

# MODA PARA CORPOS FALANTES: POTENCIAL DESCONSTRUÇÃO DA HETERONORMATIVIDADE ATRAVÉS DA COLEÇÃO COEXISTÊNCIA

## FASHION FOR SPEAKING BODIES: POTENTIAL DECONSTRUCTION OF HETERONORMATIVITY THROUGH THE COEXISTENCE COLLECTION

JULIA MACHADO PASSOS<sup>1</sup>

JOZIMAR PELEGRINI<sup>2</sup>

**Resumo:** Este trabalho acadêmico pretende desconstruir paradigmas estéticos normativos na moda, por meio de referências teóricas e análise da coleção de moda intitulada Coexistência. Apresenta como objetivo: estudar e compreender o conceito de heteronormatividade, elencar elementos heteronormativos na história da indumentária, a fim de explorar o discurso desconstrutivo sobre performances binárias utilizando a coleção Coexistência sob análise. O trabalho utilizará os conceitos de Judith Butler e Paul Beatriz Preciado sobre gênero e heteronormatividade, e Jacques Derrida sobre desconstrução. Será pautada a moda sob a perspectiva de Gilles Lipovetsky.

**Palavras-chave:** heteronormatividade; gênero; moda; desconstrução.

**Abstract:** This academic work intends to deconstruct normative aesthetic paradigms in fashion, through theoretical references and analysis of the fashion collection entitled Coexistence. It presents as objective: to study and to understand the concept of heteronormatividade, to list heteronormativos elements in the history of the clothes, in order to explore the deconstructive discourse on binary performances using the collection Coexistence under analysis. The paper will use the concepts of Judith Butler and Paul Beatriz Preciado on gender and heteronormativity, and Jacques Derrida on deconstruction. Fashion will be fashioned from the perspective of Gilles Lipovetsky.

**Keywords:** heteronormativity; gender; fashion; deconstruction.

### 1. Introdução

A moda, mais do que roupa, é signo, expressão, comportamento e comunicação. Perniola (2005) acredita que a pele do corpo está para a moda assim como as roupas que, à noite, deixamos na poltrona antes de dormir. Dessa forma, abordaremos a moda como uma extensão dos ossos, uma pele que se revigora e procura por libertação em um protesto pela emancipação do corpo. Em

---

<sup>1</sup> Graduanda em Instituto de Santa Catarina (IFSC). Araranguá, SC, Brasil. E-mail: passosjulia.jp@gmail.com.

<sup>2</sup> Mestre pela Universidade do Sul de SC (UNISUL). Professor de ensino básico, técnico e tecnológico do Instituto Federal de Santa Catarina (IFSC). Araranguá, SC, Brasil. E-mail: jozimar.pelegrini@ifsc.edu.br.

um trajeto multissecular sob a história da indumentária, percebemos que na contemporaneidade, a moda encontra-se ainda enrijecida em um sistema normatizado e enquadrado em um padrão hétero-compulsório.

Por isso, conectaremos as linguagens dos autores Judith Butler (2003), Paul Beatriz Preciado (2004) e Jacques Derrida (2002) para poder pensar em corpos vestíveis fora do regime homem/mulher (heteronormatividade). Encontraremos nestes autores problemáticas acerca a realidade automática pragmatizada em sociedade, e partir de tal, pautaremos sobre a desconstrução da dualidade signo/significante, passando pela desmontagem da estrutura binária sexo/gênero, chegando ao termo *corpo falante* que abstrai a verdade biológica implícita sobre o corpo heterocentrado.

Para isso, analisaremos a coleção Coexistência como objeto de estudo e pergunta de pesquisa, onde descobriremos se é possível ou não desconstruir padrões estéticos heteronormativos através da criação de uma coleção de moda, no caso, a Coexistência. Criada pela autora do presente artigo, a coleção é inspirada na pluralidade e irreverência do artista Ney Matogrosso e gira o título acerca de um assunto transversal, propondo reflexão sobre uma possível desconstrução de padrões estéticos normativos na moda através de looks ditos subversivos destinados a gêneros fluídos. Coexistência foi concebida para o desfile de conclusão do curso de Design de Moda do Instituto Federal de Santa Catarina – Campus Araranguá no período de 2018.2 com o encargo de um trabalho autoral, onde foi feito pesquisa de caráter exploratório.

Ademais, este artigo possui caráter explicativo sobre os fenômenos abordados pelos autores Gilles Lipovetsky (2009), Diana Crane (2006) e Mario Perniola (2005) para atravessar o conceito de moda, bem como James Laver (2002) e François Boucher (2010) para elencar elementos de moda heteronormativos na história do vestuário, estes elementos que servirão de metodologia própria para o trabalho, que foi criada após o conhecimento adquirido no curso presente – sobre história e sistema da moda – comparando com o objeto de estudo, assim categorizando elementos que serão analisados na coleção sob o discurso desconstrutivo entre sexo/gênero, performance e corpos falantes com o objetivo de desconstruir padrões estéticos heteronormativos na moda.

