

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
DEPARTAMENTO DE RELAÇÕES PÚBLICAS, PUBLICIDADE
PROPAGANDA E TURISMO**

MARIA CECILIA MORAIS MARTINS

A performance do feminino na nova moda da Dior

São Paulo (SP)

2019

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
DEPARTAMENTO DE RELAÇÕES PÚBLICAS, PUBLICIDADE
PROPAGANDA E TURISMO

MARIA CECILIA MORAIS MARTINS

A performance do feminino na nova moda da Dior

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao Departamento de
Relações Públicas, Propaganda e
Turismo da Escola de Comunicações e
Artes da Universidade de São Paulo
como requisito para a obtenção do título
de Bacharel em Comunicação Social –
Habilitação em Publicidade e
Propaganda.

Orientação: Prof. Dr. Sérgio Bairon

São Paulo (SP)

2019

MARIA CECILIA MORAIS MARTINS

A *performance* do feminino na nova moda da Dior

Trabalho de Conclusão de Curso
aprovado em ____/____/2019 para
obtenção do título de Bacharel em
Comunicação Social – Habilitação
em Publicidade e Propaganda pela
Escola de Comunicações e Artes da
Universidade de São Paulo.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Sérgio Bairon

AGRADECIMENTOS

É com todo meu coração que agradeço à minha mãe: com ela, tudo, desde sempre, se torna possível. É ela quem me ensinou e me ensina, todos os dias, que a vida é bela.

Agradeço também à minha irmã que, com nossa mãe (e a Pepita), formam a família que, no nosso lar, serve de aconchego eterno para minhas mais especiais memórias.

Agradeço a todas as amigas que são minha família do cotidiano, seja hoje, seja em algum momento da vida: Cazu, Iego, Luke, Calibre, Tets, Pazze, Zaneti, Rachel, Renata, Marília e Dani.

Agradeço a tantas outras mulheres da minha família, que cruzaram e permaneceram no meu caminho me inspirando a ser uma mulher cada vez mais forte.

Agradeço aos professores da ECA que me ensinaram e me formaram como comunicóloga, em especial ao meu orientador, o professor Sérgio Bairon.

Agradeço à vida, por que é por meio dela que vejo nos ciclos – seus inícios e começos – poderosas possibilidades a serem vividas.

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação Serviço de Biblioteca e Documentação Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo Dados inseridos pelo(a) autor(a)

- CRB-8/6888 Morais Martins, Maria Cecilia A performance do feminino na nova moda da Dior / Maria Cecilia Morais Martins ; orientador, Sérgio Bairon. -- São Paulo, 2019. 110 p.: il.

Trabalho de Conclusão de Curso - Departamento de Relações Públcas, Propaganda e Turismo/Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo. Bibliografia Versão corrigida

1. Feminino contemporâneo 2. Moda dior I. Bairon, Sérgio II. Título. CDD 21.ed. - 302.3

“Ser suave é ter poder”
- Rupi Kaur, Outros jeitos de usar a boca (2017)

MARTINS, Cecilia. M. *A performance do feminino na nova moda da Dior*. Trabalho de conclusão de curso (graduação em Comunicação Social – Habilitação em Publicidade e Propaganda). Escola de Comunicações e Artes – Universidade de São Paulo – São Paulo, 2018.

RESUMO

O presente trabalho se propõe a entender de que forma a filosofia do Sagrado feminino dialoga com o que Judith Butler (1989) propõe para as construções de gênero na contemporaneidade. Para isso, utiliza uma crítica baseada nos símbolos adotados pelo movimento em contraposição a uma visão pré-discursiva exposta por Lévi-Strauss (1969). Por fim, analisa de que forma tais conceitos são expostos em um desfile da marca Dior: o primeiro da estilista Maria Grazia Chiuri à frente da marca que, por sua vez, é a primeira mulher em tal posição desde a criação da Dior há 70 anos.

PALAVRAS CHAVE: FEMININO; GÊNERO; DIOR; MODA; SAGRADO FEMININO

ABSTRACT

The present work intends to understand how the philosophy of the Sacred Feminine dialogues with what Judith Butler (1989) proposes for the constructions of gender in contemporaneity. For this, it uses a critique based on the symbols used by the movement in opposition to a pre-discursive vision exposed by Levi-Strauss (1969). Finally, it analyzes how these concepts are exhibited in a parade of the Dior brand: the first of the stylist Maria Grazia Chiuri at the head of the brand that, in turn, is the first woman in such a position since the creation of the Dior 70 years ago behind.

KEY WORDS: FEMININE; GENDER; DIOR; FASHION; SACRED FEMININE

LISTAS

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Sistema sinóptico das oposições pertinentes

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: <i>Tailleur Bar 1947</i>	78
Figura 2: Camiseta We Should All Be Feminists.....	81
Figura 3: Entrada desfile - Museu Rodin.....	85
Figura 4: Labirinto interior	86
Figura 5: Primeiro tailleur bar.....	88
Figura 6: Tailleur bar (17º look do desfile) ao lado do original "The New Look" de 1947.....	89
Figura 7: Vestidos mulher selvagem.....	90
Figura 8: A donzela.....	91
Figura 9: A mãe.....	91
Figura 10: A Feiticeira.....	93
Figura 11: A Anciã.....	94
Figura 12: Máscaras.....	95
Figura 13: A serpente.....	96
Figura 14: Maquiagem.....	97
Figura 15: Adereços cabeça.....	97
Figura 16: Sapatos.....	98

SUMÁRIO

1) INTRODUÇÃO	9
2) DA CONSTRUÇÃO À SUBVERSÃO DO GÊNERO NA SOCIEDADE: UMA ABORDAGEM DO FEMININO POR MEIO DA ANTROPOLOGIA, LINGUAGEM E POLÍTICA	10
2.1) A RELAÇÃO SEXO/GÊNERO E A MATERIALIDADE DA SUBSTÂNCIA QUE LEGITIMA O DISCURSO: PRIMEIRAS PROBLEMÁTICAS	10
2.2) ASSOCIAÇÕES ENTRE NATUREZA E MULHER, HOMEM E CULTURA: UM CICLO SIMBÓLICO ENTRE A MORFOLOGIA DOS CORPOS E SUAS ATRIBUIÇÕES SOCIAIS	15
2.3) A FILOSOFIA DO SAGRADO FEMININO: UM EXEMPLO DE MOVIMENTOS FEMINISTAS QUE SE PROPÕEM A RESGATAR A NATUREZA COMO FORMA DE EMPODERAMENTO	21
2.4) UM RETORNO PARA A RELAÇÃO ENTRE CULTURA E NATUREZA: O QUE DEFINIU OS SERES HUMANOS COMO SERES CULTURAIS: ABORDAGENS ANTROPOLÓGICAS, LINGUÍSTICAS E PSICANALÍTICAS.....	30
2.5). PROBLEMÁTICAS EM RELAÇÃO A UM RETORNO PRÉ-LINGUÍSTICO: PONTO DE VISTA DE BUTLER DE ACORDO COM UM ENTENDIMENTO DA NORMALIZAÇÃO DO DISCURSO DOMINANTE COMO FORMA DE PODER.	39
2.6) O ENTENDIMENTO DO FEMININO CONTEMPORÂNEO PASSA PELO CORPO E REPENSAR SUA IDENTIDADE.	45
2.7) O GÊNERO COMO <i>PERFORMANCE</i> : SUBVERSÃO DA VISÃO DUAL DOS SEXOS.....	50
3). COMEÇANDO A PENSAR A MODA: ALGUMAS DEFINIÇÕES PRIMEIRAS.....	55
3.1). BREVE HISTÓRIA: A MODA DE CEM ANOS X A MODA ABERTA	59
3.2) A MODA E ALGUMA DE SUAS DIMENSÕES:	67
4). ANÁLISE DO PRIMEIRO DESFILES HAUTE COUTURE DA ESTILISTA	76
4.1) BREVE HISTÓRIA DA DIOR E O CONTEXTO DE MARIA GRAZIA:	77
5.2) MOTIVO DE ESCOLHA E METODOLOGIA.	82
5.3) O DESFILE: TEMÁTICA, ANÁLISE E CONCLUSÕES.	84
6). CONSIDERAÇÕES FINAIS	99
REFEÉNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	102
ANEXO A.....	105

1) INTRODUÇÃO

A ideia de realizar este trabalho partiu do interesse em entender os entrelaçamentos entre o feminino contemporâneo de Judith Butler (1989) com o novo momento da moda de Dior e a ascensão do movimento do Sagrado feminino.

Dessa forma, me debruçarei sobre a obra “Problemas de Gênero”, de 1989, de Butler, para entender qual o seu ponto de vista sobre gênero hoje em dia. Com isso, investigarei e analisarei de que maneira o movimento do Sagrado feminino dialoga com esses ideais. Por fim, também analisarei como o novo momento da Dior conversa com novas proposições do feminino.

A escolha do movimento de ascensão do Sagrado feminino veio de uma observação da expansão da temática no ambiente digital e como uma forma de expressão da parceria entre mulheres, um discurso que resgata a bruxaria medieval como parte da ancestralidade feminina para reuni-las hoje, no século XXI.

A escolha do desfile da Dior foi por perceber certos elementos místicos na apresentação – dialogando com o movimento do Sagrado Feminino – mas, principalmente, por ser o primeiro de Alta Costura conduzido por uma mulher nos 70 anos da marca Dior. Essa mulher é Maria Grazia Chiuri, uma italiana que veio para a Dior com intenções de trazer uma proposição sobre a feminilidade e o feminismo para a marca quase secular.

Butler (1989) tem como conceito, desenvolvido nos capítulos deste trabalho, a performatividade do gênero, e a moda que, em desfiles e na sua concepção, também se configura uma arte do espetáculo, da individualização e da teatralização da mercadoria. Segundo Lipovetsky (1995), ambos podem ter encontros positivos quando se trata de representações de gênero na sociedade e discussões teóricas sobre o tema.

Com isso, o trabalho se dividirá em três principais capítulos. No primeiro e mais extenso deles, discuto as gêneses da atribuição do gênero atrelada ao corpo, assim como as gêneses que associam a mulher à natureza e o homem à cultura. Para isso, me aparro também em Lévi-Strauss (1969). É ainda nesse capítulo que apresento a filosofia do Sagrado feminino e as visões de Butler sobre os movimentos da mesma natureza, bem como suas proposições de subversão da matriz de inteligibilidade de gênero na atualidade.

Em um segundo momento, apresento a moda segundo Lipovetsky, não só como um contexto, mas também como forma de expor ambiguidades e contradições das discussões de

gênero na contemporaneidade também neste âmbito. Além disso, nesse capítulo, a relação entre moda, corpo e feminilidade ganham profundidade.

Por último, no terceiro capítulo, as discussões de gênero segundo Butler e de moda segundo Lipovetsky se juntam na análise do desfile da Dior, que tem como fundamento teórico da interpretação as ferramentas da semiótica peirceana, segundo Santaella (2012). A escolha desse desfile advém do fato de a estilista, Maria Grazia Chiuri, em sua estreia na marca, afirmar ter como intenção trazer uma visão moderna do que é o feminino hoje, mas que ainda caminha por um labirinto de descobertas.

É nesse labirinto de encontros e desencontros que procuro entender o que o feminino contemporâneo se propõe a representar simbolicamente: quais suas estratégias e manifestações e de que forma dialogam com o que Butler propõe em seu estudo sobre as problemáticas de gênero hoje em dia.

2) DA CONSTRUÇÃO À SUBVERSÃO DO GÊNERO NA SOCIEDADE: UMA ABORDAGEM DO FEMININO POR MEIO DA ANTROPOLOGIA, LINGUAGEM E POLÍTICA.

2.1) A RELAÇÃO SEXO/GÊNERO E A MATERIALIDADE DA SUBSTÂNCIA QUE LEGITIMA O DISCURSO: PRIMEIRAS PROBLEMÁTICAS.

"Ninguém nasce mulher: torna-se mulher"

(BEAUVIOR, 1980)

Simone de Beauvoir escreveu, em *O Segundo sexo*, que "Ninguém nasce mulher: torna-se mulher". A frase é curiosa, até mesmo um pouco absurda, pois como tornar-se mulher se não se é mulher desde o começo? E quem se torna mulher? Há algum ser humano que se torne seu gênero em algum ponto do tempo? É justo supor que esse ser humano não tenha sido de seu gênero antes de "tornar-se" do seu gênero? Como é que alguém "se torna" de um gênero? Qual o momento ou mecanismo de construção do gênero? E, talvez, mais pertinente, quando entra esse mecanismo no cenário cultural e transforma o sujeito com características de gênero? (BUTLER, 1989, p. 193)

Questões como essas serão exploradas durante todo este primeiro capítulo e abordadas de formas mais conclusivas no último tópico. Daremos início às primeiras problemáticas expostas sobre a gênese do gênero no feminismo pós-estruturalista de Judith Butler.

Segundo Teresa de Lauretis (1994), o conceito de gênero foi introduzido por pesquisadoras feministas, em programas estadunidenses de estudo da mulher (Women's Studies), no contexto dos movimentos contestatórios da década de 1960 e no marco de um movimento político de oposição radical a uma estrutura considerada opressiva para as mulheres. Durante esse processo, os movimentos feministas da década de 1960 e princípios da década de 1970 produziram um sujeito feminino em uma categoria universal de "mulher", descrita como um objeto de opressão masculina. Ainda que essa noção criasse um sujeito político que reunisse as mulheres em uma unidade e as afirmasse por meio da oposição ao domínio dos homens, seu caráter generalizante não reconhecia as diferenças entre as mulheres.

A presunção política de ter de haver uma base universal para o feminino, a ser encontrada numa identidade supostamente existente em diferentes culturas, acompanha frequentemente a ideia de que a opressão das mulheres possui uma forma singular, discernível na estrutura universal ou hegemônica da dominação patriarcal ou masculina. (Butler, 1990, p. 21)

Dessa forma, Butler alerta para as armadilhas em que o feminismo cai ao tentar construir e delimitar esse feminino totalizante, podendo, dessa forma, reforçar as próprias características de dominação masculina:

A crítica feminista tem de explorar as afirmações totalizantes da economia significante masculinista, mas também deve permanecer autocrítica em relação aos gestos totalizantes do feminismo. O esforço de identificar o inimigo como singular em sua forma é um discurso que mimetiza criticamente a estratégia do opressor, em vez de oferecer um conjunto diferente de termos. (Butler, 1990, p. 37)

Para Butler, é fundamental na conjuntura na qual a autora se insere, "pós-feminista", refletir sobre a necessidade de se construir um sujeito do feminismo:

Talvez exista, na presente conjuntura político-cultural "pós-feminista", uma oportunidade de refletir a partir de uma perspectiva feminista sobre a exigência de se construir um sujeito do feminismo. Parece necessário repensar radicalmente as construções ontológicas de identidade na prática da política feminista, de modo a formular uma política representacional capaz de renovar os feminismos em outros termos. (Butler, 1990, p. 37)

Com isso, Butler inicia um caminho de reflexão que perpassa diversos tópicos na tentativa de explorar uma forma de entender o gênero na contemporaneidade. A autora entrelaça diversos autores e correntes, e debate com autores postulações consagradas.

Entretanto, tendo em vista os objetivos gerais deste trabalho, em um primeiro momento, irei me ater a quatro principais tópicos da discussão: (1) as gêneses da diferenciação a partir da substância; (2) a relação de submissão do gênero feminino associado à sua natureza biológica; (3) breve contextualização antropológica de cultura/natureza, linguagem e; (4) a mulher.

A partir disso, em um segundo momento, me atentarei a um recurso específico para expressar todas questões expostas até então: a filosofia do Sagrado feminino, suas intencionalidades, expressões e associações históricas e atuais. Desse modo, serão utilizados os conceitos anteriormente trabalhados para a análise e o entendimento do movimento em questão como expressão do feminino contemporâneo.

Em um terceiro momento, mais propositivo e conclusivo, trarei à tona a questão do corpo não mais com a crítica substancialista primeira, mas com sua posição contemporânea: de construção de identidade, sujeito e estabelecimento de poder. Por fim, vou atrelar a essas questões do corpo na contemporaneidade e expressões de gênero as definições de Butler sobre a subversão das categorias binárias heterossexualizantes.

Os questionamentos tomam base no sistema em que o feminino encontra legitimidade hoje, a matriz binária heterossexual¹, na qual as identidades se vêm constituídas a partir de um sistema de sexo/gênero. Essa distinção propõe que o gênero é um significado cultural impresso em um corpo sexuado:

Nos limites desses termos, o "corpo" aparece como meio passivo sobre o qual se inscrevem significados culturais, ou então como instrumento pelo qual uma vontade de apropriação ou interpretação determina o significado cultural por si mesma. Em ambos os casos, o corpo é representado como um mero instrumento ou meio com o qual um conjunto de significados culturais é apenas externamente relacionado.

¹ Durante todo o trabalho o termo matriz heterossexual é utilizado para designar a inteligibilidade cultural por meio da qual corpos, gêneros e desejos são naturalizados. Butler (1989) busca sua referência na noção de Wittig de "contrato heterossexual". o qual presume que, para os corpos serem coerentes e fazerem sentido (masculino expressa macho, feminino expressa fêmea), é necessário haver um sexo estável, expresso por um gênero estável, que é definido oposicional e hierarquicamente por meio da prática compulsória da heterossexualidade.

Isso carrega fundamentos em uma teoria da metafísica da substância², por meio da qual Butler explica que há uma subordinação entre o sexo, identidade e desejo que precisa ser questionada.

Quando não problematizadas, as afirmações "ser" mulher e "ser" heterossexual seriam sintomáticas dessa metafísica das substâncias do gênero. Tanto no caso de "homens" como no caso de "mulheres", tal afirmação tende a subordinar a noção de gênero àquela de identidade, e a levar à conclusão de que uma pessoa é um gênero e o é em virtude do seu sexo, de seu sentimento psíquico do eu, e das diferentes expressões desse eu psíquico, a mais notável delas sendo a do desejo sexual. (BUTLER, 1990, p.51)

Nessa tentativa de estabelecer uma verdade, substancial e materializada sob os corpos, o sexo biológico é que edifica uma matriz binária dos gêneros, na qual a heterossexualidade é compulsória. Toda uma possível gama de identidades de gênero não oriundas do sexo é completamente excluída nesse entendimento:

A noção de haver uma verdade do sexo como Foucault a denomina ironicamente, é produzida precisamente pelas práticas reguladoras que geram identidades coerentes por via de uma matriz de normas de gênero coerentes. A heterosexualização do desejo requer e institui a produção de oposições discriminadas e assimétricas entre "feminino" e "masculino" em que estes são compreendidos como atributos expressivos de "macho" e de "fêmea". A matriz cultural por meio da qual a identidade de gênero se torna inteligível exige que certos tipos de "identidade" não possam existir - isto é, aqueles em que o gênero não decorre do sexo e aqueles em que as práticas do desejo não "decorrem" nem do "sexo" nem do "gênero". (BUTLER, 1989, p. 28)

É nesse ponto crucial que Butler revela sua grande questão em relação ao porquê de certas identidades e desejos serem marginalizados atualmente. E, como neste estudo me debruço em torno da identidade do feminino contemporâneo, fica impossível não perceber as possibilidades das próprias representações de feminino que estão cerceadas ao enxergar essa lógica de matriz binária heterossexualizantes compulsória que impera na sociedade hoje em

² Segundo Butler (1989) A metafísica da substância é a crença de que há um sujeito prévio a toda escolha de gênero possível. É associada a Nietzsche na crítica contemporânea do discurso filosófico.

dia:

Certos tipos de "identidade de gênero" parecem ser meras falhas do desenvolvimento ou impossibilidades lógicas, precisamente por não se conformarem às normas de inteligibilidade cultural. Entretanto, sua persistência e proliferação criam oportunidades críticas de expor os limites e os objetivos reguladores desse campo de inteligibilidade e, consequentemente, de disseminar, nos próprios termos dessa matriz de inteligibilidade, matrizes rivais e subversivas de desordem do gênero. (BUTLER, 1989, p. 24)

Ou seja, Butler enxerga que, para além dessa relação em que o gênero encontra uma coerência na morfologia dos corpos, existem diversas outras possibilidades que a autora sinaliza como oportunidades de subversão. Para concluir, Butler situa essas práticas em um sistema de opressão heterossexista:

A univocidade do sexo, a coerência interna do gênero, a estrutura binária para o sexo e o gênero são sempre consideradas como ficções reguladoras que consolidam e naturalizam regimes de poder convergentes de opressão masculina heterossexista. (BUTLER, 1990, p. 70)

Assim, o gênero torna-se uma categoria artificial produzida a partir de bases discursivas (a metafísica da substância como principal).

O gênero se mostra ser performativo no interior do discurso herdado da metafísica da substância - isto é, constituinte da identidade que supostamente é [...] não identidade de gênero por trás das expressões de gênero; essa identidade é performativamente constituída pelas próprias "expressões" tidas como seus resultados.

O trabalho de Butler, então, se revela como a intenção clara de desestruturar as formulações binárias de identidade de gênero da sociedade a partir da revelação das articulações que atuam nessas construções. Quando retiramos os véus que nos levam a crer que o mundo é dividido entre dois gêneros, oriundos de seus sexos e desejos substanciais, enxergamos essas categorias como ficções culturais e linguísticas.

Nesse sentido o gênero não é um substantivo, mas tampouco é um conjunto de atributos flutuantes, pois vimos que seu efeito substantivo é performativamente

produzido e imposto pelas práticas reguladoras da coerência do gênero. Consequentemente o gênero mostra ser performativo no interior do discurso herdado da metafísica da substância - isto é, constituinte da identidade que supostamente é. Nesse sentido, o gênero é sempre um feito, ainda que não seja obra de um sujeito tido como preexistente à obra [...] não há identidade de gênero por trás das expressões de gênero de gênero; essa identidade é "performativamente" constituída pelas próprias expressões tidas como seus resultados. (BUTLER, 1998, p. 56)

Concluindo, para Butler (1989) a distinção entre sexo e gênero serve para descrever as construções da sociedade a partir das suposições de que o sexo é anterior ao gênero (o qual seria a interpretação cultural do primeiro) e de que ambos os termos estão dispostos em contiguidade: dois sexos equivalem a dois gêneros, numa continuidade arbitrária e historicamente construída, que parte de uma ideia de heterossexualidade compulsória.

Para mostrar como se dá essa construção, a autora se debruça sobre as expressões que resultam desse sistema, mas que também o constituem e edificam: a principal delas é a linguagem: o discurso propriamente dito e articulado para que a matriz heterossexualizantes seja enxergada como a única possibilidade e, que a partir disso, exerce dominância na sociedade. É sobre tais recursos discursivos, suas gêneses, manifestações e incorporações, que iremos discorrer nos próximos tópicos.

2.2) ASSOCIAÇÕES ENTRE NATUREZA E MULHER, HOMEM E CULTURA: UM CICLO SIMBÓLICO ENTRE A MORFOLOGIA DOS CORPOS E SUAS ATRIBUIÇÕES SOCIAIS.

A ficção linguística do "sexo" é uma categoria produzida e disseminada pelo sistema da heterossexualidade compulsória, num esforço para restringir a produção de identidades em conformidade com o eixo do desejo heterossexual. (BUTLER, 1990, p.59)

Como vimos, a matriz binária heterossexualizantes faz parte de um recurso linguístico que busca legitimar forças atuantes na sociedade atual. É por meio de manifestações das expressões do gênero que as definições binárias se constroem, como resume SILVA (2017) em seu artigo baseado nas acepções de Butler:

A linguagem nomeia os corpos, os comportamentos, as vozes e os espaços. Afinal, todos os corpos são nomeados desde o seu nascimento. Do mesmo modo, as coisas, comportamentos, expressões corporais, gestos, a todos são atribuídos significados e, nesse sentido, produzidos pela linguagem. Além disso, ao nomear e designar, a

linguagem também confere a medida da inteligibilidade das coisas, corpos e comportamentos. A linguagem institui, portanto, os termos pelas coisas as coisas são conhecidas. (SILVA, 2017, p. 7)

Com isso, é por ser expressa a partir do nascimento e das formulações de sexo que a linguagem nomeia, diferencia e constrói o que é "ser mulher" e o que é "ser homem".

Bourdieu (2001) em "Masculine Domination"³, afirma que essa inteligibilidade se baseia em características físicas masculinas/femininas que normatizam um sistema de opressão feminina:

A diferença biológica entre os sexos, isto é, entre os corpos masculino e feminino e, em particular, a diferença anatômica entre os órgãos sexuais, pode aparecer como a justificação natural da diferença socialmente construída entre os sexos e, em particular, da divisão social do trabalho. (BOURDIEU, 2001, p. 11, tradução nossa).

O autor constrói um sistema sintético das oposições simbólicas que envolvem a divisão masculino/feminino. Para Bourdieu, essas diferenças encontram-se tão enraizadas na nossa cultura que já nem são questionadas, uma vez que têm respaldo nas próprias características físicas do corpo: "A Força da dominação masculina é vista como um fato que dispensa justificação, a visão androcêntrica se impõe como neutra e, por isso, não há necessidade de expor suas explicações para legitimá-la." (BOURDIEU, 2011, p. 9). É como se a natureza fosse capaz de explicar as diferenças de gênero e, assim, criar um sistema arbitrário de dissimilaridades que promove um acordo entre o que "vemos e o que somos".

É a concordância entre as estruturas objetivas e as estruturas cognitivas, entre a forma de ser e as formas de conhecimento, entre o curso do mundo e as expectativas sobre ele [...]. Essa experiência apreende o mundo social e suas divisões arbitrárias, começando com a divisão socialmente construída entre os sexos, como natural, evidente, e como tal contém um pleno reconhecimento de sua legitimidade. (BOURDIEU, 2011, p. 83)

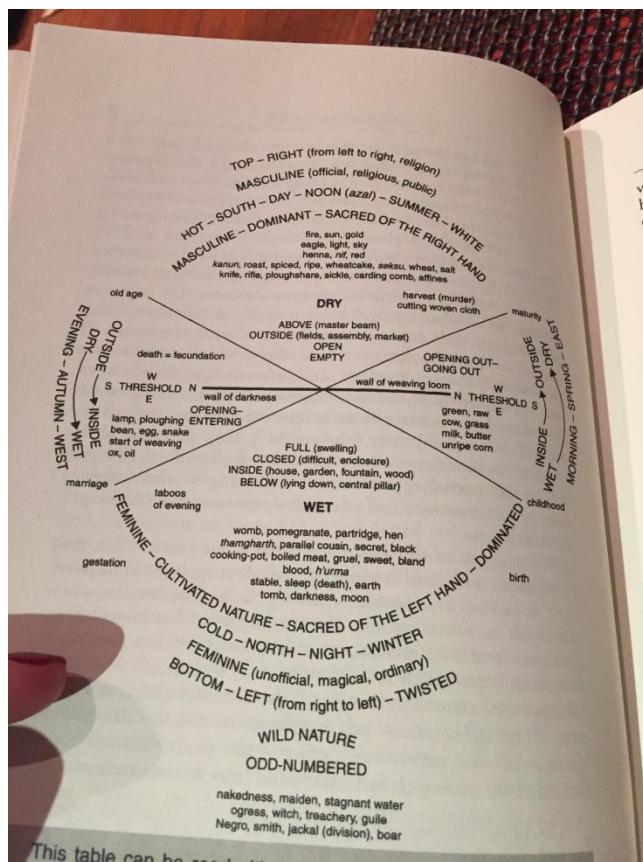
Para entendermos melhor, exporemos o sistema visual que Bourdieu cria para explicar essas oposições (Tabela 1). O sistema pode ser lido verticalmente ou horizontalmente e é composto por divisões naturalizadas que se tornam percepções subjetivas dos sujeitos. Tendo

³ Dominação Masculina.

seu fundamento na divisão morfológica dos corpos, sua legitimação ocorre sem que haja necessidade de comprovações, apenas encontrando respaldo na forma física do homem/mulher.

