



UNIVERSIDADE DO SUL DE SANTA CATARINA
JOZIMAR PELEGRINI

**TRANSVERSALIDADE EM PERFORMANCES DE GÊNERO NA MODA:
REVISTA *CANDY* COMO TERRITÓRIO POTENCIALIZADOR**

Tubarão
2015

JOZIMAR PELEGRINI

**TRANSVERSALIDADE EM PERFORMANCES DE GÊNERO NA MODA:
REVISTA *CANDY* COMO TERRITÓRIO POTENCIALIZADOR**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Ciências da Linguagem.

Orientador: Profa. Dra. Ramayana Lira de Sousa.

Tubarão

2015

P43 Pelegrini, Jozimar, 1987-
Transversalidade em performances de gênero na moda :
revista *Candy* como território potencializador /Jozimar
Pelegrini; -- 2015.
96 f. il. color. ; 30 cm

Orientadora : Ramayana Lira de Sousa.
Dissertação (mestrado)–Universidade do Sul de Santa
Catarina, Tubarão, 2015.
Inclui bibliografias.

1. Moda. 2. Moda - Periódicos. 3. Androginia. 4. Identidade
de gênero. I. sousa, Ramayana Lira de. II. Universidade do Sul
de Santa Catarina – Mestrado em Ciências da Linguagem. III.
Título.

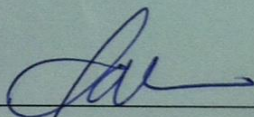
CDD (21. ed.) 391

JOZIMAR PELEGRINI

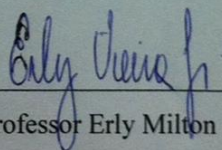
**TRANSVERSALIDADE EM PERFORMANCES DE GÊNERO NA MODA: REVISTA
CANDY COMO TERRITÓRIO POTENCIALIZADOR**

Esta dissertação foi julgada adequada à obtenção do título de Mestre em Ciências da Linguagem e aprovada em sua forma final pelo Curso de Mestrado em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina.

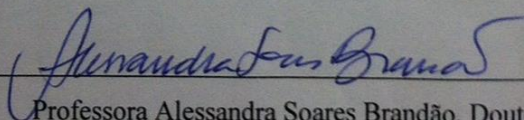
Tubarão, 20 de novembro de 2015.



Professora e orientadora Ramayana Lira de Sousa, Doutora
Universidade do Sul de Santa Catarina



Professor Erly Milton Vieira Junior, Doutor
Universidade Federal do Espírito Santo



Professora Alessandra Soares Brandão, Doutora
Universidade do Sul de Santa Catarina

Para minha família:

Minha mãe, pai e irmã.

Meu porto seguro e minha razão de viver.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Professora Ramayana Lira de Sousa, a quem devo muito deste meu trabalho e do meu amadurecimento acadêmico, pela transmissão de conhecimento com uma orientação dedicada e atenta, por auxiliar-me em vários momentos de desespero, guiando-me e mostrando-me leituras fundamentais para o desenvolvimento de minha dissertação, e, principalmente, pela amizade que construímos ao longo dessa caminhada, pelos momentos maravilhosos que passamos juntos até agora e pelos que ainda estão por vir.

Agradeço à Professora Alessandra Soares Brandão, pelos muitos momentos maravilhosos que passamos juntos nessa minha caminhada e pelo inestimável apoio no aprendizado obtido com você como acadêmico e como amigo nesses dois anos de mestrado.

Agradeço à minha amiga Anamélia por me incentivar no começo deste percurso acadêmico, pelas noites de estudo, por ter comprado meu objeto de estudo (*Candy*), pelos inúmeros livros e dicas importantíssimas, pela parceria em muitas viagens para participar de eventos e, principalmente, pela amizade que só se fortaleceu nessa jornada.

Agradeço à minha amiga Graziela, pelas noites madrugada adentro me fazendo companhia nos estudos via *WhatsApp*, pelos livros indicados e, principalmente, pela amizade, pelo carinho e por sempre preocupar-se em saber como eu estava durante várias fases turbulentas que passei.

Agradeço à minha amiga Lilian, por ser minha parceira nos estudos, pelas muitas idas a tubarão, por ser minha companheira em atividades no decorrer do mestrado e, principalmente, pela amizade e por ter puxado a minha orelha quando foi preciso, em especial na reta final, incentivando-me a terminar logo para podermos comemorar.

Agradeço às minhas amigas Rafaela e Aline, pela amizade e pela parceria, bem como pelos muitos cafés debatendo sempre os mesmos assuntos, pesquisas, artigos e prazos que deveriam ser cumpridos.

Agradeço aos meus amigos Juliano, Aurélia e Katiuscia, pelos muitos momentos que passamos juntos e, principalmente, pela amizade que construímos e que quero levar para o resto de minha vida.

Agradeço à minha amiga Ursula, por incentivar a entrar no programa como aluno especial.

Agradeço à minha amiga Raissa pela amizade, pelos momentos bons que passamos e em especial por fotografar as imagens para a análise.

Agradeço à minha amiga Mirtes, por me ajudar nos meus primeiros passos, antes mesmo de meu ingresso no mestrado, auxiliando-me com o projeto de pesquisa para a seleção.

Agradeço aos meus pais Lourdes e Zulmir e à minha irmã Alexsandra, que sempre me encorajaram a conquistar os meus objetivos em minha vida, incentivando-me a nunca desistir, dando-me suporte em momentos difíceis, mesmo que a distância, e por compreender a minha impossibilidade de viajar em datas especiais.

Agradeço à minha gata *Candy*, por ser minha companhia na solidão das inúmeras madrugadas de estudo.

Aos professores e funcionários do Curso de Mestrado em Ciências da Linguagem, enfim, a todos que fizeram parte do caminho que percorri ao longo desse trabalho, pelo companheirismo e pela participação que contribuiu, direta ou indiretamente, com a trajetória desses dois anos de pesquisa.

“Os gêneros não podem ser verdadeiros nem falsos, reais nem aparentes, originais nem derivados. Como portadores críveis desses atributos, contudo, eles também podem se tornar completa e radicalmente *incríveis*” (Judith Butler).

“Observando-se, no interior desta linha, novos círculos de convergência se estabelecem com novos pontos situados fora dos limites e em outras direções. Escrever, fazer rizoma, aumentar seu território por desterritorialização, estender a linha de fuga até o ponto em que ela cubra todo o plano de consistência em uma máquina abstrata” (Gilles Deleuze e Félix Guattari).

RESUMO

A revista espanhola *Candy*, do editor Luis Venegas, é a primeira revista transversal, conforme anunciado em sua carta como editor. Assim, ela vislumbra a celebração do mundo transgênero e da androginia. Tomamos a noção de transversalidade em sua potência para desestabilizar as estruturas de gênero que caracterizam uma parte considerável do mundo da moda, enrijecido pelos binarismos homem/mulher e/ou feminino/masculino. Dentro dessa perspectiva, buscamos desestabilizar essa moda molar presa aos binários e, por meio dos conceitos de Gilles Deleuze e Félix Guattari, pensar a moda como rizoma, prospectando uma moda molecular, rizomática, que potencializa a constituição de multiplicidades. Para dissipar a ideia estabilizadora de gênero dentro da moda, utilizamos os estudos da filósofa Judith Butler, para quem o gênero é performativo e a estilização dos corpos está inserida em um quadro regulatório altamente rígido. Nesse contexto, para analisar as afirmações propostas pela revista *Candy*, elencamos elementos de moda, categorizando-os para discutir e identificar o grau potencializador que essas categorias possibilitam na construção de atravessamentos. Dessa forma, compreendemos a potência transversal na proposta de sua constituição do uso da moda e da arte em sua ideação imagética.

Palavras-chave: Transversalidade. Moda. *Candy Magazine*. Rizoma. Gênero.

