

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA

**HISTÓRIAS DE *HIPSTERS*: MODA E PERFORMATISMO CORPORAL EM
CONTEXTOS DESCOLONIZADOS**

WLADIMIR SILVA MACHADO

Rio de Janeiro

2017

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA

**HISTÓRIAS DE *HIPSTERS*: MODA E PERFORMATISMO CORPORAL EM
CONTEXTOS DESCOLONIZADOS**

WLADIMIR SILVA MACHADO

Produção textual apresentada à Banca Examinadora da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Comunicação e Cultura, orientado pela emérita Prof. Nízia Maria Souza Villaça.

Rio de Janeiro

2017

MACHADO, WLADIMIR
MAC113h HISTÓRIAS DE HIPSTERS: MODA E PERFORMATISMO
CORPORAL EM CONTEXTOS DESCOLONIZADOS / WLADIMIR MACHADO. -
Rio de Janeiro, 2017.
143 f.

Orientador: Nízia Villaça.
Tese (doutorado) - Universidade Federal do Rio
de Janeiro, Escola da Comunicação, Programa de Pós
Graduação em Comunicação e Cultura, 2017.

1. Hipster. 2. Corpo. 3. Moda. 4. Performance. 5.
Pós colonialismo. I. Villaça, Nízia, orient. II.
Título.

TERMO DE APROVAÇÃO

WLADIMIR SILVA MACHADO

HISTÓRIAS DE *HIPSTERS*: MODA E PERFORMATISMO CORPORAL EM CONTEXTOS DESCOLONIZADOS

Relatório avaliado pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, para defesa oral da pesquisa científica, como requisito parcial de obtenção do título de Doutor, aprovado em ___ de _____ de 2017, pela Banca Examinadora constituída pelos professores:

Profa. Dra. Nízia Maria Souza Villaça – ECO/UFRJ
Orientadora e Presidente da Banca

Profa. Dra. Zilda Martins Barbosa – ECO/UFRJ
Membro Avaliador

Profa. Dra. Denise Jorge Trindade – FAPERJ/UNESA
Membro Avaliador

Profa. Dra. Ceumar Gentil Turano – UVA
Membro Avaliador

Profa. Dra. Maria Lúcia Acar – IUPERJ/Cândido Mendes
Membro Avaliador

Frederico Augusto Liberalli Góes – FL/UFRJ
Suplente Membro Avaliador

Para a minha mãe,

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu pai e meu irmão, pelo apoio de sempre. Aos familiares, em especial, Juliana, tia Cris e tia Salomé. À orientadora Nízia Villaça, pela paciência e boa vontade em partilhar a sua longa experiência. Aos amigos: Beta, Bárbara e Vinícios; gratidão pela troca de ideias e por me ouvirem quando precisei falar.

O tempo é um garoto que brinca e desloca os peões. A ele pertence a supremacia.

Heráclito de Éfeso

A infelicidade do homem é ter sido criança.

Frantz Fanon

Repleto de solenes bufões está o mercado...

Friedrich Nietzsche

RESUMO

O texto apresenta uma narrativa da cultura *hipster* como contra-história da moda masculina no último século. Situa a moda como componente da vida moderna e atravessa o dandismo como tópico necessário a análises do tipo. Expõe transformações espaço-temporais das políticas do vestir *hipster* desde a era do *jazz* até a atualidade, intervalo que inclui a revolução cultural das décadas de 1960/1970, o consumismo dos 1980/1990 e o ressurgimento desse personagem urbano na década de 2000. Apresenta o modo como o estereótipo *hipster* norte-americano da década passada fora disseminado pelos territórios pós-coloniais, o que inclui anacronismos e hibridismos culturais em cidades do Brasil e do continente africano, a partir de um prisma no qual a indumentária e a tecnologia sugerem uma legitimação da cidadania pela imagem nas democracias de consumo. Examina as relações entre moda, etnia e *status* social; em seguida, os recursos de edição temporal de aplicativos digitais face à conexão entre fotografia e história. O performatismo contido no consumo de moda e das tecnologias da imagem permite situar o *hipster* como alegoria do homem contemporâneo, que integra as liturgias do capital e sugere uma concepção dêitica do corpo. Por fim, seu aspecto aurático aponta a possibilidade de desconstrução mítica do corpo dêitico, com o auxílio da noção de imagem dialética e dos estudos pós-coloniais.

Palavras-chave: *Hipster*. Corpo. Moda. Performance. Pós-colonialismo.

ABSTRACT

The text presents a narrative of the *hipster* culture as a counter-history of masculine fashion in the last century. It situates fashion as a component of modern life and goes through dandyism as a necessary topic for this type of analysis. Exposes space-time transformations of hipster dressing politics, from the *jazz* era to the present, ranging from the cultural revolution of the 1960s and 1970s to the consumerism of the 1980s and 1990s, and the resurgence of this urban character in the decade of 2000. Shows how the north american *hipster* stereotype of the past decade has been widespread in postcolonial territories, including anachronisms and hybrids in cities in Brazil and the African continent, from a prism in which clothing and technology suggest the legitimization of citizenship by image, in consumer democracies. Examines the relationships between fashion, ethnicity, and social status, then the temporal editing capabilities of digital applications facing the connection between photography and history. The performatism contained in fashion consumption and image technologies allows us to situate the hipster as an allegory of contemporary man, which integrates the liturgies of capital and suggests a deictic conception of the body. Finally, its auratic quality points to the possibility of mythic deconstruction of the deictic body, with the aid of the notion of dialectical image and post-colonial studies.

Keywords: Hipster. Body. Fashion. Performance. Post-colonialism.

RESUMÉ

Ce texte donne à lire un récit de la culture *hipster*, comme contre-histoire de la mode masculine du siècle dernier. Il situe la mode en tant que composante de la vie moderne et traverse le dandysme, en tant que thème essentiel à l'analyse du genre. On y expose les transformations spatio-temporelles des politiques du style vestimentaire *hipster*, de l'ère du *jazz* à nos jours, en passant par la révolution culturelle des années 1960/1970, le consumérisme des 1980/1990, et la réapparition de ce personnage urbain dans les années 2000. On montre comment le stéréotype du *hipster* nord-américain de la dernière décennie a été disséminé à travers les territoires des ex-colonies, avec ce que cela comporte d'anachronismes et d'hybrides culturels, dans les villes du Brésil et du continent africain, formant un prisme dans lequel la tenue vestimentaire et la technologie suggèrent une légitimation de la citoyenneté par l'image, dans les démocraties consuméristes. On examine les rapports entre mode, ethnie et *statut* social, puis les ressources qu'offrent les logiciels permettant de modifier l'aspect temporel des photographies numériques, face au lien entre photographie et histoire. Le caractère performatif présent dans la consommation de la mode et des technologies de l'image permet de considérer le *hipster* comme une allégorie de l'homme contemporain, allégorie qui inclut les liturgies du capital et suggère une conception déictique du corps. Enfin, son caractère d'aura révèle la possibilité d'une déconstruction mythique du corps déictique, à l'aide de la notion d'image dialectique et des études post coloniales.

Mots-clés : *Hipster*. Corps. Mode. Performance. Post colonialisme.

LISTA DE IMAGENS

Figura 1: O <i>zoot suit</i> dos <i>beboppers</i>	34
Figura 2: Um <i>hipster</i> e a versão atenuada do <i>zoot suit</i>	36
Figura 3: O desconhecido.....	69
Figura 4: Loux, o <i>vintage guru</i> da Namíbia.....	69
Figura 5: Loux veste estampa <i>african</i> e chapéu colonial.....	70
Figura 6: Loux e seus amigos, ao estilo ‘ <i>jazz age</i> ’	70
Figura 7: <i>Hipsters</i> do Rio de Janeiro	80
Figura 8: <i>Hipsters</i> do Rio de Janeiro.....	85
Figura 9: <i>Hipsters</i> do Rio de Janeiro	85
Figura 10: Camisas estampadas em arara de loja da Rua Augusta.....	86
Figura 11: <i>Homo hipsterus</i> , de Gregório Duvivier, coletada em redes sociais	90
Figura 12: Saber fazer da moda <i>hipster</i> carioca.....	97
Figura 13: Imagem capturada com aplicativo Hipstamatic	104

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
CAPÍTULO I – Dos dândis aos <i>hipsters</i> : por uma contra-história da moda	20
1.1 Dos dândis europeus aos malandros da Lapa.....	21
1.2 O <i>hipster</i> do século XX	29
1.2.1 A era do jazz: o período 1920-1940.....	32
1.2.2 Os <i>white hipsters</i> da década de 1950.....	38
1.3 Anos Rebeldes: do movimento <i>hippie</i> ao dos Direitos Civis	42
1.4 <i>Hip hop</i> & <i>vogue balls</i> : anos 1980 e 1990	51
1.5 O retorno do <i>hipster</i> : a década de 2000	56
CAPÍTULO II – <i>Hipsters</i> dos trópicos: moda e hibridismos culturais em espaços pós-coloniais	64
2.1 Metodologias do ‘ <i>cool hunting</i> ’	65
2.2 Namíbia ao vivo e Congo <i>on line</i> : moda e pós-colonialismo no continente africano.....	67
2.3 Cultura <i>hipster</i> no Rio de Janeiro	77
2.4 O <i>hipster</i> paulistano	85
CAPÍTULO III – O tempo, a moda e as metrópoles	92
3.1 Moda, <i>status</i> social e autoafirmação	92
3.2 Infância e cultura <i>hipster</i> : fotografia, brincadeira e nostalgia.....	99
3.3 O <i>hipster</i> e a religião do capital	111
3.3.1 Moda, mercado e as liturgias do consumo	111
3.3.2 Moda, política e revolução: do hibridismo cultural e do anacronismo temporal	116
Considerações Finais	123
<i>Post scriptum</i> : zoeiras épicas	131
Glossário	132
Bibliografia.....	139

INTRODUÇÃO

Ao dedicar-se a uma análise sobre os grupos de cultura urbana conhecidos como *hipsters*¹, o presente trabalho visa, de um lado, mostrar as características desses grupos, conforme suas formas de consumo de moda e tecnologia. A questão central desenvolvida parte da noção de que o imaginário mítico sobre a modernidade pode ser visto como uma religião derivada dos mitos cristãos sobre anjos e demônios, nos moldes outrora propostos por autores como Walter Benjamin (2013) e desenvolvido em estudos atuais como os de Giorgio Agamben (2009; 2007). Junto a isso, o tema da discriminação racial e os efeitos históricos de desigualdade gerados por suas clivagens sociais, vem integrar essa proposta, portanto, entre os *hipsters* afrodescendentes e aqueles ditos ‘brancos’, seria possível observar uma dinâmica de inclusão/exclusão que corresponderia a um processo de ‘conversão’ dos primeiros, como homens negros historicamente demonizados e constituídos como coisas ou mercadorias à mesma condição social ou existencial dos segundos, que aparecem como as figuras angélicas ou divinas desse paraíso de consumo. Esse pressuposto, por sua vez, retira suas argumentações de estudos dedicados ao tema da discriminação racial, desenvolvidos por autores de outrora, como Frantz Fanon (2008), ou de agora, como Muniz Sodré (2015). Diante disso, a hipótese dissecada ao longo do estudo, pode ser enunciada nos termos seguintes: enquanto figuras ideais do capitalismo tardio visto como uma religião do consumo na qual a moda e a tecnologia constituem os índices de verificação existencial dos indivíduos, os *hipsters* mostram-nos que as formas seculares da discriminação racial, desenvolvidas desde o colonialismo europeu na modernidade clássica, continuam a reverberar seus efeitos de exclusão no cenário atual, quando os discursos sobre a democracia tendem a fazer-nos crer que vivemos todos em uma pretensa igualdade, cujo nivelamento se dá pelo acesso ao consumo, à informação e, além disso, à educação. Como o leitor verá no primeiro tópico do capítulo final, o acesso

¹ Como termo principal desenvolvido nesse estudo, abstermo-nos de explicar o que vem a ser um *hipster* no primeiro parágrafo, uma vez que os capítulos são dedicados a essa tarefa. Por hora, o leitor pode ter em mente que os muitos tipos de *hipsters* são personagens integrantes da extensa história das subculturas urbanas e seus comportamentos de consumo da moda, tais como os dândis do século XIX ou os *punks* da década de 1970. Dentre as abundantes referências bibliográficas sobre o assunto, podemos indicar o texto de Patrice Bollon (1993) intitulado *A moral da máscara*, que fornece uma visão geral da história das subculturas de moda, na qual podem ser encontradas referências aos *hipsters* do século XX, que no presente estudo constam do primeiro capítulo.

à educação para as artes vem a ser um recorte válido no qual verificarmos que os afrodescendentes ou aqueles grupos nascidos fora dos polos geopolíticos principais de países como o Brasil, continuam vulneráveis às precárias condições de acesso a esse tipo de formação do indivíduo.

Diante do exposto, o texto a seguir apresenta uma versão da história dos grupos de *hipsters* como outra possibilidade de narrativa da moda masculina nos últimos cem anos. Nesse empreendimento, a moda é vista como modalidade de comunicação social e mediação cultural, isto é, como efetiva forma política da cultura urbana – uma política do vestir efetivada a partir do traje e do performatismo corporal desde a modernidade industrial. O que é um *hipster*? O estudo realizado por pesquisadores norte-americanos – Mark Grief e Kathleen Ross, com primeira publicação em 2010 – propõe que sejam grupos de jovens adultos surgidos em zonas boêmias de Nova Iorque na década passada. Ou ainda, que remete a rapazes fãs da literatura *beat*, portadores de longas barbas. Como ocorre há séculos, as formas de moda surgidas no hemisfério Norte são disseminadas por todo o globo. No cenário rizomórfico cultura digital, o estereótipo *hipster* dos Estados Unidos, na década de 2000, alastrou-se pelas metrópoles mundiais. Desse modo, há *hipsters* do Rio de Janeiro, de São Paulo, de Lima ou de Johannesburgo, logo, apontar quem são ou qual sua aparência inclui sopesar acerca das diferenças culturais do vestuário, que são também geopolíticas e históricas. Ademais, a resposta se complexifica ao considerarmos o fato de que os primeiros *hipsters* foram os grupos de homens afro-americanos da boemia, durante a era do *jazz*, entre os anos 1920 a 1940.

Portanto, para dizermos o que seria um *hipster* hoje, em qualquer lugar, cremos que não seja possível desconsiderarmos essa ocorrência do passado. Muito se fala que a ironia é uma estratégia de comunicação intrínseca a esse modo estético de viver, mas há uma ironia maior, de magnitude histórica, no fato de que, na borbulhante cena da década de 1920, os descendentes dos escravos norte-americanos engendrariam o aparecimento de um personagem urbano cujo percurso é intermitente e persistente. Uma história da moda como história dos *hipsters* visa a investigar o hibridismo da cultura através dos tempos. Como protagonista paradoxal dessa história, permite acoplarmos o hibridismo de verve contra-hegemônica às discussões acerca do anacronismo no contemporâneo, pois um aspecto marcante desse segmento é certamente a reciclagem do passado, que acontece através da moda e da tecnologia. O consumo de tecnologias ditas ‘datadas’ acompanha

os sobressaltos da tecnologia digital, ao passo que cultivam hábitos, como ouvir discos de vinil em vitrolas ou praticar a fotografia analógica de baixa resolução, redigir textos em máquinas de datilografia ou adquirir mobília antiga. Essa convivência entre a tecnologia dita ultrapassada e aquela mais avançada lança-nos, assim como aos hibridismos culturais, rumo a irrupções do anacronismo reafirmado por teóricos como marca indelével da contemporaneidade. A respeito do termo, começaremos por utilizar a leitura de Agamben (2009), uma vez que contempla o debate sobre a alteridade do presente, assim como perfaz aspectos do anacronismo a partir da moda. Como indivíduos multifacetados, os *hipsters* condensam em seu discurso o apreço à gestão temporal do consumo ou o recurso à diferença cultural como viabilizadores de seu estilo de viver e sua existência social.

A partir de proposições de Agamben (2014), algumas facetas do comportamento dos *hipsters* mostram-nos como as pessoas vivem a democracia de consumo de forma religiosa, ou seja, cultivam uma crença mítica no consumo, seja da moda, ou dos dispositivos tecnológicos, como forma de certificação de sua presença no mundo. O desenvolvimento do trabalho inicia-se pelo resgate da historicidade do personagem *hipster*, para atingir, ao final, a atualidade de uma perspectiva que contempla as liturgias da moda. Por vezes, o *hipster* aparece como sacerdote da burla, bufão do mercado neomedieval da cultura midiática, algo ao modo como propusera Bakhtin (1999), despido da depreciação negativada que caracteriza a paródia moderna, pois o riso *hipster* nos convida a viver a seriedade do mundo com leveza pueril, em um perene “tempo alegre”. Diríamos mesmo que nos ensinam sobre uma arte de viver o agora, um tempo dispersivo como possibilidade do fazer criativo no cotidiano cosmopolita.

A metodologia empregada, no conjunto do desenvolvimento dos capítulos, apresenta-se da forma seguinte: a seleção bibliográfica do primeiro capítulo priorizou as fontes históricas sobre a moda masculina no último século; por isso, inicia-se por uma apresentação do dandismo, uma vez que cremos ser inviável tratar da história da moda masculina na modernidade industrial – e após –, sem passarmos pelos dândis do século XIX. A seleção de fontes aponta a assimilação do dandismo no Brasil em remissões a personalidades, como João do Rio ou os malandros da Lapa, de modo a ressaltar o hibridismo do estilo de vestir presente, desde aquele tempo, na vida social carioca; desenvolveremos a exposição sobre o *hipster* da primeira metade do século XX, como

hibridismo da vestimenta que remonta ao processo colonizador, com a ajuda de estudos pós-coloniais. Paul Gilroy (2012) nos ensina sobre a dupla consciência, entendida como o desafio de narrar qualquer história cultural de uma perspectiva étnica ambivalente; junto a ele, lançaremos mão de autores, como Eric Hobsbawm (2015) e seu estudo sobre a era do *jazz* e o *hipster* da chamada ‘Renascença do Harlem’, entre 1920 e 1940.

Em seguida, o *hipster* branco, identificável com os círculos de literatos *beats*, é mostrado como ponto de intersecção entre a cultura afro-americana do *jazz* e a classe média norte-americana através de fontes da história da moda; contemplaremos o período 1960-1970 como alvorecer do pós-moderno e do discurso multicultural, no qual incluem-se os *hippies*, mais ainda a *black music*. Acerca da década de 1980, a cena norte-americana de emergência do *hip hop* e dos bailes *vogue* é entrevista a partir do filme *Paris is Burning* (1990); o multiculturalismo da década de 1990 aparece na perspectiva tribal proposta por Maffesoli (2009). Ao final do capítulo, a ressurreição do *hipster* norte-americano da década de 2000 será apresentada através do uso majoritário do estudo organizado por Mark Greif (2010). As proposições do capítulo abarcam as formas da indumentária e sua irrefutável conexão com o corpo; além disso, a música serve de suporte indispensável para o estudo da cultura urbana de moda. Assim argumentaremos acerca dos aspectos míticos da figura do *hipster*, que retrocedem às religiões africanas e ao folclore norte-americano, assim como coincidem com a negatização do corpo do homem afro-americano, o que incidiria historicamente sobre sua discriminação social. Em tempo de liturgias da moda e religião do capital, o pós-colonialismo desponta como contraparte complementar dos estudos da cultura contemporânea, que instigam à desconstrução de demonizações e determinismos seculares.

A metodologia de composição do segundo capítulo requereu a captação de informações visuais colhidas como passeio errante por eventos e espaços da cultura *hipster*, no continente africano, no Rio de Janeiro e em São Paulo. Se mostramos os grupos africanos primeiro, isso se deve ao fato de permitirem identificarmos o anacronismo da indumentária híbrida, resultante dos contatos das sociedades tribais com o colonialismo dos séculos XIX e XX, a partir de fontes visuais contidas no catálogo da exposição *Homme Blanc, Homme Noir*, organizada pelo Musée Branly em Paris. Elas permitem desenvolver a ideia de como o sentido do hibridismo multicultural difere daqueles de agora, com a vantagem de implicarem um olhar crítico sobre as replicações

ideológicas anacrônicas presentes nas dinâmicas culturais contemporâneas. Uma inserção sobre os *sapêurs* congolezes justifica-se por salientar que a problemática da indumentária híbrida e das políticas do vestir (pós)colonial não se restringem ao estudo da cultura *hipster*, sendo esta uma fenda para o possível aprofundamento desses temas em estudos posteriores.

No que diz respeito ao Brasil, a fotografia digital auxiliou no registro de figuras urbanas, especialmente em festas como a *Manie Dansante* no Rio de Janeiro, cujo público está conectado aos sinais *hipster* da vestimenta excêntrica, da reciclagem do passado e do cultivo da imagem exuberante. Além disso, blocos de Carnaval frequentados por esse público, tais como *Vimos do Egypto* ou *Tocochona*, fornecem acesso a aspectos visuais da reciclagem temporal, que destacam a não-origem dos imaginários simbólicos da ‘grande História’. Além disso, incluem o segmento *queer* que frequenta a *Casa Nem*, reduto *underground* situado no Beco do Rato, templo às avessas no profano solo sagrado da Lapa. A alegoria de carnaval funciona como mote para o destronamento da seriedade narrativa da história linear, ao performatizar a cultura híbrida e o anacronismo da indumentária de forma vívida pelo fazer criativo da moda. Sobre São Paulo, o modo de vida *hipster* recende uma ritualização cosmopolita do consumo, permeada de estetização ferrenha dos menores detalhes da vida de consumo.

A metodologia do capítulo final articula os resultados dos empreendimentos etnográficos do segundo capítulo com as fontes bibliográficas referentes ao capitalismo como religião e os fatores que consideramos relevantes para esta análise, tais como o performatismo corporal e as liturgias envolvidas no consumo da moda. O estudo do hibridismo pós-colonial da moda abre espaço para o debate sobre o contemporâneo e sua característica indecível, alterna ou dissociadora. Como nicho de mercado – instância organizadora do real no contemporâneo –, o fenômeno *hipster* amplia a discussão em duas direções: a visão teológica do capital, da qual a moda e o performatismo corporal são componentes irrecusáveis das liturgias da máscara; de tal prisma, entreveremos um vislumbre paródico da realidade perpetrado a partir do consumo cultural e dos dispositivos. A questão das divisões baseadas em etnias será incorporada, na medida em que a economia criativa e o trabalho colaborativo instigam a uma integração social cujas práticas apontam para uma igualdade de convivência entre diferentes segmentos socioeconômicos, nas quais o consumo de moda simultaneamente integra e diferencia

indivíduos através dos distintivos culturais do *status* social. A questão da ‘origem’ social e da educação para as artes tangencia diferenciações que, entretanto, não são superadas pela democratização do consumo. A análise do aplicativo digital *Hipstamatic*, provedor de recursos de edição temporal da imagem, interpõe uma a reflexão sobre como a temporalidade anacrônica da moda alinha-se à dos recursos de edição da imagem baseados na fotografia analógica.

O tópico final permite desenvolver raciocínios acerca da moda como política do vestir intrínseca ao modo de vida da religião capitalista, conforme a proposta de Agamben (2014) para as funções do dispositivo na paródia religiosa do capital. Isso feito, retomaremos a tese benjaminiana sobre o conceito de história, que se vale da moda como chave explicativa do tempo na modernidade. O horizonte da cultura digital e do multiculturalismo sugere que esse fenômeno fora transformado pela aceleração das trocas comunicacionais, ao deslocar as dinâmicas hegemônicas de distribuição do valor simbólico dos signos visuais. Por outro lado, permite compreender o *hipster* como ponto ótimo de observação das dinâmicas de exclusão/inclusão social pelo consumo da cultura e dos dispositivos tecnológicos, ao considerarmos a hipótese de que, aos poucos, o idílio democrático inventado pelos burgueses, com a Revolução Francesa, começa a efetivar seu estado ideal à medida que o mercado persevera na efetivação da ideia de que, pelo trabalho sacrificial, compra-se nossa liberdade no *shopping* e exibimo-la como autenticidade nas situações sociais ou redes digitais. O corpo se torna dispositivo litúrgico que instaura e realiza a deidade humana pelos modos criativos de existir.

Felicidade às avessas, o homem do capitalismo flexível é instado a ser cada vez mais autônomo, a vincular-se cada dia mais furtivamente aos outros. Em acelerado e incessante movimento de trabalhar/consumir, as vidas tornaram-se alegres sacrifícios e liturgias de competição. A economia criativa, distante do ócio criativo dos gregos, nos ‘convida’ a participar da odisseia monetária como irrefreável carnaval da moda, feito de alegorias, ironias e paródias da grandeza individual. O carnaval do tempo, ao qual se referira Foucault (2012), instiga as possibilidades metodológicas da contra-história da moda. Esse carnaval do tempo parece ser aquele ao qual se refere Nietzsche (2016), que emprega a moda como dínamo de uma imagem conceitual da história. Coincidência viva, desde o século XIX o filósofo destacava a não-origem ‘mestiça’ dos europeus, ao expor como se serviam da moda e dos farrapos do passado para desdobrar um “carnaval em

grande estilo”. Nessa proliferação indômita de um culto paródico, o *hipster* tornou-se agora o sacerdote-mor e as roupas são seus paramentos litúrgicos.

É preciso ainda circunscrevermos o sentido atribuído a termos recorrentes. A palavra performatismo, como flexão de *performance* e do verbo ‘performar’, resguarda uma complexidade de acepções. Do ponto de vista mercadológico, ‘*performance*’ refere-se ao desempenho profissional, ou seja, à demanda autoimpingida e socialmente cultivada de busca da excelência de desempenho, da qual pode advir a saturação do ideal perfeccionista da vida de mercado, analisado por Ehrenberg (2010); a *performance* está nas artes visuais, nas quais designam a plasticidade corporal e a intervenção dos desejos e devires sobre o desempenho performático; conforme Glusberg, “o corpo humano é (...) a base fundamental de todo ato de significação e comunicação [e um] lugar de reencontro permanente” (2013, p. 102-103). Desse modo, concordamos com o autor ao propor que o *performer* seja um “mago semiótico”, cujas mobilizações mostram que “as ações criadas pelo *performers* vão estabelecer o ato de comunicação e ao mesmo tempo animar seus corpos (...) ao transformar (...) uma virtualidade em realidade” (p. 126). Nessa direção, a aparência cumpre função performativa e comunicadora dos desejos inconscientes do *performer*; essa acepção da *performance* contribui para “explicar [que] os fenômenos da (...) aparência [nos quais] o desejo se transforma em movimento e tempo (...) não é uma metáfora: eles adquirem vida e ao mesmo tempo arrancam fragmentos de vida. Da vida de todos” (p. 126).

Em estudos pós-coloniais, o performatismo aparece como enunciado performativo ligado aos atos da fala e ao movimento do corpo como possibilidade criativa que ‘realiza’, não que representa o que diz/faz (SODRÉ, 2015; BHABHA, 2013). Em artigo publicado na revista de estudos de cultura popular da UERJ, a pesquisadora Aline Valadão Pereira fornece uma proposição ao mesmo tempo exígua e ampla: “*performance* corresponde à forma de comportamento em público” (FERREIRA, 2007, p. 120). Entendemos que essa breve definição encampa a exibição ou aparição social como performatismo corporal e da indumentária, inclusive aquelas das mídias sociais, uma vez que as formas midiáticas da imagem do corpo vestido funcionam como equivalentes especulares e espetaculares da presença. Como realização performativa, cristalizada em textos ou fotografias, as imagens da moda *hipster* e suas políticas suscitam perspectivas dialéticas do anacronismo

temporal e do hibridismo cultural como intersecção necessária para uma contra-história da moda.

Com relação ao termo *liturgia*, conforme a definição dada por Sennett (2016), podemos entendê-la como prática de celebração individual ou coletiva, cujo acontecer instaura uma dimensão alterna da realidade, isto é, tal como a moda ou como o instante, a liturgia desencadeia uma alteridade temporal, uma espécie de transe vivido como realidade irrefutável, da qual o performatismo da moda é parte constituinte. Ironia das ironias, a vida material como fé no consumo conduz a uma compleição mágica do real, pois a técnica logocêntrica, elevada ao máximo pelo turbocapital, torna-se hermetismo mágico das comunicações mediadas por dispositivos, cujos aspectos teológicos sugerem uma forma mascarada dos embates entre poder social e liberdade individual, nos quais o estupor psíquico do consumo conduz ao estado dêitico do corpo.

Por fim, dentre as figuras de linguagem ou *tropos*, identificados entre *hipsters* e utilizados ao longo trabalho, estão a ironia, a paródia e a alegoria. Sobre a primeira, utilizamos como referência principal o estudo de Hutcheon (2000), em especial por tratar da ironia como estratégia de comunicação em contextos pós-coloniais. Entre *hipsters*, tal recurso comunicativo preza a possibilidade da oscilação do sentido, cuja indecisão pode conter sentidos políticos de inclusão/exclusão, especialmente quando se refere ao consumo de produtos culturais ou da moda. Com respeito à paródia, lidamos com a noção de Barnard (2003), em seu estudo ‘Moda & Comunicação’, pois alia a figura de linguagem ao tema *fashion*. Nesses termos, a paródia resguarda uma dimensão crítica que sublinha a diferença e pode – ou não – ser irônica, mas não estéril como o pastiche. Acerca da alegoria, o emprego do termo se justifica por sua alusão à história, conforme a leitura de Walter Benjamin feita por Barnard (2003), que a concebe como forma visual cujo significado é marcado pela ambiguidade e está sujeito à flutuação no tempo, isto é, as imagens do *hipster* mudaram com o tempo e, portanto, o termo designa comportamentos específicos em diferentes ocorrências espaço-temporais.

O sentido do termo *subcultura* funde-se aqui ao segmento de mercado. Empregamo-lo no capítulo inicial, pois, no século XX, as situações de exclusão ou luta política continham algum tipo de resistência política. No capitalismo tardio, sempre redivivo em seu avanço rumo a um paraíso imaginário, o termo ‘subcultura’ é, no máximo, sinônimo de ‘subdivisão’, visto que a cultura urbana se tornou altamente

segmentada e qualquer estratégia de resistência estética já não ocorre sem adesão ou recusa ao consumo, sem pretensões a se posicionar fora de tal lógica, como outrora pretenderam os *punks* ingleses. Ademais, os autores norte-americanos empregam o termo ‘subcultura’ para se referirem aos *hipsters*, ao tratarem dos segmentos de classe média e alta, que se pretendem ‘contra’ o *status quo* no picadeiro do consumo cultural. Após as considerações finais, um *post-scriptum* oferece ao leitor frases de efeito para lá de sarcásticas, retiradas da semiviva página ‘*Hipster da Depressão*’, cujas facetas de tal tipo urbano e seu modo de viver mostram interfaces de alteridade temporal, seja do prisma do anacronismo, ou do hibridismo cultural, nos quais a contramodernidade da moda ensejaria desconstruções míticas face à religião do capital. Por fim, um glossário visa suprir o significado de termos específicos empregados ao longo do trabalho e destacados em itálico.

CAPÍTULO I – Dos dândis aos *hipsters*: por uma contra-história da moda

O capítulo propõe uma visão histórica da distinção sociocultural, que prioriza a política estética dos jogos de vestir do homem da (pós)modernidade, suas estratégias corporais e comportamentos performáticos, pela indumentária. Rumo a outros protagonismos, o consumo de moda (e tecnologia) pelos grupos *hipsters* assume função alegórica, cujas manifestações suscitam a observação das fendas situadas *entre* a narrativa dos grupos dominantes e as das subculturas urbanas, em especial, dos grupos afro-americanos. A noção de alegoria irrompe como forma conceitual multifacetada, que provê condições de lidarmos com uma perspectiva ambígua, conjugando os domínios narrativos usuais aos pós-coloniais; justifica-se, ainda, por exortações da historiografia cultural e estudos pós-coloniais, de modo que possibilite a produção de versões das micro-histórias da cultura moderna que contemplem os hibridismos culturais do processo colonizador, assim como das migrações do século XX e do cenário posterior ao multiculturalismo, no qual a cultura globalizada conduziu à especialização dos nichos de mercados consumidores (BENJAMIN, 2012; GILROY, 2012). Para se criar as condições de analisar os *hipsters* do século XXI, buscamos por fontes acerca das diásporas africanas, cujos processos mercantis e políticos constituíram sustentáculos econômicos e ideológicos da modernidade ocidental. O livro de Paul Gilroy (2012) sobre as migrações atlânticas funciona como bússola nessa fase, ao recomendar a prática da dupla consciência como esforço analítico de transitar pelos interstícios dos domínios envolvidos.

No trajeto proposto, os tópicos dedicados à era do *jazz* contemplam os *hipsters* desde os anos 1920 até o final da década de 1950; os anos 1960 a 1970 surgem como a expansão mercadológica conhecida como movimento *hippie*, que assinala apropriações das culturas afro-americanas pelo mercado fonográfico e pela indústria cultural. Os equivalentes dos *hipsters*, na década de 1980, assumem a face do *hip hopper* e das batalhas de *break dance*, assim como dos bailes de *vogue dancing* retratados no filme *Paris is Burning* (EUA, 1990), em que o gueto *gay* anuncia a *house music*. Nos anos 1990, as estéticas dos *grunge* e *clubber* emergem, entrementes à cultura digital e ao multiculturalismo. Tal cenário prenunciaria a irrupção do *hipster* no século XXI, nas zonas neoboêmias de Nova York e Chicago, que será contemplada na medida em que atualiza virtualidades do espírito *hip* e cuja disseminação global pavimenta o caminho

para se investigar, no segundo capítulo, facetas da relação entre moda e pós-colonialismo em cenários urbanos do continente africano e do Brasil, enquanto agências culturais locais em diálogo com o global; situação essa engendrada pela consolidação das novas tecnologias.

1.1 Dos dândis europeus aos malandros da Lapa

O dândi como índice da modernidade é uma exceção tornada regra, na qual o indivíduo, deslocado em relação ao grupo, foi transformado em alvo predileto de reminiscências do imaginário moderno e emblema dos homens de seu tempo. Atualmente tornado sinônimo da mera exibição da aparência, a arbitrariedade de seu jogo confunde os analistas, pois o cultivo da autoimagem é, sobretudo, uma estratégia de comunicação social, constituidora da dimensão performática do vestir. Baudelaire diz que o dandismo é “uma instituição (...) tão antiga [que] Chateaubriand descobre-a nas florestas e às margens dos lagos no Novo Mundo” (2010, p. 62). Para ele, na fugacidade dos trajes habitam incorporações do espírito das épocas e, por isso, tal instituição adquire valor histórico ao fornecer o testemunho dos ideais de um tempo.

Revistas de vários ângulos nos estudos culturais, reivindicadas por grupos de consumidores, as idealizações do dandismo são fantasmagorias do século XIX, referente aos caucasianos europeus de alto poder aquisitivo. No Antigo Regime, uma estrutura rígida da moda caracterizou o momento aristocrático, no qual o lugar social do indivíduo poderia ser identificado pelas vestes, com base em leis que dispunham sobre materiais e formas, de acordo com grupos e/ou funções (LIPOVETSKY, 2008). A reprodução industrial e a expansão capitalista culminariam em uma reconfiguração estrutural, o que tornou a comunicação da identidade social pelo traje algo inexato. Assim, o surgimento da produção *ready-to-wear* (pronto para vestir) delineou um cenário democrático que desestabilizaria os códigos de distinção social pela vestimenta.

Após os excessos barrocos, o traje masculino perdeu sua função ornamental e orientou-se para “o crescente despojamento, dispensando as cores, as ornamentações e os brilhos típicos dos trajes de corte” (FEIJÃO, 2011, p. 86). A roupa passou a ser aquele “cenário discreto (...) no qual se exhibe o brilho pleno da personalidade. É esse o ideal masculino do século XIX, que se reflete no traje” (SOUZA, 1989, p. 81). Entre a

burguesia emergente e a aristocracia decadente, o dândi reivindicava para si uma posição anômala: vestiam roupas “relativamente simples, mas que eram feitas dos melhores materiais e tinham um corte que atestava um gosto individual e sofisticado” (SVENDSEN, 2010, p. 167). A combinação ‘calça + paletó’ surge como traje subversivo e serviria para comunicar desde o espírito mercantil dos homens de negócios até o espírito atormentado dos rebeldes românticos, defrontados com os abismos existenciais em aforismos filosóficos, sonetos amaldiçoados ou imagens da melancolia. Ao longo do século, ela se tornaria a indumentária normativa do *bonhomme* – o burguês como ‘homem direito’ se tornaria a forma dominante do estilo no período.

No ensaio “O pintor da vida moderna”, Charles Baudelaire (1821-1867) perscruta a estética das metrópoles² de uma perspectiva que prioriza a moda como chave de entendimento da condição cosmopolita, na medida em que o fenômeno da comunicação social urbana nos informa sobre o espírito de determinada época e lugar. Essa noção é reiterada ao entrever nos dândis “um caráter histórico ou, (...) até mesmo lendário” (2010, p. 66) dos ideais de um tempo – a modernidade industrial, cujo espectro ainda ronda a atualidade. Outrora, Walter Benjamin descrevera-os como:

Uma criação dos ingleses, que eram líderes do comércio mundial (...) suas malhas [urbanas] percebiam as mais (...) insuspeitadas vibrações. O negociante tinha de reagir diante dessas vibrações, mas sem trair suas reações. O conflito que assim se gerava foi utilizado pelos dândis na própria encenação. (...) Aliaram a reação fulminante a atitudes e mímicas relaxadas e mesmo indolentes (BENJAMIN, 1989, p. 93-94).

A mímica indolente manifesta uma nuance da atitude *blasé*, caracterizada pela apatia diante do hiperestímulo da vida cosmopolita. Sua conotação é ideológica, na medida em que “o dândi aspira à insensibilidade (...) é indiferente, ou finge sê-lo, por política e razão de casta” (BAUDELAIRE, 2010, p. 28). A conduta *blasé*, equivalente ao *spleen* da poesia de Baudelaire (2011), comunica uma apatia afetada diante da realidade,

² O *flanêur* é a figura urbana central do estudo de Baudelaire (2010 [1863]), delineada a partir da leitura do conto *O homem na multidão*, de Edgar Allan Poe, publicado em 1840. Suas reflexões acerca do caráter histórico da moda partem da crítica das aquarelas do pintor Constantine Guys, para lançar luz sobre outras figuras: as mulheres e a maquiagem, os militares e os cavalos e, junto a estes pares, o dândi e sua aparência. Contudo, por hora não focalizaremos, no ensaio do poeta, a *flanêrie*, que privilegia a observação, mas o dandismo, cuja prerrogativa é a exibição. A despeito da diferenciação entre ver e ser visado, ambas as figuras podem se incorporar à imagem de um mesmo indivíduo, como no caso do próprio Baudelaire (cf. BENJAMIN, 2012, p. 93-94; WILSON, 2000, p. 164).

na qual a contenção do movimento corporal suprime ou dissimula a comunicação das afecções emocionais e/ou psíquicas. Na visão de Simmel (1971 [1904], p. 325-339), a indiferença *blasé* constitui um artifício da psique individual refratário aos afetos sociais, cuja complexidade aponta para as tensões relacionais da coesão grupal, o mascaramento dos sentidos e as afecções de invulnerabilidade, que funcionam como sintoma de efeitos psicossociais da economia monetária sobre as subjetividades. Além disso, as transformações das experiências perceptivas, derivadas da aceleração da vida metropolitana desde o alastramento da indústria, dos mercados consumidores e dos espetáculos de entretenimento, implicaram em fragmentações temporais da realidade e acelerações perceptivas (SINGER, 2004).

O dandismo refletia uma mobilidade hierárquica em andamento, em um cenário de reestruturação social. A excelência do inglês George Bryan Brummell (1778-1840) contrastava com sua origem modesta, pois “aquele plebeu sem berço personificava, paradoxalmente, o aristocrata tal como ele devia ser” (BOLLON, 1993, p. 191). Walter Benjamin (1989) sugere que a expressão do homem elegante deveria conter algo de satânico, tal como a imagem de Baudelaire – ideia reiterada por outros historiadores:

Baudelaire explorou em sua vida e poesia a associação byroniana entre criatividade e excesso. [Ele] também tornou-se um dândi, mas de um tipo mais contido, em que o perfeccionismo de suas composições de preto era animado apenas pelo branco puro das camisas de gola aberta e gravata sangue-de-boi (WILSON, 2000, p. 164, tradução nossa).

