



UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO
Fundação Instituída nos termos da Lei nº 5.152, de 21/10/1966 - São Luís - Maranhão
CENTRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS
Curso de Comunicação Social - Rádio e TV

ANA RAFAELE OLIVEIRA DA SILVA

INDUMENTÁRIAS E SENTIDOS:

As materialidades da comunicação no desfile do “CPD Moda” 2025

São Luís
2026

ANA RAFAELE OLIVEIRA DA SILVA

INDUMENTÁRIAS E SENTIDOS:

As materialidades da comunicação no desfile do “CPD Moda” 2025

Monografia apresentada ao curso de Comunicação Social – Rádio e TV da Universidade Federal do Maranhão como requisito parcial para obtenção do grau de bacharel em Comunicação Social - Rádio e TV.

Orientador: Prof. Dr. Ramon Bezerra Costa

São Luís
2026

Ficha gerada por meio do SIGAA/Biblioteca com dados fornecidos pelo(a) autor(a).
Diretoria Integrada de Bibliotecas/UFMA

Oliveira da Silva, Ana Rafaela.

INDUMENTÁRIAS E SENTIDOS : as materialidades da
comunicação no desfile do CPD Moda 2025 / Ana Rafaela
Oliveira da Silva. - 2026.

85 f.

Orientador(a): Ramon Bezerra Costa.

Monografia (Graduação) - Curso de Comunicação Social -
Rádio e Tv, Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2026.

1. Desfiles de Moda. 2. Materialidades. 3.
Comunicação. 4. Moda. I. Bezerra Costa, Ramon.
II. Título.

Ana Rafele Oliveira da Silva

INDUMENTÁRIAS E SENTIDOS:

As materialidades da comunicação no desfile do “CPD Moda” 2025

Monografia apresentada ao curso de Comunicação Social – Rádio e TV da Universidade Federal do Maranhão como requisito parcial para obtenção do grau de bacharel em Comunicação Social - Rádio e TV.

Prof. Dr. Ramon Bezerra Costa (Orientador)

Larissa Leda Fonseca Rocha (Banca Examinadora)

Patrícia Kely Azambuja (Banca Examinadora)

São Luís, 22 de Janeiro de 2026

AGRADECIMENTOS

A pequena Rafaele, que cresceu em uma cidade pequena da Baixada Maranhense e sonhava em trabalhar ou estudar moda ou comunicação, e naquele momento parecia algo quase inalcançável, a gente conseguiu.

Aos meus pais, Antonilda e Junior, o princípio da minha existência. Mesmo sem compreenderem de imediato algumas das minhas escolhas de carreira, nunca deixaram de me apoiar com tudo o que podiam. Sou imensamente grata, sobretudo, por terem me proporcionado sair da nossa cidadezinha, Santa Helena, e terem me dado o privilégio de buscar novos horizontes e reafirmar sempre como o estudo muda quem somos. À minha irmã mais nova Lara, mesmo com 10 anos de diferença, me incentiva e me dá tantas ideias criativas todos os dias. E à toda minha família que fez quem eu sou hoje.

Às minhas amigas e colegas de curso, Camilla e Fernanda, por todos esses anos que compartilhamos tantas vivências fora e dentro da universidade, e construímos muitos produtos incríveis. Com certeza a faculdade ficou muito mais divertida e leve com a companhia de vocês. De todos os projetos que criamos juntas, sou grata pelo “Arcany³”, espero que um dia ele se concretize, pois com certeza ele nos moldou e através disso que confirmei que professor gostaria de me orientar. E por isso também agradeço ao meu orientador, Professor Ramon Bezerra, que desde o começo com a proposta de ser meu orientador ficou tão animado quanto eu, e apoiou minhas ideias sempre acrescentando e fazendo com que eu saísse da minha zona de conforto do audiovisual para testar temáticas tão novas que fez toda a aventura de escrita desta monografia ser desafiadora, mas com certeza gratificante de ter um trabalho tão único.

Ao meu melhor amigo, Carlos Victor, que mesmo de longe sempre quis saber como andava meus planos, minhas escritas, minha saúde física e mental, foi com ele que tive todos os primeiros planos de sonhar alto e ir atrás do que realmente gosto, obrigada por nesses mais de 10 anos nos apoiarmos em tudo que é preciso. Também agradeço às minhas amigas conterrâneas, Laysa e Anna Clara, por tantas conversas sobre a imensidão do mundo que nos atravessa, como o desafio de adentrar o espaço e vivências urbanas é ainda mais desafiador para quem cresceu em cidades pequenas, mas que também é libertador procurar e achar nosso lugar no mundo e mostrar, mesmo que só para nós mesmas, a presença que causamos no que está a nossa volta.

À Hiza que me acompanhou em um dos desfiles e também em boa parte da vida

na graduação, seus comentários únicos e sua companhia sempre alegraram qualquer encontro que tivemos. À Ana Beatriz e Mateus, que me acompanham desde o ensino médio e vivemos tantas aventuras no grupo de teatro, que me ajudou a ser menos tímida e abrir meu pensamento que escolher um curso artístico/social também era válido.

A todos os meus professores da graduação, por fazerem do ensino um espaço de construção e transformação, em especial aos que lecionaram algumas das minhas cadeiras favoritas: Larissa Leda, Marcio Monteiro, Patrícia Azambuja e Ramon Bezerra.

Nem todo laço vem do sangue, alguns dos mais fortes nascem do afeto e semelhança de escolhas, nesse caso foi do mesmo curso que nasceu a “Família Super Shy”, com meu amor Jota e meus queridos afilhados Anna Clara e Vinicius, é lindo conseguir formar um vínculo tão forte compartilhando gostos parecidos, debates cinéfilos e incontáveis momentos divertidos com conversas em tantas mesas de bar. Ainda em especial ao meu companheiro de vida, Jota, por me apoiar e ajudar em tudo que eu pedisse, desde uma procura de um livro até a gravação das entrevistas. Compartilhar o amor pela profissão e pelo outro talvez não seja tão raro assim, mas que sorte a nossa que esse encontro aconteceu.

Ao CPD Moda, em especial a Berê Oliveira, Kalynna Dacol, Paula e Sarah por contribuírem diretamente com essa pesquisa, e por fazer um desfile tão lindo e impactante que me moveu a querer analisar sobre.

A todas essas pessoas mencionadas, e também aquelas que, de alguma forma, atravessaram meu caminho ao longo da graduação, compartilhando ensinamentos e trocas que foram fundamentais para que eu chegasse até aqui. É nesses atravessamentos que este trabalho nasce: um grande efeito de escolhas pelas quais sou imensamente grata por darem certo.

A quem me acompanhou nos eventos de moda, a quem contribuiu, mesmo que minimamente, para a construção desta monografia: esse trabalho também carrega um pedacinho de vocês, pois foi construído a partir das presenças que me cercam, sejam elas físicas ou virtuais. A materialidade do estar junto, no olhar, na palavra enviada à distância, no convite para sair ou no aconchego dos encontros, ajudou que o jardim de ideias deste trabalho onde esta pesquisa foi plantado pudesse florescer. Realmente acredito que tudo é movido por amor, aqui foi amor ao estudo, a moda, a comunicação e ser rodeada de pessoas que me amam, torcem por mim e celebram minhas escolhas. Foi nessa força de escolhas e amor que este trabalho nasceu. Amo todos vocês!

“A rosa é sem porquê; floresce porque floresce.”

Angelus Silesius

RESUMO

A moda, quando é discutida em diálogo com a comunicação, pode ser analisada por meio dos sentidos e ideias que ela cria, através da indumentária, entendida não apenas como roupa, mas também sapato, acessórios, penteados e até mesmo os movimentos corporais de quem a utiliza. Portanto, este trabalho analisa os desfiles de moda do “CPD Moda”, realizados em São Luís do Maranhão em 2025, com o intuito de compreender como esses eventos operam como processos comunicacionais que produzem sentido por meio das materialidades, que são indumentárias, modos de desfilar, música, espaço e o próprio corpo dos modelos. O estudo tem como recorte a 7ª edição do CPD Moda, realizada em 2025. A metodologia adotada é composta por pesquisa bibliográfica, observação não participante e entrevistas semiestruturadas em profundidade com a idealizadora do evento, permitindo compreender como essas materialidades operam na construção de sentidos. A pesquisa se justifica pela importância de analisar os desfiles de moda como espaços comunicacionais que articulam elementos visuais, sonoros e performativos na produção de sentido e dar valor a produções locais.

Palavras-chave: Desfiles de moda; materialidades; comunicação; moda.

ABSTRACT

Fashion, when discussed in dialogue with communication, can be analyzed through the meanings and ideas it creates, through clothing, understood not only as garments, but also shoes, accessories, hairstyles, and even the body movements of those who wear them. Therefore, this work analyzes the fashion shows of “CPD Moda,” held in São Luís do Maranhão in 2025, with the aim of understanding how these events operate as communicational processes that produce meaning through material elements, which are clothing, ways of walking the runway, music, space, and the models' own bodies. The study focuses on the 7th edition of CPD Moda, held in 2025. The methodology adopted consists of bibliographic research, non-participant observation, and in-depth semi-structured interviews with the event's creator, allowing us to understand how these material elements operate in the construction of meaning. The research is justified by the importance of analyzing fashion shows as communicational spaces that articulate visual, sound, and performative elements in the production of meaning and to value local productions.

Keywords: Fashion shows; materialities; communication; fashion.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – Manequins de Paul Poiret	34
FIGURA 2 – Anttónia no desfile de Gloria Coelho no SPFW N60	38
FIGURA 3 – Modelos vestindo coleção desenvolvida com uso de chita apresentada pela estilista Ana Lu na sétima edição do CPD Moda.	46
Figura 4 – Modelo no desfile do CPD Moda 2025 vestindo criação da marca Água Viva, com estampa inspirada no São João Maranhense.....	47
FIGURA 5 – Apresentação do Musa das Artes no CPD Moda 2025.....	53
FIGURA 6 – Apresentação musical da atriz e modelo Talita Borges.....	54
FIGURA 7 – Apresentação teatral “A Serpente Encantada” pelo ator Hélio.....	55
FIGURA 8 – Três modelos utilizando a coleção La Carrenho.....	56
FIGURA 9 – Todos os modelos utilizando roupas da marca Água Viva.....	56
FIGURA 10 – Todos os modelos utilizando roupas da coleção do João Luis.....	57
FIGURA 11 – Modelo usando vestindo de chita da coleção cápsula de João Luís, apresentado no CPD Moda 2025.....	58
FIGURA 12 – Coleção Cores – Vibração Primária, com duas modelos nas extremidades e a estilista Lia Carla ao centro.....	59
FIGURA 13 –Modelo sambando vestindo coleção moda praia da Água Viva com estampa de guarás.....	59
FIGURA 14 – Coleção infanto-juvenil da Cleo.....	60
FIGURA 15 – Dois modelos vestidos da coleção do Lucas França.....	61
FIGURA 16 – Modelo vestindo peça da coleção Upaon-Açu – Ilha do Amor, com a incorporação de elementos de referência indígena, apresentada no CPD Moda 2025...	62
FIGURA 17 – Modelos vestindo peças da coleção Realeza Africana no CPD Moda 2025.....	63
FIGURA 18 – Modelos vestindo peças da coleção da Jéssica, e uma modelo na frente em evidência com blusa de fuxico e calça em tie-dye.....	64
FIGURA 19 – Modelos vestindo peças da coleção da Ana lu, com modelo em evidência com vestido de chita.....	64
FIGURA 20 – Coleção completa “Descoberta pelos Franceses” da Germana.....	65
FIGURA 21 – Todos os modelos da coleção Azulejos no CPD Moda 2025.....	66
FIGURA 22 – Coleção de encerramento do CPD Moda 2025, produzida por Berê	

Oliveira.....	66
FIGURA 23 – Modelos vestidas com quimonos da Coleção La Carrenho no CPD Moda 2025.....	68
FIGURA 24 – Coleção completa Realeza Africana no CPD Moda 2025.....	69
FIGURA 25 – Modelo vestida com roupa branca da Coleção do João Luís no CPD Moda 2025.....	74
FIGURA 26 – Todas as multi coleções de Berê Oliveira no CPD Moda 2025.....	75
FIGURA 27 – Modelo cadeirante no CPD Moda 2025.....	76

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	14
1. MODA E MATERIALIDADES COMUNICACIONAIS.....	18
1.1. Costurando a história e conceitos sobre “moda”.....	18
1.2. Comunicação e materialidade: interfaces conceituais.....	23
1.3. A moda e o corpo como linguagem material.....	27
2. PASSOS NA PASSARELAS.....	33
2.1. Panorama dos desfiles de moda.....	33
2.2. O corpo que tece sentidos.....	39
2.3. Panorama dos desfiles de moda em São Luís do Maranhão.....	43
3. MATERIALIDADES EM CENA.....	52
3.1. Descrição do desfile do CPD Moda 2025.....	52
3.2. A construção de sentidos materiais no desfile “CPD Moda” 2025.....	67
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	79
REFERÊNCIAS.....	81

INTRODUÇÃO

Os desfiles de moda, historicamente compreendidos como simples momentos de apresentação de vestuário, vêm sendo cada vez mais reconhecidos como fenômenos comunicacionais. Vilaseca (2011) argumenta que a passarela se configura como um meio de comunicação para a apresentação de coleções e que os desfiles, para além da exibição das roupas, são estruturados por diversas materialidades que se combinam na construção de um discurso visual, sensorial e performativo. Dessa forma, os desfiles ultrapassam a mera exibição das peças, constituindo-se como espaços em que diversas materialidades se articulam para construir sentidos. Entre esses elementos destacam-se tecidos, texturas, movimentos corporais dos modelos, iluminação, trilha sonora, espaço físico e cenografia, os quais atuam como componentes no processo de materialização comunicacional dos desfiles de moda.

Nesse contexto, o público, seja presencial ou por meios digitais, não assume um papel meramente passivo. A forma como os espectadores percebem e interagem com essas materialidades influencia diretamente a percepção do desfile. Dessa forma, a pesquisa relatada aqui investigou de que maneira os elementos materiais que compõem os desfiles de moda, especificamente o realizado pelo Centro de Produção de Moda (CPD Moda) em 2025, funcionam como mediadores na construção de sentidos entre o público e os sentidos veiculados por todo o arranjo dos desfiles. A moda, nesse contexto, é compreendida como um espaço de materialização de diálogos e de produção de sentidos, possibilitando analisar como as coleções são apresentadas e interpretadas em sua dimensão comunicacional.

A escolha por um desfile realizado em São Luís do Maranhão justifica-se, primeiramente, pela proximidade territorial, que possibilitou o acompanhamento presencial dos eventos analisados. Tal aproximação permitiu a captação de vídeos e fotografias que compõem o acervo pessoal da pesquisadora deste trabalho, totalizando cerca de mil registros, o que viabiliza uma análise fundamentada em evidências. Além disso, optou-se por investigar um cenário distinto das grandes semanas de moda, como as de São Paulo, Paris ou Nova Iorque, cujos eventos são amplamente reconhecidos, ocupam grandes espaços e apresentam programações extensas. Os desfiles analisados aqui ocorreram em apenas três dias, em formatos mais intimistas, com público reduzido, mas que, ainda assim, se configuram como processos comunicacionais. Foi selecionada a edição de 2025 do CPD Moda, uma vez que, embora o evento ocorra anualmente, a adoção de um

recorte temporal recente amplia a relevância da investigação e assegura sua consonância com práticas contemporâneas do campo da moda. Soma-se a isso que as indumentárias apresentadas nesta edição destacam propostas criativas que expressam, de maneira singular, os ideais dos estilistas participantes, especialmente no que se refere à valorização da presença ludovicense.

Justifica-se, portanto, a realização deste estudo pela necessidade de um olhar mais atento sobre o cenário da moda ludovicense, evidenciando uma lacuna acadêmica quanto à abordagem desses eventos. Tal perspectiva reforça a importância de superar uma visão reducionista da moda, restrita ao consumo monetário, reafirmando seu potencial enquanto processo comunicacional, especialmente em circuitos menores, como os de São Luís. Ao articular os estudos sobre as materialidades da comunicação com a análise de um desfile local, esta pesquisa contribui para o fortalecimento de epistemologias que valorizam os saberes do sensível, do corpo e da experiência. Dessa forma, o estudo apresenta relevância acadêmica e cultural ao refletir sobre a moda como prática material e estética no contexto ludovicense, além de divulgar o trabalho de estilistas e produtores locais.

Esta pesquisa visa analisar os desfiles do “CPD Moda”, realizados em São Luís do Maranhão em 2025, com o intuito de compreender como esses eventos operam como processos comunicacionais que produzem sentido por meio das materialidades, possibilitando articular os conceitos de moda, comunicação e a teoria das materialidades, evidenciando suas inter-relações e relevância para os estudos sobre processos comunicacionais. Para isso, investiga-se o panorama histórico dos desfiles de moda, partindo de uma perspectiva geral até alcançar o contexto ludovicense, destacando o papel do corpo e dos diversos elementos que compõem a experiência estética e material desses eventos. A análise concentra-se nas materialidades presentes nos desfiles do CPD Moda 2025, como indumentária, performance dos modelos, ambientação cênica e trilha sonora, entendidas como elementos produtores de sentido. Tal abordagem fundamenta-se em entrevistas com seus realizadores e estilistas, e da observação não participante realizada em todos os desfiles e nos registros audiovisuais produzidos pela autora.

A metodologia adotada na pesquisa relatada aqui foi composta por três tipos: pesquisa e análise bibliográfica, observação não participante e entrevistas com Berê Oliveira, idealizadora do CPD Moda. A pesquisa bibliográfica serviu como base teórica da investigação, oferecendo subsídios para compreender os elementos presentes nos

desfiles, bem como sua relação com os processos de construção de sentido. Foram consultadas obras e artigos científicos voltados às teorias da materialidade da comunicação e aos estudos sobre moda. Como referencial teórico, destacam-se os trabalhos de Hans Ulrich Gumbrecht (2010), Erik Felinto (2005), Daniel Miller (2013), Estel Vilaseca (2011) e Georg Simmel (1988).

A etapa de observação não participante foi realizada presencialmente pela autora em todos os desfiles do evento por meio da análise de registros audiovisuais e fotográficos de desfiles de moda realizados em São Luís do Maranhão no ano de 2025, especificamente a sétima edição do CPD Moda, que integram o acervo pessoal da autora da pesquisa. Essas estratégias de levantamento de dados permitiram analisar o contexto ludovicense e identificar os elementos materiais que compõem os desfiles. A natureza não participativa da observação garante uma menor interferência da pesquisadora nos eventos analisados, o que favorece uma leitura mais objetiva dos fenômenos observados.

Além disso, foi realizada uma entrevista com Berê Oliveira, que esteve na organização dos três dias de desfile. O objetivo foi aprofundar a compreensão sobre as decisões estéticas, materiais e comunicacionais que orientaram a concepção desses eventos. Por meio dessas entrevistas, foi possível acessar os processos criativos e estratégicos da elaboração dos desfiles, bem como obter dados sobre o panorama de desfiles de moda em São Luís, que até o momento não possui pesquisas ou entrevistas que abordem o tema.

Para desenvolver essa discussão, o trabalho organiza-se em três capítulos principais. O primeiro, “Moda e materialidades comunicacionais”, dedica-se a estabelecer os fundamentos teóricos que sustentam a análise, iniciando com uma revisão histórica e conceitual sobre moda. Em seguida, explora-se o diálogo entre comunicação e materialidade. Esse percurso teórico se completa com a abordagem da moda e do corpo enquanto linguagem material, destacando como seus elementos concretos participam da produção de sentidos.

O segundo capítulo, “Passos na passarela”, aprofunda o entendimento sobre a historicidade por trás do surgimento e da permanência dos desfiles e como são considerados processos comunicacionais. Inicialmente, apresenta-se um panorama histórico geral dos desfiles de moda, seguido da discussão acerca do corpo como agente que tece sentidos na passarela. Por fim, o capítulo direciona o olhar para a realidade local, situando o panorama dos desfiles de moda em São Luís do Maranhão e suas especificidades no contexto ludovicense.

Finaliza-se, então, com o terceiro capítulo, “Materialidades em cena”, que se concentra na investigação do objeto de estudo. Nele, descreve-se o evento do CPD Moda 2025, detalhando seus elementos e dinâmicas, a partir da observação não participante e da entrevista, permitindo compreender suas intencionalidades e perspectivas. O capítulo se encerra com a análise da construção de sentidos materiais no desfile, que, articulados, produzem diversos sentidos no contexto do evento.

1.MODA E MATERIALIDADES COMUNICACIONAIS

1.1. Costurando a história e conceitos sobre “moda”

A análise da moda enquanto processo comunicacional requer compreender sua dimensão histórica, material e experiencial, reconhecendo que a vestimenta ultrapassa a função utilitária ou meramente simbólica para atuar como prática incorporada que produz presença e organiza modos de estar no mundo. Este item apresenta conceituações sobre moda e outros termos que a cercam, como a contextualização histórica da indumentária, discutindo motivações originárias do vestir, transformações técnicas e culturais que moldaram sua materialidade. Busca-se ainda evidenciar como a moda ressignifica referências do passado, articula processos produtivos e se vincula ao consumo, demonstrando um movimento cíclico que permeia a moda.

A moda é um elemento intrínseco à vida de todo ser humano, pois em diferentes situações do cotidiano torna-se necessário recorrer ao guarda-roupa para escolher a vestimenta adequada ao ambiente ou ao clima. Nesses atos diários, temos um aspecto comum a toda a sociedade: a necessidade de vestir-se. Dessa forma, por meio das escolhas de peças de roupa, o indivíduo comunica intenções e expressa traços de sua personalidade, ou mesmo como deseja ser percebido em determinados contextos. Essa comunicação possibilita que os demais ao seu redor elaborem impressões e construam as primeiras interpretações sobre sua identidade.