ABSTRACT

The Spanish Candy magazine, from editor Luis Venegas, is considered the first transverse journal announced by his own in the letter as editor. Thus, this magazine celebrates the world of transgender and androgyny. This research takes the notion of mainstreaming in its power to destabilize gender structures characterized by the most part of the fashion world, hardened by binaries male / female and / or male / female. Within this perspective, it seeks destabilizing this molar fashion attached to binary view. The theoretical basis are based on concepts of Gilles Deleuze and Felix Guattari that may think about fashion as a rhizome, prospecting molecular fashion, rhizometric, which enhances the formations of multiplicities. To dispel established gender idea in fashion, the Judith Butler's studies show that gender is performative and the body stylization, are inserted into a highly rigid regulatory framework. In this context, to verify the claims proposed by Candy magazine was necessary to list some fashion elements and categorizing them to discuss and identify the enhancer extent that these categories allow the construction of crossings. Finally, make it possible understand the transverse power in the proposal constitution of the use fashion and art in its imagery ideation.

Keywords: Transversality. Fashion. Candy Magazine. Rhizome. Gender.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Capa da sétima edição da <i>Candy Magazine</i>	17
Figura 2 - Carta do Editor da <i>Candy Magazine</i> , edição de número 7.	18
Figura 3 - Moda Tradicional de meados dos anos 60.....	24
Figura 4 - <i>Punks</i> , Roxy London, Inglaterra, abril de 1977.....	25
Figura 5 - Homens com maquiagem.	30
Figura 6 - Desfile Zuzu Angel Bergdorf Goodman.....	34
Figura 7 - Desfile da Louis Vuitton na Semana de Moda de Paris Verão 2015.....	35
Figura 8 - Kilt Tradicional.....	38
Figura 9 - Mulheres no período da Primeira Guerra Mundial.	56
Figura 10 - As saias chegaram à metade da coxa.	56
Figura 11 - Maria Gunning, 1760, “vítima dos cosméticos”.....	58
Figura 12 - Kit maquiagem da Década de 1930.	59
Figura 13 - Mulher turca e sua serviçal usam <i>pattens</i> (o par da patroa é mais alto).	60
Figura 14 - Luís XIV da França, o Rei Sol retratado por Hyancinthe Rigaud em 1701.	61
Figura 15 - Peças do vestuário masculino Francês. Bordados em tecidos nobres.	64
Figura 16 - Rei Henrique VIII - Ícone da moda no século XVI.....	64
Figura 17 - Desfile Gucci Inverno 2015.....	66
Figura 18 - Smoking Yves Saint Laurent. Foto Helmut Newton para Vogue, 1975.....	67
Figura 19 - Campanha do perfume de Jean Paul Gaultier de 2000.	69
Figura 20 - Roupas Unisex.....	70
Figura 21 - Diversas maneiras do uso do retângulo de tecido em volta do corpo.....	71
Figura 22 - Francisco I da França e Jane Seymour da Inglaterra, século XVI.....	72
Figura 23 - Roupas da coleção masculina outono/inverno 1996 de Jean Paul Gaultier.	73
Figura 24 - Renée Holt e Tom Broome fotografados por Hideki Fujii/ por Rudi Gernreich...75	
Figura 25 - Marilyn Manson pelas lentes de Steven Klein para a revista <i>Candy</i>	77
Figura 26 - <i>The Mirror Has Two Faces</i> , fotografado por Steven Klein.....	79
Figura 27 - <i>The Mirror Has Two Faces</i> , fotografado por Steven Klein.....	81
Figura 28 - Bettie Grable por Frank Powolny (1942)	84
Figura 29 - Rolf Snoren fotografado por Anuschka Blommers & Niels Schumm.	85
Figura 30 - Pierre Molinier, autorretrato de 1968.	86
Figura 31 - The Unisex por Rudi Gernreich, fotografado por Hideki Fujii	89

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	14
2	RIZOMA, MULTIPLICIDADE, TERRITÓRIO E DEVIR - CONSTITUIÇÃO DA TRANSVERSALIDADE.....	21
3	PERFORMATIVIDADE DE GÊNERO: CATEGORIZAÇÃO DE ELEMENTOS POTENCIALIZADORES DA TRANSVERSALIDADE NA MODA.....	47
3.1	UMA INTRODUÇÃO À MODA.....	52
3.2	CATEGORIZAÇÃO DE ELEMENTOS DE MODA.....	55
3.3	ANÁLISE IMAGÉTICA - POTENCIALIDADE TRANSVERSAL NA REVISTA CANDY	74
4	CONSIDERAÇÕES FINAIS	91
	REFERÊNCIAS	94

1 INTRODUÇÃO

A moda é uma importante parte da cultura, pois além de exercer um papel comunicador, ela tem a função de transmitir mensagens comportamentais e inovações sociais. Logo, a moda está inserida na sociedade como um fenômeno social que transborda a linguagem verbal, ou seja, há comportamentos, costumes e tradições que vão adquirindo novas e diferentes funções com o passar dos anos, especialmente durante as revoluções, como os movimentos jovens que se iniciaram nos anos 50 e cresceram com o passar dos anos. Além disso, cabe ressaltar que a moda passou a ter mais visibilidade social nestas últimas décadas, mais precisamente com o início dos movimentos que reivindicavam liberdade e autonomia dos jovens e das mulheres.

Dessa forma, a moda serviu como um “suporte” para essas lutas, deixando de ser uma simples vestimenta de proteção, como nos tempos primitivos, para fazer parte das reivindicações por liberdade. Assim, essa “repaginada” na significação do sistema da moda¹ serviu como alavanca para vislumbrar novas formas de pensar as dominações hierarquizadas e lineares estabelecidas pelos poderes. Contudo, na contemporaneidade, a moda encontra-se ainda incorporada a um sistema normatizado e enquadrado a um padrão de heterossexualidade compulsória.

A partir dessa breve contextualização, pretendemos pensar em uma Moda Transversal, que não se fixe em sua constituição nas estruturas mercadológicas e que seja alicerçada a mesma ideia de múltiplas linhas de proliferação emanadas pelo rizoma. Para tanto, analisaremos a *Candy Magazine*, mais especificamente a penúltima edição. No caso, até o momento de desenvolvimento dessa pesquisa, a edição de número 7. A primeira, se não única revista que aborda assuntos transversais direcionados a moda e a arte, a *Candy* é uma revista espanhola que, de acordo com seu diretor criativo Luis Venegas, coloca-se como uma celebração dos atravessamentos, bem como as transexualidades, travestismos, *crossdressing* e as androginias, como formas de liberdades performáticas dos gêneros. Assim, ela se torna uma revista de moda, arte, cultura e maquiagens voltadas para a libertação individual.

Nesse contexto, no primeiro capítulo, além de utilizar noções que explanaremos em seguida, definimos um novo conceito, a partir desse objeto de análise, para responder a nova concepção de moda que intitulamos de Moda Transversal. O conceito de Moda

¹ O sistema da moda é estruturado por modulações normatizadas mercadologicamente, em que seguem inearidade naturalizadas e politizadas como socialmente coerente. Está ideia vem de encontro com a proposta de pesquisa e possivelmente do objeto a ser analisado.

Transversal é concebido nessa pesquisa como normatividade de gênero e sexualidade. Ela tem como amparo o conceito de rizoma e toda a sua especificidade alimentada por propriedades de codificações e recodificações em amplas diretrizes, pois a caracterização da ideia rizomática converge com a idealização pivotante dos poderes.

Então, refletir sobre a moda atrelada ao gênero de forma mais amplificada foi o que nos motivou a gerir novas conexões com o objeto *Candy Magazine*, buscando, assim, compreender as potencialidades que os conceitos aqui utilizados poderiam nos fornecer. Assim sendo, foi o conceito de rizoma, que é compreendido como um sistema não arborescente, que escapa as estruturas enraizadas, dos filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari (2011), que incitou o começo da abordagem aqui apresentada para moda e gênero. Para os autores, o rizoma é o que permite infinitas conexões ao passo que ele amplia a forma de planejar a fuga dos binarismos atrelados ao gênero e à moda.