Os dândis oscilavam entre um ideal estoico de superioridade quase religioso em seu fanatismo pela aparência impecável, uma ascese inatingível, os efeitos aterradores de seu fracasso e flertes com vícios e crimes. A condição paradoxal se manifestava nas ousadias da moda, maneirismos e astúcias da etiqueta, nas quais tinham por “característica mais geral (...) sempre produzir o imprevisto” (BALZAC, 2009, p.130). A despeito da austeridade corrente, há notícias de trajés excêntricos, com alusões à fama de Oscar Wilde (1854-1900). Sóbria ou extravagante, a roupa era fundamental em sua performance de autenticidade, o que justificava seus inúmeros critérios de execução:

o dândi paga regamente ao alfaiate, mas (...) veste-se simplesmente e suas roupas caem sem uma dobra. O ‘corte irrepreensível’, a ‘fazenda superior, mas de cores modestas’, a gravata sempre preta, embora de cetim (...) eis de agora em diante alguns sinais exteriores que informarão aos outros o lugar que ocupa na sociedade (SOUZA, 1989, p. 74-75).

Os detalhes se faziam notar desde o polimento das botas ao acabamento das luvas e compunham um conjunto de “insígnias de poder e erotismo, como chapéus, bengalas, charutos e algumas poucas e discretas joias” (FEIJÃO, 2011, p. 94). O reaparecimento das barbas e bigodes complementou o conjunto de distintivos da elegância e, desde os princípios do século XIX, esta moda “difunde-se rapidamente, e em breve o homem se entrega a uma desenfreada decoração capilar” (SOUZA, 1989 [1957], p. 75). Os dândis foram “pioneiros em matéria de identificação sexual, explorando uma identidade que intrigava seus contemporâneos (...) ao mesmo tempo masculina e feminina” (HARVEY, 2003, p. 43). A imagem cultivada era anômala, pois associada à androginia e ao feminino: “por causa de seu *chic*, (...) de sua extraordinária beleza, alguns achavam-no mesmo com um ar afeminado” (SOUZA, 1989, p. 233).

A mutabilidade dos dândis pode ser entrevista com as perspectivas de Deleuze & Guattari (2008) sobre os transbordamentos do controle social, presentes nas dinâmicas dos grupamentos urbanos, pois entende a identidade como um estado de devir, multiplicidade cuja consistência se corporifica no processo ininterrupto de *tornar--se*. Quando a sociabilidade é entrevista em seus devires de animalidade, os homens revelam seus modos de matilha pela associação escusada do sentido. O dândi torna-se liminar, pois entre as matilhas de qualquer época “você encontrará também um indivíduo excepcional [que] tem muitas posições possíveis” (2008, p. 26). Habitante das fronteiras entre círculos sociais, “o anômalo é uma posição ou um conjunto de posições em relação [à] multiplicidade” (2008, p. 26), pois, de passagem pelos salões ou becos, encontra a estranheza da alteridade, lá onde o polimorfismo do devir o tornará *outro*. Tal noção sustém-se pela proposição de Baudelaire (2010), quando afirma que eram:

Todos dotados do mesmo caráter de oposição e de revolta; (...) o dandismo surge [em] épocas transitórias [nas quais] alguns homens, deslocados de sua classe, descontentes, mas todos ricos de uma força inata, são capazes de conceber o projeto de (...) uma nova espécie de aristocracia (2010, p. 63-66).

O emprego do termo *aristocracia* evidencia a filiação do discurso dos dândis aos ideais românticos de autenticidade, eivados de noções unilaterais de legitimidade cultural e pureza do estilo, assombrados pela melancolia crepuscular de um tempo em declínio. O dandismo inflou no horizonte da modernidade, a ponto de se tornar uma lenda fantasmagórica perpetuada até hoje, em tempos de narcisismo digital. (Nesse sentido, se a melancolia dos dândis incorria em elitismo decadente naquele tempo, o que dizer

daqueles que desejam ser reconhecidos como dândis hoje?!). Ao sul do Equador, a assimilação dos preceitos da elegância europeia suscita considerações sobre o escritor carioca João do Rio (1881-1921), fornecedor de um quadro das transformações urbanas desencadeadas pelo projeto de modernização do Rio de Janeiro, no início do século XX. Ao organizar seus manuscritos, Renato Cordeiro Gomes identifica “um *flâneur* que perambulava pelas ruas e por becos sórdidos [e um] dândi que frequentava os salões elegantes de um Rio de Janeiro que se modernizava imitando Paris” (RIO, 2005, p. 12). Socialmente estigmatizado como ‘amulatado’ e ‘homossexual’, era ambigualmente aceito e discriminado pela sociedade sobre a qual alcançou uma “percepção emblemática da modernidade, integrada por artefatos, pelo fenômeno da moda, por novos comportamentos” (FABRIS, 2010, p. 18). Atualmente, é incontestado o valor de suas crônicas para o entendimento da nossa modernidade colonial.

Em 1911, publicou no fascículo *Psicologia Urbana* o curto ensaio “O figurino”, no qual provê uma visão arguta da moda, durante uma viagem a Paris. Ao percorrer as ruas da capital francesa, vislumbra em meio aos passantes e em si mesmo uma “espécie de cooperativa de atitudes alheias [uma] fundamental doença: a fúria imitativa, a macaquice universal” (RIO, 2005, p. 170, grifo nosso). Tal noção das dinâmicas da aparência ressoa àquelas de Georg Simmel (1971 [1904]), que concebe o fenômeno da moda como a coexistência entre pertencimento coletivo e autoafirmação individual, sustentada por lutas simbólicas das diferenças de poder aquisitivo. O *figurino* – composição de itens de vestir que visibilizam uma *figura* – adquire relevância para a vida social, organizada em torno da exibição de signos de distinção cultural. Em sentido concordante ao de Baudelaire, reitera a historicidade alegórica da moda: “pouco a pouco o Figurino cronometra épocas, é atestado, é documento, é testemunha” (RIO, 2005, p. 172). Em suas pesquisas sobre o escritor, Julia O’Donnell (2008) aponta indícios da subversão do estilo europeu em favor das urgências tropicais, que nos convida a:

uma reflexão sobre a incorporação híbrida de influências estrangeiras na autorrepresentação da alta sociedade carioca: o francesismo do *peti-noeud* [da gravata] e o americanismo do modo de cuidar da pele surgem lado a lado com o tecido leve e o uso do chapéu de palha, marcas inconfundíveis da vestimenta adaptada ao clima tropical (O’DONNELL, 2008, p. 131)

O terno de linho branco era o fato fundamental da malandragem carioca no início do século XX e associado à imagem do vagabundo (FEIJÃO, 2011, p. 105). Tê-los muitos e exibi-los limpos era um sinal de respeitabilidade. A composição era complementada por

camisas de seda e, dentre os acessórios, gravatas de seda ou *tussot*, arrematadas por alfinetes de brilhante ou madrepérola, que apareceriam ainda em botões e abotoaduras, ou nos anéis que ornamentavam os dedos. Usavam sapatos brancos, bicolores, ou botas com salto mexicano, que facilitavam o volteio dos pés durante as brigas de rua. O visual era arrematado pelo chapéu panamá ou gondoleiro, ao qual se amarravam fitas vermelhas ou brancas, conforme a malta de capoeira. Nos bolsos, a navalha bem afiada, fósforos, cigarros e as cartas de baralho (ROCHA, 2006).

A figura do malandro assinala como a vestimenta masculina do Norte fora assimilada pelos grupos afro-brasileiros nos morros e na Lapa. Esses habitantes dos lugares de indefinição entre grupos étnicos, espaços *entre* as bordas das matilhas, subverteriam e hibridizariam os códigos do vestir europeu em prol de sua visibilidade na ribalta metropolitana. Sua posição nas dinâmicas sociais oscilava entre a cultura europeizada e a dos grupamentos afro-brasileiros dos morros. Na política estética da malandragem, a indumentária comunicava sua posição social fronteiriça:

Alguns grupos sociais ocupam uma posição liminar na estrutura social. Este é o caso dos malandros, dos capoeiras, dos boêmios (...) Se, de um lado, muitas vezes são vistos como (...) parceiros da desordem e do crime, (...) do outro lado podem ganhar voz ocasionalmente (...) Como seres liminares, símbolos de fronteira, malandros (...) carregam uma ambiguidade discursiva que ora os torna revolucionários, ora os transforma em reacionários (ROCHA, 2006, p. 135).

Por outro lado, Muniz Sodré (2015) aponta, na literatura brasileira, instantes em que a assimilação do *chic* europeu surge associada à discriminação racial. Em romances, como *Casa de Pensão* e *O Mulato*, ambos de Aluísio Azevedo (1857-1913), os efeitos do racismo colonial sobre as sensibilidades psicossociais de indivíduos considerados ‘mestiços’ se fariam notar para além das roupas, em sua autoestima vacilante, cuja performance social não encontrava legitimidade de seu reconhecimento. Ser aceito era algo que se alcançaria através do casamento com moça ‘*chic*’ ou a consecução de um diploma de doutor. Conforme ressalta o pensador, “a associação entre a pele escura e o ‘mal’ bloqueia historicamente a introjeção pela consciência eurocêntrica de uma identidade (...) humana do sujeito negro” (SODRÉ, 2015, p. 174), que fornece formulações sobre a codificação racista do pensamento europeu, ao expor na epistemologia de Kant ou Hegel como o saber assume o lugar da luz e a escuridão torna-se o ‘não saber’, isto é, o ‘mal’.

A ideia de que o pensamento pós-moderno possa ser decomposto nesses termos dificulta o acesso às chaves conceituais do performatismo corporal, uma vez que a negatização da escuridão e do corpo dentro da racionalidade psíquica da modernidade europeia, somada ao imaginário demoníaco, incidiriam sobre as codificações culturais acerca dos grupos urbanos de afrodescendentes nas Américas. Apesar das imprecações de Paul Gilroy (2012) contra a figura conceitual do sublime escravo, uma história do estilo urbano que se proponha a encampar as subculturas afro-americanas do século XX precisa desconstruir essa demonização, para avançar na análise do empoderamento pela apropriação subversiva dos trajes europeus, assim como da proliferação dos hibridismos culturais e dinâmicas de visibilidade em mídias digitais.

Sodré (2015) lembra-nos de que a *arkhé* da Grécia pré-clássica é instância adequada para o exame das aproximações entre paganismo tribal e cosmovisões afro-brasileiras. O diálogo entre matrizes intemporais transpõe o ranço de culpabilização do corpo e demonização dos prazeres, legados da tradição judaico-cristã, cujos efeitos reverberam sobre os rituais de consumo e suas lógicas mistificadas da culpa e expiação. No paganismo árcade, os cultos a Dioniso consubstanciavam uma vivência imediata da divindade, não como representação, mas como experiência divina do corpo nos rituais coletivos. Na *arkhé* afro-brasileira, a experiência divina não interdita os corpos ou tenta sublimá-los: torna-os agentes vivos de liturgias do devir. Na África ou no Brasil, a experiência corporal aparece em primeiro plano e provê comunicação e coesão grupal, nos quais “gestos, posturas, direções do olhar, mas também de signos e inflexões microcorporais (...) apontam para outras formas perceptivas” (2015, p. 205). De forma análoga aos rituais pagãos, os corpos não se exaurem na individualidade, mas multiplicam-se na festa coletiva.

As liturgias corporais e a dança revelam o corpo como agente cujo devir “resolve-se com a multiplicidade (...) **regida por Exu Elegbara (dono do corpo)**, isto é, princípio dinâmico que enseja a sexualidade e a criação” (2015, p. 200-201, grifo nosso). Nas culturas da modernidade colonial, essa é uma entidade mítica que aparece no candomblé iorubá e no vodu norte-americano, derivação daquele praticado no reino do Daomé³, de

³ Reino do Daomé foi a designação dada ao território localizado no litoral da atual República do Benim, entre 1720 até 1904. Compunha-se de uma sociedade estatal governada por clãs de tribos africanas, cuja economia organizava-se em torno do tráfico de escravos estabelecido pelos colonizadores europeus, até serem conquistados por tropas senegalesas do colonialismo francês. O livro de Parrés (2016) investiga as

onde partiram milhões de escravos para trabalhar nas fazendas coloniais da América do Norte, Sul e Caribe. Ao escrever sobre as religiões da antiga costa dos escravos, Luís Nicolau Parés (2016) confirma que a demonização dessa entidade “permanece até nossos dias e está na base da (...) discriminação das religiões afro-americanas pelo cristianismo” (2016, p. 112). O autor reafirma a multiplicidade contida nas entidades ‘*legba*’ e argumenta que as migrações do tráfico escravo produziram hibridismos entre figuras míticas. Nos Estados Unidos, Exu corresponde ao Papa Legba, que, no folclore norte-americano, assume a forma do *trickster*: “jovial, astucioso, vaidoso, suscetível, irascível, caprichoso (...) considerado o mensageiro entre homens e deuses, (...) o intermediário, (...) o tradutor” (2016, p. 112). O personagem permite compreender o arquétipo cultural ou interface conceitual do ‘*hipster*’ como alegoria do ilusionista ou mágico. Munido de um saber hermético, escorregadio ao modo dos dândis, veloz e ubíquo como Hermes, (LELAND, 2004) eles são, em cenas metropolitanas, os prestidigitadores do estilo. No Rio de Janeiro, Exu do candomblé é aparentado do malandro Zé Pelintra, vestido em terno branco, imagem que sobrevive nos grafites dos muros da Lapa.

Quando reflete acerca do estado dionisíaco e suas diferenças face ao apolíneo, Nietzsche (2016) reconhece o estado de divindade corporal como realização que não se restringe ou se esgota no estímulo visual da forma bela, mas pela mobilização de um “sistema inteiro de afetos” (2016, p. 84), cuja estimulação conduz à liberação dos movimentos expressivos, “imitar, transfigurar e transformar” (2016, p. 84). O aforismo ainda pode ser estendido à constituição psicossocial ou cultural do corpo, pois, o estado dionisíaco “tem o grau mais alto de instinto compreensivo e divinatório, tal como possui o grau mais alto de comunicar” (2016, p. 84). Essa visão pode ser conjugada com as proposições de Sodré (2015) sobre o corpo nas culturas afro-brasileiras, pois ambas suscitam o entendimento das qualidades do dinamismo e flexibilidade, cujas ocorrências no âmbito das subculturas *hipsters* instigam a produção de um saber pormenorizado das narrativas contramodernas da moda, que priorize a análise dos hibridismos culturais e seus anacronismos estéticos.

religiões do Daomé e sua relação com o Brasil, mas o vodu e suas entidades alcançaram o Caribe e os Estados Unidos pelas diásporas do Atlântico. Porém, desde a costa atlântica da África foram aspergidas culturas tribais oriundas de numerosos territórios do continente, que hoje constituem as repúblicas democráticas pós-coloniais, desde o Senegal até a África do Sul.

Para se narrar uma história da indumentária das subculturas urbanas e suas políticas do vestir, precisaríamos retroceder aos tempos das migrações coloniais até o cenário das democracias de consumo, permeado pelas novas tecnologias e suas técnicas e práticas de visibilidade digital. Esse esforço, se não pode ser realizado em sua integralidade, procura fornecer o máximo de subsídios bibliográficos e dados visuais, capazes de sustentar as proposições teóricas defendidas ao longo desse estudo.

1.2 O *hipster* do século XX

O termo *hip* provém do dialeto Wolof, originário da costa ocidental da África (atuais repúblicas do Senegal e Gâmbia) e que foi trasladado à América por intermédio do tráfico de escravos, durante o processo colonizador do imperialismo europeu (LELAND, 2004); é uma derivação de *hepi* (ver) ou *hipi* (abrir os olhos de outrem), que designa um estado de esclarecimento ou iluminação (*enlightenment*). Suas bases linguísticas forjadas na integração do idioma anglo-saxão e dos elementos dos dialetos Yorubá, Bantu, Akan e Wolof, dizem respeito a uma comunicação truncada, marcada pela ambiguidade, pela qual a resistência à escravidão desenvolveu formas codificadas de compartilhamento do sentido. *Hip* é uma reivindicação de autonomia que narra “uma história de sínteses em um contexto de separação” (2004, p. 7, tradução nossa), na qual a comunicação em situação opressora demandava estratégias de resistência cultural. Desse modo, “adotando a linguagem de seus senhores, os escravos a distorciam e codificavam para seu próprio uso” (2004, p. 23, tradução nossa).

Vindos de territórios colonizados da costa atlântica da África, em regiões que hoje correspondem às democracias pós-coloniais de Angola e Congo (belga e francês, respectivamente), ou ainda, das regiões que atualmente compõem a Nigéria, Togo e Benim, as populações escravas e seus descendentes catalisaram a disseminação da religião vodu e numerosos elementos das culturas tribais africanas nas Américas ao longo dos processos seculares de comércio marítimo entre metrópoles e colônias.

Nos Estados Unidos, desde fins do século XIX, a visibilidade social e legitimidade cultural dos afro-americanos seriam reivindicadas na vida urbana/civil, pois as manifestações da cultura popular norte-americana, tais como shows de menestréis ‘*blackface*’, ainda eram praticadas. Resultante da proibição dos afro-americanos de

trabalharem nos teatros, esses espetáculos fornecem sintomas da desigualdade em suas representações grotescas do ‘negro’ feitas por atores brancos, com os rostos pintados com cortiça queimada e maquiagem extravagante. Até a década de 1950, a televisão norte-americana ainda exibia esse humor racista, nos quais os *hipsters* do Harlem são encenados como malandros preguiçosos, que recusavam empregos, falavam gírias e vestiam ternos extravagantes com estampas de leopardo.

Os entrelaçamentos entre as culturas africanas e anglo-saxãs, nos Estados Unidos, suplantam a dimensão da linguagem escrita ou falada. As artes afro-americanas se desenvolveram especialmente a partir da música e do performatismo da dança. A proibição dos atabaques e dos cultos coletivos resultaria, mais tarde, na apropriação subversiva por parte dos afrodescendentes livres, dos instrumentos clássicos de sopro (trompete, clarinete), dos pianos e das vocalizações dos coros de igrejas protestantes. Em finais do século XIX, ocorre o surgimento da música *blues* – a fase inicial do *jazz*, cuja constituição envolveria a hibridização entre componentes musicais distintos:

(...) escravos do Senegal e Gâmbia eram invocados por meio dos instrumentos de cordas dedilhados, entonações árabes e canções dialogadas do império Wolof. Homens e mulheres vindos da costa dos escravos (...) faziam música a partir de polirritmos intrincados (2004, p. 33-34, tradução nossa).

No início do século XX, a germinação do *blues* e do *jazz* fora acompanhada da liberação e empoderamento dos corpos, acompanhados de danças consideradas subversivas para a época, denominadas de *lyndy hop*. Os domínios da *performance* artística ou de sociabilidade urbana mostram que “a história e a prática da música negra apontam para (...) outros modelos plausíveis” (GILROY, 2012, p. 166) de conhecimento artístico e expressividade cultural, nos quais a identidade coletiva é vivenciada a partir de “estilos negligenciados de prática significativa como a mímica, gestos, **expressão corporal e vestuário**” (2012, p. 166, grifo nosso). O autor citado resgata a figura de Martin Robison Delany (1812-1885), ideólogo do nacionalismo negro na América, para quem a roupa era um fator comunicante de sua posição política. Por volta de 1860, ele proferia palestras vestido em *dashikis* – “vestimenta da África Ocidental, que se tornaria extremamente popular entre os negros norte-americanos na década de 1960. Delany vestia-se desse modo cem anos antes” (2012, p. 66). Esse indício aponta a possibilidade de suspensão do senso comum de que as políticas estéticas do vestir sejam prerrogativas da civilidade europeia, ou ainda, corrobora que a indumentária dos descendentes de

africanos exercia, desde essa época, uma função de posicionamento político, social e cultural, mesmo em ocorrências pontuais ou quase desconhecidas.

Gilroy (2012) estimula a pesquisa das conexões entre as artes musicais negras e o modernismo ao destacar asserções do escritor Ralph Ellison (1914-1994), cuja visão da “dinâmica interna da produção de *jazz* utiliza a arte visual como analogia central” (2012, p. 168). Nesse sentido, permite compreender o músico de *jazz* – o *hipster* – como equivalente dos pintores da vanguarda europeia. Mais do que arte musical, o *jazz* produziu um estilo de vida, no qual artistas e o público boêmio assimilariam dinâmicas de autoafirmação presentes no ideal de artista moderno, pois as demandas de autenticidade do músico “brota[m] de uma disputa na qual o artista desafia todo o resto; cada voo solo, ou improvisação, representa (como as telas de um pintor) uma definição de sua identidade” (2012, p. 168). O *hipster*, como excêntrico, é um ‘*enfant terrible*’.

Anatole Broyard (1920-1970) fornece pistas dos pontos de intersecção da pintura europeia de vanguarda e os estilos do *jazz*; desde a conexão entre a fase azul de Picasso (1881-1973) e a música *blues*, até as afinidades entre o *bebop* (*hot jazz*) e o cubismo analítico, ou depois, entre o *cool jazz* e o cubismo sintético. Deste prisma, a contribuição dos descendentes de africanos para a cultura da modernidade ocidental do século XX suplanta a mera ‘influência’. Os bancos de imagens atestam a onipresença dos objetos, esculturas e máscaras nas paredes dos ateliês de artistas da vanguarda europeia. Esses indícios confirmam que a escultura africana e sua sintetização formal são elementos constituintes da pintura modernista (MICHELLI, 1989). O tributo às máscaras tribais presente no cubismo de Picasso catalisaria um processo de purificação, cuja radicalização da originalidade do estilo indicia os sintomas de totalitarismo da arte moderna em seu ideal de pureza absoluta, flagrante na pintura e nos discursos de artistas como Piet Mondrian (1872-1944).

Além dos indícios indeléveis da hibridação/apropriação entre a estatuária africana e a pintura de vanguarda, a produção ideológica da contracultura negra na Europa proliferava em círculos intelectuais do *Quartier Latin*, em Paris e são contemporâneos da Renascença do Harlem. As ideias e os nomes desses agentes, entretanto, em geral não figuram em histórias do modernismo com a mesma frequência ou relevância que os protagonistas da vanguarda europeia (MUNANGA, 2015). Essa constatação corrobora as proposições de alguns estudos culturais, que argumentam em favor da presença efetiva

de “uma contramodernidade colonial em ação nas matrizes oitocentistas e novecentistas da modernidade ocidental” (BHABHA, 2013, p. 278) e reafirmam a validade dos esforços em se empreender narrativas da cultura urbana conforme a perspectiva da dupla consciência discursiva, proposta por Gilroy (2012). Em sentido concordante com essa ideia, o professor congolês aponta o seguinte:

a arte negra, considerada até o fim da Primeira Guerra Mundial, primitiva e inferior, é redescoberta por uns poucos artistas, que veem nela os modelos clássicos que lhes foram negados. **Os pintores cubistas da escola francesa, ao entrar em contato com essa iconografia por volta de 1907, constataram que sua pretensa inovação artística já era realizada na África.** As obras não se preocupam em mostrar as impressões visuais; elas expressam a ideia que o artista tem de um objeto ou de uma pessoa. Daí a expressão ‘arte abstrata’ relacionada à Picasso e a Braque, [que] se inspiraram na estatuária africana (MUNANGA, 2015, p. 50, grifo nosso).

Assim fica evidente como a história da arte e a cultura moderna podem ser problematizadas (quicá implodidas), a partir da oscilação de perspectiva fornecida pelos estudos das culturas afro-americanas e/ou neocoloniais do século XX. Nesse matiz, é pertinente considerar a indumentária e o corpo como fatores de produção de sentido na sociabilidade urbana, pois funcionam como vitrine imediata do indivíduo metropolitano.

Na transição dos séculos, o *blues* do Sul atinge o Norte junto com gerações de afro-americanos livres, que acorriam às metrópoles em busca de oportunidades, especialmente Nova Iorque e Chicago. Estas cidades foram palco da efervescência catalisada pelo impulso da economia norte-americana durante o período entre as duas Grandes Guerras. Os descendentes dos emigrados juntaram-se aos imigrantes hispânicos em regiões de Manhattan, como Greenwich Village e Harlem, que seriam povoadas pelo espetáculo boêmio da ‘Renascença do Harlem’. A estreia do *hipster*, delinquente juvenil extravagantemente vestido para as noitadas do *jazz* e a vida nas ruas, vestiria a silhueta subversiva do corpo masculino, que se tornaria o traje de uma geração de excluídos e influenciaria grupos posteriores (*hip hop*, *skate*). Assim, acolho a exortação de que “vale a pena reconstruir essa história negligenciada, quer ela forneça ou não indicadores para outros processos culturais mais gerais” (GILROY, 2012, p. 166), pois, creio sim, ela de fato os fornece.

1.2.1 A era do jazz: o período 1920-1940

A emergência histórica do *hipster* ocorre simultaneamente ao aparecimento do rádio, do cinema e das vitrolas, dos carros de alta velocidade e da linha de montagem fordista. Um ambiente urbano no qual as “antigas certezas e instituições estavam em crise, novas tecnologias moviam pessoas e informações a velocidades estonteantes” (LELAND, 2004, p. 62, tradução nossa). Nesse cenário, assumiriam uma posição limítrofe em relação à cultura oficial, pois reivindicavam a legitimidade cultural dos afrodescendentes, assim como sua visibilidade dentro da democracia norte-americana. Uma noção dessas dinâmicas de sociabilidade é fornecida abaixo:

Hip é um *ethos* do individualismo, mas tende a surgir em pequenos clãs. (...) É uma crença sem seguidores [da qual] apenas o abjeto, isolado e abatido estaria predisposto a participar. Em isolamento relativo, um pequeno grupo de indivíduos renuncia às tendências gerais (...) dando uns aos outros a permissão para fazer algo novo. Eles desenvolvem sua própria linguagem como parte de uma identidade de grupo e encorajam as idiossincrasias uns dos outros, como distintivos de uma comunidade. (LELAND, 2004, p. 70, tradução nossa).

A gênese do espírito *hip* aconteceu entre os grupos afrodescendentes, mas incluiu imigrantes hispânicos, artistas burlescos e intelectuais, cafetões e párias, homossexuais e outros personagens da boemia. O jornalista cultural norte-americano John Leland (2004) reconhece que não é possível traçar a história dos *hipsters* sem considerar como fator constitutivo fundamental a cultura popular de africanos e seus descendentes, pois o surgimento do *blues* e do *jazz* derivava das canções de trabalho escravo – os *spirituals*, libelo de cancionista popular, do tipo pergunta/resposta. Eric Hobsbawm dirá que a “evolução [do *hipster*] está entrelaçada com aquela do músico de *jazz*” (2015, p. 276). Perguntar sobre qual deles surge primeiro seria improfícuo, porque “os *hipsters* não se explicam, só mostram ao mundo seus sintomas, que têm de ser interpretados, mas não há dúvida de que eles existem” (2015, p. 276). Emersos da ‘Renascença do Harlem’ – período áureo de ebulição do *jazz* na ilha de Manhattan, eles eram filhos (bastardos) das metrópoles modernas, logo, sua relação com a cultura africana é diferente daquela dos músicos do Sul escravista. O *hipster*, enquanto homem jovem de *status* econômico marginal ou despojado de educação formal,

aspirava ao *status* do homem branco em termos profissionais, intelectuais, e a todas as realizações que estão fora do alcance de um garoto do gueto, sem dinheiro ou conhecimentos, com um arremedo de escolaridade e sem um passado ou uma tradição onde tais fossem desejáveis. [Todavia] a ambição do *hipster* (...) em vez de sair da situação de inferioridade, tenha se convertido a se recusar a pactuar com ela (2015, p. 278, grifo nosso).

Nos anos posteriores à Segunda Guerra Mundial, a rebeldia *hip* se alastra entre a juventude; um momento cultural de “convergência entre arte, imagem, drogas, roupas, celebridade, arrogância intelectual e graça rebelde” (LELAND, 2004, p. 112, tradução nossa). Músicos de *jazz* como Charlie Parker (1920-1955) se tornariam estrelas, pois “eram extravagantes em seu estilo, frequentemente autodestrutivos em seus hábitos e meticulosos em sua arte” (2004, p. 112, tradução nossa). Os frequentadores dos clubes onde se dançava *lindy hop* ao som do *bebop*, vestiam *zoot suits*, uma composição subversiva, a começar pela amplitude do casaco e das calças, de largura extrema, cós alto e bainha ajustada aos tornozelos, cuja silhueta buscava a linha curva, em vez da linha reta do fraque europeu adotado pela elite branca dos EUA.

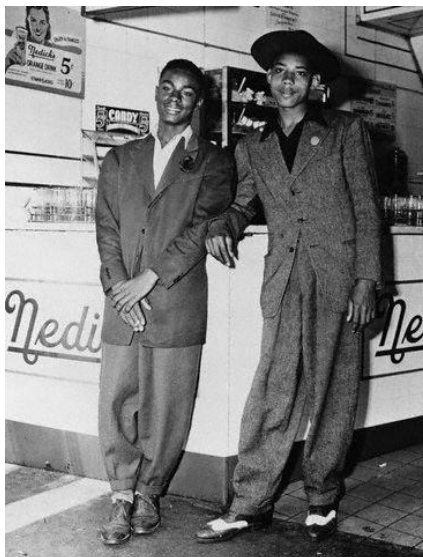


Figura 1 - O zoot suit dos beboppers. Fonte: Google Imagens

O *zoot suit* contrariava a política econômica voltada para a indumentária durante o período da guerra, gerida pela contenção de gastos com tecidos e pela simplicidade das formas. Cores vibrantes como amarelo-limão e azul-turquesa destoavam dos tons convencionais em voga que, desde o século XIX, priorizavam as cores austeras. Os *hipsters* formavam matilhas urbanas cuja dignidade expressava-se nos paletós de “ombreiras exageradas, seu casaco indo quase até o chão e as calças de boca fina” (HOBSBAWN, 2015, p. 276). Chapéus de aba larga, gravatas com estampas gráficas, ou ainda enormes gravatas-borboleta frisavam o exagero reinante. A corrente presa às calças ultrapassava a ornamentação e era usada em brigas de rua ou para evitar o roubo da

carteira. Sua rejeição inicial pela esfera pública logo se tornaria celebração e o modelo *zoot* apareceria vestindo os corpos de estrelas como Frank Sinatra (1915-1998).

Um dos pioneiros e difusores dessa moda foi Malcolm X (1925-1955), ativista político dos direitos civis afro-americanos. Antes de se engajar na luta política, Malcolm X era cafetão e traficante, que frequentava os clubes do Harlem, trajado em seu “terno *zoot* mais brilhante, sapatos amarelos de bico fino e o cabelo vermelho selvagemmente arrepiado” (2004, p. 116, tradução nossa). Elizabeth Wilson reforça a oposição dessa alfaiataria ao *status quo*, ao mencionar a Revolta dos *Zoots*, ocorrida em 1944 em Los Angeles, quando era usado por jovens que “pertenciam aos contingentes de negros pobres (...) os quais se mudaram do Sul (...) para Los Angeles” (WILSON, 2000, p. 171, tradução nossa). Para uma visão aprofundada do personagem, recorreremos ao ensaio de Anatole Broyard (1920-1990) (2001 [1948]), jornalista de descendência afro-americana que cresceu no Brooklyn e foi frequentador assíduo da boemia de Greenwich Village. Sua figura encarnava o *hipster* como ponto de hibridação étnica e cultural, assim como de tensão entre fronteiras sociais em uma sociedade racista. Depois de servir ao Exército durante a Segunda Guerra, “abriu uma livraria na Cornelia Street, em Greenwich Village, e começou a se passar por um homem branco” (2001 [1948], p. 42, tradução nossa). Em seu ensaio, o *hipster* surge como delinquente juvenil socialmente invisível, cujo desejo é sobressair-se à sua condição de excluído:

Enquanto filho bastardo da Geração Perdida, o *hipster* estava em *lugar nenhum*. E, assim como os amputados com frequência localizam suas mais fortes sensações no membro que lhes falta, o *hipster* desejou, desde o início, estar em *algum lugar*. Ele era como um besouro de costas: sua vida era um esforço para *endireitar-se* (...) porque ele sempre pertenceu às minorias – oposto em raça ou sentimento em relação aos detentores dos mecanismos de reconhecimento. (BROYARD, 2001 [1948], p. 43, tradução nossa).



Figura 2 - Um *hipster* e a versão atenuada do *zoot suit*. Fonte: Google Imagens

Os grifos fornecidos pelo autor sublinham a vontade de *endireitar-se*, isto é, envolvia o desejo de adequação, reconhecimento público e a inserção social pelo consumo ou pela legitimidade cultural. Ao criarem moda & música a partir da cultura das ruas, suas faculdades performáticas os destaca da massa amorfa da urbe:

O hipster começou sua inevitável indagação sobre autodefinição pela rejeição, em um tipo de delinquência rudimentar. Mas esta delinquência era apenas uma expressão negativa de suas necessidades e, desde que conduzia apenas aos braços abertos da lei, ele foi finalmente forçado a formalizar seu ressentimento e expressá-lo *simbolicamente*. (...) Ao descarregar suas possíveis agressões de modo simbólico, o *hipster* se harmonizaria ou se reconciliaria com sua sociedade. (BROYARD, 2001 [1948], p. 43, tradução nossa).

Este foi o aparecimento de uma filosofia de vida e um sistema crítico de comunicação social. Uma linguagem falada (o *jive*) e uma estética musical (o *jazz*), que visavam à desarticulação de estruturas convencionais do sentido e cujo movimento criativo projetava anseios sociais. A roupa torna-se componente fundamental das *performances*, pois integra o investimento estético e político de ‘fazer-ver’ sua figura singular e adquirir visibilidade, o que exigia uma boa dose de autoconfiança:

Ele assumiu posição nas esquinas e começou a conduzir o tráfego humano. (...) Seu rosto – um recorte de um movimento – estava congelado em uma ‘fisionomia da astúcia’. (...) balizava, como um proprietário desconfiado, o ambiente à sua volta. Com seus pés solidamente plantados (...) era um pilar em torno de cuja implacabilidade; o mundo se movia servilmente. Ocasionalmente sacudia os ombros, avisando a humanidade que lhe abrisse caminho. Ele ostentava seu vultoso traje como um estandarte. Suas calças de brim eram flagradas em absoluta simetria. Sua exatidão era um símbolo de seu controle (...) com um gesto esotérico, arrumava seu colarinho, que subia até o pescoço.

Ele estava, de fato, até o pescoço em sua *lugaridade* (BROYARD, 2001 [1948], p. 44, tradução nossa).

Ao final da década de 1940, a anarquia sonora do *bebop* passa a dividir espaço com o *cool jazz*, sua variação melancólica e soturna. Em termos de *design*, esse movimento significou uma mudança rumo a uma imagem mais conformista e desencantada. A descrição fornecida por Patrice Bollon (1993) ressalta na sobriedade deste *hipster* algo da indiferença dos dândis de outrora:

O *hipster* do início dos anos 50, fã do *bebop* e depois do *jazz cool*, usou uma versão atenuada [do *zoot suit*]. O casaco continuava amplo apesar de mais curto e em geral reto, às vezes sem lapela. As calças eram largas, mas não sobravam por toda parte. O tom geral era (...) mais discreto, interiorizado, com um quê ‘doloroso’ (...) A abundância anárquica das cores foi substituída por uma organização rigorosa (...) de tons frios, pastéis e até ‘anticores’, preto lustroso para os sapatos se destacando sobre o bege impecável do terno; gravata branca sobre camisa escura fechada por abotoaduras douradas (...) lenço de bolso preto, cinto fino de crocodilo e corrente curta de relógio de prata (...) com tudo isso, faziam questão de usar, noite ou dia, óculos escuros opacos (BOLLON, 1993, p. 88).

O autor afirma que se tratava de “um traje ao mesmo tempo mais convencional, mais chique, mais próximo dos parâmetros da elegância clássica (...) sobre um fundo mais transviante, crepuscular, desesperado” (1993, p. 88). Esta afirmação fornece um elemento de ligação entre o dandismo e o *hipster*, pois a indolência *cool* os aproxima da atitude *blasé* e reflete um estado de espírito cujo vislumbre assemelha-se aos ocasos, pois, “como o astro que declina, ele é soberbo, sem calor e pleno de melancolia” (BAUDELAIRE, 2010, p. 66). Esta filosofia de vida, forma de comunicação ou reivindicação política desdobrou-se em manifestações artísticas da autoconsciência irônica de seu valor cultural. Por volta de 1930, os trajes já não eram:

apenas uma variação da roupa dos novos-ricos, mas uma variação do modo de vestir dos intelectuais boêmios parisienses do século XIX. Óculos com aros grossos (mesmo quando não era preciso), um cavanhaque, boina (...) eram o uniforme do *bopper* em meados dos anos 1940. O descuidado e o desmazelo do vestir – o *bopper* verdadeiro não usava ternos passados a ferro – tornaram-se moda (HOBSBAWN, 2015, p. 272-273).

A alusão irônica aos clichês da indumentária dos artistas de vanguarda é explícita nas poses de Dizzie Gillespie (1917-1993) para as fotografias publicadas pela revista *LIFE*, em 1948. A absorção do *jazz* pelo *mainstream* significou uma apropriação da criatividade musical afro-americana pela indústria cultural, uma vez que crescera o suficiente para passar de ignorada a mercadologicamente viável. A indústria cultural assimilaria o comportamento audacioso e a sensibilidade musical dos afro-americanos,

envolta em fascínio libertário. O *hipster* foi saudado como “o grande homem instintivo, o embaixador do *Id*. Era solicitado a ler coisas, ver coisas, sentir coisas, provar coisas e descrevê-las” (BROYARD, 2001 [1948], p. 48, tradução nossa). Assim, seu reconhecimento social fora validado por sua sensibilidade de autodidata marginal. Desta forma, antes considerado como “um individualista degenerado, um poeta do submundo (...) tornou-se um pretensioso poeta laureado. Sua antiga subversão (...) sua ferocidade, era agora tão retórica quanto (...) inofensiva” (2001 [1948], p. 49, tradução nossa).

A apropriação da indústria cultural diluiu o *afroswing* em doses publicitárias. Anatole Broyard refere-se a esse movimento, ao dizer que a explosão do *jazz* na cultura moderna “havia sido um sistema crítico, um tipo de Surrealismo [que] agora crescia (...) isolado de suas origens (...) mais rígido que as instituições que ousara desafiar”. (2001 [1948], p. 49, tradução nossa). Mais que distinguir as codificações racistas acerca da legitimidade cultural a era do *jazz* permite compreender o papel dos afro-americanos na constituição das democracias de consumo na modernidade, na medida em que constitui um apelo político que assume a forma estética e performática “produzid[a] das vísceras do corpo alternativo de expressão cultural e política que considera o mundo criticamente do ponto de vista de sua transformação emancipadora” (GILROY, 2012, p. 99). Emancipação é a palavra quando já não nos referimos a escravos ou descendentes ancestrais: o *hipster* é um cidadão, homem de grupos metropolitanos com alguma visibilidade do tipo marginal ou subcultural (VELHO, 1997, p. 84-94).

No tempo linear da duração monumental, não foram concedidos aos artistas negros os mesmos louros perenes desfrutados pela pintura modernista, cujo brilho ofusca até mesmo sua carga ideológica sobre o efeito do programa intensivo de canonização da arte moderna pelo mercado de capitais. É preciso, portanto, confrontar a historiografia do modernismo, nas artes visuais, com as contraversões da modernidade, aquelas capazes de explicitar, como sugere Gilroy (2012), que o entendimento da contribuição da cultura dos afro-americanos conduz ao questionamento de formas enrijecidas de valoração do saber e do fazer criativo, ou ainda, pode favorecer a produção de outras perspectivas de formulação da narrativa da cultura moderna.

1.2.2 Os white hipsters da década de 1950

Este tópico se refere ao momento posterior à era do *jazz*, quando a subversão do *hipster* seria absorvida pela mídia de alcance massivo, que então consolidava sua presença majoritária entre as formas de comunicação do século XX. Assim, o *hipster* dos tempos do *jazz* torna-se a referência imediatamente anterior ao aparecimento da juventude transviada. Com a chegada da década de 1950, hordas de jovens norte-americanos, nascidos após a Primeira Guerra, chegavam à idade adulta. À essa altura, o *jazz* havia se tornado uma febre cultural e se consolidado como parte legítima da cultura do país, mas o ‘*apartheid*’ racial persistia nos estados do Sul.

O *white hipster* tem sua especificidade conjugada ao impacto da bomba atômica, acentuado pela derrocada dos projetos ideológicos, após os resultados catastróficos da tecnologia empregada em favor de tendências genocidas. Somemos ainda a paranoia da Guerra Fria e entreveremos o cenário da literatura *beat*, sua escrita visceral e tresloucada. A *beat generation*, à qual se costuma atribuir relevância no engendramento do movimento *hippie*, é tributária dos espasmos irregulares do *jazz*. Esta geração apontava para a absorção da cultura afro-americana pelos caucasianos, que assimilariam o comportamento e o estilo das classes pobres, precários quando comparados à vida nos condomínios burgueses. Todavia, entendemos que a sociabilidade urbana e a cultura midiática são instâncias autofomentadoras e seria reducionista pensarmos que alguma delas se sobrepõe à outra, pois se complementam mesmo ao se oporem, caso do cenário norte-americano no período em que a efervescência do *jazz* coexistia com o *apartheid*.