A maneira como as pessoas cobrem seus corpos revela gostos, pertencimento a uma classe social, ocupações profissionais e outros elementos que compõem quem elas são. Mesmo aqueles que afirmam não se preocupar com a forma de vestir inevitavelmente comunicam algo. Um exemplo são as pessoas em situação de rua que, por possuírem pouca variedade de roupas e muitas vezes apresentarem peças desgastadas ou sujas, acabam sendo vistos de forma preconceituosa por parte da sociedade. Por isso, a moda não se restringe ao ato de vestir-se, mas constitui um conjunto de informações que se materializam nas roupas e orientam costumes e comportamentos, os quais variam conforme o contexto histórico e social.

Como afirma Entwistle (2015, p. 26), “a roupa não é um signo à espera de interpretação, mas uma prática corporal situada, vivida e experienciada no encontro entre corpo, vestimenta e mundo social.” Assim, a indumentária atua na constituição de modos de viver, maneiras de perceber e habitar o mundo, produzindo efeitos de presença que

emergem da materialidade dos tecidos, dos volumes, das texturas e da relação direta entre corpo e vestimenta. Nesse sentido, a roupa por si só é capaz de ocupar um espaço social, independentemente de quem a esteja usando, fazendo com que a materialidade do vestir construa sentidos nas experiências cotidianas.

De acordo com Pollini (2007), o termo “moda” deriva do latim *modus*, que significa modo ou maneira e, em meados dos séculos XV e XVI, surge na França a palavra *mode*, associada não apenas ao modo de fazer algo, mas também ao modo de comportar-se e vestir-se. Mesmo sendo uma palavra tão simples, a moda possui essa multiplicidade de sentidos, e por isso pode ser estudada de diversas formas, tornando-a um termo complexo. No Brasil, ela ganha diversos significados que, segundo o Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa, pode ser definida como:

moda, s. f. (fr. *mode*). 1. Uso corrente. 2. Forma atual do vestuário. 3. Fantasia, gosto ou maneira como cada um faz as coisas. 4. Cantiga, ária, modinha. 5. Estat. O valor mais frequente numa série de observações. 6. Sociol. Ações contínuas de pouca duração que ocorrem na forma de certos elementos culturais (indumentária, habilitação, fala, recreação, etc.). S. f. Pl. Artigos de vestuário para senhoras e crianças. Antôn.: anti-moda. (Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa, 1980,p.1156)

A palavra “moda” apresenta essas múltiplas conotações, que variam desde o simples uso corrente de algo até significados específicos em áreas como música, estatística e sociologia. Através dessa versatilidade, nota-se a riqueza semântica do termo, capaz de abarcar fenômenos sociais, culturais e até matemáticos. Neste trabalho, o conceito será delimitado ao seu sentido relacionado à indumentária, que, segundo Guimarães (2025), não é apenas a roupa, mas sim tudo que a pessoa possa usar e é entendida como prática estética que reflete e comunica valores de um indivíduo ou de um grupo, sendo possível perceber as diferenças de vestuário entre os gêneros, assim como a posição social e econômica dos indivíduos ao longo da história.

Na origem da indumentária, de acordo com Braga (2022), encontram-se três motivações principais para o uso de roupas, sendo duas delas de caráter instintivo: a proteção e o pudor. O pudor, inclusive, configura-se como uma motivação socialmente regulada, uma vez que diferentes culturas e períodos históricos estabeleceram normas e leis que delimitam o que pode ou não ser exibido publicamente pelo corpo. Entretanto, embora proteção e pudor expliquem em grande medida a necessidade de cobertura

corporal, eles não são suficientes para compreender a complexidade das práticas de vestir ao longo da história.

Surge, então, uma terceira motivação: o “enfeite”, entendido pelo autor como uma forma de distinção, imposição simbólica e destaque social. Já no período pré-histórico, a exibição de dentes e garras de animais evidenciava bravura, prestígio e posição social. Dessa forma, vestir o corpo constituiu, desde as primeiras sociedades, uma prática atravessada por relações de poder, visibilidade e diferenciação social. Essa motivação, de natureza social e psicológica, faz com que a indumentária historicamente se configure como um instrumento de expressão humana e de organização das hierarquias sociais.

A moda, entendida como um sistema de produção escalonado e organizado em ciclos de renovação, tem início no Ocidente entre o final da Idade Média e o começo da Renascença, por volta de 1350 d.C. (Pollini, 2007). Ainda segundo o autor, esses processos estão diretamente ligados às transformações sociais, econômicas e culturais ocorridas na Europa, especialmente ao fortalecimento das cidades, à ampliação das práticas comerciais e à consolidação de novas formas de sociabilidade, fatores que contribuíram para a emergência de uma lógica de constante renovação do vestir e para a institucionalização da moda como sistema social.

A moda, em seu sentido historicamente específico, implica, para começar, a expectativa fundamentada de que as formas de vestuário dominantes irão mudar em intervalos explicitamente marcados (Pollini, 2007, p. 17)

A palavra “moda” apresenta essas múltiplas conotações, que variam desde o simples uso corrente de algo até significados específicos em áreas como música, estatística e sociologia. Através dessa versatilidade, nota-se a riqueza semântica do termo, capaz de abarcar fenômenos sociais, culturais e até matemáticos. Neste trabalho, o conceito será delimitado ao seu sentido relacionado à indumentária, que, segundo Guimarães (2025), não é apenas a roupa, mas sim tudo que a pessoa possa usar e é entendida como prática estética que reflete e comunica valores de um indivíduo ou de um grupo, sendo possível perceber as diferenças de vestuário entre os gêneros, assim como a posição social e econômica dos indivíduos ao longo da história.

Na origem da indumentária, de acordo com Braga (2022), encontram-se três motivações principais para o uso de roupas, sendo duas delas de caráter instintivo: a proteção e o pudor. O pudor, inclusive, configura-se como uma motivação socialmente regulada, uma vez que diferentes culturas e períodos históricos estabeleceram normas e

leis que delimitam o que pode ou não ser exibido publicamente pelo corpo. Entretanto, embora proteção e pudor expliquem em grande medida a necessidade de cobertura corporal, eles não são suficientes para compreender a complexidade das práticas de vestir ao longo da história.

Surge, então, uma terceira motivação: o “enfeite”, entendido pelo autor como uma forma de distinção, imposição simbólica e destaque social. Já no período pré-histórico, a exibição de dentes e garras de animais evidenciava bravura, prestígio e posição social. Dessa forma, vestir o corpo constituiu, desde as primeiras sociedades, uma prática atravessada por relações de poder, visibilidade e diferenciação social. Essa motivação, de natureza social e psicológica, faz com que a indumentária historicamente se configure como um instrumento de expressão humana e de organização das hierarquias sociais.

A moda, entendida como um sistema de produção escalonado e organizado em ciclos de renovação, tem início no Ocidente entre o final da Idade Média e o começo da Renascença, por volta de 1350 d.C. (Pollini, 2007). Ainda segundo o autor, esses processos estão diretamente ligados às transformações sociais, econômicas e culturais ocorridas na Europa, especialmente ao fortalecimento das cidades, à ampliação das práticas comerciais e à consolidação de novas formas de sociabilidade, fatores que contribuíram para a emergência de uma lógica de constante renovação do vestir e para a institucionalização da moda como sistema social.

Segundo Braga (2022), os processos de transformação da moda ao longo do século XIX, especialmente no contexto do Romantismo, estiveram relacionados aos avanços técnicos na produção do vestuário, como a criação da máquina de costura, que facilitou e ampliou as possibilidades de confecção de roupas. Esse desenvolvimento permitiu que indivíduos sem pertencimento às elites tradicionais ou às famílias detentoras do poder imperial passassem a produzir suas próprias vestimentas, desde que tivessem acesso aos recursos materiais necessários, o que contribuiu para uma relativa ampliação do acesso à produção de roupas. Nesse mesmo contexto, ocorreu a valorização da autoria e da criação na moda, uma vez que “entrou para a moda o prestígio do artista, o criador de moda, que exteriorizava seu gosto e suas vontades no processo de elaboração das roupas” (Braga, 2022, p. 81).

Dessa forma, a moda enquanto indumentária configurou-se como uma forma de identificar mudanças históricas como contextos de guerra, prosperidade ou crise, bem como transformações políticas e movimentos culturais, uma linguagem material que traduz múltiplas dimensões da experiência humana, funcionando como registro e espelho

das mudanças e permanências ao longo do tempo. A moda opera por meio de uma lógica paradoxal que articula ruptura e continuidade, promovendo a constante renovação das formas ao mesmo tempo em que reinterpreta referências do passado (Lipovetsky, 1989). Nesse sentido, o consumo de elementos resgatados pela moda exige uma análise atenta de seus contextos históricos e culturais de origem, a fim de que seus sentidos não sejam esvaziados ou dissociados da experiência coletiva que os constituiu. Quando deslocadas de seus contextos originais, essas referências correm o risco de serem reduzidas a meros recursos estéticos, perdendo a densidade que deu sentido àquela roupa.

Um exemplo desse processo pode ser observado nas tendências de moda que resgatam elementos históricos, como o uso de espartilhos inspirados no período vitoriano em coleções contemporâneas. Ao incorporá-los em peças modernas, os estilistas revitalizam essas referências, criando novas correspondências estéticas que dialogam com o gosto atual e com a liberdade de expressão das pessoas no século XXI. Segundo Fernandes (2010), durante o século XIX, o uso de espartilhos era indispensável para a construção da identidade, da posição social e da feminilidade, sendo associado à beleza ideal da época. As mulheres eram incentivadas a aparentar inocência, fragilidade, delicadeza e seu corpo moldado pelo espartilho simbolizava respeitabilidade, disciplina e postura impecável, mas restringia movimentos, dificultando caminhar rapidamente, curvar-se ou levantar os braços.

Atualmente, as pessoas que usam espartilhos, geralmente, não os usam pelos mesmos motivos das que os utilizavam no século XIX; por isso, ao deslocar esses elementos de seu contexto histórico original, marcado por restrições sociais e padrões de comportamento específicos, a moda também pode desconectá-los da experiência coletiva que lhes conferiu sentido. Dessa forma, o espartilho passa a funcionar como um símbolo puramente estilístico e de consumo, desvinculado de seu sentido histórico original.

O sociólogo e filósofo alemão Georg Simmel explica que a moda se estabelece a partir de duas tendências sociais fundamentais, sem as quais não haveria sua existência: a necessidade de união e a necessidade de isolamento. De um lado, os indivíduos manifestam o desejo de integrar-se a um todo maior, a sociedade; de outro, buscam afirmar-se como distintos e separados desse coletivo. Esses conceitos, embora aparentemente conflitantes, são centrais não apenas para a análise de Simmel sobre a moda, mas também para sua compreensão de todos os fenômenos sociais. Para o autor, “toda a história da sociedade se reflete no conflito entre adaptação à sociedade e afastamento individual de suas demandas” (Simmel, 1971, p. 295). Diante dessa

perspectiva, pode-se perceber que a constituição da personalidade individual ocorre a partir das referências e influências presentes no contexto social, de modo que aquilo que o sujeito é se relaciona diretamente com aquilo que consome.

Atualmente, a moda é, sobretudo, consumo, seja de objetos, seja de ideias, e isso é bastante aplicado quando se trata dos desfiles de moda, que, de acordo com Vilaseca (2011, p. 31), “a nova maneira de entender a moda implica nova maneira de mostrá-la e é nesse ponto que surgem os desfiles”, e que, com o tempo, foram ganhando objetivos, como a divulgação de campanhas, protestos e conceitos artísticos para promover marcas, entre outros. É através da combinação de consumo, estética e sentidos que esses desfiles refletem as tendências do vestuário, mas também valores e posicionamentos.

Dessa maneira, a moda, mesmo quando compreendida como fenômeno mercadológico, preserva sua função histórica e social. A partir dessa conceituação, torna-se necessário deslocar o olhar para os fundamentos teóricos da materialidade no campo da comunicação, a fim de compreender os processos pelos quais a indumentária produz efeitos de presença. O item seguinte dedica-se à apresentação e ao debate das principais abordagens conceituais sobre materialidade no campo da comunicação, considerando objetos, corpos e práticas como instâncias produtoras de processos comunicacionais, que servirão de base para, posteriormente, articular tais conceitos ao estudo da moda como materialidade.

1.2. Comunicação e Materialidade: interfaces conceituais

Este item propõe um deslocamento teórico no modo de compreender os processos comunicacionais, afastando-se de abordagens centradas exclusivamente na interpretação para discutir a comunicação a partir de suas condições materiais de existência. A reflexão desenvolvida fundamenta-se principalmente nas contribuições de Hans Ulrich Gumbrecht e outros autores que estudam as Teorias das Materialidades da Comunicação, e assim problematizam a centralidade da semântica e da hermenêutica nos estudos comunicacionais, abrindo espaço para a consideração de aspectos que operam para além da significação, como a presença, o sentido e a experiência concreta dos objetos.

Grande parte dos estudos em comunicação privilegia as relações intersubjetivas, contextuais e simbólicas, com menor atenção à agência dos objetos em si. Essa tendência limita a compreensão dos fenômenos comunicacionais em sua totalidade, pois, quando se analisa um objeto no campo da comunicação, é comum que a abordagem se

concentre em teorias da linguagem, como a semântica ou a análise do discurso, que consolidaram seu lugar como referenciais teóricos e metodológicos no campo. No caso dos estudos sobre moda, essa orientação também é recorrente, tendo em vista que grande parte das pesquisas e trabalhos acadêmicos consultados adota a semiótica como fio condutor das análises, utilizando a interpretação dos significados visuais e simbólicos.

Entretanto, no contexto deste estudo, compreende-se que os desfiles de moda oferecem elementos que ultrapassam a dimensão do significado em si. Neles, o que é material, os tecidos, o espaço, a iluminação, o som, o movimento dos corpos e a própria ambiência, constitui parte do que se falará de “construção de sentidos” e “produção de presença”. A noção de materialidades da comunicação parte do reconhecimento de que todo ato comunicativo se ancora em suportes materiais que viabilizam sua realização e seus efeitos de sentido. Isso é explicado por Felinto (2001) na sua tentativa de conceituação do termo:

Em primeira instância, falar em "materialidades da comunicação" significa ter em mente que todo ato de comunicação exige a presença de um suporte material para efetivar-se. Que os atos comunicacionais envolvam necessariamente a intervenção de materialidades, significantes ou meios pode parecer-nos uma ideia já tão assentada e natural que indigna de menção. Mas é precisamente essa naturalidade que acaba por ocultar diversos aspectos e consequências importantes das materialidades na comunicação. (Felinto, 2001, p.3)

Nesse sentido, Felinto (2001) entende a materialidade como uma dimensão constitutiva da comunicação, e não como um mero suporte técnico. Ao problematizar sua naturalização, o autor mostra que os meios e objetos comunicacionais produzem efeitos próprios sobre as práticas, percepções e experiências, para além da simples transmissão de sentidos. “Os objetos nos ajudam a entender como se processam as relações sociais, a vida, o cotidiano” (Meneses, 1992, p. 8).

De acordo com Moura (2013), a formulação da Teoria das Materialidades da Comunicação emerge no final do século XX, a partir da década de 1980, com debates no campo da Literatura Comparada, nos Estados Unidos, tendo como articulador principal Hans Ulrich Gumbrecht. Esses debates envolveram pesquisadores de diferentes contextos acadêmicos e resultaram na construção de um programa teórico que ganhou consistência com publicações realizadas na Alemanha, voltadas a repensar os estudos da comunicação para além de uma abordagem centrada exclusivamente na interpretação.

Nesse contexto, Gumbrecht desenvolve o conceito de “campo não hermenêutico”, que não propõe a negação da interpretação nem o abandono da produção de

significados, mas questiona sua centralidade exclusiva nos estudos da comunicação. Conforme o autor, o ato comunicativo não se esgota na construção de significados e interpretações, uma vez que envolve também aspectos materiais, formais e sensoriais que produzem efeitos de presença, manifestando-se por meio dos suportes, dos corpos e das formas que constituem a experiência comunicativa (Gumbrecht, 2010).

Hanke (2006), ao examinar os conceitos desenvolvidos por Gumbrecht, define a “Materialidade da Comunicação” como um programa de pesquisa voltado à investigação das condições, dos suportes e das formas de produção do sentido, elementos que, em si mesmos, são destituídos de sentido. Essa perspectiva propõe uma reconsideração da hermenêutica tradicional, ao postular uma distinção entre a materialidade, entendida como a presença de coisas e situações em um nível de realidade que existe independentemente da interpretação, e as próprias interpretações que dela emergem. Desse modo, Hanke sustenta que, além do domínio interpretativo, há um nível anterior e autônomo, o da materialidade, que serve de ponto de partida para a produção de sentido ou presença.

Tendo em vista isso, a teoria das materialidades da comunicação questiona a primazia do sentido e do espírito na tradição intelectual ocidental, propondo uma abordagem que reconhece a comunicação como fenômeno que também se realiza por meio das dimensões físicas, espaciais e sensoriais dos objetos e dos corpos envolvidos, dando a eles uma visão e leitura até mais complexa e por questões que podem fugir de outros tipos de análises comunicacionais. Então, em 1988, Gumbrecht (2010) elabora um conceito no colóquio “Materialidades da Comunicação”, que são todos os fenômenos e condições que contribuem para a produção de sentido, sem serem, eles mesmos, sentido (Gumbrecht, 2010, p. 28).

A comunicação não se limita somente à transmissão de mensagens ou à construção de códigos e significados, mas envolve também uma relação física e afetiva com os objetos e suportes que a viabilizam. Pois, segundo o autor, o predomínio interpretativo se enraíza na metafísica cartesiana que, por meio da reprodução de inúmeras dicotomias, como espírito e matéria, mente e corpo, significado e significante, acaba centrado na interpretação. Gumbrecht (2010) descreve isso como um processo em que, desde Descartes, a ontologia da existência humana passa a depender exclusivamente dos movimentos do pensamento humano, o que resulta em uma rejeição progressiva do corpo e do espaço. Como consequência, o pensamento ocidental afasta-se da materialidade, reforçando a separação entre sujeito e objeto.

Em oposição a esse predomínio interpretativo, Gumbrecht propõe o conceito de produção de presença, definido como o efeito de tangibilidade que permite que algo se imponha aos sentidos de forma direta. A noção de “produção de presença” proposta por Gumbrecht aprofunda e amplia o conceito de materialidade da comunicação ao destacar um aspecto frequentemente negligenciado nos estudos hermenêuticos, o da experiência sensível e imediata que antecede a interpretação. Essa produção de presença pode remeter a um objeto que não se esgota na atribuição de significados, mas constitui o fundamento material sobre o qual a interpretação se torna possível.

(...) falar de "produção de presença" implica que o efeito de tangibilidade (espacial) surgido com os meios de comunicação está sujeito, no espaço, a movimentos de maior ou menor proximidade e de maior ou menor intensidade. Pode ser mais ou menos banal observar que qualquer forma de comunicação implica tal produção de presença; que qualquer forma de comunicação, com seus elementos materiais, "tocará" os corpos das pessoas que estão em comunicação de modos específicos e variados. (Gumbrecht, 2010, p. 39)

Para ilustrar essa diferença, Gumbrecht (2010) oferece o exemplo do clone sem repertório que entra em uma igreja, sua experiência é puramente sensorial: ele sente cheiros, temperatura, texturas, então não interpreta, apenas vivencia. Já um fiel religioso acessa imediatamente os sentidos simbólicos do espaço, como fazer o sinal de cruz ao entrar ou ir ao confessionário confessar seus pecados. Esse contraste faz com que percebamos que a presença não substitui a interpretação, mas constitui outro modo de relação com o mundo. Gumbrecht sublinha ainda que, apesar do interesse crescente nas materialidades, não se trata de negar o sentido, mas de reconhecer a oscilação estrutural entre efeitos de sentido e efeitos de presença.

O autor ainda descreve que a poesia talvez seja o exemplo mais forte da simultaneidade dos efeitos de presença e dos efeitos de sentido, uma vez que elementos formais, rimas, aliterações, ritmo, geram impacto corporal antes mesmo de qualquer interpretação. A experiência poética faz com que o encontro com o objeto não se esgote na atribuição de significados, pois envolve uma dimensão imediata de afetação, na qual o corpo é interpelado pela materialidade da linguagem, tornando visível a coexistência, e não a oposição, entre presença e significado.

Aplicando a proposta não hermenêutica de Gumbrecht à indumentária, a roupa pode ser entendida como uma materialidade capaz de produzir efeitos de presença de maneira imediata, antecedendo qualquer operação interpretativa ou leitura simbólica. Aspectos como textura, peso, volume, cor e corte atuam diretamente sobre a percepção

sensível, mobilizando respostas corporais e afetivas que podem se manifestar como atração, rejeição, familiaridade ou estranhamento, bem como no desejo ou na recusa de vestir determinada peça. De acordo com isso, a experiência com a roupa não se limita à construção de significados culturais ou identitários, mas envolve uma dimensão concreta e tangível que se impõe ao corpo.

A partir das discussões apresentadas, possibilita-se compreender a materialidade como uma chave analítica fundamental para o campo da comunicação, capaz de iluminar aspectos da experiência que escapam às abordagens centradas exclusivamente no significado. Ao deslocar o olhar para os objetos, os corpos e suas formas de manifestação concreta, este capítulo constrói o suporte conceitual necessário para que, no capítulo seguinte, a moda e o corpo sejam analisadas a partir de sua materialidade específica, considerando a indumentária e os corpos como instâncias centrais na produção de experiências dos processos comunicacionais.