Porque o princípio social da visão constrói a diferença anatômica e como essa diferença socialmente construída se torna a justificativa básica e aparentemente natural da visão social que a fundamenta, há, portanto, uma relação de causalidade circular que confina o pensamento à evidência das relações de dominação inscrita tanto na objetividade, na forma de divisões objetivas, quanto na subjetividade, na forma de esquemas cognitivos que, organizados de acordo com essas divisões, organizam a percepção dessas divisões objetivas. (BOURDIEU, 2011, p. 11-12, tradução nossa).

Tabela 1: sistema sinóptico das oposições pertinentes



BOURDIEU, 2001, p. 10

Antes de fazer uma análise mais geral sobre os significados inseridos no sistema, é importante ressaltar que Bourdieu recorre, para formular a tabela e desenvolver seus pensamentos, à sua pesquisa etnográfica sobre a sociedade Cabília, realizada durante as décadas

de 1950 e 1960. Região de cultura mediterrânea da Argélia, Cabília é uma sociedade ordenada segundo o princípio androcêntrico, em que o masculino e o feminino se diferenciam na forma de uma oposição e de uma assimetria: o masculino é visto como hierarquicamente superior ao feminino e é construído contra e em relação a este. Bourdieu escolhe a sociedade por enxergá-la como um microcosmo do que acontece de forma mais ampla nas sociedades europeias.

Bourdieu afirma que tais divisões encontram a legitimação na natureza dos corpos, ou seja, o significado "virilidade", atribuído aos homens, está relacionado ao seu órgão genital ereto, o falo, que tem o papel externo e fertilizador. Enquanto a mulher, com seu órgão genital tido como o útero é interior e generativo. Como exemplo exposto na tabela, as oposições homem/mulher, para cima/para baixo, externo/interno, quente/frio e seco/úmido, tomam seu ponto de partida nesse potente símbolo sexual. É o que diz a leitura de SAYÃO (2013) acerca das acepções de Bourdieu:

A capacidade corporal feminina relacionada à reprodução da espécie humana delimita o espaço da mulher na vida em sociedade; seu papel social de “cuidadora” confere-lhe uma posição hierárquica inferior em relação aos homens publicamente ativos e provedores. À primeira vista e tomando representações comuns, seria possível dizer que os homens estariam na esfera da vida produtiva, enquanto as mulheres na esfera da vida reprodutiva. (SAYÃO, 2013, p. 123)

Essa oposição suscita reflexões para entendermos a gênese de tais diferenciações em comparação com o próprio surgimento da cultura na sociedade: a formação da cultura e sua contraposição à um estado primário, o da natureza. A antropóloga Sherry B. Ortner escreve sobre essa relação em artigo de 1979: "Está a mulher para o homem, assim como a natureza para a cultura?" E vai além: faz um paralelo entre a relação de subordinação entre natureza/cultura e mulher/homem como gêneros.

Ortner (1979) situa a discussão no que, segundo ela, é uma das grandes problemáticas da própria antropologia: a que busca entender o surgimento do *status secundário* da mulher nas sociedades como verdade universal. A autora afirma que sua tese se baseia no fato de que entender genericamente "cultura" é entender um processo no qual os seres humanos transcendem o estado natural das coisas:

Cada cultura, ou, genericamente "cultura", está engajada no processo de gerar e sustentar sistemas de formas de significados (símbolos, artefatos, etc.) por meio dos quais a humanidade transcende atributos da existência natural, ligando-as a seus propósitos, controlando-as de acordo com seus interesses. Podemos assim

amplamente equacionar a cultura com a noção de consciência humana (isto é, sistemas de pensamentos e tecnologia), por meio das quais a humanidade procura garantir controle sobre a natureza. (ORTNER, 1979, p. 100).

Uma vez que entende que esses dois universos são conceituais, Ortner acredita que, no geral, todas as culturas se estabelecem – em menor ou maior grau – na manipulação e regulação dos elementos conectados à natureza.

A partir disso, Ortner investiga o porquê de as mulheres serem mais identificadas à natureza e os homens à cultura. Como ponto principal, em que a autora dialoga e complementa Bourdieu, Ortner vê como o "corpo e a condição de procriação natural é condição específica às mulheres". (ORTNER, 1979, p. 102).

Nesse sentido, podemos também fazer um gancho com o que Simone Beauvoir (1953) antecipou sobre a biologia do corpo da mulher e sua relação com a sociedade, abordando, como exemplo, a menstruação como secreção do óvulo:

Muitas das funções das secreções ovarianas para beneficiar o óvulo favorecem sua maturação e adaptação ao útero para suas necessidades: com respeito ao organismo como um todo, funcionaram mais para desequilibrar do que para regular - a mulher é adaptada para a necessidade do óvulo ao invés de suas próprias necessidades. (BEAUVOIR, 1953, p.24)

Isso contribuiria para levar as mulheres a um condicionamento de elemento da natureza, em oposição ao homem, como também explicitado pelas antropólogas Marilyn Strathern e Carol MacCormack⁴, segundo as quais o discurso natureza/cultura normalmente concebe que a natureza é "feminina", subordinada pela cultura, invariavelmente vista como masculina, ativa e abstrata.

Nesse caso, quando situamos Butler nesse contexto, a autora localiza esses recursos e discursos em uma dialética misógina:

Como na dialética existencial da misoginia, trata-se de mais um exemplo em que a razão e a mente são associadas com a masculinidade e a ação ao passo que corpo e natureza são considerados como a facticidade muda do feminino, à espera de significação de um sujeito masculino oposto. (BUTLER, 1990, p. 75)

⁴ Ver Carol MacCormack e Marilyn Strathern, *Nature, Culture and Gender*, Nova York: Cambridge University Press, 1980.

Ou seja, a oposição entre homem e mulher seria, então, uma transformação metafórica do contraste entre natureza e cultura: feminilidade estaria para biologia e para natureza assim como a masculinidade estaria para o domínio social e para a cultura.

A associação entre mulher e natureza, portanto, seria um pressuposto ideológico, que tem valor moral e material: um certo determinismo biológico que busca explicar a subordinação da mulher. É sob essa dominação que Bourdieu (2001) conceitua a violência simbólica pela qual as mulheres são afetadas:

As categorias dominadas aplicam-se desde o ponto de vista do dominante até as relações de dominação, fazendo com que elas pareçam naturais. Isso pode levar a um tipo de autodepreciação sistemática, até mesmo autodegradável [...] (visível em sociedades moderadas, na visão que muitas mulheres têm de seus corpos como não conformes com os cânones estéticos impostos pela moda), e mais geralmente, em sua adesão a uma imagem degradante da mulher. A violência simbólica é instituída através da adesão que o dominado não pode deixar de conceder ao dominante (e portanto à dominação) quando, para moldar seu pensamento dele, e ela mesma, ou melhor, seu pensamento de sua relação dele, ela só tem instrumentos cognitivos que ela compartilha com ele e que, não sendo mais do que a forma incorporada da relação de dominação, fazem com que essa relação apareça como natural; ou, em outras palavras, quando os esquemas que ela aplica para perceber e apreciar-se, ou para perceber e apreciar o dominante (alto/baixo, macho/fêmea, branco/preto, etc.) são o produto da encarnação do - assim naturalizada – classificações de que seu ser social é o produto. (BOURDIEU, 2001, p. 35).

Bourdieu atenta para o fato de ser uma violência que tem suas raízes nos símbolos construídos de forma sistêmica, ou seja, muitas vezes essa opressão não se manifesta por meio das intenções conscientes dos homens. Ela assume, no entanto, formas práticas de reprodução inconsciente nas diversas dimensões da sociedade: culturais, políticas, econômicas, financeiras, etc.

Mas essas chances objetivas também são trazidas à tona de maneira muito concreta e tangível, não apenas em todos os sinais de hierarquia na divisão do trabalho (médico/enfermeira, executivo/secretário, etc.), mas também em todas as manifestações visíveis das diferenças entre os sexos (porte, vestido, penteado) e, mais geralmente, nos detalhes aparentemente insignificantes de comportamentos cotidianos que contêm incontáveis e imperceptíveis chamados à ordem. (BOURDIEU, 2001, p. 58).

Neste trabalho, atento para a gênese dessas reproduções e construções de diferenciações e hierarquias de gênero em torno de afirmações simbólicas, assim como para a construção de oposição entre natureza/homem. É a partir dessa divisão inicial que inicia a discussão de combate a essas oposições no nível teórico de subversão aos símbolos: primordialmente por meio da linguagem.

Existe, portanto, movimentos feministas que buscam um olhar de retorno a uma condição pré-linguísticas e pré-patriarcal justamente para esse ponto de questionamento antropológico sobre a relação de natureza/cultura. Esses movimentos feministas o fazem como uma tentativa de subversão por meio da reafirmação das características "essenciais" biológicas sob uma nova posição contemporânea. O que existia então, antes de a mulher ser atribuída às classes inferiores de significação? E de que forma esses movimentos se apropriam disso? É o que será discutido no próximo subtópico.

Houve ocasiões em que a teoria feminista se sentiu atraída pelo pensamento de uma origem, de um tempo anterior ao que alguns chamariam de "patriarcado", capaz de oferecer uma perspectiva imaginária a partir da qual estabelecer a contingência da história da opressão das mulheres. Surgiram debates para saber se existiram culturas pré-patriarcais; se eram matriarcais ou matrilineares em sua estrutura; se o patriarcado teve um começo e está, consequentemente, sujeito a um fim. (BUTLER, 1998, p. 78)

2.3) A FILOSOFIA DO SAGRADO FEMININO: UM EXEMPLO DE MOVIMENTOS FEMINISTAS QUE SE PROPÕEM A RESGATAR A NATUREZA COMO FORMA DE EMPODERAMENTO.

Todas nós temos anseio pelo que é selvagem. Existem poucos antídotos aceitos por nossa cultura para esse desejo ardente. Ensinaram-nos a ter vergonha desse tipo de aspiração. Deixamos crescer cabelo e o usamos para esconder nossos sentimentos. No entanto, o espectro da Mulher Selvagem ainda nos espreita dia e noite.

Não importa onde estejamos, a sombra que correr atrás de nós tem decididamente quatro patas.

(ÉSTES, 1995)

Neste trabalho, utilizaremos como um exemplo de movimento feminista de retorno aos estados pré-patriarcais o caso da filosofia do Sagrado feminino. No geral, o movimento se manifesta a favor do retorno de valores a um estado pré-cultural no qual os signos atrelados à natureza e ao feminino eram valorizados em detrimento da cultura, como vimos em Ortner (1979), e que Bourdieu (2010) sistematizou com opositos simbólicos aos masculinos. Ou seja,

nesse passado, a relação da mulher com natureza a colocava como centro e membro superior das sociedades. Não faremos aqui um aprofundamento histórico das posições das mulheres na história ocidental, expondo referência mais especificamente às construções simbólicas da passagem natureza/cultura, ou seja, se atentando aos símbolos culturais e não há um resgate detalhista temporal.

Não há uma única definição do que se constitui o Sagrado feminino, mas, sim, diversas manifestações que serão apresentadas a seguir. Entre elas: o contexto de valorização de uma espiritualidade astrológica, uma associação a um aumento dos adeptos da "bruxaria", a associação ao "ecofeminismo", sua manifestação na literatura, conexões com mitos e arquétipos e, por fim, uma breve análise de um *blog* que expressa parte do discurso do movimento.

Um primeiro exemplo do contexto é a ascensão de teorias sobre uma mudança na percepção da saúde e do nosso corpo. É o que expõe Kirsten, Walt e Vijloven em "Health, Well-Being and Wellness: An Anthropological Eco-System Approach"⁵, de 2009. Para os autores, a maior mudança está na saúde pensada apenas como um assunto relacionado a corpo para um entendimento mais amplo no qual entram cinco principais dimensões: contexto biológico; contexto psicológico; contexto espiritual; contexto metafísico; e contexto ecológico. Uma mudança em qualquer um desses aspectos altera os demais.

A dimensão espiritual que diz respeito às percepções existenciais de cada ser humano está vivendo uma ascensão e é recorrentemente representada por uma elevação considerável na conexão das pessoas com assuntos de astrologia como forma de entender sua vida, relacionamentos e corpos. A tendência protagoniza matérias em conceituados jornais como The New York Times em "How astrology took over internet" (2018)⁶, que associa o *boom* de cinco anos atrás até hoje da temática *on-line* a uma descrença nas religiões tradicionais.

O The Atlantic vai além e fala de "The New Age of Astrology" (2016). Na matéria, o jornal aborda de que forma as pessoas têm se apropriado da "linguagem astrológica" de acordo com suas vidas, ou seja, mais do que verdades absolutas, utilizam o que é interpretado para orientar decisões conforme o que estão passando.

⁵ Saúde, felicidade e bem estar: Uma abordagem antropológica do ecossistema. (2009)

⁶ Como a astrologia tomou a internet (2018)

Por fim, o The Guardian associa a astrologia aos Millennials⁷ em "Star gazing: why millennials are turning to astrology"⁸ (2018) e como isso pode ser um fenômeno de uma "Era de incertezas" que hoje se manifesta em outros âmbitos além da internet:

Faz parte de uma mudança mais ampla, que encontra magia e misticismo sendo referenciados regularmente na cultura popular. No mundo da moda, marcas como Vetements e Valentino apresentam signos do zodíaco, constelações e padrões cósmicos. O *street style* seguiu a tendência. (NICHOLSON, The Guardian, 2016, tradução nossa).

Ou seja, é uma ascensão em termos de um olhar diferente para o corpo e sua relação com o meio ambiente, que envolve questões sobre como, principalmente a geração Y, (Millennials) está se comportando frente à espiritualidade e manifestando isso na internet e em outros âmbitos, como a moda.

Esse olhar espiritual não tradicional vem acompanhado também do aumento de adeptos da religião conhecida como "Wicca" ou, como antigamente ficou conhecida, a "bruxaria". O site independente Adherents.com compila dados primários de pesquisas de censos dos mais diversos países pelo mundo e também dados secundários publicados e assim gera resultados demográficos de adeptos das mais diversas religiões: em 2010, a Wicca tinha 800 mil adeptos no mundo e, nos Estados Unidos, houve aumento de cerca de 126.000 membros entre 1990 e 2001.

Muito do movimento do Sagrado feminino vem à tona com o resgate do período histórico da Caça às bruxas, na Idade Média, dado ao contexto da Revolução Científica⁹, que separou a divindade do campo da ciência. É o que expõe Lucia Tosi em seu artigo de 1997: Mulher e Ciência: a Revolução Científica, a Caça às Bruxas e a Ciência Moderna.

A mente humana e seu poder de raciocínio não são propriedades materiais. A mente humana, considerada um presente de Deus, é imaterial e imortal. A separação do mundo do espírito do mundo da matéria foi um passo fundamental para o desenvolvimento da ciência, pois deixava intacto o poder e a autoridade da religião

⁷ Faixa demográfica da população mundial. Alguns estudiosos diferem sobre as datas exatas, mas estima-se que essa geração representa os nascidos entre o período da década de 80 até o começo dos anos 2000. Podemos falar que essa nova geração se desenvolveu numa época de grandes avanços tecnológicos e prosperidade econômica. Vivendo em ambientes altamente urbanizados, os millennials presenciaram uma das maiores revoluções na história da humanidade: a Internet. (VIANA, 2016)

⁸ Olhando para as estrelas: por que os millennials estão se voltando para a astrologia (2018)

⁹ Revolução Científica, decorrente da obra de Copérnico, das descobertas de Galileu e Kepler e do triunfo da filosofia mecanicista. (ver em TOSI, "A mulher e a ciência" 1997)

no primeiro, e permitia utilizar a experimentação para investigar o segundo. (TOSI, 1997, p. 372)

Entretanto, essa separação não ficou clara para as classes mais pobres, dando origem à perseguição das mulheres que praticavam atividades conectadas à magia – processo que deu origem ao momento histórico conhecido como a Grande caça às bruxas, período no qual se concentraram condenações a mulheres que praticavam a bruxaria:

A característica mais marcante dos processos de bruxaria é o da criminalização das mulheres. Até essa data seus responsáveis legais eram seus pais ou maridos e, portanto, as mulheres apareciam excepcionalmente nos tribunais. Inicia-se, então, um período no qual, particularmente as velhas que habitavam a região rural, viúvas a maior parte das vezes, começam a se apresentar em massa, acusadas de bruxaria. Ainda que não se conheça o número de processos e o total das vítimas, sabe-se, através dos arquivos, que as mulheres representavam a percentagem maior de todos os inculpados nos processos de bruxaria (TOSI, 1997, p. 373)

A bruxaria entrava em confronto com os ideais da época, principalmente por ser, em sua maioria, praticada por mulheres, o que representava um conflito imediato em relação às instituições patriarcais e de domínio masculino, como a igreja e a ciência (TOSI, 1997). Criou-se então, e reforçou-se, um estereótipo dessa mulher-bruxa para que sua perseguição se legitimasse:

O estereótipo da bruxa foi construído, a partir do século XVI, por teólogos e magistrados. A bruxaria foi considerada uma prática demoníaca e a mulher o principal agente do demônio. Outros estudos indicam, ainda, que a maior parte das mulheres condenadas por essa atividade eram velhas pobres que viviam no meio rural. (TOSI, 1997, p. 374)

A prática da medicina popular da bruxaria se manifestava em dois âmbitos: o de cunho prático, ligado à cura medicinal por meio de elementos da natureza, e o de aspecto mágico, composto por rituais da mulher sábia. A medicina oficial, produto da revolução científica, se diferenciava em um principal ponto da medicina popular. No primeiro caso, a maioria dos praticantes é homem; no segundo, mulher.

Somente à posteriori haverá projetos de educação institucionalizados para inserir a mulher na educação formal da ciência. Entretanto, ainda sim, o gênero feminino ocupa posições

inferiores no meio acadêmico, tendo que lutar para se reafirmar como protagonistas (TOSI, 1997).

É interessante notarmos tal comparativo com as postulações de Ortner (1969) e o simbolismo exposto por Bourdieu, nesse sentido: a bruxaria representa um estado de pré-estabelecimento da instituição patriarcal da medicina, equiparando as mulheres a seres que se conectam à natureza, à magia e a rituais, e os homens à cultura, à mente e ao conhecimento. Esse é um ponto de partida do Sagrado feminino, em que muito se busca nesse tempo primevo das mulheres bruxas e a condenação aos seus mecanismos de luta. Em resumo, conhecer o corpo de forma mais ampla (aspectos espirituais), as medicinas alternativas das bruxas e o entendimento sobre os astros tornaram-se elementos referenciadores da prática filosofia do Sagrado feminino.¹⁰

Não há, entretanto, uma explicação singular do que seria a filosofia do Sagrado feminino, promovendo uma gama de manifestações, entre elas um enfoque ecofeminista, que, segundo Lopes (2013), "[...] vem acompanhando o surgimento de uma consciência ecológica que se contrapõe às ideologias que a consideram apenas como recurso natural a ser explorado, a natureza tem sido valorizada per si [...] (2013, p. 164)

Lopes (2013) estuda, na obra de poemas da escritora paranaense Marcele Aires, as expressões do ecofeminismo e da aura em torno desse "sagrado". A imagem feminina, portanto, não é ameaçadora, mas sim representada nesse retorno ao estado mais natural do meio ambiente:

Diversificadamente, ela [a natureza] é representada como exuberante e selvagem. No entanto, isto não a coloca em oposição ao humano, ou seja, como realidade ameaçadora que deve ser controlada ou mesmo destruída. Ao contrário, ela é vista como sagrada, pois genitora da vida em todas as formas. O eu lírico não apenas a valoriza, mas busca, principalmente, confundir-se com ela na tentativa de conhecer e se elevar espiritualmente, de tal modo que a terra é representada como fêmea e a mulher como natureza de onde brota a vida, exuberante e incontrolável [...] (Lopes, 2013, p. 166)

Com isso, busca-se nas definições de Regina Di Ciommo (1999), autora de *Ecofeminismo e educação ambiental*, a definição desse movimento:

¹⁰ Dado às limitações em encontrar um postulado único, utilizarei a palavra filosofia como sinônimo à uma reunião de conhecimentos de um determinado assunto, segundo Aurelio.

O ecofeminismo acredita em uma sensibilidade ecológica characteristicamente feminina, pois considera que as mulheres possuem uma relação superior com a natureza [...] biologicamente determinada, de forma que somente uma sociedade na qual as mulheres possam limitar ou controlar a influência dos homens poderá ser livre da agressividade e destruição do mundo natural." (DI CIOMMO (1999) p. 155 apud. LOPES (2013) p. 167)

Lopes completa que esse feminismo celebra a fertilidade e a criatividade, a relação de comunidade com a terra como maternal e viva e com a "poderosa Deusa imanente no mundo" (LOPES, 1999, p. 167)

Nesse entendimento, já iniciado por Lopes, há as manifestações do Sagrado feminino na literatura. É o que afirma Maria Goretti Ribeiro em seu artigo "O sagrado feminino na literatura" (que busca entender de que maneira a literatura faz uso dos mitos da "Grande Deusa Mãe"), no qual as ideias desse resgate caminham com valores da terra, da germinação e do mito e deram lugar ao culto ao céu e a uma superioridade masculina:

O culto da terra foi transferido para o céu ao tempo em que a superioridade masculina submeteu a sacralidade feminina à proscrição absoluta, subvertendo sua essência metafísica em todas as situações da vida e, ao separar o corpo do espírito, a matéria da alma, promoveu indiretamente a degradação do feminino. (RIBEIRO, 2012, p. 69)

Em seu trabalho, a autora delimita o aspecto desse sagrado e aura que compõem as histórias sobre o feminino, conectadas também a uma natureza primeva. E que, no momento em que são subjugadas a um universo ficcional e simbólico compõem uma reverência divina: "o transcendente, o metafísico, o eterno, as coisas indizíveis da vivência originária, cuja natureza é obscura" (RIBEIRO, 2012, p. 64). E, para se exprimirem fazem uso dos mitos.

Essa, portanto, seria outra forma de manifestação do Sagrado feminino, por meio da simbologia e metáforas contidas nas histórias. Segundo Jung, os mitos são manifestações de um inconsciente coletivo, o que resumidamente se configura como um imaginário comum a todos os seres vivos e que vêm à tona em forma de histórias e sonhos.

Peça-chave para entendermos a conexão feminina à mitologia é a obra da filósofa, poeta e psicanalista Clarissa Pinkola Éstes. A autora ganhou notoriedade nos últimos anos, no âmbito desse movimento de ascensão exposto no capítulo acima, com seu *best-seller* "Mulheres que

Correm com os Lobos". No livro, assume postura psicanalítica junguiana, abordando os símbolos resguardados nas histórias mitológicas da Mulher Selvagem. Éstes entremeia uma visão histórica e também ecológica, mas que tem seu protagonismo na representação dos mitos:

Observamos, ao longo dos séculos, a pilhagem, a redução do espaço e o esmagamento da natureza instintiva feminina. Durante longos períodos, ela foi mal gerida, à semelhança da fauna silvestre e das florestas virgens. Há alguns milênios, sempre que lhe viramos as costas, ela é relegada às regiões mais pobres da psique. As terras espirituais da Mulher Selvagem, durante todo curso da história, foram saqueadas e queimadas, com seus refúgios destruídos e seus ciclos naturais transformados à força em ritmos artificiais. (ÉSTES, 1995, p. 15)

Ou seja, para a autora, existe dentro de cada mulher um instinto feminino nato que, entretanto, vem sendo subjugado tanto historicamente como simbolicamente na *psique*. Na contemporaneidade, portanto, as mulheres têm de adaptar seus ciclos naturais, como a menstruação, por exemplo, ou os próprios instintos a compassos que não são inatos.

Seu estudo se volta então para resgatar a mitologia em torno do arquétipo da Mulher Selvagem, conectado aos lobos:

Os lobos saudáveis e as mulheres têm certas características psíquicas em comum: percepção aguçada, espírito brincalhão e uma elevada capacidade para devoção. Os lobos e as mulheres são gregários por natureza, curiosos [...]. (ÉSTES, 1995, p. 16)

A autora também explica o termo arquetípico Mulher Selvagem. Para Éstes, há uma característica universalizante, em que toda cultura entende esses dois termos de forma instintiva. E lembranças são acionadas, o parentesco feminino:

Quando as mulheres ouvem essas palavras, uma lembrança muito antiga é acionada, voltando a ter vida. Trata-se da lembrança do nosso parentesco absoluto, inegável e irrevogável com o feminino selvagem, um relacionamento que pode ter se tornado espectral pela negligência, que pode ter sido soterrado pelo excesso de domesticação, proscrito pela cultura que nos cerca ou simplesmente não ser mais compreendido. (ÉSTES, 1995, p. 19)

O selvagem não é visto também como agressivo, mas como relacionado ao natural: "Não é usado em seu sentido pejorativo de algo fora do controle, mas em seu estado original,

de viver uma vida natural, uma vida em que a criatura tenha uma integridade inata e limites saudáveis." (ESTES, 1995, p. 19)

É esse resgate do natural que motiva a obra. Ele reside em um manifesto contra a cultura patriarcal, que delimita a "*psique* instintiva" das mulheres, proibindo-as de ouvirem sua alma ou de obterem segurança:

Quando perdemos o contato com a *psique* instintiva, vivemos num estado de destruição parcial, e as imagens e poderes que são naturais à mulher não têm condições de pleno desenvolvimento. Quando são cortados os vínculos da mulher com sua fonte de origem [A Mulher Selvagem], ela fica esterilizada, e seus instintos e ciclos naturais são perdidos, em virtude de uma subordinação à cultura, ao intelecto ou ao ego – dela própria ou de outros. (ESTES, 1995, p. 19)

Há, então, o argumento de que todas as mulheres têm essa "mulher selvagem" adormecida em seu interior, coabitando uma vida espiritual e metafórica em suas psiques:

Onde vive a Mulher Selvagem? No fundo do poço, nas nascentes, no éter do início dos tempos. Ela está na lágrima e no oceano. Está no câmbio das árvores, que zune à medida que cresce. Ela vem do futuro e do início dos tempos. Vive no passado e é evocada por nós. Vive no presente e tem lugar à nossa mesa, fica atrás de nós numa fila e segue à nossa frente quando dirigimos na estrada. Ela vive no futuro e volta no tempo para nos encontrar agora. (ESTES, 1995, p. 28)

A autora propõe que o objetivo dos contos reunidos na obra é promover a coragem das mulheres de irem ao encontro da Mulher Selvagem que habita em seu interior para que o verdadeiro e interior conhecimento seja obtido:

Para encontrar a Mulher Selvagem, é necessário que as mulheres se voltem para suas vidas instintivas, sua sabedoria mais profunda [...]. Despir quaisquer mantos falsos que tenhamos recebido. Assumir o manto verdadeiro do poder do conhecimento e do instinto. Invadir os terrenos que nos pertenceram um dia. Desfraldar as faixas, preparar a cura. Voltemos agora, mulheres selvagens a uivar, rir e cantar para Aquela que nos ama tanto [...]. Sem nós, a Mulher Selvagem morre. Sem a Mulher Selvagem, nós morremos. Para a verdadeira vida, ambas têm de existir. (ESTES, 1995, p. 37)

Para concluirmos, conectando a temática mitológica do início deste subtópico, a espiritualidade se manifesta *on-line*, expressa em *blogs* que atrelam esses preceitos da bruxaria

a uma forma de as mulheres conhecerem melhor o corpo. Em uma das páginas sobre o assunto, há o encontro de arquétipos femininos (extremamente relacionados simbolicamente ao universo da bruxaria) às fases lunares que, por sua vez, são atrelados aos ciclos de menstruação.