Em 1957, Norman Mailer utiliza como epígrafe de seu ensaio sobre os *hipsters* caucasianos, o trecho de uma matéria publicada pela revista de moda *Harper's Bazaar*:

Nossa busca pelos rebeldes desta geração nos conduziu até o *hipster* (...) um *enfant terrible* às avessas. (...) Somos tentados a descrever o *hipster*, **em termos psiquiátricos, como infantil, mas o estilo de sua infantilidade é um sinal dos tempos** (...) Enquanto o único inconformista extremo de sua geração, ele exerce um poderoso apelo sobre os conformistas, por meio das notícias de suas delinquências nos jornais (MAILER, 1957, tradução nossa, grifo nosso)

O autor acreditava que o *hipster* era um tipo de existencialista americano, que “absorveu as sinapses existencialistas dos Negros e, para efeitos práticos, pode ser considerado um Negro branco” (MAILER, 1957, tradução nossa). O autor propõe que esse aprendizado existencial não se deu pela literatura francesa, mas pela estética desconstruída do *jazz*. É o jovem da classe média que se identifica com o sentimento de inadequação e o fascínio da vida da boemia afro-americana de Manhattan. Mailer é

lembrado por sua romantização racista da cultura negra e essa crítica tem sido estendida aos *white hipsters* de modo geral, como apropriadores indébitos das subculturas urbanas (LELAND, 2004, p. 6-10). Escritores como Jack Kerouac (1922-1969) e Allen Ginsberg (1926-1997) frequentaram a Universidade de Columbia e foram introduzidos pelo famigerado William Burroughs (1914-1997) aos redutos boêmios do Harlem e Greenwich Village. Os *beats* consideravam a si mesmos uma minoria desprezível e irresistível, entregue à autodescoberta do *self* e à exploração do desconhecido, como na viagem sem destino descrita nos livros de Jack Kerouac (1922-1969).

As apropriações da cultura afro-americana pela indústria cultural e as elites intelectuais literárias são vistas, com frequência, como um débito não quitado da contracultura do século XX. Essa constatação, entretanto, não invalida a proposição de que a complexidade dos processos de hibridação cultural suplanta (di)visões que pretendam esgotá-la pela definição de limites sociopolíticos ou étnicos. Todavia, urge aprofundar o (re)conhecimento dos desdobramentos e interfaces produzidos a partir da música afro-americana do século XX, notadamente o *jazz*, enquanto vanguarda estética. Eric Hobsbawn visualiza os *hipsters* dos anos 1950 como a juventude:

[das] gerações do pós-guerra, desde que os ‘existencialistas’ pós-liberação da Rive Gauche de Paris lhe atribuíram a primeira forma ortodoxa e um nome. Seus equivalentes brancos americanos, como bem disse Norman Mailer, apropriaram-se da linguagem do *hipster* negro (...) os símbolos internacionais dessa revolta, como o ator de cinema James Dean, são conhecidos de todos. Apesar dessa convergência, no entanto, **o *hipster* original do Harlem não era**, como a geração perdida de [Paris], uma derivação da cultura da classe alta ortodoxa, [mas] uma evolução especializada dos trabalhadores de guetos e párias (HOBSBAWN, 2015, p. 277, grifo nosso).

Desde os loucos anos 1920 até o final dos 1950, o sentido de ser/estar *hip* oscilou, pois “do desejo de consumir como sinal de revolta e de existência, à recusa da sociedade de consumo como condição de liberdade, a mensagem literalmente se inverteu” (BOLLON, 1993, p. 89). O *hipster* da era do *jazz*, cidadão afrodescendente ou imigrante hispânico, reivindicava sua inclusão nas democracias de consumo, ao exercer seu direito de aparecer pelas ruas, como uma estrela nas telas do cinema. O *white hipster* recusava a posição favorável nessa estrutura social racialmente hierarquizada que foram os Estados Unidos na primeira metade do século XX. Por outro lado, não eram apenas filhos revoltados de burgueses protestantes. A vida do escritor Amiri Baraka (1934-2014) abrange desde sua adesão à integração democrática dos direitos civis até o nacionalismo

afro-americano radical; encampa ainda os efeitos do processo colonizador sobre as liberdades civis dos grupos afro-americanos. Entre a juventude transviada, a valorização das imperfeições do presente ganha força, quando as guerras mostraram que o progressismo liberal não consolidaria o ideal moderno. Um sentimento de incerteza em relação ao futuro provocou a busca afoita pela realização individual. Discursos de apologia ao desejo e ao prazer da descoberta adquirem ampla adesão, pois em vez de nutrirem nostalgias ou esperanças, priorizavam a turbulência do ‘agora’:

esta conexão entre sentido e efemeridade envolve uma perpétua reinvenção do agora. O passado provia sustentação, mas pouca autonomia. O futuro, por outro lado, era simplesmente contingente. Em vez de olhar para trás com melancolia, ou adiante (...) para o próximo mundo, *hip* oferecia um modo de racionamento do tempo em finas lâminas do presente [e] lançava graça sobre [suas] imperfeições (LELAND, 2004, p. 138-139, tradução nossa).

O estilo de vestir dos dois tipos atuava em sentido afim, pois, em ambos, o traje desempenhou a função ativadora de pulsões coletivas da cultura, no afã de se “abrir espaços numa época e numa sociedade, por onde pudesse penetrar (...) esse desejo insensato” (BOLLON, 1993, p. 89) de viver o presente como recorrência do *agora*. Em sua história do vestuário, Boucher (2010) observa, sobre esta geração:

Que não conheceram a penúria [da] guerra e desprezam a sociedade de consumo na qual estão imersos, dão mostras de seu desagrado com o conforto adotando os trajes das classes mais pobres: o *jeans*, a camisa sem gravata e a jaqueta (BOUCHER, 2010, p. 413).

Em outra versão da história da moda, o *white hipster* é apresentado como segue:

anteriores aos *hippies*, os *beats* vestiam calças *chino* (de algodão sarjado cáqui), suéter desmazelado, camisa de operário e sobras de produções feitas para militares. (...) O termo *beatnik* surgiu para identificar os jovens que usavam camisa polo de gola alta, chinelos e preto, preto, preto (BLACKMAN, 2014, p. 174).

O estilo incorporou o *jeans*, o que significou o triunfo do conforto sobre a regra, da sensualidade liberal de esquerda sobre a pudicícia conservadora de direita. Nesse momento de transformações, “o terno de trabalho começa a ser visto mais como um uniforme que esconde a identidade do indivíduo do que um traje que a revela” (CRANE, 2006, p. 343). À essa altura, estava associado ao homem ‘direito’, ao passo que o *jeans* comunicava adesão à juventude como valor de transformação, além da identificação com o proletariado, pois estava associado:

Ao trabalho físico e à rudeza; era o uniforme com o qual se realizavam trabalhos braçais. Entre as décadas de 1930 e 1960, ele foi adotado pela classe

média (...) e por membros de vários grupos de marginais, como gangues de motociclistas, artistas e pintores, ativistas de esquerda e *hippies* (2006, p. 346).

Autores destacam o legado de rebeldia associado ao *jeans*, pois, nesse contexto, materializava uma vontade libertária e estava “carregado (...) de uma conotação anticonformista [e] adotado em primeiro lugar pelos jovens, refratários às normas convencionais em vigor” (LIPOVETSKY, 2008, p. 148). A indumentária incluía ainda os tênis *All Star* e camisetas de algodão, até então usadas como roupa íntima. Seria durante os anos 1950 que toda essa convergência de elementos culminaria no nascimento do *rock'n roll*, gênero tributário dos elementos africanos do *jazz* e do *blues*. Dessa forma, conhecer a contribuição cultural da *beat generation* é necessariamente reconhecer a cultura dos grupos afro-americanos e seu apelo ‘popular’ (*folk*, se quisermos), identificado com as margens e não com o centro, enquanto elemento constitutivo do que chamamos de cultura *pop*. O movimento corporal da dança, complementar à música *jazz*, e sua apropriação subversiva dos eruditos instrumentos de sopro foram os perpetradores de transformações que se desenrolariam nas décadas seguintes. A partir da *performance* da moda nas ruas, “eles criaram um modelo para a contracultura de massas dos anos 1960” (LELAND, 2004, p. 112, tradução nossa).

O trabalho de contágio do *swing* insubmisso foi disseminado pelos *white hipsters*, conhecidos como *beats*. Uma vez mais, percebe-se que os processos de hibridação cultural entre os dois macrogrupos não respeitam as ordenações sociais do poder público de gestão dos espaços e dos corpos. Todavia também fica nítido que uma situação de hegemonia secular das elites caucasianas com acesso à educação formal e ao prestígio social do poder aquisitivo interfere diretamente sobre a produção de narrativas da cultura – uma história de vencedores, na qual a luta em torno da produção dos sentidos culturais coincide com a luta pela vida material.

1.3 Anos Rebeldes: do movimento *hippie* ao dos Direitos Civis

Nos idos de 1960, o nome e a figura do *hipster* tornaram-se amplamente conhecidos nos Estados Unidos e foram assimilados nos meios de comunicação, especialmente pela ação mediadora do cinema, música e publicidade. O movimento *hippie* significou uma expansão vertiginosa das formas ‘subculturais’, cujas práticas

consideravam os efeitos da atividade humana sobre o meio ambiente e a valorização igualitária das diferenças culturais. Os *hippies*, “com flores naturais protestavam contra as diferenças das classes sociais, a intolerância, o racismo e a guerra” (VILLAÇA, 2011, p. 188). Entre futurismos e psicodelias, o traje masculino passou por um período no qual “eles usaram uma moda variada, que incluía (...) camisas floridas, casacos *hippies* e amplos cáftans” (2011, p. 189).

Sem prejuízo da inferência, podemos incluir as batatas de linho ou calças de algodão cru, as sandálias franciscanas, bordados ou *patchwork* (retalho costurado). Elementos étnicos são apropriados pela moda: túnicas e ponchos desafiariam a silhueta dos ternos de outrora e redefiniriam os limites entre gênero sexual ou pertencimento cultural. Nos anos 1960, o visual andrógino foi explorado e “rapazes cabeludos de roupas justas abraçados com moças de cabelos curtos e calças (...) causavam estranheza” (2011, p. 191). Incluiria ainda o consumo de roupas de segunda mão, no cenário dos movimentos, em prol das liberdades civis. Hordas de jovens migravam para São Francisco, na Califórnia, para participar do movimento em prol dos direitos LGBT. O consumo de substâncias psicotrópicas integraria os estilos de vida de forma menos negativada, a julgar por posições de pensadores como Deleuze & Guattari: “Se a experimentação de droga marcou todo mundo, até os não drogados, é por ter mudado as coordenadas perceptivas do espaço-tempo, fazendo-nos entrar num universo de micropercepções” (2008, p. 32).

O sociólogo norte-americano Howard Becker (2008) realiza no livro ‘*Outsiders*’ um estudo dos ‘desviantes’, no qual dedica partes a analisar a pedagogia do consumo da *cannabis* como rito iniciador de músicos de *jazz* brancos. Esse contato intercultural aparece nos platôs da dupla europeia como busca da identidade norte-americana através do nomadismo territorial, rumo ao Oeste norte-americano, com “seus índios sem ascendência, seu limite sempre fugidio, suas fronteiras movediças” (DELEUZE, 2011, p. 40). A visão reitera o ideário em torno da alteridade cultural dos *beats/white hipsters*, no qual “a viagem, a alucinação, a loucura, o índio, a experimentação perceptiva e mental, a mobilidade, o rizoma” (2011, p. 41) emergem como dilatações dos horizontes de sentido, multiplicação dos hibridismos culturais e crescente popularidade na mídia cultural e no mercado fonográfico.

Em 1961, o psiquiatra e revolucionário martinicano Frantz Fanon publica ‘*Pele negra, máscaras brancas*’, no qual reinsurgiu contra a compreensão aterradora de que, no

continente europeu, “o Mal é representado pelo negro (...) Satã é negro (...) o lado ruim da personalidade (...) o arquétipo dos valores inferiores é representado pelo negro” (FANON, 2008, p. 160). Em seu ensaio, o corpo ocupa um lugar de questionamento e problematização da condição ontológica, reveladora das contradições do racismo e seus efeitos sobre a psique e a autoestima dos indivíduos discriminados. Ao reivindicar sua individualidade, o autor propõe que o corpo “não se opõe àquilo que vocês chamam de espírito. Nós estamos no mundo” (2008, p. 116). O corpo é o trampolim do devir, a catapulta das potências poéticas, instância de comunhão e identificação, produtora de pensamento, expressão e comunicação. O afrodescendente aparece no ensaio como alguém de identidade fraturada, infamiliar e indeterminado, de ânimo insubmisso: sua realidade é a urgência do devir, não a fixidez histórica das linhagens genealógicas. As circunvoluções libertárias do ensaísta anunciariam a emergência do sujeito pós-colonial e a indeterminação de seu lugar de enunciação enquanto existência nas fronteiras de narrativas marcadas pela exclusão, clandestinidade e marginalidade.

Em um movimento de dupla consciência, a filosofia dos feiticeiros enfileira-se ao ensaio revolucionário, pois permitem entrever o corpo como lugar performativo, feito de pulsões, ritmos e multiplicidades imprevisíveis. Sua amplitude de polimorfismo ultrapassa as classificações dicotômicas e interdições seculares. Desdobrado em modos de viver, trajes, danças, performatismo musical e visual, poesia e pensamento, o corpo sustenta a realidade imediata das potências do existir. Suas manifestações são expressão da alteridade e assim constituem “enunciados performativos, isto é, (...) aqueles que fazem acontecer aquilo que enunciam” (SODRÉ, 2015, p. 193). Qualquer ‘*self*’ corporificado constitui *lugar de fala*, simultaneamente social e íntimo, singular e plural, no qual a identidade cultural pode ser performada pela composição complexa do movimento corporal e do discurso.

Corpos vestidos produzem fatos sociais, efeitos estéticos e ideológicos que permitem o empoderamento das consciências pela expressão artística, intelectual ou da sociabilidade. A cultura das ruas e clubes constitui-se por proliferações e contágios interculturais entre matilhas, sua linha busca a escansão, pois é “outra que a da família e dos Estados e ela não para de trabalhá-las por baixo, de perturbá-las de fora, com outras formas de conteúdo, outras formas de expressão” (DELEUZE, 2008, p. 24). Suas políticas estéticas vertem das manifestações de empoderamento cívico pelo consumo, que

expressariam “grupos (...) oprimidos, ou proibidos, ou revoltados, ou sempre na borda das instituições” (2004, p. 30). Contígua às liberações de possibilidades perceptivas do tempo-espaço, a fragmentação das experiências de temporalidade seria catalisada pela consolidação dos regimes mercadológicos e da programação perceptiva pelo entretenimento e consumo da cultura midiática.

Nesse cenário, as imagens emergem como “substitutos da experiência [e] indispensáveis para a saúde da economia, para a estabilidade do corpo social e (...) a busca da felicidade privada” (SONTAG, 2004, p. 170). Elas assumem o lugar do real e intensificam nas práticas cotidianas a noção de que “uma pessoa é um conjunto de aparências” (2004, p. 176). A visão da filósofa converge ao ponto examinado por Benjamin (2012) ou Flusser (2011), ao propor que a magia da imagem faz reviver algo do sentido ritualístico das imagens. No mundo cosmopolita, aparecer torna-se sinônimo de ‘ser real’: a imagem após o triunfo da técnica sublinha que a ideologia da técnica evita sua face de crença religiosa – a mística irracional do capital, seus rituais litúrgicos e fetiches, altares de concreto e sacrifícios de carne. A política das identidades e sua realização performativa nas liturgias da sociabilidade urbana, os corpos vestidos criam o tempo e o real na fluidez deslizante dos códigos, nas poses fotográficas *en vogue*. O espírito do tempo torna-se *fashion*, mágica dos modos e das imagens da moda:

A produção da imagem supre uma ideologia dominante (...) O estreitamento da livre escolha política para libertar o consumo econômico requer a produção e o consumo ilimitado de imagens (SONTAG, 2004, p. 195)

Ao tratar das políticas culturais na transição entre os anos 1960 e 1970, Terry Eagleton (2011) conta-nos que o aparecimento de formas de viver que se opunham ao *stablishment* mercadológico, rumo a visões ideológicas mais flexíveis, engendradoras dos sentidos do termo ‘pós-modernidade’, conviveriam com ecos das lutas de classe e de visões classicistas superadas sobre a legitimação da arte, visto que “o que havia restado dos politicamente turbulentos anos 60 era estilo de vida e política de identidade, que, com a paralisação da luta de classes em meados da década de 1970, passaram (...) para o primeiro plano” (2011, p. 178). A cultura tornou-se consumo simbólico, conjugada a políticas públicas de institucionalização das práticas culturais e gestão do espaço urbano. Os ideais da contracultura *hippie*, junto ao movimento dos direitos civis, seriam perpassados pelo avanço do mercado sobre as modulações de estilo de vida e a

intensificação da distribuição de produtos e bens, serviços e lazeres constituidores de hábitos de consumo e comportamentos sociais.

No íterim 1960-70, o estilo extravagante dos artistas da *Motown* por certo diferia de grupos com o perfil próximo ao de Martin Luther King (1929-1968), um pastor que se vestia com a sobriedade dos protestantes. A mobilização do corpo catalisaria a fragmentação especializada dos nichos de mercado que marcariam o consumismo majoritário da década de 1980. Os bancos de imagens digitais mostram como a indumentária, dos ativistas políticos do grupo Panteras Negras, compunha-se com calças, botas e boinas militares. Itens imprescindíveis eram as jaquetas de couro, acessórios dourados e a ostentação de armas de fogo. O extremismo desse grupo radical mostra a moda como fator indissociável da expressão dos posicionamentos políticos. Esse período fora marcado por disputas entre ditadores e dissidentes da cultura urbana, além dos avanços da presença do capital corporativo, cujo movimento econômico empregara a pacificação nos moldes ocidentais como gatilho ideológico capaz de justificar a implantação de regimes de consumo nas antigas colônias – eis o pós- -colonialismo (ACHEBE, 2011).

O histórico da indumentária dos grupos afro-americanos no período precisa considerar sua inextrincável relação com o consumo de música, na medida em que o performatismo envolvido na produção e o consumo musical emergem como modalidades de empoderamento dos afrodescendentes e visibilidade das identidades culturais. Na década de 1970, a *black music* contribuiu para a popularização dos visuais propostos pelo estilo das discotecas: “sapatos de plataforma (...) pantalonas com patas de elefante e camisas de poliéster [a] roupa brilhante de discoteca (...) os músicos negros *funky* fizeram sucesso com roupas extravagantes” (VILLAÇA, 2011, p. 197). O frenesi *disco* lançava mão de tecidos vistosos, cabelos modelados, óculos e sapatos coloridos e muito brilho, como era comum aos grupos ‘*disco*’, de modo geral. Ao rastrear a assimilação da *black music* no Rio de Janeiro, a pesquisadora Íris Agatha de Oliveira conta-nos, em sua dissertação, do teor político contido na exibição afirmativa do cabelo ‘afro’ ou *black power*, em um país racializado como o Brasil:

o cabelo sem alisamento ainda não era popular entre sambistas (...) Os intelectuais pretos adotaram-no de pronto (...) ao som do *soul* (...) um enorme contingente carioca entrou em cena, dançando [e] contestando, exigindo e elencando propostas de uma nova consciência: o direito de ‘ser preto’ (...) um

anúncio da possível desconstrução de um imaginário nacional” (OLIVEIRA, 2014, p. 84)

A *black music* por aqui assimilou o fenômeno norte-americano pelo alcance do mercado fonográfico e pela mídia cultural. Os grupos *black* e suas festas aparecem nos meios de comunicação como manifestação cultural dos subúrbios do Rio, composta por jovens “que curtiam o *soul* nos fins de semana e gostavam de roupas extravagantes, pisantes (sapatos) especiais, cabelos *black power* e óculos escuros como no Harlem” (2014, p. 137). As virtudes da aparência tornam-se emblemas da comunicação do estilo pessoal ou da luta por igualdade social como participação na lógica do consumo. Tal proposição amplifica seu sentido defronte os efeitos históricos de desigualdade social, gerados pela escravidão e pelo racismo, como componentes da economia e cultura da modernidade. No império brasileiro, os escravos “eram proibidos de usar sapatos por uma convenção consuetudinária entre os escravocratas, que [assim] elevavam seu *status* em relação aos serviçais” (2014, p. 141). Por essas e outras, mais que um signo, o traje é um *fato*, acontecimento que realiza um estar no mundo e atesta a dignidade da pessoa. O consumo de moda engendra comunicações da resistência estética, superação da miséria, ou ainda, demonstração de bem-estar, pertencimento social ou cultura política.

Os contatos interculturais entre as Américas e a África, desde a década de 1970, envolveriam processos complexos, cujos fluxos inter-relacionados derivaram dos contatos entre os grupos políticos e/ou artísticos dos Estados Unidos e da costa africana do Atlântico. Figuras como o multi-instrumentista Fela Kuti (1938-1997) e seu grupo de músicos e dançarinos funcionam como amostra qualitativa dessas interconexões que dão testemunho das dinâmicas entre culturas pós-coloniais africanas e grupos culturais afro-americanos do hemisfério Norte. Nos círculos do *rock*, Jimi Hendrix (1942-1970) confirma a visibilidade midiática como processo paradoxal, libertador e coercitivo, pois a indústria fonográfica reinventa sua imagem conforme o imaginário dos ingleses sobre “[o] artista negro americano: impetuoso, sexual, hedonista e perigoso” (GILROY, 2012, p. 193). Vestido em figurinos que remontam a ciganos ou ao indígena norte-americano, em seu trabalho conjugam-se o antigo ao tecnológico: passado e futuro da cultura fluem das fendas sonoras, as quais contêm frequentes reverências “às tradições baseadas no *blues* e uma espiritualidade agressivamente *high tech* e futurista [que] destila um conflito mais amplo (...) entre o pré-moderno [e] o moderno” (2012, p. 195).

Côncios dos perigos das generalizações, a articulação entre o arcaico tribal e o *nonsense* tecnológico, do qual fala Homi Bhabha (2013), mais que permitir expor a superação conflituosa das segregações culturais de bases étnico-raciais, lança-nos adiante, rumo à convergência de temporalidades, para fora do imaginário arquetípico ou da cronologia factual. As relações entre a cultura midiática e os artistas afrodescendentes foram reconfiguradas pelo capital e a inserção desses grupos na lógica do mercado acompanha a produção sistemática de estrelas e celebridades, cujas imagens permitiriam levar adiante as desconstruções de estereótipos e apropriações. Do lado alterno, exemplificam a colisão dos imaginários na ubiquidade do mundo-imagem. A fragmentação pós-moderna se impõe sobre a historicidade dos signos, sob a forma da perda do referencial e a indeterminação do significante.

Desde a aceleração dos processos de comunicação e a globalização da cultura, tais fenômenos desembocam em argumentações sobre o sentido indecível dos produtos culturais. A teoria desconstrucionista de Derrida (1995), acerca da diferença cultural do significante como negociação intermitente e posposição do sentido, sustenta parte fundamental dos estudos do hibridismo étnico, das diásporas, migrações e teorias culturais da fragmentação da identidade (HALL, 2015, 2003; GILROY, 2012, BHABHA, 2013). De outra face, essa qualidade indecível presente nas visões de cultura sustenta proposições sobre a moda na pós-modernidade, nas quais os produtos funcionam como alegorias, cujo significado cambiante contém ainda “uma referência à história [mas] o significado alegórico muda com o tempo” (BARNARD, 2003, p. 232). Logo, está sujeito a contingências sócio-históricas, cujas configurações “permitirão às circunstâncias (...) em mutação mudar o significado dos fenômenos culturais” (2003, p. 232); conforme essa hipótese, a moda consiste em práticas híbridas da ludicidade do vestir, no sentido da bricolagem temporal, ou seja, brincar com blocos de tempo como estratégia estética e forma política de reciclagem do passado das indumentárias.

Quando autores sugerem que os sujeitos pós-coloniais funcionam como alegorias das políticas de identidades culturais no cenário pós-moderno (EAGLETON, 2011), ou que o estudo das contraculturas afro-americanas reinventam versões contramodernas da história cultural, criam as frestas pelas quais olhamos as produções da atualidade, nas quais a conexão entre mito e história, imagem e poder permite convergir ao tempo de agora. A problemática do anacronismo temporal, um tópico teórico cuja prerrogativa de

verdade pertence hoje aos grupos dominantes europeus, e suas teorias estéticas sobre a contemporaneidade (DIDI-HUBERMAN, 2015), cujos fundamentos historiográficos remetem ao marxista Benjamin, estão longe de contemplar as vozes dos grupos minoritários, pois a imagem dialética será justaposta às teorias da arte acerca do renascimento das tradições pagãs europeias, isto é, não contemplam como componente substancial sequer os hibridismos culturais das colônias francesas e seus próprios anacronismos do poder, cujos registros limitam-se aos estudos etnográficos (WEILL, MENUT, FLUBACHER, 2015).

Ideólogos da cultura negra empregam o termo ‘pan-africanismo’ para se referir às visões ideológicas da formação dos estados africanos e suas generalizações sobre a África, acompanhadas da rasura das diferenças socioculturais dos povos e sociedades afro-americanos. Subjazem a essas noções políticas aspectos totalitários e/ou fascistas, que tomam “emprestado teorias alemãs sobre a hipersimilaridade racial e o absolutismo étnico” (2012, p. 18). Da perspectiva mercadológica, ‘pan-africanismo’ pode ser compreendido como conjunto de elementos simbólicos da cultura africana propostos pela mídia, moda e publicidade de forma genérica, na qual a África surge em uma visão eurocidental, de decupagem das particularidades étnicas.

Ao colocar em análise as dinâmicas de assimilação da contracultura norte-americana no Brasil dos anos 1960-70, Nízia Villaça observa que a consolidação de modos de vida *underground* coincide com o ‘pós-tropicalismo’, cuja identificação não é com a ideia generalizante de povo, mas “com as minorias, como negros e homossexuais. São tempos de valorização da cultura afro, da negritude, bem como da descoberta da Bahia” (VILLAÇA, 2011, p. 186). A autora destaca a amplitude do movimento, que extrapola a agência cultural dos artistas famosos, para envolver “amplos setores das classes médias urbanas, dos grandes centros do país, em busca de novas concepções de vida, valores e comportamentos” (2011, p. 187). Na Europa, Baudrillard diria que “o desenvolvimento da moda é contemporâneo do museu” (1996 [1976], p. 113) e ambos reverberam a experiência paradoxal da temporalidade, pois, se o museu exige a inscrição eternizada das formas, a moda atua em favor da atualidade transitória, e ambos agem de modo simultâneo na distribuição de visualidades e configuração de regimes da visão. Passado e presente se conjugam na moda pela simbolização alegórica do corpo e seu

efeito de torção temporal, no qual formas do passado “poderão voltar a assombrar o presente com sua não atualidade” (1996, p. 112).

A experiência do tempo inscreve-se na visualidade espetacular das mídias. A linha reta do ideal modernista, da arte abstrata ou da alfaiataria inglesa revela seus avessos e cerzidos invisíveis. Ouroboros ou a faixa de Moebius são imagens possíveis, contidas em teorizações da realidade como desdobramento especular dos sistemas de comunicação, cuja simbiose com a vida presencial afetaria as nuances da experiência de percepção temporal, desde a flexibilização do trabalho corporativo ou institucional e suas premissas de dinamismo e autossuficiência (SODRÉ, 2011; SENNETT, 2011). A reciclagem dos estilos encamparia o grafismo têxtil, a estamparia tribalista ou as túnicas com a mesma futilidade que revisita os cânones do vestir europeu, de forma a refletir a fragmentação dos sentidos no cenário da cultura pós-moderna. A partir do hibridismo entre presente imediato e passado imaginário, a moda promove a colisão entre temporalidades, inscrita sobre o corpo como suporte da comunicação pela qual a sociabilidade urbana transforma fatores históricos e políticos através da constante negociação de sentidos e luta por visibilidade social.

Se as histórias institucionais afirmam que a modernidade democrática libertou os escravos, então, depois disso, os modernos foram libertos pelos descendentes livres daqueles, pois as novas gerações forneceriam ao espetáculo religioso do capital algumas de suas nuances mais generosas, libertadoras e desinibidas. Desde o frenesi da era do *jazz*, os *afrobeats* e o *hip hop*, são numerosas as inovações de comportamento corporal introduzidas na cultura urbana do último século pelas demandas culturais dos grupos afro-americanos. Seus estilos de vida, enquanto participação social ativa, mostram que a partilha da legitimidade cultural continua desigual. A fantasia imediata constitui uma verificação de igualdade civil no âmbito da cultura consumista em avanço mercadológico, mas ainda não transforma a colonização europeia do pensamento.

Suas histórias mostram que a cultura modernista pode ser narrada de pontos de vistas alternos, nos quais as crenças na racionalidade, ciência e tecnologia deixam-se entrever como fé em ideias, abstrações despidas de divindade e, no entanto, sagradas, pois defendidas com fervor fanático nos departamentos de teoria da arte de territórios pós-coloniais, como o Brasil. O capitalismo como religião é pródigo em mistificar seu próprio misticismo de base judaico-cristã, culto sem descanso e trégua, no qual “não há dia que

não seja festivo no terrível sentido de ostentação de toda pompa sacral, do empenho extremo do adorador” (BENJAMIN, 2013, p. 23). Em altares de concreto e aço, o trabalho se torna sacrifício e os lazeres do consumo cultural se tornam libações ao deus-dinheiro. A dança e o corpo seriam outra forma do ritual, pois envolve celebração e culto. A magia da moda, o império do transitório fendem acessos à mística do capital e à possibilidade de desconstrução da teodiceia do mercado.

1.4 Hip hop & vogue balls: anos 1980 e 1990

Terminada a década de 1970, o levante político-cultural dos vinte anos anteriores e sua tendência ideológica libertária foram forçados a ceder espaço às políticas econômicas neoliberais. No âmbito da cultura norte-americana, isso significou um recrudescimento do conservadorismo e do individualismo, cujos ícones maiores foram os presidentes Ronald Reagan (1911-2004) e George Bush (1924-) (o pai). Na Inglaterra, Margareth Thatcher (1925-2013) dava o tom da década, ao proclamar o fim das comunidades e a ascensão da sociedade dos indivíduos, na qual o Estado se desoneraria cada vez mais de qualquer responsabilidade pelo bem-estar social. Na década do capitalismo selvagem e dos *yuppies*, cidades, como Nova Iorque, estavam tomadas pela violência e os avanços do capital sobre as formas culturais tornavam o ambiente hostil para aqueles que não se integrassem à lógica do consumismo.

Nesse período, a conexão entre reconhecimento social e ostentação dos itens de consumo como símbolos de *status* é fortalecida e intensificada. A indumentária do *hip hop* acompanhará esse movimento. No Harlem, a loja *Dan & Dapper's* desenhou e executou figurinos emblemáticos desse período, ao reproduzirem nos agasalhos esportivos monogramas de grifes famosas. As referências ao esporte tornam-se constantes: *Adidas*, *Nike* e *Reebok* viram fetiches, assim como camisetas de times de basquete ou hóquei, agasalhos e bermudas largas, acessórios como bonés de aba reta, grossas correntes, anéis e tatuagens e até arcadas dentárias revestidas com ouro. O estilo *break* era a dança que acompanhava o *hip hop*, cujos movimentos oscilavam entre o improvisado e o ensaiado, em uma dança aleatória e simultaneamente programada.

O brilho democrático da moda na década do consumismo terá seu representante na teoria pós-moderna no ensaio de Gilles Lipovetsky (2008 [1987]), no qual mostra-se

a emergência dos valores da fama e autorrealização. As imagens do sucesso, após o cenário politizado das décadas anteriores e a voga neoliberal, significaram “uma reviravolta cultural em favor do lucro e do mercado” (LIPOVETSKY, 2008, p. 254). O modelo mercadológico de subjetividade é orientado pelo *business* como “meio de construir para si um lugar economicamente confortável quanto uma maneira de realizar-se a si próprio” (2008, p. 254). Rumo a um paradigma de sociabilidade centrado nos egos individuais, estimula-se a ostentação do luxo como imagem do sucesso social pleno. A moda esportiva convergirá para o ideal competitivo do indivíduo consumista. A *performance* do ‘eu’ impõe-se como necessidade social cujas dinâmicas de sociabilidade refletirão a competitividade dos *yuppies* – em termos de competição, através da ostentação do consumo de marcas famosas, como símbolos do empreendedor, cujo narcisismo reverbera ecos distorcidos dos ideais de autenticidade da modernidade (TAYLOR, 2009).

Desde a década de 1980, o investimento em aparência pessoal emerge como uma das modalidades evidentes de autoexpressão e comunicação do *status* social e econômico, cultural e simbólico. A visibilidade, como um valor passível inclusive de capitalização, é alcançada a partir da figura atraente, o que se consegue de maneiras variadas, na simbiose entre o corpo e as roupas, em que ambos se reivindicam como conjugação alterna de manifestação aurática, energética. Desde esse período, autores observam que a democratização do consumo prolifera pela vida pública/social sob o viés de “uma performance que impulsiona cada um a se singularizar, tornando-se si mesmo. O ponto de vista do ator (...) domina a mitologia da autorrealização” (EHRENBERG, 2010, p. 9-14), na sociedade do (auto)controle.

O grafite ocuparia posição de destaque no sistema das artes visuais, em especial através do trabalho de Jean-Michel Basquiat (1960-1988), cujo talento notório efetivaria, com sua celebridade, o ideal de artista modernista entre os afro-americanos. Nesse sentido, sua fama é análoga à posição de Michael Jackson (1958-2009) na música, pois as histórias de suas vidas simbolizam um triunfo da legitimidade cultural dos afro-americanos nos círculos *mainstream*, por muito tempo comandado por galeristas ou produtores musicais da elite caucasiana. Nos domínios da música eletrônica, o trabalho do DJ Afrika Bambaataa (1957-) daria andamento às hibridizações entre o *electro* e o *hip hop*, que abririam caminho para o desenvolvimento de numerosas variações nos anos

seguintes, como o *techno* e o *house*; esses últimos, engendrados de outras ramificações, tais como o *tribal house*. Esse estilo eletrônico associado aos clubes *gays*, cuja sonoridade assimilava a percussão tribal, as vocalizações das divas *R&B* e bases eletrônicas, demarca uma hibridização entre música digital e cultura afro-americana.

Na mesma época, nos guetos *gays* de Nova Iorque prosperaram os bailes de *vogue dancing*, forma de dança coletiva e apresentação performática, que reunia jovens por identificações de gênero e sexualidade, em bailes fartos em androginia, exuberância e ironia politizada. Entre esses grupos de afro-americanos e hispânicos, homo e/ou transexuais, a imagem e a moda serviam de escape para mundos fantásticos, assim como delatava uma situação social excludente. Suas performances partiam da mimetização de poses glamorosas, evocadoras de poder – modelos de *Vogue*, os executivos, as divas, mas também os movimentos sugeridos pelas figuras egípcias ou da ginástica olímpica. O documentário *Paris Is Burning* (EUA, 1990) registra a vida dos frequentadores desses bailes (*balls*), nos quais corpo & moda mobilizavam uma energia de singularidade, da improvisação criativa e fraternidade comunitária. Os grupos compartilham históricos de discriminação sexual ou étnica, exclusão das oportunidades no mercado e reconhecimento profissional artístico e/ou midiático. Os bailes de *vogue* são uma apoteose do *glamour* insubmisso e autoconsciente, em que o prazer da exibição e da disputa em torno das categorias performáticas ou da dança coletiva. Essas, por sua vez, constituiriam modalidades expressivas que mantêm a coesão e solidariedade grupal dessas matilhas de filhos abandonados da América.

Os integrantes das ‘*houses*’ (nome dados aos grupamentos da cena) engajavam-se na legitimação mútua de sua ‘realidade’ (*realness*); ‘ser real’ equivalia a mostrar pela aparência o potencial do indivíduo, cujas exibições atestavam sua capacidade por meio de aplausos e troféus. Categorias como ‘executivo’ funcionaria como enunciados performativos – movimento expressivo de realização, não representação, que politizam o performatismo *fashion*. Como afirma um dos personagens, os desfiles atestavam que ‘*se tivesse a oportunidade*’, também poderia ‘vir a ser’ um executivo. Essa exibição da criatividade pela roupa, modo de andar e gestos convincentes constitui uma efetivação da potência e realização subjetiva do pertencimento coletivo.

Ao analisar o performatismo do corpo na dança, os estudos de Nízia Villaça contribuem para compreendermos as artes corporais como provedoras de um cenário

lúdico, capaz de questionar o espaço e a realidade para além das classificações econômicas, étnicas, de gênero ou sexualidade. Movimento como simbiose entre corpo e mundo, a liberação criativa contida no experimentalismo da dança compõe uma “dinâmica em que o não saber, as ideias confusas, não constituem um demérito, mas sinaliza a tomada de consciência pelo corpo e, simultaneamente, a adesão do pensamento ao corpo” (2011, p. 120). Na dança, o corpo como forma de dissolução do ‘eu’ na coletividade, realiza movimentos em busca de comunicação, pois se põe ao encontro da alteridade do mundo. Desde as virtualidades contidas nas potências da expressão corporal, a dança “possibilita a circulação das intensidades e afetos [em] uma velocidade que não permite a formação de conceitos (...) movimento sem início ou fim, energia, eletricidade” (2011, p. 121).

No documentário, participar dos bailes, como objetivo do cotidiano, constitui o *ethos* dos personagens, organizados em torno da produção de instantes de *glamour* performativo, um modo de viver em estado de graça, de celebração ininterrupta da fantasia e do estar-junto das comunidades. Afeto das matilhas de anômalos, alianças das gangues de dançarinos, tal convergência possibilita uma “reconfiguração do estatuto do corpo como singularidade, como fluxo e multiplicidade” (2011, p. 122), que abandona a âncora do ‘eu’ e realiza sua alteridade ao tornar-se Outro ou coligar-se a outros pela sociabilidade lúdica da dança e dos desfiles, suas categorias e premiações. A dança entre grupos subculturais suplanta os modelos de subjetividade propostos pelo mercado. O *voguing* seria assimilado pela indústria musical através da cantora Madonna (1958-). Essa e outras ocorrências corroboram a improdutividade do debate em torno da prerrogativa da influência do mercado sobre as culturas *de rua*, pois a última responde por numerosas mudanças de comportamento ou sensibilidade, que surgem primeiro nas ruas e grupamentos minoritários e, depois, são captadas por artistas e analistas de mercado, que os dilui e distribui em larga escala, ao modo indústria cultural.

No que se refere às culturas negras do século XX, a realização deste estudo tornou legível certa sonegação de sua relevância constitutiva para a história cultural (pós)moderna. As hibridações e contágios transculturais são ratificados como força criadora, na qual a energia do estranhamento é vertida para a criatividade e não o conflito violento. Até pouco tempo, brancos no *hip hop* eram exceção, assim como negros no *indie rock* apareciam em menor número – mas apareciam, uns dentro dos outros, os outros

dentro dos uns e ambos dentro uns dos outros, em deslizamentos dos sentidos produzidos pelo hibridismo, que não respeita limites de classificações hierárquicas do valor estético ou arrefecem-se diante das discriminações sociais.

Na década de 1990 seria ampla a disseminação do som e do estilo grunge de bandas da cena de Seattle. Do Nirvana ao Soundgarden, as letras das canções falavam de desespero adolescente, sentimento de vazio, suicídio, sexo abusivo e consumo excessivo de drogas. Suas guitarras distorcidas descendiam do *Velvet Underground*, contágio sonoro transmitido através de bandas como *Sonic Youth*. Os figurinos são suéteres velhos, encontrados em brechós e armários esquecidos, camisetas puídas, tênis detonados, cabelos ensebados e a tez anoréxica dos dependentes químicos, em nítida atitude de recusa aos excessos consumistas dos anos 1980. Ao final da década, o *indie rock* engendraria o fluxo cultural semialternativo, que criaria as condições de reaparecimento do *hipster* na década de 2000. Ocorrências sintomáticas deste processo foram a influência exercida por bandas como *The Strokes*, *Franz Ferdinand* e *Yeah Yeah Yeah's* na cena *rock* de Nova Iorque, que assimilariam a cultura eletrônica e desaguaria nas vertentes do *electrorock*. A música eletrônica fomentara o desenvolvimento paralelo de grupos urbanos e nichos de mercado, cujos modos de viver acompanham o ritmo da frequência nas festas. O *techno* e o *trance* surgiram nesses eventos entre cidades, como Nova Iorque, Londres, Berlim e Ibiza. A cultura das *raves* se alastraria pelas metrópoles e alcançaria inclusive rincões inóspitos como Goa e Bali, cultuados pelos 'trancers' do hemisfério Norte, ou mesmo no litoral brasileiro, a exemplo de Trancoso - BA.