1.3. A moda e o corpo como linguagem material

Neste item, propõe-se a conceituação do corpo e da moda a partir da perspectiva da materialidade da comunicação, compreendendo-os como instâncias nas quais os sentidos se produzem e se tornam visíveis por meio de sua presença física. A partir desse enquadramento teórico, o capítulo estabelece o vínculo entre corpo, moda e comunicação, criando o gancho necessário para a análise dos desfiles de moda como espaços dessas materialidades, onde o corpo em movimento e o vestuário atuam como dispositivos comunicacionais centrais.

O corpo pode ser compreendido como a primeira e mais imediata materialidade da experiência humana, é por meio dele que os sujeitos estabelecem relações sociais diversas, podendo utilizá-lo para ameaçar, diferenciar, afirmar pertencimentos ou rejeições. Os movimentos corporais, os gestos e as posturas funcionam como formas de comunicação situadas, capazes de produzir efeitos conforme o contexto em que se manifestam. Nesse sentido, o corpo, quando associado à indumentária, amplia suas possibilidades comunicacionais, permitindo que o indivíduo assuma diferentes papéis sociais e construa modos específicos de presença no espaço social.

Na abrangência dos sentidos da moda como modos de estar e modos de ser fundantes dos regimes de sociabilidade das sociedades ocidentais, o delinear do corpo pela vestimenta, tanto como o construir da roupa pelo corpo, é uma criação

de linguagem que articula dois sistemas autônomos: o do corpo e o da roupa. A roupa desenha um corpo, assim como todo corpo é desenhado pela roupa. (Castilho, 2004, p.9)

A moda atua diretamente sobre essa materialidade corporal, reconfigurando continuamente suas formas e aparências. Essas transformações podem ocorrer de maneira externa, visíveis na superfície do vestir, ou de forma mais invasiva, quando o próprio corpo é modificado, como em cirurgias plásticas. Em ambos os casos, a indumentária e os dispositivos que a acompanham operam como materialidades, pois moldam a presença do corpo, destacam ou ocultam partes específicas e produzem efeitos perceptivos. Assim, corpo e moda mantêm uma relação dinâmica e recíproca, na qual o corpo se adapta às exigências da moda ao mesmo tempo em que a moda se transforma para acompanhar as possibilidades e os limites desse corpo.

O corpo constrói manifestações textuais que se deixam aprender e significar por efeitos de sentido que produzem. Esse corpo cria processos de identidade, e a “presença do outro, como corpo visível e sensível, com o qual podemos nos identificar, representa [...] a “cristalização do sentido”. (Castilho, 2004, p.46).

A perspectiva apresentada por Castilho (2004) permite compreender o corpo como um agente ativo na produção de sentidos, uma vez que suas manifestações tornam-se apreensíveis a partir dos efeitos que provocam na experiência sensível. O corpo, ao se fazer visível, participa de processos de constituição identitária que não se encerram no indivíduo, mas se realizam na relação com o outro. É nessa dimensão relacional que os sentidos se estabilizam momentaneamente, pois a presença corporal do outro possibilita reconhecimento, identificação e compartilhamento de experiências.

Ao compreender o corpo como materialidade e a indumentária como elemento que o conforma e o apresenta socialmente, entende-se que o vestir é capaz de demarcar papéis, posições e lugares sociais. Qualquer sujeito tem a possibilidade de alterar seus sentidos e modos de se apresentar ao longo de um mesmo dia, a roupa usada por um médico em seu ambiente de trabalho, por exemplo, não será a mesma escolhida para passar férias em uma praia. Assim, ao observar uma pessoa duas vezes em um mesmo dia, vestida de formas distintas, em um momento com roupa de academia e, em outro, com traje adequado a um jantar sofisticado, é possível inferir os diferentes contextos aos quais ela se insere.

O corpo confere ao sujeito uma história a contar, e se é próprio da nossa civilização exibir esse corpo vestido, coberto pela indumentária, o vestuário passa,

portanto, a ser um elemento fundamental, mediador, que estabelece o nexu entre o físico e o social. (Pitombo, 2000, p. 82)

Como vimos anteriormente neste trabalho, a indumentária não se limita a uma função de cobertura, mas atua como uma materialidade que viabiliza a presença do corpo no mundo, articulando sua dimensão física às formas de visibilidade, reconhecimento e pertencimento. Além disso, essa mediação não ocorre apenas pela influência da mídia e dos mecanismos da indústria cultural, mas também porque os contextos e as relações sociais se transformam rapidamente. Segundo Daniel Miller (2013), antropólogo com estudos sobre materialidades, as roupas ocupam um lugar central na relação entre o sujeito, o próprio corpo e o mundo exterior, atuando como mediadoras fundamentais da percepção corporal e da experiência cotidiana.

Essa reflexão complementa a fala de Pitombo ao evidenciar a dimensão material da indumentária, que opera como processo comunicacional e dispositivo de construção identitária. Isso faz com que o ato de vestir ultrapasse o campo puramente visual e inscreva-se em uma rede de construção de sentidos, na qual o corpo se torna suporte de valores, normas e representações sociais em constante transformação. Miller (2013, p. 22) ainda afirma que “as roupas não são superficiais, elas são o que faz de nós o que pensamos ser”. Portanto, percebe-se que, na maior parte das situações, a roupa antecede o próprio corpo, pois é por meio dela que se formam as primeiras impressões e se constroem as percepções iniciais que o outro tem sobre nós.

Além disso, o vestuário possui significados próprios, independentes do corpo que o veste, sendo capaz de suscitar interpretações e evocar sentidos mesmo quando apresentado de forma autônoma. Essa autonomia da roupa deixa claro, portanto, o princípio fundamental da teoria das materialidades da comunicação, segundo o qual os objetos, como o vestuário, carregam e produzem sentidos por sua própria materialidade, não dependendo exclusivamente da mediação humana para produzir quaisquer sentidos. Um exemplo desse conceito ocorre com os uniformes profissionais, um policial transmite percepção de autoridade quando está fardado, e sua intervenção em situações de conflito tende a ser mais respeitada. Quando o mesmo policial atua à paisana, sua presença dificilmente produz o mesmo efeito de autoridade, mesmo possuindo a mesma formação e experiência. Tendo em vista isso, os uniformes, além de cumprirem função normativa de padronização, atuam como dispositivos que orientam o comportamento do indivíduo e dos demais, reforçando regras sociais, expectativas de conduta e a materialização de papéis institucionais.

Outro ponto acerca da indumentária é que, por meio da diversidade na forma de expressão pelo vestuário, é possível visualizar que os sentidos das roupas não possuem uniformidade. Como observa Miller (2013), mesmo quando cadeias de lojas globais oferecem peças semelhantes de São Paulo a Seul, a experiência de uso permanece distinta. As roupas são incorporadas em contextos específicos, articulando-se com o corpo que as usa para gerar sentidos individuais e coletivos, funcionando como instrumento que concretiza ideias e possibilita sua comunicação.

Esse fenômeno acontece diariamente pela maneira como diferentes pessoas utilizam a mesma peça. Uma camiseta branca, por exemplo, pode ser utilizada de maneira funcional e minimalista, associada a uma calça jeans e a poucos acessórios, enquanto outro indivíduo, adepto de um estilo mais maximalista, pode reinterpretar essa mesma peça por meio de sobreposições, volumes, contrastes cromáticos e acessórios marcantes, produzindo um visual completamente distinto. Nas plataformas digitais, como Instagram e TikTok, essa multiplicidade de usos torna-se ainda mais visível, uma vez que usuários compartilham vídeos e imagens que demonstram diferentes formas de estilizar uma única peça, demonstrando como a materialidade da roupa permite múltiplas experiências, leituras e modos de presença no cotidiano.

No quarto capítulo de *Produção de Presença*, Gumbrecht apresenta três caminhos epistemológicos alternativos ao modelo hermenêutico, epifania, presentificação e dêixis. Esses conceitos são formulados como modos de relação com os objetos culturais que não se orientam prioritariamente pela interpretação, mas pela intensidade da experiência. A epifania, nesse sentido, é compreendida como uma revelação súbita e impactante, capaz de suspender momentaneamente o regime interpretativo, configurando-se como um instante em que algo nos toca de maneira impactante (Gumbrecht, 2010).

No contexto do desfile de moda, a epifania pode manifestar-se quando um look irrompe na passarela de forma arrebatadora, não em razão de uma narrativa conceitual previamente elaborada, mas pela força imediata de sua presença material. Elementos como o brilho de um tecido sob a iluminação, uma silhueta inesperada ou a entrada coreografada de um modelo podem produzir um impacto sensível direto no espectador, instaurando um momento de afetação que antecede qualquer tentativa de interpretação e faz evidente o potencial do vestuário de operar como experiência de presença.

A presentificação consiste em evocar algo ausente como se estivesse ali. Na passarela, ela ocorre sensorialmente, a cenografia que faz o público “sentir-se” em uma rua parisiense, em uma floresta, em uma praia. Já a dêixis refere-se ao ato de apontar,

direcionar a atenção, enfatizar uma presença. Na moda, a dêixis aparece no movimento do tecido ao caminhar, no som dos saltos tocando a passarela, no gesto de um modelo segurando uma bolsa, na proximidade física entre modelo e espectador, especialmente em passarelas em formato U ou T.

Essa compreensão encontra ressonância nas reflexões de Gumbrecht (2018) apresentadas no seminário Arte e experiência estética na contemporaneidade, no qual o autor afirma que a estética, na atualidade, não se restringe às obras de arte institucionalizadas, mas atravessa práticas e vivências do cotidiano. Ao deslocar a estética para o campo da presença, da percepção e da experiência concreta, Gumbrecht reforça uma concepção do estético vinculada à materialidade e à afetação sensorial. Nessa perspectiva, os desfiles de moda podem ser compreendidos como experiências estéticas não apenas pelo que significam e conseguimos interpretar, mas pelo modo como seus elementos materiais produzem presença, mobilizam os sentidos e organizam formas de vivenciar o espaço e o corpo.

Pode-se observar, por exemplo, como restaurantes, lojas e outros ambientes comerciais incorporam estratégias estéticas para a produção de experiências imersivas, articulando diferentes dimensões sensoriais. Um restaurante que aposta em luz baixa, música ambiente suave e apresentação elaborada dos pratos, por exemplo, não está oferecendo apenas uma refeição, mas constrói uma experiência sensorial que envolve o sujeito e qualifica sua presença naquele ambiente. A escolha por frequentar determinados espaços deixa de estar vinculada apenas a uma função utilitária e passa a considerar a intensidade estética que esses ambientes são capazes de produzir por meio de sua materialidade e de sua capacidade de afetar a experiência sensível dos sujeitos.

Ao retomar esse argumento, Gumbrecht (2018) afirma que a centralidade contemporânea da estética confirma a necessidade de repensar a experiência cultural para além da interpretação. A estética, para ele, torna-se um espaço privilegiado para observar como os objetos, ambientes e performances geram impacto direto nos corpos. Embora interpretação e sentido continuem presentes, os estímulos sensoriais, luz, textura, som, corpos que habitam o espaço, atmosfera, passam a ser igualmente constitutivos da experiência. Em seu ponto de vista, a estética permite perceber o mundo antes de interpretá-lo, alinhando-se à sua defesa mais ampla dos efeitos de presença.

A partir dessas bases teóricas, o capítulo seguinte propõe um deslocamento do plano conceitual para uma abordagem histórica dos desfiles de moda, traçando um panorama do desenvolvimento desses eventos enquanto processos comunicacionais,

desde suas origens até suas configurações contemporâneas. O percurso contempla tanto o cenário internacional quanto o contexto nacional e o local, de São Luís, permitindo compreender como essas dinâmicas se materializam no CPD Moda 2025, objeto deste estudo, e de que modo os desfiles se consolidam como espaços de produção de presença e de articulação entre corpo, vestuário e sentidos.

2. PASSOS NA PASSARELAS

2.1. Panorama dos desfiles de moda

Quando se fala em desfile de moda, é comum que ele seja associado à Alta Costura, compreendida como a criação de peças únicas elaboradas em escala artesanal e executadas por profissionais altamente especializados (Souza, 2011). Isso se dá pelo fato de que, como vamos ver nos parágrafos seguintes, os desfiles surgiram como espaços de apresentação de criações exclusivas destinadas a clientes específicos e, ao longo do tempo, essa característica se manteve, ainda que os desfiles tenham ampliado sua função, passando também a atuar como um meio de exibição conceitual e estética de coleções autorais, nas quais a singularidade e a escala artesanal das peças permanecem como elemento central.

O surgimento dos desfiles de moda está diretamente relacionado à necessidade dos estilistas de promover e comercializar suas criações, possibilitando que as peças fossem observadas em corpos em movimento (Evans, 2002). Nesse contexto, Charles Frederick Worth destaca-se como o fundador da alta-costura e também como o pioneiro na realização de desfiles de moda. No século XIX, o estilista criou ao apresentar as criações de sua *maison*¹, a *House of Worth*, por meio de pessoas reais, substituindo os manequins estáticos então utilizados. De acordo com Vilaseca (2011):

Charles Worth revoluciona o processo criativo propondo um sistema de produção inédito: ele impõe suas criações, concebidas de antemão com tecidos e adornos de sua escolha, e suas clientes se limitam a escolher os modelos que serão confeccionados sob medida. A nova maneira de entender a moda implica nova maneira de mostrá-la e é nesse ponto que surgem os desfiles. Ao que parece, Worth foi o primeiro a mostrar, em seu estúdio, as roupas no corpo em movimento das manequins. (Vilaseca, 2011, p.31).

Para complementar, Souza (2011) afirma que Worth também promoveu mudanças nos modos de produção, na difusão do vestuário e no próprio processo criativo da moda. O estilista foi um dos primeiros a perceber que a roupa não se destina apenas à comercialização, mas atende aos anseios do consumidor e contribui para a construção da

¹ A “*maison*” vem do francês e significa “casa”, e são um centro criativo e de produção onde a moda se transforma em arte e negócio ao mesmo tempo. (Cunha, 2020)

imagem da marca que a produz. Segundo o autor, essa experiência foi tão bem-sucedida que influenciou outros estilistas, como o designer modernista Paul Poiret, que passou a transformar os desfiles em eventos temáticos, aproximando-os de bailes. Poiret também foi pioneiro na organização de desfiles sazonais, separados em coleções de verão e inverno, além de realizar apresentações que pela primeira vez contavam com a presença de fotógrafos e jornalistas.

Figura 1 – Manequins de Paul Poiret, em 1910, no jardim de sua *Maison*, ainda em um espaço privado.



(Fonte: Grumbach, D. *Histórias da moda*. São Paulo: Cosac Naify, 2009. Reproduzido a partir de: Souza (2011).)

Elementos como o uso planejado da iluminação e da música nem sempre estiveram presentes nos desfiles de moda. Segundo Souza (2011), foi a estilista inglesa Lady Duff Gordon, conhecida como Lucile, quem introduziu esses recursos nas primeiras décadas do século XX. A incorporação desses elementos contribuiu para que os desfiles assumissem um caráter mais performático e teatral, intensificando a dimensão dramática das apresentações. E por todo esse arranjo que Vilaseca (2011, p. 9) afirma que “a passarela é uma forma de comunicação ideal” para mostrar as criações, tendo em vista como o todo construído nesses eventos impacta os espectadores.

Ao analisar os desfiles de moda sob uma perspectiva histórica, percebe-se que eles significavam, inicialmente, uma tentativa dos costureiros de quebrar a continuidade nos modos de apresentação de suas criações, usualmente orientados pela mera exposição em vitrinas, isto é, de imagens paradas. (Souza, 2011, p. 22-23).

Apesar de todo o crescimento e evolução, foi apenas após a Segunda Guerra

Mundial, em 1945, que o desfile de moda passou a ser regulamentado. A *Fédération de la Haute Couture et de la Mode*, em português Federação de Alta-Costura de Moda, estabeleceu que todas as casas de alta-costura deveriam apresentar, a cada três meses, no mínimo 35 peças, entre modelos diurnos e noturnos. De acordo com Souza (2011), ainda nessa época, acompanhada dos vestígios pragmáticos e austeros deixados pela guerra, em 1947, a *Maison Dior* lançou o desfile com a coleção denominado “*The New Look*”, ou em português “O novo estilo”, caracterizado por uma feminilidade deliberada, marcada por saias amplas, cinturas marcadas e silhuetas volumosas. O desfile dessa coleção contou com ampla cobertura de importantes editoras de moda e foi um dos primeiros a permitir a presença de fotógrafos em grande escala, o que contribuiu para que a Dior se tornasse referência e passasse a ditar novas tendências no cenário da moda mundial (Embacher, 1999, p. 50).

O crescimento do *prêt-à-porter*, traduzido como “pronto para vestir”, contribuiu para a popularização dos desfiles de moda entre as décadas de 1950 e 1960, tornando-os eventos mais frequentes e estruturados. Segundo Evans (2002), um marco ocorreu na década de 1970, quando os desfiles tiveram tantas transformações que começaram a ser considerados também eventos de *show business*, pois agora é relacionado à incorporação de elementos espetaculares, como cenografias elaboradas, trilhas sonoras, performances dos modelos e narrativas visuais, que ampliam o caráter sensorial das apresentações. Conforme Evans (2002), a partir desse período, a seleção das modelos passou a considerar não apenas aspectos físicos, mas também a personalidade e a capacidade de atrair a atenção da imprensa e promover a comercialização dos produtos.

Consequentemente, os desfiles adquiriram maior relevância, sendo planejados por coreógrafos e diretores de espetáculo, o que intensificou seu caráter performativo. Os desfiles de moda passaram a constituir uma performance que integra corpo e vestuário, estabelecendo um contrato de comunicação visual, à medida que as mídias de massa se apropriam desse discurso, aumenta-se o alcance e a difusão das informações contidas nos desfiles.

Na atualidade, os desfiles de moda são amplamente difundidos, ocorrendo em diversos lugares, dos mais simples aos mais sofisticados, e podem ser classificados em dois tipos principais. Segundo Cruz (2010), existem os desfiles conceituais, que servem para mostrar o conceito da coleção, tornando o desfile uma obra conceitual, e os desfiles comerciais, que mostram as roupas que de fato podem ser comercializadas para uso. Contudo, observa-se que essas duas modalidades podem convergir, quando criações

inicialmente conceituais são adaptadas e transformadas em produtos vendáveis. Esse fenômeno é recorrente no universo das celebridades, em que peças exibidas em desfiles passam a ser utilizadas em eventos públicos. Nesses casos, é comum que marcas e estilistas estabeleçam colaborações com figuras famosas, ampliando a visibilidade das roupas para além do espaço tradicional do desfile.

Como já mencionado, o sociólogo alemão Georg Simmel (1988) analisa a moda como uma combinação dualista entre imitação–universalização e distinção–particularização. Para o autor, a moda constitui um processo contínuo, no qual o indivíduo tende a ocultar suas características mais singulares por meio das normas estéticas impostas pela sociedade. Nos desfiles de moda, é possível observar a presença desse conceito formulado por Simmel, uma vez que a indústria da moda se caracteriza pela efemeridade, exigindo a renovação sazonal dos produtos para manter a dinâmica do mercado. As tendências, em constante transformação, impulsionam os indivíduos a segui-las como forma de expressão e pertencimento ao coletivo, ao mesmo tempo, em que buscam diferenciar-se por meio da adesão a determinados grupos de influência. Como explica Freitas:

A moda é um processo de transformação incessante, e de tendência cíclica, das preferências dos membros de uma dada sociedade. Essa noção não se limita apenas à indumentária, ainda que seja o mais recorrente exemplo trabalhado. Na história da humanidade, o corpo foi recoberto de maneiras simultaneamente singulares e tribais de acordo com o tempo e o espaço, significando, quase sempre, os sentimentos da época. (Freitas, 2008, p.126).

De acordo com Souza (2011), especificamente no Brasil, os desfiles de moda tiveram início em 1926, quando a loja inglesa *Mappin Stores* passou a realizar apresentações semestrais de suas coleções. No entanto, os desfiles concebidos e protagonizados por estilistas brasileiros ganharam maior destaque apenas a partir dos anos 1970, durante o período da ditadura militar. Nesse contexto, Zuzu Angel² desponta como uma das principais representantes, utilizando o desfile como espaço de manifestação política e crítica ao regime vigente.

Já no final da década de 1970 e início dos anos 1980, ainda segundo Souza (2011), surge o Grupo Moda Rio, que buscava retomar a realização de grandes desfiles associados à identidade e ao modo de ser carioca. Contudo, é somente no ano 2000 que Paulo Borges cria o São Paulo Fashion Week (SPFW), consolidando um calendário

² Zuleika de Souza Netto OMC, mais conhecida como Zuzu Angel, foi uma estilista brasileira e personagem notória do período de Ditadura Militar no Brasil, enfrentou esse regime após a morte de seu filho Stuart sob tortura.

nacional da moda e projetando São Paulo como um dos principais centros de criação do Brasil. Com duas edições anuais, o SPFW passa a integrar o circuito internacional da moda, ao lado de cidades como Paris, Milão, Londres, Tóquio e Nova York, contribuindo para o reconhecimento global de marcas e modelos brasileiros (Souza, 2011).

A indústria brasileira da moda reúne 30 mil empresas, movimenta US\$ 50 bilhões/ano empresa 1,7 milhão de brasileiros. É hoje um dos setores que mais recebe atenção do governo federal para a criação de empregos e investimentos, sendo responsável por 17 % do PIB da indústria no país. (Souza, 2011, p. 51)

Um fator determinante para a evolução e permanência dos desfiles de moda em geral foi o avanço das tecnologias de comunicação, que ampliaram as possibilidades de criação, ambientação e difusão desses eventos. Além disso, “o acesso aos desfiles de moda tornou-se mais democrático graças à internet” (Souza, 2011, p. 44). A experiência de assistir a um desfile deixou, assim, de se restringir ao espaço físico e presencial, expandindo-se para ambientes virtuais e plataformas digitais, como lives no YouTube, transmissões no Instagram e outros meios de comunicação que possibilitam a participação remota e interativa do público.