O exemplo escolhido é o *blog* "Mandala Lunar" e o post de 6 de fevereiro de 2019 sobre o assunto: "Arquétipos do Ciclo Menstrual".¹¹ Em uma breve análise do discurso, vemos a contraposição dos pensamentos a uma lógica racional conectada aos homens e, como forma de se libertar disso, a solução de ouvir o corpo "instintivo" feminino:

O mundo hoje, pautado a partir de uma lógica mais linear, previsível e regular masculina, rejeita essa ciclicidade e tenta impor uma uniformidade às mulheres a partir do uso de hormônios sintéticos (anticoncepcionais) que estabilizam e alteram nosso estado natural para se adaptar a uma sociedade industrial e padronizada. Muitas mulheres aprenderam também a rejeitar essas mudanças, optando por serem mais lineares, por acreditar que essas alterações afetam seu trabalho, humor e disposição. Mas se aprendemos a conhecer nossos corpos e seus ciclos, observamos que na realidade manifestamos diferentes facetas nossas com diferentes qualidades a cada fase do ciclo e que ao conhecê-las e integrá-las em nosso ser, podemos nos tornar mais inteiras em nós mesmas e criar uma forma de vida que respeite e integre esses aspectos. (MANDALA LUNAR, 2019).

Como modo de entender esses ciclos, o *blog* cita as fases deles associadas aos arquétipos que seriam manifestações ancestrais femininas: donzela, mãe, feiticeira e anciã.

O ciclo menstrual pode ser dividido em quatro fases principais: fase pré-ovulatória, fase ovulatória, fase pré-menstrual e fase menstrual. Em cada uma das fases do ciclo temos diferentes qualidades, habilidades, energias e sensações em nosso corpo, mente e emoções, que mudam nossa percepção e expressão. Essas fases e suas energias podem ser interpretadas à luz das imagens arquetípicas da donzela, mãe, feiticeira e anciã. (MANDALA LUNAR, 2019).

Em uma breve explicação, segundo o *blog*, temos o arquétipo da Donzela associado à fase pré-ovulatória e à lua crescente, com símbolos ligados a juventude, uma fase de início de novos projetos; a Mãe associada à fase ovulatória e à lua cheia, com símbolos ligados à uma energia solar e sensível de uma mulher adulta, fase de se abrir à relacionamentos; a Feiticeira associada à fase pré-menstrual e à lua minguante, com símbolos ligados a uma mulher de meia

¹¹ Disponível em <<https://www.mandalalunar.com.br/arquétipos-do-ciclo-menstrual/>> acesso em 06/09/2019

idade, fase de analisar mais criticamente a vida; e a Anciã associada à fase da menstruação, período de extremo recolhimento e limpeza espiritual, simbolizado por uma mulher velha e sábia.

Ou seja, como foi exposto inicialmente, não há uma definição clara e pavimentada do que é a filosofia do Sagrado feminino, mas diversas teorias, contextos e manifestações que confluem em alguns pontos. Há uma noção de conexão primeva das mulheres com a natureza, uma promoção desse conhecimento por meio do corpo e de um entendimento espiritual e, o principal deles, a manifestação de um retorno a uma identidade coletiva que está no interior de cada uma e que se situa em um passado – histórico ou simbólico – em contraposição à cultura, ao contemporâneo, englobados como produtos de instituições patriarcais.

2.4) UM RETORNO PARA A RELAÇÃO ENTRE CULTURA E NATUREZA: O QUE DEFINIU OS SERES HUMANOS COMO SERES CULTURAIS: ABORDAGENS ANTROPOLÓGICAS, LINGUÍSTICAS E PSICANALÍTICAS.

O surgimento do pensamento simbólico deve ter exigido que as mulheres, como as palavras, fossem coisas a serem trocadas
- STRAUSS, 1969

Começamos abordando a relação simbólica que se construiu em torno do feminino e do masculino, extremamente associada a questões de natureza e cultura. E também sobre como as identidades de gênero/sexo estão intimamente conectadas com a substância dos corpos. Utilizamos um exemplo de movimento feminista – o Sagrado feminino –, que busca localizar a identidade feminina por meio de um retorno e reconexão com um estado pré-natural.

Entretanto, acredita-se ser necessário, para continuidade das exposições teóricas e das análises futuras, um olhar para o que está por trás dessas formulações: as gêneses do pensamento sobre cultura, poder e, sobretudo, linguagem.

Meu recorte se dá, em um primeiro momento, para a antropologia estruturalista de Lévi-Strauss e, posteriormente, para o desenvolvimento da linguagem e suas estruturas de poder de Barthes e Bakhtin. Esse olhar será nosso instrumento para dialogar com o que Butler expõe sobre o lugar do gênero e das lutas feministas na contemporaneidade.

Strauss em "As estruturas elementares do parentesco" (1969) tem como principal objetivo buscar entender os motivos pelos quais leis e normas se formam na nossa sociedade. Desse modo, atenta ao que considera a principal delas: a lei de proibição do incesto. Strauss

utiliza o termo “lei” no singular pois entende e busca entender que existe uma estrutura universal da troca reguladora que sistematiza as caracterizações de parentesco.

Para iniciar a discussão, adentra-se na reflexão do autor em relação ao homem e sua conexão com a natureza.

Em toda parte, onde se manifesta uma regra podemos ter certeza de estar numa etapa da cultura. Simetricamente, é fácil reconhecer no universo o critério da natureza. Porque aquilo que é constante em todos os homens escapa necessariamente ao domínio dos costumes, das técnicas e das instituições pelas quais seus grupos se diferenciam e se opõem. Na falta de análise real, os dois critérios, o da norma e o da universalidade, oferecem o princípio de uma análise ideal, que pode permitir – ao menos em certos casos e em certos limites – isolar os elementos naturais dos elementos culturais que intervêm nas sínteses de ordem mais complexa. Estabeleçamos, pois, que tudo quanto é universal no homem depende da ordem da natureza e se caracteriza pela espontaneidade, e que tudo que está ligado a uma norma pertence à cultura e apresenta os atributos do relativo e particular. (STRAUSS, 1969, p. 47)

Nesse sentido, procura-se localizar a lei do incesto - conjunto complexo de crenças, costumes, estipulações e instituições – dentro de elementos culturais e naturais (o autor faz esse estudo a partir de sociedades indígenas australianas).

A proibição do incesto apresenta, sem o menor equívoco e indissoluvelmente reunidos, os dois caracteres nos quais reconhecemos os atributos contraditórios de duas ordens exclusivas, isto é, constituem uma regra, mas uma regra que, única entre todas as regras sociais, possui ao mesmo tempo caráter de universalidade. (STRAUSS, 1969, p. 47)

Para o autor, essa relação que se expõe na lei de proibição do incesto é menos uma união do que uma passagem de natureza e cultura:

Antes dela a cultura ainda não está dada. Com ela a natureza deixa de existir, no homem como um reino soberano. A proibição do incesto é o processo pelo qual a natureza ultrapassa a si mesma. Acende a faísca sob a ação da qual forma-se uma estrutura de um novo tipo, mais complexa, e se superpõe, integrando-as, às estruturas mais simples que elas próprias, da vida animal. Realiza, e constitui por si mesma, o advento de uma nova ordem. (STRAUSS, 1969, p. 49)

Nessa nova ordem, instituída em seu cerne pela lei de proibição do incesto, Strauss entende que se estabelece a cultura, e que se afasta de nós, seres-vivos, da natureza. A partir daí é que se dão os casamentos entre clãs, iniciando toda uma gama de relações de interdependência que antes não aconteciam. Nesse sentido, a proibição do incesto funda, também, na maioria das sociedades, a lei da exogamia, ou seja, o matrimônio extraparental que constitui um elemento primordial de troca entre na sociedade:

Não é, portanto, exagerado dizer que essa lei é o arquétipo de todas as outras manifestações com base na reciprocidade, que fornece a regra fundamental e imutável mantenedora da existência do grupo enquanto grupo. (STRAUSS, 1969, 522)

É nesse novo *status* que se forma o universo de regras, no qual o autor explica que se fundam as noções de troca e reciprocidade entre grupos. Há uma relação de comunidade estabelecida, na qual, a partir de uma percepção de haver uma noção do outro, estabelecer trocas. Entre essas trocas, Strauss ressalta, em determinadas tribos indígenas, os alimentos e as mulheres. "As trocas matrimoniais e as trocas econômicas formam no espírito da indígena parte integrante de um sistema fundamental de reciprocidade." (p. 73)

A posse e o controle do alimento são propriedade da autoridade familiar; o alimento distribuído expõe justamente a estrutura dessa sociedade onde há os parentes e os não parentes (com quem se troca). Nesse sentido, as mulheres têm direta ligação com o alimento pois, por um lado, o fornecem e, por outro, o preparam, sendo também consideradas um dos "bens" mais importantes do grupo. A sobrevivência do grupo, que é intimamente relacionada à satisfação das suas "necessidades econômicas", depende principalmente da "sociedade conjugal" e da divisão sexual do trabalho. A alimentação completa e regular do grupo depende da "cooperativa de produção" que são as famílias. E, quanto mais mulheres, mais alimento.

Mas, seja em forma direta ou indireta, seja em forma global ou especial, mediata ou postergada, explícita ou implícita, fechada ou aberta, concreta ou simbólica, é a troca que aparece como base fundamental e comum de todas as modalidades da instituição matrimonial (STRAUSS, 1969, 519)

Para Strauss, as leis de parentesco e os casamentos extraconjugaais estabelecem um sistema de trocas que separa o ser humano do seu estado previamente natural e o insere na sociedade. "As regras do parentesco e do casamento não se tornaram necessárias pelo estado da

sociedade. São o próprio estado da sociedade, remodelando as relações biológicas e os sentimentos naturais." (STRAUSS, 1969, p. 530).

Butler resume assertivamente o pensamento de Strauss (1969) posicionando a problemática do feminino no foco desse sistema de troca:

As mulheres são o objeto da troca que consolida e diferencia as relações de parentesco, sendo ofertadas como dote de um clã patrilinear para outro, por meio da instituição do casamento. A ponte, o dote, o objeto de troca constitui "um signo e um valor", objetivo funcional de facilitar um canal de intercâmbio que atende não só ao objetivo de facilitar o comércio, mas realiza o propósito simbólico ou ritualístico de consolidar os laços internos, a identidade coletiva de cada clã diferenciado por esse ato. (STRAUSS, 1969, p. 77)

Para além do entendimento da lei de proibição do incesto como esse marco de passagem da natureza para cultura dos seres humanos, como algo anterior e formador das leis e normas (STRAUSS, 1969), há o posicionamento psicanalítico de Sigmund Freud (1914) sobre o assunto, não a partir de um entendimento de origem, mas do presente. Freud não se propõe a entender o porquê de inconscientemente o incesto ser condenado nas sociedades, mas sim, como acontece de ser inconscientemente desejado. Segundo Strauss, em Totem e Tabu (1914), Freud utiliza do mito para representação do incesto e, assim, conta a história de um fato que nunca, materialmente, aconteceu:

O desejo da mãe ou da irmã, o assassinio do pai e o arrependimento dos filhos não correspondem, sem dúvida, a qualquer fato ou conjunto de fatos que ocupam na história um lugar definido. Mas traduzem, talvez, em forma simbólica, um sonho ao mesmo tempo duradouro e antigo. (STRAUSS, 1969, p. 532)

Isso demonstra, segundo Strauss (1969), uma tentativa da psicanálise freudiana de alcançar uma explicação que busque "em um passado longínquo" a razão de ser de uma situação atual que alinha no presente "o conhecimento do seu futuro e de seu passado" (STRAUSS, 1969, p. 533).

Ou seja, para Freud, o desejo do incesto não está previamente estabelecido nos seres humanos, mas ele olha para proibição como incitadora de comportamentos e atitudes que nos torna capazes de entendermos melhor a situação atual, como, também suas gêneses e seus prolongamentos posteriores.

Freud explica com êxito não o início da civilização, mas seu presente. Tendo partido à procura da origem de uma proibição, consegue explicar não por que o incesto é condenado, mas como acontece que seja inconscientemente desejado. (STRAUSS, 1969, 531).

E, voltando os olhares para a perspectiva de Butler sobre a interpretação psicanalítica, resumidamente temos o entendimento, segundo citação da autora de outras duas obras fundadoras de Freud: *Luto e Melancolia* de 1914 e *O Eu e o Isso*, de 1923.

Nelas, Freud apresenta algumas de suas elaborações teóricas sobre a identificação, um conceito que determina em sua teoria não apenas um mecanismo psicológico, mas sim a “operação pela qual o sujeito humano se constitui”. Essa operação traz obrigatoriamente em si a marca do sexual, nas formas de identificações edípicas em relação ao pai e à mãe.

Em “Luto e melancolia”, Freud descreve o processo melancólico da seguinte maneira:

Existem, num dado momento, uma escolha objetal, uma ligação da libido a uma pessoa particular; então, devido a uma real desconsideração ou desapontamento proveniente da pessoa amada, a relação objetal foi destroçada. O resultado não foi o normal - uma retirada da libido desse objeto e um deslocamento da mesma para um novo - mas algo diferente, para cuja ocorrência várias condições parecem ser necessárias. A ligação objetal provou ter pouco poder de resistência e foi liquidada. Mas a libido livre não foi deslocada para outro objeto; foi retirada para o ego. Ali, contudo, não foi empregada de maneira não especificada, mas serviu para estabelecer uma identificação do ego com o objeto abandonado. (FREUD, 1914, p. 118)

Para o autor, essa identificação derivada da melancolia está no centro da constituição sexual dos sujeitos. Ela tem um papel fundamental na estruturação do Édipo e nas possibilidades que têm os seres humanos de lhe superar – o fato de poder se identificar com o pai ou com a mãe é na verdade o que possibilita à criança poder abandoná-lo ou abandoná-la como objeto de amor.

Em *O Eu e o Isso* (1923), fica mais clara a relação entre identificação e a identidade sexual. Freud afirma que no momento da dissolução do complexo de Édipo, o sujeito (já definido como homem) se encontra diante de duas possibilidades psíquicas: uma identificação com a mãe ou um reforço da identificação com o pai. Esta última “saída” é considerada a mais “normal” por Freud e é ela que permite que a relação terna com a mãe continue. Isso significa que, para Freud, a maioria dos homens se livra do complexo de édipo assumindo uma identidade

sexual baseada na identificação com o pai e, consequentemente, no amor às mulheres (substitutas da mãe).

Essa saída mais "normal" é vista por Freud, segundo Butler (1989), não como um medo da castração do pai, mas um medo da "femininização" associado à homossexualidade. Freud considera então haver certas predisposições que levam a uma orientação de afastamento ou aproximação desse objeto sexuado. Entretanto, segundo Butler, não se sabe ao certo quais seriam as naturezas de determinadas pré-disposições que orientam a lei.

A narrativa da apropriação do gênero que começa pela postulação de predisposições exclui efetivamente seu ponto de partida, que a exporia como tática de autoampliação da própria proibição. Na narrativa psicanalítica, as predisposições são ensinadas, fixadas e consolidadas por uma proibição que, posteriormente e em nome da cultura, consegue subjugar o distúrbio criado por um investimento irrefreado. Contada do ponto de vista que toma a lei como proibitiva como momento fundador da narrativa, a lei tanto produz a sexualidade sob forma de "predisposições" como reaparece ardilosamente, num momento posterior, para transformar essas predisposições aparentemente naturais em estruturas culturalmente aceitáveis de parentesco exogâmico. (BUTLER, 1989, p. 118)

Freud, tanto quanto Lacan, que comprehende o pré-discursivo como uma impossibilidade, indica uma crítica que conceitua a lei como "proibitiva e generativa ao mesmo tempo." (BUTLER, 1989, p. 122) e que, por isso, as buscas por um entendimento da fundação natureza, do desejo e das proibições do incesto partem do pressuposto de um sistema binário, uma lei que proíbe para fundar, mas que, depois, produz significados em cima de tais postulações.

Concluindo sobre a psicanálise: apesar de ser uma posição diferente da de Strauss, também parte de pressupostos de uma matriz heterossexual e binária que se dá por meio de produções discursivas normativas poderosas.

Ou seja, para entender como essa "normalização" heterossexual acontece em uma certa explicação da sociedade voltamos para o estudo da língua, no qual situamos o estudo da

linguística iniciado Saussure¹² (1916), que consegue unir estruturas de explicações sincrônicas e diacrônicas. De certa forma, o que, respectivamente a psicanálise e antropologia atentaram.

Tais tentativas de explicar e situar um passado anterior à lei são posturas que operam em um aspecto simbólico e fantástico de discurso, ou seja, uma interpretação dos símbolos que fundam nossa sociedade. "Para Lévi-Strauss, o incesto não é um fato social, mas uma fantasia cultural muito difundida." (BUTLER, 1989, p. 82). O que não quer dizer que não funcione, ao invés disso, como discurso universal e respaldador de um pensamento dominante heterossexual, como veremos adiante.

Tendo como base a lei do incesto e sua relação entre as instituições de poder e sua internalização na linguagem, Lacan faz sua leitura de Strauss, situando a fala como ponto crucial de inauguração cultural:

Para Lacan, a lei que proíbe a união incestuosa entre o menino e a menina inaugura as estruturas de parentesco, uma série altamente regulamentada de deslocamentos libidinais que ocorrem por intermédio da linguagem. (BUTLER, 1989, p. 84)

A partir disso, Strauss reúne uma abordagem sincrônica e diacrônica das coisas: a linguística. E é nesse momento que se inserem as relações entre os estudos da linguagem e antropologia e se demonstra sua presença intrínseca ao entendimento da formulação das sociedades. Estudar a exogamia (decorrente da lei de proibição do incesto) e estudar o incesto têm a mesma função:

Se a proibição do incesto e a exogamia têm uma função essencialmente positiva, se sua razão de ser consiste em estabelecer, entre os homens, um vínculo sem o qual não poderiam elevar-se acima da organização biológica para atingir a organização social, então é preciso reconhecer que linguistas e sociólogos não somente aplicam os mesmos métodos, mas se dedicam ao estudo do mesmo objeto. Deste ponto de vista, com efeito, exogamia e linguagem têm a mesma função fundamental, isto é, a comunicação com o outro e a integração com o grupo. (STRAUSS, 1969, p. 533).

Nessa relação de paridade entre o estudo da linguagem iniciado por Saussure (1916) e o estudo de Strauss sobre a sociedade e suas trocas e relações, proponho-me a localizar a linguagem como esse meio pelo qual também podemos entender a fundação da sociedade, o

¹² Ferdinand Saussure (1857-1913) é considerado pai da linguística, por conferir autonomia ao estudo da língua de forma autônoma. Um dos trabalhos fundantes da teoria linguística é fruto de 3 anos de aulas sobre a temática que dois alunos compilaram em *Curso de linguística Geral* (1916), livro seminal da ciência linguística.

momento em que a natureza se transforma no cultural, na transformação do estado biológico das coisas para o estatuto de sociedade.

Essas dimensões são delimitadas por Lacan, que funda a significação linguística da sociedade "O Simbólico", tornando-o o princípio organizador universal da própria cultura.

É nesse sentido que se insere a obra do sociólogo, pensador da linguagem, Roland Barthes, que estuda a linguagem sobre um ponto de vista marxista¹³, definindo-a como algo que abriga as mais diversas representações da sociedade: cinema, publicidade, cozinha, etc.

Objetos, imagens, comportamentos podem significar, claro está, e o fazem abundantemente, mas nunca de uma maneira autônoma; qualquer sistema semiológico repassa-se de linguagem. A substância visual, por exemplo, confirma suas significações ao fazer-se repetir por uma mensagem linguística (é o caso do cinema, da publicidade, das historietas em quadrinhos, da fotografia de imprensa etc.), de modo que ao menos uma parte da mensagem icônica está numa relação estrutural de redundância ou revezamento com o sistema da língua; quanto aos conjuntos de objetos (vestuário, alimentos), estes só alcançam o estatuto de sistemas quando passam pela mediação da língua, que lhes recorta os significantes (sob a forma de nomenclaturas) e lhes denomina os significados (sob a forma de usos ou razões); nós somos, muito mais do que outrora e a despeito da invasão das imagens, uma civilização da escrita. (BARTHES, 1979, p. 84).

O autor embasa seus trabalhos de análise da língua não só mais como expressão fonética, mas transformadora de cultura em discursos. Com isso, a insere em uma sociedade com uma classe dominante na qual os dizeres permeiam as relações de poder. É nesse contexto que Barthes, em Elementos da Semiologia, de 1989, deseja atentar para os significados ocultos que, desprevenidamente, consumimos nos diversos discursos e, no caso, os mitos. Ou seja, de certa forma, Barthes iria de encontro ao mito da lei de proibição do incesto como transfiguração da realidade: isso acontece quando os que estão no poder conseguem, por meio da linguagem, neutralizar e universalizar uma única história como sendo a "natural".

O ponto de partida era, as mais das vezes, um sentimento de impaciência frente ao "natural" com que a imprensa, a arte o senso comum, mascaram continuamente vivemos, não deixa de ser por isso perfeitamente histórica. Resumindo, sofria por ver a todo momento confundidas, nos relatos da nossa atualidade, Natureza e História, e

¹³ Apesar de não demonstrar durante toda sua obra um ponto de vista marxista. Roland Barthes era, sobretudo um sociólogo e pensado de esquerda. Afim do realismo. Ver em: <<https://revistacult.uol.com.br/home/roland-barthes-e-o-prazer-da-palavra>> Acesso em 11/05/19

queria recuperar na exposição decorativa do que é óbvio, o abuso ideológico que, na minha opinião, nele se dissimula (BARTHES, 1989, p. 7)

Nesse momento, os relatos e fundações da proibição do incesto, tais como expostos anteriormente, podem ser sim entendidos como poderosos discursos que, segundo Barthes, revelam uma possibilidade de entendermos formas e possibilidades de libertação.

[...] a mitologia tenta recuperar, sob as inocências da vida relacional mais ingênua, a profunda alienação que essas inocências têm por função camuflar. Esse desvendar de uma alienação é, portanto, um ato político: baseada numa concepção responsável de linguagem, a mitologia postula, deste modo, a liberdade dessa linguagem. (BARTHES, 1957, p. 175)

Nesse sentido, sob um entendimento marxista desses pensadores, se insere a fundação de uma sociedade burguesa, em que alimentos e mulheres são trocados e a língua está a serviço de uma ideologia dominante. Segundo Barthes, a lei de proibição de incesto, a exogamia e as relações de troca acontecem por intermédio da linguagem e revelam sua constituição ao entendermos essas postulações como elementos de uma realidade construída.

Além disso, quando olhamos para a atuação da linguagem nas representações cotidianas (e não só para afirmar discursos pregressos e de formação do social) como forma de libertação e entendimento, percebemos também que a linguagem por si só não é só entendida como sistema de representação de todos esses significados, mas um meio de produção de significados no qual os seres se manifestam, relacionam e sobretudo se estabelecem.

Ou seja, entender a linguagem, a relação de formação da cultura da sociedade e as trocas entre os seres vivos é um ato político por que, quando nos voltamos para esses entendimentos estamos sempre em contato com os discursos que os produzem, muitas vezes por meio de mitos e a serviço da classe dominante. Instituir a lei do incesto, seja como inibição a um desejo prévio (Freud), seja como essencial para a manutenção da vida cultural (Lévi-Strauss), é entendê-la no âmbito dos sistemas de dominação no qual, segundo Barthes (1989), a língua é vista como mecanismo de reprodução.

Nesse momento, adentramos em uma visão pós-estruturalistas, território de atuação da Butler (1998) e suas críticas. As noções de Foucault introduzem a mudança de pensamento que pesa sobre a linguagem e é exposta em Arqueologias do Saber (1969). O autor se soma a Barthes e postula um avanço no qual o discurso não é apenas uma ferramenta pela qual se dão as manifestações ideológicas, mas uma prática constituinte dele. Para o autor, a linguagem não é

algo que simplesmente que traduz lutas ou sistemas de dominação da sociedade. O discurso é aquilo pelo que se luta.

No próximo tópico vamos entender melhor como essa mudança conceitual do entendimento do discurso na sociedade pode nos fazer entender a linha condutora que formula tanto as críticas como as tentativas de retorno ao feminino natural de Butler, assim como suas proposições de entendimento de subversão de gênero na contemporaneidade: tudo se dá no território de disputa do discurso e sua constituição – política, histórica e social.

As diversas postulações analisadas até então, principalmente essa relação mulher/homem e natureza/cultura, são carregada de ambiguidades porque podem ser inseridas em um projeto social ocidental que busca entender de que maneira se formou essa postulação entre natureza e cultura: ora utilizando argumentos que separa a espécie humana dos outros seres vivos (as regras, normas e etc.), ora se baseando na morfologia biológica dos corpos para legitimar uma divisão entre homem e mulher e seus decorrentes gêneros.

2.5). PROBLEMÁTICAS EM RELAÇÃO A UM RETORNO PRÉ-LINGUÍSTICO: PONTO DE VISTA DE BUTLER DE ACORDO COM UM ENTENDIMENTO DA NORMALIZAÇÃO DO DISCURSO DOMINANTE COMO FORMA DE PODER.

É importante ressaltar que tais tentativas de explicar e situar um passado anterior à lei são posturas de resgate universalizantes:

Para Lévi-Strauss, tanto o tabu, contra o ato do incesto heterossexual entre filho e mãe como a fantasia incestuosa instalaram-se como verdades culturais universais [...]. Nessa perspectiva fundadora do estruturalismo, a naturalização tanto da heterossexualidade como da agência sexual masculina são construções discursivas em parte alguma explicadas, mas em toda parte presumidas. (BUTLER, 1989, p. 83)

Segundo um ensaio Rubin (1975) sobre Freud e Totem e Tabu, essa posição sobre a lei exige que o narrador esteja em posição de conhecer o antes e o depois, uma cera ordenação inviável dos fatos, assim, como operam em um aspecto simbólico e fantásistico de discurso, ou seja, uma interpretação dos símbolos que fundam nossa sociedade. "Para Lévi-Strauss, o incesto não é um fato social, mas uma fantasia cultural muito difundida." (BUTLER, 1989, p. 82). O que não quer dizer que não funcione; ao contrário, atua fortemente como discurso universal e respaldador de um pensamento dominante heterossexual, como veremos adiante.