## 2. Heteronormatividade e Moda

Discorrendo acerca de teorias pós-estruturalistas, Butler (2003) dialetiza sobre noções de sexo/gênero despragmatizando-as da realidade automática vista em sociedade, as quais evidenciam expressões descritivas relativas à binariedade de gênero atribuída ao nascimento do sujeito com ênfase em seu órgão sexual, este o qual lhe suportará para como se portar e vestir em sociedade conforme imposições culturais<sup>3</sup> enrijecidas.

Butler (2003) desconstruiu a dualidade sexo/gênero, bem como Derrida (2002) desconstruiu a estrutura binária significante/significado. Para refletir sobre os efeitos dessa desconstrução, é fundamental compreendê-la não como destruição, mas como desmontagem, pois não se trata de

---

<sup>3</sup> Culturas são sistemas (de padrões de comportamento socialmente transmitidos) que servem para adaptar as comunidades humanas aos seus embasamentos biológicos. Esse modo de vida das comunidades inclui tecnologias e modos de organização econômica, padrões de estabelecimento, de agrupamento social e organização política, crenças e práticas religiosas, e assim por diante. (LARAIA, 2009, p. 31).

destruir a matriz estrutura binária de gênero (fêmea/macho bem como homem/mulher) e sim desestruturá-la para gerar espaço à uma multiplicidade de corpos que vão contra o regime heteronormativo.

Derrida (2002) aborda a teoria da desconstrução de forma que desmonta o que é concreto e ressalta a percepção de que não há estrutura, a qual sustenta a filosofia que enquadra o mundo em um sistema de oposições como moda/vestido, corpo/alma, eu/outro, homem/mulher, etc. Acerca desse prelúdio, a premissa de Butler é que o sexo é natural, e o gênero é construído. A geração da imposição de gêneros são princípios rígidos construídos em performances normativas fixadas por serem repetidas vezes divulgadas e demonstradas patriarcalmente em sociedade, sendo a identidade de gênero performativamente constituída acima do corpo sexuado heterocentrado.

A ação do gênero requer uma performance repetida. Essa repetição é a um só tempo reencenação e nova experiência de um conjunto de significados já estabelecidos socialmente; e também é a forma mundana e ritualizada de sua legitimação, [...] a performance é realizada com o objetivo estratégico de manter o gênero em sua estrutura binária. (BUTLER, 2003, p. 200).

Didaticamente, um ser nasce com genital (estrutura binária) masculina ou feminina, logo fêmea ou macho, este é o seu sexo. A partir de uma construção social, que um brinquedo é de menino (masculino) ou de menina (feminino), é um exemplo de gênero que lhe é constituído de forma performática. Ao alinhar estes estereótipos encontra-se a normatividade heterocentrada que é constituída como a identidade do indivíduo.

Subvertendo esta imposição identitária social, Butler (2003) desconstrói o conceito de gênero baseando-se na teoria feminista de Beauvoir (2009, p. 9) que diz:

Ninguém nasce mulher: torna-se mulher. Nenhum destino biológico, psíquico, econômico define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade; é o conjunto da civilização que elabora esse produto intermediário entre o macho e o castrado que qualificam de feminino.

Butler (2003, p. 27) desestrutura o seu contexto quando cita que “não há nada na explicação de Beauvoir que garanta que o *ser* que se torna mulher seja necessariamente fêmea.” (p.27).

Faz-se entender a noção de sexo; no caso, fêmea ou macho, não precisam ser sinonimamente respectivos à mulher ou homem, bem como o *ser* poder construir o seu gênero, entendendo que se a performance é um processo de repetição, é possível repetir o gênero com uma feição diferente da binária. Sendo assim, o gênero denominado como *mulher* na explicação de Beauvoir pode ser macho. Ainda mais que, para Butler (2003), as atribuições inseridas no corpo são produções performativas que não estão estabelecidas em uma identidade já existente, dessa forma, a identidade podendo inclusive ser fluída, transitando entre gêneros.

Esse sistema de definição pragmatizado definindo um regime heterocentrado se encontra na moda quando há uma ordem estabelecida a ser seguida que se repete assim como a performatividade, que impõe costumes de vestimentas determinadas para cada sexo. Havendo ainda uma problemática cultural estética que é observada por Salih (2012, p. 72) sobre a liberdade de escolha, “uma vez que estamos vivendo dentro da lei ou no interior de uma dada cultura, não há possibilidade de nossa escolha ser inteiramente “livre”. A escolha das roupas no vestir são metafóricas ajustando-se às expectativas normativas da sociedade alicerçadas por regras e padrões, que sendo seguidas, a liberdade de escolha é limitada a padrões estéticos heteronormativos, que fugindo às regras pode-se refletir o quanto problemática a moda é, e como as definições de

macho/fêmea e masculino/feminino não são suficientes, sendo ainda restritivas para a performatividade poder agir de forma liberta.