Além disso, através do conceito de rizoma, é possível ponderar a constituição de novas multiplicidades, fazendo com que estas possam ser móveis e não enrijecidas, possibilitando atravessamentos de estruturas condensadas pelo senso comum. Essas multiplicidades são fruto de agenciamentos coletivos de enunciação (ACE) e são responsáveis por agenciar conexões que, por sua vez, atravessam-nos e constituem-nos em fasciculadas linhas que podem vir a ser potencializadoras de fuga das arestas sociais. Ademais, o conceito de rizoma é importante por construir rotas de fuga a partir dos engessamentos da heteronormatividade compulsória, contribuindo para a produção de agenciamentos de proliferações múltiplas, transversais e moleculares, e impulsionando a produção de multiplicidades que se territorializam, desterritorializam e reterritorializam em um constante devir.

Partimos do princípio de que escolhas e atitudes são movidas e interpeladas pelos ACE que, de acordo com Deleuze e Guattari (2011), são responsáveis e protagonistas das elocuições e atuações dos coletivos diante do contexto social, que é movido e regido por poderes sistematizadores barganhados na primazia de uma prática excludente. Essa abordagem de exclusão atinge as minorias, cujos “ilícitos” perante o instaurado como correto pela sociedade propiciam o rompimento de barreiras e podem servir como força para suscitar novas multiplicidades.

Uma multiplicidade, segundo Deleuze e Guattari (2011), não possui um sujeito, mas apenas dimensões que podem se ampliar quando sua natureza é alterada. Os próprios movimentos jovens, conforme comentamos anteriormente, podem ser pensados como portadores na criação de novas multiplicidades daquela época. Filhos do pós-guerra, estes

jovens foram responsáveis por difundir e expandir a produção de novas tribos que foram ampliando com o passar dos anos, como por exemplo, os *punks*, os *hippies*, os *grunges*, que engrandeceram diversificações do código de vestir e constituíram suas próprias ideologias de vida, em uma afronta ao sistema modulador tradicionalista da época.

Além disso, o conceito de território de Deleuze e Guattari (2011) e as suas respectivas disfunções como desterritorializações e reterritorializações auxiliam-nos a compreender de que forma os espaços solidificados podem vir a possibilitar uma decodificação ou uma recodificação nas estruturas tesas. Assim, a análise da revista *Candy* como um provável território potencializador de atravessamentos foi fundamental no processo por considerar o rompimento de espaços estratificados na moda e gênero. Nesse contexto, decidiu-se pela não utilização do termo androginia dentro da construção desta dissertação, visto que os conceitos abordados no decorrer da pesquisa dão conta desta definição.

Ato contínuo, outro conceito discutido por Félix Guattari no começo dos anos 60 é o da transversalidade.² O texto intitulado “A Transversalidade” ajuda-nos a pensar sobre a disseminação de informações e os atravessamentos que novas formas de visualizar a moda podem acarretar. Além disso, ressaltamos que, para compreender o sistema da moda fora do senso comum e permitir a fuga da linearidade implantada pelos poderes, é preciso percepção para assimilar a moda de forma transversal. Assim, a moda não seguiria linhas verticalizadas e horizontalizadas que, de acordo com Guattari (2004), a linha vertical refere-se às hierarquias, ou seja, os poderes que regularizam e delimitam o círculo social; já a horizontal trata-se de uma sociedade igualitária e sem divergências dentro de sua constituição, ou seja, padronizada e sem diferenciações.

Tendo sido apresentada essa breve contextualização, esse estudo analisou a *Candy Magazine* para verificar possíveis transversalidades em imagens, partindo do pressuposto de que esse objeto já se propõe como produtor de cunho transversal, como exposto pelo próprio editor da publicação da revista. Ademais, buscamos compreender as formas que o objeto pode construir através do atravessamento da moda com outros elementos culturais e estéticos, para compor atos subversivos e possíveis construções de rupturas.

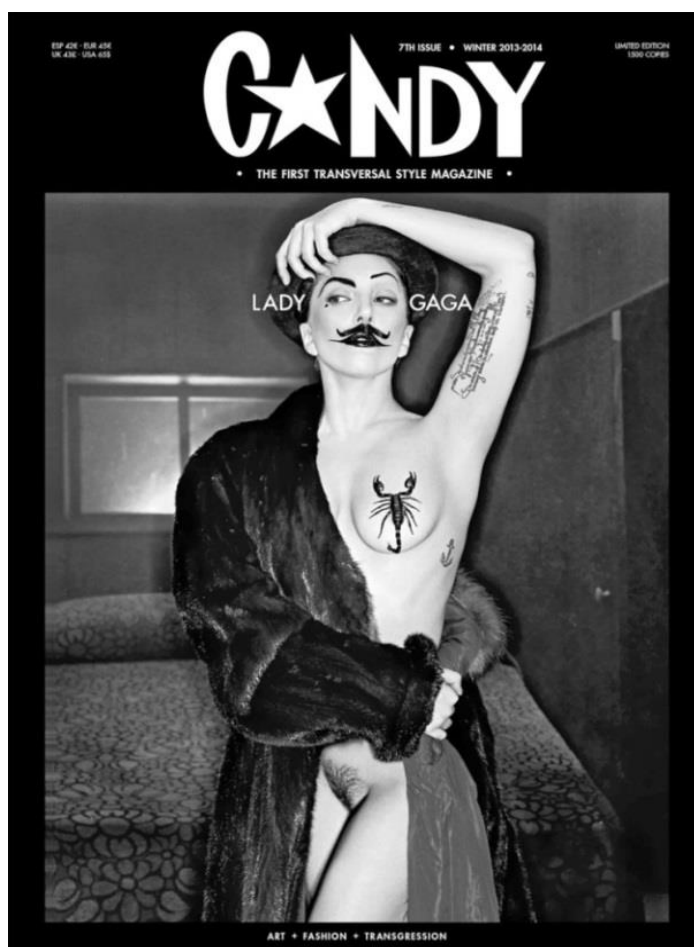
No segundo capítulo, para analisar o objeto imagetivamente, precisamos compreender a relação entre moda e gênero, este último a partir da teorização de Judith Butler (2013), que o define como performativo, ou seja, os corpos estão inseridos em um quadro

² Esse tema pode ser encontrado nos livros *Psicanálise e Transversalidade* (2004) e *Revolução molecular* (1997), nos quais Gilles Deleuze participou criando o prefácio.

regulatório engessado por uma “essencialização” ou “naturalização” de uma forma específica, a heterossexualidade, e onde atos repetidos de performance nos “tornam” homem ou mulher. Essa ideia auxiliará análises que serão utilizadas no decorrer da dissertação.

Para fins ilustrativos, a seguir apresentamos a capa da penúltima edição publicada pela *Candy Magazine*, até o término dessa dissertação, e a carta do editor para essa edição, respectivamente figuras 1 e 2.

Figura 1 - Capa da sétima edição da *Candy Magazine*.

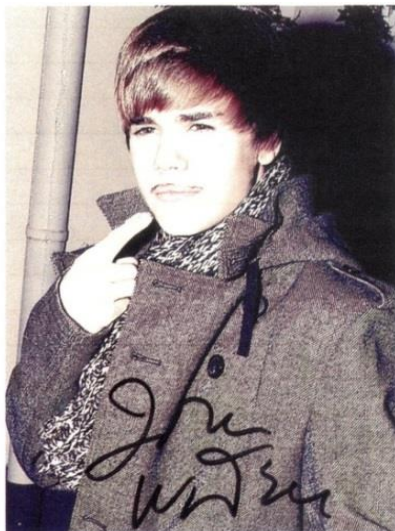


Fonte: *Candy Magazine*, edição de número 7.

Na carta do editor, temos Luis Venegas, diretor criativo da *Candy Magazine*. Ele já trabalhou como diretor de arte, escritor, fotógrafo e também em colaboração com estilistas renomados como Thierry Mugler, Carolina Herrera e Loewe. A partir desse círculo de trabalhos, ele teve a percepção de criar algo em um novo formato que possibilitasse a quebra

de barreiras na significação das aparências de gênero, não abordadas em materiais de moda, uma visão de atravessamentos que pode ser encontrada já no editorial redigido por Venegas.