Essas cenas de remixagem cultural criam as condições de produção de modos de viver sustentados pela oferta de serviços e mercadorias, mas orientados para modulações intersticiais de negociação constante entre atividades que envolvem desde a alimentação até a indumentária, a dança e os eventos sociais, com suas atrações musicais. O consumo simbólico afirma-se como força social coesiva, estimuladora do multiculturalismo e da cultura digital. Esse momento suscita interfaces com os rituais dionisíacos, conforme propõem os estudos do sociólogo francês Michel Maffesoli (2009), a respeito do tribalismo urbano dos jovens europeus nas duas últimas décadas.

Dionisos pós-modernos (...) em transe dançam ao som de ritmos bárbaros. A música *tecno* domina (...) Basta que haja barulho (...) para que a selvageria (re)emerja, para que a rebelião esteja ao alcance da mão (...) Aflora o mito do *puer aeternus*. Essa criança eterna que é Dioniso, esse moleque divino,

símbolo constante da mudança das formas instituídas (MAFFESOLI, 2009, p. 15, grifo nosso).

Nas festas da cultura *clubber*, os trajés variavam desde roupas e acessórios fluorescentes, nas estampas com alusões a alienígenas, ao universo infantil e dos *cartoons*, ou no sorriso amarelo do *Smiley*; os cabelos coloridos, as muitas tatuagens e maquiagem flúor continham uma reivindicação de criatividade autônoma, que constituía grupos subculturais e práticas performáticas de apresentação pessoal. Nos anos 1990, *clubbers* movimentavam a noite paulistana ao som de música eletrônica e figurinos absurdos. A cena revelou profissionais, tais como Alexandre Herchcovitch (1971-) e Marcelo Sommer (1967-), que protagonizariam a consolidação do calendário de moda no Brasil. A efervescência da cena foi documentada no livro *Babado Forte*, da jornalista e consultora de moda Érika Palomino (1967-).

Assim, os *hipsters* dos anos 1920 conduziram-nos a desconstruir a demonização de Exu Legbara, a figura mítica em torno do *hipster*, rumo ao reencontro com o dinamismo e multiplicidade emanados dessa entidade, para se examinar aspectos do performatismo *fashion* e da alteridade corporal como lugar mobilizador de comunicação social. Dentre os europeus, a visão de Maffesoli sugere um arremedo de paganismo e o imediatismo dos divinos prazeres dos rituais arcaicos. Nesse movimento, reconhecer a ludicidade ritual dos processos de sociabilização pelo consumo simbólico equivale a concordar com a ideia de que tais grupamentos “retornam à comunidade arquetípica, onde a união dos espíritos e dos corpos, tal como um sacramento, torna visível a força invisível que une todos e cada um a este mundo” (2009, p. 16). Ao declarar o fim do individualismo que havia predominado desde o consumismo neoliberal da década de 1980, as pulsões ritualísticas e dionisíacas do autor indicam o rumo da comunidade, da solidariedade e colaboração como cultura política a ser buscada pelos grupamentos sociais metropolitanos.

1.5 O retorno do *hipster*: a década de 2000

Publicado em 2010, por iniciativa de um grupo de pesquisadores vinculados à The New School for Social Research, o livro *What was the hipster? A Sociological Investigation* (GREIF, 2010) é o produto editorial de uma série de conferências realizadas

a partir de textos-base, ensaios dos organizadores, a partir dos quais foram agrupados registros da transcrição de um simpósio e reflexões de um dossiê final. O pequeno volume analisa o reaparecimento do *hipster* nos EUA, durante a década passada, e a constituição de uma subcultura urbana de características próprias, com foco especial no estilo de viver, o que inclui um elenco de hábitos e maneiras de consumir, capazes de distingui-los (e de nos confundirem), e comunicar uma postura ou comportamento face à realidade social. Dentre as passagens mais relevantes, destacaremos algumas observações do prefácio e do ensaio inicial, que propõem tentativas de conceituação feitas a partir de caracteres proeminentes de identificação destes personagens.

O estudo se refere ao período entre 1999 e 2010 e dedica-se a investigar o reaparecimento da subcultura *hip*, em um momento no qual a imagem do *hipster* alcançou um nível de disseminação dotado de características estereotipadas, ou seja, reproduzidas em larga escala e transformadas de seu sentido inicial. Por outro lado, o fato deste estilo ter alcançado o domínio *mainstream* da cultura possibilitou a hibridização do estereótipo em contextos regionais e de histórico pós-colonial. Além disso, a carga ancestral ligada ao termo atua de forma a enfatizar seu caráter dissidente; porém, em sua versão contemporânea, o *hipster* é apresentado como conformista, que apoia as minorias, mas se acomoda em sua posição social favorável.

A despeito das vinculações político-estéticas, esta figura se tornou conhecida por seu estilo de vestir, no qual as composições visuais feitas com objetos e modos de usar inusitados criam microtendências que logo se disseminam entre grupos mais amplos. Dentre os sinais de identificação visual, podemos destacar os bonés de caminhoneiro, com publicidades de produtos automotivos e derivados do petróleo (*Esso*, *Texaco*); as camisetas básicas ou íntimas, usadas como peça principal, agora com outro sentido, para além da rebeldia ou erotismo, são chamadas de *wife beaters*, em alusão à violência doméstica contra mulheres; os bigodes não possuem o sentido subversivo de masculinidade dos homossexuais da década de 1960, mas fazem alusão à pornografia amadora e aos filmes de pedofilia.

Além disso, o consumo de aplicativos de produção e edição de imagens, assim como o culto da fotografia instantânea e dos processos analógicos, dentre os quais destacamos as câmeras *Polaroids*. É interessante pontuar que o aplicativo *Hipstamatic* foi desenvolvido a partir da orientação estética da subcultura *hip* neste período, para a

experimentação e a nostalgia visual por intermédio das texturas granuladas ou amareladas, que propiciam a sensação de imagem antiga. O *Hipstamatic* veio para substituir o *Instagram* no quesito exclusividade, desde que o segundo deixou de ser privilégio dos consumidores *Apple*; logo, tornou-se um fator de distinção social pelo consumo. Junto a este conjunto, os óculos escuros ou de grau se orientam pelo *design* de dois modelos tradicionais da marca *Ray-Ban* – o *Aviator* e o *Wayfarer*; este último ganhou versões com hastes ou lentes coloridas e se tornaria um ‘*hit*’ da década de 2000. Muitas tatuagens e cortes de cabelo ousados (raspados nas laterais, com topetes altos ou mesmo coques no cocuruto). Hábitos como andar de bicicleta, usar máquinas de escrever e ouvir discos de vinil em vitrolas, beber cerveja *Pabst Blue Ribbon*, vestir os pijamas *chics* da *American Apparel*, cultivar barbas enormes e pintá-las com *spray* colorido ou decorá-las com flores naturais; vestir roupas de brechó, de preferência itens de outras décadas, é um dos índices de identificação dos *hipsters* na atualidade.

Outros elementos recorrentes são tênis *sneakers*⁴ ou botas de couro, *shorts* minúsculos acima do joelho (à maneira infantil), camisetas com frases irônicas em fonte Helvetica ou distorções de ícones da cultura *pop*, além das onipresentes calças *skinny*⁵. Esses modelos de tênis e calças foram reapropriados a partir do estilo dos *skatistas* que, assim como *rappers* e *hip hoppers*, continuam a exercer influência sobre o estilo dos mais jovens e sobre a moda atual. Estampas de triângulos (invertidos ou não) aparecem em sacolas de tecido, com alças dependuradas nos ombros, nos bonés com aba reta (originários do *hip-hop*), nas tatuagens minimalistas ou em neon, no *design* de interiores. Complementam o visual as camisas xadrez ou de estampa *liberty*⁶, de referência bucólica, com motivos de pequenos animais, plantas ou flores; coletes e paletós de alfaiataria, relógios de corrente, gravatas-borboleta de todos os tipos, e também os chapéus marcam

⁴ *Sneaker* é um modelo híbrido de tênis, cujas formas (cano alto ou baixo) desenvolveram-se a partir dos modelos esportivos do skate, basquete ou boxe e variam conforme o grau de elementos de *design* e a qualidade dos materiais empregados pelas marcas, que promovem parcerias com estilistas famosos, tornando esses produtos objetos cobiçados.

⁵ *Skinny* é o *jeans* que contém (ou não) elastano ou LYCRA®, modelado para aderir ao corpo. O ajustamento varia conforme a modelagem e sua adaptação aos corpos, mas esta é a ideia central da calça *skinny*, popular entre *indie rockers* e *hipsters* desde o início da década passada.

⁶ *Liberty* é a estampa floral seriada, de origem inglesa, caracterizada pela repetição de motivos. Por volta de dezembro de 2014, na Rua Augusta, em São Paulo, as opções de uma pequena loja oferecem versões com motivos retirados da flora tropical brasileira.

presença junto aos itens e acessórios que compõem os toques de excentricidade do visual *hipster*.

Todo esse conjunto é complementado por outras picardias visuais, formando um rol de referências à cultura do século XX, na maioria das vezes empregadas de forma irônica, ou seja, insinceras, na medida em que o *hipster* não precisa *gostar* daquilo que veste, mas sim encontrar estratégias de inserção dos objetos visuais na manifestação de seu modo de viver e pensar, a fim de comunicar um sentimento de desencaxe, insatisfação ou apatia deste indivíduo em relação às convenções estéticas normalizadoras. Por sua vez, esse *ethos* – ou libelo ideológico –, pode ser analisado em suas nuances, na medida em que o caráter arbitrário e aparentemente descompromissado de suas escolhas são atos micropolíticos.

O *hipster* representa “a classe média branca (...) e todas as elites, em geral, quando elas focalizam seus esforços em torno de seus próprios prazeres e luxos – vistos como ousados e confrontadores” (GREIF, 2010, p. xvi-xviii, tradução nossa). Nesse sentido, são indiferentes às desigualdades estruturais e abismos sociais existentes entre sua posição de consumidor e as relações entre os produtores e trabalhadores. Noutras palavras, é mostrado como um conservador rebelde, uma espécie de dândi contemporâneo, “um tipo subcultural gerado pelo neoliberalismo [cujos] valores exaltam a reação política mascarada de rebelião” (2010, p. xvi, tradução nossa). Sua premissa de autenticidade encontra uma expressão satisfatória nas formas irônicas de comunicação, pois “evidenciam um ardil pelo qual os jovens de classe média podem perdoar a si mesmos por abandonarem os clamores da contracultura (...) enquanto preservam sua aura *cool*” (2010, p. xvi, tradução nossa).

O primeiro ensaio do livro mencionado apresenta três proposições conceituais a respeito do *hipster*. A primeira é assertiva em sua delimitação espaço-temporal, ao considerar o fenômeno enquanto este ainda se restringia à cidade de Nova Iorque (especialmente a vizinhança de Williamsburg, hoje reformulada pela especulação imobiliária) e aos arredores de metrópoles, como Chicago. A segunda proposição contempla a estética *hipster* no cinema e tem como referência central os filmes do diretor Wes Anderson (1969-). Suas narrativas e personagens em conflito com seu passado ou sua condição ontológica ganham vida em cenários e figurinos elaborados para que o resultado se pareça o máximo possível com a experiência de entrar em um livro de

histórias infantis. Anderson lança mão do pastiche como “modo de recuperação dos sentimentos profundos da infância” (2010, p. 11, tradução nossa), permeado de nostalgia e idealização do passado, um emblema da estética *hipster* da década de 2000. A terceira definição do *hipster* norte-americano proposta no ensaio foi assim traduzida:

hipster é o nome pelo qual chamaríamos o consumidor *hip*, ou (...) consumidor rebelde. (...) O *hipster* seria a figura cultural da pessoa que (...) compreende agora suas opções de consumo alinhadas a categorias do consumo de massa, mas ainda restrita em relação aos demais, tais como: a camiseta *vintage* certa, a comida do momento, compreendidas como uma forma de arte. (...) Tornou-se o nome para designar a pessoa que é um sábio escolhendo pequenas mudanças da distinção pelo consumo, alguém que pode pagar para viver nas vizinhanças nas quais tais estilos são selecionados nas ruas, em vez de *on line* (GREIF, 2010, p. 12, tradução nossa).

De modo análogo, Christie Wampole (2012), professora e pesquisadora de Princeton, observa em seu ensaio a disseminação do *hipsters* em zonas neoboêmias:

O *hipster* assombra as ruas da cidade e cidades universitárias. Manifestando uma nostalgia por épocas que ele mesmo jamais viveu, esse arlequim contemporâneo se apropria do que há de mais ultrapassado no que diz respeito à moda (bigodes, shorts minúsculos), quinquilharias (bicicletas de marcha única, toca-discos portáteis) e *hobbies* (produção artesanal de bebidas, tocar trombone). Ele cultiva a esquisitice e o constrangimento e passa por várias etapas de autoavaliação antes mesmo de tomar qualquer decisão. O *hipster* é um pesquisador das formas sociais, um estudioso do que é *cool*. Ele estuda implacavelmente, escavando em busca daquilo que não foi ainda descoberto pelo público geral. (...) Ele tenta negociar o antigo problema da individualidade, não por meio de conceitos, mas a partir de coisas materiais (WAMPOLE, 2012).

Desta maneira, as formas de comunicação visual da subcultura *hipster* reiteram a tendência do espírito (pós)moderno a reciclar seus próprios conteúdos culturais e a subverter seus sentidos, pois “as camadas de citação (...) irônica começam a tornar-se distintivamente vertiginosas” (BARNARD, 2003, p. 243). Isso se manifesta na moda da subcultura *hip* atual e, do ponto de vista social e econômico, essa insistência em manter uma comunicação de mensagens dúbias, de sentido cambiante, está relacionada a uma atitude política indecisa, misto de desejo libertário e manutenção de privilégios. Nesse sentido, consideram superadas categorias como classe social, etnia ou raça, identidade sexual. O discurso pós-moderno provê ao *hipster* os subsídios para abraçar os direitos das minorias e suas manifestações estéticas/culturais. Por outro lado, se tais categorias já não são concebidas da mesma forma estática do passado, continuam em constante reconfiguração e os *hipsters* participam deste processo em uma posição privilegiada.

Enquanto fenômeno social da contemporaneidade, a subcultura *hip* e os tipos de *hipster* estão conectados ao processo de transformação de áreas metropolitanas, que atualmente temos denominado de *gentrificação*. A *gentrificação* é comumente confundida com revitalização de zonas urbanas deterioradas. A reformulação estética de áreas decadentes costuma expelir habitantes tradicionais, em geral mais pobres ou marginalizados, para compor espaços atraentes, frequentados pelo público de pessoas que aspiram ao seu reconhecimento como tal, através de suas escolhas de consumo. O *hipster* frequenta estes lugares feitos para consumidores (pós)modernos, cujo gosto transita entre a cultura *underground* e o *mainstream* de verve neoliberal. Nesses ambientes, o teatro das hierarquias sociais produz uma versão ‘alternativa’. Dissidentes estéticos em relação ao gosto das massas, os *hipsters* competem entre si por autenticidade, não raro alcançada à custa de excentricidade e nenhum medo do ridículo.

Por outro lado, o paradoxo do *punk* produtivo, ao qual se refere Sophie Bot (2012), em seu ensaio livre sobre o ‘efeito *hipster*’, corresponde, muitas vezes, ao perfil do profissional autônomo da mídia cultural e/ou das áreas do *design*, cujo cotidiano é perpassado pela incerteza social de sua condição individual, num tempo em que o espírito neoliberal e a economia de mercado compelem os indivíduos a se responsabilizarem cada dia mais pela manutenção de sua existência. Dessa forma, é possível dizer que os *hipsters* são homens brancos de 20 a 30 anos de idade, das classes média ou alta, profissional de *design*, mídia cultural ou outras profissões da comunicação eletrônica, que se afastam das profissões burocráticas e se aproximam mais da economia criativa, o que inclui ainda a produção de eventos culturais (festas sobretudo), a cenografia e a direção de arte em teatro ou cinema, assim como a fotografia (artística ou não). Tais indivíduos possuem, como a maioria dos grupos ativos nas metrópoles, alta tolerância à instabilidade de condições de trabalho e renda, focalizando seus esforços na manutenção do estilo de vida, em cujos detalhes estéticos e sensoriais possam se reconhecer como indivíduos autênticos, assim como identificar seus pares. Preocupações com planos de saúde ou previdência, casa própria ou bens de luxo são substituídas pelo desejo de viajar por países distantes, comer, beber e se vestir bem, ou adquirir objetos de desejo anacrônicos (*e.g.*: coleções de bonecos, discos de vinil ou pôsteres de cinema).

Para além da função distintiva e de sociabilidade, o modo de vida dos *hipsters* irradia uma postura política mal resolvida e indecisa. Ao mesmo tempo em que

reconhecem a necessidade de superação de categorias e práticas sociais discriminatórias e injustas, assim como os direitos das minorias, com as quais se identificam por se enxergarem como grupo à parte (além do fato de haver muitos *hipsters* homossexuais), estes indivíduos não abrem mão de um estilo de vida que dispensa o valor simbólico das grifes famosas, consideradas muito *mainstream*. Por outro lado, a subcultura *hip* é capaz de erigir seus próprios ícones, fabricar seus próprios *hypes* e reformular de forma subcultural a noção de ‘*chic*’ ou distinto. Assim, pactuam com a vida de consumo, na medida em que tendem a crer que se tornarão aquilo que consomem (ter = ser). A posse do objeto torna-se irônica, sua exibição é sarcástica, porém conformista. O *hipster* é um camaleão urbano, um ilusionista, cuja aparência reflete o vazio de sentido subjacente à euforia do consumo. É nessa direção que sua posição política é ambígua e problemática. Nos EUA ou no Brasil, a juventude *hipster* tem sido associada ao neoconservadorismo, que abraça os direitos das minorias, mas desejam manter seus próprios privilégios econômicos. Paradoxos do ideal de felicidade pós-moderna.

Ao comparar protestos nos EUA e as manifestações no Brasil em 2013, Michel Laub (2013) recorre ao exemplo dos *hipsters* e utiliza como referência a visão do ensaio de Christie Wampole (2012). Desse modo, visualiza o comportamento do *hipster* enquanto “símbolo de certa juventude urbana educada, para descrever um mundo em que sentimentos são sufocados por distanciamento e esteticismo” (LAUB, 2013). Nas manifestações brasileiras, cartazes com trocadilhos irônicos, memes da *web* ou brincadeiras sarcásticas com a situação instável do país reiteraram a presença da sensibilidade *hipster* no espaço urbano, ao mostrarem que “a ironia faz parte de suas manifestações imprevisíveis tanto quanto a utopia, a ação direta e os conflitos” (2013).

Nessa direção, a nostalgia estética encontra-se com a nostalgia política e o *hipster* tende para o neoliberalismo de mercado. Em vários sentidos, é refém das oscilações da moda, em um esforço vão de não incorrer no senso comum. A moda e seu registro fotográfico são suas formas majoritárias de manifestação da autenticidade e minimizam as funções do comportamento ou dos jogos de linguagem. Há em todas essas práticas um teor político que dissimula *distanciamento*, algo que, para Sontag (2004), “é a prerrogativa de uma elite” (1984, p. 333). A partir disso, neste tópico opto pela concordância em relação à perspectiva sociológica da subcultura *hip*, apresentada no estudo norte-americano sobre o fenômeno já mencionado anteriormente:

o hipster é o tipo subcultural gestado pelo neoliberalismo, a infame tendência de nosso tempo a privatizar os bens públicos e fazer uma redistribuição ascendente da riqueza. Os valores hipster exaltam a reação política, mascarada de rebelião (GREIF, 2010, p. xviii, tradução nossa).

A partir dessa perspectiva, a intenção irônica, contida no reposicionamento de clichês presentes na moda da subcultura *hip* da década passada, não obscurece o fato de que “essas modas duplicam elementos do passado, permitindo formas de comunicação e o reforço de ideologias” (2010, p. xi, tradução nossa). Nesse sentido, o *hipster* é indiferente à condição problemática da realidade social que ironicamente se manifesta em sua indumentária e seu estilo de viver. Compreendem a ironia e a ambiguidade como molas propulsoras da criatividade e do estilo, sem considerarem os sentidos do anacronismo gritante, presente em hábitos como ouvir discos de vinil em tempos de aplicativos digitais. Antes, deixam apenas que seu efeito reverbere e o público tire suas próprias conclusões. Apesar desta indiferença, o estilo de vida desta subcultura nos exhibe seu humor ferino acerca de muitos dos paradoxos políticos, econômicos e ideológicos que se confrontam nos espaços da cidade cosmopolita.

CAPÍTULO II – *Hipsters* dos trópicos: moda e hibridismos culturais em espaços pós-coloniais

O segundo capítulo dedica-se às dinâmicas do hibridismo cultural da indumentária em contextos pós-coloniais, assim como suas interfaces com as tecnologias digitais, uma vez que a circulação da imagem eletrônica transformou as estratégias de comunicação de moda, desde a consolidação das redes ou mídias sociais. A produção e o consumo de imagens do corpo vestido e sua publicação nos ambientes digitais propiciaram uma participação ativa dos consumidores, que outrora se restringia à vida social presencial. A simbiose entre as redes sociais e as vias urbanas modificou a distribuição e o acesso aos conteúdos, antes controlados pelas publicações impressas. A reconfiguração das lógicas sistêmicas da moda significou ainda a das hierarquias tradicionais da aferição de valor cultural em sentido amplo (simbólico, estético, de *status* social). Nesse panorama, os *hipsters* estão entre os protagonistas de fenômenos, como o dos blogs de moda e seus desdobramentos nas mídias digitais, nos quais o fazer compositivo do ‘*styling*’ e da publicidade por certo mobiliza um segmento rizomórfico de mercado, mas, sobretudo, esse conjunto de consumidores/produtores de imagens de moda fornece abundante material para a pesquisa do hibridismo cultural ou do anacronismo temporal através de imagens da indumentária, ou de outros recortes analíticos, tais como a ludicidade dos aplicativos digitais e seu uso em estratégias do *marketing* de moda. Nesse capítulo, mostraremos como, desde a disseminação de estereótipos do *hipster* norte-americano da década de 2000, as redes sociais contribuem para a detecção de outras ocorrências e versões em lugares da África, como a Namíbia ou o Congo. No Brasil, realizamos inserções presenciais e coleta de dados nas mídias digitais e impressas, no Rio de Janeiro e São Paulo, onde aspectos de assimilação daquele estereótipo puderam ser entrevistados em diálogo com a cultura afro-brasileira, o imaginário carnavalesco e tropical, o consumismo cosmopolita. No afã de apontar e desenvolver as desconstruções dos anacronismos visuais enquanto políticas presentes nas práticas do vestir desde o colonialismo e sua conversão em regimes democráticos pós-coloniais, a metodologia utilizou a remissão a catálogos de exposição, nos quais as fotografias e trabalhos artísticos mostram como essas políticas do vestir nos territórios pós-coloniais suplementam as proposições sobre a contramodernidade da moda.

2.1 Das ruas às redes: metodologias da moda e da imagem digital

Na atualidade, a *web* tem funcionado como vitrine espetacular e sustentáculo da visibilidade. A desmaterialização do corpo em imagem conduz a um estar-digital, perpassado por demandas de reputação social, as quais requerem a aprendizagem do saber-fazer *fashion*. Tornar-se imagem constitui um valor ético na vida, que justifica nosso modo de viver e de vendermos a identidade nas vitrines das mídias digitais. Na esteira dos estudos de Canevacci (2004) sobre a antropologia da comunicação urbana, a atividade errante produz um saber sobre a metrópole, atento aos pormenores e suas correlações, na medida em que “cada detalhe (...) se agita como fonte material que produz e difunde – comunica – criações alegóricas, em busca de outros significados” (2004, p. 101). O resultado constitui uma montagem como investigação sobre imagens do corpo vestido, como possibilidade de produção de um “pensamento abstrato da metrópole” (2004, p. 109). Deste modo, a colagem textual, o passeio fotográfico, o *print* digital foram ferramentas para algum empirismo processual, nessa investigação na qual “tornam-se objetos principais de estudo (...) o que parecia ser (...) secundário ou excêntrico: a moda (...) as ruas, a fotografia” (2004, p. 110), a decoração de interiores de lojas, qualquer aspecto da vida cotidiana passível de estetização.

Em perspectiva afim, Flusser (2011) propõe que o aparelho fotográfico constitui um “brinquedo que simula um tipo de pensamento” (2011, p. 17); dessa maneira, a fotografia torna-se um jogo com símbolos, que transcodifica imagens em conceitos. A circulação dessas imagens catalisa mediações culturais e negociações pelas quais o estilo pessoal é socialmente validado. A partir da visão proposta por Stuart Hall (2003) podemos compreender o estado fragmentado da identidade pós-moderna, em especial nos territórios geopolíticos pós-coloniais ou ditos ‘em desenvolvimento’:

as configurações sincretizadas da identidade cultural requerem a noção derridiana de *différance*, uma diferença que não funciona através dos binarismos, fronteiras veladas que separam finalmente, mas são também *places de passage* e significados que são posicionais e relacionais, sempre em deslize ao longo de um espectro sem começo nem fim. (HALL, 2003, p. 32-33).

Esse sentido de deslocamento contido nas noções de nomadismo da identidade cultural permite divisarmos o diaspórico como indeterminação dos significantes. Alguns

dos estudos culturais mencionados extraem sua força argumentativa da noção de *différance* proposta por Jacques Derrida (1995), desenvolvida para a linguagem verbal e escrita, incluindo a literatura, mas que tem sido estendida a outros processos de comunicação. Esse conceito designa uma diferença relacional, associada à precariedade transitória da produção do sentido. Alude ainda ao adiamento do significado de um elemento e à dilatação de suas possibilidades de significação, face à tal impermanência. Tanto a diferença relacional quanto a posposição do sentido são complementares entre si, no que tange ao entendimento da *différance*. Neste estudo, tal noção conjuga-se às teorias da indecibilidade relativa aos itens de moda na pós-modernidade, quando as composições simbólicas devêm alegorias, que permitem as conexões diretas com o histórico (BARNARD, 2003). Junto a isso, autores da cultura digital reiteram como as tecnologias da comunicação propiciaram um panorama de conectividade, no qual a imagem fragmenta e reintegra signos, pois transformam:

o espaço e o tempo, as dimensões fundamentais da vida humana. Localidades ficam despojadas de seu sentido cultural [...] e reintegram-se em redes funcionais ou em *colagens de imagens*, ocasionando um espaço de fluxos que substitui o espaço de lugares. (2000, p. 462, grifo nosso).

O ciberespaço fluidifica o sentido das imagens e constitui via de mão dupla entre as ruas e as mídias, em tempos de compressão do espaço-tempo. A modulação das identidades desdobra-se em efeitos socioculturais e psicossociais decorrentes das práticas de sociabilidade diante da compressão espaço-temporal. Tal panorama está correlacionado aos fenômenos de reciclagem estética do passado, evocações nostálgicas e melancolias tardias da modernidade, a fabricação de antiguidades, ou o consumo de objetos antigos; nuances do interregno entre o consumo de modas do passado e dispositivos *high tech* entre os grupos delineados pela análise.

Em tempos de nichos de mercado, os nichos ditos *hipster* permitem entrever o consumo de moda e tecnologias de edição das imagens, alinhados às demandas do turbocapitalismo e seus ideais paradoxais de felicidade. Em um cenário no qual a sociabilidade está orientada para o espetáculo da imagem, as redes digitais emergem como a “ágora para as cidades gregas, ou a praça pública para as aldeias e cidades, [o lugar] aonde acontece o estar-junto” (MAFFESOLI, 2009, p. 27). Conforme a visão proposta por Nízia Villaça (2010), nas sociedades contemporâneas:

a produção do sentido e do sem sentido do urbano não existe apenas no âmbito físico e nas interações materiais, mas, crescentemente, **articula o que acontece**

nas ruas com o que é veiculado nos meios de comunicação com medidas diversas da visibilidade urbana no espírito do marketing (2010, p. 193, grifo nosso).

De tais espaços simbióticos pululam os hibridismos culturais ou colisões de temporalidade, cujo valor simbólico oscila conforme as cotações do consumo cultural entre os adictos do *hype*. A comunicação de moda, após o advento da *web*, mostra a emergência de novos protagonistas e formas de compartilhamento da informação. A reconfiguração sistêmica pela tecnologia provera visibilidade ao público, que antes se limitava a consumir as revistas de papel. Atualmente, o *mainstream* assimila e insere os blogueiros, muitos deles com perfis *hipster*, os felizes rebeldes do espetáculo *fashion*. A disputa pelo prestígio requer desde a corrida em busca dos convites para os desfiles, até a construção de um capital social e mercantil através dos canais de comunicação digital.

Nesses contextos presenciais ou digitais, a ironia é um recurso recorrente, pois, seja como reciclagem estética do passado, ou chiste discursivo, ela “envolve as particularidades de tempo-espço” (HUTCHEON, 2000, p. 133-168) e a partilha de um imaginário. A estratégia estética da ironia provê um dínamo de significação cuja volatilidade mostra que “é a comunidade que vem na frente e que, de fato, *torna possível* a ocorrência da ironia” (2000, p. 134). Assim, essa etapa busca pavimentar o caminho das considerações sobre a relação entre o tempo, moda e as cidades, no intuito de perscrutar, no capítulo final, o interregno ao qual recorre Agamben (2009), quando menciona o tempo alterno da moda. Esse passo fornece subsídios para discutirmos as liturgias da moda no tempo teológico do consumo cultural.

2.2 *Hipsters* da Namíbia e *sapêurs* do Congo

Durante a realização da pesquisa, a mídia de moda na *web* noticiava a saturação da cultura *hipster* no mercado dos estilos de viver (FERRIER, 2014). De outro lado, informava a disseminação em territórios do hemisfério Sul, cujos desdobramentos desenvolvem a compreensão de sua sensibilidade para a gestão temporal do consumo simbólico. O jornal inglês *The Guardian* (DE GREEF, 2015) veiculou notícias sobre Loux, o guru ‘*vintage*’. *Hipster* autodeclarado, trabalha em uma das muitas empresas de

extração de diamantes na Namíbia⁷, um estado democrático desde 1990. Nas mídias, atua como profissional de moda, um *expert* da autoimagem, engajado junto às realizações de eventos e filmes da cena *fashion* nas metrópoles africanas.

Em março de 2015 foram mobilizados recursos para ir à Namíbia, conhecer Loux e entrar em contato com *designers* locais. O encontro não ocorreu, mas isso não impediu o exercício da observação do cotidiano das ruas. No centro comercial da capital Windhoek, as corporações que atuam no mercado global sinalizam sua presença através da replicação de padrões das publicidades e embalagens de suco da marca *Minute Aid*, que seguem o *design* gráfico da *Del Valle*, no Brasil, ambas propriedades da Coca-Cola; as embalagens dos sorvetes *Ola* são similares às da marca *Kibon*, no Brasil. Na Namíbia Telecom, a publicidade segue cores e formas similares aos da operadora de celulares Vivo, no Brasil, e fornece mostras do pós-colonialismo da comunicação visual urbana, em tempos do capitalismo cognitivo.

Sobre o estilo namibiano de se vestir, pode ser dito que acompanha as oscilações do mercado da moda, mixados aos elementos da estética gráfica dos têxteis africanos ou às contraversões da indumentária dos antigos colonizadores. A hibridação entre a cultura indumentária tribal e a do colonialismo europeu continua viva nas ruas. Apesar do calor do deserto, os homens não dispensam ternos em tecidos vistosos, como o veludo em cores, como vinho ou azul. Um deles estava vestido em um terno azul-marinho, com estampa de poá (bolinhas). Depois outro, de terno azul cerúleo, arrematado por uma flor de tecido cor-de-rosa na lapela. As camisas de tecido brilhante são frequentes, assim como meias e sapatos coloridos, além das gravatas borboletas (*bow tie*), à venda em numerosas versões – distintivo iniciático dos ases do estilo. Em dia útil no centro comercial, os passantes esbanjam destreza em jogar com os códigos do vestuário.

Os rapazes muito jovens – principal faixa etária dos *hipsters* – mostrava-se mais afeita ao vestuário do *skate* ou do *hip hop*, sinalizados nos bonés de aba reta, calças *skinny* ou sarouel de moletom, com os quais se destacam nas ruas pelo despojamento das

⁷ A Namíbia – referência ao deserto do Namib, vizinho do Kalahari – fora povoada pela expansão dos povos bantos até o século XV. Desde as disputas geopolíticas do imperialismo colonial no século XIX, o território tornou-se um protetorado alemão de 1884 até o final da Primeira Guerra Mundial. Em 1920, passou a ser administrada pela África do Sul, nação vizinha colonizada por bôeres (colonos holandeses e alemães) e controlada por seus descendentes, em um cenário violento imposto pelo *apartheid* racial, anterior à atuação de líderes como Mandela (1918-2013).

composições. Conversei com um deles, de nome artístico Tapz. Ele conhecia Loux e forneceu ainda o contato de um *designer* que emprega grafismos tribais em modelagens conceituais, para propor uma imagem atual do homem africano. Tapz usava uma das calças feita por ele, estampada em motivo gráfico em tons de laranja, amarelo e preto, com um tênis de basquete e camiseta regata. De mais importante, um boné de aba reta bordado com o triângulo invertido, algo que, em qualquer lugar do mundo, indica que estamos em um território de *hipsters*.



Figura 3 (esq.) - O desconhecido; Figura 4 (dir.) - Loux, o *vintage guru* da Namíbia

Outro rapaz que fotografei usava um suéter vermelho com aspecto rustido, abotoado na frente (modelo ‘do vovô’); por baixo, uma camisa azul clara, em tecido lustroso e texturizado; do pescoço pendia uma corrente com um pingente grande, na cabeça um chapéu de feltro, do tipo pescador, óculos escuros vermelhos e uma bolsa velha. A calça de lavagem *destroyed* estava rasgada na altura do joelho. Nos pés, mocassins de couro usados sem meias. Talvez um *hipster* mais modesto, vestido para a faculdade ou o trabalho (figura 4). A partir das imagens e pela entrevista fornecida ao *The Guardian*, torna-se nítida a consciência de Loux acerca da historicidade do estilo, no que toca ao consumo de roupas e modismos antigos. As composições fazem referência ao histórico da moda, inclusive à era do *jazz*. Agora, porém, as calças *skinny*, de linha reta e

ajustada ao corpo, substituem as do *zoot suit*, amplas e de linha curva. Não se trata de replicação imitativa, mas da evocação de um *mood*, como vibração emanada dos detalhes: chapéus de gondoleiro em palha ou panamá, com fitas coloridas, os quepes e óculos escuros (*lunettes* antigas), suspensórios e sapatos Oxford, com meias xadrez à mostra, compõem uma alusão aos *hipsters* do Harlem dos anos 1920 e 1940.



Figura 5 (esq.) - Loux veste estampa *african* e chapéu colonial; Figura 6 (dir.): Loux e seus amigos, ao estilo 'jazz age'

O rol de referências estilísticas do círculo de Loux suplanta esse período e encampa menções ao estilo europeu, nos paletós pseudomilitares de botões prateados ou falsos galões, mixados à *kilt* escocesa, gravata de estampa gráfica, sapatos que exibem as meias esticadas até o joelho. O mago do *vintage* convoca seus amigos de cena social para comporem visuais que são publicados no Instagram⁸, Tumblr⁹, Pinterest¹⁰ ou *lookbook.nu*¹¹ – mídia especialmente dedicada à imagem da moda urbana, o chamado 'street style', na qual a legitimação da aparência obtida pela interação transubstancia-se em capital de visibilidade, simbólico ou, quiçá, financeiro.

⁸ Disponível em: <<https://www.instagram.com>> Acesso em: 02/02/2017

⁹ Disponível em: <<https://www.tumblr.com>> Acesso em: 02/02/2017

¹⁰ Disponível em: <<https://www.pinterest.com>> Acesso em: 02/02/2017

¹¹ Disponível em: <lookbook.nu> Acesso em: 02/02/2017

Na entrevista, quando perguntado sobre o apreço pela indumentária dos europeus e sua relação com os modos de vestir do homem africano desde o período colonial (até meados do século XX), Loux afasta a ideia de mimetização do estilo europeu, ao mesmo tempo em que emprega a expressão ‘dândi africano’:

Estou certamente em busca de outro tipo de identidade africana. As roupas são ocidentais, claro, mas eu as visto para assegurar que os olhos de todos se voltem para a África, como uma fonte renovadora de criatividade (...) no mesmo sentido, estou fazendo referência à história dos dândis africanos, tais como os *sapêurs* do Congo (...) **O traje *vintage* também narra histórias, ao recordar épocas lendárias de nossos ancestrais** (2015, p. 01, grifo nosso).

Essa imbricação da identidade cultural constitui um ponto fulcral para compreendermos a ludicidade do vestir *hipster* fora do hemisfério Norte e como ela enfatiza uma cesura na narrativa do estilo masculino da modernidade. Isso porque, quando o lugar de fala desloca-se para a alteridade, emergem noções outras dos modos de vestir, que indicam ser problemático lidarmos com qualquer coordenada originária. Isto é, que épocas lendárias dos ancestrais seriam essas? Os ancestrais dos *hipsters* pós-coloniais, ao que muito indica, são os colonizadores alemães ou as realezas tribais – ironias do hibridismo sobre a origem, tanto melhor porque indistinguíveis em sua fusão.

Nessa direção, se noções europeias são replicadas nos modos de vestir dos homens africanos de hoje, as hibridações entre a indumentária tribal e o vestuário ocidental retrocedem, no mínimo, às políticas colonizadoras do século XIX, quando pontuavam os *status* das nomeações de chefes pelos europeus. Essas nomeações interferiam diretamente nas estruturas de poder das tribos, a fim de corroerem a coesão interna dos grupos. Ocorria que indivíduos escravizados dentro da sociedade tribal fossem alçados a chefes, como mediadores do poder de decisão dos invasores. Isso perturbava a coesão grupal e a organização social precedente, ao depor chefes ou reis.

Sobre o lugar do traje híbrido nas relações coloniais, são enriquecedoras as constatações contidas no catálogo da exposição ‘*Homme Blanc, homme noir – Impressions d’Afrique*’ (WEILL, MENUT & FLUBACHER, 2015), realizada em Paris pelo Musée du Quay Branly, entre junho e outubro de 2016, a partir de seu acervo de arte dos povos fora da Europa, mas especialmente, das colônias francesas. A mostra focaliza o histórico do colonialismo na África do ponto de vista das manifestações na arte africana, notadamente a escultura, seguida da indumentária. As imagens da primeira modalidade complementam as fotografias antigas, pois as estatuetas indiciam a

assimilação da indumentária europeia pelos povos tribais dentre aqueles representantes submetidos ao jugo colonial. Croquis dão conta de taxonomias geopolíticas da chapelaria colonial, conforme os países europeus e as áreas colonizadas.

Em relação aos registros fotográficos remanescentes do período, o catálogo analisa em textos as imagens dos trajes entre os colonizados. Desde a assimilação das cartolas dos *gentlemen* ou dos modelos de chapéus dos colonizadores, convivia nos modos de vestir dos homens africanos o pano estampado amarrado na cintura com o paletó de uniforme militar. O anacronismo das imagens emerge como fato histórico, pois o corpo vestido comunica aspectos das políticas do vestir estabelecidas entre colonizadores e povos autóctones; pelo encaixe entre itens de culturas diferentes, as composições revelam o choque entre as tradições europeia e africana: o tempo da tribo e o tempo do cidadão moderno colidem, para soerguerem a evidência do hibridismo cultural desde a colonização. Ao mesmo tempo, reafirmam a demanda por uma história contramoderna da moda e das políticas do vestir, que encampe as histórias do vestuário desde o colonialismo da modernidade industrial e sua atual reconfiguração pela cultura consumista proposta pelo modelo social-democrata da pós-modernidade. O prestígio do uniforme militar foi registrado por fotógrafos viajantes. O catálogo elucida os aspectos dessas políticas do traje:

Suas fotos nos oferecem uma amostra da variedade de estilos de vestuários locais: europeus em *saharienne* e chapéu colonial, carregadores com um pano amarrado à cintura, meninos em roupas cidadinas e boinas, guerreiros em uniforme tradicional, mulheres da alta sociedade *mpwongwe* em grandes toaletes, chefes de aldeias em uniformes militares. **No Gabão como em outros lugares, a vestimenta sinalizava o status social de seu portador, mas revelava igualmente a complexidade dos processos de aculturação em andamento na sociedade colonial.** (...) A série de retratos dos chefes, realizadas por Schoeffler durante suas incursões pelas aldeias do sul do país, são a melhor ilustração disso (...) todos os chefes de aldeias ou dos campos que posaram em suas fotografias integraram aos seus uniformes as peças de origem europeia. (...) Mavoumbi Makima ostenta uma cartola sobre uma bata bordada com motivos da Lua e do Sol, figuras centrais da mitologia local. (...) a chapelaria e o uniforme militar são reservados aos chefes, os quais serviam precisamente para indicar a sua função. (...) Esses itens de uniforme provêm de itens reformados das armadas europeias do final do século XIX ou do começo do século XX. As metrópoles tinham o costume de enviar equipamentos militares excedentes para as colônias, aonde esse tipo de vestimenta fora particularmente apreciada. (...) Os elementos de origem europeia são concernentes à parte de cima do corpo (veste e chapéu), enquanto que a de baixo está vestida ao modo africano (...) Embora os panos de algodão fossem provenientes do comércio da ordenha com os europeus (contrariamente aos panos de rafia ou de decoração), estavam integrados ao vestuário da moda local, ao ponto de tornarem-se **marcadores distintivos**. Essa superposição de

peças de vestuário em uma aparência amarrotada confere aos chefes gaboneses um estilo particular: **‘um singular pastiche de elementos africanos e europeus’**, como os Comaroff haviam notado de forma similar. (...) A partir dos anos 1880 (...) os chefes *mpwonge* abandonavam progressivamente seus uniformes de oficiais para adotarem as roupas mais em acordo com o estatuto das elites urbanas no seio da sociedade colonial (WEILL, MENUT & FLUBACHER, 2015, p. 91-96, tradução nossa, grifo nosso).