Acerca do mesmo princípio, Preciado (2004) aborda a ideia de performatividade sobre o que chama de “corpos falantes”, manifestando-se sobre a contrassexualidade. Representando ser o fim da natureza como ordem que legitima a sujeição de uns corpos sob os outros, uma análise da diferença de gênero e de sexo, produto do contrato social heterocentrado o qual as performances normativas têm sido implícitas nos corpos como verdades biológicas. Sendo essa, uma possível desmistificação da heteronormatividade, quando a contrassexualidade propõe substituir este contrato social que a biologia denominou por um contrato contrassexual. O que Preciado (2004, p. 21) afirma sobre é que “os corpos se reconhecem a si mesmos não como homens ou mulheres, e sim como corpos falantes, e reconhecem os outros corpos como falantes.” Dessa forma, justapondo a teoria de Derrida, o corpo se situa fora da oposição homem/mulher, masculino/feminino, heterossexualidade/homossexualidade, e assim o corpo se encontra em estado fluído ou falante.

O corpo como fluído ou falante não engessa ao discurso social identitário sobre gênero. Conforme problematiza Butler (2003), nem sempre o gênero é coerente com a naturalização heterossexual, porque o gênero é performativo e não deveria ser uma extensão de sua estrutura binária e nem amarrado a determinismos culturais. Dessa forma, a noção de gênero não está impregnada em uma naturalização identitária que é presa a noção de que quem possui pênis deve vestir-se de forma culturalmente e socialmente aceita masculinizada, bem como quem tem vagina de forma feminilizada.

Adentro esta forma de vestimenta identitária social, Perniola (2005, p. 30) reflete que “vestuário de carne de nossos corpos está como as roupas que, à noite, deixamos na poltrona, antes de ir dormir”. Ou seja, roupas são inscritas na performatividade heterocentrada determinadas fora da liberdade de escolha dos corpos que são falantes, pois este sujeito não fluído busca vestir-se de acordo com o social. Ademais, Perniola (2005) argumenta que o corpo está preso a pressupostos que não permitem a sua emancipação, logo, presume-se que corpo é uma extensão da roupa, ou seja, aquilo que se expressa através da veste, novamente ligada à performance.

A moda, mais que uma vestimenta, é uma extensão do corpo, a partir do momento que por lei é uma obrigação estar vestido. Dessa forma ela age como um escape transversal sociocultural constituído por signos, expressão, comportamento e comunicação. Através dela é possível expressar pluralidade quando inserida em um grupo, como singularidade quando manifesta individualidade. Ela faz parte da cultura de cada civilização, apresentando releituras do passado como o reflexo da sociedade. De acordo com Souza (1987, p. 29), “a moda serve a estrutura social, acentuando a divisão em classe; reconcilia o conflito entre o impulso individualizador de cada um de nós e o socializador; exprime ideias e sentimentos”.

Como a moda é social, pelo seu cercear, muitas alterações aconteceram ao longo de sua história, conforme De Carli (2002, p. 124):

As grandes mudanças da moda não acontecem isoladamente. Elas emergem com as crises que afetam as instituições sociais de base como família, escola, trabalho, igreja, encarregadas de transmitir o modelo social de geração em geração e de cercear excessos da vida coletiva para a manutenção da estrutura.

Para Lipovestsky (2009), por exemplo, a moda tinha um caráter ditador pragmatizado e engessado na hierarquia, deste modo, excluindo a possibilidade de uma contrassexualidade. Entretanto, as revoluções feministas foram colaborando e transfigurando a moda, tornando-a menos rígida, buscando pela inversão desta pragmatização de esconder corpos. Em perspectiva de

constante mudança, a moda muda conforme as consequências sociais acontecem, como as maneiras pelas quais a sociedade responde à ela.

Acerca do que Perniola afirma sobre o corpo “é como se aos corpos subtraídos da confusa e contraditória decorrência do tempo fosse doada a serena e eterna simplicidade de um mundo inorgânico, mas que sente, palpita, está preso por um estupor sem fim.” (PERNIOLA, 2005, p. 29-30), Por tanto, analisaremos a coleção *Coexistência*, com o intuito de fugir desta normatividade compulsória, permeando a história da indumentária - que abordaremos a seguir -, para alcançar uma moda orgânica que performa acima do corpo sexuado heterocentrado, se tornando um corpo falante.

### **3. Categorização de Elementos de Moda**

Diante dos paradigmas de gênero e moda mostrados no capítulo anterior, elencaremos elementos de moda que constituíram a performance heterocentrada do gênero no decorrer da história da indumentária, que servirão como auxiliares na análise de desconstrução dos padrões estéticos normativos da coleção *Coexistência*.

Para Lipovetsky (2009, p. 24) “só a partir do final da Idade Média é possível reconhecer a ordem própria da moda, a moda como sistema, com suas metamorfoses incessantes, seus movimentos bruscos, suas extravagâncias.” É onde a moda nasce. Seguindo o embasamento do autor, os elementos deste capítulo serão elencados com base no local de origem do nascimento da moda, dessa forma utilizaremos da história da indumentária no Ocidente.