Tendo como base a lei do incesto e sua relação entre as instituições de poder e sua internalização na linguagem, Lacan faz sua leitura de Strauss, situando a fala como ponto crucial de inauguração cultural:

Para Lacan, a Lei que proíbe a união incestuosa entre o menino e a menina inaugura as estruturas de parentesco, uma série altamente regulamentada de deslocamentos libidinais que ocorrem por intermédio da linguagem. (BUTLER, 1989, p. 84)

Com isso, situo neste tópico a postura de Butler e de outras pensadoras pós-estruturalistas sobre o que significa pensar o feminino e, sobretudo, essa passagem natureza-cultura sobre os olhares estruturalistas de Strauss, Lacan e outros pensadores anteriores.

Como ponto de exemplo à crítica pós-estruturalista, me debruço sobre a filosofia do Sagrado feminino – movimento que internalizou o discurso fundante estruturalista da cultura e baseia sua crítica sobre essas postulações.

A antropologia estruturalista de Lévi-Strauss, inclusive a problemática distinção entre natureza e cultura, foi apropriada por algumas teóricas feministas para dar suporte e elucidar a distinção sexo/gênero; a suposição de haver um feminino natural ou biológico, subsequentemente transformado numa "mulher" subordinada, com a consequência de que o "sexo" está para a natureza ou a "matéria prima" assim como gênero está para cultura ou o "fabricado". (BUTLER, 1989, p. 74)

Entretanto, Butler e outras feministas pós-estruturalistas criticam veemente a postura de Strauss nesse resgate, o que, consequentemente, recai sobre filosofias de resgate ao pré-discursivo feitas por movimentos como o Sagrado feminino:

Para Lévi-Strauss, tanto o tabu, contra o ato do incesto heterossexual entre filho e mãe como a fantasia incestuosa instalam-se como verdades culturais universais [...]. Nessa perspectiva fundadora do estruturalismo, a naturalização tanto da heterossexualidade como da agência sexual masculina são construções discursivas em parte alguma explicadas, mas em toda parte presumidas. (BUTLER, 1989, p. 83)

Butler não considera essas posições verdadeiras, pois não é possível o mapeamento dessa transformação como mecanismo culturalmente estável ser normativo. Butler identifica essa associação a um constructo discursivo que atua de forma naturalizada sobre questões

únivocas de sexo e gênero. Tentar localizar esse estado pré-cultural é reconhecer um caráter universalizante da opressão do discurso:

Localizar o mecanismo mediante o qual o sexo se transforma em gênero é pretender estabelecer, em termos não biológicos, não só o caráter de construção de gênero, mas também a universalidade cultural da opressão (BUTLER, 1989, p. 76)

E isto, segundo a Butler, leva a desconsiderar muitas outras possibilidades e centralidades do discurso. É olhar apenas para uma narrativa, que se encontra institucionalizada como a explicação das origens.

A fabricação dessas origens tende a descrever um estado de coisas anterior à lei, seguindo uma narração necessária e unilinear que culmina na constituição da lei e desse modo a justifica. A história das origens é, assim, uma tática astuciosa no interior de uma narrativa que, por apresentar um relato único e autorizado sobre o passado irrecuperável, faz a construção parecer inevitabilidade histórica. (BUTLER, 1989, p. 72).

Quando o Sagrado feminino o utiliza, mesmo como forma de se opor, justifica sua realidade enquanto "oponente". Nesse entendimento, o movimento toma como dado determinada lei, como a lei instituinte do patriarcado e da cultura, e se move para ressignificar suas representações. Vamos tomar como exemplo também os conceitos expostos por Kristeva, filósofa e feminista búlgaro-francesa, criticados por Butler sob as mesmas justificativas – Kristeva postula que a subversão à lei paterna está em encontrar as potencialidades primárias do corpo materno.

Kristeva descreve o corpo materno como portador de um conjunto de significados anteriores à própria cultura. Por meio disso, ela preserva a noção de cultura como uma estrutura paterna, e delimita a maternidade como uma realidade essencialmente pré-cultural. (BUTLER, 1989, p. 143)

Na filosofia do Sagrado feminino, como nas postulações de Kristeva, não há um questionamento da lei como o tal: Kristeva não questiona a suposição estruturalista de lei paterna. Segundo Butler:

Na medida em que Kristeva conceitua o instinto materno como portador de um *status*

ontológico anterior à lei paterna, ela deixa de considerar como essa própria lei pode ser a causa do desejo mesmo que supostamente ela reprime [...] Kristeva aceita a análise de Lévi-Strauss sobre a troca das mulheres como pré-requisito da consolidação dos laços de parentesco. (BUTLER, 1989, p. 159)

O entendimento do poder de subversão é em torno de uma representação, ou seja, no caso de Kristeva e do Sagrado feminino, esse momento de visibilidade das mulheres como moeda de troca só é entendido de forma diferente, mas não é deixado de lado. "Contudo, ela [Kristeva] entende essa troca [das mulheres] como o momento cultural em que o corpo materno é reprimido." (BUTLER, 1989, p. 159)

Ocorre, portanto, uma forma de, possivelmente, reforçar – ao não questionar – o discurso universal que associa às mulheres na dialética misógina ao natural.

Como na dialética existencial da misoginia, trata-se de mais um exemplo em que a razão e a mente são associadas com a masculinidade e a ação, ao passo que o corpo e a natureza são considerados como a facticidade muda do feminino, à espera de significação a partir de um sujeito masculino oposto. (BUTLER, 1989, p. 75)

Tal postura vai de encontro a preceitos discursivos da corrente pós-estruturalista na qual a linguagem não é correlata ao social, é constitutiva dele. Não há uma correlação entre a estrutura da língua e da sociedade; o que há é uma construção conjunta do linguístico e do social. Por isso, o discurso não é simplesmente algo que traduz as lutas ou sistemas de dominação. O discurso é aquilo pelo que se luta:

(...) o poder está presente nos mais finos mecanismos do intercâmbio social: não somente no Estado, nas classes, nos grupos, mas ainda nas modas, nas opiniões correntes, nos espetáculos, nos jogos, nos esportes, nas informações, nas relações familiares privadas e até mesmo nos impulsos libertadores que tentam contestá-lo (...) Plural no espaço social, o poder é, simetricamente, perpétuo no tempo histórico: expulso, extenuado aqui, ele reaparece ali; nunca perece; façam a revolução para destruí-lo, ele vai imediatamente reviver, regerminar no novo estado de coisas. (...) A razão dessa resistência e dessa ubiquidade é que o poder é o parasita de um organismo transsocial, ligado à história inteira do homem, e não somente à sua história política, histórica. Este objeto em que se inscreve o poder, desde toda a eternidade humana é: a linguagem - ou, para ser mais preciso, sua expressão biológica: a língua. (BARTHES, 1979, p. 11-12).

Assim, os pós-estruturalistas deslocam seus estudos das representações para a forma como essas representações se dão e, segundo Foucault (1969), cerciam e encontram os discursos dominantes na sociedade, tornando-se impossível falar, portanto, em conteúdos pré-existentes, nem em sentidos fechados.

Bakhtin (1992) trabalha com a ambiguidade de toda linguagem que – como território de conflito – nunca se estabiliza. A desconstrução do poder é possível exatamente porque o discurso é polifônico. Se ele é arena (território de conflito e luta), o poder (a dominação) não pode ser nunca alguma coisa estável. O poder no discurso é sempre resultado de processos dinâmicos, incessantes, instáveis. O sentido nunca se fecha. Esse é um princípio fundamental.

A linguagem não é, nunca foi e nem será um “produto acabado”, transmitido de geração em geração, mas deve ser vista como um processo sempre em construção, transformação: acreditar que a língua é um produto acabado tal qual um objeto, passível de ser repassada como uma herança, é tratá-la como “morta” e “estrangeira”, distante do fluxo da comunicação verbal, não como “viva”. A língua acompanha o fluxo da comunicação verbal, durando e perdurando como um processo evolutivo contínuo. “Os indivíduos não recebem a língua pronta para ser usadas; eles penetram na corrente da comunicação verbal.” (BAKHTIN; VOLOCHINOV, 1992, p. 108)

É por isso que, para Butler, quando se olha para um passado da feminilidade na sociedade, é preciso ser cauteloso. Não porque não é eficiente desmascarar a participação opressiva dos homens e da cultura sobre as mulheres, mas para o que se pretende criar a partir disso, sobretudo, discursivamente.

O recurso feminista a um passado imaginário tem de ser cauteloso, pois, ao desmascarar as afirmações autorreificadoras de poder masculinista, deve evitar promover uma reificação politicamente problemática da experiência das mulheres. (BUTLER, 1998, p. 72).

Além do que, retomando a narrativa de construção da lei, tal discurso assume que esse narrador, seja ele Strauss, Freud ou o discurso dominante, conheça um antes e depois, o que é impossível já que o acesso ao que vem anteriormente está sempre orientado por uma visão de presente:

Essa narrativa da aquisição do gênero exige certo ordenamento temporal dos eventos, o qual pressupõe que o narrador esteja em posição de “conhecer” tanto o que é anterior

como o que é posterior à lei. Todavia, a narração ocorre numa linguagem que, estritamente falando, é posterior à lei, é consequência da lei, e assim provém de um ponto de vista tardio e retrospectivo. Se essa linguagem é estruturada pela lei, e se a lei é exemplificada e, a rigor, imposta na linguagem, a descrição, narração não só não pode conhecer o que está fora dela mesma – isto é, o que é anterior à lei –, como sua descrição “antes” estará sempre à serviço do “depois”. Em outras palavras, não só a narrativa reivindica acesso a um “antes” do qual está por definição excluída (em virtude de seu caráter linguístico), mas a descrição do “antes” ocorre nos termos do “depois” e, consequentemente, torna-se uma atenuação da própria lei no lugar da sua ausência. (BUTLER, 1995, p. 134)

O Sagrado feminino se apropria da linguagem como mecanismo, ou seja, falar da mulher mística, como ferramenta de luta, ferramenta de reafirmação, é sempre ponto de partida. Por que não se atenta a reconstituir a lei, mas olhar para ela de forma diferente. Não entende o discurso como esse lugar de modificações. Para Foucault, essas definições do que é ser mulher estão intrínsecas ao discurso. Por isso, é impossível tentar olhar para antes disso, já que esse olhar estará sempre fundamentado nas matrizes de relação de poder: leis, histórias e mitos.

Para Foucault, essas proibições são invariável e inopinadamente produtivas no sentido de que o “sujeito” que supostamente é fundado e produzido nelas e por meio delas não tem acesso a uma sexualidade que esteja, em algum sentido, “fora”, “antes” ou “depois” do próprio pode. [...]. Consequentemente, a sexualidade que emerge na matriz das relações de poder não é uma simples duplicação ou cópia da lei ela mesma, uma repetição uniforme de uma economia masculinista de identidade. (BUTLER, 1995, p. 136)

A noção de gênero estabelece a de sexo como pré-discursivo, neutro e anterior à cultura, mesmo sendo “sexo” também uma operação de produção de discurso, disfarçado como “fato natural”. Gênero é, portanto, categoria de definição complexa, cuja delimitação depende da “linguagem da racionalidade” e suas formas de representação.

O texto continuará então como um esforço de refletir a possibilidade de subverter e deslocar as noções naturalizadas e reificadas do gênero que dão suporte à hegemonia masculina e ao poder heterossexista, para criar problemas de gênero não por meio de estratégias que representem um além utópico, mas da mobilização, da confusão subversiva e da proliferação precisamente daquelas categorias constitutivas que

buscam manter o gênero em seu lugar, a posar como ilusões fundadoras da identidade." (BUTLER, 1998, p. 48)

Para Butler, essa abordagem e construção complexa passam por um total afastamento do binário como tal, que tem, novamente, suas raízes nas atribuições dos corpos morfológicos em um sistema de gênero de discurso dominante constituinte de uma heterossexualidade compulsória.

A possibilidade então de identificações múltiplas (que finalmente não são redutíveis a identificações primárias ou fundadoras, fixadas em posições masculinas e femininas) sugere que a lei não é determinante e que "a" lei pode até não ser singular. (BUTLER, 1989, p. 122)

Por conta disso, é necessário repensar o próprio binário como tal, não só como gênero, mas suas gêneses biológicas e duais corporificadas por meio de um discurso – espaço de batalha e pelo que se luta contemporaneamente.

Mas, se o "antes" imaginário é inevitavelmente vislumbrado nos termos de uma narrativa pré-histórica – que serve para legitimar o estado atual da lei, ou, alternativamente, o futuro imaginário além da lei – então esse "antes" esteve desde sempre imbuído das fabricações auto justificadoras dos interesses presentes e futuros, fossem eles feministas ou antifeministas. A postulação desse "antes" na teoria feminista torna-se politicamente problemática quando obriga o futuro a materializar uma noção idealizada do passado, ou quando apoia mesmo inadvertidamente, a retificação de uma esfera pré-cultural do autêntico feminino. Esse recurso a uma feminilidade original ou genuína é um ideal nostálgico e provinciano que rejeita a demanda contemporânea de formular uma abordagem do gênero como uma construção cultural complexa. (BUTLER, 1998, p. 73)

2.6) O ENTENDIMENTO DO FEMININO CONTEMPORÂNEO PASSA PELO CORPO E REPENSAR SUA IDENTIDADE.

Contudo, se há uma vida do corpo além da lei, ou uma recuperação do corpo antes da lei, que assim emerge como objetivo normativo da teoria feminista, tal norma afasta o foco da teoria feminista dos termos concretos da luta cultural contemporânea.
 (BUTLER, 1989, p. 76)

Nas formulações de linguagem e antropologia expostas, a relação entre natureza e cultura é imbuída de uma relação pela qual a biologia do ser humano é transfigurada para uma cultura (na qual existe um rico sistema de trocas e de relações de poder). Essa passagem cultura/natureza é feita sob fortes atuações discursivas políticas constituintes da realidade das identidades e categorias sexuais (como vimos no anteriormente).

A distinção sexo/gênero e a própria categoria sexual parecem pressupor uma generalização do "corpo" que preexiste à aquisição de seu significado sexuado. Amiúde, esse "corpo" parece ser um meio que é passivo, que é significado por uma inscrição a partir de uma fonte cultural representada como "externa" a ele. Contudo, quando o corpo é apresentado como passivo e anterior ao discurso, qualquer teoria do corpo culturalmente construído tem a obrigação de questioná-lo como um construto cuja generalidade é suspeita. (BUTLER, 1990, p. 223)

Nessa visão dominante de um corpo real, atrelado a uma morfologia substancial produzida dentro dessa lógica normativa da heterossexualidade, também entendemos, concomitantemente, que o corpo é um constructo e que está sempre sendo fantasiado.

Desde sempre um signo cultural, o corpo estabelece limites para os significados imaginários que ocasiona, mas nunca está livre de uma construção imaginária. O corpo fantasiado jamais poderá ser compreendido em relação ao corpo real; ele só pode ser compreendido em relação a uma outra fantasia culturalmente instituída, a qual postula o lugar do "literal" e do "real". Os limites do "real" são produzidos no campo da heterossexualização naturalizada dos corpos, em que fatos físicos servem como causas e os desejos refletem os efeitos inexoráveis dessa fisicalidade. (BUTLER, 1998, p. 128)

Como Romano (2009) define, "Nesses recursos linguísticos dominantes, a corporeidade é tida apenas como uma situação, um meio passivo em que se inscrevem significados culturais" (p. 58). A esse caráter de corpo como linguagem em constante reformulação da realidade também podemos entender os corpos como os campos de batalha inacabados:

De acordo com Bourdieu (2007) a reprodução da sociedade seria, de fato, uma reprodução de "corpos apropriados." Uma vez que os corpos são ontologicamente inacabados, é por meio da participação na vida social que indivíduos os moldam.

Aprendendo, desde a infância, estilos de caminhada, vestimentas, fala, etc. (ROMANO, 2009, p. 33)

Assim, quando olhamos para o corpo, principalmente o feminino, devemos olhá-lo para além de uma ferramenta de representação e inscrição de significados, mas um elemento vivo de construção de discurso:

Um olhar complexo para o corpo feminino contemporâneo exige olhar para o corpo como elemento vivo e não só como uma categoria teórica. Assim como Foucault coloca que o discurso é pelo que se luta. Não devemos olhar para o corpo e suas representações apenas, mas como o corpo está envolvido na construção do discurso: o corpo está integralmente envolvido na construção do discurso. (ROMANO, 2009, p. 67)

E esse olhar não envolve foco na identidade de gênero, mas também em suas manifestações sexuais de desejo sobre o corpo – um discurso que se naturaliza ainda em função da libido e zonas erógenas, em um processo que fragmenta e restringe o corpo¹⁴:

Diz-se que os prazeres residem no pênis, na vagina, nos seios ou que emanam deles, mas tais descrições correspondem a um corpo que já foi construído ou naturalizado como portador de traços específicos de gênero. Em outras palavras, algumas partes do corpo tornam-se concebíveis de prazer precisamente porque correspondem a um ideal normativo de um corpo já portador de um gênero específico [...] A questão de saber que prazeres viverão e que outros morrerão está frequentemente ligada a qual deles serve às práticas legitimadoras de formação de identidade que ocorrem na matriz das normas de gênero (BUTLER, 1989, p. 124)

O mesmo ocorre quando Butler observa que nos discursos de naturalização do corpo materno como pré-discursivo, a maternidade seria, então, sua essência:

A produção discursiva do corpo materno como pré-discursivo é uma tática de autoampliação e ocultação das relações de poder específicas pelas quais o tropo do corpo materno é produzido. Nesses termos, o corpo materno não seria mais entendido como a base oculta de toda significação, causa tácita de toda a cultura. Ao invés disso,

¹⁴ Segundo BUTLER (1989). Este é um fundamento difundindo na obra de Monique Wittig (1976) *The Lesbian Body* que expoê que significamente não superfícies estáveis nos corpos femininos, questionando as noções de culturalmente construída de integridade corporal (o que se traduz em uma antinarrativa)

o seria como um efeito ou consequência de um sistema de sexualidade em que exige do corpo feminino que ele assuma a maternidade como essência do seu eu e lei de seu desejo. (BUTLER, 1989, p. 162-163)

Assim, tomar a linguagem e o corpo como construtos, se opondo a essa visão fechada e normativa, é tomá-los como possibilidades de subversão da cultura dominante heterossexual:

A ideia de um corpo natural é um construto, e apresentar um conjunto de estratégias desestrutivas/reconstrutivas para configurar corpos que contestem o poder da heterossexualidade. O molde e a forma dos corpos são sempre figurados por uma linguagem impregnada de interesses políticos. [...] O desafio político consiste em tornar a linguagem como meio de representação e produção, tratá-la como um instrumento que constrói invariavelmente o campo dos corpos e que deve ser usado para construí-lo e reconstruí-lo, fora das categorias opressivas de sexo. (BUTLER, 1989, p. 165)

O excesso de coerência da imagem corporal em relação à identificação com uma imagem corporal estratificada (seja no aspecto do indivíduo, como nos casos de anorexia, seja na dimensão da sociedade, que tenta forjar como naturais e unívocos a heterossexualidade e o tabu do incesto) significa uma verdadeira distorção. Os conceitos de estabilidade e integridade corporais presentes na imagem corporal estão atrelados a uma conotação moral de totalidade e fechamento, termos de regulação da experiência corporal. Assim, a discussão encontra seu território no aspecto determinista que se justifica nos dimorfismos biológicos e que, por sua vez, se legitima por um discurso compulsório e normativo.

Observa-se igualmente que a categoria sexual e instituição naturalização da heterossexualidade são construtos, fantasias ou "fetiches" socialmente instituídos e socialmente regulados, e não categorias naturais, mas políticas (categorias que provam que o recurso ao "natural" é sempre político). Consequentemente o corpo dilacerado e as guerras travadas entre as mulheres são violências textuais, são a desconstrução dos constructos que desde sempre representam uma espécie de violência contra as possibilidades do corpo. (BUTLER, 1989, p.167)

É preciso entender que nenhuma imagem corporal é natural, mas sim, normas escolhidas (imagens corporais ideais), ou seja, as proibições da sociedade são também uma morfologia "projetada".

Mas se a perspectiva imaginária da sociedade pode sobrepujar e inibir no indivíduo a percepção do próprio corpo (visto que práticas disciplinares, principalmente a linguagem, forjam o natural), por outro lado o imaginável também é variável. A hegemonia da ordem social pode ser rompida exatamente na flutuação desses esquemas imaginários, o que dá espaço a outras cartografias corporais. Um novo imaginário morfológico reconstrói os limites do corpo e possibilita novos "lugares" de projeção e identificação de novas "ofertas corporais". É para essas novas possibilidades que olharemos no próximo subcapítulo.

Nesse ponto que podemos conectar os constructos contemporâneos do corpo na contemporaneidade a uma visão de discurso pós-estruturalista, no qual o discurso é esse campo de batalha em constante formação que não apenas ferramenta de transmissão de ideias, mas a ideia por si só.

Qualquer análise da experiência feminina, portanto, não pode pautar-se apenas nos processos ideológicos "imateriais", mas precisa abranger a experiência encarnada do corpo sexuado, na relação com o ambiente. Apenas o reconhecimento da relação estreita entre forças sociais e atributos biológicos possibilita a compreensão da contribuição para o desenvolvimento da corporeidade das relações sociais, ações e representações (elas mesmas, encarnadas no corpo material) que atuam nos corpos masculinos e femininos. (ROMANO, 2009, p. 67)

Podemos pensar que, "Assim como as superfícies corporais são impostas como o natural, elas podem tornar-se o lugar de uma *performance* dissonante e desnaturalizada, que revela o *status performativo* do próprio natural." (ROMANO, 2009, 532).

Com isso, podemos conectar que, ao passo que as gêneses da cultura se manifestam sobre um determinismo morfológico, no qual gênero deriva do sexo e o corpo é tido como algo fundamental, algo "dado", é tão naturalizado que não se questiona:

Para Foucault, o corpo não é "sexuado" em nenhum sentido significativo antes da sua determinação num discurso pelo qual ele é investido de uma "ideia" de sexo natural ou essencial. O corpo só ganha significado no discurso no contexto das relações de poder. A sexualidade é uma organização historicamente do poder, dos discursos, dos corpos, da afetividade. Como tal, Foucault comprehende que a sexualidade produz o "sexo" como um contexto artificial que efetivamente amplia e mascara as relações de poder responsáveis por sua gênese. (BUTLER, 1989, p.174)

Nas abordagens do pensamento do Sagrado feminino, é proposto um retorno a esse corpo, valorizando sua naturalidade e essencialidade intrínsecas. Entretanto, quando isso é proposto, um outro efeito acontece: o discurso desse corpo natural, pré-patriarcal, é legitimado.

Na verdade, quando os desejos que sustentam a instituição da maternidade são transvalorizados, aparecendo como pulsões pré-paternas e pré-culturais, a instituição ganha, nas estruturas invariáveis do corpo feminino, uma legitimação permanente. (BUTLER, 1989, 183)

Ou seja, essas leis de subversão e retorno assumidas pelo Sagrado feminino são movimentos que propõem um novo olhar para o corpo feminino sem as opressões masculinizantes, mas, ao fazer isso, utilizando-se da lei como ponto de crítica, podem não se tornar uma estratégia efetiva: "O corpo feminino liberto dos grilhões da lei paterna pode se mostrar apenas uma outra encarnação dessa lei, que posa de subversiva, mas opera a serviço da autoampliação e proliferação da lei." (BUTLER, 1989, p.164)

Pensando nas intenções subversivas da filosofia do Sagrado feminino e do entendimento da valorização do corpo materno, sua conexão com a natureza e toda a gama de significados em torno desses conceitos que se voltam para uma realidade pré-discursiva, Butler expõe que tal estratégia pode tomar efeitos perigosos ao reforçar os próprios termos dessa lei: que é universalizante e restringe as possibilidades e narrativas de identidade dentro de um sistema único. Para a autora, os olhares para a subversão devem se voltar não para o passado nem para uma sexualidade natural, mas adiante, a fim de abrir a possibilidade de construções e consequentemente, novas narrativas. "O corpo culturalmente construído será então libertado, não para seu passado 'natural', nem para seus prazeres originais, mas aberto para um futuro de possibilidades culturais." (BUTLER, 1989, p. 164)

No próximo tópico serão expostas as acepções de Butler sobre como a linguagem pode atuar de forma a revelar essas opressões sem que, no entanto, as mimetize ou reforce seu caráter determinista.

2.7) O GÊNERO COMO PERFORMANCE: SUBVERSÃO DA VISÃO DUAL DOS SEXOS.

"Ninguém nasce mulher"
- Monique Wittig, 1982

Quanto ao discurso sobre gênero, em que medida esses dualismos problemáticos [corpo/mente e natureza/cultura] continuam a operar no interior das próprias descrições que supostamente deveriam nos levar para fora desse binarismo e de sua hierarquia implícita? (BUTLER, 1989, p.224)

Até então a discussão abordou a formação da cultura e sua construção em oposição à natureza e como se construiu uma associação misógina em relação à mulher e o natural e ao homem e a cultura. Entendemos, assim, como movimentos feministas buscam no retorno e na valorização ao estado de natureza e pré-cultural da mulher como solução e libertação às opressões do discurso vigente da heterossexualidade compulsória. Vimos, também, a posição pós-estruturalista de Butler (1989) e de outros pensadores como Foucault (1986), que contestam veemente o retorno a esse passado como forma de subversão, condenam-no como um recurso fadado ao fracasso uma vez que reforçam, na medida que não contestam, os caminhos que os trouxeram até aqui: a lei proibitiva do incesto como lei universal, por exemplo.

Entretanto, neste trabalho, não me utilizo de Butler apenas para embasar as críticas à filosofia do Sagrado feminino, mas também para expor seu ponto de vista crítico em relação a como pensamos gênero na contemporaneidade. Se, para Butler, alguns movimentos não dão conta da complexidade do tema, o que seriam então possíveis soluções para as assimetrias de gênero na atualidade?

Para isso, será exposto neste tópico uma conclusão de Butler acerca das manifestações de identidade de gênero, para então expor a visão da autora sobre formas de subversão.

Butler começa contestando a ideia do corpo como matéria-prima na qual se inscrevem significados, como Foucault levou em consideração em sua análise de Herculine¹⁵:

Ocasionalmente, em sua análise de Herculine, Foucault ratifica a noção de uma multiplicidade de forças corporais pré-discursivas que irrompem pela superfície do corpo para desbaratar as práticas reguladoras da coerência natural, impostas ao corpo por um regime de poder compreendido como uma viscidão da 'história' (BUTLER, 1989, p. 226)

E, ao contestar essa visão, Butler assume outro ponto de vista, não entendendo o corpo como matéria, mas como uma relação de "interno e externo" com o meio. Explicando: Butler

¹⁵Herculine Barbin, uma hermafrodita obrigada a assumir seu verdadeiro sexo, antes de se suicidar, deixou suas memórias relatadas em um diário. Essas duas estranhas e selvagens autobiografias, juntamente com os dossiês médicos e jurídicos que as acompanhavam, foram trazidas à luz por Foucault originalmente em Herculine Babin, dite Alexine B. présenté par Michel Foucault, Paris: Gallimard, 1978.

entende que uma visão pós-estruturalista assume que as fronteiras do corpo representam os limites do socialmente hegemonic. Ao fazer uso de uma metáfora, expõe que, qualquer ameaça de romper as demarcações, compõe uma ameaça a esse sistema estável. Toma um exemplo o sexo entre homens e até o remembramento proposto por Wittig. Assim, a autora dá início a uma discussão de identidade na qual elementos externos representam abjeto, ou seja, saber quem se é passa por saber quem "não se é": "A construção no "não eu" como abjeto, estabelece as fronteiras do corpo, que são também os primeiros contornos do sujeito" (BUTLER, 1989, p. 230). A partir dessa metáfora, segundo Butler, o repúdio a corpos e sexualidades não hegemonic é um movimento de expulsão, seguido de repulsão ao que não se adequa a grade normativa: binária e heterossexual.