Figura 2 - Carta do Editor da *Candy Magazine*, edição de número 7.



I have always believed that art is a stimulus for the senses and a challenge to the intellect. Making this issue I have come to the conclusion that fashion — or at least good fashion — must also meet these two standards. Let me confess that these two objectives guide me every time I begin a new issue of *Candy*.

The relationship between fashion and art is a recurring theme. Multiple publications of all kinds have been aware of it — with varying degrees of insight — from several points of view. Please correct me if I'm wrong, but is this the first time that this relationship is discussed from the transversal standpoint?

I could use this letter to give my point of view about whether, for example, fashion is art or not... But who cares? That is, is that question still relevant? Is it necessary to find a definitive answer? On this occasion I prefer to make use of the freedom that this blank page gives me to tell you a little story that come to mind often during the months when I've worked in publishing this issue.

The singer Justin Bieber in 2010 at age 16 was already a superstar, an international idol of unequivocal androgynous appearance. His detractors, among many other absurd insults, attack him claiming that he seems like a young lesbian (as if such a thing were offensive). The second of December of the same year Bieber visits *The Graham Norton Show* — a British talk show — which coincides with the arrival of another illustrious guest: filmmaker, writer and artist John Waters. Bieber succumbs to Waters' overwhelming and corrosive personality and the next day British paparazzi are taking pictures of the singer with a thin mustache drawn on his upper lip. It was a gesture to John Waters' legendary mustache, one of his unmistakable hallmarks. In fact John Waters later commented that Bieber himself said to him, "Your 'stache is the jam!"

Some months later, in September 2011, John Waters visited Madrid and I have the chance to meet him. As a devoted fan of Waters, I cannot suppress my desire to get his autograph as a souvenir of our meeting. Instead of a photo of him, I chose one of the images of the androgynous teenager superstar Justin Bieber wearing the fake mustache drawn as a special tribute to the brilliant director. Waters celebrates the idea and when he signed the picture he said wryly and funnily, "Luis, between you and me right now we just created a kind of Richard Prince tranny artwork."

I know, this story is not a consistent introduction with what is expected from an issue dedicated to art, fashion and transgression... But I hope that at least it has been stimulating to your senses, although I doubt it's a challenge to anyone's intellect. Anyway, we better move on now and enjoy the huge amount of content in this issue, our biggest -and probably our best- issue ever!

Luis V.

Fonte: *Candy Magazine*, edição de número 7.

Na Carta do Editor (figura 2), Venegas explica o que pretende trabalhar com a produção da revista, bem como o que o instiga e motiva-o ao uso do termo transversal em suas produções para o projeto *Candy*. Nesse mesmo texto, ele conta como as coisas foram acontecendo e como às ideias foram surgindo. Além disso, Venegas conta que Justin Bieber, que aos 16 anos já tinha a carreira consolidada como cantor, sofria muitas críticas da mídia por ter uma aparência andrógina. Por exemplo, fotos de Bieber com um bigode levemente desenhado polemizaram a imagem do cantor, bem como a sua sexualidade ou tentativa de afirmá-la. Contudo, tudo não passou de uma “brincadeira” e uma forma de homenagear o cineasta, ator, escritor e jornalista John Waters.

No que tange ao conteúdo dessa sétima edição, ele aparece dividido em seções específicas, iniciando com uma espécie de galeria de imagens que remetem a ressignificações de imagens de pintores, modelos e outros artistas de renome que possuem algo em comum para ser recapitulado e rememorado para a seção chamada *The Gallery*. Na sequência, a *Candy* continua com mais outras vinte seções, distribuídas em 370 páginas, que perpassam assuntos relacionados à moda, à arte e à cultura.

Além disso, o material gráfico utilizado para a produção da *Candy* varia de gramaturas mais finas a outras mais grossas e com aspectos foscos, conforme as seções específicas. Fotógrafos, produtores, maquiadores e demais envolvidos nas produções dos editoriais estão, em sua maioria, diretamente ligados ao mundo da moda e das artes, ou são profissionais alternativos, que conseguem atuar em outras áreas e em projetos diferenciados. Ato contínuo, uma característica relevante da revista é ter edições limitadas. A *Candy* possui uma tiragem única de 1500 exemplares por edição, o que acaba tornando as produções desenvolvidas por Venegas praticamente exclusivas. Após explanação sobre nosso objeto de análise, retomamos nossa proposta para essa pesquisa.

Em suma, buscando detalhar os conceitos de Deleuze (2011), Guattari (2011) e Butler (2013), aplicando-os ao objeto *Candy Magazine*, buscamos superar os pensamentos binários entre moda e gênero das culturas. Logo, a *Candy* tem o desafio de pensar para além das ordens já estabelecidas, partindo para um olhar do mundo em busca de exemplos de transversalidades subversivas e frequentemente presentes na sociedade contemporânea.

Dentro desse cenário, ainda no segundo capítulo, elencamos elementos de moda, que chamaremos de categorias. Essas categorias foram utilizadas na verificação do grau de

potencialização de atravessamentos, e em suas constituições para uma moda transversal. Na sequência, a partir dessas categorizações dos elementos da moda, buscamos na *Candy* imagens em que essas categorias aparecem, para, assim, efetuar nossa análise sobre a potência transversal ali tratada. Tecidos, formas, calçados, posições, maquiagens e as saias servem aqui como aporte para a confirmação ou não das potencialidades inseridas e abordadas pela revista.

2 RIZOMA, MULTIPLICIDADE, TERRITÓRIO E DEVIR - CONSTITUIÇÃO DA TRANSVERSALIDADE

As estruturas da sociedade contemporânea constituem engessamentos múltiplos. São tendências tesas em binários sexuais e de gênero, fixadas em linearidades socialmente enraizadas, mas que também oferecem espaço para certa resistência contra o dominante sistema centralizador, tanto no âmbito da moda como no do gênero. O polemizar do gênero e da moda, ao qual nos referimos, auxilia na propagação de uma potência de oposição a esse determinismo. Essas manifestações permitem pensar moda e gênero além da normatização em que estão fixados.

Nesse contexto, procuramos por perspectivas que tragam mobilidade a assuntos polêmicos, para, assim, obtermos uma nova forma de pensar as estruturas sociais sistematizadas, subsidiando dissoluções de planos alicerçados na heterossexualização limitada da moda e do gênero. De acordo com os filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari:

A lógica binária [...] necessita de uma forte unidade principal, unidade que é suporta para chegar a duas, segundo um método espiritual. E do lado do objeto, segundo o método natural, pode-se sem dúvida passar diretamente do Uno a três, quatro ou cinco, mas sempre com a condição de dispor de uma forte unidade principal, a do pivô, que suporta as raízes secundárias. (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 20).

Assim, esses filósofos são exemplos da ampliação do pensamento acerca desse sistema rígido. Com o livro *Mil Platôs*, os autores abordam uma filosofia inaugural, na qual não se segue um desenvolvimento “arborescente de evolução”, mas uma lógica de múltiplos singulares. No livro *Mil Platôs 1*, em especial, Deleuze e Guattari (2011) dão ênfase aos espaços e não ao tempo, da mesma forma que privilegiam o mapa à árvore. “O mapa não reproduz um inconsciente fechado sobre ele mesmo, ele o constrói.” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 30). Por isso ele está ligado e faz parte da ideia de rizoma, auxiliando a pensar além das estruturas enrijecidas.

O mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. Ele pode ser rasgado, revertido, adaptar-se a montagens de qualquer natureza, ser preparado por um indivíduo, um grupo, uma formação social. (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 30).

Para os filósofos, a noção de mapa é importante, pois ela permite infinitas conexões, que se complementam ao conceito de rizoma, que é essa dimensão amplificada possibilitadora de ligações das mais diversificadas formas possíveis.