No percurso multissecular que iremos trabalhar, “da metade do século XIV à metade do século XIX: é a fase inaugural da moda, onde o ritmo precipitado das frivolidades e o reino das fantasias instalaram-se de maneira sistemática e durável.” (Lipovetsky, 2009, p. 27) Diferentemente do período anterior a este, no qual a maneira de vestir se dava a questões como pudor e proteção. (Laver, 2002, p. 7)

Neste contexto, a moda quase não aparece antes do fim da Idade Média, e esta data é importante essencialmente em razão do surgimento de um vestuário radicalmente novo que diferencia os sexos/gêneros. Lipovetsky (2009, p. 31) afirma que este é um marco que “institui uma diferença muito marcada, excepcional, entre os trajes masculinos e femininos, e isso para toda a evolução das modas futuras até o século XX”.

#### **3.1. Gibão**

No momento final da idade média, e início do renascimento, onde encontramos a matriz do sistema da moda (Lipovetsky, 2009), a peça masculina principal era o gibão, que podia chegar até os joelhos e possuía uma abertura na frente através da qual se via o codpiece. (Laver, 2002, p. 81) O gibão, traduzido para os dias de hoje segundo Silva (2009), seria o nosso paletó.

A exemplificar, temos a imagem de Henrique VIII na figura 1, durante o século XVI, onde Laver (2002) o cita como o ápice da masculinidade, pela veste conter ombros largos e codpiece. Nela é possível ver o gibão, que é aberto para exaltar a virilidade da genital masculina, preso por cordões o acinturando. É interessante observar que o gibão neste caso, assemelha-se a uma saia, que em hipótese alguma o homem na história da moda foi socialmente aceito usando.

**Figura 1:** Henrique VIII e família



**Fonte:** [www.causaoperaria.org.br](http://www.causaoperaria.org.br)

### **3.2. Codpiece**

As normas da moda iniciam-se como heteronormativas, segmentando-se por veste masculina e feminina. Os homens, dessa forma, utilizam o codpiece: "Aba ou saco ornamental que cobria a abertura na frente dos calções masculinos" (Laver, 2002, p. 68). Este adorno destacava o órgão sexual masculino, sempre devendo aparecer seja com gibão na altura dos joelhos com abertura frontal, ou posteriormente quando esta veste se encurta na altura do quadril. Segundo Braga (2008) o codpiece, ou porta pênis, em português, possuía um efeito visual erótico, evidenciando a masculinidade e exibindo virilidade. Na contemporaneidade, este elemento pode ser visto de maneira mais clara na cultura fictícia dos super-heróis, a qual evidentemente serve esteticamente para simbolizar o mesmo que em sua origem, a robustez masculina contrapondo-se a feminina. Fora o período renascentista, o codpiece não voltou a ser visto nas ruas.

### **3.3. Espartilho/Corpete**

A partir de XVI o vestuário feminino é ajustado exibindo os atributos do corpo para demonstrar feminilidade. De acordo com Boucher (2010) os corpetes rígidos aprisionavam o busto e servia de apoio para os paniers e as anáguas. Esta vestimenta evidenciava o busto, os quadris e a curvatura das ancas. De Carli (2002) afirma que a aparência feminina é sensualizada pelo espartilho que afina a cintura e faz saltar os peitos, enquanto a masculina, se dá pela acentuação do tórax estofado, bem como através do codpiece, que potencializa o falo.

Durante o Renascimento, este período que estamos datando como o início da moda, Braga

(2008) cita que essa peça, que pertencia à parte superior do vestido, era chamada de “vertugado”, corpete afunilado em formato de V, que contribuía para encaminhar o olhar para o órgão sexual feminino.

A moda muda incessantemente, mas nem tudo nela muda. As modificações rápidas dizem respeito às sutilezas dos enfeites e das amplitudes, enquanto a estrutura do vestuário e as formas gerais são muito mais estáveis [...] O verdugadim, essa armadura em forma de sino que arma o vestido, surgido na Espanha por volta de 1470, só será abandonado por volta da metade do século XVII; o calção bufante ficou em uso perto de um quarto de século, e o gibão justo perto de setenta anos. (Lipovetsky, 2009, p. 33-34)

Dessa forma, o corpete sofreu alterações estéticas, mas continuou aparecendo por diversos períodos históricos dentro da mesma estrutura, com o mesmo propósito e para o mesmo gênero.

### **3.4. Tecido**

Atualmente, é nítida a utilização de matérias primas adornadas que são adotadas por performances feminizadas. Entretanto, adentro a história da indumentária, é perceptível o uso de tecidos largamente bordados com pedrarias, lantejoulas e miçangas, que eram aplicadas a tecidos finos como a seda, bem como pode ser observado na figura 1. Pelegrini (2015) afirma que por séculos, tecidos rebuscados e adornados foram utilizados para fabricação das roupas exploradas tanto pelo sexo feminino, como masculino, podendo ser desfrutado no passado, por ambos os sexos, e muitas vezes, os homens o faziam uso de maneira mais frívola que as mulheres, como indica Laver (2002, p. 64) Desde XIX a por meados de 1850, “as mulheres, em geral, vestiam-se de maneira menos extravagante que os homens no que se referia à forma das roupas.” Cabe salientar que adereços anexados às superfícies têxteis, como franjas, penas, e plumas também atravessaram o tempo deixando o armário masculino e adentrando exclusivamente ao feminino.