Como observa Vilaseca (2011, p. 81), “[...] a passarela abre uma janela para a quarta dimensão, e o suporte audiovisual foi eleito por muitos estilistas para complementar ou veicular a apresentação de uma coleção”. Dessa forma, a tecnologia atua como mediadora, potencializando o caráter performativo e comunicacional do desfile, ao mesmo tempo em que expande o acesso à experiência que a moda proporciona.

Em decorrência dessa trajetória, os desfiles de moda podem ser compreendidos como parte de um processo comunicacional, capaz de transformar modos de pensar, perceber e consumir. Isso ocorre porque, como observa Hanke (2006), toda forma de representação pressupõe uma relação entre aquilo que representa e aquilo que é representado, sendo o primeiro sempre dotado de uma materialidade simbólica. Nesse sentido, a moda, ao se expressar por meio do desfile, concretiza ideias, valores e identidades de forma visual e sensorial, que evoca questões de presença por si só.

Como exemplo recente, pode-se citar o desfile da estilista Glória Coelho na 60ª edição do SPFW, que utilizou um vagão de metrô como passarela para apresentar a coleção intitulada “O futuro se constrói em movimento”. Em entrevista à CNN Brasil³, a estilista explicou que o ponto de partida da coleção foi o século XIX, período marcado por

³ Cable News Network Brasil é uma Rede de Notícias a Cabo, que também tem site de notícia: Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/>

grandes revoluções científicas, pelo surgimento das ferrovias e pelo nascimento do pensamento moderno. A proposta da estilista consistiu em traduzir, por meio da indumentária, o movimento entre a Revolução Industrial e a atual era da inteligência artificial, estabelecendo um diálogo entre o passado tecnológico e o presente digital. Essa articulação reafirma a compreensão da moda como um processo cíclico, no qual referências históricas são constantemente retomadas, ressignificadas e combinadas a contextos do presente ou do futuro. Além disso, a escolha do metrô como espaço do desfile faz com que as produções de sentidos sejam vinculadas ao ambiente urbano, marcado por fluxos, ruídos e deslocamentos cotidianos, que impactam o público pela simples experiência de estar ali.

FIGURA 2 - Anttónia no desfile de Gloria Coelho no SPFW N60.



(Fonte: CNN Brasil. SPFW N60: Gloria Coelho desfila coleção em vagão de trem em movimento.)

Diante desse panorama histórico, permite-se compreender o desfile de moda como um processo comunicacional, no qual corpo, vestuário, espaço, tecnologia e mídia se articulam para produzir experiências sensíveis capazes de produzir presença e sentidos aos espectadores. Ao longo do tempo, vimos como os desfiles deixaram de ser apenas estratégias de apresentação comercial para se consolidarem também como atos de performance capazes de expressar narrativas, valores culturais, identidades e posicionamentos políticos.

Nesse contexto, relembramos como o corpo assume um papel central, não apenas como suporte do vestuário, mas como instância ativa de produção de sentidos. Assim, após a análise do desenvolvimento e da consolidação dos desfiles de moda, o próximo

item se dedicará a investigar de que maneira o corpo é capaz de produzir sentidos nesses espaços, especialmente quando se trata de corpos diversos, cuja presença convoca, de forma imediata, questões de visibilidade, reconhecimento e representatividade.

2.2. O corpo que tece sentidos

A compreensão da moda e do corpo, como vimos anteriormente, a partir da perspectiva das materialidades da comunicação permite deslocar o olhar do campo estritamente interpretativo para a dimensão da presença, da experiência sensível e da concretude dos processos comunicacionais. Conforme propõe Gumbrecht (2010), a produção de sentido não se esgota na interpretação, mas envolve aquilo que se manifesta materialmente, afetando os sujeitos por meio da presença física, da visibilidade e da experiência estética, vinculada às sensações imediatas.

Ao longo deste item, o corpo vestido será compreendido como um meio material de comunicação, capaz de expressar distinções, identidades e pertencimentos, que surgem nesses espaços dos desfiles, mas são capazes de ultrapassar para o cotidiano. Para isso, serão abordadas as transformações históricas da moda enquanto mecanismo de diferenciação social, sua relação com a cultura de massa e a lógica da efemeridade, bem como o papel dos desfiles na consolidação e difusão de padrões estéticos.

A moda e o corpo constituem um assunto de extrema relevância nas ciências da comunicação (Freitas, 2008). O corpo humano atua como veículo material de comunicação, funcionando como um elemento ativo na transmissão de sentidos e na manifestação de identidades, tanto no cotidiano quanto em contextos específicos, como nas passarelas. É através dos gestos, da postura ou da escolha de vestuário que se torna uma forma concreta de expressar relações sociais, culturais e individuais, tornando o corpo um canal de interação direta com o mundo.

Nessa direção, portanto, as roupas, os objetos com os quais cobrimos o corpo, são as formas pelas quais os corpos entram em relação entre si com o mundo externo. O corpo revestido pode ser considerado, substancialmente, uma figura que exprime os modos pelos quais o sujeito entre em relação com o mundo. (Calanca, 2011, p.17).

A materialidade do corpo revestido transforma-se, portanto, em um instrumento comunicativo, capaz de construir e transmitir diferentes perspectivas. Nas passarelas, por

exemplo, essa materialidade amplia-se, possibilitando que nas roupas, os cortes, tecidos e cores expressem diversos sentidos sobre cultura, estilo e identidade, assim como no cotidiano o vestuário e, através do imediatismo da roupa como criadora de sentidos, pois, neste contexto também se organiza relações sociais, estabelecendo o corpo como centro de produção e recepção de sentidos no espaço social.

Na transição da Idade Média para a Idade Moderna, a moda consolidou-se como um mecanismo social de diferenciação, sendo amplamente utilizada para evidenciar distinções de classe social. Segundo Heller (1982), o Renascimento constitui um marco histórico fundamental para a construção da individualidade e da personalidade por meio da indumentária. Nesse período, permitiu-se distinguir socialmente os indivíduos com base na composição, cor e elaboração das roupas.

Enquanto a população de menor poder aquisitivo utilizava tecidos ásperos, cores mais frias e modelagens simples, os grupos mais abastados acessavam tecidos variados, cores vibrantes e modelagens complexas, frequentemente estruturadas em múltiplas camadas e acompanhadas de acessórios sofisticados e perucas. Essa diferenciação, além de expressar o status econômico, também articulava a representação social e cultural do indivíduo por meio de sua aparência corporal, que chegava a conduzir os sentidos imediatos.

Com isso, pode-se perceber que a moda mantém uma relação estreita com a influência da cultura de massa, uma vez que, conforme observa Simmel (1971, p. 295), “ela constitui uma forma de imitação, que promove uma disputa constante por símbolos de status superficiais e efêmeros”. Nesse processo, as classes mais elevadas definem as tendências, enquanto as classes populares buscam imitá-las na tentativa de alcançar algum prestígio dentro da estrutura social. Entretanto, essa ascensão é dificultada pela própria efemeridade da indústria da moda, que cria tendências com duração limitada, muitas vezes inferior a seis meses.

Nos desfiles de moda, essa dinâmica torna-se ainda mais evidente, uma vez que a organização desses eventos segue a lógica sazonal, estruturada em estações do ano verão, primavera, outono e inverno. Dessa forma, há alterações periódicas nos estilos e nas vestimentas, ditadas pelas grandes marcas, consolidando os desfiles como instrumentos centrais na produção e difusão de tendências e reforçando o caráter transitório e constantemente renovado no contexto da moda.

Os desfiles de moda deveriam buscar atender às demandas da sociedade por diversidade e representatividade; contudo, conforme observa Luisa Vergette Correia,

comunicadora e social media do *Fashion Meeting*⁴, em entrevista ao jornal laboratorial Contraponto Digital, a representatividade deve ser concebida de maneira ampla, para além da escolha dos modelos, incluindo também o envolvimento no processo interno de criação, como o desenvolvimento das coleções e estratégias de marketing. A verdadeira representatividade, portanto, pressupõe a incorporação de pessoas negras, indígenas, asiáticas, *plus-size* e PCDs em todas as etapas do processo criativo e promocional, evitando que se configure apenas como uma aparência superficial.

Além disso, a moda desempenha um papel relevante na construção da autoestima, de modo que padrões excludentes impactam diretamente a forma como os indivíduos se percebem e influenciam o desejo de modificar sua aparência em comparação com os modelos hegemônicos propostos pela indústria. Dessa forma, a inclusão efetiva e estruturada nos desfiles de moda contribui para a valorização de diferentes corpos e identidades, promovendo experiências mais equitativas e representativas dentro do campo da moda.

Dentro dos desfiles, há uma carga histórica de aceitação de corpos magros, brancos e cisgênero, que só veio mudando a partir dos últimos anos, como aponta o *The Fashion Spot*, que realiza pesquisas desde 2017 nas principais semanas de moda do mundo (Milão, Nova Iorque, Londres e Paris). Os dados demonstram que em 2017 havia apenas 17% de modelos não-brancos e em 2022 esse percentual cresceu para 48,6%, evidenciando a mudança dentro da indústria, mesmo que ainda não tenha alcançado metade do ideal de porcentagem, que seria 50% ou mais.

Além deste aspecto racial, o padrão corporal da moda induz à hegemonia do magro e Judith Butler (1993), pesquisadora estruturalista, entende que os corpos não estão presos a uma única possibilidade de existência e que vivem em constante mutação e materialização, o que é ligado à questão de diversidade e são explicadas pelos princípios fundamentais das materialidades da comunicação, que apresenta a ideia de que toda expressão de um sentido está profundamente determinada pelas circunstâncias materiais e históricas de sua realidade cotidiana, pelas materialidades que constituem seu mundo cultural (Felinto; Andrade, 2005). Dessa forma, a moda e os padrões estéticos que ela promove podem ser analisados como práticas inseridas em contextos materiais específicos, capazes de influenciar de forma imediata como os corpos se percebem, se apresentam e se tornam agentes de comunicação no cotidiano.

⁴ Site de empreendedorismo e educação de moda. Disponível em: <https://fashionmeeting.com.br>

A representatividade está intrinsecamente ligada à construção da identidade de grupos sociais, destacando que tais grupos não buscam somente a garantia de seus interesses, mas também a possibilidade de se reconhecerem e se projetarem na indústria da moda. Nesse sentido, é fundamental dar visibilidade a pautas relacionadas a minorias e valorizar marcas que efetivamente promovam a diversidade, preocupando-se em incluir em suas coleções peças que contemplem a pluralidade de corpos e identidades. A promoção da diversidade nos desfiles de moda contribui para refletir as transformações sociais e atender às demandas de um público cada vez mais consciente e heterogêneo em relação ao seu papel e lugar na sociedade. Além disso, tais práticas colaboram para a problematização de estereótipos hegemônicos de beleza ao inserir, no espaço da moda, corpos, idades, gêneros e origens diversas.

A partir da perspectiva das materialidades da comunicação, essa diversidade se manifesta de forma concreta nos corpos que vestem as roupas, nos modos de ocupação do espaço, nos gestos e nas aparências produzidas. Nos desfiles, por exemplo, a presença de corpos diversos na passarela opera como um processo imediato de produção de presença, permitindo que o público reconheça como determinada roupa se comporta em corpos semelhantes aos seus. Quando uma pessoa com corpo gordo, por exemplo, vê uma peça apresentada em um corpo com proporções próximas às suas, não se trata apenas de representação, mas de uma experiência material que antecipa sensações de uso, caimento e movimento. Esse reconhecimento direto reforça a dimensão material da moda, na medida em que a vestimenta, ao ser corporificada por diferentes corpos, produz efeitos de proximidade, identificação e afetação que antecedem qualquer interpretação discursiva.

No entanto, esse caminho ainda demanda avanços, uma vez que persistem preconceitos e discriminações direcionados a corpos que não se enquadram nos padrões históricos da indústria da moda. Um caso recente desta realidade ocorreu no *Victoria's Secret Fashion Show (VSFS)*⁵ 2025, em que Gabriela Moura, modelo brasileira, foi alvo de comentários gordofóbicos e misóginos nas redes sociais, mesmo não se enquadrando de verdade como “gorda”; a crítica advém do fato de não possuir a magreza extrema que caracteriza a maioria das modelos do evento, revelando a resistência de parte do público em aceitar a diversidade corporal. Em comentário publicado na plataforma digital “X”⁶,

⁵ O Victoria's Secret Fashion Show é um evento promocional anual patrocinado e apresentado pela Victoria's Secret, uma marca de lingerie.

⁶ A plataforma X corresponde à antiga rede social Twitter, que passou a adotar essa denominação a partir de 2023.

uma internauta expressa a rejeição à diversidade corporal nos desfiles, afirmando: “Depois que começou essa ‘palhaçada de corpos reais’, qualquer pessoa pode desfilhar [...]. Se eu quisesse ver corpos fora do padrão, não acompanharia esse tipo de evento” (X, 2024).

A publicação gerou grande engajamento na plataforma, alcançando ampla repercussão e dividindo opiniões entre os internautas. Enquanto alguns concordaram com a crítica, reforçando padrões corporais idealizados e excludentes, outros se posicionaram em defesa da diversidade e da representatividade no mundo da moda, destacando a importância de corpos diversos ocuparem espaços historicamente restritos a um único tipo de beleza. Esse episódio comprova como o corpo continua sendo um veículo material e comunicacional, capaz de suscitar reações e debates sobre normas estéticas, inclusão e representatividade.

Ao voltarmos para a aplicabilidade da teoria das materialidades da comunicação, a presença de corpos diversos nas passarelas produz efeitos de sentido que se dão de forma imediata e sensível, antes mesmo de qualquer elaboração interpretativa. Conforme aponta Gumbrecht (2010), a experiência estética está ligada àquilo que se impõe como presença, afetando o espectador no nível da percepção e da corporalidade. Nesse contexto, ver um corpo semelhante ao próprio, seja em termos de raça, gênero ou idade, desfilando em um evento historicamente associado a padrões restritivos de beleza, gera um efeito de identificação direta, que se materializa no impacto visual que imediatamente pode emocionar o espectador.

Ao considerar o corpo como elemento central na produção de sentidos, especialmente quando diverso, reafirma-se a moda como uma prática comunicacional que atua no nível da presença e da experiência, conforme propõe Gumbrecht (2010). A partir desse arcabouço teórico, o próximo item se dedica a analisar o panorama dos desfiles de moda focado em São Luís, investigando como essas dinâmicas globais se manifestam no contexto local e de que maneira o corpo, enquanto materialidade comunicacional, se insere nas práticas e narrativas da moda maranhense.

2.3. Panorama dos Desfiles de Moda em São Luís do Maranhão

Os desfiles de moda realizados em São Luís do Maranhão apresentam uma considerável diversidade em suas configurações, formatos e propósitos, abrangendo desde eventos de grande porte, com produção elaborada, ampla visibilidade midiática e

um número maior de patrocínios, como o Maranhão Fashion Week (MAFW), até iniciativas menores, de estrutura mais simples. Apesar das diferenças de escala e organização, esses eventos compartilham um objetivo fundamental: divulgar criações autorais, valorizar estilistas e marcas locais, promover a moda produzida no contexto maranhense e fortalecer o circuito criativo da cidade.

O MAFW integra o Circuito Fashion Week⁷, uma iniciativa criada em 2015 visando articular a moda brasileira por meio da realização de eventos em diferentes capitais do país. O circuito promove semanas de moda que combinam desfiles, ciclos de palestras e atividades culturais, como música e gastronomia, buscando ampliar a visibilidade da produção local e estabelecer conexões entre criadores, mercado e público. No contexto maranhense, o MAFW alcançou, em 2025, sua sétima edição, configurando-se como um evento ainda recente, especialmente quando considerado em relação ao desenvolvimento histórico dos desfiles de moda, como falamos no primeiro item deste capítulo.

No levantamento de fontes para a realização deste trabalho, foram realizadas buscas em bibliotecas físicas e digitais, incluindo acervos institucionais, bases acadêmicas como o Google Acadêmico e consultas a materiais disponíveis durante o período de atuação em estágio no Museu Histórico e Artístico do Maranhão, instituição que possui um acervo bibliográfico diversificado voltado à história e à cultura local. Nesse percurso, os registros encontrados sobre moda em São Luís mostraram-se pontuais e fragmentados.

Entre os materiais localizados, destacam-se edições da chamada “Revista Almanaque”, que abordam aspectos relacionados a tendências femininas dos anos 1950, bem como um artigo acadêmico produzido por uma estudante de História sobre a evolução da moda na cidade, delimitado ao período entre as décadas de 1930 e 1950 e centrado majoritariamente em aspectos formais e sociais do vestir. Também foram identificados estudos voltados ao empreendedorismo no setor da moda maranhense, com ênfase no varejo. Entretanto, não foram encontrados trabalhos que tratassem especificamente dos desfiles de moda no contexto local.

Essa ausência de registros sistematizados evidencia uma lacuna na produção acadêmica acerca dos desfiles de moda em São Luís, sobretudo no que diz respeito à sua dimensão histórica e ao seu papel na constituição da cena de moda maranhense. Diante desse cenário, o acesso a informações sobre o tema passa a depender, em

⁷ Circuito Nacional Fashion Week é uma plataforma que organiza e promove eventos de moda em diversas cidades do Brasil, como o Maranhão Fashion Week em São Luís e o Ceará Fashion Business em Fortaleza.

grande medida, de relatos orais, observações empíricas e experiências diretas no campo.

Nesse sentido, a entrevista pessoal, oral e gravada, feita como parte metodológica desta tese, realizada com Berê Oliveira, que é jornalista, estilista e produtora do CPD Moda, contribuiu para a obtenção de alguns dados relacionados às experiências e transformações vivenciadas no meio da moda local, com especial atenção às práticas de desfile. Ainda que voltados para um olhar especial ao CPD Moda, o que faz ter um olhar um tanto reduzido, é importante, mesmo que aos poucos, termos evidências de como foram construídos estes desfiles, e irmos construindo um arcabouço sobre a história dos desfiles em São Luís e como eles se estruturam.

Além disso, o acompanhamento de desfiles de moda maranhenses, tanto de forma presencial quanto por meio digital, por observação não participativa, desde 2022, permitiu identificar, nesses três anos de vivências e observação, um aumento na realização de desfiles para além do MAFW, o que aponta para uma ampliação gradual da cena de moda local e para a emergência de novas iniciativas e espaços de visibilidade. Desfiles feitos pelo Encontro de Brechó (EDB)⁸, CPD Moda, SENAC, entre outros de movimentos independentes, organizados por marcas locais e estilistas independentes, que utilizam tais eventos como estratégias de visibilidade e valorização de suas criações autorais, sendo realizados, em geral, de forma esporádica e autônoma.

Conforme aponta Gumbrecht (2010, p. 38), a comunicação se dá por aquilo que “se torna presente aos nossos sentidos”, isto é, por aquilo que afeta o corpo antes mesmo de ser interpretado racionalmente, e um aspecto recorrente na produção de moda apresentada em São Luís refere-se à incorporação de elementos da cultura local nas coleções exibidas em passarela, fazendo referências a manifestações como o São João, o bumba meu boi, o cacuriá, o tambor de crioula e outras expressões do imaginário popular, além de utilizar elementos da arquitetura presente no centro de São Luís, como os azulejos coloniais.

Essas referências aparecem como materialidades incorporadas às roupas por meio de cores vibrantes, bordados, texturas e movimentos, acionando memórias coletivas compartilhadas socialmente por aqueles que vivem a história e a cultura maranhense, que imediatamente são atingidos por esses elementos culturais materializados nas

⁸ O Encontro de Brechós (EDB) é uma feira criada em 2017, realizada majoritariamente na região central de São Luís (MA), que reúne, de forma recorrente, empreendedores locais voltados principalmente à comercialização de roupas de segunda mão. O evento ocorre, em geral, com periodicidade quinzenal e também contempla a venda de acessórios, itens de decoração, maquiagem e outros produtos associados à economia criativa e ao consumo consciente.

indumentárias. Nesse sentido, a moda se aproxima do que Hanke (2006, p. 5) define como processos comunicacionais que se realizam “na materialidade dos corpos, dos objetos e das práticas”, tornando visíveis valores culturais que circulam no cotidiano. Em sociedades “viciadas em atribuição de significados”, como escreve Gumbrecht, recuperar a presença é fundamental para compreender fenômenos culturais em sua totalidade, e especificamente para a moda ludovicense, que carrega tantos elementos culturais materializados em tecidos, recortes e acessórios.

FIGURA 3 – Modelos vestindo coleção desenvolvida com uso de chita apresentada pela estilista Ana Lu na sétima edição do CPD Moda.



(Fonte: Acervo pessoal, 2025.)

A presença recorrente de elementos do bumba meu boi e das brincadeiras juninas nos desfiles maranhenses reforça esse caráter material da comunicação. As vestimentas tradicionais dessas manifestações, marcadas por exuberância cromática, bordados manuais, miçangas e estruturas volumosas, são reinterpretadas em peças do vestuário cotidiano, como vestidos, calças, sobretudos, saias e camisas, permitindo que tais referências culturais circulem para além do período festivo, e tenham, inclusive, a possibilidade de atravessar o espaço do estado do Maranhão, tendo em vista que essas roupas mais cotidianas são mais fáceis de transportar e utilizar no dia a dia, diferentemente das vestimentas tradicionais, que tendem a ser mais pesadas e menos práticas, além do possível estranhamento do uso delas fora do âmbito festivo.