Uma forma de pensar as organizações não amarradas aos estratos e que auxiliam nos estudos contemporâneos é a forma rizomática, pois, o conceito de rizoma gera possibilidades que podem facilitar a decomposição dessas estruturas sistemáticas. O conceito de rizoma dos autores permite criar linhas de fuga de hierarquias, binarismos e estruturas das mais diversas naturezas, ou seja, ele proporciona infinitas possibilidades. Segundo Deleuze e Guattari (2011, p. 43), “o rizoma conecta um ponto qualquer com um outro ponto qualquer e cada um de seus traços não remete necessariamente a traços da mesma natureza”, permitindo, assim, conexões múltiplas e sem modulações enraizadas.

Para os filósofos, o rizoma (2011, p. 43) “não é feito de unidade, mas de dimensões, ou antes de direções movediças. Ele não tem começo nem fim, mas sempre um meio pelo qual ele cresce e transborda”, o que permite, então, constituir o que eles chamam de multiplicidades, que podem ser “lineares a n dimensões, sem sujeito nem objeto, exibíveis num plano de consistência e do qual o uno é sempre subtraído ($n-1$)”, para não criar raízes, pois o rizoma é uma antigenealogia, ou seja, não compactua com o pensamento arborescente.

“Os sistemas arborescentes são sistemas hierárquicos que comportam centros de significância e de subjetivação, autômatos centrais como memórias organizadas” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p.36) nos quais, possuem uma latente necessidade de desestratificar as identidades de gênero estratificadas no binarismo padronizado em macho e fêmea. O pensamento fixo insere os corpos de forma automática em um padrão já estabelecido, o da heteronormatividade, e também do normatizado como feminino e masculino. Por isso, as identidades precisam ser libertas da unificação e da necessidade de possuí-la de forma regular e sistematizada, ou seja, é preciso dar liberdade para uma não identificação.

Contudo, ressaltamos que, para Deleuze e Guattari (2011, p. 38), “árvores podem corresponder ao rizoma, ou, inversamente, germinar em rizoma.” O rizoma seria como uma memória curta, sem uma continuidade definida, podendo ser esquecida e deletada sem uma necessidade de lei de permanência consistente. De acordo com Deleuze e Guattari (2011, p. 43):

O rizoma se refere a um mapa que deve ser produzido, construído, sempre desmontável, conectável, reversível, modificável, com múltiplas entradas e saídas, com suas linhas de fuga. [...] Contra os sistemas centrados (e mesmo policentrados), de comunicação hierárquica e ligações preestabelecidas, o rizoma é um sistema acentrado não hierárquico e não significante.

Novas conectividades, estruturas movediças e válvula de escape, o rizoma compreende linhas segmentadas que podem ser solidificadas e estratificadas, mas esta é justamente a função do rizoma: ser um constante devir de possibilidades que pode ser reestratificado.

Faz-se uma ruptura, traça-se uma linha de fuga, mas corre-se sempre o risco de reencontrar nela organizações que reestratificam o conjunto, formações que dão novamente o poder a um significante, atribuições que reconstituem um sujeito. (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 26).

Assim, o conceito de rizoma serve como um atravessador de rígidas estruturas e pensamentos do senso comum, auxiliando na problematização do binarismo de gênero acompanhado de agenciamentos que possibilitam a constituição de multiplicidades móveis. Nesse contexto, a moda sistematizada na contemporaneidade está enrijecida pelas estruturas hierárquicas e de gênero, e o pensamento rizomático pode auxiliar na busca de novas formas de pensá-la como mais suscetível à composição das multiplicidades móveis.

Além disso, os agenciamentos possibilitam pensar a moda de uma forma mais ampla e menos engessada no binarismo de gênero, que modula o que é masculino e feminino, pois o pensamento binário é uma lógica da realidade arborescente, ou seja, pensar a moda como uma árvore-raiz é não permitir ligações fasciculadas, mas reafirmar a moda binária como uma raiz pivotante que, para os autores acima citados, não passa de uma compreensão das multiplicidades como uma raiz dicotômica, automaticamente limitada.

A título de exemplo, para compreendermos a potência que um agenciamento pode permitir a moda, temos os movimentos jovens dos anos 60 e o surgimento das “tribos”. Com a organização de lutas por uma liberdade maior de expressão, esses movimentos serviram como uma espécie de auxílio na quebra de paradigmas do código de vestir da época. Para Maffesoli (2010, p. 31), “é certo que, quando uma forma da trama social fica saturada e que outra (re)nasce, isso acontece, sempre, com receios e tremores, [...] pois ele perturba um tanto a moral estabelecida.” Para complementar, segue o que Braga (2009) nos traz sobre os anos 60 e seus acontecimentos.

Os anos de 1960 são marcados por inúmeras mudanças e, conseqüentemente, várias adaptações aos novos tempos. De um modo geral, alguns fatos marcaram esses anos, nos quais a juventude se manifestou e se impôs [...]. O mundo espanou-se e encantou-se. Parecia que o futuro era ali e naquele exato momento. (BRAGA, 2009, p. 86).

Corroborando, De Carli (2002) afirma que na década de 60 e 70 tanto os jovens quanto as mulheres incitaram uma busca pela libertação dos poderes, para o início de um novo poder social com mais autonomia, passando-se, assim, a sentir na pele uma revolução. Nesse contexto, Baudot (2008, p. 188) defende que essa “é a primeira vez que uma moda autônoma, própria das camadas mais jovens da sociedade, não procede daquilo que está sendo usado pelos mais velhos.” Dessa forma, essa movimentação dos jovens fez com que a moda começasse a se desterritorializar das vestimentas tradicionais da época, buscando novas formas de vestir e expressar, criando, assim, uma disseminação de novas tribos com grupos de jovens que compartilhavam ideais. Logo, De Carli (2002) afirma que a conquista da liberdade, dos jovens e das tribos, acarreta uma segmentação dos gostos e que o universo da moda vira de ponta a cabeça para satisfazê-los.

Ato contínuo, em um momento de instabilidade e diante da necessidade de escapismo, os jovens ansiavam por transformações radicais, na percepção de que sua maneira de viver não os fazia feliz. Está instabilidade surge como uma potência na fissura das estruturas vigentes, buscando suscitar uma “nova era”. A título de exemplo, a figura abaixo apresenta uma montagem com trajes tradicionais de meados dos anos 60.

Figura 3 - Moda Tradicional de meados dos anos 60.



Fonte: Montagem feita pelo autor, 2015.

Na imagem, figura 3, as mulheres utilizavam trajes que faziam parte do alto luxo, vinculado à produção da alta costura que as estratificava em uma moda arborescente e elitizada, ou seja, utilizada apenas por quem tinha maior poder aquisitivo. Contudo, esse tipo de moda sofreu grande declínio com os movimentos jovens e com a ascensão do *prêt-à-porter*, ou seja, com a produção em escala industrial.

Um movimento que ocasionou uma “virada” na moda tradicional foi o surgimento dos *Punks*, em meados dos anos 70. Na época, filhos de operários revoltados constituíram uma movimentação contra o governo e a sua constante diminuição no auxílio à sociedade. Esse auxílio servia como um suporte para essa parcela social desfavorecida. Além disso, especialmente na Inglaterra, com a crise da monarquia, a revolta dos jovens deliberou em um protesto contra o sistema e a moda, que encarecia absurdamente os valores dos tradicionais *jeans* em favor do capitalismo. Para Crane (2006), o *jeans* passou a possuir um apelo de revolta e, ao mesmo tempo, a ter um valor de individualismo para a classe média. Assim, por um lado, ele se tornava um ícone de consumo, pois os estilistas aumentavam o seu preço, transformando o *jeans* em uma peça de luxo. Por outro lado, essa movimentação fez com que os jovens comesçassem a usar calças rasgadas como forma de protesto, mostrando, assim, que não consumir a peça que tinha um elevado valor era demonstrar que, para eles, elas realmente não possuíam valor algum.