### **3.5. Saia**

Para Pelegrini (2015, p. 55) “Por saia, podemos entender uma peça do vestuário que serve para cobrir as partes inferiores do corpo e que consiste em não possuir divisão entre as pernas, diferenciando-se, por exemplo, de uma bermuda.”

Em 1672, o Dictionnaire de l'Académie, dicionário oficial da língua francesa definiu a saia como “parte do vestuário da mulher que vai da cintura até os pés.” Deste modo, por séculos, sendo exclusivo para o uso feminino, apenas aparecendo na moda direcionada ao homem na década de 80, pela invenção do estilista Jean Paul Gaultier. Baudot (2008) afirma-o como um dos responsáveis pela recriação da moda masculina, no qual mesclou influências do vestuário feminino adentro o armário masculino. Porém, é perceptível que três décadas após, este elemento ainda não é socialmente aceito em tal cabimento, bem como Pelegrini salienta que o uso da saia na contemporaneidade serve como um reforço ao binarismo de gênero, pois os homens usando-a, “podem sofrer consequências como as rotulações sexuais esdrúxulas da sociedade que limita o uso de uma forma unívoca”. (PELEGRINI, 2015, p. 57).

### 3.6. Bloomer

Boucher (2010, p. 457) classifica *bloomer* como “calça comprida feminina criada por Mrs. Bloomer em meados do século XIX” o nome, que fora esquecido, ressurgiu em torno de 1945 sendo utilizado apenas por crianças, neste caso e período, diferentemente da contemporaneidade, crianças não se diferenciavam pelas vestes. Crane (2006) afirma que o uso de calça era controverso no século XIX devido a ideologia fixa de gênero estipulada – físicas, psicológicas e intelectuais – entre homens e mulheres. A primeira proposta de vestuário contra os padrões estéticos estabelecidos durante anos, foi apresentado por Amelia Bloomer, na década de 1850, subvertendo a diferença entre os gêneros, sem a intenção de lançar moda, e sim vestir-se de maneira prática e segura. Entretanto, a calça bloomer não foi aceita em sociedade, por isso, esquecida. “O traje bloomer era visto como uma ameaça [...] Com base no argumento que apagaria as distinções entre os sexos.” (CRANE, 2006, p. 229)

Neste mesmo contexto, Crane (2006) chama Mrs. Bloomer e demais mulheres adeptas ao seu movimento, de “alternativas” por irem contra os regimes sociais da época, ademais, devemos nos atentar ao uso da gravata, que posteriormente à bermuda bloomer, houve uma tentativa falha destas mesmas mulheres a tornarem usual.

Tendo exemplificado a categorização dos elementos de moda na história do vestuário, utilizaremos estes para servir de suporte na desconstrução que buscamos seguir adentro a normatividade binária de gênero na moda, de maneira a cercear o discurso performativo abordado anteriormente.

## 4. Análise da Coleção Coexistência

Visto que o corpo está preso à pressupostos que não permitem sua emancipação, buscaremos por uma libertação do ranço identitário imposto como norma social através da roupa. Utilizaremos o conceito de performance de Butler, que seja vestível em um corpo falante conforme indica Preciado, sob a perspectiva de desconstrução de Derrida. Este se dará através da análise da coleção Coexistência justapondo-se aos elementos de moda vistos como heteronormativos no capítulo anterior, que servirão como potencializadores para desconstruir a moda pautada na estrutura binária de gênero.

A coleção Coexistência se inspira na carreira de Ney Matogrosso, dono de uma identidade transgressora, irreverente e teatral, o artista soma mais de duzentos figurinos que contornam a ruptura do vestir, princípio norteador da criação desta coleção. Para a análise a seguir foi feito um recorte de seis looks potencializadores à discussão proposta.

Ao adentrar a coleção, é perceptível a fuga de uma performatividade unissex ou agênero, na qual não se encontra gênero algum, e sim, a performatividade de um corpo falante, bem como a própria coleção afirma sua destinação ser - para gêneros fluídos, utilizando de respaldo a fala de Ney “se eu podia ou não, se iam aceitar ou não, eu sempre independia dessa opinião, porque eu queria ter liberdade de expressão, esse é o centro do assunto: exercitar a liberdade de expressão” quando utilizava seus figurinos transgressores em meio a ditadura militar.

Analisando a dualidade significativa (a forma do signo) e significado (o conteúdo do signo) do estudo de Derrida (2002) percebe-se que a ideia de uma relação direta entre significativa e significado já não é mais sustentada, quando desconstruímos o signo/significado e o sexo/gênero,



encontramos interpretações que fogem de sua matriz, conforme será analisado a seguir.