Ou seja, são diversas as relações entre interno e externo que permeiam a construção dos sujeitos e, segundo Butler, só fazem sentido em um sistema de constructos sociais que luta pela estabilidade:

E essa estabilidade, essa coerência, é determinada em grande parte pelas ordens culturais que sancionam o sujeito e impõem sua diferenciação do abjeto. Consequentemente, "interno" e "externo" constituem uma distinção binária que estabiliza e consolida o sujeito coerente. (BUTLER, 1989, p. 231-232)

Para a autora interessa, portanto, entender quais são os discursos públicos que determinam que esse externo delimitado por meio de uma superfície estabilizada tem de estar a favor do sistema de gênero binário. Para isso, expõe que a superfície do corpo não necessariamente expressa sua interioridade, mas é moldada para representar um conjunto de regras sociais que não encontram estabilidade alguma:

Essa produção disciplinar do gênero leva a efeito uma falsa estabilização do gênero, no interesse da construção e regulação heterossexuais da sexualidade no domínio reprodutor. A construção da coerência oculta as descontinuidades do gênero, que grassam nos contextos heterossexuais, bissexuais, gays, lésbicos, nos quais o gênero não decorre necessariamente do sexo, e o desejo, ou a sexualidade no geral não parece decorrer do gênero - nos quais, a rigor, nenhuma dessas dimensões de corporeidade significante expressa ou reflete a outra. (BUTLER, 1989, p. 234)

Tanto é que, quando nos vemos diante de "descontinuidades" dessa fórmula, apresentada em bissexuais, gays e lésbicas, ocorre um processo de denúncia dessa estabilidade tida como pressuposto pelo sistema compulsório heterossexual.

Quando a desorganização e desagregação do campo dos corpos rompe a ficção reguladora da coerência heterossexual, parece que o modelo expressivo perde sua força descritiva. O ideal regulador é então denunciado como norma e ficção que se disfarça de lei do desenvolvimento a regular o campo sexual que se propõe a descrever. (BUTLER, 1989, p. 234)

São, portanto, constructos que só tomam presença na superfície; são performativos:

Atos, gestos, e desejo produzem o efeito de um núcleo ou substância interna do corpo, por meio do jogo de ausências significantes, que sugerem, mas nunca revelam, o princípio organizador da identidade como causa. Esses atos, gestos e atuações, entendidos em termos gerais, são *performativos* no sentido de que a essência ou identidade que por outro lado pretendem expressar são fabricações manufaturadas e sustentadas por signos corpóreos e outros meios discursivos. (BUTLER, 1989, p. 235).

Nesse ponto, Butler demonstra que as relações que sustentam os corpos morfológicos e suas identidades de gêneros são relações imitativas, assim como as performadas pelas *drags*, a paródia gestual, de vestimenta, etc.: "Revela que a identidade original sobre a qual se molda o gênero é uma imitação sem origem." (BUTLER, 1989, p. 238).

A autora se volta para suas proposições políticas em torno dessas problemáticas. Ou seja, se a produção de uma lei universal de gênero orienta e estimula uma matriz heterossexual compulsória, na qual os gêneros se orientam por uma artificial determinação corporal/morfológica, de que maneira se pode politicamente entender essas relações e subvertê-las?

Para Butler, esse entendimento começa ao enxergar as posições discursivas de luta que muitas vezes os movimentos feministas tendem a ocupar: de onde falam esses movimentos? A autora afirma que, no geral, há um entendimento de que são sujeitos que, por meio de um discurso engajado em mudança, resgatam as origens para fundar uma nova ordem, contra os sujeitos que representam essa cultura dominante.

Dessa forma a ideia de um discurso que forma a realidade dá lugar a uma linguagem essencialmente política que compõe a realidade dos corpos. Ou seja, a ação repetida de fala de certas "verdades" constrói realidades sobre os corpos e sua sexualidade. Com isso, o próprio discurso pode ser uma forma de atuar e transformar a realidade:

"O poder da linguagem de atuar sobre os corpos é tanto causa da opressão sexual como forma de ir além dela. A linguagem não funciona de forma mágica nem inexorável."

(BUTLER, 1989, p. 202)

Segundo Wittig, "há uma plasticidade do real em relação à linguagem: a linguagem tem uma ação plástica sobre o real" (WITTING, 1985, p. 4 apud BUTLER, 1989, p. 202)

Entende, portanto, que não dá para "construir o sistema do zero", já que, como sujeitos, estão dentro desse sistema. Com isso, a forma de subversão, para Butler, está em entender, por meio dessas repetições, como deslocá-las:

Entrar nas práticas repetitivas desse terreno de significação não é uma escolha pois o "eu" que poderia entrar está dentro delas desde sempre: não há possibilidade de ação ou realidade forma das práticas discursivas que dão a esses termos a inteligibilidade que eles têm. A tarefa não constitui em não repetir ou não, mas em como repetir ou, a rigor, repetir e, por meio de uma proliferação radical do gênero, afastar as normas do gênero que facultam a própria repetição. (BUTLER, 1989, p. 255).

Reforçando, sob o ponto de vista performativo do gênero, as postulações da filosofia do Sagrado feminino encontram-se inteiramente contraditórias na medida em que, além de não refundar as características de opressão, se apoiam em uma nova fundação que se baseia apenas em um resgate: não questionando as repetições nem o porquê de elas acontecerem, apenas fazendo uma interpretação anacrônica de que tais valores precisam ser valorizados hoje, porque um dia significaram a realidade feminina.

Concluindo, o movimento do Sagrado feminino não considera: (1) a universalidade compulsória dessa lei pré-discursiva; (2) O retorno da repetição pode reafirmar ideais construídos não necessariamente favoráveis à liberação da mulher dessa postura misógina de "conexão ao natural"; (3) Ressignificar passa por uma postura de sujeito externo, não considerando que está imbuído de repetição.

3). COMEÇANDO A PENSAR A MODA: ALGUMAS DEFINIÇÕES PRIMEIRAS.

"Procurar vida onde ela parece sucumbir ao molde. Acredito que esse é o campo mais inquietante da moda."

- LIPOVETSKY, 1995

Para introduzir e embasar o tema da moda neste trabalho, utilizo a obra "O Império do Efêmero: a moda e seus destinos nas sociedades modernas", de 1995, do filósofo Gilles Lipovetsky. A obra começa com contextualizações importantes sobre o surgimento da moda no Ocidente e embasamentos que prescrevem até hoje o sistema e que são, portanto, importantes para começarmos a tratar do assunto neste tópico.

Lipovetsky define que, para pensarmos a moda, é preciso antes abandonarmos uma visão universalista da moda, como algo que aparece a todas civilizações e que acompanha o surgimento histórico da cultura:

Pensar a moda requer não apenas que se renuncie a assimilá-la a um princípio inscrito necessária e universalmente no curso de todas as civilizações, mas também que se renuncie a fazer dela uma constante histórica fundada em raízes antropológicas universais. (LIPOVETSKY, 2009, p. 24)

O autor situa o surgimento da moda, como a conhecemos hoje, a partir do estabelecimento do conceito de novo, somado ao vestuário diferenciado entre homens e mulheres:

A moda no sentido estrito quase não aparece antes da metade do século XIV. Data que se impõe, em primeiro lugar, essencialmente em razão do aparecimento de um novo tipo de vestuário radicalmente novo, nitidamente diferenciado segundo os sexos: curto e ajustado para o homem, longo e justo para as mulheres (LIPOVETSKY, 2009, p. 31)

Ou seja, apesar de já se pensar nas vestimentas e em seus adornos muito antes de disso, é só a partir da metade do século XIV que a moda surge:

Sabe-se que certas civilizações viram, em certos momentos de sua história, manifestarem-se incontestáveis fenômenos de estetismo e de refinamentos frívolos. Em Roma, sob o Império, os homens tingiam e mandavam frisar os cabelos,

perfumavam-se e mandavam aplicar "moscas" para realçar a te e parecer jovens. [...]. Deve-se deduzir daí uma manifestação precoce da moda desde à antiguidade? Não nos enganemos: ainda que algumas dessas demonstrações de elegância possam apresentar-se à lógica da moda, o traço mais específico desta manifestação lhes falta - a movença precipitada das variações. Não há sistema de moda senão na conjunção destas duas lógicas: a do efêmero e a da fantasia estética. (LIPOVETSKY, 2009, p. 37)

Por mais que as formas de essas diferenças se manifestarem tenham se transformado, a contemporaneidade segue marcada por divisões das vestimentas pelos gêneros:

Transformação que institui uma diferença muito marcada excepcional, entre os trajes femininos e masculinos, e isso para toda a evolução das modas futuras até o século XX. O vestuário feminino é igualmente [em relação ao masculino] ajustado e exalta os atributos da feminilidade: o traje alonga o corpo através da cauda, põe em evidência o busto, os quadris, a curva das ancas. O peito é destacado pelo decote; o próprio ventre, no século XV, é sublinhado por saquinhos proeminentes escondidos sob o vestido [...] (LIPOVETSKY, 2009, p. 31)

As mudanças na moda, desde seus primórdios até hoje, são menos disruptivas do que parecem. Essa lógica do novo e efêmero é muito mais concebida por meio dos adornos do que realmente da estrutura dos modelos:

A moda muda incessantemente, mas nem tudo nela muda. As modificações rápidas dizem respeito, sobretudo, aos ornamentos e acessórios, às sutilezas dos efeitos e das amplitudes, enquanto a estrutura do vestuário e as formas gerais são muito mais estáveis. (LIPOVETSKY, 2009, p. 31)

O autor vai além ao afirmar que, para a moda funcionar dentro dessa lógica do novo, as mudanças superficiais se estabelecem sob um pano de fundo estável. As novidades, guardadas em detalhes e acessórios, consagram-se na distinção social de determinadas roupas em detrimento de outras:

Com a moda começa o poder social dos signos ínfimos, o espantoso dispositivo de distinção social conferido ao porte das novidades sutis. Impossível separar essa escalada das modificações superficiais da estabilidade global do vestir: a moda só pôde conhecer tal mutabilidade sobre fundo de ordem; foi porque as mudanças foram módicas e preservaram a arquitetura do conjunto do vestuário que as renovações

puderam disparar lugar a "furores". Certamente que a moda não conheça igualmente verdadeiras inovações, mas elas estão muito mais raras do que a sucessão de pequenas modificações de detalhe. (LIPOVETSKY, 2009, p. 34)

Outro importante ponto de entendimento da moda e que a retira de uma condição muitas vezes de lugar comum como uma manifestação superficial e fútil da nossa sociedade é seu surgimento ser um importante símbolo da instauração do conceito de moderno na cultura ocidental. Ainda que resguardada às elites em um primeiro momento, esse furor por novidades dita todo um império do efêmero que alcança as mais diversas classes sociais com o passar do tempo.

A alta sociedade foi tomada pela febre das novidades, inflamou-se por todos últimos achados, imitou alternadamente as modas [...] Com a moda, aparece uma primeira manifestação de uma relação social que encarna um novo tempo legítimo e uma nova paixão própria ao ocidente, a do "moderno". [...] O presente se impôs como eixo temporal que rege uma face superficial, mas prestigiosa da vida das elites. (LIPOVETSKY, 2009, p. 36)

Com marca da era moderna, culminaram dois movimentos opostos: tanto o de demarcação das distinções sociais, marca de uma era anterior aristocrática, como também a possibilidade de classes inferiores se aproximarem das então sacras elites.

Originalidade e ambiguidade da moda: discriminante social e marca manifesta de superioridade social, a moda não é menos um agente particular da revolução democrática. De um lado, embaralhou as distinções estabelecidas e permitiu a aproximação e a confusão das qualidades. Mas do outro renovou, ainda que de outra maneira, a imemorial lógica da exibição ostentatória dos signos de poder, o esplendor da dominação e alteridade social. (LIPOVETSKY, 2009, p. 37)

Parte dessa democratização decorreu da formação da moda como um triunfo de expressão de identidade. Valores antes muito pouco expressivos tomam forma como uma das grandes características da era moderna.

Iniciativa individual nos enfeites, criação de novos signos de vestuário, triunfo dos árbitros da moda - longe de ser antieconômica à afirmação da personalidade, com se gosta muito de repetir, a moda está fundada historicamente no valor e na reivindicação

da individualidade, na legitimidade da singularidade pessoa. (LIPOVETSKY, 2009, p. 53)

Ou seja, as mudanças e o efêmero não se davam no contexto da organização da moda, mas de um desejo da sociedade em se manter mudando de identidade, se diferenciando dos demais, construindo, por meio da estética, novas narrativas de si mesmo.

[...] É preciso relacionar especialmente ao reconhecimento do 'direito' dos particulares de diferenciar-se, de singularizar sua aparência, portanto, de mudar. Com a nova posição da unidade social em relação à norma coletiva, institui-se um novo relacionamento social com o movimento: a legitimação da renovação e do presente social combinou-se com o advento da lógica individualista-estética como lógica da diferença e autonomia. (LIPOVETSKY, 2009, p. 69)

Para compor esse ritual estético moderno, a individualização se instaura não só com sua manifestação, mas como parte do funcionamento da sedução; não mais por meio da imposição e de excesso de rituais, mas como possibilidades de aparência:

A sedução afastou-se da ordem imemorial do ritual e da tradição; inaugurou sua longa carreira moderna individualizando, ainda que parcialmente, os signos do vestuário, idealizando e exacerbando a sensualidade das aparências. (LIPOVETSKY, 2009, p. 41)

Nos rituais de sedução, o autor não deixa de pontuar que a imagem da feminilidade, sedução pela delicadeza e amor romântico, ou cortês, também está imbuído nesse nascimento da moda. A sedução, assim, é muito mais carregada simbolicamente quando conectada às mulheres:

A moda e sua exigência de artifícios não podem ser separadas dessa nova imagem da feminilidade, dessa estratégica de sedução pelos signos estéticos. [...] O amor cortês está duplamente implicado na gênese da moda. (LIPOVETSKY, 2009, p. 41)

Por fim, como resumo, temos o estabelecimento de algumas premissas da moda que nos situam na obra de Lipovetsky: trata-se da moda como manifestação importante das aparências, da era moderna ocidental, das mudanças sensíveis, mas contínuas, e da extrema individualização:

A moda, com efeito, representa a face frívola desse novo amor das aparências e do espetáculo do homem que toma corpo no Ocidente. [...] o culto das fantasias que se manifesta na moda e o “realismo” que não deixará, num sentido, de comandar a evolução da arte fazem parte de um mesmo conjunto: nos dois casos produzem-se a mesma exaltação das coisas visíveis, a mesma paixão dos detalhes sensíveis, a mesma curiosidade pelos traços individuais, o mesmo deleite imediato pelas superfícies, o mesmo alvo do prazer estético. (LIPOVETSKY, 2009, p. 41)

3.1). BREVE HISTÓRIA: A MODA DE CEM ANOS X A MODA ABERTA

Em linha com o exposto anteriormente, a obra de Lipovetsky (1995) faz uma importante retrospectiva histórica da moda dividindo-a conceitualmente em dois principais momentos: a Moda de Cem Anos e a Moda Aberta. A Moda de Cem Anos, período denominado assim dado à sua duração temporal – da metade do século XIX à metade do século XX – configura o início da moda como fenômeno de manifestação do novo na era moderna:

Da metade do século XIX até a década de 1960, momento, com efeito, em que o sistema começa a fender-se e a readaptar-se parcialmente, a moda vai repousar sobre uma organização a tal ponto estável que é legítimo falar de uma moda de cem anos, primeira fase da história da moda moderna, seu momento histórico e sublime (LIPOVETSKY, 1995, p. 79)

Como veremos mais adiante, a chave para entendermos essa fase da moda é o surgimento da Alta Costura, fenômeno de expressão da moda moderna caracterizado principalmente por inaugurar os conceitos primeiros da moda: a preservação do novo, a ascensão do costureiro como figura central, o estabelecimento das grandes casas de moda parisiense, etc.

Já a Moda Aberta é marcada temporalmente no período pós Segunda Guerra até hoje, caracterizada por expressões pós-modernas de autonomização e descentralização protagonizadas pela ascensão de um fenômeno bastante distintivo da Alta Costura: a moda *prêt-à-porter*:

À diferença da confecção tradicional, o prêt-à-porter engajou-se no caminho novo de produzir industrialmente roupas acessíveis a todos, e ainda sim “moda”, inspirada nas últimas tendências do momento. (LIPOVETSKY, 2009, p. 126)

Neste tópico irei expor, por meio dos conceitos de Lipovetsky (2009), essa breve linha do tempo da moda, trazendo à tona principalmente uma evolução da moda de Alta Costura para moda *prêt-à-porter*, com enfoque na Alta Costura, desde seu surgimento à permanência hoje, em tempos de Moda Aberta. Isto por que minha análise final se dá sobre o desfile para a Alta Costura da estilista Maria Graz Chiuri. Esse olhar mais central para moda de Alta Costura se dará principalmente nessa contextualização histórica. Posteriormente, abordarei conceitos mais abrangentes sobre a moda que envolvem tanto suas gêneses quanto suas manifestações contemporâneas.

Iniciemos, então, a partir dos primeiros momentos da Moda de Cem anos, nos quais os valores modernos assumem protagonismo diante dos ideais aristocráticos:

O ideal democrático de sedução, dos sucessos rápidos, dos prazeres imediatos ganhou precedência sobre a exaltação heroica das grandezas e sobre a desmedida da moral aristocrática. Além disso [...] o império da moda contribuiu no trabalho da igualdade. Por essa dissolução dos gêneros e ofícios hierarquizados que institui uma igualdade de princípio entre domínios outrora heterogêneos, a celebração da moda parece uma manifestação democrática, ainda que seja no interior do mundo dos privilegiados e em nome da diferença distintiva que ela tenha nascido. (LIPOVETSKY, 2009. p. 85)

Com isso, a moda é um dos fenômenos que, no contexto moderno, é responsável por representar a inauguração do império do efêmero, conceito diferenciador da época da modernidade para a aristocracia:

Fase fundadora instituidora de uma nova organização do efêmero, de uma nova lógica de poder chamada a experimentar um extraordinário destino histórico, já que se imporá cada vez mais no coração de nossas sociedades do século XX (LIPOVETSKY, 2009, p. 79)

É nesse período que a moda se firma como essencialmente feminina, posicionando-se, em contraposição à moda masculina, uma arte do feminino:

As sociedades modernas cindiram radicalmente o império da moda: a apoteose da moda feminina teve como contrapartida o recalque ou degeneração da moda masculina, simbolizada pelo uso do traje preto e mais arde pelo terno-gravata. [...].

No essencial, a moda e seu prestígio não dirão respeito mais do que ao universo feminino; ela se tornou uma arte no feminino (LIPOVETSKY, 2009, p. 105)

Isso se deu, principalmente, por conta de uma ascensão de valores das classes burguesas e da ideologia meritocrática do trabalho, que atingiu as vestes masculinas. Às mulheres foi reservado o papel de dar continuidade aos símbolos de luxo aristocráticos.

O traje masculino neutro, escuro, austero, traduziu a consagração da ideologia igualitária como ética conquistadora da poupança, do mérito, do trabalho das classes burguesas. O vestuário precioso da aristocracia, signo da festa e do fausto, foi substituído por um traje que exprime as novas legitimidades sociais: a igualdade, a economia, o esforço. Espoliação dos homens do brilho dos artifícios em benefício das mulheres, estas sim destinadas a dar continuidade aos símbolos de luxo, sedução e frivolidade (LIPOVETSKY, 2009, p. 105).

Importante pontuarmos neste momento a consonância dessa estrutura da moda com o que o antropólogo Lévi-Strauss coloca como o papel da mulher na cultura em termos de ser símbolo a ser trocado entre os homens – conceito exposto no capítulo anterior.

Posto isso, a Moda de Cem anos dá continuidade às exigências de beleza feminina e suas manifestações ultrapassam séculos:

Sacralizando a moda feminina, a moda de cem anos institui-se no prolongamento da exigência primeira da beleza feminina, no prolongamento das representações, dos valores, das predileções multisseculares do feminino. (LIPOVETSKY, 2009, p. 106).

Então, como exposto acima, é na Moda de Cem anos que se instituiu a Alta Costura, oposta à produção em massa industrial têxtil:

A moda moderna caracteriza-se pelo fato de que se articulou em torno de duas indústrias novas, com objetivos e métodos, com artigos e prestígios sem dúvida nenhuma incomparáveis, mas que não deixam de formar uma configuração unitária. A Alta Costura de um lado, inicialmente chamado de Costura, a confecção industrial de outro - tais são as duas chaves da moda de cem anos, sistema bipolar fundado sobre uma criação de luxo e sob medida, opondo-se a uma produção de massa, em série e barata, imitando de perto ou de longe os modelos prestigiosos e griffés de Alta Costura. Criação de modelos originais, reprodução industrial: a moda que ganha matéria em técnicas, de preços, de renomes, de objetos, de acordo com uma sociedade

ela própria dividida em classes, como modos de vida e aspirações nitidamente contrastados (LIPOVETSKY, 2009, p. 80)

Nestas duas expressões, a Alta Costura ganha destaque neste estudo, tanto por ser parte da análise final quanto por ganhar notoriedade ao ser o que determina e monopolizar a inovação e expressão da moda moderna:

A alta costura monopoliza a inovação, lança a tendência do ano; a confecção e as outras indústrias seguem inspiram-se nela mais ou menos de perto, com mais ou menos atraso, de qualquer modo a preços incomparáveis. Se, portanto, a moda moderna se apoia em dois eixos maiores, torna-se como nunca monocéfala (LIPOVETSKY, 2009, p. 79)

E, assim como a Moda de Cem Anos tem sua expressão marcada em um período de tempo, o início do fenômeno da Alta Costura também: segundo Lipovetsky (2009), é no outono de 1857 que o costureiro Charles-Frédéricc Worth funda, na Rua de la Paix, em Paris, sua própria casa de Alta Costura. Tal criação é simbólica pela forma como as confecções de Worth são expostas: com os sósias, mulheres jovens que serão os futuros manequins, além de modelos de vestimenta inéditos, feitos com antecedência para os eventos:

A verdadeira originalidade de Worth, de quem a moda atual continua herdeira, reside em que, pela primeira vez, modelos inéditos, preparados com antecedência e mudados frequentemente são apresentados em salões luxuosos [...] Revolução que foi acompanhada, além disso, de uma inovação capital na comercialização da moda e de que Worth é ainda o iniciador: os modelos, com efeito, são usados por mulheres jovens, os futuros manequins, denominados na época de "sósias". (LIPOVETSKY, 2009, p. 79)

Lipovetsky (2009), então, faz uma consideração importante acerca dos primeiros passos dados por Worth, que configura a moda como uma empresa moderna do espetáculo: "sob a iniciativa de Worth, a moda chega à era moderna; tornou-se uma empresa de criação, mas também de espetáculo." (2009, p. 83)

Outro importante ponto estabelecido pela Alta Costura é a regularização das exposições dos desfiles conforme as estações do ano, não mais de acordo com a espontaneidade do costureiro, mas seguindo uma agenda bianual, contribuindo para institucionalizar o conceito de "novo".

Com a era da Alta-Costura [...] pela primeira vez, já uma institucionalização ou orquestração da renovação: no essencial, a moda torna-se bianual [...]. Ao invés de uma lógica fortuita de inovação, instalou-se uma normalização da mudança de moda, uma renovação imperativa operada com data fixa por um grupo especializado. (LIPOVETSKY, 2009. p. 84)

A partir dessas apresentações é que outra importante base é estabelecida: Paris como a capital da moda, e também capital da modernidade, segundo Harvey (2015)¹⁶. Se a Alta Costura dita a moda, Paris dita o que acontece na Alta Costura. E isso permanece até os dias de hoje, em que a cidade é a primeira dos circuitos de moda.

Paris dita a moda: com a hegemonia da Alta Costura aparece uma moda hipercentralizada, inteiramente elaborada em Paris e ao mesmo tempo internacional, seguida por todas as mulheres up to date do mundo (LIPOVETSKY, 2009. p. 84)

Até então, a Alta Costura com seus modelos extremamente luxuosos e ainda muito conectados à referenciais opulentos aristocratizantes passa então por uma transformação. Há uma simplificação nos trajes, marcada principalmente por Chanel.¹⁷ Dessa mudança, a Alta Costura desce de um pedestal e se aproxima mais da realidade uma maioria:

O fenômeno mais notável aqui é que a Alta Costura, indústria de luxo por excelência, contribuiu igualmente para ordenar essa democratização da moda. A partir dos anos 1920, com a simplificação do vestuário feminino de que Chanel é de alguma maneira o símbolo, a moda se torna, com efeito, menos inacessível porque mais facilmente imitável. (LIPOVETSKY, 2009. p. 85)

Além disso, outro importante conceito exposto por Lipovetsky é a expressão da Alta Costura no âmbito de uma segunda etapa da era burocrática moderna, na qual os valores de

¹⁶ Em "Paris - Capital da Modernidade" de David Harvey, geógrafo britânico marxista, a capital francesa é exposta como o berço movimentos incônicos na história: do romance como epopeia dos novos tempos, da imprensa como força ideológica inevitável, do realismo e do impressionismo nas artes visuais e de cânones de comportamento da vida pública e privada, a capital francesa também gerou um modelo de urbanismo absorvido e copiado em toda parte (a modernidade).

¹⁷ Segundo Antônico Machuca Rosa (2013) A revolução na moda criada por Gabrielle 'Coco' Chanel, nomeadamente durante a década de 20 do século passado, consistiu no corte definitivo com as formas ostensivamente conspícuas do luxo e da moda mais tradicional. A busca da simplicidade por parte de Chanel consistiu na recusa do opulento, elaborado e ornamentado vestuário característico da alta-costura mais tradicional.

disciplina e imposição já não estão mais tão delimitados e claros. Existe uma nova lógica de poder em jogo, na qual os consumidores gozam de determinada liberdade de escolha.

A Alta costura experimentou-se [...] uma nova lógica do poder, renunciando a uma dominação e a uma previsão sem falha, já não se exercendo por coerções imperativas, impessoais e totais, mas deixando uma margem de iniciativa aos indivíduos e à sociedade. (LIPOVETSKY, 2009, p. 114)

Ao produzir enorme de variedade e opções, diversifica a oferta com o clamor de que oferece opções para todos os gostos, o que Lipovetsky (2009) chamou de sociedade de "superescolha". Nessa fase, inicia-se os conceitos de valorização à personalização e liberdade da escolha. Não deixa de ser uma nova forma de se assumir o poder, entretanto, com outras estratégias e manifestações.