Na figura abaixo, temos um exemplo de um *punk* tradicional da década de 70. O *punk* em sua manifestação estética, e por nascer nas subculturas, é considerado por Mesquita (2004) uma *anti-moda*. De acordo com a autora, (2004, p. 26), as “anti-modas podem nascer de uma atitude pessoal ou de um grupo, que, a princípio, não teriam nenhuma pretensão de lançar tendências ou ideias. Na maioria das vezes, são vistas com estranhamento e consideradas subversivas ou transgressoras.”

Figura 4 - *Punks*, Roxy London, Inglaterra, abril de 1977.



Fonte: <https://felicitylockyear.wordpress.com>.

Nesse sentido, o *punk* desafia a moda e agencia forças que, até então, ela não tinha. Trata-se de uma desterritorialização específica da moda e não dos binários de gênero. Essa desterritorialização é reterritorializada pelo capital da moda mercadológica, no qual os estilistas se apropriam do estilo para vender. Assim, o “estilo” *punk* é absorvido e nutrido de forma mercadológica, tornando-se uma reprodução para o mercado e perdendo o seu caráter de *anti-moda*, pois não se trata mais de uma moda das subculturas, mas uma moda sistematizada e formulada para a comercialização, conforme nos aponta Crane (2006).

Capitalizando a desilusão da classe operária com a sociedade britânica no início da década 1970, a estilista Vivienne Westwood e o empresário do ramo de música Malcolm McLaren assimilaram elementos da moda de rua emergente para elaborar um traje fortemente rebelde, ligado à música *punk*. (CRANE, 2006, p. 368).

Logo, o desejo da fuga acabou produzindo uma potência para o consumo, que alavancou o desenvolvimento da indústria do consumo. Segundo Crane (2006, p. 368), “muito rapidamente, os elementos desse traje apareceram nas coleções criadas por estilistas de moda de luxo e em linhas de roupa de preços mais acessíveis.” Cabe ressaltar que essa reformulação no vestuário ocasionada pelos movimentos jovens não rompeu o dualismo masculino e feminino, ou seja, a moda permaneceu estagnada nessa estrutura.

Nesse contexto, a moda binária é arborescente, ou seja, segue a lógica do “ou”: ou você é homem ou você é mulher, acompanhando a lógica do verdadeiro ou falso, uma espécie de identificação e de reconhecimento, ou seja, se você é homem, automaticamente a ideia de que você é mulher é falsa. No pensamento binário, a moda já vem com o sentido dado (feminino ou masculino), pré-determinado, isto é, quando se olha para uma roupa você já define se ela é para homem ou mulher, justamente por conta desse sentido que já vem pré-definido. Pensar a moda dentro dessa lógica é compactuar com o pensamento mercadológico, no qual ela está conectada ao binarismo de gênero e a uma constante mudança, onde sempre existirá o antes e o depois de uma determinada tendência ou de uma peça de roupa.

No livro *A Invenção da Moda*, Baldini (2006) aponta que foi após a Revolução Francesa que as mulheres passaram a ter um papel de destaque no consumo de moda. Elas, por um lado, passaram a esbanjar trajes mais elegantes e eles, por outro, passaram a usar roupas com cores mais neutras e sem muitas firulas. Assim, as mulheres eram consideradas como “mulheres-troféu”, uma espécie de *status* para a sociedade, uma vez que a mulher que se vestia bem, com roupas bem ornamentadas e com tecidos nobres, representava o poder aquisitivo de seu marido. Esse fato incita a ideia de que a moda feminina passou a ser o principal símbolo de consumo. Nos termos de Baldini (2006, p. 19):

Com a Revolução Francesa, os burgueses [...] depositaram nas mãos do sexo feminino a liderança da moda. Mas só na Primeira Guerra Mundial, com a generalização do trabalho feminino, é que as mulheres tiveram a possibilidade de poder gerir tal liderança com plena autonomia econômica.

Assim sendo, após a Revolução Francesa, o vestuário feminino sempre esteve à frente nos quesitos de produção e de divulgação. Logo, as primeiras revistas de moda foram criadas para explorar o universo feminino, bem como as produções do *prêt-à-porter*, que tiveram suas primeiras tiragens voltadas para o guarda-roupa feminino. Isso acabou ofuscando as produções diferenciadas para o vestuário masculino, tornando-o cada vez mais sóbrio e limitado se comparado ao da mulher.

Cabe ressaltar que, mesmo com a recente ascensão da indumentária masculina, essa ênfase ao cenário mercadológico feminino continua até os dias atuais. No mercado da moda, a visibilidade do universo feminino é muito maior do que a do masculino, e isso só enfatiza a discussão a respeito da importância dos gêneros, sistematicamente falando.

Mercadologicamente, então, a moda contemporânea é binária, e, para fugir dessa normatização linear, pensaremos através de Deleuze e Guattari (2011) numa moda atrelada ao

conceito de rizoma. Em outras palavras, ao invés de a moda ser binária, o pensamento rizomático é múltiplo e transversal, no qual, ao invés de possuir um único indivíduo indivisível, têm-se multiplicidades e a lógica do “e... e...”. Assim, simultaneamente, há muitas linhas de fuga, numa lógica em que ser um ou outro dá lugar à possibilidade da indecidibilidade.

Para uma moda pensada como transversal, o gênero de sua construção do vestuário, por exemplo, não vem com uma definição determinada, pois essa moda passa por um constante encontro com o outro. Ou melhor, quando o sentido não está dado *a priori* em uma roupa, você precisa criá-lo, e isso ocorre na hora em que esse encontro acontece.

Portanto, para esse pensamento, a moda poderia ser considerada um constante devir de possibilidades, pois o encontro com a mesma pode gerar sentidos diferenciados. No caso, esse movimento está sempre no meio, nem o antes e nem o depois, adiando constantemente chegar a uma definição unívoca, mesmo compreendendo que essa produção do significado definido é um processo no qual não se pode evitar, ou seja, por mais que uma roupa não possua uma demarcação de gênero (masculino e feminino), ela não consegue fugir por muito tempo dessa definição.

Como citamos antes, a moda mercadológica é fruto de agenciamentos engessados nas linearidades e no binarismo de gênero e compactua com o sistema pivotante e arborescente. Já a Moda Transversal é conduzida por agenciamentos rizomáticos que potencializam as multiplicidades. Contudo, o que podemos considerar como Moda Transversal? A partir de embasamentos teóricos e constatando uma real necessidade de pensar fora da doxa, percebemos uma potencialidade na ressurgência de uma forma de pensar a moda no desenvolver desse trabalho, que chamaremos de Moda Transversal.

A Moda Transversal é uma espécie de diferenciação do pensar as generificações da moda, pois, nesse conceito, o termo transversal vem da potência de ir além das normatizações de gênero já estratificadas. Esse conceito ultrapassa a noção de uma moda unissex, pois é internamente maior que as definições generificadas do vestuário que já possuem territórios definidos e firmes, e que se diferenciam da Moda Transversal.

Além disso, a Moda Transversal compactua com o conceito de rizoma dos filósofos Deleuze e Guattari (2011), no qual, por ser uma moda rizomática, possibilita infinitas conexões, diferente de uma moda que segue uma lógica de pensamento arborescente e linear. Ademais, esse tipo de moda é constituído por linhas e não pontos fixos, é molecular e não molar, é desterritorializada e não territorializada, logo, é portadora de um constante devir, um devir de moda generificada de forma transversal e múltipla.

Cabe ressaltar que esse estilo de moda, justamente por portar características de um rizoma, não está livre de estratificar seu “espaço” em pontos fixos e molaes, uma vez que essa é a característica de um rizoma, ou seja, construir ilimitadas linhas de fuga para fugir dos engessamentos sociais ferrenhos e das constantes necessidades de definição de gênero.

Nesse contexto, a subjetividade na moda pode ser produto de agenciamentos de uma enunciação que não se conecta a um sujeito de identidade fixa, mas que é fruto de elementos de multiplicidades. Assim, essa subjetividade pode surgir de forma transversal, atravessando linearidades e rompendo barreiras consolidadas pelas hierarquias. Para tanto, é necessário pensar a moda através do conceito de rizoma de Deleuze e Guattari (2011). No universo teórico desses autores, segundo Zourabichvili (2009, p. 20), a ideia de agenciamento surge “todas as vezes em que pudermos identificar e descrever o acoplamento de um conjunto de relações materiais e de um regime de signos correspondente”, que pode ser agenciamento coletivo de enunciação ou maquínico, dependendo do segmento em que se compactua.