Pesquisas sobre o bumba meu boi e as brincadeiras juninas maranhenses apontam que a indumentária ocupa um papel central na constituição dessas manifestações, funcionando como um elemento estruturante de pertencimento e

reconhecimento coletivo. Ferretti (2008) destaca que bordados, cores, aplicações e volumes não operam somente como ornamentação, mas como marcas materiais de identidade, memória e territorialidade, capazes de situar imediatamente o sujeito dentro de uma tradição cultural específica.

Nesse sentido, quando esses elementos são transpostos para o vestuário contemporâneo apresentado nos desfiles, eles mantêm sua potência evocativa: a chita estampada, o uso de fitas coloridas, o brilho das miçangas ou a repetição de determinados padrões visuais acionam, de forma quase imediata, associações com o São João, com o boi e com os rituais festivos maranhenses. Essa presença material permite que o pertencimento não dependa exclusivamente do contexto ritual ou da performance coletiva, mas se manifeste no próprio objeto vestível, fazendo com que a roupa opere como um suporte sensível de memória cultural no espaço urbano cotidiano.

Figura 4 – Modelo no desfile do CPD Moda 2025 vestindo criação da marca Água Viva, com estampa inspirada no São João Maranhense



(Fonte: Acervo pessoal, 2025.)

A partir da perspectiva das materialidades da comunicação, o interesse não recai exclusivamente sobre o processo de ressignificação simbólica, mas sobre a aplicação de sentidos já construídos no espaço cultural maranhense, que se atualizam por meio da materialidade até mesmo do tecido leve, tendo em vista que a cidade possui um clima

quente. Em entrevista ao G1 Maranhão⁹, o diretor do Circuito Nacional Fashion Week, KyAnn Kartz, ressalta as especificidades da moda maranhense no cenário nacional, afirmando que:

O Maranhão tem um diferencial no circuito da moda quando comparado a outros estados. Aqui tudo é muito colorido, vibrante, contrastando com as cores neutras de outros locais. Aqui a gente encontra muita estampa, então isso faz o DNA da moda do Maranhão. (Kartz, 2025).

Nesse cenário, destaca-se o CPD Moda, atualmente reconhecido como a única instituição de ensino voltada à formação de profissionais da área de moda no estado do Maranhão, segundo a própria fundadora, Berê Oliveira. Existem cursos técnicos de costura no SENAC e em outras empresas independentes, mas nenhum deles oferece uma formação completa, separada em diversos módulos que vão da teoria à prática. Em 2025, o CPD Moda realizou a sétima edição de seu desfile anual e, assim como o MAFW, também ainda é um acontecimento recente. Ele geralmente se estende por dois a três dias e, paralelamente, fomenta a realização de ações e desfiles independentes ao longo do ano, como especiais de Dia das Crianças, Natal, coleções de praia, entre outros.

Como mencionado anteriormente, a compreensão sobre a organização dos desfiles em São Luís apoia-se em dados empíricos obtidos por meio da entrevista pessoal realizada com a idealizadora do CPD Moda, Berê Oliveira. Em entrevista concedida à autora desta pesquisa, Berê Oliveira (2025) explica que a concepção de um desfile envolve um planejamento estruturado, orientado por critérios que antecedem a dimensão estética do evento. Segundo a entrevistada, a realização de um desfile passa pela definição de pilares fundamentais: Por quê? Para quê? Quando? Onde? E de que jeito?

No contexto do CPD Moda, essas decisões estão diretamente relacionadas ao caráter formativo, uma vez que o desfile se configura também como um espaço de apresentação das coleções desenvolvidas pelos alunos em processo de conclusão de curso. Berê Oliveira destaca ainda que a escolha do local não é neutra, mas orientada tanto por critérios funcionais quanto afetivos. O espaço é selecionado por sua capacidade de dialogar com o tema proposto, operar como imagem e contribuir para a experiência que se deseja construir. Após a definição do local, realiza-se uma visita técnica para

⁹ G1 Maranhão é a editoria regional do portal de notícias G1, pertencente ao Grupo Globo, com cobertura voltada a fatos e acontecimentos do estado do Maranhão. Disponível em: <https://g1.globo.com/ma/maranhao/>

observar suas condições estruturais, possibilidades espaciais e limitações práticas, como infraestrutura, acessibilidade, segurança e iluminação.

A entrevistada menciona, por exemplo, que na sexta edição em que o tema foi o patrimônio arquitetônico, a opção por realizar o desfile em via pública em frente a um dos casarões esteve diretamente associada ao conteúdo conceitual da coleção. O espaço urbano deixa de operar apenas como um suporte físico e passa a atuar como uma materialidade constitutiva do desfile, integrando-se à própria construção da coleção. É por meio dessa relação que se percebe como a materialidade do espaço contribui para potencializar os sentidos propostos, sobretudo em coleções que assumem o caráter de evocar a cultura arquitetônica de São Luís.

Após a definição do espaço e das condições técnicas do evento, inicia-se uma etapa fundamental para a concretização do desfile: a composição do *casting*¹⁰ de modelos. Conforme relatado por Berê Oliveira, em entrevista, esse processo não se limita à escolha estética dos corpos que irão vestir as coleções, mas envolve também uma análise das possibilidades reais de presença desses sujeitos no evento. A ausência de cachês, as limitações financeiras e logísticas e a necessidade de comprometimento dos participantes fazem com que o *casting* seja pensado como uma dimensão prática do desfile, diretamente vinculada à sua viabilidade e ao modo como os corpos irão ocupar o espaço e sustentar a experiência proposta.

Nesse contexto, questões como alimentação, deslocamento e tempo de permanência dos modelos passam a integrar o planejamento do evento. Segundo a entrevistada, muitos participantes precisam arcar com maquiagem e preparação por conta própria, além de depender de transporte individual para garantir sua presença até o final do desfile, o que destaca que a materialidade do evento não se restringe ao momento da passarela, mas se estende ao conjunto de condições que permitem que os corpos estejam ali, disponíveis e visíveis.

A imprevisibilidade também se apresenta como um elemento recorrente na organização dos desfiles. Berê Oliveira relata que, não raramente, alunos desistem de apresentar suas coleções no próprio dia do evento, criando lacunas na programação previamente estabelecida. Diante dessas situações, torna-se necessário reorganizar o desfile em tempo real, ajustando o número de entradas ou acionando estratégias de

¹⁰ O termo vem do inglês e no literal significa “lançar” ou “arremessar”. No contexto artístico o *casting* consiste em selecionar profissionais aptos a desempenhar uma determinada função, como um anúncio, um filme, uma série, uma peça ou um desfile.

contingência. Essa instabilidade torna evidente o caráter processual e não totalmente controlável do desfile, principalmente pelo fato de não haver apoios e patrocínios suficientes, como em grandes circuitos de semanas de moda.

Como forma de lidar com essas ausências, a produtora mantém sempre coleções próprias sobressalentes, transportadas em malas e armazenadas nos bastidores, prontas para serem acionadas caso necessário. Esse acervo móvel funciona como uma reserva material que garante a continuidade do evento, fazendo com que as roupas, nesse caso, sejam dispositivos que sustentam a própria existência do desfile, assegurando sua realização apesar das contingências humanas e organizacionais.

É relevante destacar que Berê Oliveira não é natural do Maranhão, sendo nascida no Mato Grosso, aspecto que reafirma como a compreensão dos sentidos culturais pode ser apreendida, vivenciada e materializada mesmo por sujeitos que não possuem origem local. Em diferentes momentos de sua trajetória, Berê aponta a influência do estilista maranhense Chico Coimbra, figura reconhecida nacionalmente por seu trabalho artesanal com fibra de buriti e por sua atuação na criação de indumentárias voltadas a espetáculos de teatro, óperas, musicais e shows artísticos (G1 MARANHÃO, 2014). Em entrevista, Berê comenta sobre sua aproximação com a cultura local: “Ele me ensinou muito sobre a cultura do Maranhão. Sobre como mergulhar nesse berço cultural”.

A partir dessa experiência, observa-se que o contato direto com práticas, materiais, saberes e modos de fazer associados à cultura maranhense possibilitou a Berê compreender e incorporar essas referências no CPD Moda. Segundo a própria entrevistada, é transmitida a todos os alunos a importância de valorizar o que nos rodeia, pois utilizar referências externas, como as parisienses, nem sempre se aplica ao contexto local. Segundo Berê Oliveira, o CPD Moda representa uma junção entre a cultura, a necessidade de abertura de um mercado e a implementação de pessoas conscientes na moda do Maranhão.

Os desfiles, principalmente aqueles que estão ligados à produção local, também podem ser vistos como espaços que permitem o consumo consciente, pois é dentro desses eventos que se observa um movimento que busca reconhecer e legitimar práticas independentes, que se estruturam fora dos grandes polos industriais e cujo processo de criação e confecção é desenvolvido integralmente pelos próprios produtores, resultando normalmente em peças únicas quando ingressam no mercado. Essa dinâmica aproxima-se das discussões sobre produção responsável e consumo ético, em que a

moda é entendida não somente como produto final, mas como resultado de um conjunto de relações que envolvem trabalho, criação e sustentabilidade.

Nos últimos anos, observa-se um movimento de valorização do fazer manual, da produção local e do tempo de criação, em oposição à lógica do consumo rápido e descartável (Braga, 2022, p. 242).

Ainda de acordo com Braga (2022), há uma crescente valorização de práticas sustentáveis, e designers e produtores têm buscado maneiras de unir criatividade, consciência ambiental e identidade cultural, ressignificando tecidos e objetos que fariam parte do descarte. Nesse contexto, a prática do *upcycling* surge como uma tendência comportamental e criativa que permite transformar materiais e vestuário já existentes em novas peças, agregando valor à moda produzida localmente.

Upcycling (reutilização), que é outra forte tendência comportamental e criativa na moda e implica a prática de reaproveitamento de diversos materiais que, em um primeiro momento, seriam descartados, como tecidos e aviamentos, assim como as próprias roupas. Se a reciclagem tem como premissa um novo ciclo para o produto que seria descartado (circular), o *upcycle* tem como premissa a valorização do próprio ciclo, quando o produto final agrega valor ao material utilizado. Em vez de ser descartado depois de sua vida útil, o produto pode ser transformado em algo novo, ganhando novos visual e valor. Premissas que dialogam e se complementam nos valores da moda limpa. (Braga, 2022, p. 146)

No próximo capítulo, serão apresentadas indumentárias do CPD Moda 2025, produzidas a partir da prática do *upcycling*, permitindo observar como a reutilização de materiais se concretiza no vestuário. Nesses casos, as materialidades se expressam por meio do refazer e da transformação de peças ou materiais descartados, dando origem a algo novo e conferindo novos sentidos à roupa criada.

Diante da escassez de registros históricos sistematizados sobre os desfiles de moda em São Luís, a construção deste item apoiou-se em uma combinação de observações não participativas, acompanhamento de eventos e entrevista com Berê Oliveira. Esse percurso permitiu compreender, principalmente, a organização, os critérios e as decisões que orientam a construção dos desfiles do CPD Moda. Esses elementos funcionam como base para o próximo capítulo, no qual será apresentada uma descrição dos acontecimentos dos três dias de desfiles da 7ª edição do CPD Moda, com ênfase na organização do evento e nas materialidades do desfile. A análise será construída a partir de uma combinação metodológica que articula observação não participante, acompanhamento dos desfiles e entrevista semiestruturada em profundidade com a idealizadora do CPD Moda, Berê Oliveira.

3. MATERIALIDADES EM CENA

3.1. Descrição do desfile do CPD Moda 2025

Aqui serão descritos os acontecimentos dos três dias de desfiles da 7ª edição do CPD Moda, realizada em 2025, compreendendo o evento como um processo comunicacional. A partir da observação dos desfiles, analisa-se como roupas, corpos, cenografia, trilha sonora e organização do evento se articulam na produção de sentidos. A análise fundamenta-se na combinação de observação não participante, acompanhamento do evento e entrevista semiestruturada em profundidade com a idealizadora do CPD Moda, Berê Oliveira. A observação não participante possibilitou o registro de comportamentos, interações e materialidades presentes nos desfiles sem interferência direta no evento (Androsino, 2007).

Já as entrevistas semiestruturadas em profundidade com Berê Oliveira forneceram informações sobre as decisões organizacionais e materiais que produziram o desfile, possibilitando compreendê-lo a partir da perspectiva de quem o idealizou e conduziu. Além disso, foram registrados, ao longo de todos os dias, fotografias e vídeos do evento, que auxiliaram na documentação de cada momento, permitindo recordar e demonstrar, ao longo do texto, os elementos observados, sem depender exclusivamente de fotos externas ou da memória.

Em setembro de 2025, o CPD Moda realizou a sétima edição de seu desfile anual, que ocorreu nos dias 18, 19 e 20, no Teatro da Cidade, o mais antigo da capital maranhense. Segundo Berê Oliveira, ele foi escolhido por sua relevância histórica, conferindo ao desfile um ambiente que dialogasse com a tradição e a memória cultural local, principalmente pelo fator de o desfile ser realizado no mesmo mês do aniversário da cidade de São Luís, que é em 8 de setembro. A programação foi elaborada integrando uma mistura de moda, música, dança e teatro, fazendo a intersecção entre vestuário, identidade cultural e expressão artística.

O tema do desfile, “São Luís, Atenas Brasileira: Musas das Artes”, segundo Berê, englobava diversas manifestações artísticas, incluindo a arquitetura, a dança, o teatro e a música, reforçando a ideia de que o evento articula múltiplas expressões culturais e celebra a riqueza artística da cidade. Para a entrevistada, a sétima edição do CPD Moda trouxe como legado, principalmente, a convergência das artes que tornam a moda tão plural, incorporando um DNA maranhense que, como visto no capítulo anterior, constitui um elemento central na moda ludovicense.

A abertura em todos os três dias foi marcada pela apresentação “Musas das Artes”, concebida como homenagem a mulheres artistas ludovicenses. Crianças vestiram roupas de tecido branco, com os nomes das artistas pintados, incorporando elementos culturais maranhenses, como boi barrica¹¹ e tambor de crioula, além de elementos da natureza, como terra, ar, água e fogo. A performance de dança livre, com influências do ballet, utilizou movimentos leves e expressivos, traduzindo a relação da vestimenta com a corporeidade na representação de sentidos culturais. Segundo Berê Oliveira, essa performance também funcionava como uma estratégia para permitir a participação de todas as crianças no desfile, á que não havia roupas disponíveis para todos os participantes nas demais coleções.

FIGURA 5 – Apresentação do Musa das Artes no CPD Moda 2025.



(Fonte: Acervo Pessoal, 2025)

Outra apresentação artística que ocorreu foi por conta da modelo e atriz de teatro, Talita Borges, que cantou nos três dias, interpretando “*Never Enough*” do musical O Rei do Show no primeiro e último dia, e “*Aí Que Saudade D'Ocê*” do Zeca Baleiro no segundo dia. Os figurinos usados por ela foram produzidos pelo CPD Moda, que testou a capacidade de experimentação e de reinterpretação da vestimenta nos 3 dias de apresentação, utilizando vestidos longos com cores quentes e acessórios de cabeça associados ao Boi Barrica.

¹¹ Boi Barrica é um famoso grupo folclórico do Maranhão, fundado em São Luís em 1985, que celebra o Boi-Bumbá, com a sede localizada no bairro da Madre Deus, conhecida internacionalmente principalmente por suas apresentações na época do São João.

Durante a última apresentação, observou-se que Talita, participante de tamanhos acima de 40, foi incluída nas apresentações especiais entre os desfiles, destacando o caráter acolhedor do CPD Moda. Essa inclusão, captada por meio da observação não participante, demonstra como a instituição valoriza a diversidade corporal e promove a representatividade de diferentes tipos de corpos, rompendo com os padrões historicamente impostos pela indústria da moda. Sob a perspectiva das materialidades sobre o corpo, conforme discutido em capítulos anteriores, a presença da Talita na passarela, e como apresentação musical, materializa seu corpo comunicando valores de pertencimento, inclusão e valorização da pluralidade de corpos no contexto da moda ludovicense.

FIGURA 6 – Apresentação musical da atriz e modelo Talita Borges.



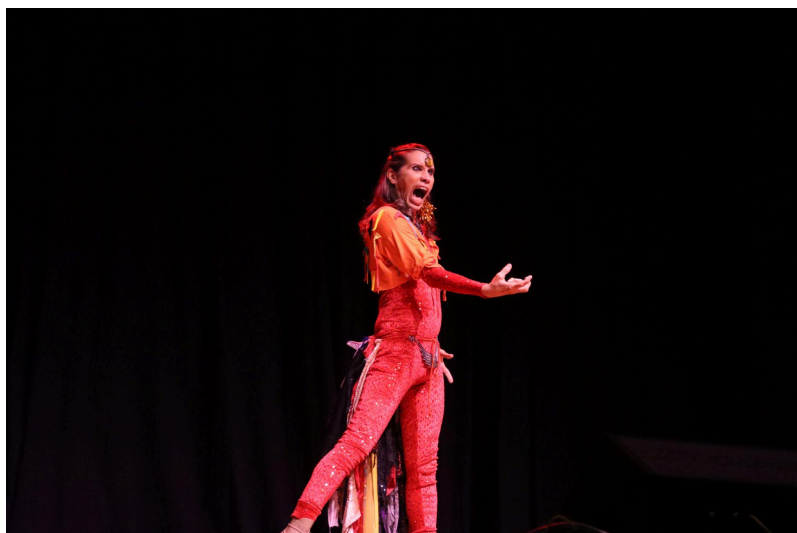
(Fonte: Acervo Pessoal, 2025)

Para finalizar a abordagem das apresentações especiais fora do eixo tradicional da modelagem, no segundo dia ocorreu a apresentação teatral “A Serpente Encantada”, realizada pelo ator Hélio, que resgatou a lenda homônima por meio de um monólogo. As vestimentas utilizadas estabeleceram um diálogo direto entre moda e cultura local, ao remeter visualmente ao animal protagonista da narrativa.

Sob a perspectiva das materialidades da comunicação, a experiência não se limitou à representação simbólica da lenda, mas se concretizou na presença sensível do corpo vestido em cena. A escolha de cores quentes e de formas evocativas da serpente produziu efeitos imediatos de sentido, despertando sensações de medo e fascínio no

público, além do recorte e da construção da roupa, que criava uma calda também atribuída ao animal. Dessa forma, o corpo do ator operou como uma materialidade comunicacional, funcionando como suporte sensível capaz de tornar tangível o imaginário da lenda, reforçando sua presença cultural no espaço do desfile e intensificando a experiência do espectador ao ver a apresentação teatral.

FIGURA 7 – Apresentação teatral “A Serpente Encantada” pelo ator Hélio.



(Fonte: Acervo Pessoal, 2025)

Voltando à descrição agora especificamente para os desfiles em si, no primeiro dia ocorreram três apresentações: começou com a coleção “La Carrenho”, de Rose Carrenho, que apresentou peças em tecidos leves, sendo algumas com estampas tropicais cheias de flores e coqueiros, enquanto outras tinham tons básicos com cores pastéis e quentes. O quimono foi o elemento central da coleção, destacando-se pela versatilidade e pela praticidade para diferentes tipos de corpo, permitindo que o movimento do tecido sobre o corpo contribuísse para a produção de identificação com o uso cotidiano.

Na apresentação final da coleção, Rose Carrenho afirmou que o desenvolvimento das criações partiu da intenção de pensar o quimono como uma peça simples, fácil de guardar e adaptável a diferentes contextos e espaços. Além disso, podemos destacar como o quimono é capaz de agregar destaque e valor ao visual completo, como podemos visualizar na figura 8, na qual os modelos utilizam roupas pretas, combinadas com quimonos em cores contrastantes, como branco e amarelo, conferindo maior evidência à peça.

FIGURA 8 – Três modelos utilizando a coleção La Carrenho.



(Fonte: Acervo Pessoal, 2025)

Em diálogo com a proposta de uso no cotidiano ludovicense, a marca maranhense Água Viva explorou estampas florais e referências ao manguezal maranhense, incorporando elementos como os guarás, além de figuras do São João, a exemplo do Cazumbá e do caboclo de fita. Ao serem integrados ao vestuário, esses elementos culturais materializaram o pertencimento local e traduziram tradições populares maranhenses em roupas contemporâneas de uso cotidiano. Para complementar a proposta tropical e ampliar a experiência sensorial do desfile, a apresentação foi acompanhada pela música eletrônica *Deep Down* (Alok), e pelo pagode *Pé na Areia* (Diogo Nogueira).

FIGURA 9 – Todos os modelos utilizando roupas da marca Água Viva.



(Fonte: Acervo Pessoal, 2025)

Para encerrar o primeiro dia de desfile, foi apresentada a coleção cápsula¹² de João Luís, que incorporou elementos do *upcycling*, ao reutilizar tecidos em diferentes roupagens, e referências visuais aos azulejos dos casarões históricos de São Luís, operando como uma interpretação contemporânea da memória urbana da cidade. As estampas dialogaram com outras peças desenvolvidas em tons mais escuros, como preto e vermelho, que conferiram um caráter mais sofisticado às criações, em contraste com a leveza evocada pelas referências aos casarões. Todos os modelos utilizaram máscaras de caráter fantasioso, concebidas em consonância com as propostas das vestimentas, deixando um quê misterioso a coleção como um todo. Já a trilha sonora foi composta exclusivamente por músicas internacionais agitadas, com *A Sky Full of Stars* (Coldplay) e *Mary on a Cross* (Lady Gaga).

FIGURA 10 – Todos os modelos utilizando roupas da coleção do João Luis.