Conforme destacado, nesse cenário de expansão do capitalismo moderno, os modos de vestir atestam como as geopolíticas coloniais intervieram nas práticas da indumentária, no sentido de modular relações de atribuição de *status* do mediador aos chefes nomeados pelos europeus. Julien Bonhomme, autor do trecho traduzido, discorre sobre como os trajes mostrados contém uma trágica ironia. Vale complementarmos que a mesma antecede a formulação de hipóteses conceituais sobre as dinâmicas estéticas devidas do capitalismo tardio, situadas na imbricação entre moda e pós-modernidade, que abordam tópicos como o pastiche, a alegoria e a bricolagem (BARNARD, 2003). Desse modo, demonstram como o histórico do hibridismo cultural da indumentária e suas políticas do vestir não se limitam aos cenários urbanos pacificados da atualidade. O ensaísta termina a seção do catálogo como segue:

Tudo se passa como se suas composições dissociadas – veste militar e pano tradicional – traíssem uma espécie de dissonância histórica, um conflito entre duas formas de autoridade que, ao invés de se acumularem, anulavam-se uma à outra. Se os panos remetem à economia do tráfico e a um período passado no qual os chefes mais informados tinham sido capazes de tirar proveito das oportunidades comerciais, para reforçar seu poder e preservar sua autonomia, o uniforme evoca algo da expansão colonial, seja através das políticas do tráfico e seus presentes ou, mais brutalmente, pela conquista militar. Ela manifesta o assujeitamento das elites locais a uma administração mais a mais presente e opressora. **Esses retratos de chefes em uniforme oficial atestam por consequência um tipo de ironia trágica**: como se esses homens tentassem se agarrar ao prestígio do uniforme naquele momento em que sua autoridade lhes parecia mais falível do que nunca, enquanto estavam prestes a serem abatidos em revoltas conduzidas pelos outros chefes novamente aureolados de prestígio, mas em breve condenados a desaparecer. (WEILL, MENUT, FLUBACHER, 2015, p. 97, tradução nossa, grifo nosso).

Desse contato intercultural vicejaram práticas de vestuário como acontecimentos que não brotam somente da mistura inusitada entre o pano africano e a cartola *dandy*, mas pela defasagem da noção de civilidade europeia fora da Europa – o agir bárbaro como imposição do poder colonial. Desse modo, subscrevo às alegorias e sua referência à história (BARNARD, 2003), pois o significado alegórico transforma-se com o tempo e, por isso, permite ao alegorista emprestar-lhe significado conforme a imagem faça-se apropriada às demandas de análise. Nessa direção, elas apontam ocorrências da

contranarrativa da moda na modernidade, cuja especificidade distinguir-se-ia por encampar os episódios quase esquecidos do processo colonizador e suas reverberações nas formas de vestir dos séculos seguintes. Sua ambiguidade chega até nós como índice de transformação social, mas também atesta uma reiteração de clivagens sociais.

Na África, as gerações do século XX apropriaram-se das noções de impecabilidade do vestir e hibridizaram preceitos do traje europeu à cultura africana. O traje ‘*vintage*’ narra histórias dos ‘ancestrais’ de Loux, homens que aprenderam, transformaram e ensinaram aos filhos, desde cedo, sua noção da arte do bem vestir:

Meus pais sempre vestiram meus irmãos e eu com ternos. (...) A maioria dos ternos de três peças que visto hoje pertencera ao meu falecido pai. Eu continuo a ser inspirado por ele, assim como pelo meu avô. Esses senhores sempre se vestiram em ternos e sapatos brilhantes, e me encorajaram a crescer com **a aparência de um dândi todos os dias**. Normalmente, alterno as peças para compor melhor e modernizá-los ao meu modo. Também uso um chapéu em todos os visuais, além de gravatas antigas – acho que são elegantes e respeitáveis (DE GREEF, 2015, p. 01, tradução nossa, grifo nosso).

Em outra passagem, propõe noções do traje nas quais formas europeias são executadas em tecidos estampados com padrões gráficos. Destaca que vestir-se com tecidos estampados faz parte do cotidiano dos homens africanos: “A identidade cultural dos padrões africanos influencia meu próprio estilo contemporâneo (...) Como *designers* africanos, não devemos nos esquecer de nossas raízes” (DE GREEF, 2015, p. 01, tradução nossa). A partir do catálogo da exposição, entendemos como a presença europeia na África, após o colonialismo, transformara-se em avanço de implantação dos modelos democráticos de consumo em meio às disputas políticas internas em torno da consolidação de Estados nacionais. O empoderamento dos grupos urbanos pelo consumo acompanharia a agitação das numerosas mudanças “trazidas pelo progresso industrial que conduziriam a uma sociedade consumista suportada pelo desenvolvimento paralelo das mídias” (WEILL, MENUT & FLUBACHER, 2015, p. 281).

O material ratifica uma disposição para ironizar a vida de consumo emanada dos objetos artísticos produzidos desde o início do século XX e após a entrada massiva dos produtos industrializados nos países pós-coloniais. Conforme o catálogo, antes que Warhol (1928-1987) produzisse suas réplicas serigráficas de caixas de sabão em pó, os artistas africanos anônimos produziram esculturas coloridas de madeira na forma de tubos de pasta dental, latas de *Coca-Cola* ou *Schweppes*, sabonetes e outros. Nos anos 1960, o fotógrafo Malick Sidibé (1936-) retratou em fotografias os homens do Mali em seus

ternos xadrez de calças boca-de-sino, ou ainda, ao posarem ao lado de um rádio ou uma motocicleta Vespa, com câmeras fotográficas analógicas dependuradas no pescoço.

As ironias das assimilações do consumismo só se intensificaram desde finais do século XX até agora, o que surge no trabalho de artistas como Chéri Samba (1956-), em uma pintura acrílica sobre tela, intitulada “*Hommage aux anciens créateurs*”, datada de 1999. O artista apresenta-se como um mercador de arte, vestido em um *blaser* vermelho, camisa branca, óculos escuros extravagantes, anéis nos dedos e as unhas feitas, sentado detrás de uma mesa de escritório, rodeado por duas máscaras tribais, duas estatuetas grandes e outras quatro menores; nas bordas da mesa, uma inscrição: ‘homenagem aos antigos criadores, danação aos maus mercadores’. Da janela, uma paisagem com coqueiros; nas paredes, cobertura de grafismo colorido; nos cantos da tela, os seguintes dizeres em língua francesa, que transcrevo para o português:

Ao visitar, a pedido oficial, a sala de exposições do Volkerkunde Museum Der Universitat Zúrique, **localizado no subsolo de um jardim cheio de bambus**, fiquei impressionado com o grande número de objetos antigos (máscaras, tecidos, estátuas...) todas de altíssimo nível, que compõem essa sala. Eu me senti como se alguns desses objetos me causassem arrepios no corpo. Eu estava então convencido de que esses objetos sempre tiveram seus poderes sobrenaturais e que isso fosse verdade, porque naquela época o mercado não era tão concorrido e não devia haver peças falsas. Eu ainda fiquei surpreso ao saber que o Sr. Coray, que montou essa coleção impressionante, não tinha conhecido a África, de onde provinham as obras desse acervo, para encontrar os criadores aos quais eu presto homenagem. Os atuais diretores redimem-se com a política de fazerem visitar o museu alguns africanos que encarnem o valor desses criadores antigos. Ainda existiriam outros senhores Coray? (WEILL, MENUT & FLUBACHER, 2015, p. 288-289, tradução nossa, grifo nosso).

Por sua vez, o namibiano Loux, vestido em trajes de safáris, o uniforme cáqui do antigo colonizador, também produz paródias e ironias do passado colonial da África. Porém, sua criatividade não se presta ao engajamento político, senão como política estética do vestir. Como consultor de estilo, seu saber cultural sobre a roupa constitui um profissional da imagem de moda no cenário das novas tecnologias, que tem fomentado a rede de protagonistas do continente africano. Como muitos homens nos dias atuais, ele se aproxima do paradigma do profissional criativo, flexível e multi-habilitado, que visa à alta performance de desempenho profissional (SENNETT, 2014). Isso inclui a centralidade da imagem pessoal nas redes sociais. Um *hipster* pode ser, no mínimo, *stylist* de si mesmo; no máximo, um desenvolvedor da aparência em sentido amplo, o que inclui a habilidade para o saber-fazer do estilo e a conversão desse saber em visibilidade e

ganhos financeiros. Como profissional das artes & manhas do traje, é outro entre tantos feiticeiros *fashion*, sacerdote de liturgias do consumo.

Vale mencionarmos a cena dos arredores de Brazzaville ou Kinshasa, capitais do Congo e do Congo Democrático, que foram colônias francesas até 1960. ‘*La Sape*’ – ‘*Société des Ambianceurs et des Personnes Élégantes*’ forma uma confraria de homens elegantes, cuja sigla resume a arte da ‘*sapologie*’ – a sapiência do vestir. Em gíria francesa, ‘*sape*’ significa ‘traje’ e seus membros recebem a nomeação de ‘*sapêur*’ – descendentes dos dândis, mas criadores de um *outro* saber do vestir. Por isso, suscitam a outras pedagogias do traje, pautadas pelo performatismo arrivista. Ousado e clássico, o *sapêur* posa para fotos em quintais abandonados com ternos xadrezes, ou exercita sua criatividade pelas ruas das metrópoles congolenses, trajado em fardões militares com galões, *kilt* escocesa, quiçá sapatos *Weston* e bolsa *Armani*; aparecem ainda os vestidos, capas e saias, as botas de couro e os imprescindíveis óculos escuros, para culminar em um anacrônico chapéu napoleônico.

Nízia Villaça (2011) destaca nas análises do livro “A periferia *pop* na Idade Mídia” como a moda sustém parte da produção da identidade, que confere legitimidade às idiosincrasias individuais e seus agrupamentos urbanos em contextos marginalizados ou não-hegemônicos. Nessa direção, viver a alteridade de forma produtiva e criativa pressupõe interações nas quais “a diferença surge como prazer de multiplicar e não como dever a ser uniformizado” (2011, p. 47). Essa disposição irrompe de um cenário de dinâmicas do mercado cultural, nas quais as periferias:

constituem um potencial de experimentação tanto para os atores que as constroem como para os habitantes que as vivem e os pesquisadores que as analisam, ameaçando esquemas de referência anteriores e criando novas formas e novas normas. Podem desconstruir o olhar clássico lançado sobre a cidade. Seu caráter criativo provém do movimento perpétuo que incita a práticas (...) renovadas e conduzem os atores para novos modos de funcionamento, obrigando os pesquisadores a pensar o espaço fora das categorias estabelecidas [tais como] centro *versus* periferia ou margens. (VILLAÇA, 2011, p. 37).

O estudo da cultura *hipster* conduz-nos a observar diferenciações étnico-sociais, mas principalmente culturais e temporais das políticas do vestir masculino. Na posição de alegorias comunicam choques entre culturas, que reiteram os anacronismos da colonização como ponto ótimo de desencadeamento das narrativas contramodernas do

estio masculino. As fotografias do catálogo suscitam à necessidade de empreendimentos narrativos, em moldes que contemplem as proposições dos estudos pós-coloniais:

há uma contramodernidade colonial em ação nas matrizes oitocentistas e novecentistas da modernidade ocidental que, se trazida à tona, questionaria o historicismo que liga analogicamente, ou numa narrativa linear, o capitalismo tardio e os sintomas fragmentários, em simulacro ou pastiche, da pós-modernidade (BHABHA, 2013, p. 278, grifo nosso).

Acopladas ao debate sobre o *hipster*, essas práticas reiteram a fé no consumo simbólico como realização democrática. O alastramento das tecnologias criou um cenário de fascínio da imagem técnica que instiga à constituição da visibilidade pela transubstanciação do corpo vestido em fotografia digital. A atribuição da lógica *fashion* ao contemporâneo, todavia, não é uma novidade dentro da filosofia ocidental e consta em proposições sobre a história, nas quais surge ligada ao carnaval do estilo, como em Nietzsche (2016), ao falar da relação dos ingleses com o traje e seu recurso incessante ao passado como parodistas da história ocidental. Esse aforismo, por sua vez, parece ter influenciado a visão de Foucault (2012) sobre a genealogia da história como carnaval do tempo, produtor de uma duplicação paródica, ironia derrisória da homogeneidade linear e pureza de origem. O *hipster* pós-colonial constitui um protagonista das paródias da moda, que fornecem indícios dos hibridismos culturais e anacronismos relacionados à gestão temporal dos objetos.

2.3 O *hipster* no Rio de Janeiro

Desde a consolidação da modernidade industrial britânica, a cultura urbana dos trópicos retém, no sítio arqueológico da metrópole carioca, sedimentos de projetos de modernidade, que convivem com a emergência da paisagem urbana. A reforma da região central conforme o modelo parisiense do século XX mimetizava as ornamentações da *belle époque* francesa e refletiam o ecletismo em voga, nas fachadas dos prédios da antiga Avenida Central. Sob o signo da gentrificação, os viadutos da modernidade industrial foram agora declarados obsoletos e demolidos para despoluir a paisagem de concreto fuliginoso.

O Rio de Janeiro pode ser concebido como jardim de ruínas modernas ao sul do Equador. Sua paisagem evidencia o choque de temporalidades pela arquitetura, na qual coexistem narrativas de presente/passado (HUYSSSEN, 2014). Como componente estético

e mercadológico da gestão urbana, lança sobre o presente uma simulação nostálgica não como ausência melancólica, mas fascínio do espectador. Nesse cenário, pululam os estilos de viver preenchidos de imaginário idílico, através dos quais subsistem, por certo, os mascaramentos de dinâmicas do *status* social. O artista fluminense Jardineiro André Feliciano (1984-) exemplifica a incorporação desse ânimo pseudo-árcade entre os *hipsters* do Rio de Janeiro. Vestido em lúdicos macacões, com longas barbas e óculos *nerd*, expõe seus canteiros cenográficos, dos quais brotam câmeras fotográficas como flores absurdas, plantas híbridas em vívida colorização *pop*. Em vídeo-performances, ele convida as pessoas a darem um ‘pulo’ adiante e adentrarem um outro tempo que declarou iniciado: a Florescência, ou pós-contemporâneo.

O Rio surge na visão proposta por Paola Jacques (2003) como labirinto de Dioniso e cidade-rizoma. A imagem do labirinto evoca o espaço urbano como lugar de experimentação do corpo e produção do sentido. No bairro há um Parque das Ruínas, casarão cujas paredes voltaram a viver, reformadas por vidro e aço. O bairro de Santa Teresa, onde fica o parque, acolhe, entre os moradores e frequentadores, grupos de intelectuais ou estudantes universitários, ateliês de artistas plásticos, pequenos brechós e galerias de arte. Zona habitada por *hipsters*, que circulam pelas ladeiras em suas bicicletas de marcha única, enfeitadas com fitas coloridas no guidão e flores no cesto. Cultivam modos conviviais que priorizam o espírito comunitário, a economia criativa e as soluções sustentáveis nesses casarões e ruas restaurados e transformados em repúblicas de estudantes de humanas ou bistrôs de gastronomia contemporânea.

A sociabilidade urbana reformulada pela gestão conjunta do mercado imobiliário e dos serviços de entretenimento (bares, restaurantes, teatros, ateliês, brechós, etc) fornece ao bairro antigo ares de zona neoboêmia. Em Santa Teresa, o estilo de viver dialoga com o mercado, a começar pelos preços do aluguel de imóveis acompanhado da progressiva estetização das opções de consumo pelo investimento na estética do lugar, que atua sobre o valor monetário do lazer, ao ponto de se tornarem rituais de sociabilidade como competição pelo prestígio social; a despeito da despreensão, os mascaramentos estéticos das dinâmicas do *status* persistem, seja como disputa em torno de distintivos, ou ritual da moda como jogo de regras imprevisíveis.

Nos eventos da Casa Nem, localizada na Lapa, cujas festas reúnem um público híbrido, predominam as estéticas *queer/gay* e o público, de jovens adultos, vem de

diversos lugares da cidade. A aparência reitera a onipresença da barba, por vezes andrógina, misturada aos acessórios artesanais ou de referência étnica, turbantes, jardineiras de calças curtas ou saia tutu de bailarina. Em noite de festa junina, a camisa xadrez do lavrador (ou do lenhador) compõe com calça *jeans* cortada como *shorts* curtos, salto anabela e pernas peludas! O charme ‘*underground*’ da cena evoca a noção de templo sagrado às avessas, ou seja, que se pretende à margem do social, mas coexiste com os templos ‘oficiais’ (*shopping* ou a igreja). O falso gueto e seus cortejos estéticos remetem a visões de exclusão dos corpos durante a Renascença, quando surge uma cultura específica das margens: “a existência de sinagogas no gueto de Veneza significava para os judeus a transformação de um espaço maldito em lugar sagrado” (SENNETT, 2016, p. 249); em analogia invertida, as dramatizações da sociabilidade na Casa Nem comunicam uma confusão entre o sagrado e o profano, na qual o lugar torna--se polo agregador de pessoas que se reconhecem e avaliam socialmente sua presença no mundo através das liturgias da aparência. Nesse espaço de performatismo, o reduto boêmio vira templo (em gíria noturna, ‘inferninho’), ao modo do que Sontag (1987) denominaria de ‘igrejinhas urbanas’, em seu ensaio sobre o *camp*.

Pela visualidade do corpo e o travestismo do carnaval, o apelo *queer* da Casa Nem produz uma atmosfera que rescende a “indistinção entre realidade e fantasia [produz] um *kitsch* carnavalizante, uma estética maneirista, próxima da postura *camp*” (VILLAÇA, 2010, p. 153). Esses maneirismos da criatividade do traje replicam e parodiam estéticas distantes no espaço-tempo, pois recorrem a apropriações épicas, étnicas, regionais, infantis ou trans-. Enquanto alegorias, seu efeito moralizador decorre da valorização da pluralidade e da diferença cultural. Em outra aproximação, a exuberância dos círculos sociais *gays* remonta às manifestações carnavalescas ou do lazer noturno, no histórico dos comportamentos sociais. Sennett (2016) destaca a importância da sensualidade voluptuosa na aparência dos venezianos: “Florescia, inclusive uma subcultura homossexual devotada ao travestismo, cujos expoentes navegavam pelos canais nus, cobertos apenas por joias femininas” (2016, p. 230).

Em blocos de carnaval como o *Tocochona*, que ocorre em Botafogo e reúne um público em que predomina o *queer*, dois rapazes barbudos vestiam *shorts* curtos em estampas tropicais e usavam *fascinator*s (adereço de cabeça) feitos, sob encomenda, com folhas de coqueiro, pelo artesão de rua (figura 7). O resultado era feito para ser visto, ao

destacar o prosaico artesanato de rua como adereço conceitual e fantasista, acessório alegórico de carnaval, capaz de destacá-los dos demais. Fornece ainda sinais do diálogo dos grupos cariocas com os clichês da tropicalidade, pois os adereços de folhas de coqueiro trançadas constituem o ponto alto desses figurinos, compostos em motivos de plantas, flores e pássaros, para as libações carnavalescas desses Dionisos tropicais.



Figura 7 - Hipsters do Rio de Janeiro

Em novembro de 2014, as festas da trupe *Manie Dansante* eram divulgadas em eventos nas redes sociais, de forma a destacarem os atrativos de sua estética *retro*, de estilos musicais de décadas passadas, que abrangiam desde o *lindy hop* (surgido na era do *jazz* no Harlem) aos *electro-rocks* dos anos 2000. Em consonância com a matéria publicada pelo jornal *O Globo*, sob o título ‘Datado é mais gostoso’ (PORCIDONIO, 2014), as edições abertas nos jardins do Museu de Arte de Moderna mostravam um acontecimento festivo entre o carnavalesco e o circense, em clima de piquenique dominical, no qual a reciclagem de épocas e o culto da absurdidade eram a verve majoritária. Os *sets* são animados por dançarinos, assim como pelos organizadores das festas, em ambiências festivas que ressuscitam música e dança da era do *jazz*, em remixes de sons dos anos 20, 30, 40 e 50 com os ‘sons de amanhã’. Dentre os códigos indicados

para a vestimenta figuram termos, tais como ‘*retronavy*, cigano, burlesco, *vintage* e *pierrot*’. O público adere à proposta dos códigos de vestir: garotos com bonés do Movimento Sem Terra e bigodes à moda do século XIX misturam-se a outros, em saias esvoaçantes ou calças e batas multicoloridas.

Experiências como essas sugerem observações sobre os modos de viver da classe média carioca: “entre os jovens da aristocracia de estratos médios, mudar é (...) escapar de um projeto produtivista, na procura de criar laços comunitários em que o **lúdico** seja acentuado em detrimento do sucesso” (VELHO, 1997, p. 111, grifo nosso). A subcultura como nicho de mercado reatualiza uma demanda de símbolos estéticos que recorrem a visualidades passadas ou ao charme dissidente das contraculturas. Essas preferências conjugam-se à modulação de estilos de vida, refletidas em opções de decoração dos interiores ou lugares e práticas do cotidiano, integradoras dos modos estéticos de consumo cultural e comunicação visual, imprescindíveis às formas de sociabilidade urbana e constituição subjetiva das identidades na economia de mercado.

Em outro caso, subscrevem ao imaginário impreciso da história da África. O Egito provê o imaginário simbólico do bloco de carnaval ‘*Vimos do Egypto*’. Essas menções irrompem reconfiguradas por conjuntos simbólicos dispersos, ao apontarem que o multiculturalismo vem abolir obsessões com as origens, mas não necessariamente neutralizar as diferenças sociais pela comunidade cultural. Abundam as misturas, em acessórios e fantasias cujo *design* remete aos adereços tribais ou dos índios brasileiros. O *hipster* no Rio encena um carnaval, para o qual veste alegorias pluriculturais, que narram encenações míticas descomprometidas com as verdades oficiais, e reativam nas políticas do vestir as visões alegóricas da narrativa das ‘grandes’ civilizações, das quais o hibridismo e a fantasia da indumentária constituem o dínamo alternador do tempo.

Desta maneira, as festas promovidas em torno da estética retrô ou da folia carnavalesca aglomeram grupos por afinidades estéticas e suspendem as distâncias sociais. A ludicidade do vestir, na qualidade de mobilizadora do histórico linear da moda, envolve a replicação paródica do passado, que se expressa no traje; isso permite aventarmos um desdobramento ou suspensão temporal, feito de ambiências e aparições, que instauram um tempo lúdico, feito de paródias, ironias debochadas e alegorias das ‘grandes civilizações’. O recurso incessante ao passado possui antecedentes no carnaval

carioca, pródigo em evocar personagens e épocas revestidos de imaginários grandiosos, como Roma, o Egito ou as nobrezas europeias (FERREIRA, 2007).

Desde o medievo, o carnaval consiste naqueles dias do calendário cristão em que servos e nobres festejavam juntos, em inversões da hierarquia social. Nesse entretempo, a graça e o riso tomavam conta das ruas e as celebrações consumavam uma suspensão do cotidiano funcional em um tempo irreverente da festa; conforme destaca Nízia Villaça (2010) tal ambiente “criava um mundo paralelo (...) como uma paródia da vida comum, como um mundo às avessas” (2010, p. 146). No Rio de Janeiro, desde o encontro entre a festa europeia e a cultura afro-brasileira na época imperial, o carnaval no início do século XX perpetuara a instauração do entretempo da festança popular. Nesse acontecimento social, o hibridismo da indumentária fora produzido pelas fusões entre a tradição da vestimenta monárquica europeia e aquela das realezas africanas no Brasil, ao ponto de integrarem o imaginário carnavalesco de períodos posteriores, conforme destacam estudiosos da atualidade sobre a amizade entre os soberanos:

Dom Obá e Dom Pedro II continuavam fortes no imaginário popular. Sem a Monarquia, eles (...) foram confundidos em uma espécie de delírio popular, que **misturava a coroa imperial e [a saia] papo de tucano com as penas tribais africanas** (...) em uma espécie de satirização carnavalesca, que nada mais era do que uma expressão coletiva de saudade! (FERREIRA, 2007, p. 111-112, grifo nosso).

Seria, porém, ingênuo pensarmos que tal política de vizinhança correspondesse a um estado pacífico da distribuição dos corpos nos espaços urbanos, uma vez que a escravidão ainda vigorava e cujo estado cristalizado sob a aparente ‘paz’ social que significava segregação étnica, viria a tornar-se mais evidente com o impulso modernizador da chamada *belle époque* carioca e seu ímpeto higienista, como marcador secular das remoções de comunidades afro-brasileiras das zonas centrais da cidade. De todo modo, desde o século XIX, o hibridismo cultural da indumentária no carnaval carioca pode ser detectado como prática integradora, na qual as matrizes culturais europeias e africanas poderiam fundir a partir dos traços elementos de seu imaginário, contribuindo para a emergência de uma noção multicultural da identidade brasileira.

Atualmente, os blocos de carnaval de apelo egípcio, reúnem os jovens da zona sul aos grupos de outros lugares da cidade, em acepção afim daquela diversão medieval, diferente da comodificação que predomina na Sapucaí. Conforme pontua Villaça (2010), no carnaval da mídia “a crítica social e o lúdico parecem substituídos frequentemente pela

reverência à cultura oficial, com loas ao progresso (...) e à grande História” (2010, p. 150); nos agrupamentos *hipster*, o clima parece ser de paganismo e da ingenuidade, em coexistência com a cultura afro-brasileira e o tropicalismo tardio; em reciclagens de imaginários das grandes civilizações antigas, seu espetáculo produz o encontro das alteridades e trazem de volta “a brincadeira, a bulha e a espontaneidade descabeladas do carnaval popular” (2010, p. 150), que imaginávamos perdida para a festa midiática e suas intervenções mercadológicas, programadoras do comportamento espontâneo da folia. Além disso, implodem com ironia a linearidade temporal, ao fazerem aparecer no presente vivo, o que estaria distante na linha cronológica do tempo.

Perscrutar as imbricações entre o arcaico e o digital, o antigo e o novo, ou ainda, o africano/tribal e o europeu/colonizador, permitem liberar e desconstruir estereótipos do colonialismo e suas reverberações nas atuais dinâmicas de sociabilidade urbana. Em lugares como o Rio de Janeiro, esse encontro exhibe práticas nas quais o corpo constitui um dispositivo mediador, que comunica energias e ânimos, visões passageiras nas quais o traje efetiva a fantasia real. No performatismo da moda, o corpo irrompe como “superfície de inscrição dos acontecimentos (...) lugar de dissociação do eu (...) em perpétua pulverização” (FOUCAULT, 2012, p. 65), situado em um ponto de articulação com a história, que vem a ser o entretempo festivo. Quando Foucault visualiza o corpo “marcado de história e a história arruinando o corpo”, (2012, p. 65), contrapõe ainda os devires e desejos do corpo a arruinar a história, ou seja, a implodir pela derrisão o tempo linear, quando toda a “veneração dos monumentos torna-se paródia; o respeito às antigas continuidades torna-se dissociação sistemática” (2012, p. 86). O traje como alegoria cria fatos fictícios, crônica das cronologias, feita de fantasias que dissolvem as continuidades e fazem o ontem e o amanhã convergirem ao tempo de agora.

A noção de hibridismo suplanta a mistura entre espécies contida na apropriação feita pelos estudos culturais do termo científico da biologia. A *hybris* ou ‘húbris’ refere-se a uma divindade terrestre, associada ao ímpeto passional, atrevimento e insolência. Parente das moiras, as servas anciãs de Cronos, que tecem na caverna escura os fios das vidas humanas, *Hybris* vagueia pela escuridão. No passeio noturno, seus pés descalços embaraçam em torvelinho as linhas tecidas à luz do dia (FISHER, 1992; AGAMBEN, 2007). Tal figura mítica à qual subjaz o termo hibridismo encampa esse desordenamento

das linhas do tempo, jogo embaralhado de fatos e figurinos, pelos quais apreendermos o entendimento da teologia do capital e sua conjuração materialista.

O traje como fascínio do fazer estende seu poder para além das denotações, ao situar-se na intersecção entre *design* e comunicação, fantasia e fato, mito e história. Conforme Canevacci (2004a), a noção de metafetichismo postula que os objetos híbridos, constituídos nos cruzamentos entre arte e mercado, suplantam os fechamentos estereotípicos do colonialismo ou das codificações sexuais. Como cruzamentos de saberes, estão situados na mancha indistinta entre sujeito e objeto, isto é, atuam como dispositivos mediadores. Na leitura de Nízia Villaça (2010) das proposições de Canevacci (2004a), metafetichismo “encarna os poderes do paradigma comunicacional, híbrido, multimidiático, ambíguo (VILLAÇA, 2010, p. 198). Nessa direção, os grupos estudados no Brasil ou na África são capazes de demonstrações prolíficas sobre como a criatividade do vestir, como componente de orientação de seus modos de viver, que se estendem para além da celebração social para constituírem atividades profissionais de produção da imagem, especialmente no caso de Loux.

O corpo e a roupa surgem como fatos presenciais na vida social; por outro lado, a imagem do corpo vestido, fotografada e publicada nas redes sociais, prossegue com as dinâmicas de profissionalização dos modos estéticos de viver. Nesse sentido, o lusco-fusco da identidade cultural entre os *hipsters*, atesta uma disposição para o indecível, pretende-se não capturável, em sua brincadeira de mostrar-esconder levada a sério, como forma basilar de comportamento corporal e estético. Fiel ao ideal de seu tempo, o *hipster* cultua o valor da aparência como jogo indecível de imagens em ação. Pelas ruas da urbe carioca, seus trajes celebram a mistura cultural como tempo da fantasia, no qual a liberdade realiza-se pela estética e a criação do cotidiano artístico (figuras 8 e 9).



Figura 8 (esq.): *Hipsters* do Rio de Janeiro; figura 9 (dir.) - *Hipsters* do Rio de Janeiro

2.4 O *hipster* em São Paulo

Durante o período de pesquisa, foram realizadas atividades de deambulação fotográfica em São Paulo: uma em agosto de 2014 e a outra em abril de 2015. Essa é a cidade polifônica dos livros de Canevacci (2004; 2004a) ou das evocações (proustianas) da infância de Félix Guattari (2012), lugar complexo, multidirecional e temporalmente fragmentado. Ao perambular pelos redutos da cultura dita alternativa, percebia a estilização extrema como fator de modulação dos hábitos de consumo, que configuram os estilos de vida, tanto pela via da diferenciação, como da afinidade compartilhada entre pares. A sociabilidade urbana aparece associada ao compromisso de perseverar material e socialmente, o que se torna expresso nas opções das horas de lazer. O poder da estilização sobre os projetos individuais tinge de atributos imateriais as opções do consumo, ao venderem uma promessa de plenitude hiperconsumista, na qual são feitas cinco escolhas estéticas e quiçá existenciais para se conseguir um café que comunique o perfil arrojado do consumidor.



Figura 10 - Camisas estampadas em arara de loja da Rua Augusta

O ritmo frenético imposto pela cidade é uma prova deste esforço hercúleo, necessário para se financiar a manutenção de um estilo de vida, seja qual for. Ao circular pelas calçadas e bares da Rua Augusta, desde a região dos Jardins até cruzar a Paulista e chegar ao Centro, em peregrinação pelo mercado de modismos na qual fotografava alguns passantes; além disso, percorrer a Rua Frei Caneca oferece a experiência do contato com uma fauna urbana similar à da Augusta, ambas prolíficas na emissão de pequenos sinais da sensibilidade ou estética *hip*. Na Cartel 011, a estética *hipster* está disponível nas araras de roupas até a decoração e o cardápio do restaurante da casa. Na decoração da loja, há triângulos invertidos em néon, envoltos em trepadeiras floridas. As sobremesas são servidas em *jam jars* – potes de vidro reutilizáveis, de produtos como maionese ou azeitonas, típico sinal da improvisação, agora apropriado para a estilização do mercado. Esse apelo ao improvisado torna-se codificação cultural distintiva, quando o tema é a fabricação de estilos de vida pela segmentação dos nichos de mercado. No bazar temporário, camisas de uniformes manchadas e desbotadas, de frentista de posto de gasolina da marca Shell, são vendidas a preços na casa dos três dígitos. O mesmo acontece com blusas de tricô usadas, esburacadas e desfiadas, vendidas a preço de qualquer camiseta nova, conforme critérios estéticos obscurantistas, acerca da distinção pelo consumo simbólico iniciático,

Situado na Rua Augusta, o brechó B. Luxo oferece camisetas velhas, usadas ou até puídas, selecionadas e vendidas conforme critérios de obscurantistas de atribuição de preços, que ultrapassavam os cem reais (!); o restante da loja era preenchido de roupas

femininas *vintage* e milhares de acessórios, entre óculos, pulseiras e sapatos excêntricos. O *ethos* desses grupamentos e sua relação com o passado não orbita em torno do consumo de marcas, ou está nitidamente associado à ostentação do signo luxuoso, como na acepção proposta por Bourdieu (2013) acerca da distinção social; as dinâmicas do *status* do valor estético do item de moda foram modificadas desde as teorias estruturalistas, todavia não desapareceram, porque foi ‘declarada’ a pós-modernidade. Pelo contrário, o *status* na cultura urbana assume formas sempre mais sutis e tem sido aferido e identificado por avaliações semiocultas aos leigos, como os caprichos iniciáticos da indumentária, a exemplo das onerosas camisetas puídas daquele brechó.

Na moda masculina das ruas de São Paulo, identificamos diálogos com a estética *rock’n roll*. Entre os grupos alinhados às influências *indie* e da cultura eletrônica, a roupa inclui peças de alfaiataria, como *blasers* ou coletes (incomuns no Rio), mas também botas e jaquetas de couro, com predomínio do preto, resquícios do levante *hipster* da década de 2000, quando os figurinos dos *rockers* foram influenciados pelo estilo de bandas como The Strokes. Desde essa época, tornaram-se itens essenciais entre os alternativos a calça *skinny* e os óculos Wayfarer. Em salões de cabeleireiros, como o Berlin e o Retrô, os funcionários se vestem à moda *rockabilly* anos 1950, não fosse pela atualidade dos cortes de cabelo e das tatuagens minimalistas. A combinação ‘shorts + camisa minifloral’ está nas araras das lojas da Augusta. Aparecem ainda os suéteres de segunda mão, óculos de grau ‘do tempo da vovó’, com lentes grandes e hastes grossas de resina transparente; *jeans* detonado, que persegue as silhuetas e modelos dos anos 1990, dão pistas do alinhamento das ruas com a tendência *soft grunge* – eufemismo tardio do *look* rebelde dos 1990, agora domesticado pela especialização mercadológica.

Quando analisa a história da boemia como história de vagabundos glamorosos nas metrópoles do Norte, Elizabeth Wilson (2000) observa “a tradição boêmia do uso da vestimenta como signo de dissidência” (WILSON, 2000, p. 174, tradução nossa). Ascensão do consumo de roupas *vintage* sinaliza a emergência do nicho de consumo e a captura e disseminação da estratégia estética de diferenciação pelo mercado de produtos de *design* e serviços de lazer e entretenimento. Nessa esteira, a “criação do *self* como um trabalho artístico envolve a mancha indistinta entre arte e vida” (2000, p. 165, tradução nossa). Esse desejo de singularidade encontra reverberação no estudo de Charles Taylor (2009) sobre a ética da autenticidade nas sociedades contemporâneas, no qual o autor

propõe que “as exigências de autenticidade estão intimamente relacionadas com a estética” (TAYLOR, 2009, p. 72). Em análise pungente, na qual lança críticas às premissas da autenticidade na vida contemporânea, o autor argumenta como a noção de autenticidade remanesce ligada à criatividade e à estética, em sentido próximo àquele do mito do artista moderno como *persona* singularíssima, dotada de estilo inimitável.

Tal discurso ainda presente nos círculos das artes e da sociedade civil, reiterado pela publicidade e as mídias, tem configurado estratégias de atribuição do sentido como arremedo dos valores de originalidade contidos em noções modernistas. Nem sempre conscientes, as práticas derivadas dessa mentalidade sugeririam formas da vida contemporânea como anacronismo, reiteradora da crença superada de que “há uma certa maneira de ser humano que é a *minha*” (2009, p. 42). A publicidade e a moda, as estratégias de *marketing*, as festas ou mercados, mobilizam desejos dos consumidores, em prol de “reforçar as imagens de autenticidade mais centradas no eu” (2009, p. 77). Entretanto, a disseminação dessa visualidade delata, senão a falência, no mínimo a efemeridade da validade de tais estratégias, quando considerada em seu recorte ‘turbo’, de esforço máximo em assumir alguma forma supostamente única.

Em direção afim, a cena das imediações dos Jardins e da Rua Augusta podem ser identificadas dentro dos ditames da economia criativa. Xavier Greffe (2015, p. 15-40), escreve sobre o desenvolvimento da economia criativa, tanto em meios corporativos, como naqueles dedicados ao consumo altamente estilizado da moda, decoração e gastronomia. Suas constatações podem ser estendidas à cena *hipster* paulistana, assim como permitem conexões com as fontes sobre a década passada nos Estados Unidos, na medida em que apontam o surgimento das ‘classes’ criativas, um outro nome para a famigerada burguesia boêmia, presente na Europa desde o século XIX. Esses grupos habitam ou frequentam zonas e espaços de sociabilidade de determinada região urbana, buscam criar um ambiente comunitário, de acolhimento e cooperação de saberes e fazeres. De modo análogo ao que aponta Greffe (2015), a configuração da zona boêmia costuma estar ligada ao índice de diversidade cultural da vizinhança, inclusive em termos étnicos. Além disso, pode ser identificada pelo índice de ‘*gay*-trificação’, isto é, a presença de grupos *gays* com poder aquisitivo satisfatório que vivem ou frequentam o enclave urbano. Por fim, um índice de boemia, que o autor associa às pessoas que trabalham em profissões ditas artísticas. Nesse caso, os *hipsters* como a classe criativa do

cosmopolitismo atual, incluem mais que poetas, músicos ou intelectuais, mas aqueles profissionais do *design* de moda ou gráfico, jornalistas culturais, relações públicas da vida noturna e das produções de eventos, profissionais do artesanato e decoração, ou da gastronomia. Na qualidade de manipuladores de símbolos, vendedores e consumidores de sensações, sua função é tornar a experiência do consumo de qualquer produto cultural, em algo que possa ser investido de sentido acerca da singularidade do indivíduo, fornecida pelo produtor, para a sociabilidade e autoafirmação do consumidor. O *hipster*, nesse caso, joga em ambos os lados: hora vende, hora compra, sensações e emoções, dentro de um modo de viver cuja manutenção presume a fatigante demanda por estética, sob pena de defasagem do prestígio individual entre os pares da vida social.

Porta-voz de hordas de jovens cosmopolitas nas redes sociais, o comediante e escritor Gregório Duvivier (2015) publicou o livro ‘Percatempos’, com charges e caricaturas de autoria própria, sobre a vida cosmopolita. Os desenhos do pequeno volume circulam pelas mídias de forma livre e fragmentada. Dentre eles, o autor reservou uma charge ao ‘*homo hipsterus*’, ou seja, uma figura estereotípica do estado da aparência *hipster* nas maiores cidades do Brasil. Sobre a figura 11, transcrevo ao leitor as legendas pouco nítidas, sobre os itens básicos da indumentária *hipster*: ‘chapéu de judeu ortodoxo, barba de talibã, camisa de lenhador, bermuda e meia do irmão mais novo, botinha de brechó, iPhone 3 (*vintage*), cerveja artesanal’. Eis alguns dos distintivos de identificação do tipo social alinhado à economia criativa e suas doxas divertidas do consumo simbólico. Nesse sentido, vale menção sobre as referências religiosas ortodoxas ao judaísmo e ao islamismo (chapéu e barba), a camisa xadrez tão associada aos norte-americanos, uma alusão à infância e puerilidade, ao humor lúdico, nos shorts e meia ‘do irmão mais novo’, a reciclagem estética com pegada *rocker* das botas de segunda mão e, por fim, a ironia presente na percepção aguçada dessa obsolescência da moda e da tecnologia, sinalizadas pelo iPhone de modelo antiquado.



