Acesso em: 2 dez. 2023.

ANTUNES, Karen Mauricio. **Moda e arte**: uma análise semiótica da coleção MASP Rhodia. 2018. Trabalho de Conclusão de Curso (Tecnologia em Design de Moda) – Universidade do Sul de Santa Catarina, Tubarão, 2018.

ARAÚJO, Marli Gomes. **A influência da moda na literatura**: a caracterização de personagens de ficção nos romances brasileiros do século XIX. 2018. Dissertação (Mestrado em Ciências) – Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

BAQUIT, Gabriel. Camiseta e comunicação: reflexões sobre a indumentária nas indústrias culturais. **DAPesquisa**, Florianópolis, v. 7, n. 9, p. 538-551, 2018. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/13981>. Acesso em: 10 dez. 2023.

BARBOSA, Maria Elisa Magalhães. A semiótica na moda: uma imagem vale mais que mil palavras. In: CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA, 8.; CONGRESSO INTERNACIONAL DE ESTUDOS FILOLÓGICOS E LINGÜÍSTICOS, 1., 2004, Rio de Janeiro. **Cadernos do CNLF**: a língua e o estilo no texto literário, [série VIII, n. 12], Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2004. Disponível em: <http://www.filologia.org.br/viiicnlf/anais/caderno12-05.html>. Acesso em: 1 jul. 2023.

BARTHES, Roland. **Sistema da moda**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1979.

BAUDRILLARD, Jean. **A troca semiótica e morte**. São Paulo: Loyola, 1996.

BECK, Dinah Quesada; GUIZZO, Bianca Salazar. Estudos culturais e estudos de gênero: proposições e entrelaces às pesquisas educacionais. **Holos**, Natal, ano 29, v. 4, p. 172-182, 2013.

BHABHA, Hommi, **O local da cultura**. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 1998.

BRAIT, Beth. **A personagem**. São Paulo: Ática, 1985.

BRASIL, Luiz Antonio de Assis. **Escrever ficção**: um manual de criação literária. São Paulo: Companhia das Letras, 20019.

BORDINI, Maria da Glória. Estudos Culturais e Estudos Literários. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 41, n. 3, p. 11-22, set. 2006.

CALANCA, Daniela. **História social da moda**. 2. ed. São Paulo: Senac, 2011.

CANDIDO, Antonio. A personagem no romance. In: ROSENFELD, Anatol; NOVINSKY, Anita; AMARAL, Aracy; SCHNAIDERMAN, Bons; LAFER, Celso; GHINZBERG, Gita K.; CAMPOS, Haroldo; KRAUSZ, Rosa; MAGALDI, Sábato; TAVARES, Zulmira Ribeiro. (eds.) **A personagem de ficção**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 51-80.

CATOIRA, Lu. **Jeans, a roupa que transcende a moda**. 2. ed. São Paulo: APGIQ, 2006.

CEVASCO, Maria Elisa. Literatura e estudos culturais. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana. (orgs.). **Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. 3. ed. Maringá: Universidade Estadual de Maringá, 2009. p. 319-325.

CHANEL. Bailarinas. **Chanel**, [s. d.]. Disponível em: <https://www.chanel.com/br/moda/p/G02819B15163NT823/bailarinas-couro-de-novilhogorgorao/>. Acesso em 6 mar. 2024.

CHANEL. O sapato bicolor. **Chanel News**, 11 mar. 2015. Disponível em: <https://www.chanel.com/br/moda/news/2015/03/the-two-tone-shoe.html>. Acesso em: 6 mar. 2024.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. 37. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2022.

COSTA, Marcia. **Um olhar de cigana: representações de Capitu em *Graphic Novel***. 2018. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual do Centro-Oeste, Guarapuava, 2018.

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

C&A. bota coturno com recorte salto baixo oneseif preto. **C&A** [site], [s. d.]. Disponível em: <https://www.cea.com.br/bota-coturno-com-recorte-salto-baixo-oneself-preto-1045889-preto/p>. Acesso em: 4 mar. 2024.

DALCASTAGNÈ, Regina. Imagens da mulher na narrativa brasileira. **O eixo e a roda: revista de literatura brasileira**, [S. l.], v. 15, p. 127-135, 2007. Disponível em: http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/3267. Acesso em: 26 jun. 2023.