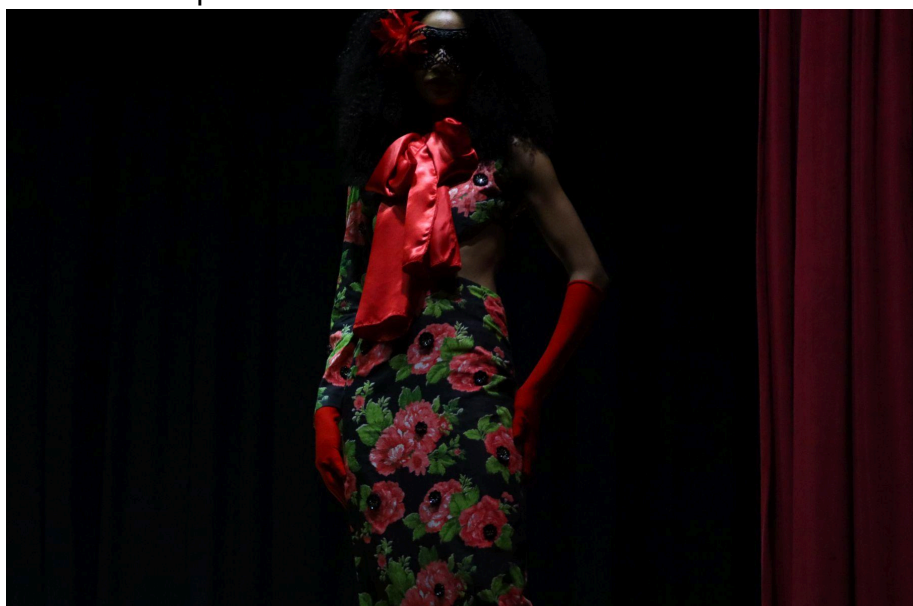
(Fonte: Acervo Pessoal, 2025)

Em conjunto, esses três desfiles fizeram com que possamos notar uma moda pensada para o corpo maranhense e para o cotidiano local, aspecto reafirmado na entrevista concedida por Berê, ao destacar a valorização de uma moda feita no Maranhão e direcionada a quem vive na cidade de São Luís. Essa proposta materializou-se nas escolhas das indumentárias apresentadas em passarela: referências diretas a elementos culturais e arquitetônicos da cidade, bem como o uso predominante de tecidos leves e

¹² Coleção-cápsula é uma coleção com quantidade de peças menor do que uma coleção tradicional. É comum que tenha entre 8 e 15 peças, podendo variar dependendo do objetivo do estilista e da marca.

fluidos. A movimentação dos modelos tornava perceptível, de maneira imediata, a sensação de leveza e frescor das peças, permitindo que o público reconhecesse a adequação das criações ao clima e ao modo de viver local, que está ligado à utilização de um vestuário mais tropical devido ao clima da cidade, que é quente e úmido, sendo marcado por temperaturas elevadas e constantes durante todo o ano.

FIGURA 11 – Modelo usando vestido de chita da coleção cápsula de João Luís, apresentado no CPD Moda 2025.



(Fonte: Acervo Pessoal, 2025)

No segundo dia do desfile, a coleção de abertura foi “Cores – Vibração Primária”, assinada pela estilista Lia Karla. A proposta apresentou peças confeccionadas com tecidos de estrutura próxima à alfaiataria, caracterizadas por recortes mais simples, com menor fluidez e movimento, e pelo uso predominante de cores intensas e vibrantes, especialmente tons primários e outras cores de alta saturação. A trilha sonora foi composta por músicas brasileiras animadas, como *Love Love* (Gilsons, remix de Alok) e *O Sol* (Vitor Kley), reforçando a atmosfera energética e o impacto cromático das indumentárias. A coleção se estruturou, principalmente, a partir do reaproveitamento de resíduos têxteis, estratégia adotada pela estilista com o objetivo de reduzir descartes e, simultaneamente, traduzir visualmente as cores fortes e quentes que, segundo a própria criadora, caracterizam a ilha de São Luís.

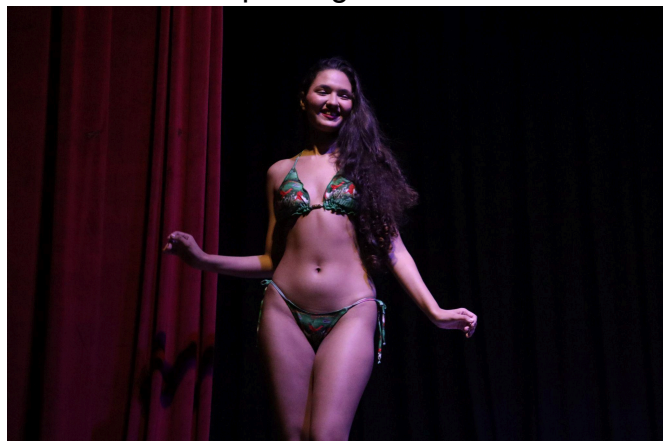
FIGURA 12 – Coleção Cores – Vibração Primária, com duas modelos nas extremidades e a estilista Lia Carla ao centro.



(Fonte: Acervo Pessoal, 2025)

Em seguida, a marca Água Viva retornou à passarela com uma coleção voltada à moda praia, inspirada no manguezal e nos guarás, além de retomar referências às festividades juninas maranhenses, enquanto a paleta de cores destacou-se pelo uso predominante do verde e do branco, reforçando a relação com a paisagem natural e a praia. O samba foi adotado como elemento sonoro central da apresentação, com as músicas *Pé na Areia* (Diogo Nogueira) e *Brisa* (Iza), construindo uma atmosfera tropical. Embora o desfile tenha seguido um formato tradicional ao longo de seu percurso, o encerramento ocorreu com todos os modelos reunidos em cima do palco sambando, segundo Berê Oliveira, essa ação foi previamente ensaiada, articulando corpo, música e vestuário para que combinasse com a proposta da coleção.

FIGURA 13 –Modelo sambando vestindo coleção moda praia da Água Viva com estampa de guarás



(Fonte: Acervo Pessoal, 2025)

A programação prosseguiu com o desfile da loja Cleo, sediada na Cidade Operária e especializada em moda infanto-juvenil. A apresentação foi protagonizada por crianças vestindo roupas leves, com estampas coloridas, compostas majoritariamente por peças de revenda comercializadas pela loja, tendo como objetivo principal a divulgação da marca. A coleção destacou-se por ser uma das poucas, ao longo dos três dias de programação, a apresentar vestuário exclusivamente voltado ao público infantil, e a trilha sonora foi composta por remixes de música eletrônica de Alok.

FIGURA 14 –Coleção infanto-juvenil da Cleo

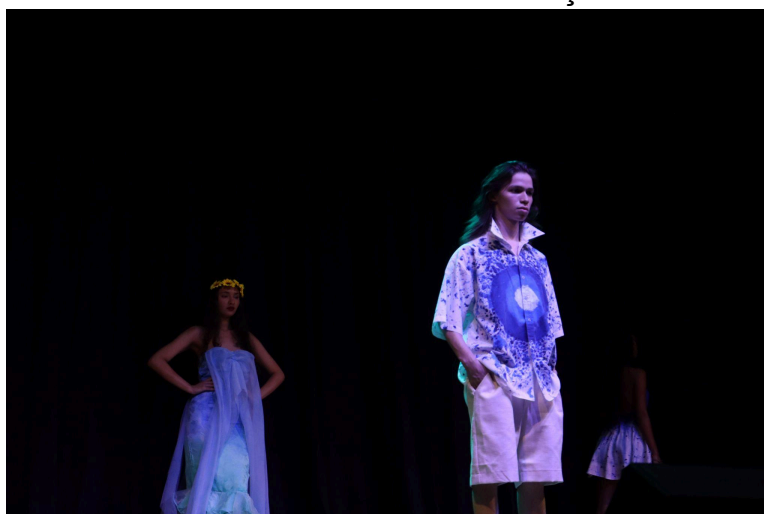


(Fonte: Acervo Pessoal, 2025)

Na sequência, foi apresentada a coleção de Lucas França, inspirada na Fonte da Mãe d'Água, localizada em frente à Igreja da Sé. A proposta articulou o uso de práticas de *upcycling* a uma paleta de cores em tons azulados e esverdeados, cuidadosamente escolhidos para evocar a fluidez e a transparência da água, acionando reflexões sobre questões ambientais e referências amazônicas, de acordo com o próprio estilista. As peças foram confeccionadas com tecidos de diferentes estruturas, alternando entre materiais mais leves, que remetiam à fluidez da água, e tecidos mais rígidos, que conferiam maior sobriedade e presença às criações.

A coleção também incorporou estampas florais e apresentou uma divisão clara entre peças de caráter mais cotidiano e outras voltadas a contextos formais e sofisticados, demonstrando a versatilidade do vestuário dentro de diferentes ambientes e situações sociais. A trilha sonora instrumental, de caráter épico e inspirada na música clássica, contribuiu de maneira significativa para a construção da atmosfera solene da apresentação, envolvendo o público e reforçando a narrativa visual proposta pelo estilista.

FIGURA 15 – Dois modelos vestidos da coleção do Lucas França

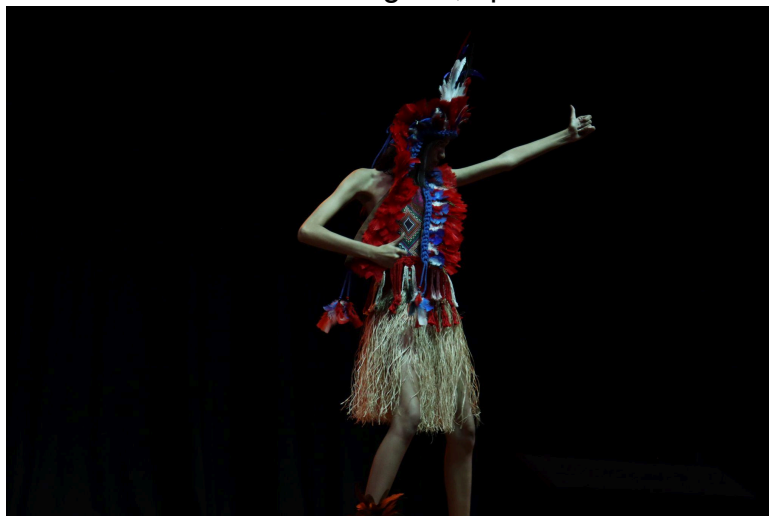


(Fonte: Acervo Pessoal, 2025)

Encerrando o segundo dia de desfiles, foi apresentada a coleção “Upaon-Açu – Ilha do Amor”, criada por Talita e Val, mãe e filha, sendo esta última uma pessoa com deficiência auditiva. A proposta apresentou peças de uso cotidiano com referências à cultura indígena, desenvolvidas em colaboração com uma marca produtora de cocares. As roupas caracterizaram-se por recortes simples e pelo uso predominante de tecidos leves, incluindo peças confeccionadas em crochê, além de estampas geométricas e saias feitas de palha, evidenciando a articulação entre tradição, sustentabilidade e contemporaneidade no vestuário. Nessa coleção foi utilizada maquiagem de pinturas faciais simples em vermelho e preto, remetendo às grafias corporais indígenas.

Durante o percurso pela passarela, a maioria dos modelos interrompia momentaneamente o caminhar para realizar gestos que simulavam o movimento de arco e flecha, recurso performativo que, embora opere de forma estereotipada, aciona referências comumente associadas aos povos indígenas. A trilha sonora utilizou a música brasileira *Você Chegou* (Barbatuques). Ao final do desfile, Val realizou um discurso em Libras, traduzido oralmente para o público por sua irmã, no qual destacava sua admiração pela cultura dos povos indígenas e o quanto essas referências foram essenciais para a concepção da coleção. Esse gesto reforçou a dimensão inclusiva do evento, mas também evidenciou a moda como ferramenta de comunicação, capaz de incorporar diferentes formas de expressão e de tornar visível a diversidade de corpos, habilidades e linguagens.

FIGURA 16– Modelo vestindo peça da coleção Upaon-Açu – Ilha do Amor, com a incorporação de elementos de referência indígena, apresentada no CPD Moda 2025.

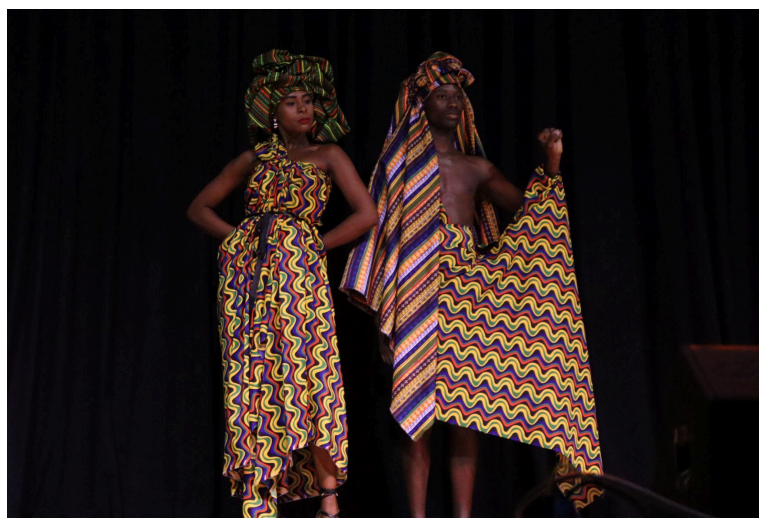


(Fonte: Acervo Pessoal, 2025)

De modo geral, o segundo dia de desfiles caracterizou-se pela diversidade de estilos e propostas, que abrangeram desde roupas de uso cotidiano até criações de caráter mais sofisticado. Essa variedade manifestou-se no uso de tecidos tanto mais pesados quanto leves, em paletas cromáticas intensas, na presença de peças voltadas ao público infantil e em referências ao manguezal, às festividades juninas, ao patrimônio histórico e à cultura indígena. Apesar da multiplicidade de abordagens, as coleções mantiveram convergência com o tema do desfile “São Luís, Atenas Brasileira: Musas das Artes”, associado à cidade de São Luís, reafirmando a valorização da identidade e da cultura maranhense ao longo das apresentações.

O terceiro e último dia de desfiles teve início com a coleção “Realeza Africana”, desenvolvida coletivamente por estilistas do CPD Moda. As criações foram elaboradas a partir de tecidos africanos disponibilizados pela empresa Têxtil Premium, patrocinadora do evento, e caracterizaram-se pela ausência de costura. Segundo Berê Oliveira, a proposta da coleção consistiu em possibilitar que os alunos do CPD Moda experimentassem a construção das vestimentas diretamente sobre o corpo dos modelos, por meio de arranjos, amarrações e alfinetes, explorando a modelagem do tecido em contato direto com o corpo. Todos os modelos que desfilaram eram pessoas negras e, ao longo da apresentação, realizaram gestos simbólicos de luta e resistência, como o punho erguido, como pode ser visto na figura 17. A trilha sonora, composta por batidas de tambores africanos, reforçou a dimensão performativa da coleção, fazendo com que houvesse a valorização das referências afrodescendentes.

FIGURA 17 – Modelos vestindo peças da coleção Realeza Africana no CPD Moda 2025.



(Fonte: Acervo Pessoal, 2025)

Na sequência, foi apresentada uma coleção cápsula assinada por Jéssica, integrante também da equipe de produção do evento. As criações foram compostas majoritariamente por peças desenvolvidas a partir do *upcycling*, reforçando a valorização da reutilização de materiais e a consciência sustentável na produção de moda. As roupas apresentavam recortes simples, evidenciando o conforto e a funcionalidade, ao mesmo tempo em que permitiam que a atenção do público se concentrasse nos detalhes artesanais.

Destacou-se o uso de técnicas manuais, como o *tie-dye*¹³ e a pintura manual, que adicionavam desenhos e inscrições incorporando pequenos poemas inspirados em poetisas maranhenses, muitas das quais frequentemente esquecidas ou pouco lembradas, a proposta de Jéssica consistiu em resgatar e valorizar essas vozes literárias. Outro elemento recorrente foi o fuxico, uma roseta confeccionada a partir de retalhos e sobras de tecido, aplicada sobre diferentes peças. A apresentação da coleção foi enriquecida por trilhas sonoras cuidadosamente selecionadas, com músicas de MPB e regionais, entre elas *Você Chegou* (Barbatuques), estabelecendo uma conexão sensorial que ampliava a experiência do público ao integrar vestuário, arte e cultura maranhense.

¹³*Tie-dye* é uma técnica artesanal de tingimento de tecidos cujo termo deriva do inglês *tie* (amarrar) e *dye* (tingir), consiste em amarrar, dobrar ou comprimir o tecido antes da aplicação da tinta, de modo a impedir que determinadas áreas sejam tingidas, resultando na formação de padrões marcados pela imprevisibilidade e pela variação de formas e cores.

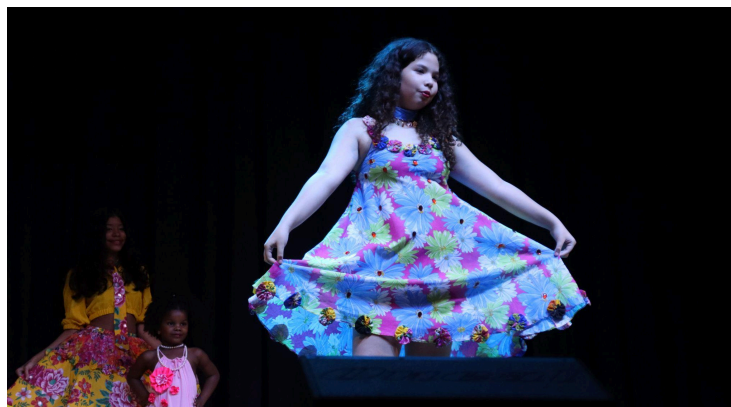
FIGURA 18 – Modelos vestindo peças da coleção da Jéssica, e uma modelo na frente em evidência com blusa de fuxico e calça em *tie-dye*.



(Fonte: Acervo Pessoal, 2025)

Em seguida, foi apresentada a coleção criada por Ana Luísa, inspirada no Tambor de Crioula e na figura de São Benedito. As peças foram confeccionadas majoritariamente em tecido de chita, reconhecido por suas cores vibrantes e estampas florais, tradicionalmente associado às vestimentas das dançarinas do Tambor de Crioula, e também foram combinadas com peças jeans customizadas. A coleção incorporou ainda aplicações de fuxicos, pedrarias e pingentes de São Benedito e, apesar das referências tradicionais, as roupas apresentaram um caráter contemporâneo e foram desfiladas exclusivamente por modelos crianças. A trilha sonora foi composta por músicas maranhenses. A estilista dessa coleção, então com cerca de 12 anos, recebeu uma homenagem da organização do CPD Moda, sendo agraciada com a faixa de “mini estilista” em reconhecimento à sua participação e talento, sendo tão jovem.

FIGURA 19 – Modelos usando vestido de chita. peças da coleção da Ana lu.



(Fonte: Acervo Pessoal, 2025)

Na sequência, foi apresentada a coleção cápsula “Descoberta pelos Franceses”, assinada pela estilista Germana, que prestou homenagem ao processo de fundação da cidade de São Luís, com ênfase nos franceses. As peças apresentaram uma estética de inspiração clássica, mas com aplicação de elementos contemporâneos, e com predominância das cores vermelho e preto, evocando uma atmosfera histórica associada a uma elegância mais solene. Durante o desfile, o único modelo masculino realizou uma ação performativa ao lançar à plateia um buquê de rosas que carregava nas mãos, gesto que dialogou com a temática da coleção, como se ele estivesse galanteando alguém da plateia, enquanto a trilha sonora era composta por música orquestral clássica.

FIGURA 20 – Coleção completa “Descoberta pelos Franceses” da Germana



(Fonte: Acervo Pessoal, 2025)

Logo depois, a estilista Maria Eduarda apresentou a coleção cápsula nomeada “Azulejos”, composta por peças de caráter casual, com estampas inspiradas nos tradicionais azulejos dos casarões maranhenses. As criações combinaram tecidos leves com jeans, resultando em uma proposta de estética contemporânea voltada ao uso cotidiano. Um elemento distintivo do caráter cotidiano foi o acessório utilizado pela primeira modelo à esquerda na Figura 21, que vestia uma espécie de chapéu de formato quadrangular com pintura alusiva aos azulejos. A trilha sonora transitou entre músicas de Alcione e ritmos de reggae, e o desfile encerrou-se de forma performática, com os modelos reunidos em cena dançando reggae, ampliando o caráter comunicacional da apresentação, que tinha como foco a cidade de São Luís, também conhecida como “Jamaica Brasileira”, pela forte presença do reggae.

FIGURA 21 – Todos os modelos da coleção Azulejos no CPD Moda 2025.



(Fonte: Acervo Pessoal, 2025)

Finalizando o evento, Berê Oliveira apresentou diversas de suas mini coleções em um único desfile, como comentado no capítulo anterior, conforme a Berê conta essas roupas foram mostradas para cobrir a lacuna deixada por desistentes. Ela então encerrou com uma fala em que expressou satisfação pela realização de três dias consecutivos de desfiles, um a mais do que na edição anterior, e pela oportunidade de valorizar a diversidade cultural por meio das coleções apresentadas no desfile.

FIGURA 22 – Coleção de encerramento do CPD Moda 2025, produzida por Berê Oliveira.



(Fonte: Acervo Pessoal, 2025)

De forma geral, a sétima edição do CPD Moda, realizada em 2025, demonstrou a diversidade e a riqueza cultural da moda maranhense, demonstrando que a indumentária produzida em São Luís ultrapassa uma função estritamente mercadológica. Retoma-se, assim, o debate apresentado no primeiro capítulo deste trabalho, que compreende a moda como um espaço de expressão identitária e de produção de presença, inserida

assim em um contexto social que valoriza sua própria cultura e os elementos que atravessam o cotidiano, fazendo com que as pessoas apreciem as criações das coleções e muitas vezes são incentivadas a usá-las.