Segundo Lipovetsky, recorrentemente a Alta Costura e sua genealogia é enxergada sob uma perspectiva econômica, fonte da aristocracia e com fim de sempre buscar os lucros. Entretanto, tal ideia é extremamente reducionista:

Nada é mais redutor do que explicar a multiplicação dos modelos, as rupturas estilísticas, o excesso dos costureiros a partir de coações sociológicas da distinção e da motivação econômica: a corrida para frente da moda moderna, por útil que seja aos "negócios", só foi possível em razão do ideal e de seu correlato, a liberdade criadora. (LIPOVETSKY, 2009, p. 120)

Ou seja, a Alta Costura só pôde existir como existe e surgiu dada às influências da modernidade, sua inclinação para o conceito de novo e as contínuas renovações das coleções. Também se deu por meio da democratização, sendo uma das primeiras demonstrações de uma lógica de poder mais plural, dando espaço às individualidades.

É preciso sublinhar, mais uma vez, tudo que a Alta Costura deve ao culto ao moderno da individualidade [...] o fenômeno exige coisa bem diferente da busca pelo lucro, requer a celebração ideológica do princípio individualista, a plena e inteira legitimidade conferida à apresentação personalizada de si, a prioridade da originalidade sobre a uniformidade. (LIPOVETSKY, 2009, p. 121)

A Alta Costura não rompe, entretanto, com a lógica de luxo da era aristocrática, mas opera sobre uma nova lógica individualista – democrática – e se compromete, portanto, com duas eras:

Por um lado, dá continuidade, com efeito à lógica aristocrática secular da moda com seus emblemas luxuosos, mas, por outro, organiza já uma produção moderna, diversificada, conforme às referências ideológicas do individualismo democrático. (LIPOVETSKY, 2009, p. 122)

Após o auge da Alta Costura, seu modelo entra em uma decadência em meados do século XX, momento em que se inicia, segundo Lipovetsky, a Moda Aberta, um processo menos de ruptura, mas de continuidade dos valores da moda moderna, certamente com descobertas importantes. O mais relevante nesse novo período: a moda se torna menos unívoca e central.

Assim, as casas de Alta Costura não operam mais como lugar de vanguarda de vestimenta, pois passaram por um processo de atualização, já que não conseguiram sobreviver financeiramente sob as égides da opulência e alta demanda da Moda de Cem Anos. As clássicas casas de Alta Costura (Chanel, Dior, Lanvin, Saint-Laurent) hoje em dia prosperam por seus contratos de licença e perfumes, a exemplo da Chanel, com o perfume francês mais vendido do mundo e que rende, sozinho, mais de 50 milhões de dólares.

Esse decréscimo não foi só no sentido de representatividade da receita. A Alta Costura não serve mais a vestir as mulheres da última moda, ficando seu papel mais a perpetuar os conceitos e DNA das marcas. Não se torna uma representação do passado, nem mais de novas tendências, mas da marca em si:

Nem clássica nem vanguarda, a Alta Costura não produz mais a última moda; antes reproduz sua própria imagem de marca "eterna" realizando obras-primas de execução, de proeza e de grandiosidade estética, toaletes inauditas, únicas, suntuosas, transcendendo a realidade efêmera da própria moda. Outrora ponta de lança da moda, a Alta Costura hoje a museifica numa estética pura, desembaraçada das obrigações comerciais anteriores. (LIPOVETSKY, 2009, p. 122)

Mas o que realmente marca a passagem da Moda de Cem Anos para a Moda Aberta não são as mudanças consideráveis no *status* da Alta Costura, mas sim o surgimento do que chamamos de moda *prêt-à-porter*. À diferença das confecções tradicionais, o *prêt-à-porter* se

motivou à produção de roupas industrialmente mais acessíveis e, ainda sim, representando as últimas tendências: "a *prêt-à-porter* quer fundir indústria e a moda, quer colocar a novidade, o estilo, a estética na rua." (LIPOVETSKY, 2009, p. 122). A partir de 1960, o *prêt-à-porter* começa a se engajar em promover roupas com um espírito audacioso, jovem e menos compromissado com afirmações de perfeição e de classe.

À despeito da lógica igualitária da Moda Aberta, que promove uma dissolução das dessemelhanças, com numerosas manifestações que mostram a absorção de fórmulas mais democráticas, persiste a diferença entre os sexos. Lipovetsky (2009) contextualiza tal permanência a um processo que está "arraigado no fundo das eras: a sacralização da beleza feminina" (p.161). Para o autor, tal duração milenar, resistente às maiores intempéries da história, não seria renunciado agora, ainda mais quando alcança possibilidade de tamanha legitimidade social:

A beleza permanece um atributo, um valor particular do feminino; é admirada, encorajada, exibida em profusão entre as mulheres, pouco entre os homens. A marcha democrática das sociedades parece impotente para deter essa vocação de agradar, essa celebração não igualitária da beleza feminina, assim com os meios ancestrais de realçá-la. (LIPOVETSKY, 2009, p. 162)

E para o autor, essa sacralização tem grandes espaços de contínua redescoberta e perpetuação, adquirindo novos rituais de sedução.

Outro paradoxo da moda aberta diz respeito à sua espetacularização em oposição à autonomização, ou seja, o público desempenha um grande papel na absorção e reprodução da moda nas ruas, não o copiando fielmente, mas incorporando determinados cortes, linhas a vestimenta:

Agora, mais nenhum estilo novo consegue propagar-se imediatamente na rua. A extrema diversificação dos criadores, as aspirações aumentadas à autonomia privada acarretam comportamentos mais soltos, mais relativistas em relação à moda-farol. Conhecemos mais ou menos o último look em moda, mas não o copiamos fielmente; adaptamo-lo ou até ignoramos em favor de um estilo diferente. Paradoxo: enquanto a criação de vanguarda é cada vez mais espetacular, a difusão de massa é cada vez mais "tranquila". [...] O que caracteriza a moda aberta é a autonomização do público em relação à ideia de tendência, a queda do poder de imposição dos modelos prestigiosos. (LIPOVETSKY, 2009, p. 165)

Consolida-se a moda como expressão da sociedade que valoriza os signos efêmeros e estéticos, principalmente alcançando as classes populares e tornando-se uma demanda da massa. "A era do *prêt-à-porter* coincide com a emergência de uma sociedade cada vez mais voltada para o presente, eufonizada pelo Novo e pelo consumo." (LIPOVETSKY, 2009, p. 122)

3.2) A MODA E ALGUMA DE SUAS DIMENSÕES:

Nesse próximo tópico será necessário pontuar mais especificamente algumas dimensões sobre a moda no geral sem, no entanto, atentarmo-nos a uma linha do tempo, mas mais a sua manifestação construída até aqui, tomando como base o que Lipovetsky postula: menos do que enxergar processos disruptivos entre dois momentos da moda (Moda de Cem Anos e Moda Aberta) mas sim, sua a continuidade.

Seis dimensões da moda ganham espaço nessas próximas exposições, a fim de aprimorar a análise e nossas conclusões: (1) a moda performativa; (2) a moda e o estilista artista; (3) a moda como discurso; (4) moda e corpo; (5) moda e gênero; e (6) moda e o desfile.

Tendo início na era moderna da moda, um dos fenômenos primeiros é o da psicologização da moda, ou seja, a busca da sedução da aparência pelas mulheres toma proporções psíquicas nas quais suas vestimentas transferem a elas composições de si mesmas: suas personalidades e identidade:

A Alta Costura forneceu meios suplementares aos desejos metamórficos das mulheres, ampliou as gamas de sedução da aparência. Esportiva de short ou calça, esnobe de vestido e coquetel [...] a sedução moderna da Alta Costura sustenta-se no fato de que conseguiu fazer coexistir o luxo e a individualidade, a "classe" e a originalidade, a identidade pessoal e a mudança efêmera de si. (LIPOVETSKY, 2009. p. 112)

Isso se propaga até hoje na forma como, a cada estação, a mulher busca uma renovação, um novo conceito para adotar, uma nova personalidade para, literalmente, vestir. Nesse sentido, a moda não só alimenta uma vida de aparências, mas uma constante percepção de renovação de quem se é. Configura-se então o que pode se entender da moda como uma espécie de espaço de *performance*, no qual se pode ensaiar, experimentar, se reinventar. Na contemporaneidade, não existe apenas uma moda, mas diversas "modas":

São simultaneamente legítimos modernismos (Courréges), o sexy (Alaia), as amplas superposições e o ajustado ao corpo, o curto e o longo, a elegância clássica (Chanel) e a vampe hollywoodiana (Mugler), o manacal ascético (Rei Kawakubo) e a mulher "monumental" (Montana), o look clochard (Comme des Garçons, World's End) e o refinamento (Saint-Laurent, Lagerfeld). Nada mais é proibido, todos os estilos têm direito de cidadania e se expandem em ordem dispersa. (LIPOVETSKY, 2009. p. 144)

Com isso, as marcas não se atêm mais a uma só representação de si mesmas. Isso fortalece também o papel das casas de moda na criação, a partir dos desfiles, de verdadeiros espaços dessas múltiplas expressividades. Não mais como algo tímido e regrador, mas que suspende da realidade os manequins, seus percursos e vestimentas, mostrando-se como espaço de criação livre e performática:

Certamente permanece o princípio, lançado por Dior, dos temas das coleções, mas estes agora se limitam a funcionar como motivo de inspiração livre ou metafórica e não mais como regra formal exclusiva. Só importam o espírito das coleções, a poética da grife, o campo livre da criatividade de artista. (LIPOVETSKY, 2009. p. 145)

Outro importante demarcador da moda em sua expressão moderna é o estabelecimento da transformação do costureiro em artista moderno, coordenado pela contínua inovação e criação:

O costureiro, após séculos de relegação subalterna tornou-se um artista moderno, aquele cuja lei imperativa é a inovação. É nesse contexto que a moda se identificará cada vez mais com a profusão criativa da Alta Costura. (LIPOVETSKY, 2009. p. 92)

Não só uma dimensão dessa moda moderna, mas uma de suas expressões, uma vez que altamente pessoalizada, é a da criação de um protagonista, uma mente pensante:

Organização burocrática de um gênero particular, é preciso esclarecer imediatamente, já que à frente das grandes casas se encontra não um poder anônimo, independente da pessoa que o exerce [...] nas um artista idealmente insubstituível, único por seu estilo, seus gostos, seu "gênio". (LIPOVETSKY, 2009. p. 92)

Em um primeiro nível, esses artistas da Alta Costura não estão mais envolvidos apenas na criação de acessórios, mas de linhas e moldes, estruturas para vestimentas, modificações mais profundas:

Conservantismo e uniformidade na confecção de conjunto, fantasia e originalidade mais ou menos acentuada nos detalhes - assim pode se resumir a lógica que ordena a moda desde que ela verdadeiramente tomou corpo no Ocidente, a partir da metade do século XIV. É esse dispositivo que vai ser brutalmente modificado pela alta costura, a partir do momento em que a vocação suprema do modelista reside na criação incessante de protótipos originais. O que passou para o primeiro plano foi a linha do vestuário, a ideia original, não mais apenas no nível dos adornos e acessórios, mas no próprio nível do "molde". (LIPOVETSKY, 2009. p. 92-93)

A partir desse fato cabe a nessa nova era, faminta por novas informações e novas coleções, uma nova expressão de comunicação para transformações e conceitos estabelecidos por estilistas artistas e suas marcas. Cria-se então, nos primeiros momentos da Moda de Cem Anos, uma moda que se descreve por si mesma, gerando informação para um público cada vez maior – e mais ávido – por esse conhecimento:

A partir da segunda metade do século XVIII, a moda se impôs como algo para exaltar, descrever, exibir, filosofar; tanto ou talvez mais que o sexo, ela se tornou uma máquina prolixa de produzir texto e imagem. A era moralista-crítica da moda deu lugar a uma era informacional e estética que traduz um superinvestimento em questões relacionadas ao parecer, um interesse sem precedente pelas novidades, essas paixões democráticas que tornarão possível a glória da gente da moda e sobretudo dos grandes costureiros. (LIPOVETSKY, 2009, p. 98)

Desenvolve-se, com isso, as primeiras expressões de uma linguagem própria que se multiplica e se transforma continuamente muito decorrente às imposições do efêmero e a avidez pelo novo. A moda, portanto, encontra uma forma de se manifestar por meio de uma linguagem proprietária institucionalizada na era moderna.

A partir do século XIX fala-se dos *beaux*, dos *fashionables*, dos *dandies*, dos *lions et lionnes*, dos *cocodès*, dos *gommeux et gmmeuses*, no final do século, *smart* substitui *urf*, *chic*, *corpuchic*, *v'lan*, *rupin*, *sélect*, *ba*, *pschutt*. Os primeiros decênios do século XX verão o aparecimento de *dernier bateau*, *dans le train*, *up to date*. À multiplicação dos discursos de moda correspondem uma aceleração e uma proliferação do

vocabulário *dans le vent*, redobrando o culto moderno consagrado ao efêmero. (LIPOVETSKY, 2009, p. 99)

Segundo artigo de 2010 de Daniela Aline Hinerasky, "Jornalismo de moda no Brasil: da especialização à moda dos blogs" foi, no entanto, a partir de 1960, com a Moda Aberta, que o mercado editorial impresso de moda se especializa, com títulos próprios e direcionados a determinados públicos femininos, acompanhando a pluralidade da moda e sua constante expansão. Após esse momento, e com o advento da internet, as revistas foram trazidas para o ambiente digital e, além disso, os *blogs* de moda surgem e ganham força nessa cobertura especializada que envolve, principalmente, o que acontece nas principais semanas de moda no mundo, tendo como principal base de linguagem a imagem:

Os *blogs* de moda normalmente apresentam os componentes básicos de qualquer *blog* e têm como traço fundamental utilizar muitas fotografias e vídeos, além dos textos, já que a imagem é a linguagem primordial na moda. (Hinerasky, 2010, p. 7)

A fotografia, como é exposta no artigo de 2005 de Valdete Vazzoler de Souza e José de Arimatéia Cordeiro Custódio, em "Fotografia: meio e linguagem dentro da moda", também merece atenção, principalmente por ter se tornado uma das principais, assim como os desfiles e modelos, expressões da moda na contemporaneidade, do início da Moda Aberta até os dias de hoje:

Nos anos 60, para difundir a indústria do prêt-à-porter, criou-se em torno da moda uma máquina de comunicação: desfiles, modelos, fotógrafos e revistas eram os novos heróis do "mundo da moda" [...] A alta costura procurou se "democratizar" com um sistema de licenças que usava a marca em acessórios e perfumes. Esse fenômeno fez explodir o sucesso profissional dos fotógrafos de moda a ponto de se tornarem estrelas do próprio espetáculo. A vida pessoal e a profissional fazem parte do mesmo jogo: mulheres belíssimas, sexo e dinheiro criam um misticismo em torno do profissional. (De SOUZA, CUSTÓDIO, 2005, p. 240-241)

O conceito do desfile, das vestimentas, os conteúdos dos *blogs*, a linguagem própria da moda e as fotografias representam manifestações da moda que se organizam por meio de um universo composto por signos. Muitas vezes, a análise da moda, como veremos a seguir, passa por um entendimento das imagens como principal representação semiótica:

Para fazer uma análise minuciosa de uma imagem, tem-se que trabalhar com uma série de signos que representam o imaginário de uma sociedade que revela sua verdadeira realidade. Uma das leituras fotográficas possíveis – provavelmente a mais habitual – é por meio da análise semiótica, que considera a imagem enquanto signo. Tal análise consiste em tentar estabelecer um paralelo entre dois planos: o da expressão da imagem (o que ela mostra) e seu conteúdo (o que ela significa); a realidade exterior a que ela faz referência (significante) e o conteúdo material da imagem (significado). (de SOUZA, CUSTÓDIO, 2005, p. 240-241)

Tomamos então a definição de signo de Charles Sanders Peirce e interpretada no Brasil por Lúcia Santaella no livro "O que é semiótica":

Um signo intenta representar em parte pelo menos, um objeto que é, portanto, num certo sentido a causa ou determinante do signo mesmo se o signo representar seu objeto falsamente. Mas dizer que ele representa seu objeto implica que ele afete uma mente, de tal modo que, de certa maneira, determine naquela mente algo que é imediatamente devido ao objeto. Essa determinação da qual a causa imediata ou determinante é o signo e da qual a causa imediata é o objeto pode ser chamada o Interpretante. (Peirce apud Santaella, 1983, p. 78)

E, ao cruzar o conceito da semiótica com a moda, torna-se própria a expressão de individualidade, valores e cultura por meio da relação moda e semiótica que acontece intrinsecamente:

[...] seus textos/objetos-roupas passam pelo crivo de leituras que extrapolam a sua funcionalidade e adentram às questões de sua valoração subjetiva, quer pela eleição de grupos que atribuem à roupa determinados valores agregados quer pela identificação do sujeito usuário de um objeto que lhe aporta determinados traços de identidade (CASTILHO, 2005, p. 52).

Até aqui, na perspectiva da moda como discurso, entendermos suas manifestações, assim como suas perspectivas de análise. Vimos, portanto, como lembra Umberto Eco em "Psicologia do Vestir" (1989), que a moda é um dos casos em que o objeto pode perder a tal ponto sua funcionalidade física e adquirir tanto valor comunicativo, que se transforma, acima de tudo, em sinal. "O vestuário, portanto, fala", afirma Eco.

Entretanto, a moda só existe como esse discurso de subjetividade por meio da dimensão que assume ao vestir o corpo, ao compor uma identidade. Para tratar do tema do corpo associado

à moda e como expressam identidades e subjetividades, vamos utilizar a obra "Corpo e Moda: por uma compreensão do contemporâneo", de 2008, de Ana Claudia Oliveira e Kathia Castilho.

Segundo as autoras, a contemporaneidade acrescenta papéis ao corpo, um dos quais é ser um meio de propagação de mensagens, objeto de discussão nos mais diversos veículos de comunicação de massa, desde a saúde até, mais recentemente, a moda:

Seja no aspecto no aspecto da saúde corporal, seja no estético, seja no aspecto de elemento criador de mensagens artísticas e, recentemente como suporte para que criadores, pela roupa, usem-no como base para emissão de mensagens de "moda". (OLIVEIRA, CASTILHO, 2008, p. 75).

Entretanto, o corpo não é um suporte vazio de significados; moda e corpo se entrelaçam criando significados únicos dessa interação:

O corpo vestido é processado nos imbricamentos dessas suas plásticas: a do corpo e a da roupa, cujos sistemas de expressão se sincretizam para, com interações, veicular com coesão um mesmo plano de conteúdo. Admitimos, então, que a plástica do corpo e a plástica da roupa são comandadas por um só procedimento de enunciação, a qual faz do discurso uma especificação particular das estruturas semio-narrativa. Assim, o sentido de uma roupa só se completa ao vestir um corpo, quando, o que determinamos por um sintagma composto: o corpo vestido assume sua plena competência para atuar. (OLIVEIRA, CASTILHO, 2008, p. 94).

Assim, o sujeito constrói sua identidade por meio de uma integração entre os modelos prescritos para seu corpo e para sua vestimenta, aparentando sua visão de mundo, concepção da vida, anseios e valores. Isso se dá no aspecto visual, no que Oliveira e Castilho chamam de "cinetismo" da roupa em composição com o movimento do corpo. "A visualidade do corpo e seu cinetismo e a da roupa e sua cinética, assumimos então, não são feitas separadamente, mas, pelos seus modos de interagir, que são os modos de transcrição da aparência" (OLIVEIRA, CASTILHO, 2008, p. 94).

Dessa forma, corpo, vestimenta e acessório são possibilidades infinitas de sujeitos que o indivíduo contemporâneo tem dispostas à sua frente para construir diversas narrativas de si mesmo:

Ser um, mais de um, todos, nenhum, esses são os desafios diários que o sujeito enfrenta no ato de vestir o corpo, de combinar acessórios e complementos, de arrumar

sua face, a cabeleira e assim, de se arranjar, obter uma entidade subjetal ou objetal. Entre automatismo e inovação, a construção do sujeito torna-se narrativa existencial exemplar da contemporaneidade: o que o sujeito é e com ele se mostra, o que é decorrente do seu corpo vestido. (OLIVEIRA, CASTILHO, 2008, p. 97).

Até então, tais interligações entre moda e corpo são pontos de vista gerais que abrangem tanto homens quanto mulheres. Entretanto, como vimos anteriormente, a moda consagra-se como uma arte do feminino na medida em que impõe sobre a sacralização da beleza feminina. Isso se mostra na relação com o corpo e as tendências de beleza que imperam na moda. O culto que têm de si é extremamente fragmentado:

O culto de si é estruturalmente fragmentado; a imagem que ela tem de seu corpo é raramente global: o olhar analítico prevalece sobre o sintético. [...] O narcisismo analítico detalha o rosto e o corpo em elementos distintos, cada um deles afetado por um valor mais ou menos positivo: nariz, olhos, lábios, pele, ombros, seios, quadris, nádegas, pernas são objeto de uma autoapreciação, de uma autovigilância que acarretam "práticas de si" específicas. (LIPOVETSKY, 2005, p. 159)

É com essa questão sobre a desigualdade na forma que a mulher interage com o corpo que introduziremos dimensão da moda que a interliga com aspectos de gênero. Como manifestos no capítulo anterior, as manifestações de gênero no contemporâneo perpassam diversas questões: da relação da mulher com a natureza, até formas de subversão. Com isso, discutimos amplamente o signo mulher e o signo feminino na sociedade, mas, como formula Strathern (1988), as formulações teóricas acerca desses conceitos não são pontos inaugurais da discussão. Podemos entender, também, as manifestações do feminino, com o exemplo da moda, como uma das diversas vozes que se propõe a esses estudos e debates.

Para adentrarmos nessa temática, recapitulamos, portanto, que a moda é, na contemporaneidade, uma expressão de identidade. Assim, quando falamos de identidade de gênero, estamos também falando da moda como uma de suas manifestações. É importante, portanto, situarmos a moda não só como uma representação de diferenciação subjetiva, de classe, ou de um grupo, mas, também, como uma tecnologia social de gênero. O conceito é explicado por Tereza De Lauretis (1994) que inicia a reflexão sobre o termo gênero a partir da gramática e de como este aparece na forma gramatical de diferentes maneiras, ou mesmo ausentes, conforme a língua, verifica que:

O termo gênero é uma representação não apenas no sentido de que cada palavra, cada

signo, representa seu referente, seja ele um objeto, uma coisa, ou ser animado. O termo “gênero” é, na verdade, a representação de uma relação, a relação de pertencer a uma classe, um grupo, uma categoria. Gênero é a representação de uma relação(...) o gênero constrói uma relação entre uma entidade e outras entidades previamente constituídas como uma classe, uma relação de pertencer (...). Assim, gênero representa não um indivíduo e sim uma relação, uma relação social; em outras palavras, representa um indivíduo por meio de uma classe (Lauretis, 1994, p. 210)

Seguindo o texto de Lauretis (1994), as concepções de masculino e feminino, nas quais todos os seres humanos são classificados, formam em cada cultura, um sistema de gênero, um sistema simbólico ou um sistema de significações que relaciona o sexo a conteúdos culturais de acordo com valores e hierarquias sociais. Uma das principais proposições do texto de Lauretis (1994) é quanto à construção do gênero enquanto produto e processo:

A construção do gênero é tanto produto quanto o processo de sua representação”. Para ela o “sistema sexo-gênero, enfim, é tanto uma construção sociocultural quanto um aparato semiótico, um sistema de representações que atribui significado (identidade, valor, prestígio, posição de parentesco, status dentro da hierarquia social etc.) a indivíduos dentro da sociedade. Se as representações de gênero são posições sociais que trazem consigo significados diferenciais, então o fato de alguém ser representado ou se representar como masculino ou feminino subentende a totalidade daqueles atributos social (Lauretis, 1994, p. 212).

Ou seja, nesse contexto, a moda pode ser uma dessas manifestações da construção, parte desses processos e tecnologias que formam o que é ser representado pelo feminino ou pelo masculino.

Assim, unindo o conceito de Butler (1989) de performatividade de gênero na qual se entende que identidade original sobre a qual se molda o gênero é uma imitação sem origem, constituída de repetições incessantes ao de que a moda é uma de suas manifestações, tomemos como lugar o desfile de moda como lugar no qual podemos perceber essa performatividade de forma metafórica, mas, sobretudo, como algo que se ensaia/apresenta conceitos e vivências conceituais da realidade.

Lipovetsky (2009) conceitua que os desfiles são verdadeiros espetáculos, e que essa noção surgiu depois da guerra de 1914, na era da Moda de Cem Anos:

Depois da guerra de 1914, à medida que as compras de modelos pelos compradores profissionais estrangeiros se multiplicavam, as apresentações sazonais de coleções

foram organizadas em datas mais ou menos fixas. Cada grande casa apresenta a partir de então, duas vezes por ano em Paris [...] suas criações de verão e de inverno, e depois, sob a pressão de compradores estrangeiros, as de outono e de primavera. (LIPOVETSKY, 2009, p. 83)

Os desfiles então se tornam institucionalizados como tática de sedução a partir desse período, dessa forma não impõe suas regras, mas as fazem parecer atrativas e necessárias aos desejos dos consumidores:

A Alta Costura é uma organização que, sendo burocrática, emprega não as tecnologias de coerção disciplinar, mas processos inéditos de sedução que inauguram uma nova lógica do poder. Sedução que aparece nas técnicas de comercialização dos modelos: apresentando modelos em manequins vivos, organizando desfiles-espetáculos. (LIPOVETSKY, 2009. p. 111)

E, como o corpo feminino é sempre percebido dentro de uma lógica estética de metamorfose:

Numa perspectiva de psicologia estética e social, o corpo feminino é sempre percebido e classificado na vida cotidiana em função de certos critérios estéticos. Esses modos de expressão e de intervenção corporal fazem com que o corpo surja na cena da vida cotidiana não como objeto natural, mas, sim, como produto voluntariamente transformado, mascarado, metamorfoseado (roupas, maquilagem, tatuagem, megahair).

Concluindo, os desfiles são a materialização de uma lógica de comercialização, em sua agenda anual, apresentam através dos "manequins vivos" performances de identidade, despertam o desejo não através de uma necessidade, mas através de uma vontade de ser parte daqueles universos apresentados.

Apresenta-se, diante da clientela (em sua maioria feminina) e ávida por novas interpretações de si mesmas, metáforas, personagens, música, em um verdadeiro teatro de performances: "a Alta Costura instala desde o século XIX [...] uma tática de ponta do comércio moderno fundada na teatralização da mercadoria [...]" (LIPOVETSKY, 2009. p. 111).

4). ANÁLISE DO PRIMEIRO DESFILES HAUTE COUTURE DA ESTILISTA.

Neste capítulo daremos ínicio a parte final do trabalho que consiste em, munidos das teorias expostas nos capítulos anteriores, analisarmos um dos desfiles de Alta Costura promovidos pela marca Dior em janeiro de 2017. O desfile escolhido, como apresentado na introdução, é o da coleção de primavera- verão do calendário da semana de moda de Paris. O desfile também a estreia de Maria Grazia Chiuri como diretora artística da casa, é um momento simbólico, uma vez que é a primeira mulher a assumir a posição em 70 anos de existência da Dior. Em algumas declarações expostas a seguir Chiuri fala sobre seus desafios de inovar, trazer um ponto de vista feminino e, ao mesmo tempo, manter a essência da marca quase secular.