Partiremos a argumentação através da confecção de painéis onde contém as ilustrações dos looks da coleção Coexistência que estão classificados de A a F, unido à imagens de referências para complementar o entendimento da análise. Na figura 2, observamos o look A composto por um top de chifre confeccionado em fibra de vidro e uma saia transpassada feita de macramê com fios de couro, arrematada por franjas com miçangas de metal. Já no look B atenta-se ao corpete e calça, ambos em couro com aplicações em metais e um codpiece embutido a calça.

**Figura 2:** Painel look A e B



**Fonte:** Da autora (2019)

Neste contexto, analisaremos primeiramente o top do look A, pareando com a imagem 5, observamos Ney Matogrosso em palco do show de seu disco *Água do Céu Pássaro*, Ney performa um demônio ou divindade xamânica e para ele, o significante está em “não ser homem, não ser mulher, não ser bicho, mas ser o que quiser” – frase que o próprio incita.

Acerca de um aspecto técnico deste visual, tem-se a matéria prima que chamaremos de tecido-não-tecido, por se tratar de fibra de vidro, um material não têxtil, - para melhor observação tem-se a imagem 3 de referência, corpete Issey Miyake de 1980 - que nos fará adentrar acerca do fetiche. Segundo Rubin (1997, p. 85) conforme citado por Preciado (2004, p. 97):

Para mim, o fetichismo suscita toda uma série de questões relacionadas a mudanças nos modos de produção de objetos, a especificidades históricas e sociais do controle, da pele e de etiqueta social, ou a invasões do corpo experimentadas de maneira ambígua e a hierarquias minuciosamente graduadas.

Dito isto, entende-se o fetichismo bem como Preciado (2004, p. 98) afirma “não mais como

perversões marginais à sexualidade *normal* dominante, e sim como elementos da produção moderna do corpo e da relação deste com os objetos manufaturados”. A fibra de vidro neste contexto, se encaixa como objeto manufaturado e pode vir a ter uma significância variada por sua aparência, unida ao couro-tecido, obtém-se um signo erotizado. Ademais, quando Preciado cita a *sexualidade normal dominante* quer expressar o gênero masculino prescrito nas normas patriarcais de opressão, na qual o sexo feminino não pode desfrutar, porém, quando o sexo passa de um produto do contrato social heterocentrado e se torna um corpo falante, este deve ser aceito socialmente fetichizado quando for um devir<sup>4</sup> dele.

Ainda no look A, observa-se a saia, que como já visto anteriormente, de uso exclusivo por performances femininas, apesar de havido veste semelhante a saia no passado como mostra a imagem 6 e como abordado no capítulo anterior. No caso, a saia utilizada por um corpo falante ou por uma performance masculinizada, tem-se o intuito de desterritorializar as normas estabelecidas sobre os corpos. Ainda quando apresentada com franjas, que em um contexto atual, masculinamente observa-se apenas em uma cena country, e não às ruas, como visto em performances feminizadas. É válido ressaltar ainda, a multiplicidade que a peça pode trazer, observando na imagem 1, quando Ney Matogrosso transforma a saia em um bolero sob os ombros, que também possui uma performance normativa socialmente como feminina.

Sobre o look B, observamos o elemento central – codpiece –, aquele utilizado para ressaltar a virilidade da genital masculina, como referenciado na imagem 2, porém, quando um corpo performa indiferentemente da sua verdade biológica, sendo um corpo falante, ele não tem ao certo uma genital definida para exaltar, dessa forma, o codpiece funciona como um adorno à roupa bem como qualquer outro, por exemplo um bojo que é visto socialmente como feminino. Não é necessário ter pênis para utilizar codpiece, como seios para utilizar bojo.

Complementando o look B, observa-se o corpete, que aparece em modelagem vertugada (imagem 4), que historicamente vimos ser utilizado no mesmo intuito do codpiece, para exaltar a feminilidade da fêmea, apontando para o órgão sexual feminino. No caso, assim como o discurso abordado acima, não há coerência quando não há importância de uma genital ser prescrita sob a outra, quando os corpos se reconhecem a si e aos outros não como homens ou mulheres, e sim como corpos falantes.

Descrevendo os looks da figura 3; logo no look C, observamos uma meia calça de lurex sobreposta por um paletó que serve também como vestido em tecido organza cristal sem forro, com ombreiras internas aparentes, e barbatanas de metal para garantir a robustez da modelagem. Tais barbatanas servem para garantir a estrutura das ancas (imagem 7) e a impressão acinturada de um espartilho (imagem 8), é válido ressaltar que a barbatana de metal serve como um aviamento maleável e moldável, onde ao invés de ajustar-se ao corpo esmagando-o (imagem 10), ele o emoldura, assim não submetendo ao corpo imposições desconfortáveis sob uma estrutura rígida que o obrigue compor o padrão.

---

<sup>4</sup> Nos estudos sobre gênero, foi de atento o termo “devir”. Explicando-o de forma breve conforme identificado sobre a leitura de Preciado (2004): um movimento filosófico progressivo pelo qual algo/alguém é capaz de modificar o que já existe, transformando-se na própria mudança.