As indumentárias apresentadas nesta edição do CPD Moda mostraram-se relacionadas às materialidades locais, evidenciadas nas escolhas de tecidos, estampas, cores, sonoridades, corpos e movimentos que atravessaram os desfiles. Esses elementos, ao se articularem no espaço do evento, produziram sentidos a partir da experiência da presença e da percepção sensível do público. Dessa forma, o desfile afirma-se como um processo comunicacional material, no qual a moda se realiza como experiência. Tais aspectos serão aprofundados no item seguinte, a partir de uma análise mais detida das materialidades que estruturaram o CPD Moda 2025.

3.2. A construção de sentidos materiais no desfile “CPD de Moda” 2025

Este item dedica-se à análise do desfile “CPD Moda 2025” como um espaço no qual os sentidos se constituem a partir da presença e da interação entre corpos, objetos e ambiente. No item anterior, realizou-se uma descrição das coleções apresentadas ao longo do evento, destacando suas propostas, referências e características. A partir desse mapeamento, propõe-se agora um aprofundamento analítico voltado às materialidades que estruturaram o desfile do CPD Moda 2025 como processo comunicacional.

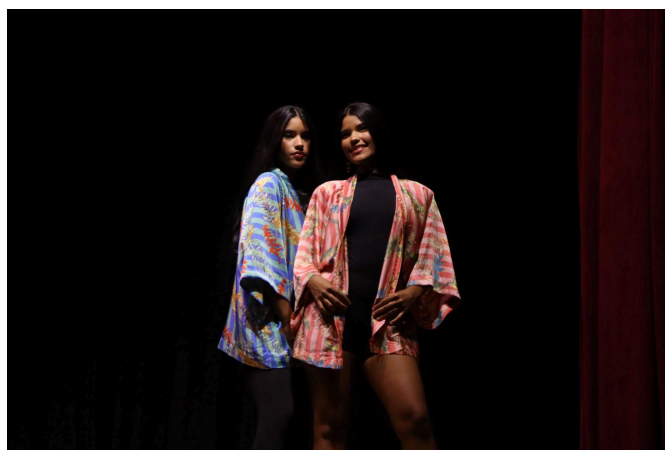
Um desfile, como vimos, não se reduz às peças apresentadas, mas opera como um processo comunicacional sensorial e corporal, que é capaz de mobilizar diferentes sentidos para quem o consome. A passarela produz estímulos que excedem a interpretação e atuam diretamente sobre o público: sons, ritmo da caminhada, textura dos tecidos, proximidade dos corpos. Gumbrecht afirma que a presença envolve “movimentos de maior ou menor proximidade e de maior ou menor intensidade” (Gumbrecht, 2010, p. 40). Essa formulação é aplicável ao ambiente de um desfile, em que elementos como a batida sonora, o compasso dos passos ou a luz projetada sobre o tecido geram efeitos imediatos no espectador.

De modo convergente, Felinto e Andrade (2005) ressaltam que toda produção de sentido está ancorada em condições materiais e históricas específicas. Assim, serão analisados, respectivamente, os elementos: indumentária, performance corporal dos modelos, trilha sonora, ambientação e o próprio corpo dos modelos.

Começando pelo aspecto que desperta atenção imediata dos espectadores ao verem um desfile, a indumentária. Ela ocupa um lugar central na experiência do desfile e no CPD Moda 2025, ela também se configura como o momento de expressão em que os alunos vão fazer suas aprendizagens se tornarem visíveis. Como aponta Miller (2013, p.64), “um estudo da indumentária não deve ser frio; ele precisa evocar o mundo tátil, emocional e íntimo dos sentimentos”, o que permite compreender as peças apresentadas em passarela como objetos capazes de afetar o corpo do espectador por meio de textura, cores, estampas, peso, fluidez e volume.

A sétima edição do CPD Moda, cujo tema foi “São Luís, Atenas Brasileira: Musas das Artes” destacou essa dimensão material da indumentária. Ao todo, foram apresentados quatorze desfiles, desconsiderando as apresentações artísticas, musical e teatral, que atuaram como complementos da proposta multiartística do evento, mas não se configuraram como desfiles de moda. Desses, nove dialogaram diretamente com a cidade de São Luís, mobilizando sentidos culturais, históricos e arquitetônicas do espaço ludovicense; dois abordaram questões étnicas, o Realeza Africana e Upaon-Açu, este último relacionado aos povos indígenas; e três não apresentaram um recorte temático específico, voltando-se ao uso cotidiano ou a eventos elegantes, ainda assim, nessas coleções observou-se a recorrência de tecidos leves, modelagens amplas e soluções pensadas para o clima quente e úmido da cidade, a exemplo da Coleção La Carrenho, destacando como a materialidade do vestuário responde às condições ambientais e a característica tropical ligada também ao fato de São Luís ser uma cidade litorânea.

FIGURA 23 – Modelos vestidas com quimonos da Coleção La Carrenho no CPD Moda 2025.



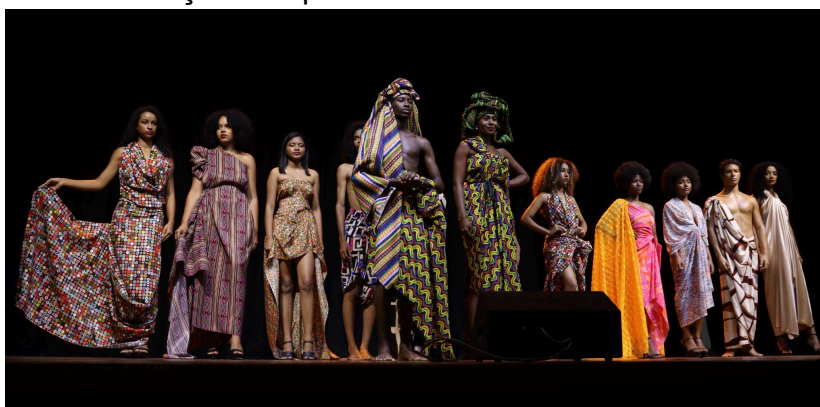
(Fonte: Acervo Pessoal, 2025)

Embora cada coleção seja resultado de uma criação individual, essas produções dialogam com sentidos construídos coletivamente ao longo da história de São Luís. Miller (2013) problematiza essa relação ao questionar: até que ponto podemos ver o que é uma criação individual e o que é um compartilhamento comunitário? Apontando que os objetos carregam marcas de experiências sociais acumuladas. Assim, mesmo quando reinterpretadas de forma autoral, as referências culturais ludovicenses, como cores, estampas, técnicas artesanais e escolhas de materiais, não surgem isoladamente, mas se apoiam em repertórios produzidos e reconhecidos socialmente. Por isso, a indumentária apresentada no desfile do CPD Moda pode ser compreendida como parte de um ambiente material que molda percepções e afetos.

Grande parte do que nos torna o que somos existe não por meio da nossa consciência ou do nosso corpo, mas como um ambiente exterior que nos habitua e incita. (Miller, 2013, p. 79).

Na coleção Realeza Africana, a partir da escolha de tecidos utilizados sem recortes convencionais, as peças foram construídas diretamente sobre o corpo, com o uso de alfinetes como recurso de modelagem. Nessa proposta, o tecido assume centralidade, fazendo com que possa notar o peso, volume e caimento como elementos materiais determinantes da forma. As estampas vinculadas à cultura africana intensificam essa presença, e, através da modelagem evocam sensações de poder, de modo que a indumentária, por si só, estava funcionando como experiência antes mesmo de qualquer mediação interpretativa.

FIGURA 24 – Coleção completa Realeza Africana no CPD Moda 2025.



(Fonte: Acervo Pessoal, 2025)

Além disso, de modo geral, as peças de todas as coleções apresentaram estampas confeccionadas em tecidos tradicionalmente utilizados em festividades maranhenses, como a chita, conforme exemplificado na Figura 19, bem como padronagens que incorporaram elementos da cultura local, a exemplo do cazumbá e dos guarás, presentes nas coleções da marca Água Viva (Figuras 04, 09 e 13). Esses tecidos, em sua maioria leves e com pouco volume, dialogaram diretamente com as condições climáticas de São Luís e elementos culturais maranhenses.

Sob a perspectiva das materialidades da comunicação, a indumentária atuou como um elemento que se faz presente no espaço do desfile por meio de elementos tangíveis, como textura, peso e comportamento em movimento. Esses aspectos tornaram o vestuário perceptível de forma sensorial, contribuindo para a formação de sentidos a partir da experiência direta do corpo do espectador em contato com os materiais ao visualizar como esses tecidos funcionavam nas roupas que atravessavam a passarela.

A performance corporal dos modelos é também uma materialidade central nos desfiles de moda, uma vez que o corpo em movimento não apenas sustenta a indumentária, mas produz efeitos de sentido a partir de sua presença, gestualidade e relação com o espaço. No CPD Moda 2025, essa performance foi construída previamente por meio de ensaios, que orientaram os modelos quanto aos percursos, pausas, entradas e saídas na passarela, bem como às especificidades de cada coleção apresentada. Considerando que, nesse evento, a passarela ocupou tanto o palco do teatro quanto, em determinados momentos, o espaço da plateia, o corpo tornou-se um mediador entre roupa, ambiente e público. Conforme observa Roncoletta:

Este elemento demonstra a atitude dos modelos na passarela: por onde entram, onde devem parar para serem fotografados, a forma de caminhar solicitada pela trilha sonora e, principalmente, o final do desfile, quando os modelos se posicionam de uma determinada maneira para encerrar a performance. Esse posicionamento final coreografado pode ressignificar todo o desfile apresentado. (Roncoletta, 2008, p. 94).

Entre as quatorze coleções apresentadas, apenas quatro incorporaram ações performáticas que ultrapassaram o desfile convencional baseado exclusivamente na caminhada: Realeza Africana, Upaon-Açu – Ilha do Amor, a coleção praia da marca Água Viva e a coleção de Ana Luísa. Na coleção Realeza Africana, além da escolha por modelos exclusivamente negros, a performance corporal destacou-se por um caminhar firme e expressivo, associado a gestos como o punho erguido. Esse gesto, como pode ser

visualizado na figura 17, historicamente ligado a movimentos de resistência e luta por direitos civis, produzindo um forte efeito de presença, tornando o corpo do modelo um vetor de afirmação política e identitária, perceptível de forma imediata às pessoas que possuem esse referencial.

Na coleção Upaon-Açu – Ilha do Amor, as roupas inspiradas em referências indígenas foram acompanhadas por movimentos corporais que evocavam práticas tradicionais, como gestos com os braços que remetiam ao uso do arco e flecha. Ainda que esses movimentos possam ser compreendidos como representações simplificadas, e até estereotipadas, sua incorporação à performance acionou referências corporais associadas aos povos originários, fazendo com que o corpo em desfile contribuísse para a construção de sentidos vinculados a essas matrizes culturais no contexto do evento.

Já a coleção praia da Água Viva e a da Ana Luísa recorreram à dança como elemento complementar ao desfile. No caso da Água Viva, o desfile foi encerrado com os modelos sambando ao som de “Pé na Areia”, de Diogo Nogueira, produzindo corporalmente sensações de leveza, fluidez e descontração, comumente associadas ao ambiente praiano. De modo semelhante, a coleção de Ana Luísa incorporou movimentos inspirados no Tambor de Crioula, como o rodar das saias, gesto característico dessa manifestação cultural maranhense, conferindo ao desfile uma dimensão rítmica e sensorial que intensificou sua presença no espaço.

Em consonância com a perspectiva das materialidades da comunicação, especialmente a partir das contribuições de Gumbrecht (2010), observa-se que os efeitos produzidos pelo desfile analisado deriva menos de um exercício interpretativo e mais do impacto sensível gerado pelo corpo em ação, pelo gesto, pelo ritmo e pela ocupação do espaço. No CPD Moda 2025, a passarela extrapolou o limite do palco do teatro e, em determinados momentos, estendeu-se ao espaço da plateia, fazendo com que o corpo do modelo atuasse como mediador entre o vestuário, o ambiente e o público. A proximidade física entre modelos e espectadores intensificou a experiência do desfile, aproximando-o tanto da lógica tradicional da passarela quanto do contato direto com o ato de desfilarmos em si, compreendido aqui como parte constitutiva da performance.

A trilha sonora, de acordo com Andrade (2007, p. 30), “é impossível dissociar a música de um desfile de moda, por mais secundária que esta possa parecer.”. Essa afirmação ganha força quando observada a partir da teoria das materialidades da comunicação que compreende o som como um elemento que afeta corpos, ritmos e percepções no aqui e agora do acontecimento (Gumbrecht, 2010). A música, nesse

sentido, não somente acompanha o desfile, mas contribui para a produção de presença ao envolver espectadores e modelos em uma mesma ambiência sensorial.

Na ausência da trilha sonora, os sons predominantes seriam aqueles produzidos pelo deslocamento corporal, passos, respirações, fricção dos tecidos e ruídos do espaço. Embora o silêncio seja ocasionalmente utilizado em desfiles conceituais contemporâneos como recurso, essa escolha desloca a atenção para o corpo em movimento e para a materialidade sonora residual do próprio ambiente. Ainda assim, no contexto do CPD Moda 2025, a música esteve presente em todos os desfiles, destacando seu papel estruturante na organização do evento.

O evento tem de fazer sentido e a principal função da música é pautar o desfile, rápida ou lentamente, e torná-lo harmonioso – harmonia entre o lado musical e sua relação com a coleção, com o andar dos modelos e, até, com o espaço. (Andrade, 2007, p. 31)

Sob a perspectiva das materialidades, essa harmonia se refere à articulação entre som, corpo e espacialidade, regulando o tempo do desfile, a cadência dos movimentos e a intensidade da experiência. A música atua, portanto, como um dispositivo material que organiza a presença e condiciona a forma como o desfile é vivido sensorialmente (Kramer, 2015). Camargo (2001) reforça essa compreensão ao afirmar que a trilha sonora raramente se mantém neutra no espaço do desfile, uma vez que seus efeitos se impõem de maneira direta ao corpo do espectador. Para o autor, a música intensifica o conjunto da apresentação, sendo ela própria produtora de presença.

A música é um dos melhores intensificadores. Ela reforça o que as palavras dizem, o que os gestos, os movimentos e as expressões querem comunicar, pontuando e destacando os momentos de maior importância. (Camargo, 2001, p. 109)

No CPD Moda 2025, a trilha sonora esteve presente em todos os desfiles, com algumas músicas sendo reutilizadas em mais de uma coleção. Ainda assim, as escolhas sonoras mantiveram relação direta com as propostas apresentadas, utilizando gêneros como música eletrônica, MPB, pop, música clássica e reggae para compor diferentes atmosferas. Durante o primeiro dia do evento, ocorreram problemas técnicos relacionados ao volume e à equalização do som, que em alguns momentos se mostrou excessivamente alto, afetando de forma imediata a experiência do público, já que incomodava e desviava a atenção das coleções para o problema sonoro. Tal situação fez

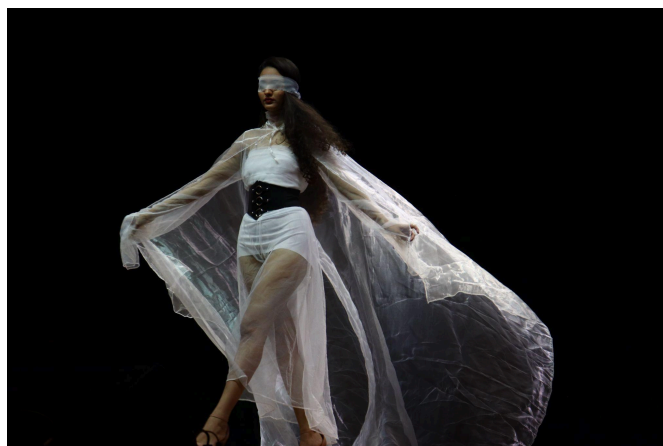
perceber como o som, enquanto materialidade, não é apenas um pano de fundo, mas um elemento capaz de alterar concretamente da percepção, podendo inclusive prejudicar a experiência caso não esteja alinhado.

Como observado nas coleções de praia da marca Água Viva e na coleção de Ana Luísa, a música operou de forma integrada à performance corporal dos modelos, favorecendo a ampliação dos gestos e dos movimentos na passarela. O uso de músicas amplamente reconhecidas pelo público contribuiu para uma resposta imediata, fazendo com que os corpos em desfile se alinhassem ao ritmo sonoro, intensificando a presença coletiva do evento. A música, ao pautar o ritmo do desfile, coordenar os movimentos dos corpos e estruturar a ambiência do espaço, opera como um meio que afeta diretamente a percepção das pessoas envolvidas, instaurando uma forma de comunicação que se dá pela presença e pela intensidade.

A ambientação e o espaço do desfile do CPD Moda 2025 foram constituídos pelo Teatro da Cidade, cuja configuração espacial interferiu na experiência do evento. Os modelos que participaram das coleções cápsula circularam apenas pelo espaço do palco, enquanto as coleções maiores utilizaram tanto o palco quanto o corredor que circundava a plateia, como falado anteriormente, aproximando-se do formato de desfiles convencionais, nos quais os corpos desfilantes transitam próximos aos espectadores. Essa circulação produziu uma relação de presença mais intensa entre público e modelos, tornando o espaço um elemento ativo do acontecimento comunicacional. Para compreender essa dimensão espacial, é necessário compreender que o espaço do desfile “O conjunto formado pelo cenário, pela iluminação, pela locação, pela passarela e pelos acessórios que podem ser utilizados em um desfile de moda” (Ratto, 1999, p. 38).

Sob essa perspectiva, o espaço deixa de ser um suporte neutro e passa a atuar como uma materialidade que condiciona e intensifica a experiência sensível do desfile. No CPD Moda 2025, a combinação do palco teatral com uma iluminação baixa e direcionada para os corpos vestidos fez com que as indumentárias se destacassem de maneira contundente diante do fundo preto do cenário, potencializando sua presença visual. Mesmo peças que utilizavam tons escuros, como podemos ver na figura 20, não se diluíram no ambiente, justamente porque a luz do teatro operava como uma materialidade técnica que organizava o campo perceptivo do público. A exemplo deste destaque da roupa no fundo escuro do teatro temos a figura 25 que evidencia tanto a roupa quanto os movimentos dela, sem tirar a atenção para outro elemento, pois não há cenografia.

FIGURA 25 – Modelo vestida com roupa branca da Coleção do João Luís no CPD Moda 2025.



(Fonte: Acervo Pessoal, 2025)

Além disso, o fato de o desfile ter ocorrido sobre o palco de um teatro contribuiu para uma melhor visibilidade das peças apresentadas, uma vez que a elevação do espaço cênico possibilitou que todos os espectadores compartilhassem um mesmo campo de visão. Diferentemente de desfiles realizados em passarelas planas, nas quais o público se encontra nivelado e, muitas vezes, tem sua percepção limitada por obstáculos físicos ou pela própria disposição dos corpos à frente, a configuração teatral favoreceu a observação dos detalhes das indumentárias, como tecidos, cortes, volumes e movimentos. Essa organização espacial atuou, portanto, como uma materialidade que condicionou a experiência perceptiva do público de forma igualitária.

Sob a perspectiva das materialidades da comunicação, o espaço do teatro atuou como elemento ativo na produção de sentidos do desfile, condicionando a forma como os corpos e as roupas se tornaram perceptíveis. Dessa maneira, a organização espacial do CPD Moda 2025 funcionou como uma materialidade que orientou e equalizou a experiência do público, influenciando diretamente a produção de presença, de modo que não fosse interferida por alguém da plateia que não conseguisse ver alguma das indumentárias.

No que se refere ao corpo dos modelos, observou-se no CPD Moda 2025 uma presença majoritariamente feminina, especialmente nas coleções infantis, nas quais participaram apenas dois meninos. Tal predominância pode ser compreendida sob a perspectiva de Lipovetsky (1989), ao afirmar que a moda consolidou-se historicamente como um campo privilegiado de visibilidade do feminino, associando a exposição do

corpo, o cuidado estético e a circulação da aparência sobretudo às mulheres. Essa herança cultural ainda se reflete nos desfiles contemporâneos, inclusive em contextos locais como o CPD Moda, onde a participação feminina se mostrou mais numerosa.

Além disso, o desfile contou com a participação de duas mulheres trans entre os modelos, o que tensiona padrões historicamente restritos à presença de corpos cisgênero nas passarelas. Nos últimos anos, grandes circuitos internacionais têm ampliado a participação de modelos trans, a exemplo da mulher trans Alex Consani, que inclusive ganhou o prêmio de Modelo do ano em 2024 no British Fashion Council. A visibilidade de modelos trans em eventos locais assume um papel na produção de presença, na medida em que desloca expectativas corporais historicamente consolidadas e amplia as possibilidades de identificação e reconhecimento por parte do público, operando diretamente no plano da experiência sensível e da ocupação do espaço do desfile. Nesse sentido, Susan Bordo (1993) aponta que corpos que escapam às normas dominantes tornam visível a arbitrariedade dos padrões estéticos hegemônicos, expondo seus limites e fragilidades.

No que diz respeito à raça, notou-se a participação de pessoas negras, brancas e indígenas, fazendo com que a diversidade racial contribuísse para a produção de identificação imediata junto ao público, que também era diverso. Como debatemos no segundo capítulo deste trabalho, a presença de corpos diversos ocupando a passarela produz efeitos de presença que extrapolam a dimensão representacional, pois permitem que espectadores se reconheçam corporalmente naquele espaço, e percebam que aquele espaço pode mostrar como as roupas podem se encaixar em diferentes corpos. Essa pluralidade reforça a compreensão de que o corpo vestido, conforme aponta Castilho (2004), é sempre desenhado na relação entre roupa e corpo, tornando-se um ponto de contato entre moda, cultura e experiência social.