DEFILIPPO, Juliana Gervason; REZENDE, Bárbara Bárbara de Carvalho Delmonte Cavaliere. Impressões e Expressões: Literatura e Moda como Comunicações Culturais. **Práxis**, Novo Hamburgo, ano 14, v. 1, p. 51-65, 2017.

DUARTE, Claudia Renata. Textos-tecidos: moda e história na literatura brasileira. *In*: SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE HISTÓRIA DA LITERATURA, 9., 2011, Porto Alegre. **Anais [...]**. Porto Alegre: PUC-RS, 2011. p. 1062-1072.

EBAY. Vintage 1980's Laurence Kazar Rainbow Sequins Jacket, Petite Medium. **Ebay**, [s. d.]. Disponível em: <https://www.ebay.com/itm/175509758520>. Acesso em: 6 mar. 2024.

EGGENSPERGER, Klaus. Estudos Culturais e Literatura. **Revista X**, Curitiba, v. 2, p. 51-70, 2010.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina. **Cartografias dos Estudos Culturais**: uma versão latino-americana. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina. Os Estudos Culturais. **Cartografias**, [s. d.], p. 1-14. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/3363368/mod_resource/content/1/estudos_culturais_ana.pdf. Acesso em: 28 fev. 2023.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina. Uma introdução aos Estudos Culturais. **FAMECOS**. v. 5, n. 9, p. 87-97, 1998. Disponível em: <https://doi.org/10.15448/1980-3729.1998.9.3014>. Acesso em: 30 mar. 2023.

FERRAZ JÚNIOR, Expedito. Semiótica e análise literária: uma introdução. **Revista do GELNE**, [S. l.], v. 6, n. 1/2, p. 47-56, 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/gelne/article/view/9399>. Acesso em: 3 jul. 2023.

FRANCISCO, Vitória Monteiro. A consultoria de imagem e a contracultura na moda: análise dos movimentos hippie e punk através dos setes estilos universais. **Design de Moda**, Unisul, 2021. Disponível em: <https://repositorio.animaeducacao.com.br/items/f0b58b58-dfa6-404b-9a13-1d406c5c8ec8>. Acesso em 10 dez. 23.

GADAMER, Hans-Georg. **O problema da consciência histórica**. 2. ed. Rio de Janeiro: FGV, 2003.

GIANINNI, Alessandro. Livro de Giovana Madalosso, ‘Tudo pode ser roubado’ já é negociado para o cinema. **O Globo**, 16 mar. 2018. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/livros/livro-de-giovana-madalosso-tudo-pode-ser-roubado-ja-negociado-para-cinema-22494988>. Acesso em: 25 abr. 2023.

GIORDANI, Luiza; MACHADO, Maria Berenice da Costa. A marca Chanel como objeto de desejo e de consumo. **Temática**, [S. l.], ano 12, n. 8, p.96-111, 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/tematica/article/view/30200>. Acesso em: 10 nov. 2023.

GODART, Frédéric. **Sociologia da moda**. São Paulo: Senac, 2010.

GOLDEMBERG, Deborah; RIBEIRO, Esmeralda; MADALOSSO, Giovana; CARVALHO, Paula; FERSECK, Sony. (orgs.). **Um grande dia para as escritoras**: as autoras do Brasil mostram a cara. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2023.

GOMES, Carlos Magno. Leitura e estudos culturais. **Abralic**, v. 12, n. 16, p. 25-44, 2010. Disponível em: <https://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/238/241>. Acesso em: 16 abr. 2023.

GONSALES, Flavia Iglori; KAWANO, Diogo; SANTOS, Janiene. Hermés: expressões da marca e rituais de consumo. **Signos do Consumo**, [S. l.], v. 4, n. 1, p. 37-56, 2012. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/signosdoconsumo/article/view/49978>. Acesso em: 28 jan. 2024.

GONÇALVES, Denise Oliveira. **Avesso e direito: um estudo da composição indumentária “hippie”**. 2001. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2001.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 1990.

HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2016.

HALL, Stuart. Estudos Culturais: dois paradigmas. In: HALL, Stuart. **Da diáspora: Identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais; Brasília: Unesco, 2003. p. 131-159.

HELLER, Eva. **A psicologia das cores: como as cores afetam a emoção e a razão**. São Paulo: Gustavo Gili, 2013.

HOGGART, Richard. **The uses of literacy**. Abingdon: Routledge, 1998 [1957].