Figura 11 - *Homo hipsterus*, de Gregório Duvivier, coletada em redes sociais

Teorias dedicadas aos aspectos psicossociais do contemporâneo (EHRENBERG, 2010) ou filosofias da moda (SVENDSEN, 2010), são assertivas em dizer que a lógica da alta performance ou a reciclagem do passado exaurem suas forças e encontram sua insuficiência estratégica. Nesse sentido, falarmos em liturgias do consumo isso não deve obliterar que a atribuição de valor simbólico às distinções sociais feitas pelo consumo cultural, conduz ao estado emocional apático, indiferente ou depressivo – velhos conhecidos dos modernos e pós-modernos. No cenário atual, os espaços de sociabilidade e as redes digitais estão permeados de objetos e entes híbridos; os corpos e suas imagens tornam-se plataformas de entrecruzamento de saberes, cujos desejos não se dissociam da lógica pós-industrial. Transitar por esse meio cultural difuso requer um não deslumbramento ou entrega total, que permitam um mínimo de discernimento, pois, conforme destacara Canevacci (2008), o metafetice produz estupor, um êxtase que turva a capacidade crítica, derivado da imagem ou desencadeado por estratégia imaterial. Noutras palavras, pensamos que a felicidade é plena porque podemos pagar por uma sobremesa cara, servida em um pote de azeitonas reaproveitado.

Nízia Villaça (2010) destaca a moda como fenômeno privilegiado pelo qual as ambiências sinestésicas e estratégias estéticas envolvem e fabricam os meta-corpos, mistos de sujeito e objetos, os quais “desafiam a dialética de fixação do sujeito/objeto

moderno e se lançam para além da mercantilização e da perversão, para além da identificação e da normalização”. O protagonismo desses grupos híbridos e difusos, sua conjugação distópica entre o moderno e o antiquado, o corpo vestido e o ato performático irradiam energia cuja fascinação projeta-se no espelho midiático, pela transmutação do corpo em imagem digital. Ilusionista e mestre das aparências, o *hipster* dança em jardins pós-apocalípticos. Na moda urbana, como na passarela do samba, as alegorias do carnaval do tempo entrelaçam fios, emaranham mechas e cosem fragmentos de culturas distantes no espaço ou no tempo, ou simplesmente *outras*. Suas composições inauditas comunicam alegorias do agora, rumo a uma arte de viver como instauração do tempo mercadológico da fantasia, no qual a liberdade realiza-se pela estética e a criação do cotidiano artístico. Esse é o cenário predileto do *hipster*, sacerdote bufão das liturgias da moda.

CAPÍTULO III – O tempo, a moda e as metrópoles

3.1 Moda, *status* social e etnia

Nos estudos dos *hipsters* produzidos na década passada, os norte-americanos apontam uma cisão entre esses grupos caucasianos e os grupos negros do *hip hop*, o que sinaliza a perene segregação étnica das culturas (GREIF, 2010). No primeiro capítulo, vimos como os *hipsters* negros da era do *jazz* buscaram na moda formas de visibilidade e dignidade material como fatores de autoafirmação e sociabilidade urbana entre grupos marginalizados. No segundo capítulo, mostramos como os hibridismos da indumentária e suas políticas do vestir atuam sobre as interações sociais desde a colonização. No cenário atual das novas democracias africanas, o empoderamento pelo consumo da moda e tecnologia preenche um espaço outrora ocupado pelo engajamento político, uma vez que a adesão fervorosa ao valor da imagem não ultrapassa o discurso politicamente conformado da identidade cultural. No Brasil, as clivagens socioeconômicas podem ser percebidas através das aparências de convivência social integrada, pelas quais se convencionou a crença de que o consumo cultural conduziria à superação das desigualdades históricas de acesso à educação ou referentes à aquisição e legitimidade do saber criativo.

Autores, como Sodré (2015), destacam que a consolidação das democracias de consumo no hemisfério Sul não corresponde à transformação do cenário histórico de segregações que incide sobre os contatos entre os jovens adultos. Um dia, Sontag afirmara que “ser educado por fotos não é o mesmo que ser educado por imagens mais antigas, mais artesanais” (2004, p. 13). Essa noção ressoa aquela de Bourdieu (2010), ao tratar das distinções culturais pela educação artística e aquisição do capital escolar. Isso porque, quanto mais próximas ou distantes essas distinções socioculturais das condições de educação formal, irão variar as potenciais habilidades desenvolvidas ou recalçadas, além do prestígio do capital cultural adquirido no mercado das opiniões. Em um mundo no qual o consumo de aparelhos tecnológicos fora popularizado permanece uma diferença abissal entre ser educado por imagens nas redes sociais e, de outro lado, ter acesso à educação formal para as artes. Se os bancos de imagens popularizam o consumo da

informação, não necessariamente apagam as diferenças hierárquicas de valoração do saber ‘plebeu’.

O livro organizado por Mark Greif situa os *hipsters* como segue: “No melhor dos casos (...) **eles são estudantes de arte**: aspirantes a estudiosos da cultura, que colecionam nomes e títulos de vanguardas do passado, para acumular ou brandir conspicuamente, como capital” (2010, p.122, tradução nossa, grifo nosso). Ao longo da minha experiência docente, o tema dessa tese foi apresentado e debatido, em semestres diferentes, com alunos da disciplina “Mercado de Arte”. Pelo contato com os discentes, foi possível ouvirmos desde garotos afrodescendentes de Inhaúma aos de classe média alta da Zona Sul; a partir dos diálogos em turmas de períodos diferentes, foi possível observar como os primeiros se queixavam da dificuldade de inserção no sistema das artes visuais, ao passo que os segundos eram iniciados nos cargos em instituições museológicas. Apesar da diferença, frequentavam a mesma graduação, eventos, como as *vernissages* carnavalescas de uma galeria carioca, vestiam roupas ao modo *hipster* e faziam leituras similares. Ao passo que os primeiros manifestaram insatisfação com as oportunidades escassas e o protecionismo institucional, os outros, diziam-se conservadores e aristocratas, apreciadores do folclore medieval e da *art nouveau*. Durante os diálogos, a observação dos discursos e comportamento interativo, tais como reações de afinidade ou discordância, indiciava uma suposição dialética entre interfaces de um mesmo objeto: o *hipster* da metrópole pós-colonial.

Dentre os teóricos do presente, Richard Sennett (2011) fornece o argumento de que o capitalismo tardio reticula as subdivisões sociais e reconfigura suas dinâmicas hierárquicas; as redes estabelecidas em tal cenário não são tão profundamente diferentes daquelas do século XX, mas foram transformadas pelas novas tecnologias. Após a facilitação do acesso ao consumo, as oportunidades de desenvolvimento do jovem adulto nem sempre superam as separações seculares, conforme a formação escolar e a proveniência socioeconômica. As queixas do aluno afrodescendente contribuem para o entendimento das proposições do autor referido, no que se refere à inserção profissional no mercado através de contatos profissionais, que interferem no desenvolvimento da carreira nas profissões criativas do sistema das artes:

Aqui, **a classe é tudo**. Uma pessoa de origem privilegiada pode se dar ao luxo da confusão estratégica, o que não acontece com um filho das massas. (...) Redes humanas amplas e fortes permitem que aqueles que estão no alto da

escala lidem com o presente, [o que] diminui a necessidade de planejamento a longo prazo. Assim é que a nova elite não precisa tanto da ética da gratificação postergada, pois pode contar com contatos e um senso de integração (...) A massa, no entanto, dispõe de uma rede mais rala de contatos e apoios informais (...) **Costuma-se dizer que a nova tecnologia pode de certa forma corrigir esta desigualdade**, servindo (...) os grupos de afinidade na internet para que os jovens possam se apoderarem da informação necessária para aproveitar as oportunidades. No mundo do trabalho (...) não é o que acontece. O contato pessoal é importante. (grifo nosso).

A superação da desigualdade econômica ou de legitimidade cultural não é algo que se alcance apenas pela criação de condições de consumo, para que ‘todos’ possam adquirir um celular *Apple* em dez parcelas sem juros. Embora ainda sejam insuficientes, os efeitos das políticas públicas da era Lula (1945-) alavancaram esse processo e melhoraram o cenário do consumo cultural no país para a maioria dos grupos sociais. Porém, o retrocesso constituído pela deposição de Dilma Rousseff (1947-) e a ascensão dos neoconservadores moderados ao poder fornece mostras de que as conquistas da vida a crédito são instáveis e requerem a manutenção contínua do seu *status* precário. Em seu estudo sobre a arquitetura das cidades e as dinâmicas do corpo social, Sennett (2016) ressalta que, em Nova York, o multiculturalismo configura um arranjo da urbe, misto de convivência pacífica, cena multicolorida das diferenças integradas, mas também de segregação social. A secular indiferença dos metropolitanos corresponde, por sua vez, à verdade subjacente da democracia de que a vida urbana suscitaria uma igualdade de aparências, pois as clivagens de valor do *status* ou da legitimidade cultural continuam a constituir parte nuclear de sua constituição.

Nessa direção, a compreensão social da diferença cultural atingiu um estágio louvável de desenvolvimento, o que não corresponde a dizermos que os círculos afrodescendentes e sua produção cultural encontram-se libertos das estereotípias do ‘exotismo’ ou dos efeitos seculares do racismo. Em sua perspectiva sobre o consumo cultural no cenário da comunicação digital, Nízia Villaça observa que:

de todos os cantos do mundo surgem tendências para criar a novidade. A África, por exemplo, constitui um novo *hit* da moda, bem como toda a cultura periférica é explorada pela indústria cultural, sem que isso resulte necessariamente numa melhoria contínua de grupos ou indivíduos, **episodicamente contemplados com a visibilidade midiática** (2010, p. 53, grifo nosso).

Portanto seria de um otimismo exagerado crermos que a verdade fervorosa no consumo signifique alguma libertação do jugo mistificador da teodiceia capitalista,

quando reiteram a fiel adesão ao sonho popular de que a posse material pode conduzir à certeza ontológica. Mesmo assim, a saga *hipster* persevera ao constatar que a mistura étnica nas celebrações cariocas (especialmente no bloco ‘Viemos do Egypto’, ou na festa *Manie*) produzem encenações de igualdade, cuja gratuidade evoca a cultura popular carnavalesca. Nos festejos medievais do carnaval, o rei feito escravo constituía um gesto de destronamento da autoridade das nobrezas, que igualava viscondes e plebeus no nível prosaico da festa popular (BAKHTIN, 1999); atualmente, a paródia do destronamento efetiva pelo performatismo coletivo a imagem idílica de democracia, pois, em teoria, “destrona, ridiculariza e dá a morte a todo o velho mundo (...) para dar à luz o novo” (1999, p. 180); no carnaval de épocas e culturas mobilizadas nesses eventos, diferenças culturais e distâncias socioeconômicas são suspensas pelo riso e brincadeira, durante as folias efêmeras; nesse ínterim, o carnaval continua a consistir uma suspensão do real, uma trégua na vida funcional, isto é: trabalhar, consumir e competir na comunidade dos indiferentes. O carnaval instaura um tempo alterno de fraternidade das máscaras no seio dos ininterruptos cultos competitivos do capital, nos quais “não há dia que não seja festivo no terrível sentido da ostentação de toda pompa sacral, do empenho extremo do adorador” (BENJAMIN, 2013, p. 22).

Por outro lado, se falamos de identidades culturais fragmentadas, a observação dos discentes de artes aponta em direção a outro tipo de indivíduo. Sennett observa os atuais discursos acerca da subjetividade, que “a psicologia fala a linguagem das pessoas bem centradas, que alcançaram a integração e a inteireza de si” (2016, p. 375). Tal proposição corrobora declarações desses jovens adultos sobre como se veem e se posicionam: são indivíduos multifacetados mas inteiros, não fragmentados. Em teoria, essa plenitude subjetiva manifesta-se na aparência, em oposição à noção estática da beleza. As celebrações do consumo presumem corpos em movimento e aproximam-se do ideal semovente – a graciosidade. O estado de graça, correspondente ao conceito de ‘*anmut*’, refere-se à beleza em movimento e pode ser estendido à imagem pública. Ao organizar escritos de Simmel, Gláucia Villas Bôas lapida para o português uma visão da ‘*anmut*’, a partir da qual explana sobre o encanto do estado de graça:

Trata-se de uma qualidade estética muito além da beleza (...) é uma beleza em movimento (...) que pode surgir por acaso em seu sujeito e assim também desaparecer. (...) **O acaso aqui em jogo é característica do próprio ser da criatura.** No homem cujos movimentos são percebidos como ‘*anmutig*’ (gracioso, elegante), a fonte da graciosidade reside no seu interior: na alma, no

caráter e na consciência dele. Quando o interior vem a se expressar no hábito e no comportamento, podemos perceber essa graça. Diferentemente disso, a beleza tem a sua fonte na superfície da aparência estática. (...) as qualidades do belo e da graça são essencialmente distintas. (2016, p. 191, grifo nosso)

Nos termos suscitados por essa pesquisa, tal noção alia-se à vida metropolitana, pois permite pressupormos o estado de graça como o direito de ir e vir livremente pela cidade, vestido com dignidade e, assim, vivenciar a integridade física e emocional. Em um mundo no qual uma parcela ínfima da sociedade vive sem trabalhar e pode educar-se conforme os moldes clássicos, o consumo de moda como integração social consiste em um fator de compensação psíquica. As políticas do vestir são recursos de sobrevivência psicológica nas condições competitivas das metrópoles, onde a dissimulação da aparência de invulnerabilidade coincide com a contínua conjuração da indiferença. Portanto são fatores de democratização pelos quais vivenciamos a experiência do corpo coletivo como igualdade e plenitude momentâneas, como paródia das tradições medievais populares de inversão hierárquica durante os dias do carnaval.

De tal prisma, *hipster* designa um posicionamento em relação ao consumo, na qual o recurso da reciclagem temporal costuma ser exaurido na celebração da estética *retrô*. Podemos justapor esses anacronismos estéticos às teorias, como as de Agamben, ao proporem que o contemporâneo constitui um entretempo, instaura um tempo alterno da moda (*autre temps*) no qual identificamos como indivíduo “verdadeiramente contemporâneo aquele que não coincide perfeitamente com este” (2009, p. 58); desdobrar essa alteridade temporal e suas dissociações presume a integração das narrativas contramodernas como interface necessária que agrega o histórico da barbárie civilizadora e seus processos de hibridismo e transculturação. A moda constitui uma via de acesso às defasagens entre o discurso cosmopolita e o histórico de mascaramento das dinâmicas de exclusão/inclusão entre grupos, conforme mostramos nos capítulos anteriores, orientados pela sugestão de Paul Gilroy (2012) sobre a dupla consciência das contranarrativas da cultura na modernidade. O recurso irônico ao passado não é novidade, quando nos lembramos de que a gênese do personagem *hipster* fora denominada ‘Renascença do Harlem’. Em campos como as artes visuais, os anacronismos se fazem notar na alcunha de ‘novo classicismo’, como um retorno da pintura realista, preenchido de ironias ou *kitsch*, conforme aponta o estudo de Lucien-Smith (2006). Para além das irrupções alegóricas em torno da visibilidade social, as dinâmicas entre presente-passado mostram-

nos a sobrevivência de hierarquias culturais como distinções sociais em que às dinamizações da diferença cultural sobrepõem-se as seculares dominações de poder socioeconômico, sobre o trânsito urbano dos corpos ou a legitimidade artística e cultural. A modulação do modo de vida *hipster* conjuga tal ambiguidade política ao anacronismo temporal e ao hibridismo cultural das políticas da indumentária e da imagem nas mídias sociais.



Figura 12 - Saber fazer da moda *hipster* carioca, da marca Re-roupa

Por outro lado, a cooperação dos fazeres da moda permite vermos a integração cívica entre os grupos *hipster*, pois o neoconservadorismo dos estudantes de arte emerge alinhado ao paradigma da economia artística e do trabalho colaborativo. Em estudos sobre arte e mercado, Xavier Greffe (2015) destaca a cooperação como fator constituinte da geração de valor estético e monetário. O paradigma da economia artística resgata ideias de movimentos, como o *Arts & Crafts* inglês, cujo pertencimento às elites não obscurecia o fato de buscarem relações mais harmônicas entre artesãos e artistas no âmbito da emergente produção industrial. Os fazeres manuais revelam a cooperação como forma avançada do capitalismo criativo. Desde a concepção de roupas a partir de peças usadas (em que o recurso da customização evolui para o *design* propriamente dito) até a concepção fotográfica dessas roupas, que serão anunciadas nas redes sociais, o espírito *liberty* e sua associação com o multiculturalismo suplanta a reciclagem estética dos padrões de estamparia ingleses, reeditados em versões da flora tropical; suas imagens

permitem vermos anacronismos que extrapolam o maniqueísmo ou dicotomia entre presente e passado, retrô ou *avant*, esquerda ou direita, aristocratas ou plebeus, pois nos mostram, pela imagem de moda, uma visão multifacetada cujo aparecimento de algo longínquo preenche o agora.

O impulso de criatividade colaborativa estende-se ao fazer coletivo da moda. A verve lúdica e o dinamismo da improvisação desses profissionais aparecem ainda na escolha dos cenários de ruínas, disponibilizados pela paisagem temporalmente híbrida do Rio. O modelo convidado para divulgar o produto nas redes ostenta a longa barba como sinal de identificação dos potenciais consumidores da marca (figura 12). No âmbito da criatividade colaborativa, o valor da manufatura suplanta o financeiro e deságua na filiação comunitária. Isso pode ser notado na produção de ilustrações e objetos de cunho gráfico, comercializados em mercados nos arredores de museus, como o MAM-RJ. Encampam ainda as charges digitais das redes sociais, cujas cores esmaecidas evocam ideais de vidas ensolaradas e pacíficas. Nesse sentido, o modo de vida *hipster*, no Rio de Janeiro, sugere a constituição volátil de comunidades afetivas.

Desse prisma, entendemos o *hipster* como uma possibilidade de figura do aristocrata dissidente, ou indivíduo das elites que compartilha de ideias populares, em termos políticos e estéticos. Sua excentricidade aparente não significa protesto ou ironia, mas adesão às formas de comunicação visual, produção de sentidos e laços comuns através da aparência. Nesse sentido, os grupos cariocas dão a perceber o compartilhamento de laços comunitários que arrefecem o efeito segregador e competitivo da ironia de consumo em torno do *status* social. Suas versões da tropicalidade são *naïf*, suas paródias do passado ou visões multiculturais apontam para a colaboração profissional do tipo multicultural. Seus renascimentos estéticos são, ao mesmo tempo, populares e elitistas. Entre os autores norte-americanos, a ambiguidade condicional desse indivíduo situado no entretempo da moda reforça como os engajamentos políticos tornam-se fazeres estéticos, face às contingências da economia cultural e à fugacidade dos *hypes*:

the reason the attribution of hipsterness is always pejorative is that hipster is actually identifying today a *subculture* of people who are already *dominant*. The hipster is that person, overlapping with declassing or disaffiliating groupings – the starving artist, the starving graduate student, the neo-bohemian, the vegan or bicyclist or skate punk, the would-be blue-collar or **post-racial individual** – who in fact aligns himself both with the dominant

class, and opens up a poisonous conduit between the two (GREIF, 2010, p. 9, grifo nosso).

Essa ambiguidade das políticas do estilo de vida não oblitera a historicidade dos *hipsters* das elites caucasianas, quando nos lembramos das acusações contra os poetas *beats*, que ‘roubaram’ dos afro-americanos a rebeldia do *jazz* (LELAND, 2004) e se apropriaram dos signos de dissidência em prol da imagem *cool*. Em oposição à mera apropriação cultural, a cena carioca e seus hibridismos mostram que a ironia está datada; aqui-agora, a cooperação, a boa convivência, sinceridade e harmonização das diferenças dão o tom do discurso social. Em texto publicado na versão brasileira do *Le Monde*, com o título ‘Raça é sempre o outro’, Muniz Sodré afirma o seguinte: “Escudada em formas imperiais, coloniais e ‘pós-coloniais’ impermeáveis a transformações de fundo, a produção de mentalidades não esmorece em seu trabalho de construção de supremacias” (2017, p. 6-7); em outras palavras, reciclagens e tropicalismos nada tardios não são os únicos fatores que irrompem no tempo contemporâneo. As hierarquias simbólicas do consumo e da geopolítica urbana em torno do *status* social ainda perpetuam exclusões advindas do passado, atualizadas em seus anacronismos. Todavia, isso não oblitera a proeminência dos fatores positivos da fraternidade e da colaboração criativa entre os grupos estudados.

3.2 Cultura *hipster*, fotografia e gestão temporal

A sensibilidade visual dos *hipsters* encampa uma aptidão pela fotografia digital e/ou analógica. Além do elemento lúdico que se manifesta nas formas da indumentária, a afinidade desse indivíduo com a imagem fotográfica possui suas especificidades ligadas ao apelo visual do passado. Por essa razão, os arazoados desse tópico visam a tornar nítida a associação entre as práticas criativas dos *hipsters* e sua conexão com a imagem fotográfica, na medida em que nos conduzem a ligações com a temporalidade da moda, a imagem e a história. Tal escolha se justifica pelo fato irrecusável de haver aplicativos digitais de edição dos sinais temporais das imagens, produzidos a partir das orientações sensíveis desse nicho de mercado. Assim, se de um lado tal objeto engendra uma intersecção entre tempo e história, desencadeada pelo elo entre moda e carnaval, por outro, isso se dá pela ligação entre fotografia e infância.

A partir disso, torna-se indispensável acrescentarmos à formação conceitual do estudo a noção de *dispositivo*, conforme a proposta de Agamben. Para o autor, os dispositivos são quaisquer objetos que tenham “a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres vivos” (2014, p. 38-51). O aparelho celular e fotográfico, assim como os itens de vestir, participam do rol de “instrumentos, objetos, *gadgets*, bugigangas e tecnologias” que mediam as relações humanas na atualidade. Em sua concepção teológica do capital, na qual a economia (*oikonomia*) constitui um “governo divino do mundo”, o autor propõe que o homem contemporâneo se constitui como sujeito pela interação mediada por dispositivos. As práticas mediadas por aparelhos são a dinâmica majoritária de confirmação da existência individual. As inúmeras imagens do corpo vestido, compartilhadas nas mídias, sublinham nossa assunção da felicidade pelo consumo como processo de subjetivação que simultaneamente nos constitui e nos assujeita em relação ao poder pela grata adesão ao culto da imagem visual. Nesse cenário, as práticas *hipster* soam, simultaneamente, sinceras e sarcásticas, na medida em que aderem às homilias da imagem, mas mantêm a consciência ambígua da (f)utilidade. Deste ângulo, não parece descabido dizermos que incorporam figuras exemplares do contemporâneo, pois suas práticas de comunicação social denotam uma adesão irreverente, leal e duvidosa a esse contexto de alegre apocalipse, quando, “no lugar do anunciado fim da história, assiste-se (...) ao incessante girar em vão da máquina (...) numa espécie de **paródia da *oikonomia* teológica**” (2014, p. 38-51).

De outra face, embora revele um credo fervoroso pela aparência, a relação dos *hipsters* com o aparelho fotográfico encara essa liturgia do aparecer na imagem como diversão e brincadeira. No tópico anterior, apontamos que a economia criativa e sua relação com o fazer coletivo envolvem o prazer da co-criação em torno da produção visual, em especial no *design* de moda. Isso gera a possibilidade da convivência prolífica entre grupos sociais e do pertencimento cultural na vida metropolitana. Por outro lado, cabe examinarmos a ligação entre as práticas estéticas desses grupos e a infância. Em especial, no que diz respeito à fotografia, reiteramos a definição de Flusser sobre o aparelho fotográfico como um “brinquedo que simula um tipo de pensamento” (2011, p.50). O aparelho celular e sua câmera são brinquedos sérios, dispositivos fundamentais para o estilo de vida *hipster*, seja no nível do amadorismo, ou da atuação profissional. A

fotografia, enquanto jogo com símbolos, oferece o prazer e o poder de brincar, de recortar do real aquilo que comunica algo sobre como veem o mundo, ou seja, como o indivíduo se constitui ao produzir imagens, conforme as programações do aparelho.

A ludicidade do aparelho e suas permutações engendram automatismos comportamentais que respondem a demandas de controle do social pelos dispositivos. Isso significa que o pensamento que o brinquedo simula independe de nossa vontade. Antes de capturarmos o ‘real’, o dispositivo já nos capturou em sua lógica de programação. Nessa direção, a visualidade retrô ou nostálgica dos *hipsters* pode ser arguida em sua qualidade singular, pois a emulação da fotografia analógica em aplicativos digitais especialmente desenvolvidos, com base nesses consumidores, evoca suas próprias memórias pueris. Esse apelo às qualidades da fotografia pré-digital responde a algum apelo infantil, cuja centelha pode residir no fato de muitos desses homens serem nascidos entre o início dos 1980 e meados dos 1990, isto é, suas infâncias ainda incluíram o contato com as técnicas analógicas, o que depõe acerca do intento subjetivista de autenticidade, premente às suas manifestações visuais.

Em seus ensaios sobre a infância e a história, Agamben demonstra que a infância do homem não deve ser pensada como “substância psíquica pré-subjetiva” (2005, p. 51-65), isto é, uma origem situada aquém ou além da linguagem. Pensá-la assim seria mistificar a ambas as instâncias conceituais. A infância acompanha a linguagem ao longo da vida como interface suplementar. Apesar dos impulsos de ordenação da experiência, ela coexiste com a linguagem, uma vez que “constitui-se (...) ela mesma na expropriação que a linguagem dela efetua, produzindo a cada vez o (...) sujeito” (Agamben, 2005, p. 51-65). Diferente de uma origem situada *antes* da linguagem, a infância engendra uma descontinuidade temporal que fertiliza os desejos de expressão subjetiva: “Que o homem não seja sempre já falante, que ele seja *in-fante*, isto é a experiência” (2005, p. 51-65). Assim subjaz aos impulsos discursivos ou afecções da sensibilidade visual na vida social. A infância alimenta a vontade de comunicação; de forma inconsciente ou deliberada, reverbera na linguagem ou na imagem como força indistinguível que instila a produção de sentidos. No caso dos *hipsters*, o apreço pelo lúdico e o apelo nostálgico dinamizam estratégias de comunicação, cujas afecções pueris fomentam recursos comportamentais, assim como atuam sobre os aspectos de suas preferências estéticas.

Um produto pensado a partir da sensibilidade *hipster* retifica pela tecnologia digital a visualidade da fotografia analógica. O aplicativo *Hipstamatic*, disponível para consumidores da marca *Apple*, oferece recursos e efeitos de edição temporal da imagem, cujo anacronismo mostra-se por um apelo a visualidades datadas. Antes de explorarmos essas nuances, atentamos para a observação de que o consumo do produto digital remonta às clivagens geradas pela exclusividade digital como distinção sociocultural. Nessa direção, observamos que a disponibilidade do aplicativo restringe-se aos consumidores da marca e indicia uma cisão nivelar do tipo socioeconômica. O aplicativo não seria o ponto alto das políticas de exclusividade, pois, face à popularização dos dispositivos digitais, a prática da fotografia analógica pelo consumo de câmeras *Lomo* ou *Leica* sugere uma forma anacrônica de lazer, que distingue e distancia grupos de *hipsters*. Essas diferenças de acesso aos dispositivos tecnológicos, por sua vez, constitui uma forma de legitimação cultural pelo consumo da imagem.

Ao sondar os anacronismos visuais dentro da história da arte, assim como as imagens dialéticas, Didi-Huberman (2015) propõe a seguinte visão do tema insidioso da ‘origem’ na contemporaneidade, ao dizer que esta pode ser:

entendida como presente reminescente do qual o passado não deve ser nem rejeitado, nem ressuscitado, mas simplesmente do qual retorna como **anacronismo**. Benjamin a designa com a expressão (...) imagem dialética [que] procurava produzir um modelo temporal que pudesse dar conta das **contradições**, mas nunca apaziguá-las, contraí-las ou cristalizá-las (2015, p. 274, grifo nosso).

Como se manifestaria, portanto, o anacronismo temporal da imagem em um aplicativo digital desenvolvido com base na sensibilidade algo pueril do *hipster*? Em primeiro lugar, as colorações ou marcas como falsos defeitos advindos da ação do tempo sobre o papel, além da simulação de erros processuais ou falsas corrosões remetem ao envelhecimento da fotografia analógica, impressa em papel. No tempo das imagens digitais, o aplicativo reverencia a fotografia antiga, feita por dispositivos industriais não digitais, como algo datado e associado às décadas anteriores. Esses registros do presente, a despeito de reverenciarem o passado, ou da forma como o fazem, não estão fora de lugar – pertencem ao seu tempo, mesmo quando emulam a distância temporal. Nesse sentido, tanto para o autor francês como para o pensador italiano, o anacronismo da imagem ou de qualquer prática ‘obsoleta’ revela o que há de fantasmático e espectral no tempo presente, quando o passado vivo colore as possibilidades de sentido com evocações de

épocas passadas e até não vividas, que substituem o realismo cru por um pretérito convocado a estar presente, que se torna índice do tempo de agora.

Assim, tanto a reciclagem estética da moda como as imagens obtidas com recursos de edição temporal constituem parte desse estilo de vida, que entendemos como preenchido de “fascínio por estilos do passado [ou] fases da vida (como a infância)” (APPADURAI, 1996, p. 77, tradução nossa). Essa nostalgia pode ser percebida na medida em que:

Envolve a evocação de um sentimento [que] incita consumidores a sentirem falta de coisas que nunca perderam (...) criando experiências de perda de coisas que nunca possuíram (...) nostalgia pelo que nunca lhes aconteceu (1996, p. 77, tradução nossa).

O aplicativo *Hipstamatic* exemplifica a transferência do apelo nostálgico, deslocado de objetos antigos ou da moda retrô para as imagens digitais. A edição das propriedades visuais insere a sensibilidade perceptiva em um sortilégio de tempo imaginário constituído pela dissimulação de indícios da passagem do tempo. Assim, provêm aos registros do presente os sinais visuais que de outro modo só se efetivariam pelo escoamento dos anos ou a deterioração físico-química. Apesar da afinidade com o *Instagram*, o *Hipstamatic* é mais complexo: os recursos remetem ao tom sépia das fotografias antigas, ao tom amarelado do papel envelhecido, ou ainda aos sinais como amassaduras do papel e marcas da má conservação. Na mesma direção, emula técnicas fotográficas de outrora e defeitos do processo fotográfico, como o ofuscamento causado pelo excesso de luz. Lentes e *flashes* colorizam as cenas conforme as oscilações da luz pela articulação entre recursos digitais e as condições exteriores, o que conduz à reformulação valorativa dessas ‘imperfeições’ da fotografia analógica.

Os recursos são associados ao fator ‘tempo’ através de efeitos, como a atribuição de manchas e ranhuras, como falsos frutos do ‘acaso’. Assim situam a imagem num passado indeterminado e permitem desreferenciá-la em relação ao presente, como destacada da suposta cronologia linear. Nesse sentido, o avanço tecnológico é empregado de modo paradoxal no *Hipstamatic*, pois, em detrimento da ênfase majoritária nas qualidades realistas e da reiteração da nitidez, típicas da alta definição digital, esse produto permite uma simulação da ação do tempo sobre o papel. As remissões ao passado são notáveis nas nomeações de recursos como ‘Ina’s 1935, 1969 ou 1982’. Suas descrições sumárias evocam a gestão temporal ao empregarem termos como *vintage* e

retrô, oferecerem recursos de colorização ou fotos em preto e branco, associadas ao ‘tempo da vovó’, que propiciam efeitos de saturação, esmaecimento, oscilações prismáticas ou granulações. As combinações infinitesimais extrapolam o tributo às técnicas analógicas, para situarem a imagem em um tempo indeterminado cuja consistência adquire contornos escapistas e revela um sintoma de circunstâncias históricas específicas, de fascínio pelas visualidades do passado.



Figura 13: imagem capturada com o aplicativo Hipstamatic

A evocação do passado insinua um efeito convulsivo da sensibilidade visual no cenário contemporâneo como reação provocada pela aceleração temporal. Esse salto em direção ao passado delinea uma desconfiguração do tempo linear, assim como assinala a constituição de um domínio de visualidade no qual o tempo ‘real’ cede espaço à fantasia espectral. Do prisma da experimentação do tempo, nesta amostra irrompe a convergência entre imagem e história, fantasia e realidade, acerca das quais os estudos de Walter Benjamin sobre a fotografia e a imagem técnica são fontes ainda hoje revisitadas pelos teóricos. Conforme a leitura feita por Cadava:

Benjamin define sua posição sobre a história (...) afirmando um movimento de interrupção que suspende o *continuum* do tempo. Ao conservar os **traços do passado e do futuro**, a fotografia sustenta a presença do movimento (...) dentro desta condensação de passado e presente, o tempo não é mais entendido como contínuo e linear, mas propriamente um espaço imagético. (1995, p. 232, tradução nossa, grifo nosso).

A passagem acima corrobora a proposição de que a edição da imagem no *Hipstamatic* catalisa um tipo de suspensão temporal. Nesta direção, a figura 13 exemplifica a condensação entre passado e presente, pois o efeito tecnológico situa as imagens num tempo imaginário. Não fossem os prédios da Urca ou a autopista a atestarem uma datação possível pela arquitetura, poderíamos dizer que se trata da revelação de um negativo antigo ou precariamente conservado. Ou ainda, uma imagem obtida por alguma técnica em desuso. Entretanto, trata-se da combinação de recursos que simulam lentes, *flashes* e filtros oferecidos pelo aplicativo.

O registro exemplifica a perda do referencial temporal da fotografia digital. No colorido atribuído à paisagem não se detecta um tempo cronológico, mas a simulação de um perfume de passado, algo como o perfume *démodé* que Agamben (2008) atribui à moda. Reciclar a visualidade ou o estilo de épocas passadas fornece índices do descompasso ou *delay* temporal, característico do contemporâneo, enquanto tempo litúrgico das imagens. Nas combinações entre os recursos digitais e as condições exteriores, as cores ou texturas são resultados aos quais não faltam dissimulações de efeitos de supostas condições precárias ou da passagem do tempo. Da perspectiva convergente entre imagem e história, tal visualidade pode ser associada à concepção fotográfica do real. Assim, corroboramos as proposições de Cadava :

A imagem fotográfica (...) interrompe a história e torna acessível outra possibilidade da história, que espacializa o tempo e temporaliza o espaço. Uma força de suspensão, a imagem traduz aspectos temporais em um tipo de espaço (1995, p. 232, tradução nossa).

Deste prisma, a comunicação baseada no compartilhamento de imagens deságua em surpreendente efeito de baralhamento temporal. Nesse sentido, Benjamin (2012) emprega o termo *jetztzeit* ('tempo de agora') para ressaltar o caráter anacrônico do presente e enfatizar a capacidade dos modismos em comunicar a percepção desse resgate do passado. Destarte, propomos que uma faceta do tempo de agora irrompe nas imagens do *Hipstamatic*, pois tingem o presente com os vestígios de um outro tempo, um passado imaginado de agora. A ideia de suspensão temporal ativada pelo modo fotográfico de ver o mundo adquire exemplaridade no aplicativo, ao reiterar a compreensão do tempo "conforme a estrutura da temporalidade fotográfica, que concebe a relação entre o passado e o presente como dialética, como imagética" (CADAVA, 1995, p. 233, tradução nossa). De modo análogo à fotografia, a moda ou as ruínas da arquitetura são capazes de

manifestar a dialética entre presente e passado, cujo desencaixe refere-se ao que tem sido considerado como característica predominante da visualidade contemporânea.

Ao considerarmos essas imagens como indícios de experimentação visual do tempo e desdobramento de realidades imaginadas, torna-se relevante a ação tecnológica das comunicações digitais. Pelo domínio técnico condensam passado e presente, em favor do funcionamento das formas mercadológicas de viver a realidade como algo temporalmente ‘fora de lugar’, mas estranhamente atual. Esse estranhamento encaixa-se com as afinidades do neoconservadorismo e seus renascimentos estéticos, assim como aos anacronismos observados na moda pós-colonial e seus hibridismos culturais. A tecnologia é o vetor que situa a experiência sensível da imagem em um tempo indeterminado, no qual os barbarismos do progresso civilizador são soterrados em favor de dopagens açucaradas, cheias de saudades imaginárias de algum tempo que sequer passou, mas parecido com algo longínquo, como uma idealização nostálgica de tempos de outrora. A sensibilidade *hipster* explicita a incerteza dos sentidos das imagens do presente, convulsionadas em direção ao passado, enquanto a realidade funcional se torna mais retesada rumo ao futuro, diante das acelerações e compressões espaço-temporais do turbocapitalismo.

Desse modo, tal aplicativo digital exemplifica esse desconcerto da temporalidade, pois “não apenas desconfigura as usuais categorias do tempo [mas] também produz uma nova categoria do espaço-tempo: uma conjunção ilógica do *aqui* e do *antes*” (DE DUVE, 2007, p. 114, tradução nossa). Essa conjunção entre o que já passou e o que está por vir é ressaltada por Agamben, no ensaio sobre o contemporâneo, especificamente ao tratar da moda, pois ela: “introduz no tempo uma peculiar descontinuidade, que o divide segundo a sua atualidade ou inatualidade, o seu estar ou não-estar-mais-na-moda” (2009, p. 66). Por isso não ignoramos que as imagens ‘envelhecidas’ repercutem uma sensibilidade coletiva geracional, na medida em que aceitamos a presença do “envolvimento afetivo e fenomenológico do inconsciente com o mundo externo” (DE DUVE, 2007, p. 116, tradução nossa). A sensibilidade *hipster* para a reciclagem estética possui ponto culminante em produtos, como o *Hipstamatic*, quando a fotografia digital ‘envelhecida’ faz emergir, como na moda, essa dissociação tão coesa pela qual divide o presente entre um ‘não mais’ e um ‘ainda não’, entre o que foi e o que está porvir, conforme apontado por Agamben (2009). Quando essa dissociação investe o atual de atmosfera *demodé*, algo

de longínquo ressurgem e continuam vivos no agora (pensemos aqui nas defasagens extraimagens da vida material, que não se limitam às abstrações estéticas, mas confirmam que práticas sociais obsoletas, como a discriminação étnica ou socioeconômica, ainda produzem efeitos no presente).

Quando as colocamos sob prismas politizados, as remissões ao passado mascaram os mecanismos de poder e do controle através do prazer estético da moda ou da tecnologia digital. Em leitura tributária de Agamben, o aplicativo *Hipstamatic*, assim como o apelo retrô da moda *hipster* corroboram como a proliferação dos dispositivos “leva ao extremo o aspecto de mascaramento que sempre acompanhou toda identidade pessoal” (2014, p.40). Em suas reverências ao valor da imagem do corpo vestido e do performatismo nas redes digitais, acopladas aos recursos de edição temporal das imagens, a visualidade *hipster* atesta sua condição de ‘seres viventes’, confirmada pelas fotografias e pelos estilos da moda. Ambos compreendem uma lógica de ressurreição do passado, ou seja, fomentam com seus desenhos o tempo de agora. Tal emergência ressalta o caráter cultural de tais práticas, como se a relação entre o corpo vestido e a publicação da fotografia nas redes assumissem um valor de índice ontológico, além de gesto de fé fundamental nas liturgias da imagem do corpo vestido.

Apesar da dificuldade em avaliar o sentido histórico de fenômenos atuais, tal visualidade desponta como sintoma da condição paradoxal de experimentação do tempo. Enquanto território que aglutina relações entre a imagem fotográfica, a lógica da moda e as possibilidades de apreensão do real-histórico, a imagem no *Hipstamatic* revela um panorama de desdobramentos temporais. Em sentido afim, Baudrillard oferecia há décadas uma outra visão do paradoxo, ao argumentar o seguinte:

A moda é sempre retrô, mas baseada na abolição do passado: **morte e ressurreição espectrais das formas (...) reciclagem total e imediata (...)**. A moda é paradoxalmente o *não atual*. Ela sempre supõe um tempo morto das formas que, como que por uma torsão do tempo, poderão voltar a assombrar o presente com sua não atualidade (1996, p. 112, grifo nosso).