FIGURA 26 – Todas as multi coleções de Berê Oliveira no CPD Moda 2025.



(Fonte: Acervo Pessoal, 2025)

Também foi possível observar uma variedade de corpos, que iam desde magros a gordos. Um momento emblemático foi a fala de Talita, modelo que relatou em um dos dias do evento seu desejo antigo de desfilarem, frequentemente frustrado pela crença de que seu corpo não se adequaria aos padrões da moda. Berê Oliveira complementou a fala da Talita ao afirmar que o CPD Moda é um espaço para todos os corpos, isso reforçou o caráter inclusivo do evento e destaca como o desfile se constitui como um espaço de legitimação material de corpos historicamente marginalizados. Conforme Bordo (1993), os padrões corporais dominantes impactam diretamente a forma como os indivíduos percebem seus próprios corpos, e a visibilidade de outras corporalidades atua como uma força de deslocamento desses modelos normativos.

Outro ponto relevante foi a presença de um modelo cadeirante na coleção de Lucas França, inspirada na Fonte da Mãe d'Água, bem como de uma modelo aparentemente mais velha, em torno dos 40 anos. A maioria dos participantes, entretanto, concentrou-se entre crianças, adolescentes e jovens adultos, o que destaca a permanência de estigmas relacionados à idade no campo da moda. Julia Twigg (2013) observa que a indústria da moda tende a invisibilizar corpos envelhecidos, reforçando a associação entre juventude, beleza e desejabilidade. A baixa presença de modelos mais velhos no CPD Moda pode, assim, ser compreendida como um reflexo dessa lógica, ainda que a participação pontual de uma modelo fora do padrão etário dominante já produza uma fissura importante nesse regime acerca dos corpos que compõem o espaço dos desfiles de moda.

FIGURA 27 – Modelo cadeirante no CPD Moda 2025.



(Fonte: Acervo pessoal, 2025.)

Sob a perspectiva das materialidades da comunicação, essas escolhas corporais podem ser compreendidas como presenças materiais que atuam na produção de sentidos, uma vez que o corpo, enquanto matéria visível e situada no espaço, deixa de operar apenas como suporte para a roupa e passa a integrar o próprio acontecimento comunicacional. No contexto do desfile de moda, o corpo do modelo participa ativamente da constituição da experiência ao tornar perceptíveis qualidades como ritmo, postura, deslocamento e proximidade, que interferem diretamente na forma como a vestimenta se apresenta. Corpos diversos, em termos de gênero, raça, idade e peso, ao ocuparem a passarela, produzem efeitos imediatos de presença que afetam o público de maneira sensorial e corporal, antes mesmo de qualquer elaboração interpretativa que levam a debates interpretativos dos tipos de corpo na passarela.

Ao ser inserido no desfile o corpo atua como operador de visibilidade e normatividade, delimitando o que pode ou não ser visto, reconhecido e legitimado no espaço da moda. A escolha por corpos diversos reorganiza a percepção do público sobre o vestuário e sobre o próprio evento, tensionando padrões estéticos consolidados e deslocando expectativas sobre quem pode ocupar a passarela, abrindo caminhos que antes não eram alcançados por determinadas pessoas, transformando o espaço dos desfiles em uma ambiente não excludente, como historicamente era reconhecido.

Portanto, através dessa análise do CPD Moda 2025, é possível compreender o desfile como um espaço comunicacional, no qual corpos, roupas, performances, sons e espaços atuam de forma articulada na produção de sentidos e comunicam valores, elementos culturais e modos de vida de um determinado lugar, no caso, aqui, é focado em São Luís do Maranhão. Conforme afirmam Felinto e Andrade (2005, p. 79), “os objetos, os corpos e os suportes deixam de ser meros veículos e passam a atuar como agentes ativos na produção de sentido”, perspectiva que se evidencia no desfile aqui analisado, no qual o corpo vestido emerge como uma materialidade central da comunicação capaz de comunicar para os espectadores diversos sentidos aqui falados, principalmente vinculados a cultura maranhense.

Assim, as indumentárias apresentadas no CPD Moda 2025, ao se articularem aos corpos, ao espaço e às referências culturais de São Luís, produziram efeitos de presença que afetaram o público de maneira imediata. Como aponta Gumbrecht (2010), esses efeitos não se constroem apenas prioritariamente pela interpretação, mas pelo impacto sensível do que se faz presente. Tecidos, estampas, cores e gestos acionaram repertórios reconhecíveis do cotidiano ludovicense, como os azulejos, as festas juninas e elementos

da cultura popular, permitindo que os sentidos se formassem a partir da experiência compartilhada no espaço do desfile, até mesmo por pessoas que não vivem na cidade, como os azulejos ou personagens das festas juninas.

Dessa forma, a sétima edição do CPD Moda reafirma o desfile como um processo comunicacional material, no qual a moda se realiza como acontecimento de presença. Corpo, vestuário, trilha sonora, performance dos modelos e organização espacial atuaram de maneira integrada, configurando um ambiente no qual os sentidos se formam pela copresença entre público e o acontecimento do desfile. A passarela funciona como um espaço de experiência, no qual ritmos, sonoridades, gestos e deslocamentos corporais intensificam a percepção das indumentárias em movimento, fazendo com que os espectadores se entretendam e sejam atingidos de forma imediata pelo que se passa na passarela.

Nesse contexto, se reafirma, assim, que a moda pode abrir novos caminhos de análise em conjunto com a materialidade e que ela não comunica apenas por aquilo que representa simbolicamente, como vimos em capítulos anteriores, que o mais comum é analisar a moda através da semiótica, mas pelo modo como se faz sentir no tempo e no espaço do desfile, destacando um caráter comunicacional ancorado na materialidade dos corpos, dos sons e das superfícies que compõem o evento.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Retomando o objetivo geral desta pesquisa, que consistiu em analisar os desfiles do CPD Moda 2025 como processos comunicacionais produtores de sentido a partir das materialidades que os constituem: indumentária, performance corporal dos modelos, trilha sonora, ambientação e o próprio corpo dos modelos. É possível afirmar que tal proposta foi desenvolvida ao longo de um percurso teórico-analítico que articulou moda, comunicação e materialidade. A abordagem do panorama histórico dos desfiles de moda, do contexto específico de São Luís do Maranhão e da edição de 2025 do CPD Moda permitiu compreender o desfile aqui analisado como um processo comunicacional ancorado na presença e na experiência sensível.

Sob a perspectiva das materialidades da comunicação, esta pesquisa destacou que os sentidos produzidos pelos desfiles não se esgotam em uma dimensão interpretativa ou discursiva. Conforme propõe Hans Ulrich Gumbrecht (2010), a experiência estética contemporânea é atravessada por efeitos de presença, nos quais os corpos, os objetos e os espaços atuam diretamente sobre os sujeitos, produzindo impactos que antecedem a atribuição de significado.

Assim, o desfile do CPD Moda 2025 configura-se como um evento no qual a comunicação se dá pelo contato sensível entre corpos vestidos, indumentárias, trilhas sonoras e espaços. A comunicação não se esgota na dimensão interpretativa, mas se realiza sobretudo na materialidade do evento, por meio da presença entre público, modelos e ambiente. O foco analítico desloca-se, portanto, da leitura representacional da moda para a experiência concreta do desfile, compreendido como um processo que produz presença, afetações e percepções corporais.

A análise das indumentárias demonstrou que o vestuário atua como uma materialidade central nesse processo, ao transformar conceitos, referências culturais e valores em presenças tangíveis. As roupas apresentadas na passarela não serviram somente para representar as ideias dos estilistas, mas as tornam sensíveis por meio de tecidos, texturas, cores, volumes e modos de vestir. Tal compreensão dialoga com a perspectiva de Miller (2013), ao reconhecer que grande parte do que constitui os sujeitos se estabelece por meio de um ambiente material que os molda, habitua e afeta. Assim, o vestuário apresentado no desfile do CPD Moda atua como mediador entre cultura, corpo e experiência, operando como agente ativo na produção de sentidos.

No que se refere aos corpos que ocupam a passarela, percebemos que eles não são compreendidos somente como suporte da indumentária, mas como materialidade comunicacional em si. Corpos atravessados por marcadores de gênero, raça, idade e peso produzem efeitos de presença que tensionam padrões normativos historicamente consolidados pela indústria da moda. Esses corpos, ao se apresentarem em movimento e em presença com o público, instauram experiências de identificação e afetação que se dão no nível do sensível, antes de qualquer mediação interpretativa, reforçando a dimensão material da comunicação que busca o sentido imediato, em vez da busca pela interpretação do porquê aquele corpo está ocupando aquele espaço.

O desfile de moda, portanto, pode ser compreendido como um acontecimento no qual corpos, indumentárias e espaços deixam de atuar como simples veículos de mensagens e passam a exercer agência na produção de sentidos. A comunicação, nesse contexto, emerge da articulação entre materialidades heterogêneas que operam de forma simultânea e relacional, produzindo efeitos estéticos, culturais e sociais. O CPD Moda 2025, ao articular indumentária, corpos, espaço e referências culturais ludovicenses, evidencia a potência do desfile como processo comunicacional, capaz de materializar experiências de pertencimento e de afirmar a moda como campo de produção sensível e coletiva de sentidos, sobretudo ao valorizar elementos culturais que constituem a identidade de São Luís. Tais referências, ancoradas em materialidades reconhecíveis, como padrões visuais, práticas festivas e marcas do patrimônio urbano, possibilitam que esses sentidos sejam apreendidos não apenas por quem vive a cidade cotidianamente, mas também por públicos externos, que identificam nesses elementos traços distintivos capazes de situar culturalmente o evento e a produção de moda apresentada.

Por fim, é importante destacar que esta pesquisa também torna evidente uma lacuna nos estudos acadêmicos sobre moda em São Luís do Maranhão, especialmente no que se refere à análise histórica e comunicacional dos desfiles de moda locais. A escassez de registros sistematizados, arquivos e produções teóricas sobre esses eventos reforça a necessidade de que investigações futuras retomem e aprofundem esse campo, ampliando o olhar sobre a moda maranhense, considerando-a como prática cultural, comunicacional e material. Estudos que se debruçam sobre desfiles, processos formativos, produções autorais e circuitos locais de moda podem contribuir para o fortalecimento da memória, da reflexão crítica e da legitimação acadêmica desse campo no contexto maranhense.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, S. Música de fundo. **VOGUE COLEÇÕES**, Portugal, Especial Moda Primavera/Verão, p. 30-32, 2007.

ANGROSINO, Michael V. **Doing Ethnographic and Observational Research**. London: Sage Publications, 2007.

BARNARD, Malcolm. **Moda e comunicação**. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

BARTHES, Roland. **Inéditos, v. 3: imagem e moda**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2005.

_____. **O sistema da moda**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.

BORDO, Susan. **Unbearable Weight: Feminism, Western Culture, and the Body**. Berkeley: University of California Press, 1993.

BRAGA, João. **História da moda: uma narrativa**. Ilustrações de Adilson Euzébio. 11. ed. São Paulo: D’Livros, 2022.

BUTLER, Judith. **Bodies that matter: on the discursive limits of sex**. London: Routledge, 1993.

CAMARGO, R. G. Som e cena. Sorocaba: **TCM Comunicação**, 2001.

CAMPOS, Bianca. [Publicação no X]. X (antigo Twitter), 2025. Disponível em: https://x.com/biacampos___/status/1978812234701611260 . Acesso em: 25 out. 2025.

CAVALCANTI, Brenda Estela Fernandes de Queiroz. O papel do desfile como estratégia de comunicação de marketing da marca Victoria’s Secret. 2017. 28 f. Monografia (Graduação em Design de Moda) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2017.

CASTILHO, Káthia. **A moda do corpo, o corpo da moda**. São Paulo: Esfera, 2002.

_____. **Moda e linguagem**. São Paulo: Anhembi Morumbi, 2004.

CRUZ, J. Desfile, ritual e performance. **Senai/Cetiqt Art/UERJ**, v. 15, 2010. Disponível em: <https://www.coloquiomoda.com.br/anais/Coloquio%20de%20Moda%20-%202008/37333.pdf>. Acesso em: 15 ago. 2025.

CUNHA, Daniela Ribeiro. Maison: um novo conceito de moda digital integrada ao varejo. **Audaces**, 2020. Disponível em: <https://audaces.com/pt-br/blog/maison>. Acesso em: 18 dez. 2025.

DEBOM, Paulo. Charles Frederick Worth: fragmentos de uma trajetória. **dObras**, v. 11, n. 24, p. 146–166, 2018. DOI: 10.26563/dobras.v11i24.778. Disponível em: <https://dobras.emnuvens.com.br/dobras/article/view/778>. Acesso em: 3 dez. 2025.

DICIONÁRIO Brasileiro da Língua Portuguesa. **Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa**. São Paulo: Mirador Internacional, 1980.

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

EMBACHER, Airton. **Moda e identidade: a construção de um estilo próprio**. São Paulo: Anhembi Morumbi, 1999.

ENTREVISTA PESSOAL COM BERÊ OLIVEIRA. São Luís, 2025. [Entrevista oral]

ENTWISTLE, Joanne. **The fashioned body: fashion, dress and modern social theory**. 2. ed. Cambridge: Polity Press, 2015.

EVANS, Caroline. O espetáculo encantado. **Fashion Theory**, v. 6, n. 2, 2002.

FEDERAÇÃO DAS INDÚSTRIAS DO ESTADO DO MARANHÃO (FIEMA). Maranhão Fashion Week: moda como vitrine de negócios e oportunidades. **G1 Maranhão**, São Luís, 2025. Disponível em: <https://g1.globo.com/ma/maranhao/especial-publicitario/federacao-das-industrias-do-estado-do-maranhao-expo-industria-2025/noticia/2025/10/06/maranhao-fashion-week-moda-co-mo-vitrine-de-negocios-e-oportunidades.ghtml>. Acesso em: 25 out. 2025.

FELINTO, Erik; ANDRADE, Vinícius. A vida dos objetos: um diálogo com o pensamento da materialidade da comunicação. **Contemporânea**, v. 3, p. 75–94, 2005.

FELINTO, Erik. Materialidades da comunicação: por um novo lugar da matéria na teoria da comunicação. **Revista do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual**, 2001. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/266038786>. Acesso em: 17 nov. 2025.

FERNANDES, Ana Cláudia Bueno. **Corpo espartilhado e corpo libertado: os debates sobre a abolição do espartilho no New York Times na década de 1890. 2010**. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br>. Acesso em: 17 out. 2025.

FERREIRA, Caroline. SPFW N60: Gloria Coelho desfila coleção em vagão de trem em movimento. **CNN Brasil**, 13 out. 2025. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/lifestyle/spfw-n60-gloria-coelho-desfila-colecao-em-vagao-de-trem-em-movimento/>. Acesso em: 17 out. 2025.

FERRETTI, Sérgio Figueiredo. **Bumba-meu-boi do Maranhão**. 2. ed. São Luís: EDUFMA, 2008.

FREITAS, R. F. Comunicação, consumo e moda: entre os roteiros das aparências. **Comunicação, Mídia e Consumo**, v. 2, n. 4, p. 125–136, 2008. DOI: 10.18568/cmc.v2i4.39.

G1 MARANHÃO. Morre o estilista Chico Coimbra em São Luís. São Luís, 2014. Disponível em: <https://g1.globo.com/ma/maranhao/noticia/2014/02/morre-o-estilista-chico-coimbra-em-sao-luis.html>. Acesso em: 10 dez. 2025.

GARDIN, Carlos. O corpo mídia: modos e moda. In: CASTILHO, Kátia; OLIVEIRA, Ana Claudia (org.). **Corpo e moda: por uma compreensão do contemporâneo**. Barueri: Estação das Letras e Cores, 2008. p. 75–83.

GIL, Antonio Carlos. **Como Elaborar Projetos de Pesquisa**. 6. ed. São Paulo: Atlas, 2019.

GUIMARÃES, Maria Eduarda Araujo. **História da indumentária e da moda**. São Paulo: Senac São Paulo, 2025. (Série Universitária).

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir**. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2010.

_____. **Arte e experiência estética na contemporaneidade**. Mini-curso. Belo Horizonte: Sesc Palladium, 2018. Vídeo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hBanBrorAEM>. Acesso em: 2 dez. 2025.

HANKE, Michael. Materialidade da comunicação: um conceito para a ciência da comunicação. **Contracampo**, n. 14, 2006. DOI: 10.22409/contracampo.v0i14.522. Acesso em: 13 ago. 2025.

HANSEN, Cynthia. A resignificação dos desfiles de alta-costura. In: DEL-VE-CHIO, Roberta; BONA, Rafael J. (org.). **Estudos de moda e comunicação**. Indaial: ASSELVI, 2008.

HOLLAND, Oscar. Alex Consani se torna a primeira mulher trans a vencer Modelo do Ano. **CNN Brasil**, 2024. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/lifestyle/alex-consani-se-torna-a-primeira-mulher-trans-a-ven- cer-modelo-do-ano/>. Acesso em: 17 dez. 2025

KRAMER, Sybille. **Media, messenger, transmission: an approach to media philosophy**. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2015.

LEANDRO FERREIRA, Maria Cristina. O corpo como materialidade discursiva. **REDISCO**, v. 3, n. 1, 2013. Disponível em: <https://periodicos2.uesb.br/redisco/article/view/2697>. Acesso em: 4 dez. 2025.

LIPOVETSKY, Gilles. **O império do efêmero**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

MAGALHÃES, Isabella et al. A mudança dos desfiles de moda e sua evolução através do avanço da tecnologia. **FAIP**, 2020. Disponível em: http://www.faip.revista.inf.br/imagens_arquivos/arquivos_destaque/omDJRcZmjy5hjyQ_2020-6-25-17-9-54.pdf. Acesso em: 23 ago. 2025.

MARIS, Renata. A evolução dos desfiles de moda ao longo da história. **Freezone**, [s.d.]. Disponível em: <https://freezonemz.com.br/a-evolucao-dos-desfiles-de-moda-ao-longo-da-historia/>. Acesso em: 23 ago. 2025.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Museus históricos: da celebração à consciência histórica. In: **Como explorar um museu histórico**. São Paulo: Museu Paulista/USP, 1992. p. 7–10.

MILLER, Daniel. **Trecos, troços e coisas: estudos antropológicos sobre a cultura material**. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

MOURA, Nayana Gurgel de. Publicidade e moda: um estudo sobre a materialidade da mídia e a produção de sentido na revista *ffw>>mag!*. 2013. 130 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Midiática) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2013. Disponível em: <https://repositorio.ufrn.br/jspui/handle/123456789/16417>. Acesso em: 2 dez. 2025.

PITOMBO, R. A dimensão espetacular da indumentária. In: **O corpo ainda é pouco**. II Seminário sobre a contemporaneidade. Feira de Santana: UEFS, 2000.

PITTA, Denise. O desfile de moda: instrumento para criar o desejo na sociedade. **Fashion Bubbles**, 26 jul. 2021.

POLLINI, Denise. **Breve história da moda**. São Paulo: Saber de Tudo, 2007.

PRECIOSA, R. **Produção estética: notas sobre roupas, sujeitos e modos de vida**. São Paulo: Anhembi Morumbi, 2005.

RAMALHO, Tabitha. Diversidade é a palavra da moda no mundo fashion. **Contraponto Digital**, 2023. Disponível em: <https://contrapontodigital.pucsp.br/noticias/diversidade-e-palavra-da-moda-no-mundo-fashion>. Acesso em: 17 out. 2025.

RATTO, G. Antitratado de cenografia: variações sobre o mesmo tema. São Paulo: **Senac São Paulo**, 1999.

RONCOLETTA, M. R. Nas passarelas, o stylist como coautor. **dObra[s]**, v. 2, n. 4, São Paulo, 2008.

SALLES, Vanessa Madrona Moreira. Pensamentos sobre moda. In: BONADIO, Maria Claudia; MATTOS, Maria de Fátima (org.). **História e cultura de moda**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2011.

SCHIMMINGER, Morgan C. Report: racial, size and gender diversity up as age representation drops at Fashion Month Fall 2022. **The Fashion Spot**, 2022. Disponível em: <https://www.thefashionspot.com/runway-news/869507-diversity-report-fashion-month-fall-2022/>. Acesso em: 17 out. 2025.

SILVA, Ana Rafaela Oliveira da. **Acervo de fotos e vídeos MAFW e CPD Moda**. São Luís do Maranhão, 2024.

SIMMEL, Georg. Fashion. In: WILLS, G.; MIDGLEY, D. (org.). **On individuality and social forms**. Chicago: University of Chicago Press, 1971.

_____. **La tragédie de la culture et autres essais**. Paris: Rivages, 1988.

SODRÉ, Muniz. **Antropológica do espelho: uma teoria da comunicação linear e em rede**. Petrópolis: Vozes, 2006.

_____. **A ciência do comum**. Petrópolis: Vozes, 2015.

SOUZA, Josenilde Silva. **Desfile de moda nos espaços da cidade: abordagem semiótica dos regimes de visibilidade, de identidade, de interação e de sentido**. 2011. Tese (Doutorado em Comunicação) – São Paulo, 2011.

TWIGG, Julia. *Fashion and Age: Dress, the Body and Later Life*. London: **Bloomsbury**, 2013.

VILASECA, Estel. **Como fazer um desfile de moda**. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2011.

WEBER, Beta. História da moda. **Steal The Look**, 2022. Disponível em: <https://stealthelook.com.br/historia-da-moda-fashion-week/>. Acesso em: 17 out. 2025.