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA (IBGE). **São Paulo** [Cidade]. População. Brasil: IBGE, 2022. Disponível em: <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/sp/sao-paulo/panorama>. Acesso em: 3 mar. 2024.

LEITE, Giovanna de Araújo. A performatividade da escrita feminina contemporânea no ensino de literatura. In: CONGRESSO BRASILEIRO SOBRE LETRAMENTOS E DIFICULDADES DE APRENDIZAGEM, 1., 2017, Campina Grande. **Anais [...]**. Campina Grande: Realize Editora, 2017, p. 1-16. Disponível em: <https://editorarealize.com.br/artigo/visualizar/30257>. Acesso em: 13 abr. 2023.

LENZI, Gabriela Poltronieli. Simbolismo e personificação: uma história entre chapéus e ideias. In: COLÓQUIO DE MODA, 11., 2015, Curitiba. **Anais [...]**. Curitiba: Universidade Positivo, 2015. p. 1-10. Disponível em: <https://coloquiomoda.com.br/anais/Coloquio%20de%20Moda%20-%202015/COMUNICACAO-ORAL/CO-EIXO3-CULTURA/CO-3-SIMBOLISMO-E-PERSONIFICACAO.pdf>. Acesso em: 3 mar. 2024.

LIMA, Érica. Da rebeldia transviada a item do empoderamento feminino, o jeans faz aniversário escrevendo história. **Diário de Aparecida** [site], 20 maio 2023. Disponível em: <https://www1.diariodeaparecida.com.br/2023/05/20/da-rebeldia-transviada-a-item-do-empoderamento-feminino-o-jeans-faz-aniversario-escrevendo-historia/> Acesso em: 20 dez. 2023.

LIMA, Walquiria. **Literatura, história e memória em Carta à Rainha Louca de Maria Valéria Rezende**. 2021. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual do Centro-Oeste, Guarapuava, 2021.

MADALOSSO, Giovana. **A teta racional**. São Paulo: Grua, 2016.

MADALOSSO, Giovana. [Declaração/Depoimento]. In: BAZAR do Tempo. Um grande dia para as escritoras – autoras do brasil mostram a cara. **Bazar do tempo** [site], 2023. Disponível em: <https://bazardotempo.com.br/loja/um-grande-dia-para-as-escritoras-autoras-do-brasil-mostram-a-cara/>. Acesso em: 15 jun. 2023.

MADALOSSO, Giovana. Giovana Madalosso, escritora - Artistas e o Feminino. YouTube, **Revista Bravo!**, 4 fev. 2017. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=CJj4WMLA3GU&ab_channel=RevistaBravo%21. Acesso em: 2 jul. 2023.

MADALOSSO, Giovana. **Suíte Tóquio**. São Paulo: Todavia, 2020.

MADALOSSO, Giovana. **Tudo pode ser roubado**. São Paulo: Todavia, 2018.

MARIA CHAPÉU. Chapéu Fedora Pralana Classic Centenário Preto. **Maria Chapéu** [loja], [s. d.]. Disponível em: <https://www.mariachapeu.com.br/chapeu-fedora-pralana-classic-centenario-preto.html>. Acesso em: 6 mar. 2024.

MERCADO LIVRE. Jaqueta de couro legítimo feminina ocasional glamour preta. **Mercado Livre** [site], [s. d.]. Disponível em: https://produto.mercadolivre.com.br/MLB-4186446600-jaqueta-de-couro-legitimo-feminina-ocasional-glamour-preta-JM?matt_tool=18956390&utm_source=google_shopping&utm_medium=organic&attributes=COLOR_SECONDARY_COLOR%3AUHJldG8%3D%2CSIZE%3ATQ%3D%3D. Acesso em: 4 mar. 2024.

MODA e ficção: entrevista com Giovana Madalosso. Entrevistada: Giovana Madalosso. Entrevistadora: Olívia Melchior. **High Low**, [Podcast], abr. 2021. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/4vY0m2pR4svOvoArx3Ro0p?si=74070a09fd104972&nd=1&dlsi=52207ab2bb0c4d19>. Acesso em: 2 dez. 2023.

MODELOJA. Manequim feminino plastico mãos retas cara de ovo – 1. **Modeloja** [site], [s. d.]. Disponível em: <https://www.modeloja.com.br/item/manequim-feminino-plastico-maos-retas-cara-de-ovo-1>. Acesso em: 6 mar. 2024.