Figura 3: Painel look C e D



Fonte: Da autora (2019)

Na ilustração D, nos atentamos a imagem de uma calça no tecido malha metálica, que são pequenas junções de metal em formatos quadrados entrelaçados um ao outro. Ademais, percebe-se o fio aparente de uma lingerie que é costurado à calça, inspirada na subversão do vestir de Ney Matogrosso como pode ser observado nas imagens 9 e 12, onde o artista utiliza da modelagem rompendo com o arquétipo performativo imposto pela heteronormatividade, quando utilizando da veste canta “Eu sou homem com H” em uma performance devir-mulher.

Para esmiuçarmos a performatividade não binária destes looks, analisaremos o paletó em formato de vestido do look C. O paletó desde a sua matriz, quando era reconhecido como gibão, é um elemento vindo do armário masculino, apenas por meados dos anos 70 foi que mulheres começaram a entrada no mercado de trabalho e fizeram uso deste com ombreiras protuberantes para assemelharem-se aos homens, desde então, o paletó passou a ser aceito socialmente em performances femininas, porém ainda não em ocasiões sociais, onde a feminilidade é esperada por mulheres, e esta veste ainda conter uma imagem masculinizada. Esta peça analisada em questão possui um comprimento alongado, assim como o do gibão mencionado anteriormente, que o faz parecer com uma saia ou vestido. A veste, quando além de mesclar o paletó com um vestido na contemporaneidade, ainda inclui a estética de ancas e espartilho (imagens 7 e 8), notavelmente há uma disruptura no vestir, na qual se mescla elementos normativos tanto masculinos como femininos.

No look D, adentraremos ao elemento tecido. A malha metálica é uma matéria prima construída na década de 60 por Paco Rabanne, desde sua construção sempre vista em performances femininas apresentando vigor descontraído e ousado, como mostra a imagem 11 com a artista Françoise Hardy. Para insultar o ranço identitário como norma social, apresentar este



tecido unido à modelagem de fio desestrutura normas estabelecidas, quando o fio por demais é visto de forma pejorativa, assim o corpo falante emancipa sua liberdade ao utilizar esta veste.

Ao analisar os looks E e F (figura 4), nota-se a proeminência das superfícies têxteis rebuscadas e fora da normatividade social dita masculina. Na ilustração E há mangas de plumas, body de tule, logo transparecendo o corpo, forrado com lycra na parte inferior, abaixo de uma cinta liga afivelada de couro (é interessante observar que atualmente a cinta liga não é aceita para usar em meios urbanos de forma aparente em ambos os gêneros, diferente do que mostra a imagem 13). Posteriormente, na ilustração F existe uma bermuda em alfaiataria, com paletó de paetê e gravata de seda, uma versão atualizada do look criado por Yves Saint Laurent na década de 60, largamente repercutido pelo choque social em uma mulher utilizar de elementos masculinos, fora da norma anti-moda<sup>5</sup> e sim dentro de um âmbito de moda.

**Figura 4:** Painel look E e F



**Fonte:** Da autora (2019)

Adentrando sobre os tecidos, observamos na imagem 13 o rei Louis XVI, ícone da moda masculina em XVIII, com os mais variados tipos de ornamentação, como se pode salientar os mixes de tecidos rebuscados utilizados, no qual como já visto, foi descontinuado o uso por performances sociais masculinas, sendo visto majoritariamente apenas em apresentações artísticas, como é o caso de Ney Matogrosso (imagem 15) e David Bowie (imagem 18), percebemos que não vemos às ruas homens utilizando de tais tecidos. O mesmo acontece para com performances femininas sobre a questão do peito aparente, como mostra a imagem 16 no desfile conceitual de Jean Paul Gaultier, no qual mulheres são julgadas por amostrar o peito que é visto de forma sexualizada

<sup>5</sup> Anti-moda de acordo com Crane (2006) são tendências ou ideias criadas por indivíduos alternativos contracultura que não seguem moda, mas que sem querer lançam a mesma.

pejorativamente, quando o homem possui do mesmo peito, de menos com glândulas mamárias, e é aceito. Quando existe um contrato contrassexual, indicado anteriormente por Preciado, representando o fim da natureza que legitima homem e mulher, qualquer performance ou corpo falante poderá fazer o uso destes elementos.

No look F, notamos o uso da bermuda. Por bermuda entendemos uma calça encurtada na altura de meia coxa, este elemento assemelha-se ao tratado anteriormente como Bloomer. Segundo Rubinstein (1977, p. 64-65) conforme citado por Crane (2006, p. 242) sobre Mrs. Bloomer (imagem 14) e seu movimento: "Ciclistas do sexo feminino que usavam *bermudões* encontravam grupos que as xingavam onde quer que fossem e, algumas vezes, eram tratadas com violência em áreas urbanas". Contemporaneamente, é esdrúxulo observar que o mesmo acontece com mulheres que são rotuladas através da orientação sexual por causa da veste. Por exemplo, uma mulher é chamada pejorativamente de *sapata* utilizando bermuda, como um homem de *viado* utilizando saia.