Décadas mais tarde, o assombro do filósofo com a ressurreição do passado adquire proeminência ainda mais forte. A lógica da moda, empregada para auxiliar a compreensão de transformações da experiência do tempo, revela influência direta do processo de aceleração temporal, tal como observara Lars Svendsen:

O tempo e o espaço ficaram ainda mais comprimidos. O tempo e o espaço objetivos têm, é claro, as mesmas propriedades quantitativas que antes, mas o

tempo e o espaço experimentados encolheram. Isso leva a uma mudança na temporalidade da moda. (2010, p. 32)

Desta perspectiva, o modo fotográfico de se conceber a realidade articula-se com o tempo da moda, no sentido de comunicar que o impulso acelerador rumo ao futuro justapõe-se a um movimento de contração em direção ao passado. Por enfatizar a torsão temporal, o aplicativo evidencia o baralhamento épico que perpassa modos de ver na atualidade. Essa fração do universo fotográfico confirma a desrealização do tempo linear ao promover a circulação de imagens de um tempo híbrido, misto de passado e presente, assim como realização do futuro no presente através da tecnologia. Quando considerado do prisma histórico, o consumo de aplicativos digitais emparelha-se às formas materiais de cultivo da relação com o passado, seja pela moda ou a tecnologia digital. Deste modo, tentamos delinear nesta análise alguns efeitos intrigantes e sentidos obscuros, de modo que a sensibilidade para o passado, verificada através das imagens do aplicativo, forneceu o solo de ponderações teóricas sobre a forma de experimentar o tempo, indiciada pelas preferências de consumo dos *hispters*.

Pelo exposto, outra vez destacamos como esse grupo de cultura metropolitana catapultou-nos rumo a inevitáveis considerações sobre o espírito dos nossos tempos. Em visão tributária de Giorgio Agamben (2005), na qual o autor faz uma varredura analítica das concepções do tempo no pensamento ocidental, podemos compreender essas imagens como ‘instantâneos’, isto é, registram um instante, um momento, que é o agora. Todavia, esse ‘agora’ mostrado pela imagem não fornece qualquer indício seguro de sua fixação em uma linha cronológica. O instantâneo do aplicativo digital ou da lomografia, assim como o *look* retrô da moda, ou ainda a paródia da grande História performada em festas *hipster* e blocos de carnaval atestam as proposições do autor italiano em duas direções. Na primeira, os registros visuais confirmam a noção de tempo presente ou ‘agora’ como *kairós*, ou seja, um instante vívido que, contudo, escapole à datação rígida em épocas. Mais que isso, confirma o caráter paradoxal de todo presente, como na leitura feita pelo autor italiano das proposições de Aristóteles, quando reitera a ideia de que “o instante é sempre outro” (2005, p. 111).

Interessa-nos aqui destacar essa ligeira dissociação entre passado e futuro que caracteriza o instante vívido, pois reafirma “o fundamento da radical ‘alteridade’ do tempo” (2005, p. 111). Como propusera Agamben para a moda e como tentamos mostrar

pela fotografia do *Hipstamatic*, o presente é esse tempo *alterno*, de alteridade indecível entre o que passou e o que está por vir. Esse tempo é, então, aquele no qual adquire valor de verdade o cultivo da diferenciação, um ligeiro desencaixe; ou ainda o direito de cada indivíduo humano (ainda que submetido aos dispositivos) de buscar na confirmação da imagem a sua felicidade como instante vivido. Ao modo dos estoicos, cuja espiritualidade fora um dia almejada pelos dândis e perpetuada entre as culturas de moda masculina no Ocidente, o tempo presente como *kairós* “concentra em si os vários tempos (...) nele, o sábio é senhor de si e imperturbável como um deus na eternidade” (2005, p. 122). Ainda nessa primeira direção, o contemporâneo como teologia do capital, do culto ao deus-dinheiro como oferenda sacrificial da vaidade competitiva de seus fiéis, feita através da máscara *fashion*, permite-nos visualizar o *hipster* como um sacerdote do riso, um destronador da seriedade oficial e instituidor de uma liturgia lúdica da moda e do performatismo corporal.

Na segunda direção, de um prisma despido de alusões religiosas, a instauração desse tempo presente no qual o valor dominante é (ou deveria ser) a alteridade, o contemporâneo emerge como momento histórico no qual os governos das sociedades democráticas encontram-se no ponto de concretização de seu objetivo, ou seja, a inserção das populações mundiais nos regimes de consumo cultural. Quando a comunicação humana se tornou sumamente mediada por dispositivos tecnológicos, roupas de marca, filmes, séries de TV, aplicativos digitais ou gastronomia vegana, a diferença em relação ao outro se torna o valor dominante. Nessa direção, é positivo detectarmos que o termo *hipster* não pode ser exaurido em uma frase genérica, senão na medida em que pretende a extrema diferenciação estilística (mesmo que, *na prática*, essa ideia seja falaciosa ou difícil de ser mantida). É positivo que os haja nos quatro cantos do planeta e que os jovens adultos, nascidos no mundo pós-industrial após 1980, atestem como a máquina capitalista, a despeito de seu impulso intrínseco à destruição, inclua também a celebração festiva, a pajelança estética e o apogeu das máscaras.

A adultização precoce de suas crianças reflete uma infantilização dos adultos da geração 80. Essa infantilização é observada pelos norte-americanos acerca dos *hipsters* que se tornaram pais (GREIF, 2010) e resgatam suas próprias infâncias perdidas vestindo seus filhos à moda retrô ou como versões menores deles mesmos (*mini-hipster*), isto é, a criança carrega os distintivos culturais dos pais infantilizados. Ao discorrer sobre o ideal

paradoxal de felicidade nas sociedades de hiperconsumo, Lipovetsky (2007) destaca a infantilização dos adultos no cenário que denomina de “Arcádia da mercadoria” (p. 71), no qual o recurso à infância ou à nostalgia atua como efeito psicossocial discernível em modos de vida que tendem a confirmar uma “consagração social da juventude como ideal de existência” (p.71).

Por sua vez, a extrema estilização da criança ou do adulto concebida como verificação de sua presença no mundo reiteram as asserções de Agamben, no ensaio sobre o dispositivo, quando diz que o governo dos humanos “se encontra diante do corpo social mais dócil e frágil jamais constituído na história da humanidade” (2014, p. 50). Nesse sentido, a modernidade ou pós-modernidade é mesmo paradoxal; nossas relações amistosas e de respeito mútuo mascaram numerosas violências simbólicas ou exclusões factuais pelo controle estético dos corpos e modulação mercadológica das subjetividades. Aquele “inócuo cidadão das democracias pós-industriais” (2014, p. 50), com sua civilidade aburguesada, herdeiro legítimo (e talvez sequer ciente disso) das visões de mundo forjadas pela cultura francesa do século XIX (incluindo os rebentos pós-coloniais), que conservam a ambiguidade do humano da pós--modernidade. Se um dia as revoluções burguesas derramaram sangue em nome da liberdade, agora a política estética se torna violência estilizada, a competição vira consumo do *design*, as intolerâncias raciais, socioeconômicas e/ou de sexualidade são inoculadas, como nas ironias dos filmes de Tarantino (1963-) ou nas nostalgias de adultos que se recusam a crescer, como os personagens de filmes de Wes Anderson (1969-).

Se um dia Foucault (2012) confirmara que o germe da política de esquerda ocorrera entre os aristocratas franceses do século XVIII, em torno da afirmação de sua nobreza pela pureza mítica do sangue, associada ao surgimento do racismo biológico; se, por ironia, o ideal de esquerda do século XX, agora fracassado, derramara sangue em nome do ‘bem comum’, agora, mesmo após o adeus à era Lula (1941-), o governo das democracias de consumo abre linhas de crédito para que os subalternos se sintam aristocratas, aliviando opressões com a possibilidade de comprar *iPhones* em dez prestações. Com um dispositivo tecnológico em mãos, compra-se o prazer lúdico de editar o ‘tempo’ das imagens, de evocar alguma infância analógica vivida ou não, em um sortilégio visual anacrônico dos tempos modernos industriais.

O tópico final dedica-se ao desenvolvimento das noções de performatismo corporal e produção da imagem entre os *hipsters*, tanto do prisma da liturgia *fashion* na religião capitalista como daquele que considera o desenvolvimento das sociedades ocidentais como tributários do ideal burguês surgido no século XIX, no sentido de demonstrar o protagonismo da moda no seio das sociedades modernas e pós-modernas, não apenas como índice de separação ou integração social, mas como efetiva forma de ação política que, por vezes, desaparece em meio à seriedade, antecipadamente julgada como fútil.

3.3 O *hipster* e a religião do capital

3.3.1 Moda, mercado e as liturgias do consumo

A moda é um fenômeno social do capitalismo que retrocede aos séculos do Classicismo, mas tornou-se ainda mais essencial para a vida nas metrópoles desde o alvorecer da modernidade industrial no século XIX. A esse respeito, o texto de Baudelaire (2010) sobre a vida moderna situa esse fenômeno como fundamental para o entendimento do tempo na modernidade. Se os museus de arte sustentam um valor de verdade cronológica das formas visuais, o poeta propõe que a moda é sua contraparte complementar, cujo valor de verdade efêmera é a própria passagem do tempo e não sua fixação linear. Apesar de os protagonistas do *mainstream* reterem sua exclusividade em dizer o que é ou não moda, o fato é que tal fenômeno tem a ver com o cotidiano das ruas, isto é, em detrimento da postura estática das modelos de revistas, a apoteose performática do corpo vestido adquire vida no estilo praticado nas ruas – o *street style* que, por sua vez, refletir-se-á nas mídias sociais. De tal modo, as transformações tecnológicas e de distribuição das mercadorias fizeram o fenômeno avançar na direção da democratização pelo consumo, como outrora afirmara Lipovetsky (2008).

No cenário multicultural da atualidade que situam o corpo em relação complexa face à cidade, a indumentária fomenta a dinamização das lógicas de inclusão/exclusão, cujo alastramento requer a consideração da multiplicação das posições válidas de enunciação do que está ou não ‘na moda’. Ao analisar esse fenômeno em relação à

inclusão das estéticas periféricas das cidades, Nízia Villaça observa o seguinte sobre as dinâmicas entre corpo e metrópole, a partir da moda:

A questão da corporeidade representa uma interrogação contemporânea à sociedade da imagem (...) O urbano faz surgir não uma confusão, mas **ambiguidade, temporalidade** na qual a fugacidade perene, o traçado invisível, tornam-se elementos ativos na maneira de fazer e de sentir. Não é mais somente o indivíduo que se localiza na cidade. É uma relação consigo mesmo que se complica com a intervenção da aventura urbana. Novas relações com o mundo surgem e dão lugar **ao indecível, ao indeterminado e ao indefinido**, apesar do desejo contemporâneo de uma comunicação generalizada e transparente. (2011, p. 87, grifo nosso)

Conforme nossa leitura da autora, nesse contexto da urbe contemporânea, as formas da moda são um ponto culminante da comunicação corporal pelo qual os “*selves* performáticos” se refazem a cada dia pela recomposição das figuras no espelho e sua exibição pelas vias urbanas e situações da vida social. Temos, portanto, um *ethos* ou modo de viver a realidade. A essa altura, a moda ainda permite associarmos a expressão subjetiva ao anacrônico termo ‘espírito’. Desde o texto do poeta francês no século XIX, era possível retermos esse sentido de que os modos de vestir participam da constituição da existência humana, mesmo entre as antigas sociedades tribais. Nesse sentido, Baudelaire destaca a respeito dos adereços e da indumentária, entre os povos tribais, algo que escapava ao senso comum dos homens de seu tempo:

Sou (...) levado a ver **os adereços como uma das marcas da nobreza primitiva da alma humana**. As raças que nossa civilização, confusa e pervertida, facilmente considera como selvagens (...) incluem, no mesmo nível da criança, **a elevada espiritualidade da toailete**. O selvagem e o *baby* dão provas, por seu desejo ingênuo pelo que brilha, pelas plumagens multicores, pelos panos furta-cores, pela majestade superlativa das formas artificiais, de sua aversão ao real e demonstram (...) sem o saberem, sem o saberem a imaterialidade da sua alma. (2010, p. 71)

Assim, vê-se que as lógicas *fashion* das metrópoles industriais do passado e aquelas da cidade contemporânea, embora difiram pela reconfiguração dos sistemas de comunicação e aceleração da vida cotidiana, permitem compreendermos que muito mudou desde então, mas há aspectos que se perenizaram nas sociedades ocidentais, no que tange à conexão entre a expressão individual pelas vestes e a comunicação entre as alteridades dos sujeitos, assim como à instauração de uma temporalidade não-cronológica, tempo lúdico de fantasia realizada, de crença indubitável na realidade performática do corpo. A partir disso, desenvolveremos a noção de que o *hipster* encarna uma alegoria do homem atual e do lugar da moda no turbocapitalismo.

Portanto endossaremos a proposição de que aqueles que de fato ‘fazem’ a moda são as pessoas e sua vida cotidiana, o que se coliga à ideia de Agamben, ao afirmar que não seriam os estilistas ou os modelos quem realmente proveem à moda sua vitalidade efetiva, pois a *façon* propriamente dita, enquanto ‘modo’ ou ‘maneira’ de usar as vestes, em última instância “dependerá do fato de que **peças de carne e osso**, diferentes das *manequins* – essas vítimas sacrificiais de um deus sem rosto –, o reconheçam como tal e façam dela sua própria veste” (2009, p. 67, grifo nosso). Em sentido afim, o autor propõe que “a moda, pelo menos em nossa cultura, é uma **assinatura teológica da veste**” (AGAMBEN, 2009, p. 67). Ao estendermos a ideia aos *hipsters*, entrevemos seu modo de viver as liturgias da moda como fé no consumo, no qual a indumentária produz aparições longínquas do passado em realizações performáticas da moda. Independentemente de criticarem ou não, o culto da aparência revela uma crença profunda na verdade da máscara. Isto é, tal como o dispositivo tecnológico produz subjetivações, o traje constitui um dispositivo litúrgico de subjetivação; nesse sentido, Svendsen propõe que “não usamos as roupas, são elas que nos usam” (2010, p. 175).

Haveria então aspectos religiosos no consumo, ao modo atribuído por Baudelaire (2010) acerca da espiritualidade estoica dos dândis e sua aparência indiferente. Ou ainda como uma reverberação longínqua da crença romana no real como teatro das aparências, provocadora da “suspensão voluntária da descrença” (SENNETT, 2016, p. 105). Sennett destaca sobre a antiguidade ateniense que a instauração do tempo alterno pelas liturgias compõe um *outro tempo*, feito de crenças irrefutáveis no jogo das máscaras, que não presume dúvida existencial, mas plenitude e inteireza:

Uma liturgia tem poderes autossuficientes que (...) vem de ‘**outro lugar**’. Não se trata de uma ferramenta útil a investigações (...) pois ao contrário do dos ensaios científicos, não se pode manipulá-la para explorar diferentes possibilidades (...) não constitui um trabalho de arte, cujos materiais são explorados de forma consciente (...) Na sua essência, a prática de qualquer ritual, no momento de sua celebração, **está em permitir que as pessoas penetrem em um espaço existente e, ao mesmo tempo, aparentemente fora da realidade**. A magia decorre dessa transposição e, sobretudo, do fato de a adesão a ela ser *voluntária*. (2016, p. 90, grifo nosso).

Nesse cenário, os estudos de Xavier Greffe sobre o mercado de arte e o consumo cultural no contemporâneo corroboram a ideia de que estes estimulam a ontologia consumista, uma vez que os espaços de sociabilidade se organizam de modo templário, ou seja, litúrgico, tais como as “catedrais do consumo, lugares encantados, até mesmo

sagrados aos olhos dos consumidores. Mas para atraí-los é preciso reforçar (...) o caráter mágico desses lugares” (2013, p. 235); alguns desses espaços sagrados na metrópole são os museus, o *shopping*, ou ainda os templos da cultura dita *underground*, ou as seitas esotéricas que vendem uma espiritualidade de mercado.

Ao conjugarmos a citação de Sennett à noção de signo teológico da moda em Agamben, podemos situar a vida social *hipster* como liturgias, da qual a moda emerge como produtora de dispositivos da economia divina do capital; conforme essa acepção, dispositivo e *oikonomia* se aliam à hipótese do caráter indecível e alterno da identidade cultural, pois realizam um devir pelo qual o mecanismo da repetição engendra o valor da alternância. Na lógica do hiperconsumismo, o modo de vida *hipster*, mesmo quando tende ao frugal e dissimula o luxo pela simplicidade, reafirma à exaustão sua crença no valor do ‘parecer’. O sentido espiritual da vida *hipster*, enquanto protótipo do homem de agora, manifesta uma religiosidade eminentemente materialista. Pela indumentária e o cardápio litúrgico das práticas de consumo cultural atestam sua presença no mundo como fé na matéria e nos objetos, sacralização do dispositivo e mascaramento da crença irracional, permeada de reciclagens do passado, hibridismos culturais e apelos ao *status* do ultratecnológico. Nesse idílio cosmopolita, a moda como paródia da história insufla ares de diversão ao trabalho criativo como efetivação de um perene ‘tempo alegre’, no qual não se distingue bem o que é trabalho ou lazer. Seja ela distorção ou retorno da alegria carnavalesca, o fato é que os jovens, adultos neoconservadores e ditos dissidentes estéticos, vivem integralmente essa fé paródica da moda no cenário descrito por Lipovetsky como “carnavalização pós-moderna” (2007, p. 72). Se autores, como Simmel (BÔAS, 2016), referiam-se à cisão corpo/alma ou matéria/espírito como característica trágica da incompletude do homem moderno, a plenitude agora parece alcançada pelo *hipster* nas liturgias da moda do neocapitalismo.

Ao tratar dos arcaísmos das manifestações estéticas da contemporaneidade, Agamben afirma que “somente quem percebe no mais moderno e recente os índices e assinaturas do arcaico pode ser dele contemporâneo” (2009, p. 69). Nessa direção, esconjura a obsessão com a cronologia ao propor um entendimento da origem como “contemporânea do devir histórico e [que] não cessa de operar neste” (2009, p. 69); assim corrobora visões como a de Foucault (2012) não somente acerca dos dispositivos, mas sobre a genealogia da história e o valor do presente, quando nos incita a reconhecer que

vivemos “sem coordenadas originárias, em miríades de acontecimentos perdidos” (2012, p. 74). A alegoria da história desencadeada pelo carnaval *hipster* produz a duplicação paródica na qual o que há de carnavalesco nesse modo de vida constitui um desdobramento de interversões do tempo da modernidade, feitas de avanços e retrocessos, devires e anacronismos. A moda surge como lugar de réplica duplicadora do real, na qual a máscara revela em seu lusco-fusco de ambiguidade a inscrição dos corpos na história através da liturgia consumista, ode ao capital pelo cortejo *fashion*.

Diante disso, torna-se possível ainda perscrutar o capitalismo como paródia da saga bíblica; a ambiguidade do neoconservadorismo vive o corpo não como fratura matéria/espírito da modernidade industrial, que impregnara o grotesco de qualidades negativas; outrossim, seria uma restauração da inteireza ambígua, nos termos do grotesco popular medieval, preenchido de *alegria*, como propusera Bakhtin (1999). Após o cristianismo medieval ter se transformado em capitalismo a partir da Reforma Protestante, a Revolução Francesa constituirá a **gênese** do capitalismo industrial e da política social democrática; mais tarde, após o holocausto nazista e a bomba atômica no Japão, a pós-modernidade fora assimilada como dispersão territorial e acolhimento dos híbridos. Nesse cenário, a assimilação dos hibridismos pela teoria cultural das últimas décadas seria uma diáspora nos tempos pós-industriais, quando **os êxodos** dos judeus, desde o Egito, ou as diásporas africanas preencheram os discursos das identidades culturais nômades. Agora, em um terceiro momento de fusão entre as dinâmicas do consumo cultural e do trabalho no capitalismo flexível, estaríamos em um outro **Levítico**, cujo tempo parabólico orbita em torno dos sacrifícios e cortejos *fashion* como certificação da economia teológica do mundo, em nome do anônimo deus-dinheiro.

Para corroborar tais proposições, lembramos que Benjamin, ao apontar o elo entre capital e religião, ressalta a associação entre o dinheiro e o mito:

Metodologicamente, seria preciso investigar quais foram as ligações que o dinheiro estabeleceu com o mito no decorrer da história, até ter extraído do cristianismo a **quantidade suficiente de elementos míticos** para constituir seu próprio mito (2013, p. 23-24, grifo nosso).

Em um nível simbólico, esse elo mítico entre dinheiro e religião, imantado pela Reforma Protestante, transferira-se para o signo/traje e o mito da plenitude existencial, como forma estética do culto ao capital (a essa altura, o leitor sabe que a vida burguesa é notória em sublimar a vulgaridade do dinheiro pela estética). Um momento mais decisivo

dessa narrativa está na Revolução Francesa, que forjara o estado democrático e o imaginário idílico da vida burguesa a partir do feito político. De tal prisma, o tempo litúrgico da moda e a revolução pela imagem revelam sua potência tão avassaladora como inofensiva, pois a destruição material do antigo regime resultaria em reposicionamento do homem político face ao religioso; este fora acompanhado de um neoclassicismo do traje, cujo aparecimento longínquo da antiguidade romana ou grega servia às mudanças política e espiritual ocorridas, nas quais o poder divino dos monarcas absolutos seria destituído pelo liberalismo burguês imperial e depois pela democracia republicana. Nesse sentido, a moda efetivaria esse tempo alterno da deidade humana, no qual a liberdade democrática distribuiria, pela ação mediadora do dinheiro e suas formas estéticas do consumo, a disposição divina dos homens mortais para a celebração. Junto às revoluções políticas, a moda como política do vestir conjugaria a prática política e a estratégia estética, integradas ao efeito dialético da destruição material e ressurgência visual do passado como componentes fundamentais do tempo da modernidade industrial.

A (pós)modernidade se alimenta de seu próprio passado e de suas ruínas; o tempo da modernidade, industrial ou pós-industrial, devora a si mesmo como renovação de sua alteridade instantânea. A moda arruína a linearidade cronológica para soerguer mundos alternos e renascenças inauditas. Assim, realiza a servidão autônoma no culto da imagem pelo alegre sacrifício do tempo útil ou êxtase do tempo fútil, quando já não sabemos mais se trabalhamos felizes ou estamos a desfrutar do ócio criativo. Distante do ócio dos atenienses, para os quais a preguiça seria o princípio fundamental da vida (HUIZINGA, 2012), o *hipster* como sacerdote desse culto paródico constitui uma aparição multifacetada de figuras do salvador, do diabo ou do bufão do mercado. Seu trabalho é alegre e criativo, seu estilo de viver é pleno e inteiro, pagão e cristão, sua vida comunica aparecimentos de épocas passadas e vindouras no tempo de agora.

3.3.2 Moda, política e revolução: do hibridismo cultural e anacronismo temporal

Em 1864, o escritor francês Victor Hugo (1802-1885) publicou um estudo sobre a obra de Shakespeare (1564-1616) no qual dedicara algumas páginas ao seu próprio tempo: “O século XIX (...) não recebe a impulsão de ancestral algum; (...) tem uma mãe augusta, a Revolução Francesa. (...) É de sua natureza prescindir de ancestrais” (HUGO,

2000, p. 283). Desde a democracia grega e os romanos, o humano se confundia com a divindade; no medievo, a força ideológica maior era a Igreja Católica cristã; após a Reforma Protestante, o poder político humano confundir-se-ia com o poder divino do soberano absoluto. A revolução burguesa do século XIX, ao insuflar o proletariado contra monarcas e aristocratas, atribuiria o governo político do mundo aos plebeus mortais. Por isso, o autor apresenta-nos a Revolução Francesa como uma emergência das democracias modernas, quando a civilização tornar-se-ia “o grupo francês, isto é, toda a Europa; com começos na América, na África e na Ásia. O maior desses começos é **uma democracia, os Estados Unidos**” (2000, p. 283, grifo nosso). Face à disputa econômica com a Inglaterra, os franceses apoiariam a independência norte-americana, antes mesmo de declararem a sua própria República democrática. Portanto, a Revolução constituiria esse episódio mitológico da modernidade industrial, um “feito caótico genesíaco” (2000, p. 285), desencadeado pelo dismantelamento do antigo regime.

Ao tratar da transição entre o momento aristocrático e o democrático na política e economia, Lipovetsky visualiza a moda como fenômeno da cultura moderna, “uma das faces da revolução democrática” (2008, p. 69), isto é, componente fundamental do modo de vida ou do espírito burguês. Conforme Agamben (2009), na moda irrompe uma intersecção entre passado e presente pela qual o valor econômico devém dispositivo teológico do traje, pois instaura nos corpos performativos um estado de plenitude do estar. Dito isso, contemplemos a tese de Benjamin sobre a moda e a história, que remete à vida urbana e política durante os anos da Revolução:

A história é o objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas o preenchido ‘tempo de agora’ (*Jetztzeit*). Assim, a Roma antiga era para Robespierre um passado carregado de ‘tempo de agora’, que ele fez explodir para fora do *continuum* da história. **A Revolução Francesa via-se como uma Roma ressurreta. Ela citava a Roma antiga como a moda cita um vestuário do passado.** A moda tem um faro para o atual, onde quer que ele se oculte na folhagem do antigamente. Ela é um salto de tigre em direção ao passado. Ela se dá, porém, numa arena comandada pela classe dominante. **O mesmo salto, sob o céu aberto da história, é o salto dialético da Revolução**, como a concebeu Marx (2012, p. 249, grifo nosso).

O aforismo benjaminiano sugere um lampejar do passado no presente, cujo anacronismo implode a linearidade temporal, para preencher as urgências do ‘agora’, seja pela citação de autores romanos em política, ou pelo vestuário na moda; esse anacronismo da moda assumia uma motivação política e temporal **imediate**, na qual o histórico e ideológico inscreviam-se nos corpos pelos trajes. Quando compara o salto da moda em

relação ao passado ao salto dialético da revolução em Marx, Benjamin instila a noção de que esta desempenha funções políticas do vestir e do corpo associadas aos fatores temporais e históricos. Tal conexão pode ser encontrada no ensaio de Marx sobre o 18 Brumário, em cuja análise dialética dos modos de produção as políticas do traje aparecem como recurso histórico que comunica aspectos de determinadas circunstâncias espaço-temporais. Ao investigar a estética da vida moderna, Baudelaire (2010) também destacaria o tempo efêmero da moda como aquele oposto ao tempo linear da duração e pelo qual se comunicariam as circunstâncias históricas.

Elizabeth Wilson (2000) conta-nos que, no ano de 1800, os jovens estudantes do ateliê do pintor revolucionário Jacques Louis David (1748-1825) se autodenominavam ‘*Les Barbus*’ (Os Barbudos) e vestiam-se em túnicas ao modo grego, mas opunham-se ao regime democrático. A barba e a túnica à moda antiga assumiriam um sentido opositor, que sinalizava um reacionarismo antirrepublicano por parte desses estudantes de arte, cujo anacronismo das políticas do vestir acena um tipo precursor dos *hipsters*. A ocorrência permite destacar a indecidibilidade da função política do traje, posto que o significado do item ‘barba’ não pode ser esgotado em posicionamentos de adesão ou oposição a algum regime político. O século XIX, um período de contínuas reviravoltas em torno do controle do poder francês, no qual as ideologias do socialismo cristão conviviam com o avanço burguês liberal em emergência e os grupos de nobres católicos do Império, o cultivo da barba era majoritário entre os homens, conforme destacado no capítulo inicial.

Desde a hegemonia econômica norte-americana, o ideal democrático francês consolidaria aquilo que Victor Hugo profetizara sobre o século XIX como ideal espiritual de igualdade na democracia burguesa: “A Revolução é a França sublimada. (...) para sermos irmãos do miserável (...) do proletário (...) do **escravo, do negro**” (2000, p. 291, grifo nosso). O ideal democrático vicejava nos Estados Unidos desde a independência e a libertação dos escravos, desde a Guerra Civil em 1863. Esse fora um período de fluxos transculturais, nos quais os afro-americanos, em contato com os instrumentos clássicos europeus, hibridizados aos ritmos percussivos e danças remanescentes da cultura tribal, propiciariam o desenvolvimento do *blues* e do *jazz*. Com a entrada no século XX, as migrações dos afro-americanos para o Norte e sua inserção na economia divina da vida moderna marcaram a integração democrática dos povos oprimidos aos regimes de

produção e consumo. Na América do Norte, entre as décadas de 1920 a 1940, ocorrera a chamada ‘Renascença do Harlem’, fase de ebulição cultural que transformara noções de liberdade corporal e sobre a qual Broyard (2001 [1948]) aponta, em seu ensaio sobre o *hipster*, a conexão estilística entre *jazz* e cubismo.

A exposição feita por Didi-Huberman (2015) sobre o trabalho do historiador Carl Einstein (1885-1940) a respeito da escultura africana, em sua obra *Negerplastik* publicada em 1915, elucida que a cultura e arte africanas, assim como suas expressões afrodescendentes, fornecem balizas para o desenvolvimento de versões alternas da cultura moderna. Narrar uma **contra-história da moda** que parta da cultura *hipster* seria uma tarefa alinhada a tal perspectiva, pois, como na visão de Einstein analisada por Didi-Huberman, inclui considerarmos a arte e cultura afrodescendentes como princípios da contra-história, uma vez que feito “em nome de uma *contraestética*, e que colocava as balizas de um modelo de temporalidade assimilável a uma *contra-história da arte*”. Estender essa proposição aos estudos da moda permitiria analisar as hibridações culturais e anacronismos pós-coloniais das políticas do vestir, assim como desconstruir a constituição mítica do corpo nas liturgias do capital. Assim, investigar os anacronismos de poder em imagens do traje híbrido corresponde a uma postura contramoderna instigada pelo desafio contido em assumir “o risco de que um anacronismo decomponha a noção clássica de história das formas (...) porque descobrir a arte africana significava criar uma brecha (...) na própria noção de história da arte” (2015, p. 200-204).

Nesse sentido, as histórias da contramodernidade, da perspectiva da dupla consciência proposta pelo autor pós-colonial Gilroy (2012), podem ser alinhadas ao apontamento de Didi-Huberman (2015) acerca da obra de Carl Einstein, que vislumbrara uma outra ponta da história da arte, eivada de alteridade, na qual o anacronismo atua como dínamo dialético de crítica do poder na historiografia; portanto, propor uma contra-história da moda instiga à produção de análises transculturais das migrações coloniais até a metrópole pós-moderna; assim como a arte africana permitiria questionar as narrativas dominantes da história da arte, a cultura afrodescendente possibilita o desencadeamento de outras versões da história da moda e do comportamento social desde o colonialismo da modernidade industrial. Seu legado às liturgias do capital não se limitaria à apropriação da escultura africana pelo cubismo, pois encampa transculturações da música e da dança e, por certo, dos comportamentos corporais e das políticas estéticas do vestir como

dispositivos litúrgicos do capital. Assim, interrogar o histórico da moda pelos hibridismos culturais e anacronismos, engendra uma prerrogativa fundamental para narrarmos sua contraversão, isto é, desencadear desconstruções e desmistificações dos monumentos da narrativa cultural.

Uma contra-história da moda pela cultura *hipster* concebe este personagem alegórico como dínamo conceitual dialético, que se transmuta no tempo, conforme as circunstâncias nas quais aparece ou se forja. Se Agamben (2009) nos fala do signo teológico da moda, digamos então que o *hipster* seja o sacerdote paramentado dessa paródia econômica da religião. Ao propormos que encarnam a alegoria do tempo de agora, isso vai ao encontro da observação de que suas variantes espaço-temporais constituem um complexo multifacetado de processos transculturais. O *design* como intersecção entre economia e estética inscreve nos corpos a experiência do tempo histórico através de dispositivos litúrgicos ao promoverem a comunicação dos entes.

No Rio de Janeiro, especificamente, as políticas *hipster*, sua miscelânea cultural e indecidibilidade ideológica corroboram o discurso da convivência pacífica entre os grupos formadores do povo brasileiro. Seja pelo fazer coletivo da economia criativa, ou as panelinhas do *underground*, as exclusões seculares subjazem à aparente harmonia como efeitos socioculturais da escravidão moderna, recalcados e sublimados pelas liturgias da moda ou dispositivos tecnológicos. Nízia Villaça não nos deixa esquecer que a perspectiva pacificada pode ser arguída, pois a mídia e, por consequência, a moda lidam com a periferia urbana sob a forma de um mascaramento da realidade. As políticas do consumo e gestão dos corpos na metrópole praticam o anacronismo da segregação pela aparente inclusão a partir da estética espetacular:

Nossa hipótese é que a mídia no afã de criar novos olhares sobre a periferia continua alternando a **demonização** deste mundo com a crescente implementação de **ficções românticas** que se inclinam em várias direções. Discutimos a real possibilidade de intervenção e recriação dos sentidos pelos atores sociais da periferia às possíveis manipulações da indústria cultural (...) dessas áreas que na cidade começam a ser ocupadas/pacificadas pelas UPPs cercadas por muros à espera (...) das Olimpíadas (2011, p. 92, grifo nosso).

O trecho destacado permite compreendermos como a mediação *fashion* reconfigura o *status* social ao propor uma igualdade fictícia, que precisa ser visada em termos críticos, pois constitui um mascaramento de segregações seculares. Como alegoria carnavalesca de um mundo divinamente pagão ou da economia litúrgica, o *hipster* constitui um libelo atualizado do escravo-rei no capitalismo tardio, bufão de uma paródia

do devir histórico. Conforme endossa Linda Hutcheon, as ironias derrisórias resultantes das especificidades dessa paródia moderna insinuam que em tal “economia da troca (...) há sempre um desequilíbrio de poder [e] a ironia é simultaneamente disfarce e comunicação” (2000, p. 141). Nos termos propostos por Agamben (2005) acerca do momento cairológico (*kairós*), compreendemos que no presente o anacronismo emerge como força dialética, que cristaliza uma cintilação do passado no presente e cuja condensação nos mostra uma distância que continua viva.

O momento cairológico pode ser compreendido como aquele no qual enunciar um discurso, ou mostrar essa ou aquela aparência em um aqui-agora, não corresponde a ressuscitar uma época, mas àquele no qual o que fora não se repete ou acontece uma segunda vez, mas que constitui a sempiterna alteridade do presente. Portanto, capturar o movimento do corpo vestido nos instantâneos fotográficos de moda constitui uma cristalização temporal multifacetada e alterna, isto é, o contemporâneo e sua alteridade nos colocam defronte à impossibilidade de precisar se passado ou futuro aconteceu ou acontecerá, mas que todo instante possui especificidades que o torna único e singular.

No caso dos *hipsters*, a comunicação dessa alteridade do instante cairológico, manifestada na indumentária, no ato performático de mostrar-se ou aparecer, constitui uma imagem dialética ou alegoria do tempo de agora. Portanto, propomos que sua imagem possua uma aura, conforme a acepção proposta por Didi-Huberman (2015). Isto é, na qualidade de imagens dialéticas, a captura do movimento performático, passagem, ou aparição das formas visuais da moda não constitui mera repetição de traços, ou emana alguma ‘energia’ mágica ou divina, não são marcas do passado, mas seu aparecimento possui um *rastro aurático*, pois quando se dá a ver na vida social, mostra-nos imagens dialéticas, preenchidas de anacronismo e da radical alteridade do presente. Dessa maneira, uma contra-história da moda *hipster* instiga-nos a vê-los como fenômeno de comunicação no qual atemo-nos àquilo que se nos mostra, isto é, nas palavras de Benjamin, conferir ao objeto “o poder de levantar os olhos” (2015, p. 278), deixar que a miríade de cintilações de suas imagens nos mostre pelos trajes um registro dialético, uma alegoria do contemporâneo como captura do instante e cristalização do anacronismo e alteridade.

O êxtase dêitico do corpo a partir da moda aponta para uma mistificação do consumo na paródia religiosa do capital; por outro lado, sugere a identificação de um

recorte social qualitativo, no qual se manifesta de forma culminante a condição de alteridade que caracteriza o contemporâneo como instante cairológico e anacrônico do “preenchido tempo de agora”, ao qual se referira Benjamin. A imagem de moda constitui outra forma da imagem dialética, pela qual os *hipsters* produzem o anacronismo e alteridade, que permitem associá-los à alegoria do homem contemporâneo. Para usarmos as palavras de Agamben, em seu ensaio sobre o tempo e a história, o *cairós*, “o tempo infinito (...) repentinamente quantificado e presentificado (...) concentra em si os vários tempos” (2005, p. 122). O *hipster* como o conhecedor dos saberes litúrgicos da moda, mostra-nos que, no tempo cairológico, “o sábio é senhor de si e imperturbável como um deus na eternidade” (2005, p. 123). A investigação dos hibridismos culturais mostra pelas fotografias como as políticas do vestir pós-colonial e seus anacronismos perpassam questões relativas ao poder político e econômico sobre a narrativa da história cultural, além de exporem a híbrida constituição mítica do corpo na religião do capital. Por isso, permitem desdobrar uma versão outra da história da moda como narrativa cultural contramoderna, constituída por faiscações intermitentes e, portanto, dialéticas.

Considerações Finais

Pesquisar a moda como cultura urbana nos coloca diante de demandas dos objetos, isto é, se tratamos de pessoas vivas, torna-se preciso eleger as abordagens adequadas de observação e/ou aproximação e, nesse caso, teríamos uma pesquisa do tipo ‘antropológica’, cujo método priorizaria a ‘voz do outro’. Porém, como proceder quando o recorte analítico do objeto, feito de pessoas vivas, relaciona-se de forma arredia em relação ao ‘nome’ pelo qual são chamados, pois simultaneamente nos *mostram*, mas não *dizem* aquilo que ‘são’? E no caso de o serem, como proceder, quando abordar diretamente o tema – *hipsters* – através de questionários ou entrevistas? Significaria ultrapassar um espaço, romper uma distância sem a qual sua vitalidade não se mantém? Isso significaria fazer um contato ‘direto’ demais, pelo qual o objeto, ou nos escaparia através de ironias e absurdidade, ou seria meticulosamente desconstruído, ao ponto de o resultado da análise constituir não mais que uma decomposição de ‘ditos’, de algo que era para ser mostrado e visto. Enquanto comunicação social, a moda é um fenômeno das aparências e do comportamento corporal, ou seja, não necessariamente precisamos acessar o ‘dito’, mas estarmos atentos ao que vemos, ou melhor, àquilo que se mostra a nós. Nos círculos *hipsters*, ser ‘legal’ ou *cool* não é algo que se explique ‘como se faz’. É sobretudo algo que *se mostra* e há então aqueles que veem e aqueles que não veem. Não ver ou perguntar a respeito do que se vê é infringir uma ética do não-dito, mas *mostrado*, é agir como um ‘*square*’, um ‘quadrado’, não-legal, ‘*uncool*’, ‘por fora’. E assim são grandes as chances de uma abordagem direta restar frustrada por ocasião de chistes lacônicos e evasivas sarcásticas.

Sem medo de cansar os leitores com retóricas de metodologia, por outro lado, como procedermos quando o objeto de pesquisa, esse mesmo grupo de pessoas vivas instaura pontes multidirecionais para outras questões de igual complexidade? De um lado, poder-se-ia pesquisar a moda e a cultura *hipster* unicamente através das mídias sociais, com suas imagens do corpo vestido que brotam aos borbotões, com seus blogs e redes sociais dedicados ao consumo de moda, música e tecnologia. De outro, o termo *hipster* lança-nos rumo àquilo que os historiadores costumam chamar de ‘passado’. Enquanto um antiquado entusiasta da contracultura e de suas formas da moda, foi impossível resistir à constatação de que, em outros tempos, os *hipsters* eram um bocado diferentes do que são

hoje ou foram nos últimos dez anos. Por essa razão, o fôlego para se empreender um estudo do tipo antropológico foi dividido com um desejo de problematização histórica dessa cultura urbana. Isso porque o anacronismo da moda nos impulsiona rumo a questões étnicas, pois, se temos que os *hipsters* da era do *jazz* eram em sua maioria jovens afro-americanos com perfil social marginalizado, temos, por outro lado, que os *hipsters* dos últimos anos são, na maior parte, jovens dos estratos sociais ‘brancos’. Nesse sentido, o *hipster* de classe média-alta continua as cepas de aristocratas dissidentes. O problema que destacamos a partir desse termo – a contra- história da moda – surge como uma questão histórica e antropológica, ou seja, pesquisar a indumentária *hipster* nos conduziu a revirar o passado e ver que o estudo do traje nos mostra mais do que variações estéticas ou modismos, pois coloca-nos diante do choque histórico entre um passado e um presente, no qual o *hipster* pode funcionar como um dínamo dialético ao qual não faltam arestas políticas, econômicas e culturais.

Assim, devassar as interfaces entre um antes/agora ou negros/brancos permite constituir o objeto ‘*hipster*’ como ponto multifacetado, cuja dialética torna possível reconhecermos como a noção de anacronismo, da qual tratam autores como Didi-Huberman (2010, 2015) ou Agamben (2009), se está qualitativamente presente nas obras de arte ou nas reviravoltas da moda, todavia, pode instaurar uma fenda de acesso aos processos históricos de transculturação e seus fatores materialistas. O anacronismo como a viva coexistência no presente daquilo que julgamos como passado nos mostra que as desigualdades étnicas, estabelecidas desde os séculos do processo colonizador que sustentaram o classicismo europeu, através da escravidão e do racismo, sobrevivem, por certo, transformadas em políticas de consumo e hierarquias culturais.