MORGADO, Débora Pinguello. Couro, pele e pena: o uso de animais na moda. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE HISTÓRIA, 8.; SEMANA DE HISTÓRIA, 22., 2017, Maringá. **Anais [...]**. Maringá: Universidade Estadual de Maringá, 2017. p. 1478-1484. Disponível em: <http://www.cih.uem.br/anais/2017/trabalhos/3780.pdf>. Acesso em: 5 nov. 2023.

NASCIMENTO, Letícia Carolina Pereira. **Transfeminismo**. São Paulo: Jandaíra, 2021.

NAVARRO, Márcia Hoppe. Por uma voz autônoma: o papel da mulher na história e na ficção latino-americana contemporânea. In: NAVARRO, Márcia Hoppe. **Rompendo o silêncio: gênero e literatura na América-Latina**. Porto Alegre: UFRGS, 1995. p. 182-189.

NEGREIROS, Tariná. O vestir como cultura: caminhos possíveis. **Elle**, 25 set. 2020. Disponível em: <https://elle.com.br/materia/o-vestir-como-cultura-caminhos-possiveis>. Acesso em: 8 mar. 2023.

NOGUEIRA, Nícea Helena de Almeida; VOLPINI, Javier Wilson. A rua do Ouvidor no Rio de Janeiro entre o segundo reinado e a *belle époque*. **Terceira Margem**, v. 36, ano 21, p. 83-115, jul./dez. 2017.

ORTIZ, Renato. **Estudos Culturais**. São Paulo: USP, 2004.

PEREIRA, Tuka. Mais com menos: dez maneiras diferentes de usar seu vestido pretinho básico. **Catraca Livre**, 16 jul. 2015. Disponível em: <https://catracalivre.com.br/estilo/mais-com-menos-dez-maneiras-diferentes-de-usar-seu-vestido-pretinho-basico/>. Acesso em: 6 mar. 2024.

PHOTO. [Imagem sem título]. **Pinterest**, [s. d.]. Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/9499849207409162/>. Acesso em: 6 mar. 2024.

PIGNATARI, Décio. **Semiótica e literatura**. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

PLAZA, Julio. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PONTES JÚNIOR, Geraldo. Os estudos culturais e a crítica literária no Brasil. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n. 44, p. 17-36, 2014. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/elbc/a/nBbv6R6DJwcxZmsLC7SkBGp/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 3 mar. 2023.

PRISCILLA. [Imagem sem título]. **Pinterest**, [s. d.]. Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/4996249580899724/>. Acesso em: 4 mar. 2024.

RABELO, Juliana M.; MENDES, Francisca. R. N. A literatura enquanto fonte de criação para a indumentária. In: COLÓQUIO DE MODA, 10., 2010, [S. l.]. **Anais [...]**. [S. l.]: [s. n.], 2010. p. 1-6. Disponível em: https://www.coloquiomoda.com.br/anais/Coloquio%20de%20Moda%20-%202010/71339_A_Literatura_enquanto_fonte_de_criacao_para_a_Indument.pdf. Acesso em: 1 dez. 2023.

REIS, Maurício de Novaes; ANDRADE, Marcileia Freitas Ferraz. O pensamento decolonial: análise, desafios e perspectivas. **Espaço Acadêmico**, Maringá, v. 17, n. 202, p. 1-11, 2018. Disponível em: <https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/EspacoAcademico/article/view/41070>. Acesso em: 15 abr. 23.

REUTER, Yves. **A análise da narrativa: o texto, a ficção e a narração**. 2. ed. Rio de Janeiro: Difel, 2007.

RIBEIRO, Emílio Soares. Um estudo sobre símbolo, com base na semiótica de Peirce. **Estudos Semióticos**, São Paulo, v. 6, n. 1, p. 46-53, jun. 2010. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/esse/article/view/49258>. Acesso em: 16 mar. 2023.

SALOMON, Geanneti Tavares. Moda e literatura: reflexões sobre o estado da arte. **dObra[s]**, São Paulo, v. 13, n. 28, p. 163-187, 2020.

SANTAELLA, Lucia. A semiótica e os estudos literários. **ComCiência: Revista eletrônica de jornalismo científico**, [s. l.], v. 180, 2006. Disponível em: <https://comciencia.br/comciencia/handler.php?section=8&edicao=11&id=81&tipo=1>. Acesso em: 27 jun. 2023.