Para completar, trazemos a noção de agenciamento nos termos de Deleuze e Guattari (1996, p. 23):

Um agenciamento comporta dois segmentos: um de conteúdo, o outro de expressão. Por um lado, ele é agenciamento maquínico de corpos, de ações e de paixões, mistura de corpos reagindo uns sobre os outros; por outro lado, agenciamento coletivo de enunciação, de atos e de enunciados, transformações incorpóreas sendo atribuídas aos corpos [...], o agenciamento tem, de uma parte, lados territoriais ou reterritorializados que o estabilizam e, de outra parte, picos de desterritorialização que o arrebatam.

Nesse sentido, os agenciamentos também fazem parte de um contexto molar e enrijecido, dependendo de cada indivíduo para torná-los maleáveis e suscetíveis às novas possibilidades. Assim sendo, “cada indivíduo deve lidar com esses grandes agenciamentos sociais definidos por códigos específicos, que se caracterizam por uma forma relativamente estável e por um funcionamento reprodutor.” (ZOURABICHVILI, 2009, p. 20). Dito de outro modo, o sujeito é agenciado por experimentações de desejo estabelecidas e determinadas, nas quais esse agenciamento é considerado dentro de uma estrutura “molar”. Dentro das perspectivas de Deleuze e Guattari, Zourabichvili nos apresenta que:

A maneira como o indivíduo investe e participa da reprodução desses agenciamentos sociais depende de agenciamentos locais, “moleculares, nos quais ele próprio é apanhado, seja porque, limitando-se a efetuar as formas socialmente disponíveis, a modelar sua existência segundo os códigos em vigor, ele aí introduz sua pequena irregularidade, seja porque procede à elaboração involuntária e tateante de agenciamentos próprios que “decodificam” ou “fazem fugir” o agenciamento estratificado. (ZOURABICHVILI, 2009, p. 21).

Ato contínuo, a moda é agenciada por muitas informações transmitidas pelas tendências, pela mídia, pela *internet*, dentre outros. Ademais, a definição de gênero masculino e feminino no vestuário, os estilos, os desfiles e as novelas possibilitam atravessamentos que podem atuar e induzir no amplo cenário de contingência da moda.

Dessa maneira, a produção do significado da anunciação não é individual, pois há várias relações de força que nos conduzem, como, por exemplo, os agenciamentos coletivos de enunciação (ACE) que produzem o que falamos. Portanto, não somos constituídos apenas de nossos pensamentos, mas também desses agenciamentos que nos colocam diante da produção de significado. Logo, a moda é, em si, um agenciamento coletivo de enunciação, pois ela faz parte da produção de significado, mas, ao mesmo tempo, ela é também produto de outros agenciamentos.

Na moda, existem alguns ACE que podem compartilhar de uma mesma ideia, tornando-a usável por um determinado grupo, ou pode-se ser contrário a essa ideia coletiva, defendendo, por exemplo, que não é “interessante” para o coletivo fazer o uso dela.

Para fins exemplificativos, trazemos uma suposição trivial dentro do contexto social, segundo a qual um homem heterossexual não pode compor seu visual cotidiano com maquiagens marcantes como, por exemplo, batom, sombra e outros elementos que o coletivo do senso comum considera inaceitáveis ou, no mínimo, incorretos. Ressaltamos que, no caso, não estamos tratando de grupos limitados e diferenciados do social, que até podem considerar o uso de maquiagem algo costumeiro e natural.

Figura 5 - Homens com maquiagem.



Nesse contexto, o agenciamento enuncia que o coletivo não concorda com o que propõe a figura 5. Assim, esses homens passariam a ser julgados e taxados por “qualquer” outra sexualidade, sendo desprezada aquela da qual eles “fazem parte”. Ainda nessa perspectiva, um homem heterossexual só pode usar brincos, por exemplo, estabelecidos pelo seu contexto social como aceitáveis.

Desse modo, buscamos aproximar a moda ao conceito de rizoma para possibilitar uma ampliação no que se entende por moda, de tal maneira que os agenciamentos constituídos entre a moda e os outros âmbitos culturais ou sociais permitam produções de novas multiplicidades. Para Deleuze e Guattari (2011), as multiplicidades são essenciais para o entendimento rizomático.

[...] não tem mais nenhuma relação com o uno como sujeito ou como objeto, como realidade natural ou espiritual, como imagem e mundo. As multiplicidades são rizomáticas e denunciam as pseudomultiplicidades arborescentes. [...] Uma multiplicidade não tem nem sujeito nem objeto, mas somente determinações, grandezas, dimensões que não podem crescer sem que mude de natureza. (DELEUZE; GUATTARI, p. 23, 2011).

Assim, o conceito de rizoma permite-nos fazer conexões com os problemas de identificações de gênero, pois o pensamento arborescente não dá conta das variadas produções de multiplicidades da sociedade. As próprias siglas dos movimentos das minorias não comportam tamanha possibilidade de ebulição de agenciamentos. As primeiras siglas usadas nesses movimentos eram compostas unicamente pelo GLS, referindo-se, respectivamente, aos Gays, às Lésbicas e aos Simpatizantes, tratando das multiplicidades genericamente em caixas pequenas e extremamente insuficientes. Contudo, com o passar dos anos, por meio das lutas pela liberdade de expressão e pelos direitos das minorias, novas siglas foram agregadas ao “nome” desse movimento. Atualmente, a sigla mais conhecida é LGBTTIS que significa Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transgêneros, Transexuais, Intersexuais e Simpatizantes. Ademais, em alguns casos, o último S é trocado pela letra A de aliados ou pela letra Q de Queer, que ainda não é muito comum.

Cabe ressaltar que mesmo com a ampliação das siglas que representam esses movimentos, ao encaixotar os gêneros, acaba-se por limitar as possibilidades de novas multiplicidades. Logo, pensar em gênero com o conceito de rizoma auxilia na potencialização das multiplicidades não engessadas, como uma espécie de linha de fuga para as caixas estratificadas em suas siglas. Acrescenta Deleuze e Guattari (2011, p. 46):

O importante não é o que os fluxos produzam “Uno ou múltiplo”, não estamos mais nessa: há um agenciamento coletivo de enunciação, um agenciamento maquínico de desejo, um no outro, e ligados num prodigioso fora que faz multiplicidade de toda maneira.

Nesse sentido, uma característica importante da multiplicidade é que, quando se solidifica, ela procura fazer novos agenciamentos, e esses podem e devem ser de natureza diferente, conectando-se a novas estruturas que oportunizam constantemente novas dimensões. Todavia, para fazer agenciamentos é preciso que se façam conexões com outras naturezas que não integram o seu senso comum, gerando, assim, novas multiplicidades que podem conectar-se aos novos fragmentos, tornando essa movimentação um fluxo constante e não enrijecido.

A partir dessa perspectiva, elencamos como objeto de análise a *Candy Magazine*, uma vez que ela é um possível meio de produção de agenciamentos que proporcionam a produção de multiplicidades que movem fluxos de territorialização e desterritorialização constantemente. No caso, “as multiplicidades se definem pelo fora: linha abstrata, linha de fuga ou de desterritorialização segundo a qual elas mudam de natureza ao se conectarem às outras.” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p.25).

Além disso, o pensamento arborescente não auxilia o múltiplo, pois as multiplicidades não são unificadas, mas sim libertárias, e não operam na ideia de um sujeito fixo. Conforme Deleuze e Guattari (2011, p. 10), “as multiplicidades são a própria realidade, e não supõem nenhuma unidade, não entram em nenhuma totalidade e tampouco remetem a um sujeito.” Ou melhor, “as subjetivações, as totalizações e as unificações são, ao contrário, processos que se produzem e aparecem nas multiplicidades.” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 10). Portanto, as multiplicidades podem ser pensadas como uma espécie de rota de fuga para romper o engessamento pivotante.