Em concordância com os autores citados, há simultaneamente distanciamento e proximidade do passado no presente, ou ainda uma radical alteridade do presente, quando consideramos, no traje *hipster*, o hibridismo entre o tecido africano dito ‘tribal’ e as peças do vestuário dito ‘ocidental’. Isso porque, no período colonial, a mistura entre o tecido gráfico e a peça militar forjava um pastiche como signo da imposição violenta de poder, como resquício visual da barbárie, através da qual se erigiram os monumentos civilizados. Hoje, quando essa mistura aparece, pode nos mostrar um hibridismo positivo do tipo multicultural, voltado para a produção de sentido e estética como forma fulcral da existência social democrática. Porém, a partir desse ‘hoje’ podemos desdobrar a distância

tramada entre o que fora e o que é agora. Essa trama, portanto, mais que revelar alguma sobrevivência ‘formal’, revela ainda a sobrevivência de abismos socioeconômicos sedimentados pelo tempo, o passado ainda vivo no hoje.

De todo modo, dar preferência aos ditames pós-coloniais para a elaboração de contra-histórias da modernidade não significou prescindir dos estudos da comunicação visual e da antropologia urbana, tais como os de Canevacci (2004, 2008), cujos ensaios orientaram decisões como a de percorrer a pé, com uma câmera, nichos da cultura *hipster* no Rio de Janeiro ou São Paulo, ou mesmo de partir em busca de contato direto com os grupos de *hipsters* na Namíbia – esforço que, ademais, restou frustrado por circunstâncias inauditas, mas que permitiu, assim como no Brasil, praticar a observação à distância e o contato fortuito, pois essa ‘espreita’ das cenas sociais também não dispensa a observação atenta da paisagem urbana e seu fluxo das pessoas. Assim sendo, optar por contar histórias pós-coloniais, ainda que tenha nos afastado de uma postura mais tradicional face à etnografia, corresponde ainda outra vez a enfrentar os desafios propostos ao pesquisador sobre os temas relativos à alteridade.

Quando se trata da alteridade cultural face aos efeitos seculares da escravidão, é por vezes entristecedor entrar em contato com fatos, tais como a imbricação entre ciências biológicas e economia e os seus efeitos sobre a cultura e as populações. Sabemos que as teorias do racismo biológico trabalharam para denegar aos grupos socialmente construídos como ‘negros’ a condição de ‘*homo sapiens*’, a fim de transformar humanos em ‘mercadorias’. Essa estratégia perversa produziu reverberações e efeitos no tempo, de modo que, ainda hoje, subjazem a uma clivagem socioeconômica entre os grupos afrodescendentes e os brancos. Isso significa, por exemplo, que as diferenças seculares produzidas pelo racismo ainda estão presentes no acesso à educação, especialmente para as artes e outras profissões do capitalismo cultural, assim como estão presentes ainda nas segmentações de consumo cultural, estabelecidas da legitimidade social. No Brasil, esse cenário tem se delineado de forma diferente desde o final do século XX e das ações afirmativas da era Lula, com suas cotas ‘raciais’, programas de redistribuição de renda e de inserção cultural. Diante disso, tentamos explicitar como uma ‘fútil questão de moda’ pode cingir aberturas em uma pesquisa, rumo ao que chamamos ao longo do texto de ‘políticas do vestir’, cujas dinâmicas tanto replicam quanto alteram no tempo os sentidos das práticas culturais da indumentária para as relações de poder.

De outra ponta, cabe expormos, à guisa de conclusão, como tratar da moda entre os grupos de *hipsters*, além de nos colocar defronte aos temas multiculturais ou pós-coloniais, possibilita constatações acerca das especificidades dessa comunicação social chamada ‘moda’, em face de suas potencialidades para as reflexões sobre o tempo. Desde o estudo de Baudelaire (2010) à tese de Benjamin (2012) – e não nos esqueçamos de Marx, no 18 Brumário – a moda ou o traje aparece como fator fundamental para a compreensão do tempo, assim como para a história. Suas formas, mais que reciclarem ou resgatarem estilos do ‘passado’, fazem explodir a linearidade do tempo, isto é, o passado que aparece na moda irrompe como força dialética adequada às urgências do presente. De tal forma, podemos entender como algo da túnica grega ou romana aparece no contexto revolucionário francês, entre o final do século XVIII e o início do XIX, pois poetizava na vida social e política daquele momento histórico a emergência de outra democracia (não grega, mas burguesa liberal), ou de outro Império (não romano ou absoluto, mas laico, que logo mais tornar-se-ia uma república democrática). Assim, falar em Neoclássico, em moda ou arte, não significa que o antigo ‘revive’, que algo ‘ressuscitou’, mas sim que as formas estéticas, que pensamos como passado, continuam vivas, se servem aos propósitos urgentes de qualquer presente ou contemporaneidade.

No século XX, a aceleração temporal pela estrutura produtiva e as tecnologias da comunicação mostrou-nos ainda um cenário turbilhonante da moda. Desde os anos 1970, sob o equívoco do termo ‘*revival*’, os anacronismos *fashion* têm servido como mecanismo de fomento do mercado de moda e surgem em reflexões de autores como Baudrillard (1996), o qual, ao modo de Baudelaire (2010), a vê [a moda] como parte fundamental da experiência do tempo na modernidade, cuja efemeridade ou instantaneidade situa-a como contraparte ao museu e ao tempo linear cronológico. Mais tarde, Barnard (2003) destacaria as potências desse dispositivo de comunicação social sob a forma da alegoria, da indecidibilidade, do pastiche e da bricolagem. Acresçamos aqui os hibridismos e anacronismos, dinamizadores de forças contraditórias e indissociáveis.

Como vimos, a moda dos *hipsters* farta-se desse recurso ao passado, ao mostrar seu entusiasmo com as estéticas ‘datadas’, seja no estilo de vestir, como na música, dança e hábitos de consumo. Por isso, tornam-se uma instância de análises na qual os anacronismos surgem como dínamos conceituais para as sociedades do capitalismo tardio. Nessa direção, foi providencial Didi-Huberman (2010) ter despido a ‘aura’ de seu

sentido cultural e religioso, para enfatizar o seu caráter secular. Suas revisões do conceito legado por Benjamin desembaraçam um imbróglgio intrincado ao declinar a visão messianista. O autor restringe a secularização da aura a uma raridade de imagens da arte, isto é, inviabiliza que tratemos, por exemplo, da ‘aura’ de uma pessoa, pois o ato performático (mesmo em arte) envolve movimento corporal; porém, podemos considerar que o *design* de moda, especialmente na forma da imagem fotográfica (fotografia de moda) seja uma modalidade artística e forma de trabalho criativo. Ademais, isso soa plausível ao considerarmos o fato de que os cursos de moda ou indumentária figuram entre aqueles ofertados por escolas tradicionais de Belas Artes e faculdades de Artes Visuais. Ou ainda, por haver profissionais a transitarem entre o *design* de moda e a fotografia artística, a exemplo de Hedi Slimane (1968-).

Ao secularizar a aura (mas restringi-la aos domínios da arte), o autor exalta a capacidade crítica da imagem dialética, mas evita sua potência política, em meio ao seu esforço louvável em isolar a melancolia ‘negativa’ e a visão cultural de Benjamin (2013). Nesses moldes, Didi-Huberman (2010) argumenta em favor de uma conservação do estruturalismo, na qual rechaça as categorias do ‘social’. Sua adesão ao campo exíguo das obras de arte por certo seculariza a aura, mas não a **democratiza**, isto é, restringe a ocorrência da imagem dialética aos espaços elitistas dos museus. Isso provê ao seu posicionamento uma distinção cultural que a visão de um estruturalista como Bourdieu (2010) permitiria nomear de ‘distinção social’ – termo que, em muitos lugares, significaria ainda uma distinção ‘étnica’. Porém, o ensaísta francês fornece-nos o apontamento sobre a imagem dialética como constituidora do tempo na modernidade, no qual divisa a inextrincável imbricação entre imagem e mercado, ao propor:

o reconhecimento do fato de que mito e modernidade (notadamente a modernidade técnica) constituem nosso mundo, **do século XIX aos dias de hoje**, como as duas faces de uma mesma moeda. (...) Ultrapassar essa conjunção alienante – que não deixa de ter relação (...) com o ‘fetichismo da mercadoria’ há muito denunciado por Marx – é inventar **novas configurações dialéticas** capazes, não apenas de uma dupla distância, mas também de uma eficácia da **dupla crítica** dirigida a cada face da moeda em questão (que, diga-se de passagem, se reduz seguidamente a questões de moeda em sentido estrito). (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 179, grifo nosso).

Desta forma, sua renovada noção da ‘aura’ abre portas e cerra outras, pois, se olharmos de forma crítica para certas imagens que circulam **fora** dos museus, seja em espaços digitais ou nas ruas, se concedermos a elas “o poder de levantar os olhos” (2015,

p. 278) e arguir-nos, poderemos reconhecê-las como anacrônicas e dialéticas. Esse vem a ser o caso de uma pletera de imagens reunidas sob a alcunha ‘colagem digital’, que podem passar despercebidas justamente pelo fato de que a própria realidade, constituída por imagens, funciona agora em modo ‘anacrônico’ de deslocamento da experiência do tempo.

Por essa razão, entendemos com Didi-Huberman a ‘aura’ como “exalação sensível” (2010, p. 166) e como “imagem dialética (...) crítica” (2010, p. 170), mas não por viabilizar somente a crítica neutra da arte, mas ainda como potência crítica de todo ‘ver’ capaz de constituir uma imagem dialética. Nesse sentido, precisaríamos ‘popularizar’ a aura, isto é, olhar para outras imagens como dialéticas, pois, desde que concedemos a elas que nos olhem, podemos acessar assim o anacronismo que as preenche. Isso permitiria desenvolver estudos críticos das imagens para a cultura, tanto na direção do digital como dos arquivos de fotografias, a partir dos quais a noção de imagem dialética desdobraria o aparecimento de outras distâncias, isto é, faria aparecer o anacronismo do jogo do ‘longe-aí’, que possibilita aos historiadores da cultura acessar a alteridade do presente reminescente. De outra forma, utilizar a imagem dialética para fins políticos da história cultural, tais como o pós-colonialismo. O anacronismo como distância dialética conta-nos sobre o tempo de agora, como o aparecimento de uma “lonjura (...) por mais próxima que seja sua aparição” (2010, p. 148) e que poderia ser investigada a partir da noção de imagem dialética, naquela direção em que interessa ao historiador materialista expor como o passado continua vivo, para além das imagens, nas práticas sociopolíticas.

Tentar fixar linearmente as oscilações temporais dos fenômenos da moda é algo que só podemos fazer por convenções precárias, pois ela se transforma mais rápido do que nossa capacidade de registrar seus movimentos com pretensa ordenação. Nesse sentido, os indicadores das mídias insinuam que o arrefecimento da maré *hipster* aponta para uma outra denominação, mais abrangente – o *yuccie* – contração de ‘*young urban culture*’, que encampa os grupos culturais de jovens adultos em contextos cosmopolitas. Embora ainda possam ser identificados como *hipsters* entre os estudantes de artes, esses jovens adultos, em boa parte nascidos na década de 1990 e desde então inseridos no cenário da comunicação digital, mostram a partir de sua produção de **moda**, música e, em especial, *design* gráfico, uma assimilação estética do anacronismo que sugere uma

assimilação psicossocial. Isso equivale a dizer que sua visão sobre o tempo de agora mostra-se ‘ciente de’ e ‘predisposta a’ uma concepção dialética do real, quando este se tornou, enfim, um mundo de imagens anacrônicas, no qual a produção e o consumo de *design* teriam um valor de sintoma. Vale dizer, isso não corresponde a prover essas imagens de declarada função política ou crítica. Somente na medida em que permitimos a elas nos devolverem o olhar, poderemos vê-las em sua dimensão crítica.

Assim, uma utilização secularizada do conceito de ‘aura’, ao permitir nos afastarmos da mistificação religiosa, serviria ainda ao combate de práticas rechaçadas pelos estudos pós-coloniais, que tratam de fazer do hibridismo cultural ou do anacronismo um domínio de mitificações arcaicas, aos quais não falta um fundo de segregação étnica. Nesse sentido, podemos nos felicitar de que já vão longe os tempos em que os seres humanos ‘não brancos’ eram demonizados, como no infeliz quadro do pintor Pedro Américo (1843-1905) sobre a libertação dos escravos no Brasil. Nessa tela, os negros, ao serem tocados por uma ‘luz milagrosa’ que emana de uma figura feminina etérea e diáfana, em um cenário cheio de colunatas (ao modo do maneirismo italiano, apreciado pela Academia de pintura brasileira), saem da condição de ‘demônios’ para a de ‘humanos’, em uma representação visual que, se mostra a condição social inumana à qual a escravidão e o racismo do século XIX reduziram as populações afrodescendentes, por certo trabalha para o engrandecimento do poder dominante no Império colonial.

Em eventos sociais do sistema de artes visuais frequentados por jovens estudantes de artes e outros agentes culturais da cena carioca, exposições e coletivos artísticos produzem trabalhos nos quais ‘dialogam com’ e ‘celebram o’ hibridismo cultural do Brasil. Entretanto, os árbitros legitimadores da arte não se furtam a uma visão idealizada do Outro brasileiro, não branco, não rico, não protagonista e não aristocrata. No folheto da exposição ‘Calor do Momento’, do coletivo Opavivará, realizada pela galeria ‘A Gentil Carioca’, em março de 2017, as palavras do curador apresentam os artistas e sua relação com a cidade do Rio de Janeiro de forma ambígua. O texto comemora a diversidade cultural da metrópole carioca, porém o faz de forma mistificadora. De um lado, diz sobre os artistas, que longe daqui “sua pele se torna pálida, com (...) uma aura mítica e irreal”; de outro, não evita evocar uma “ancestral espiritualidade do nosso povo”, reivindica uma propriedade cultural sobre “o *cafuçu*, a miscigenação”. Sem conseguir evitar a idealização do arcaísmo tribal, afirma que “sob o Sol de Satã (...) essa terra do Carnaval (...) é um

lugar de todas as **deidades** (...) uma tribo peculiar, um misto de carioca, tupinambá e cruz-credo” (grifo nosso). No dia da abertura, *hipsters*, figuras frequentes do círculo social das artes, coloriam a cena com sua presença aurática, em um tempo carnavalesco das deidades terrenas, cujo aparecer remete a uma miríade de imagens longínquas.

Em vista do trajeto empreendido nas análises desse relatório doutoral, pudemos perceber como o desafio de investigar a história da moda masculina em contextos pós- - coloniais, sem olvidarmos que as políticas do vestir remetem à violência do processo colonizador e às migrações culturais (lá, aonde a historiografia tradicional divisa tão- - somente a tradição cortesã), permite levantar, a partir desse personagem sintomático – o *hipster* –, uma colisão de espaços-tempos. Além disso, faz convergirem frações dos estudos da cultura contemporânea, do pós-colonialismo e das teorias estéticas, ambos em sua referência ao fazer histórico da cultura. Nesse sentido, esperamos ter cumprido com nosso ânimo de efetuar uma análise a partir da perspectiva da dupla consciência, que nos fora recomendada por Gilroy (2012). Ainda sobre esse ponto, mesmo a teoria estética de Didi-Huberman (2015), em suas análises de Carl Einstein, considera a validade potencial das contraversões narrativas da história cultural. Se esse propósito não subscreve aos ânimos de pesquisa mais conformistas, por outro lado, muito apraz aos historiadores que veem na hipótese contramoderna um caminho que permite problematizar e desconstruir pontos petrificados da história cultural.

Do ponto de vista dos estudos históricos de indumentária e moda, o anacronismo temporal e o hibridismo cultural são formas metodológicas cuja complexidades, em vez de se excluírem, se complementam, em uma perspectiva duplamente crítica. Os paradoxos e as contradições, assim como as disputas de poder em torno da palavra, não devem ser neutralizados em nome de apaziguamentos teóricos, mas utilizados como dinamizadores de formas dialéticas do fazer histórico. Por fim, o estudo da cultura *hipster* possibilitou demonstrações de que a moda e sua mobilização do corpo, quase sempre alvo de mistificações da frivolidade, pode engendrar fendas de acesso à pesquisa da cultura urbana e suas formas de comunicação social pelas quais escandirmos o passado e, desse modo, produzir versões outras de histórias que acreditamos ter cristalizado como rochas. Pelo contrário, acreditamos que essas cristalizações narrativas podem revelar a fragilidade de um floco de neve, quando nos dispomos a questioná-las, como os curiosos insaciáveis que, em minha visão, deveriam ser os historiadores da cultura.

Post scriptum: zoeiras épicas

Uma tese sobre os *hipsters* não poderia ser encerrada sem um pouco de riso e destronamento do sério. Por isso, seguem abaixo as sentenças do *Hipster* da Depressão, finada página de conteúdo a partir da qual essa pesquisa doutoral foi proposta, aceita e enfim, levada a termo, com a graça de Deus. *Graça*, em todo seu amplo sentido. Risos!

- Lembro-me como se fosse ontem: telefone ainda servia para falar;
- Recordo-me de quando me emocionei ao receber um convite para o Orkut;
- **Capturando o *zeitgeist*, usando os filtros vi-da;**
- MySpace, Blogger, Fotolog: já amei todos, agora apenas dou risada;
- Não sei, só coloca o filme na câmera e aperta, oras!
- Prefiro um bom K-7, super *vintage*!
- Uma ideia na cabeça e o filtro certo para conceituar;
- Acho que tem um pouco de foto no seu efeito *vintage*;
- **Por favor, eu nunca me repito, apenas reciclo conceitos;**
- iPod ficou muito *mainstream*, prefiro vinil, acho *vintage*!
- Utilizo plataformas sociais para divulgar minha fabulosidade, apenas;
- Vai viajar, passa mais tempo postando no Instagram do que curtindo a viagem;
- **Tô nem aí que nem sabia disso até ontem, já é minha nova religião;**
- *Hipster*: a nova classe social;
- A publicidade é o mal do capitalismo – diretor de arte;
- **Não como sem benzer o prato com Instagram;**
- Comprou pulseirinha do menino de rua: achando vida o *input* étnico e social;
- Achou uns óculos em meio aos brinquedos de infância: *vintage* e lúdico;
- Expressionismo alemão, Kubrick, *indie rock* e um tiquinho de carimbó;
- São uns vinte nomes diferentes para dizer ‘café caro’;
- **Medalha de ouro em estilo de vida alternativo com o dinheiro dos pais;**
- Ser *hipster* ficou *mainstream*, por isso agora sou dândi;
- Che Guevara na camiseta, Visa e Mastercard no bolso;
- **O que eu quero? Revolução e roupas caras, meu amor!**
- É supervanguarda, mas com um toque retrô e alma *vintage*, entende?!

Glossário

Afrobeats: estilo musical surgido na Nigéria na década de 1970, associado ao ativismo político e cujo expoente principal foi o músico Fela Kuti. Sua sonoridade caracteriza-se pela fusão dos ritmos musicais da etnia Yorubá, o *jazz* norte-americano e o *funk*, com destaque para a percussão e os vocais. O *afrobeat*

Afroswing: forma genérica de se referir aos estilos musicais e danças nos quais predominam as influências da música africana ou afro-americana.

Apartheid: política pública de segregação de grupos sociais conforme noções de raça, isto é, trata-se de uma forma institucionalizada do racismo, cuja vigência se deu durante o século XX, especialmente na África do Sul e nos estados norte-americanos do Sul.

Bebop: sinônimo de *hot jazz*, o termo designa o estilo musical *jazz* em sua fase inicial, quando se caracterizava pelos ritmos vibrantes e acelerados, com destaque para os instrumentos de sopro e percussão. A variação *bebopper* refere-se tanto ao músico profissional como ao público que frequentava os círculos da vida boêmia, sendo ainda uma outra designação, mais específica, para o *hipster* das décadas de 1920 e 1930.

Black music: em sentido genérico, pode se referir aos estilos de música criados por (ou derivados de) culturas afrodescendentes e, nessa direção, encampa os variados hibridismos entre o *blues*, o *jazz*, o *funk* ou o *reggae*, etc. Em sentido específico, refere-se ao fenômeno de emergência dos músicos negros no cenário *pop*, durante a década de 1970, quando coexistira em intensa comunicação com a *disco music*. Exemplos dessa variação são os artistas representados pela gravadora Motown, tais como Donna Summer (1948-2012) ou o grupo Jackson 5.

Blues: estilo musical anterior ao *jazz*, do qual este é totalmente tributário, a música *blues* surgiu no século XIX nos Sul dos Estados Unidos e sua constituição envolve os cânticos de trabalho escravo nas plantações ou nos rituais religiosos (*spirituals*), combinados a

instrumentos como os violões (banjos) e o piano. Uma história detalhada de seu desenvolvimento pode ser encontrada no citado estudo de Eric Hobsbawn (2015).

Break dance: estilo de dança de rua, surgido na década de 1980 junto aos grupos do *hip-hop*, o *break dance* requer agilidade e habilidades de contorcionismo corporal. Em seu surgimento, constituía uma forma de sociabilidade entre gangues afro-americanas e hispânicas, que se organizavam em torno de batalhas de dança.

Camp: categoria estética próxima do *kitsch* e também do grotesco, a qual tornou-se conhecida e praticada desde a década de 1970, entre grupos de homossexuais ou intelectuais *pop*. Exemplos da estética *camp* são os filmes de John Waters (1946-) e uma visão ampla dessa categoria pode ser encontrada no ensaio de Susan Sontag, intitulado *Notas sobre o camp*.

Cannabis sativa: nome científico da planta da família das Canabiáceas, conhecida no Brasil como maconha.

Clubber: nome dado aos frequentadores de clubes de dança e música eletrônica que se tornaram mais conhecidos desde a década de 1990, a partir das festas realizadas em cidades de Londres e Nova Iorque. Registros cinematográficos da cultura *clubber* podem ser encontrados em filmes como *Trainspotting* (Inglaterra, 1996).

Cool: seria impossível exaurir o termo em um glossário, mas de modo geral, *cool* descreve uma forma de comportamento ou qualificação individual, uma palavra que distingue os indivíduos providos de aura, isto é, cuja presença magnética os diferencia dos demais, seja pelo movimento corporal ou pelas roupas, ou ainda pelos hábitos de consumo. Análogo ao *blasé*, pode remeter a uma certa arrogância ou indiferença espontâneas. Nesse sentido, tentar ser ou parecer cool torna a pessoa *uncool*. Em tradução coloquial, podemos lê-lo como ‘legal’ ou descolado; isso significa que quanto mais alguém tenta parecer legal, menos *cool* ele se torna, pois essa é uma qualidade pretensamente espontânea ou inata.

Cool jazz: variação da música *jazz*, posterior à fase do *bebop*. O *cool jazz* que emerge a partir da década de 1940, caracteriza-se por elaborações rítmicas menos aceleradas e mesmo melancólicas.

Demodé: aquilo que é considerado fora de moda ou ultrapassado, em um sentido quase sempre pejorativo. Seu oposto, de acepção positiva, vem a ser o termo *retrô*.

Electro: estilo da música eletrônica surgido na década de 1980 e cuja referência principal é o grupo Kraftwerk. Porém, o período mais popular do *electro* ocorrera no início da década de 2000 com o movimento *electroclash*, que se propagara a partir de cidades como Berlin e Nova Iorque, com o trabalho de artistas como Miss Kittin, Vitalic e DJ Hell, proprietário da antológica gravadora Gigolo Records.

Folk: outrora a designação dos primeiros etnógrafos ou folcloristas para a cultura popular, o termo ‘folk’, como contração do inglês ‘*folklore*’, refere-se a um estilo musical ou índice estético da moda, cujas remissões incluem as culturas populares. Entre as bandas de *indie rock*, define o segmento pautado por influências da música *country* ou da música popular dos grupos afro-americanos. Exemplos de artistas do gênero são Catpower ou Devendra Banhart.

Hip-hop: estilo musical surgido na década de 1970, que se tornou mercadologicamente conhecido a partir da década seguinte. A sonoridade se caracteriza pelo uso dos *samplers*, técnica de mixagem de trechos de outras músicas, criadas pelos primeiros DJ’s, às quais eram acrescentados os vocais. Em muitos casos, o *hip-hop* desempenhou uma função política de denúncia da exclusão social dos grupos afrodescendentes marginalizados nas periferias das grandes cidades. Atualmente, o estilo musical e o modo de viver associado a ele foi integrado ao mercado fonográfico e da moda. Artistas como Kanye West ou Jay-Z exemplificam os pontos culminantes dessas trajetórias de sucesso.

Hippie: termo derivado do *hipster* que, a princípio, referia-se ao jovem adulto cujo interesse maior era a música e o consumo de entorpecentes. Desde o início da década de 1960, *hippie* tornou-se a designação de todo um movimento contracultural

majoritariamente branco, cujo lema de ‘paz e amor’ eram contrários à Guerra do Vietnã. Seu estilo de vida acompanhava o desenvolvimento da música *rock* e suas variantes psicodélicas das décadas de 1960 e 1970, cujos exemplos mais conhecidos são bandas como Led Zeppelin ou Pink Floyd.

House music: estilo de música eletrônica surgido na década de 1980, cujas características mais marcantes são as batidas (*beats*) eletrônicas correspondentes ao baixo e à bateria, acrescidas de vocais com forte influência da *soul music* norte-americana. Dentre suas variantes mais conhecidas estão o *tech-house* e o *tribal house*, esse último com proeminente influência dos sons percussivos que caracterizam a música africana.

Hype: promoção hiperbólica de produtos, eventos ou pessoas como novidade ou como aquilo que está ‘na moda’. Prestígio efêmero de artistas, lugares ou marcas.

Indie-rock: gênero musical de bandas pouco afeitas à estética da música *pop*. O *indie rock* destaca-se pelo uso de instrumentos antes pouco convencionais e pelo experimentalismo. Essa designação inclui inúmeros outros gêneros mais específicos, como o *folk rock* e também é conhecido como *alternative rock*. Ambas as alcunhas remontam ao cenário musical independente da década de 1990 nos Estados Unidos, cujos representantes mais conhecidos foram bandas como *Nirvana* e *Soundgarden*, mas ainda, *The Flaming Lips* e *My Bloody Valentine*.

Jazz: Estilo musical norte-americano de base afrodescendente, cuja história social foi narrada por Eric Hobsbawn (2015). Em uma frase famosa, Louis Armstrong (1901-1971) define-o da seguinte forma: “Se você precisa perguntar, então você jamais saberá”.

Lindy hop: estilo de dança que acompanhava o *jazz bebop* ou *hot jazz*, nos idos de 1920-1930, cujos movimentos frenéticos e ousados desafiavam os pudores corporais da época.

Mainstream: diz-se da esfera dominante do mercado e dos produtos culturais ou artistas que dela fazem parte. Em oposição ao *underground*, o *mainstream* é o domínio da cultura no qual a legitimação de alguma coisa ou pessoa está ligada ao seu sucesso de mercado.

Motown: nome da gravadora *Motown Records*, que acabou se estendendo como um sinônimo da *black music*, uma vez que essa corporação lançou nomes fundamentais daquele gênero musical, tais como *Marvin Gaye*, *The Funk Brothers* e *Jackson 5*.

Naïf: utilizado como sinônimo de ingênuo ou inocente, o termo surge no final do século XIX pela mão dos artistas de vanguarda, para definir a obra do pintor autodidata Henri Rousseau (1844-1910). Desde então, designa formas estéticas que se pretendem pueris ou inocentes, ou que remetem a imagens e imaginários desligados dos cânones acadêmicos da arte.

Nerd: esse personagem urbano pode ser descrito como a pessoa muito dedicada aos estudos, porém, a denominação pode se estender ainda aos aficionados por tecnologia. *Nerds* podem se dedicar a assuntos específicos como a programação de computadores ou ciências exatas, mas a denominação também cabe aos estudiosos de humanidades.

Punk: movimento político, cujas manifestações principais se dão na música e na moda. Os *punks* podem ser identificados pelas roupas em geral pretas, ornamentadas com arrebites ou tachas, estampadas como frases ou imagens que dizem algo sobre sua posição anárquica e anti-sistemática e anti-capitalista, seus cabelos arrepiados em estilo moicano (pintados ou não). Surgido na Inglaterra da década de 1970, as principais referências *punks* em música são os Sex Pistols e, na moda, a estilista Vivienne Westwood (1941-).

Rave: nome dado às festas de música eletrônica nas quais se reuniam os *clubbers*, durante a década de 1990 e 2000.

Street style: expressão que surge para designar a moda urbana ou ‘das ruas’, desde o aparecimento do fenômeno dos blogs de moda na cultura digital. O *street style* se manifesta nas redes sociais sob a forma de imagens do corpo vestido, cuja espontaneidade pode ser questionada, pois atualmente a atividade dos blogueiros de moda tornou-se profissionalizada e esse tipo de imagem não prescinde de estágios de pré e pós-produção.

Techno: um dos principais estilos de música eletrônica nos anos 1990, que influenciou o comportamento de consumo das tribos de jovens chamados de *clubbers*. A música *techno* se caracteriza pela ausência de vocais e a repetição de batidas/*beats*.

Trickster: figura do folclore norte-americano, associada às diabruras e travessuras, o *trickster* é uma espécie de entidade das travessuras. Sua caracterização possui uma afinidade com a figura brasileira do Saci Pererê, e ambos são representados como garotos negros, inclinados a praticar truques e brincadeiras de enganação. Essa forma folclórica remete à secular demonização da imagem do homem ‘negro’ ou afrodescendente.

Underground: por oposição ao *mainstream*, o *underground* poderia ser definido como o domínio da cultura ‘lado B’ ou experimental, cujos produtos e práticas culturais constituem pontos de manifestação estética em geral avessos às correntes dominantes da música *pop* ou de tudo aquilo que esteja muito disseminado no mercado. Porém, seria ingênuo pensar que o *underground* não se nutre do mercado, assim como o constitui.

Vintage: denominação surgida entre os enólogos, que acabou por ser estendida à moda e ao *design* de interiores, o termo refere-se aos objetos submetidos à passagem do tempo que, entretanto, foram preservados (roupas, sapatos, móveis e outros artigos ‘antigos’). Porém, o termo *vintage* pode assumir um significado mais amplo, ao designar qualquer referência de objetos novos a épocas do passado cronológico. Nesse sentido, aproxima-se do termo ‘retrô’, pois ambos remetem ao resgate visual de uma estética dita passada.

Vogue ball/vogue dancing: os bailes e as danças praticadas pelos círculos *gays* da década de 1980, especialmente a partir de Nova Iorque. A dança *vogue* possuía referências extraídas das poses glamorosas das revistas de moda, dos movimentos da ginástica olímpica e até mesmo da lateralidade que caracteriza as imagens egípcias. Nos bailes, a exibição performática da dança incluía os figurinos lúdicos e fantásticos como quesito de avaliação e pontuação nessas competições, que podem ser vistas como análogas ao *break dance* do *hip-hop* (majoritariamente heterossexual), o que demarca uma divisão entre grupos de subcultura urbana pela sexualidade.

Yuccie: termo que abrevia a expressão ‘*young urban culture*’ ou cultura urbana jovem, e tem sido empregado para designar essas manifestações em sentido amplo, depois que o arrefecimento da onda *hipster* consolidou o fato de que as subculturas urbanas já não podem mais ser vistas como segmentações incomunicáveis e são, antes, interpenetráveis.

Yuppie: termo surgido nos anos 1980, correlato a ‘*workaholic*’ (viciado em trabalho) e oposto ao *hippie*. O *yuppie* é um personagem sintomático do neoliberalismo de mercado, seu estilo de vida pauta-se pela ostentação de itens de marca ou hábitos de consumo de luxo. Seus valores principais são a aparência e o *status* social, assim como a competição.

Bibliografia

- ACHEBE, C. *A educação de uma criança sobre o protetorado britânico*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- AGAMBEN, G. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- _____. *O amigo & O que é um dispositivo?* Chapecó: Argos, 2014.
- _____. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.
- _____. *Profanações*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.
- _____. *Qu'est-ce que le contemporain?* Paris: Éditions Payot & Rivages, 2008.
- BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. São Paulo: Hucitec, 1999.
- BALZAC, H. *Manual do dândi: a vida com estilo*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.
- BARBOSA, L. CAMPBELL, C. *Cultura, consumo e identidade*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.
- BARNARD, M. *Moda & Comunicação*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.
- BAUDELAIRE, C. *O pintor da vida moderna*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010.
- _____. *Paraísos Artificiais*. Porto Alegre: L&PM, 1998.
- _____. *As flores do mal*. São Paulo: Martin Claret, 2011.
- BAUDRILLARD, J. *A troca simbólica e a morte*. São Paulo: Loyola, 1996. p. 111-130.
- BECKER, H. *Outsiders: estudos de uma sociologia do desvio*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- BENJAMIN, W. *Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaio sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- _____. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- _____. *O anjo da história*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.
- _____. *O capitalismo como religião*. São Paulo: Boitempo, 2013.

- BHABHA, H. K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- BLACKMAN, C. *100 anos de moda masculina*. São Paulo: Publifolha, 2014.
- BÔAS, G. *Georg Simmel arte e vida: ensaios de estética e sociologia*. São Paulo: Hucitec, 2016.
- BOLLON, P. *A moral da máscara: Merveilleux, Zazous, Dândis, Punks etc.* Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- BOURDIEU, P. *A Distinção: crítica social do julgamento*. Porto Alegre: Zouk, 2013.
- BROYARD, A. A Portrait Of The Hipster. In: *Beat Down to Your Soul: What Was the Beat Generation?* New York: Penguin Books, 2001, p. 42-49.
- BOT, Sophie. *The Hipster Effect: how the rising tide of individuality is changing everything we now about life, work and the pursuit of happiness*. Lexington, USA, 2013.
- BOUCHER, F. *História do vestuário no Ocidente: da origem aos nossos dias*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- CADAVA, E. Words of light: theses on the photography of history. In: PETRO, Patrice. **Fugitive Images**. Indiana: Indiana University Press, 1995.
- CALLAHAN, R. *I am Dandy: The Return of the Elegant Gentleman*. Gestalten: Berlin, 2013.
- CANEVACCI, M. *A cidade polifônica: ensaio sobre a antropologia da comunicação urbana*. São Paulo: Studio Nobel, 2004.
- _____. *Fetichismos visuais: corpos erópticos e metrópole comunicacional*. São Paulo: Ateliê Editorial. 2008.
- CRANE, D. *A moda e seu papel social: classe, gênero e identidade nas roupas*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2006.
- DE DUVE, T. Time exposure and snapshot: the photograph as paradox. In: ELKINS, J. (ed.). **Photography Theory**. New York: Routledge, 2007.
- DERRIDA, J. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

DE GREEF, K. *Vintage Africa: meeting Namibias' hipsters*. Disponível em: <http://www.theguardian.com/world/2014/apr/09/namibia-hipster-vintage-fashion-africa> Acesso em: 14/01/2015.

DELEUZE, G. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2, vol. 1*. São Paulo: Editora 34.

_____. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2, vol. 4*. São Paulo: Editora 34.

DIDI-HUBERMAN, G. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

_____. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2010.

DUVIVIER, G. *Percatempos: tudo o que faço quando não sei o que fazer*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

EAGLETON, T. *A ideia de cultura*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

EHRENBERG, A. *O culto da performance: da aventura empreendedora à depressão nervosa*. Aparecida: Ideias & Letras, 2010.

FABRIS, A. (org) *Modernidade e Modernismo no Brasil*. Porto Alegre, RS: Zouk, 2010.

FANON, F. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008.

FEIJÃO, R. *Moda e modernidade na belle époque carioca*. São Paulo: Estação das Letras e das Cores, 2011.

FERREIRA, F. (org) *Textos escolhidos de cultura e arte populares*. v. 6. Rio de Janeiro: UERJ, Instituto de Artes, 2007.

FERRIER, M. *The end of the hipster: how flat caps and beards stopped being so cool*. Disponível em: <http://www.theguardian.com/fashion/2014/jun/22/end-of-the-hipster-flat-caps-and-beards> Acesso em: 14/01/2015.

FISHER, N. E. R. *Hybris: a study in the values of honour and shame in Ancient Greece*. Warminster: Aris & Phillips, 1992.

FLUSSER, V. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Annablume, 2011.

GILROY, P. *O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência*. São Paulo: Editora, 34, 2012.

GINZBURG, C. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

- GOLDBERG, R. *A arte da performance*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- GREIF, M., ROSS, K., TORTORICI, D. (org) *What Was the Hipster – A Sociological investigation*. New York: n+1 Foundation, 2010.
- GREFFE, X. *Arte e Mercado*. São Paulo: Iluminuras, Itaú Cultural, 2013.
- _____. *A economia artisticamente criativa*. São Paulo: Iluminuras, 2015.
- HALL, S. *Da Diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- _____. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015.
- HARVEY, J. *Homens de preto*. São Paulo: Editora Unesp, 2003.
- HOBBSBAWN, E. *História social do jazz*. São Paulo: Paz e Terra, 2015.
- HUGO, V. *William Shakespeare*. Londrina: Campanário, 2000.
- HUIZINGA, J. *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- IRVIN, K. *Artist / Rebel / Dandy: men of fashion*. Museum of Art, Rhode Island School of Design: Yale University Press, 2013.
- JUNG, C. *O homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1964.
- KENDZIOR, S. *Os perigos da economia urbana hipster*. Disponível em: <http://www.archdaily.com.br/br/758003/gentrificacao-os-perigos-da-economia-urbana-hipster> Acesso em: 14/01/2015.
- KISHIMOTO, T. *O brincar e suas teorias*. São Paulo: Cengage Learning.
- LAUB, M. *Ironia e Protestos*. Folha de São Paulo. Publicado em: 21/06/2013, p. E10.
- LELAND, J. *Hip: the history*. New York: HarperCollins Publishers, 2005.
- LIPOVETSKY, G. *O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- _____. *A felicidade paradoxal: ensaios sobre a sociedade de hiperconsumo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- MAFFESOLI, M. *O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1998.

MAILER, N. *The White Negro*. Disponível em: <http://www.dhs.fjanosco.net/Documents/TheWhiteNegro.pdf> Acesso em: 16/05/2014.

MICHELLI, M. *As vanguardas artísticas*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

MUNANGA, K. *Negritude: usos e sentidos*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

O'DONNELL, J. *De olho na rua: a cidade de João do Rio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

OLIVEIRA, I. A.

PARÉS, L. N. *O rei o pai e a morte: a religião vodum na antiga costa dos escravos na África Ocidental*. São Paulo: Companhia de Letras, 2016.

PORCIDONIO, G. *Datado é mais gostoso*. O Globo. Publicado em: 21/11/2014. p. 20-23.

RIO, João do. *João do Rio / por Renato Cordeiro Gomes*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

_____. *A alma encantadora das ruas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ROCHA, G. *Navalha não corta seda: estética e performance no vestuário do malandro*. *Revista Tempo*, n. 20. Editora UFF: Niterói, 2006. pp. 133-154. Disponível em: http://www.historia.uff.br/tempo/artigos_livres/artg20-7.pdf Acesso em: 28/08/2015.

SODRÉ, M. *Claros e escuros: identidade, povo, mídia e cotas raciais no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 2015.

_____. "Raça" é sempre o outro. In: *Le Monde Diplomatique Brasil*. Ano 10. Número 114. pp. 6-7.

SENNETT, R. *A cultura do novo capitalismo*. Rio de Janeiro: Record, 2011.

_____. *A corrosão do caráter: as consequências pessoais do trabalho no novo capitalismo*. Rio de Janeiro: Record, 2014.

_____. *Carne e Pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental*. Rio de Janeiro: Record, 2016.

SIMMEL, G. Fashion. In: LEVINE, D. N. (Org). *Georg Simmel: on individuality and social forms*. Chicago: The University of Chicago Press, 1971. p. 294-323.

SINGER, B. Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular. In: CHARNEY, L., SCHWARTZ, V. *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. p. 95-123.

SONTAG, S. *Sobre Fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. pp. 167-195.

- _____. *Notas sobre camp*. In: *Contra a interpretação*. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- SOUZA, G. M. *O espírito das roupas: a moda no século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- SVENDSEN, L. *Moda: uma filosofia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.
- TAYLOR, Charles. *A ética da autenticidade*. Edições 70: Lisboa, 2009.
- VELHO, G. *Individualismo e Cultura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.
- VILLAÇA, N. *A edição do corpo: tecnociências, artes e moda*. São Paulo: Estação das Letras e das Cores, 2011.
- _____. *Mixologias: comunicação e o consumo da cultura*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2010.
- _____. *Periferia pop na idade média*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2011.
- WAMPOLE, C. *Como viver sem ironia?* Disponível em: <http://www.revistaserrote.com.br/2013/01/como-viver-sem-ironia-por-christy-wampole/> Acesso em: 13/01/2015.
- WARBURG, A. *A renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- WILSON, E. *Bohemians: The Glamorous Outcasts*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2000.
- WEILL, A., MENUT, N., FLUBACHER, C. *Impressions d'Afrique: homme blanc, homme noir*. Paris: Éditions Favre, 2015.