SANTAELLA, Lucia. **O que é semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

SANTAELLA, Lucia. **Semiótica aplicada**. Boston: Cengage Learning, 2002.

SANTOS, Jasmine Aparecida Horst. **Entre família, trabalho e espaços públicos: a mulher nas páginas da Revista *Gran-Fina* (1940-1942)**. 2016. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual do Centro-Oeste, Guarapuava, 2016.

SANTOS, Wanderson Barbosa. A sociologia da moda de Georg Simmel: indivíduo, massa e diferenciação social. **Textos Graduados**, [S. l.], v. 3, n. 1, p. 93-113, 2017.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Repensando a cultura, a literatura e o espaço da autoria feminina. In: NAVARRO, Márcia Hoppe. **Rompendo o silêncio: gênero e literatura na América-Latina**. Porto Alegre: UFRGS, 1995. p. 182-189.

SCHMITT, Juliana Luiza de Melo. A dor manifesta: vestuário de luto no século XIX. **dObra[s]**, [S. l.], v. 3, n. 5, p. 76-80, 2009. Disponível em: <https://dobras.emnuvens.com.br/dobras/article/view/312>. Acesso em: 28 jan. 2024.

SHOPLOOK. Fairies are real - Outfit | ShopLook. **Pinterest**, [s. d.]. Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/638174209721316892/>. Acesso em: 6 mar. 2024.

SINDICATO DAS INDÚSTRIAS DO VESTUÁRIO DO DISTRITO FEDERAL (Sindiveste). Característica e construção do tecido. **Sindiveste** [site], 3 maio 2015. Disponível em: <http://www.sindicatodaindustria.com.br/noticias/2015/05/72,60828/caracteristica-e-construcao-dos-tecidos.html>. Acesso em: 6 mar. 2024.

TEIXEIRA, Nínia Cecília Ribas Borges. Escrita de Mulheres e a (des)construção do cânone literário na pós-modernidade: cenas paranaenses. Guarapuava: Unicentro, 2008.

TEIXEIRA, Nínia Cecília Ribas Borges. Retratos da Escrita Feminina: cenas paranaenses. In: SANTOS, Volnei Edson. (org.). **Sopros do silêncio**. Londrina: Universidade Estadual de Londrina, 2007.

THOMPSON, Edward P. A. **Formação da classe operária inglesa**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987 [1963].

TRÁPAGA, Luiza Victoria. **Coco Chanel e a construção da figura feminina**: um estudo sobre a transição entre a La Belle Époque e a moda do século XX. 2020. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Faculdade de Letras, Universidade do Porto, 2020.

WATT, I. **A ascensão do romance**. São Paulo: companhia das Letras, 1990.

WILLIAMS, Raymond. **Culture and Society**: 1780-1950. Nova York: Columbia University Press, 1958.

WORTMANN, Maria Lúcia Castagna; SANTOS, Luís Henrique Sacchi; RIPOLL, Daniela. Apontamentos sobre os Estudos Culturais no Brasil. **Educação & Realidade**, Porto Alegre, v. 44, n. 4, p. 1-22, 2019. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/educacaoerealidade/article/view/89212>. Acesso em: 16 abr. 23.

ZOLIN, Lúcia Osana. Elas escrevem sobre o quê? – temáticas do romance brasileiro contemporâneo de autoria feminina. **Interdisciplinar**, São Cristóvão, v. 35, p. 13-40, jan./jun. 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.47250/intrell.v35i1.15685>. Acesso em: 13 abr. 23.

ZOLIN, Lúcia Osana. Literatura de autoria feminina. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana. **Teoria literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. 3. ed. Maringá: Editora da Universidade Estadual de Maringá, 2009. p. 327 - 336.

ANEXOS

ANEXO 1 – ILUSTRAÇÕES

Ilustradora: Juliana Marques⁵

Técnica: Arte Digital

Local: Cascavel, Paraná, Brasil

Data: 5 de março de 2024

Ilustração sem título 1



Ilustração sem título 2



⁵ Contato:

E-mail: juliana.clpm@gmail.com. Instagram: <https://www.instagram.com/bwljns/>. Site: <https://bwljns.carrrd.co/>.

Ilustração sem título 3



Ilustração sem título 4