Percebemos a disruptura no vestir utilizando de elementos do armário histórico-social aceito como masculino na bermuda e na gravata, e do paetê como um tecido adornado que transversalizou apenas ao armário feminino ao longo do tempo. Dessa forma, analisamos uma interposição entre os gêneros, de forma orgânica, fluída e falante.

## 5. Considerações

Neste trabalho, procuramos adentrar a matriz binária de gênero e seu significado perante a sociedade, vimos sob os estudos de Butler, que o sexo é natural e o gênero construído, e que a construção do gênero se dá por meio da performance. Então encontramos o corpo preso a pressupostos que não o deixam se emancipar, através do foco principal deste artigo - a roupa -, dado que esta é enrijecida em sociedade e imposta conforme o sexo de cada ser, dessa forma, não permitindo uma multiplicidade performativa, nem a expressão de forma liberta e orgânica.

Por isso, preferimos acreditar em corpos falantes, logo, um corpo que se manifesta a favor da contrassexualidade e contra o contrato social heterocentrado no qual as performances normativas têm sido implícitas como verdades biológicas. Este corpo não se amarra as normas vestíveis sociais, e por isso desfruta de elementos de moda que historicamente são ditos como masculinos e femininos. Para este corpo, não há distinção entre os gêneros e nem a qualquer outro devir, como apresenta Ney Matogrosso em sua performance demônio/xamânico.

Ao nos dedicarmos a categorizar elementos de moda que estão pragmatizados por suas performances heteronormativas pautadas em homem e mulher, foi possível concluir que atravessando a história da moda, ela é prescrita sob o pensamento binário de gênero. Refletindo a cerca de um corpo performativo feminino e um corpo performativo masculino, é perceptível que na contemporaneidade, nenhum elemento analisado é largamente adotado por ambos os gêneros nas mesmas ocasiões. Por exemplo, em cenas que se espera da mulher usar saia ou vestido, espera-se do homem utilizar paletó e gravata, e ainda, não um paletó ou uma gravata adornada.

Para dar conta das reflexões levantadas, foi de atento analisar a coleção Coexistência, que por ser inspirada no artista Ney Matogrosso, apresenta uma multiplicidade de modelagens e adornos que a possibilita usar variadas performances a fim de romper com códigos estruturais. Ao compreender este capítulo analítico, na tentativa de desmistificar a moda heteronormativa, percebe-se o quanto existem preconceitos sociais hetero-compulsórios enraizados que se dão

através da roupa.

Em suma, detectamos que é possível criar moda não normativa, sem se amarrar à arquétipos sociais, dado a existência da coleção analisada e o atravessamento que ela faz através da história da indumentária despragmatizando elementos heteronormativos e os mesclando em uma só performance, visto que esta é uma abordagem conceitual. Dessa forma, houve sucesso em resposta a questão levantada: *desconstruir padrões estéticos heteronormativos através da coleção Coexistência*, levando em consideração a fundamentação pautada em performance e corpos falantes.

Dadas considerações, há ainda, a propensão de novas possibilidades de pesquisas aprofundando-se ao conceito *devir*. Ademais, desejamos que o estudo estimule novas adjacências, a fim de prospectar pesquisas sobre moda e gênero, transformando este âmbito em um caminho livre de preconceitos, aberto a expressão e performance do corpo.

## Referências

BAUDOT, François. **Moda do século**. São Paulo: Ed. 4, 2008.

BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo: fatos e mitos**. São Paulo: Ed. 2, 2009.

BOUCHER, François. **História do vestuário no ocidente**. São Paulo: Cosac Nayfy, 2010.

BRAGA, João. **História da moda: uma narrativa**. São Paulo: Anhembi Morumbi, 2008.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Ed. 5, 2003.

CRANE, Diana. **A moda e seu papel social: classe, gênero e identidade das roupas**. São Paulo: Ed. 2, 2006.

DE CARLI, Ana Mery Sehbe. **O sensacional da moda**. Caxias do Sul: EDUCS, 2002.

DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. São Paulo: Ed. 3, 2002.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura: um conceito antropológico**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

LAVER, James. **A roupa e a moda: uma história concisa**. Tradução de Glória Maria de Mello Carvalho. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

LIPOVETSKY, Gilles. **O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2009.

PELEGRINI, Jozimar. **Transversalidade em performances de gênero na moda: revista candy como território potencializador**. Dissertação de Mestrado – Unisul. Tubarão: 2015.

PERNIOLA, Mario. **O sex appeal do inorgânico**. São Paulo: Studio, 2005.

PRECIADO, Beatriz. **Manifesto contrassexual: Práticas subversivas de identidade sexual**. São Paulo: Ed. 1, 2004.

SALIH, Sara. **Judith Butler e a teoria queer**. Belo Horizonte, Autêntica Editora: 2012.

SILVA, Ursula. **História da indumentária**. Apostila de Projeto de Coleção – IFSC. Araranguá: Ed. 2, 2009.

SOUZA, Gilda de Mello. **O Espírito das Roupas: a moda no século dezenove**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.