Nosso objetivo é entender de que forma esse desfile manifesta essa intenção pela inovação, pela aproximação de uma feminilidade. Em linhas gerais, algumas perguntas nos guiam: qual a linguagem que Chiuri se apropria ou cria para expor o conceito do desfile? Quais são suas inspirações? Qual o impacto disso dentro das atribuições de construção do feminino expostas por Butler? Em que sentido suas estratégias estão de acordo com o que Lipovetsky coloca para a moda aberta?

Para essa análise, nossos objetos de estudo serão variados, constando tanto as fotografias digitais do desfile como os discursos da imprensa, da marca e da própria estilista, todos amplamente divulgados na imprensa especializada de moda que se propõe a fazer uma cobertura imediata do assunto.

A metodologia, explicada mais detalhadamente a seguir vai contar de aparatos semióticos apresentados por Lúcia Santaella (2012) em "O que é Semiótica". O entendimento primordial de que a semiótica propõe- se a estudar "todas as linguagens possíveis" (SANTAELLA, 2012, p. 19).

Anterior à análise, vamos começar com um breve contexto da história da marca Dior e do momento que vive com a entrada da estilista Maria Grazia Chiuri. Além, é claro, de uma breve biografia da estilista.

4.1) BREVE HISTÓRIA DA DIOR E O CONTEXTO DE MARIA GRAZIA:

É muito interessante começarmos esse contexto com um olhar no site da Maison Dior,¹⁸ onde se encontram conteúdos sobre o surgimento da marca e, principalmente, as expressões de sua essência: seu criador, o estilista Christian Dior. Isto porque, assim como Lipovetsky (1995) nos situou, na era da Moda de Cem Anos, as tradicionais casas de costura como a Maison Dior se fundaram sobre a figura de um criador, um gênio por trás, e é esse DNA que confere valor à marca na atualidade, uma vez que a maioria de sua rentabilidade não advém mais das vendas de roupas, mas do licenciamento de perfumes, maquiagens e etc.:

Com a Alta Costura, impossível como nas organizações burocráticas estritas, separar a pessoa da função, o poder não é intercambiável ou desencarnado, definindo-o costureiro por um talento singular, sua marca, que por vezes se procurará, para os maiores "imortalizar", perpetuar mesmo após seu desaparecimento. (LIPOVETSKY, 2009, p. 109)

Neste sentido, muito da história da Dior é contada sobre pilares/expressões da personalidade de seu criador, Christian Dior, são alguns deles: sua grande criação, o "New Look" da Dior; a paixão de Christian pelas flores e sua casa em GreenVille; sua paixão pelo misticismo do Tarot; e, por último, o endereço parisiense da Maison. Vamos adentrar como cada elemento se expressa na marca e compõe esse DNA histórico que permeia até hoje a marca.

Primeiro o que deu origem a marca, o lançamento do "New Look" da Dior em 1947, ou seja, o desfile que apresenta o *tailleur bar*¹⁹: modelo que virou sinônimo da marca desde então. O modelo é constituído por uma jaqueta acinturada e uma saia plissada (ver figura 1) e marcou a época pois, em um momento pós-guerra, onde a simplicidade e o conforto reinavam, Dior trouxe o conceito de feminilidade e luxo à tona novamente. No site, há uma história do "New Look Dior" até os dias de hoje e como a silhueta é continuamente remodelada sem, no entanto, perder sua essência durante os anos: mais de seis décadas após seu nascimento, a revolução do "New Look" e seu espírito continuam inspirando a Dior. Segundo o site: "O "New Look" é uma perpétua revolução".

¹⁸ Site Maison Dior, disponível em: <https://www.dior.com/couture/pt_br/a-maison-dior/historias-da-dior> último acesso em 06/09/2019

¹⁹ Segundo o site da Maison Dior, o Tailleur é o nome dado ao modelo constituído por paletó e saia. O tailleur bar é o nome dado para o tailleur feito por Christian Dior, imortalizado como "New Look" da Dior.

Figura 1: Tailleur Bar



Fonte: site La Maison Dior.

Segundo Lipovetsky (1995), a nova silhueta foi criticada por feministas por resgatar os moldes dos antigos espartilhos. Lipovetsky contextualiza que a Alta Costura, assim como movimentos artísticos de vanguarda²⁰ é também marcada por idas e vindas:

A exemplo da arte, a Alta Costura lançou-se em um processo de rupturas, de escalada, de mudanças profundas, que a tornam aparentada de suas reviravoltas, de suas "voltas atrás" (o New Look de Dior), à vanguarda. Ainda que a corrida a frente não tenha se traduzido pelos signos extremistas e destruidores do desmembramento, a moda foi conquistada pela lógica moderna da revolução, com suas descontinuidades, sua embriaguez do Novo, mas também com suas excomunhões, suas rivalidades, suas lutas de tendência inerentes ao mundo dos criadores. (LIPOVETSKY, 1995, p. 94)

O outro ponto da personalidade de Christian Dior é sua paixão pelas flores cultivadas a na casa de seus pais em Greenville, o futuro costureiro colocava a mão na massa e dava vida a um projeto paisagístico nos jardins de sua mãe, Madeleine Dior. Chamado no site como "jardim do éden" podemos interpretar como uma alusão a esse lugar de infância do costureiro e de inspiração para suas coleções. O cultivo tornou-se inspiração para o floral perfume "Miss Dior" e ambientou o desfile de estreia da marca em 1947. Sempre que podia, Christian Dior voltava à casa de Greenville para vestir sua roupa de jardineiro e cultivar seu jardim.

²⁰ Segundo Lipovestky (2009) os movimentos da moda de cem anos estão conectados às vanguardas artísticas: "Não é um fenômeno anedótico que, desde a aurora do século XX, certos grandes costureiros admiram e frequentam artistas modernos." (p. 93)

É possível notar que, a figura de Christian exposta no site, a simbologia que utilizam do "jardim do éden" e de como isso dá inspiração para criá-lo é semelhante às ideias expostas por Ortner (1979) em relação a figura do homem como esse ser que está nos âmbitos da cultura e que, busca na natureza, sua inspiração para a feminilidade.

Outro ponto da personalidade de Christian Dior é sua superstição e afeição às videntes e cartomantes. No site essa história é contada a partir de diversos momentos em que símbolos, números e chamados estiveram atrelados ao seu sucesso profissional. O principal deles, o lançamento da sua marca, no qual teve o conselho de uma cartomante. Além disso, Dior tinha como superstição amarrar nas bainhas de seus vestidos um ramo seco de lírio-do-vale e levava no bolso um relicário composto pela flor entre outros amuletos como: um trevo de quatro folhas, gravetos de madeira, dois corações.

O último ponto dessa história contada a partir dos elementos de Christian Dior é o endereço onde tudo começou: o número 30 da avenida Montaigne em Paris. Christian estava passando em frente ao pequeno hotel quando teve certeza que ali seria o lugar para abrir sua própria casa de alta costura.

Concluindo, a marca constrói seu DNA, que será mantido durante as décadas sobre símbolos de sedução da feminilidade (LIPOVETSKY, 1995). Esse é um grande pilar que seguirá presente nas coleções posteriores assinadas por uma sequência de estilistas, até chegar na atual Maria Grazia.

Christian Dior morreu em 24 de outubro de 1957, na estação termal Toscana de Montecatini, na Itália, deixando um verdadeiro império do luxo construído, com 28 ateliês e 1.200 empregados. E, segundo o blog especializado em moda Lillian Pacce²¹, da jornalista homônima, durante dez anos, Christian Dior foi o estilista mais cultuado e admirado no mundo da moda, suas criações foram sucesso e seu nome associado a elegância e refinamento. Para assumir a direção de criação da grife, após a morte de seu criador, foi escolhido o então jovem talento Yves Saint-Laurent, que chegou a provocar uma certa controvérsia por ter criado peças pouco tradicionais para a marca, como jaquetas de couro preto e vestidos curtos. Em 1960, Saint-Laurent foi convocado para servir na guerra da Argélia e em 1962, já de volta a Paris, abriu sua própria maison. Seu lugar foi ocupado por Marc Bohan, estilista francês experiente. Seus modelos eram esguios e seus modelos mais influentes foram apresentados em 1966, baseados no filme "Doutor Jivago", com casacos amplos acinturados, vestidos longos e botas.

²¹ Blog de moda da Lillian Pacce: <<https://www.lilianpacce.com.br/moda/e-oficial-maria-grazia-chiuri-e-1a-mulher-estilista-da-dior/>>
Acesso em 04/06/2019

Após Marc Bohan deixar a em 1989, assumiu John Franco Ferré seguido por John Galliano, Byll Gaitten, Raf Simons e, atualmente, desde 2016, Maria Grazia Chiuri.

Segundo matéria do *New York Times*: "*Maria Grazia Chiuri Now at Dior: How It Happened. What It Means*"²² que conta sobre a ascensão de Maria Grazia Chiuri à Dior, Chiuri é uma italiana, nascida em Roma em 1964. De 1999 a 2016 Maria Grazia trabalhou para Valentino ao lado de outro estilista Pierpaolo Piccioli, foi quando em 2016 assumiu a direção artística da Dior.

Em entrevista para a *O Globo*²³, Maria Grazia afirma que é regida pela ideia de que as coleções de moda são poderosas formas de disseminar ideias e, como mulher à frente da Dior se fez alguns questionamentos: "O que é feminilidade hoje? Como posso ajudar as mulheres a mostrar essa característica e permanecerem feministas ao mesmo tempo?". Isso porque, por mais que ela venha como um símbolo de primeira mulher à frente da marca, ela também tem o papel manter o DNA da marca, ainda mais quando assume nas vésperas da Dior completar 70 anos: "Refleti sobre a influência que a herança da grife tem tido na cultura popular, de forma a conectar livremente o passado ao presente, mas especialmente para delinear o futuro".

Sua estreia na marca ocorreu em 2016, com o desfile *prêt-à-porter*. Como desfile de estreia, Chiuri marcou seu espaço e sua intenção de renovar e trazer um ponto de vista feminista. Este não será nosso desfile de análise, mas é importante ressaltar que o primeiro passo da estilista na casa teve um marco importante dentro do que ela diz se propor: a camiseta "We Should All be Feminists"²⁴

A camiseta (ver figura 2) com a frase, título de um ensaio da escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie²⁵, vestiu uma das modelos do desfile e gerou diversos comentários da mídia especializada. Na mesma matéria para *O Globo*²⁶, Chiuri declara: "Quis enfatizar que a feminilidade e o feminismo podem e devem ser complementares. Desafiei as regras da beleza moderna com uma coleção que refletia não apenas a tensão sensual que existe entre o corpo e

²² Maria Grazia à frente da Dior: como isso aconteceu e o que significa, disponível em <<https://www.nytimes.com/2016/07/08/fashion/maria-grazia-chiuri-dior-creative-director.html>> acesso em 06/06/19

²³ Em entrevista: Maria Grazia Chiuri: 'Desafiei as regras da beleza moderna' <<https://oglobo.globo.com/ela/moda/maria-grazia-chiuri-desafiei-as-regras-da-beleza-moderna-21300018>> acesso em 06/06/19

²⁴ Todos devemos ser feministas (tradução nossa)

²⁵ Segundo o jornal Telegraph, Chimamanda é reconhecida como uma das mais importantes jovens autoras anglófonas de sucesso, atraindo uma nova geração de leitores de literatura africana, rica de posicionamento feminista e político. Disponível em <<https://www.telegraph.co.uk/news/uknews/1553821/Nigerian-author-wins-top-literary-prize.html>>

²⁶ ib. 5

a roupa, mas também com uma consciência feminista, que é empregada no sentido de oportunidades iguais.".

Figura 2: Camiseta We Should All Be Feminists



Fonte: O Globo (2016)

Ou seja, Chiuri expõe, em seu primeiro momento na Dior seu ponto de vista de como uma mulher interpreta o feminismo e a feminilidade no campo da moda. As palavras "desafiei" e "consciência feminina" carregam intenções politizadas da moda como disseminadora de pensamento, ou manifestação deles.

Neste trabalho, vamos analisar a primeira coleção da estilista (segunda coleção depois da prêt-à-porter) para a Alta Costura a fim de entender quais os conceitos e símbolos utilizados pela estilista para falar da feminilidade e do feminismo em suas concepções neste segundo momento.

5.2) MOTIVO DE ESCOLHA E METODOLOGIA.

O desfile analisado é o que aconteceu em janeiro de 2017, e é o primeiro desfile para Alta Costura de Maria Grazia. É precedido por um desfile que vinha com uma carga desafiadora e de posicionamento (com a camiseta "We Should All be Feminists") o que tornava grandes as expectativas para esse segundo momento da estilista. Entretanto, Maria Grazia faz questão de ressaltar em matéria ao jornal britânico *The Guardian*: "Dior offers pure escapism with fairytale haute couture show" as diferenças entre a Alta Costura e o prêt-à-porter Primeiro pelo fato de fazer parte dos 70 anos de marca da Dior o que exigiria da recém-chegada estilista algum tipo de posição em relação a isso, principalmente por se tratar da Alta Costura, o circuito mais tradicional historicamente da moda (LIPOVETSKY, 1995). E, em segundo lugar, porque a estilista também teria que trazer a sua visão de feminilidade atualizada e continuar chamando atenção para suas criações. Fazendo uma conexão com o que Lipovetsky (1995) expõe, se trata da secular ambiguidade da moda, a cada coleção algo que de novo tem que surgir, ao mesmo tempo que os modelos e silhuetas precisam ser preservados dentro da lógica burocrática da moda.

Nossos objetivos com a análise é entender de que forma, na Alta Costura da Dior, Maria Grazia, como primeira mulher à frente da casa, trouxe sua visão moderna de feminilidade e feminismo, quais foram os recursos, tanto estilísticos das roupas, como do cenário e todo conceito do desfile utilizados e como são interpretados. Além disso outros objetivos permeiam a análise e se entrecruzam com as teorias feministas pós-estruturalistas de Judith Butler e com o movimento do Sagrado feminino, ou seja, de que forma, esse desfile dialoga com as teorias expostas, demonstrando as principais conclusões em manifestações

Quando pensamos em entender esses recursos temos à mão tanto os materiais discursivos da estilista divulgados pela mídia especializada como as fotos do desfile, também divulgadas através da mídia impressa.

A partir disso, nossos objetivos e materiais, definiremos como metodologia o ponto de vista semiótico, tendo como base teórica o livro "O que é semiótica" de 2012 da comunicóloga e doutora em teoria literária Lucia Santaella que se baseia basicamente em Charles Sanders Peirce, cientista-lógico-filósofo, originador da fonte norte-americana²⁷ do estudo da Semiótica.

A autora define o campo da semiótica como:

²⁷ Segundo Santaella (2012) a Semiótica teve um peculiar nascimento pelo fato de ter tido três lugares de origem que se deram quase simultaneamente no tempo: uma nos Estados Unidos, uma na antiga União Soviética e a terceira na Europa Ocidental.

A semiótica é a ciência que tem por objeto de investigação todas as linguagens possíveis, ou seja, que tem por objetivo o exame dos modos de constituição de todo e qualquer fenômeno de produção de significação e sentido. (SANTAELLA, 2012, p. 19)

E como dito, essa investigação se dá sobre os fenômenos de comunicação, aqui adentram a moda e a fotografia por exemplo, seguindo a definição de fenômeno:

Todo fenômeno de cultura só funciona culturalmente porque é também um fenômeno de comunicação, e considerando-se que estes só comunicam porque se estruturam como linguagem, pode-se concluir que todo e qualquer fato cultural, toda e qualquer atividade ou prática social constituem-se como práticas significantes, isto é, práticas de produção de linguagem e de sentido. (SANTAELLA, 2012, p. 18)

Mais algumas definições expostas por Santaella (2012) serão necessárias antes de adentrarmos nas análises, entre elas a de signo e interpretante e símbolo. Segundo a autora existem diversos significados para o signo, a escolhida pela autora se resume a:

Um signo intenta representar, em parte pelo menos um objeto que é, portanto, um certo sentido, a causa ou determinante do signo, mesmo se o signo representar seu objeto falsamente. Mas dizer que ele representa seu objeto implica que ele afete uma mente, de tal modo que, de certa maneira, determine naquela mente algo que é mediadamente devido ao objeto. Essa determinação da qual a causa imediata ou determinante é o signo, e da qual a causa mediata é o objeto é o Interpretante". (SANTAELLA, 2012, p. 90)

E, para definir Interpretante, Santaella define em relação ao conceito de Intérprete, ou seja, quem irá se relacionar com as representações criadas pelo objeto:

Ora, o signo só pode representar seu objeto para um intérprete, e porque representa seu objeto, produz na mente desse intérprete alguma outra coisa (um signo ou quase signo) que também está relacionada ao objeto não diretamente, mas pela mediação do signo. (SANTAELLA, 2012, p. 15)

Com isso, a definição de símbolo se dá, segundo a autora, como um signo que já adquiriu significado mais estável dentro da cultura, ou seja, já faz parte de um acordo dentro de um determinado grupo de pessoas seu significado e contexto remetidos.

E, como Santaella (2012) levanta, há um condicionamento histórico que nos leva a crença, muitas vezes, que as únicas formas de conhecimento, saber e interpretação ocorrem necessariamente pela língua. O que, segundo a autora, não é verdade:

Em todos os tempos, grupos humanos constituídos sempre recorreram a modos de expressão, de manifestação de sentido e de comunicação sociais outros e diversos da linguagem verbal, desde os desenhos nas grutas de Latrux os rituais de tribos "primitivas", danças, músicas, ceremoniais e jogos, até as produções de arquitetura de objetos, além das formas de criação de linguagem que viemos a chamar de arte: desenhos, pinturas, esculturas, poética, cinematografia. (SANTAELLA, 2012, p. 15)

Tendo isso, é importante ressaltar que, a partir da postura de interpretação, os significados obtidos através dos signos dos desfiles podem não ser originalmente o que Maria Grazia pensou, mas o que iremos interpretar durante a análise.

Finalmente, com nossos objetivos e metodologias, vamos ter como objetos analisar, tanto as produções verbais do desfile disseminadas na mídia imprensa (que contém declarações da estilista) como, principalmente as fotos divulgadas do espaço, roupas e etc.

5.3) O DESFILE: TEMÁTICA, ANÁLISE E CONCLUSÕES.

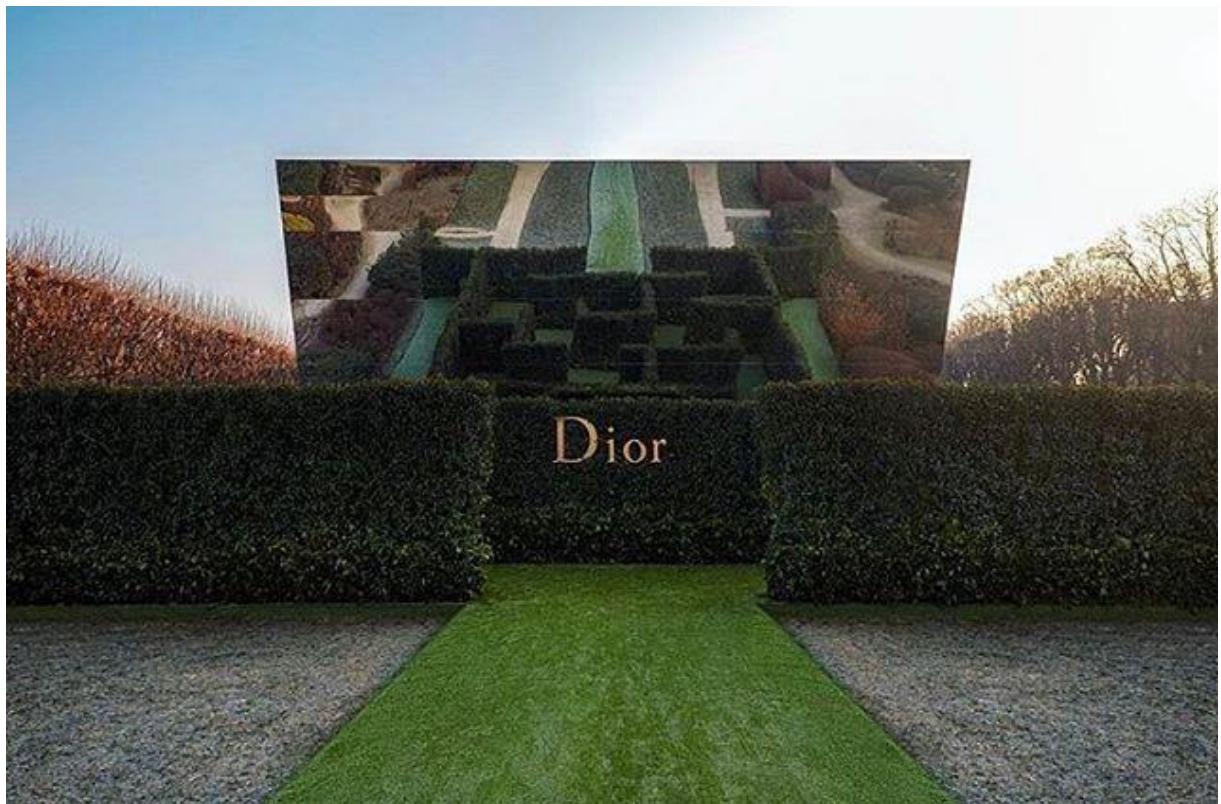
No geral, analisando diversos veículos de mídia, tanto nacionais, como internacionais, sobre o desfile, de onde retiramos o material da análise abaixo, as palavras "Conto de fadas", "Misticismo", "Magia" são extremamente recorrentes: é o exemplo veículo especializado *Fashionista*, que na matéria "Dior Haute Couture taps into a whimsical, witchy fairy tale for spring"²⁸ conta detalhes da ambientação e conceito do desfile.

Orientados pelo que Maria Grazia declarou ao canal no youtube sobre sua proposta para o desfile: "My vision for the new Dior couture woman: she is desirable, fragile, but with inner strength", de que maneira essa representação da mulher para Chiuri é sedutora, frágil e dotada de força interior, vamos decupar o evento em 5 principais elementos de análise: (1) o cenário; (2) as roupas; (3) e, por último, acessórios e maquiagem. Ao longo desses três principais elementos vamos entender o que representam, qual o conceito principal do desfile, problemáticas e soluções do feminino e da feminilidade de Chiuri e de que formam dialogam com as posições sobre alta costura de Lipovetsky (1995), e da visão de feminino e gênero de Butler, além de suas possibilidades e intercâmbios com a filosofia do Sagrado Feminino.

²⁸ A Alta Costura de Dior aposta em um conto de bruxas detalhista para a primavera. Disponível em <<https://fashionista.com/2017/01/dior-haute-couture-spring-2017-review>> Último acesso em 06/06/2019

Em primeiro, segundo a cobertura da Vogue norte americana²⁹, o espaço no qual se deu o desfile: o jardim no Museu Rodin em Paris. Com uma ostentativa entrada para uma tenda, que convidava para a entrada de um labirinto - refletido em um espelho (ver figura 3).

Figura 3: Entrada desfile - Museu Rodin



Fonte: Vogue (2017)

Os ares bucólicos e o próprio labirinto continuam no interior da tenda, na qual a tradicional retilínea passarela dá lugar a um labirinto arredondado pelo qual as modelos irão desfilar (ver figura 4). Maria Grazia, em entrevista para a Vogue dentro da mesma cobertura da revista, explica o labirinto como uma metáfora para sua carreira e para sua própria vida na qual ainda tateia como assumir o protagonismo dentro da consagrada Dior depois de tanto tempo à frente da Valentino. Mas a figura do labirinto nessa análise toma proporções maiores dentro da proposta tradicional de feminilidade e coerente com sua postura feminista, um labirinto que é percorrido por ela para desvendar soluções a essas problemáticas, mas, também, por nós durante esta análise, uma vez que seu significado não se encerra aqui. É por isso, que vamos mais a fundo no símbolo do labirinto.

²⁹ Cobertura da Vogue disponível em <<https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2017-couture/christian-dior>> Acesso em 08/06/19

Figura 4: Labirinto Interior



Fonte: Vogue (2017)

O símbolo do labirinto vem sendo construído há milênios através do mito do Minotauro e o labirinto, o qual Hirdes e Scarparo (2015) resumem:

O minotauro, representado na arte clássica como um ser com corpo de homem e cabeça de touro, habitava o labirinto, no qual eram oferecidos tributos, inclusive jovens destinados ao sacrifício. Tratava-se de um acordo entre os reis Egeu de Atenas e Minos de Creta: o primeiro deveria enviar, a cada sete anos, quatorze jovens à Creta, para que Atenas não fosse invadida por Minos. Coube a Teseu, um jovem herói de Atenas, juntar-se ao grupo de oferendas e enfrentar o monstro. Desenrola-se, então, a

aventura no labirinto, cujo sucesso dependeu também dos fios da jovem Ariadne que conduziram Teseu à saída do labirinto. (HIRDES, SCARPARO, 2015, p. 2)

No mito de Teseu, que percorre o labirinto para enfrentar o Minotauro como em outras narrativas mitológicas sabe-se que o labirinto representa essa viagem arquetípica na qual heróis tem que enfrentar medos, superar confusões, para conseguir chegar ao centro e conquistar a vitória. Essa analogia pode estar ligada a um símbolo de uma luta individual por uma verdade profunda da psique de cada um.

É nessa busca obviamente que Maria Grazia cita estar se destinando, mas há também um labirinto que significa essa própria busca pela feminilidade que, por muitas vezes se mostra ambígua entre a sedução e fragilidade e a força e potência. É essa ambiguidade da busca interior pela qual também passa os questionamentos anteriores acerca do sagrado feminino dentro da contemporaneidade, ou seja, para Butler (1989), mimetizar um passado pré-linguístico para atingir os caminhos do feminino - assim como a filosofia do Sagrado feminino faz - não seria eficiente em termos da contemporaneidade.

O labirinto no interior também transmite uma atmosfera de bosque noturno, com grama por todo chão e uma grande árvore central com seus ramos se estendendo. Na ponta dos ramos e pelos seus galhos, patuás, lâmpadas e cartas de tarô, uma homenagem a Christian Dior. E, para além disso, o misticismo, muitas vezes conectado ao universo místico das bruxas e englobado pelas manifestações do Sagrado Feminino.

Outro ponto da nossa análise são as vestimentas, exclusivamente *tailleurs*, vestidos, calças e saias. Nesse momento, é importante delimitar que a visão sobre moda se dará basicamente pela análise de Lipovetsky (1995) sem, no entanto, adentrar em demais aspectos técnicos de modelagens, cortes e etc., de competência para outros estudos.

De primeira mão, é interessante notarmos a primeira roupa que entra na passarela, inaugurando o desfile e as próximas 59 roupas do desfile (todas suas fotos disponíveis no anexo A), é a versão o "New Look" de Maria Grazia, o tailleur bar em uma versão com capuz e com calças (ver figura 5). Ou seja, reflete o que Lipovetsky (1995) propôs sobre, por mais que a moda sempre se encarregue de trazer o novo, as principais linhas e moldes se mantêm.

Figura 5: Primeiro tailleur bar



Fonte: Vogue (2017)

Em uma outra situação, a comparação entre o tailleur bar de Chiuri com o original de Christian Dior fica ainda mais evidente, é o caso do 17º look a aparecer na passarela (ver figura 6). Em ambas situações as mudanças de silhueta são sutis, mas aspectos da modernidade aparecem, como é o caso de, no look com capuz a parte inferior do tailleur não ser a tradicional saia plissada, mas, sim, uma calça, e, no caso do 17º look a transparência na parte inferior, aspecto inviável em termos históricos para a feminilidade proposta por Dior no pós-guerra.

Mais uma vez, vemos a ambiguidade marcar a moda e representar os conceitos ambíguos dos quais Maria Grazia se propõe a encontrar uma solução: de um lado manter o DNA Dior de feminilidade, de outro assumir seu ponto de vista - que é também feminista - sobre o assunto.

Figura 6: Tailleur bar (17º look do desfile) ao lado do original "The New Look" de 1947



Fonte: Vogue (2017)

Além disso, ambiguidade inerente às mudanças na alta costura desde a moda de cem anos (LIPOVETSKY, 1995), que propõe a ser uma manifestação do novo e moderno, mas se manter sobre mudanças sutis na forma.

Conforme o desfile toma continuidade, outros modelos vão surgindo, entre eles, podemos perceber uma forte presença das flores (Ver figura 7) totalmente em consonância com o bosque, com a paixão de Christian Dior, mas, também, em como Maria Grazia se propõe a trazer a feminilidade e sua sedução: atrelada aos valores seculares e aristocráticos da mulher associada a beleza e delicadeza de uma flor (LIPOVETSKY, 1995). E, como também vamos ver na análise dos adornos e sapatos, a essa ideia de mulher que está em conexão com a natureza, como parte de seu corpo e sua identidade, ideais propagados por Éstes (1995) demonstrado a partir do arquétipo da "Mulher Selvagem" e também atrelado a uma visão cultural da mulher pertencente ao mundo da natureza: nota-se no vestido até elementos gráficos menos "concluídos" mais "primitivos", enquanto os homens pertencentes e dominantes do mundo da cultura.

Figura 7: Vestido Mulher selvagem



Fonte: Vogue (2017)

E, como vimos no capítulo 2 dentro da filosofia do Sagrado Feminino, segundo o blog Mandala Lunar que classifica as fases da lua e a ovulação feminina a arquétipos, podemos identificar simbolicamente alguns elementos do vestuário (cores, cortes, adornos) que conectam as manequins a esses arquétipos.

Em uma ordem da lua crescente em diante, em primeiro lugar temos a donzela, representada pela imagem de uma mulher que colhe do frescor da primavera. No desfile encontramos algumas imagens dessa mulher, com os tules delicados, flores desabrochando, cores mais cruas, demonstrando até uma feminilidade intocável, quase que sagrada (ver figura 8).

Em segundo lugar, temos o arquétipo da Mãe (figura 9), conectado à lua cheia, que se relaciona com o período ovulatório da mulher, momento de grande energia solar e voltada ao exterior, associa ao verão e a expansão da feminilidade. No desfile, temos poucos exemplos dessa fase, sendo marcado majoritariamente por elementos de significado mais introspectivo, cores mais sobreas. Entretanto, quando aparecem se sobressaem, é o caso do único vestido vermelho do desfile.

Figura 08: A Donzela



Fonte: Vogue (2017)

Figura 9: A Mãe



Fonte: Vogue (2017)

É importante entendermos o simbolismo da cor vermelha, segundo o Dicionário de Símbolos:

Cor do fogo e do sangue; Como eles, possui um significado simbólico ambivalente; no sentido positivo: cor da vida, do amor, do calor, da paixão fervorosa e da fecundidade; no sentido negativo: cor da guerra, do poder destruidor do fogo, do derramamento de sangue e do ódio. Na Antiguidade era muito difundida a crença de que o vermelho protegia contra os perigos. Assim pintavam-se animais, árvores e objetos em geral de vermelho, para protegê-los de influências malignas ou torná-los fecundados. (...) Os cardeais usam o vermelho como referência ao sangue dos mártires. Mas também Satanás, o senhor do Inferno, e a meretriz Babilônia se vestem de vermelho: expressão da violência consumidora do fogo no Inferno ou os desejos e paixões irrefreáveis (LEXIKON, 2013, p. 203-204).

Ou seja, podemos entender que o símbolo da fecundidade e da paixão condizem com o aspecto da Mãe explicados acima. Entretanto, aparentemente, o aspecto negativo segundo Lexicon (2013), foge a essa relação. Podemos ir além e entender a ambiguidade proposta pelo vermelho também como símbolo, uma vez que ela também é aspecto marcante do desfile Novo x Tradição, Feminilidade x Femismo e, também a ambiguidade do DNA de Chiuri x o DNA de Dior. Uma cor marcada por ambiguidade simbólica, aparecendo uma única vez traz de forma concisa as contradições inerentes a coleção.

Em terceiro lugar, temos a figura da Feiticeira, antecedendo à última A Anciã, é como se fosse um passo anterior, é o início de uma fase ovulatória que significa maior introspecção, é associada à lua minguante, conexão simbólica com o outono, ou seja, símbolo também de uma estação que marca um processo de transformação, essa fase conecta-se mais à uma figura de Mulher Selvagem de Éstes (1995) que ouve suas intuições e conecta-se a ela. A Mulher Selvagem de Éstes é um ótimo referencial para entendermos alguns símbolos da coleção que refletem essa fase (que é a que tem maior representação numérica de looks durante a coleção). É o caso de três exemplos (ver figura 10), o primeiro (à direita), a modelo veste um vestido com um capuz, demonstrando esse misticismo e conexão interior da mulher Feiticeira, além de remeter simbolicamente a uma figura de bruxa construída historicamente. O segundo (ao centro), é um vestido também na cor preta, ornado por gravetos que despontam de forma menos delicada e mais agressiva, mostrando a conexão e despertar de uma mulher que vive na floresta, e "corre com lobos" (ESTES, 1995).. E, por último, o terceiro (à esquerda) carrega o símbolo da lua, reforçando essa conexão lunar e obscura da feminilidade na visão de Maria Grazia.

O último arquétipo é o da introspecção máxima, quando se alcança a lua nova: A Anciã, segundo o blog "Mandala Lunar": "Durante o período da nossa “lua” o corpo e mente passam por um processo de limpeza onde deixamos ir aquilo que não precisamos mais ou que não queremos em nós mesmas e em nossas vidas.". A essa fase, conectamos os *looks* que, ao adotarem a cor branca (ver figura 11), transmite essa limpeza, austeridade e sabedoria da mulher anciã. Coincidentemente, também são vistos em menor proporção. Interessante notarmos que, ao pensarmos na mulher anciã e sua sabedoria, conectada a uma estação invernal simbólica e a uma mulher mais madura, inicialmente imaginamos símbolos mais obscuros e misteriosos, mas o próprio conceito da mulher anciã é sobre a clareza obtida no período da lua nova.

Importante também mostrar que o misticismo e supersticiosos de Dior e atrelados ao que é a feminilidade para Chiuri também se cruzam em bordados com ícones e elementos da astrologia, como podemos ver em dois modelos (ver figura 13)

Com isso, encerramos a análise dos vestidos e silhuetas compostos por Maria Grazia, crentes de que outros significados também podem ser abordados, mas que nosso recorte se deu dentro das repostas à feminilidade e seus entrelaçamentos com a filosofia do Sagrado Feminino dadas por Maria Grazia.

Figura 10: A Feiticeira



Fonte: Vogue (2017)

Figura 11: A Anciã



Fonte: Vogue (2017)

Nosso último tópico de análise são os adereços, joias, sapatos e maquiagem. A começar pelas máscaras que logo no início aparecem: negras e em formato de animais, remetendo, primeiramente à um baile de máscara (ver figura 12) que era uma forma comum de entretenimento da aristocracia inglesa XVI e XVII, o que se associa ao que Lipovetsky trata como a sedução da Alta Costura ainda se conecta muito aos ideais aristocráticos, principalmente tratando-se da sedução feminina. As máscaras também remetem ao símbolo do mistério, do que ainda não foi revelado, símbolo de sedução, mas também dessa busca pelo "verdadeiro" atrelada ao labirinto. Os elementos da natureza reforçam mais uma vez a conexão da feminilidade ao símbolo de natureza.

Figura 12: Máscaras



Fonte: Vogue (2017)

Outro importante ponto são as joias que envolvem os pescoços e dedos das manequins, sempre remetendo a animais: como insetos e borboletas, reforçam a conexão da mulher com a natureza. Entretanto, um dos colares utilizados chama atenção por ser uma cobra (ver Figura 13), e a simbologia da cobra, dentro que estamos propondo investigar é de suma importância. Isso porque a cobra é personagem principal do mito da criação do livro sagrado Gêneses, na bíblia. A cobra corresponde, assim com Eva, a mulher que peca, segundo Campbell (1997):

O fato de que Eva teria se aconselhado com uma serpente também é explicado por dados míticos e arqueológicos, pois, em tempos primitivos, a serpente era um símbolo da sabedoria oracular da Deusa – como ainda evidenciado em tempos históricos pela associação da serpente (Píton) como alta sacerdotisa (a pitonisa), que dava conselhos divinamente inspirados aos chefes de estado gregos no famoso santuário oracular de Delfos. [...]e particularmente à mulher- pelo pecado de desobedecer às ordens de Jeová de não comer o fruto da árvore do conhecimento. [...] recusa em reconhecer o monopólio de Jeová sobre a árvore do conhecimento é um artifício mítico para justificar a predominância masculina e a regra autoritária. (CAMPBELL, 1997, p.22.).

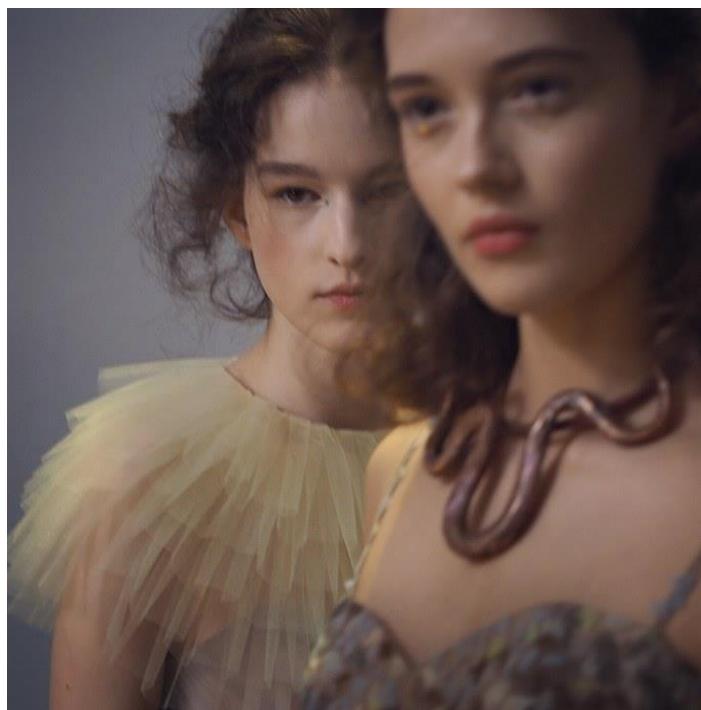
Mas há outras versões que questionam se Eva foi realmente a primeira mulher do jardim do Éden, mas sim Lilith, sempre foi vista como um demônio feminino pela mitologia da Babilônia, e também denominada a primeira mulher que viveu com Adão, segundo Campbell (1997) ela teria nascido do barro assim como Adão e essa progressão de igualdade desejada por Lilith fez com que ela fosse expulsa e, quando retorna, vêm como a serpente que instiga Eva a morder a maça proibida.

Não há versão correta, mas reflexões sobre as possibilidades de interpretação da joia em formato de serpente, uma vez que a serpente é um símbolo conectado a essa relação da feminilidade em oposição ao homem. A mulher como pecado, o homem como a ordem. Mais uma vez, as ambiguidades que marcam o desfile de Chiuri em relação ao feminino: sedução x submissão.

A maquiagem (ver figura 14) quase que invisível aos olhos com pequenas estrelas transparece uma ideia de feminilidade conectada à pureza, as estrelas remetem aos símbolos de astrologia e misticismo comentados anteriormente.

Os adereços da cabeça (Ver figura 15) podem ser entendidos em contraposição aos pés com sapatos baixos (Ver figura 16), quase em contato com a grama do desfile. Para a cabeça flores, penas, e elementos da natureza, podendo simbolizar a conexão de sensibilidade feminina. Nos pés sapatos baixos em contraposição aos altos saltos dos desfiles de festa: um indicativo de uma preocupação com conforto feminino.

Figura 13: A serpente



Fonte: Vogue (2017)

Figura 14: Maquiagem



Fonte: Vogue (2017)

Figura 17: Adereços cabeça



Fonte: Vogue (2017)

Figura 18: Sapatos



Fonte: Vogue (2017)

Assim, a partir da análise desses três primeiros elementos, seus símbolos e significados segundo nossa interpretação, vamos propor algumas conclusões acerca de nosso objetivo de entender de que forma Maria Grazia Chiuri trouxe a temática da feminilidade aliando ao DNA da marca e do que acredita como modernização.

Inicialmente, é interessante notarmos a confluência dos símbolos e significados utilizados pelo Sagrado Feminino com os recorridos no desfile, seja por conta de uma referência a Christian Dior, seja nas roupas, maquiagens e adornos, a natureza, o misticismos, a superstição e a bruxaria foram recorrentes. Podemos entender que, neste caso, a visão da Dior sobre feminilidade está alinhada a uma ideia de feminino que está intimamente conectado a um retorno, a origens tanto medievais quanto simbólicas pré-patriarcais. E, como vimos anteriormente em como Butler (1989) questiona de forma contundente esse retorno como não eficiente, uma vez que impossível e que também serve de manutenção a dicotomia mulher x homem, natureza x cultura.

Essa integração com a valorização de elementos místicos conectados à mulher, como vimos anteriormente não é coincidência, uma vez que Lipovetsky (1995) expõe o conceito de tendência dentro da moda da Alta Costura é também um fator da demanda do consumidor por

aquele estilo. Ou seja, as aproximações de Chiuri com o universo místico e mágico é coerente com um momento em que essas temáticas estão em ascensão principalmente digitalmente.

Ou seja, a visão de feminilidade de Chiuri é imbuída de ambiguidade uma vez que recorre à símbolos antigos da mulher integrada à natureza, mas cumpre sua intenção de "modernizar" a marca ao conectar com uma certa tendência na sociedade.

Em relação ao universo da moda e Alta Costura, entretanto as inclinações à modernidade são bem menos expressivas. O desfile é tomado por uma atmosfera de sedução feminina conectada, na maior parte do tempo, a uma fragilidade e misticismo que mantém os ideias de sacralização sedução feminina expostos por Lipovetsky (1995).

Podemos que, diante do desfile de Chiuri e suas propostas podemos ver uma encenação de uma feminilidade e modernidade absortas por ambiguidades, primeiro por se tratar da Alta Costura que opera sobre as lógicas mais tradicionais da moda, em segundo pelo embate entre os símbolos de feminino estarem atrelados a simbologias - também parte do Sagrado Feminino - seculares.

Tendo o desfile como esse espaço de teatralização há uma suspensão da realidade, em um baile místico que intende ser novo - seja pela estilista, seja pelas suas ideias de feminilidade - mas incorpora e mimetiza repetições que só reforçam o lugar construído do gênero feminino até então.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir do que foi apresentado durante este trabalho podemos perceber que algumas problemáticas iniciais foram esclarecidas. Inicialmente, as gêneses do gênero atrelado aos corpos foi questionada e além disso, como ocorre simbolicamente as dicotomias entre feminino e masculino baseada nessa natureza biológica.

Com isso, na medida em que, no primeiro capítulo, foi exposto o que Butler entende como papel do gênero na sociedade contemporânea ficou claro o distanciamento com o pensamento do movimento do Sagrado Feminino.

Butler, como pós estruturalista, se volta para uma posição contra universalismos, descrente do resgate à um estado pré-linguístico como solução (por sua inviabilidade e por sua ineficácia) e que entende a linguagem como não só representação do real, mas constituinte dele.

Os movimentos do Sagrado feminino acreditam que para fortalecer as mulheres hoje em dia é preciso resgatar um estado pré-cultural, no qual a valorização da natureza e do corpo

feminino não estava subordinadas a lógica do patriarcado, entretanto, para fazer isso recorrem aos postulados antropológicos de Levi-Strauss que são universalizantes e, segundo Butler, estados impossíveis de serem alcançados já que esse olhar para o passado está sempre à serviço dos valores do presente. Além disso, a filosofia do sagrado feminino opera na lógica dos gêneros binários e nos reforços da relação natureza x cultura, mulher x homem.

Como proposição, Butler reforça que é preciso entender o gênero como uma performance que vem sendo repetida e é assim assimilada. A partir disso sugere olhar para sua construção futura. Para isso, recorre a Wittig e desmantela a visão de que existem apenas duas possibilidades de sexo na sociedade, uma vez que apenas o olhar para a genitália revela distorções mal resolvidas no campo da ciência.

Ou seja, sob o ponto de vista de Butler o gênero pertence a uma categoria performativa que atua sobre dois principais papéis o feminino e o masculino e exclui todas outras possibilidades: que não advém de corpos morfológicos.

Quando pensamos na moda, ela também se mostra performativa e em consonância com expressividades de gênero, por isso ao analisar o desfile da Dior de Maria Grazia, encontramos uma possibilidade metafórica de entender de que forma o feminino está sendo manifestado: sedutor, místico, supersticioso. Muito da nossa análise revelou que a atmosfera do próprio desfile e das roupas se conecta intimamente com o movimento do Sagrado feminino. E, conectando as posições de Butler há uma performance que ocorre nos labirintos no jardim do Museu Rodin: é a performance da feminilidade, uma espécie de atuação que reflete uma repetição secular. Isto porque, quando olhamos também para uma historiografia da moda exposta através de Lipovetsky, a figura da mulher sedutora, delicada e feminina vêm desde a aristocracia até a ascensão da moda da Alta Costura. E é assim, que a moda como arte do feminino vem representando a mulher e seduzindo as consumidoras.

Com isso podemos chegar a algumas conclusões que levantam questionamentos sobre uma mesma relação de tradição x renovação: seja no âmbito da feminilidade, seja no âmbito da moda. O sagrado feminino opera sobre essa lógica ambígua, propõe no resgate a valores passados uma nova forma de se posicionar no presente. A moda, como expressão do efêmero, valoriza o novo, mas mantém antigos símbolos da mulher aristocrática.

Pensando na figura utilizada por Maria Grazia Chiriri, o labirinto, como esta metáfora de encontro de si mesma em relação a marca, podemos estendê-la para nosso entendimento e conclusões. Desde o começo desta monografia, o feminino é nosso protagonista e, na categoria de signo, se manifesta em contínua crise: construção e desconstrução. Entretanto, os

movimentos analisados do Sagrado feminino e a expressão da moda por Maria Grazia operam dentro de uma lógica estabilizada, considerando o feminino menos dinâmico. Ou seja, ele reside em um resgate medieval, ou na moda aristocrática. Dessa forma, ambos não consideram sua característica viva e dinâmica. O Labirinto dessa forma representa essa busca por um significado unívoco do que é o feminino na contemporaneidade, o que vai de encontro ao que Butler propôs. O labirinto do feminino contemporâneo está em constante mudança, deslocamentos e alterações, não há um único centro, um único caminho e uma única saída: as respostas são múltiplas, assim como as possibilidades que Butler enxerga através dos gêneros possíveis.

Alterar a imagem do feminino requer deslocamentos e não continuidade à repetição, alterar sua percepção como performance requer novas performances diferentes e variadas. O feminino não é um labirinto a ser resolvido por que essa solução, em termos contemporâneos, não existe, mas caminhos a serem percorridos de formas diferentes.

Como estudos futuros seria interessante analisar mais profundamente a expressividade do movimento do Sagrado feminino tanto no ambiente digital, quanto em sua produção teórica. Foi uma limitação neste trabalho também não encontrar estudos mais delimitados sobre o conceito da sua filosofia.

Além disso, também pode ser interessante analisar como outras marcas de moda do ambiente da Alta Costura estão interpretando o feminino contemporâneo a fim de posicionar a Dior em um cenário competitivo.

Como dito antes, o labirinto do feminino contemporâneo não encontra apenas uma solução interior, mas múltiplas, exteriores e confluentes. Está na moda, mas também em outras diversas manifestações. É de fato um labirinto a ser percorrido, mas sem caminhos definidos e sem destino final, mas que até então, tem que estar aberto às suas mais diversas possibilidades e performances.

REFERÊNCIAS

- BECK, Julie. **The New Age of Astrology**. Disponível em: <<https://www.theatlantic.com/health/archive/2018/01/the-new-age-of-astrology/550034/>>. Acesso em: 11 mar. 2016.
- BUTLER, J. (1990a) **Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity**, New York: Routledge.
- BEAUVIOR, S. de (1968), **Le deuxième sexe**, Paris, Gallimard (1.a ed., 1949)
- BAKHTIN, M./Volochinov, V.N. (1929) **Marxismo e Filosofia da Linguagem**, 9^a ed.. São Paulo: HUCITEC, 1999.
- BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Educação e Realidade. Vol.20(2), julho/dezembro 1 995.
- CASTILHO, Kathia. **Interrelações da mídia, do design do corpo e do design da moda**. In: GARCIA, Wilton (Org). *Corpo e Subjetividade – estudos contemporâneos*. São Paulo: Factasch Editora, 2006. p. 86-96.
- DE LAURETIS, Teresa. **A tecnologia do gênero**. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 206- 242.
- DE LAURETIS, Teresa. **Technologies of Gender, Essays on Theory, Film, and Fiction**. Bloomington: Indiana University Press, 1987.
- DIOR, La Maison. **Histórias da Dior**. Disponível em: <https://www.dior.com/couture/pt_br/a-maison-dior/historias-da-dior>. Acesso em: 06 set. 2019.
- ECO, UMBERTO. (1989) O hábito fala pelo monge, in **Psicologia do Vestir**. 3. ed. Lisboa: Assírio e Alvim
- ESTÉS CP 1997. **Mulheres que correm com os lobos mitos e histórias do arquétipo da mulher**. Rocco, Rio de Janeiro.
- FOUCAULT, Michel. **Histoire de la sexualité**. Tome I. Paris: Gallimard, 1976.
- FREUD, S. **Totem e Tabu**; Psicologia do GNPO e análise do Eu; Moisés e o Monoteísmo; Mal-Estar na Civilização; O Futuro de uma ilusão; Porquê a Guerra; Para lá do princípio do prazer. Rio de Janeiro: Obras Completas de Sigmund Freud. Ed. Standard
- FREUD, S. (1974). **O ego e o id**. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas (J. Salomão, Trad., Vol. XIX, pp. 13-83). Rio de Janeiro: Imago (Original publicado em 1923).
- HARVEY, David. **Paris, Capital da Modernidade**. 1º edição. São Paulo: Ed. Boitempo, 2015, 463p.

HESS, Amanda. **How Astrology Took Over the Internet.** Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2018/01/01/arts/how-astrology-took-over-the-internet.html>>. Acesso em: 11 mar. 2016.

HINERASKY, Daniela Aline **O fenômeno dos blogs street-style : do flâneur ao “star blogger”** / Daniela Aline Hinerasky. – Porto Alegre, 2012. 289 f.

Kirsten, T.G., van der Walt, H.J., Viljoen, C.T. (2009). **Health, well-being and wellness: An anthropological eco-system approach. Journal of Interdisciplinary Health Sciences**, (14)1, Article #407

LACAN J. **O seminário**, livro 3: as psicoses. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; 1985.

LUNAR, Mandala. **Arquétipos do Ciclo Menstrual.** Disponível em: <<https://www.mandalalunar.com.br/arquetipos-do-ciclo-menstrual>>. Acesso em: 06 fev. 2019.

LEXIKON, Herder. **Dicionário de Símbolos.** 15. ed. São Paulo: Editora Cultrix, 2013. Tradução de Erlon José Paschoal.

LÉVI-STRAUSS C. **Las estructuras elementales del parentesco.** 2a ed. Barcelona, Espanha: Paidos Ibérica; 1981. p. 79-90.

MOWER, Sarah. **SPRING 2017 COUTURE Christian Dior Coverage.** Disponível em: <<https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2017-couture/christian-dior>>. Acesso em: 23 jan. 2017.

NICHOLSON, Rebeca. **Star gazing: why millennials are turning to astrology.** Disponível em: <<https://www.theguardian.com/global/2018/mar/11/star-gazing-why-millennials-are-turning-to-astrology>>. Acesso em: 11 mar. 2016.

ORTNER, S. B. (1979). **Está a Mulher para o Homem assim como a natureza para a cultura?** Em Rosaldo, M. Z. & Lamphere, L. (Coord.). A mulher, A cultura e a sociedade (Coleção oMundo, Vol. 31) . (Ankier, C. & Gorenstein, R., Trad.). (pp.95-121). Rio de Janeiro: Paz e Terra. (Trabalho original publicado em 1978).

BRANNIGANJAN, Maura. **DIOR HAUTE COUTURE TAPS INTO A WHIMSICAL, WITCHY FAIRY TALE FOR SPRING.** Disponível em: <<https://fashionista.com/2017/01/dior-haute-couture-spring-2017-review>>. Acesso em: 23 jan. 2017

OLIVEIRA, A. C., & Castilho, K. (2008). **Corpo e moda: por uma compreensão do contemporâneo.** São Paulo: Estação das Letras e Cores.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Roland Barthes e o prazer da palavra.** Disponível em: <<https://revistacult.uol.com.br/home/roland-barthes-e-o-prazer-da-palavra/>>. Acesso em: 14 mar. 2010.

ROMANO, Lúcia Regina Vieira. **De quem é este corpo? A performatividade do feminino no teatro contemporâneo**, 2009, realizado na ECA/USP (não publicado)

RIBEIRO MG. **O sagrado feminino na literatura.** Ipotesi. 2012; 16(2): 63-75.

SCARPARO, H., Leite, L. S., & Santos, S. J. E. (2013). **Saúde mental em Porto Alegre: considerações sobre os nossos caminhos.** In L. S. Leite, H. Scarparo, M. Dias, & S. J. E. Santos (Orgs.), *Saúde Mental ConVida: registros da trajetória da saúde mental na cidade de Porto Alegre* (pp. 140-147). Porto Alegre: Secretaria Municipal da Saúde

STRATHERN, M. **O gênero da dádiva: problemas com as mulheres e problemas com a sociedade na Melanésia.** Campinas: Ed. da Unicamp, 2006.

SANTAELLA, L. **O que é Semiótica**, 12. ed. São Paulo: Brasiliense, 1996.

SAUSSURE F. **Curso de lingüística geral** (1916). São Paulo: Cultrix; 1989.

TOSI, L. **A mulher e a ciência. Ciclo de Conferências proferidas na Faculdade de Medicina UFMG**, em junho/88.

WITTIG, Monique. *La pensée straight. Traduction Marie-Hélène Bourcier*. Paris: Balland, 2001