Em resumo, as multiplicidades proporcionam novas linhas segmentadas dentro de um complexo rizomático, que auxiliam na quebra do binarismo de gênero (homem ou mulher) e da moda (feminino ou masculino), permitindo, assim, a constituição de possibilidades fasciculadas e amplamente desconexas das compactações dos padrões enrijecidos pelo sistema ferrenho social.

Nesse contexto, nosso objeto de estudo, a revista espanhola *Candy*, possibilita-nos analisar os possíveis espaços, atravessamentos e multiplicidades que ela explora e exterioriza. Além disso, partimos do pressuposto de que ela é um explícito território intensificador, que desterritorializa algumas multiplicidades e reterritorializa outras. De acordo com Deleuze e

Guatarri (2011, p. 91), “as territorialidades são, pois atravessadas de um lado a outro, por linhas de fuga que dão prova da presença, nelas, de movimentos de desterritorialização e reterritorialização.” Levando isso consideração, será que a revista *Candy* é uma espécie de linha de fuga viabilizadora de agenciamentos geradores de multiplicidades e, também, é um cenário de desterritorialização e reterritorializações?

Para obtenção dessas respostas, é importante tratarmos do que são esses “espaços”, “movimentos” e “mudanças”. Antes, contudo, cabe conceituarmos território.

O conceito de território decerto implica o espaço, mas não consiste na delimitação objetiva de um lugar geográfico. O valor do território é existencial: ele circunscreve, para cada um, o campo do familiar e do vinculante, marca as distâncias em relação a outrem e protege do caos. (ZOURABICHVILI, 2009, p. 46).

Dessa forma, a *Candy* pode ser considerada um possível território. Contudo, resta-nos compreender se o que atravessa as imagens de construção da mesma serve para suscitar novas multiplicidades e acarretar possíveis desterritorializações e reterritorializações.

Para Zourabichvili (2009, p. 47), “o território é portanto a dimensão subjetivante do agenciamento – na medida em que não há intimidade senão do lado de fora, vinculada a um exterior, oriunda de uma contemplação prévia a qualquer divisão de um sujeito e de um objeto.” Assim, através dos agenciamentos, um território pode servir de canal para a produção de multiplicidades e elas podem potencializar a quebra de linearidades hierarquizadas pelos poderes.

Já para Ulpiano (1995, n.p.) um território é “nada mais do que um conjunto de códigos, um conjunto de códigos num território. O que implica em dizer que, quebrado um território, ocorre uma desterritorialização; mas também uma descodificação.” Logo, dentro de um território ou de um extrato há códigos que organizam a vida do indivíduo. Ademais, esses códigos podem ser desconectados e reconectados por atravessamentos, e/ou podem ocorrer agenciamentos que desestruturam a estratificação dos poderes.

Guattari e Rolnik (2005, p. 388), por sua vez, argumentam que

a noção de território é entendida aqui num sentido muito amplo, que ultrapassa o uso que dela fazem a etologia e a etnologia. Os seres existentes se organizam segundo territórios que os delimitam e os articulam aos outros existentes e aos fluxos cósmicos. O território pode ser relativo tanto a um espaço vivido, quanto a um sistema percebido no seio de qual um sujeito se sente “em casa”.

Por outro lado, Ulpiano (1995, n.p.) usa o termo desterritorialização como uma possibilidade de “linha de fuga”, pois, para ele, desterritorialização refere-se a “forças

imanescentes, sem objetos e sem finalidades.” Além disso, “as forças que funcionam no interior da desterritorialização — logo na linha de fuga, logo no desejo — são forças de variação contínua.” (ULPIANO, 1995, n.p.). A título de exemplo, Deleuze e Guattari (2011) referem-se ao livro, pois nele há linearidade e segmentação:

Num livro, como em qualquer coisa, há linhas de articulação ou segmentaridade, estratos, territorialidades, mas também linhas de fuga, movimentos de desterritorialização e desestratificação. As velocidades comparadas de escoamento, conforme estas linhas, acarretam fenômenos de retardamento relativo, de viscosidade ou ao contrário, de precipitação e de ruptura. Tudo isto, as linhas e as velocidades mensuráveis, constitui um *agenciamento*. (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 18).

Na moda, há alguns espaços que são territorializados. Um exemplo são os desfiles, que possuem a função principal de disseminar novas tendências de moda, ao passo que celebram a “morte” de outras. No que tange ao início desse evento, conforme Baldini (2006), os desfiles foram inventados pelo *coiffeur* Le Gros ao enviar modelos para passear pelas mais frequentadas avenidas de Paris, no início do século XIX, buscando enfatizar cabelos e penteados. Já no ramo do vestuário, quem trouxe essa novidade para a área foi Charles Frédérick Worth. Contudo, diferente de Le Gros, os desfiles de Worth tiveram o seu início no interior de sua *Maison*. Ademais, ele também inovou ao abrir sua loja em Paris com vestidos já confeccionados.

Nesse contexto, ressaltamos que o desfile corresponde a um espaço de antecipação do novo, além de apresentar aspectos relevantes e que, em pouco tempo, tendem a circular por outros territórios da moda, como sites especializados, revistas e diversos meios de comunicação em massa.

Nessa perspectiva, trazemos a seguir a imagem de um desfile da estilista mineira Zuzu Angel, no consulado brasileiro, nos EUA, em 1971, que causou muito alarde por transmitir mensagens relacionadas ao seu filho ativista morto e torturado pela ditadura.

Figura 6 - Desfile Zuzu Angel Bergdorf Goodman.



Fonte: <http://carolinakeller.com/blog/a-moda-de-zuzu-angel/>.

Ato contínuo, salientamos que os desfiles atuais abrangem um público diferente não só comparado à época de Worth, mas também à década de 70. Para Baldini (2006), atualmente, são convidados para assistir os desfiles, principalmente, os meios de comunicação (revistas e sites relacionados à moda) e as celebridades. Assim, eles se tornam um espetáculo cuja função é divulgar as marcas através de um evento esperado e apreciado por pessoas do mundo todo, seja direta ou indiretamente. Nos termos do autor:

O desfile é um evento de comunicação fictícia e simulada – no sentido de ser “construída artificialmente” –, Estruturado de tal modo que os diversos comunicadores podem falar (nos seus media) do desfile a um público mais alargado do que o que está efetivamente presente. É um efeito de “comunicação ampliada”, que compreende a procura exasperada de “extravagância” e “excentricidade”. (BALDINI, 2006, p. 130).

Na figura 7, ao apresentarmos a Semana de Moda de Paris, na qual a marca Louis Vuitton lança a sua coleção de verão, podemos perceber a diferença entre o desfile dos anos 70 e o momento atual.

Figura 7 - Desfile da Louis Vuitton na Semana de Moda de Paris Verão 2015.



Fonte: <http://ffw.com.br/noticias/moda/estreias-marcam-semana-de-moda-de-paris-inverno-2016-veja-a-programacao-357/>.

Retomando nossa reflexão sobre a noção de território, ao pensarmos no desfile como um território, podemos compreender a sua idealização no processo construtivo dentro de suas convenções. Ou melhor, a passarela, a sequência de entrada dos modelos, a música, enfim, os elementos que compõem esse rito, fazem parte de um “ritual” territorializado dentro da perspectiva do que se entende por desfile. Ademais, além de o desfile lançar o novo nas passarelas, ele pode ser pensado como um território delimitador da moda e das tendências ali apresentadas.

Acrescentamos que os territórios possuem, em sua maioria, a impulsão de serem compatíveis com o binarismo, com a linearidade, com o hierárquico e com o molar, pois, conforme Guattari e Rolnik (2005, p. 388), “o território é sinônimo de apropriação, de subjetivação fechada sobre si mesma.” Assim, nossa intenção é intensificar, dissipar ou pelo menos fragmentar a estratificação de território de moda e de gênero através das linhas de fuga e atravessadores dos binários solidificados usando a revista *Candy* como objeto de análise.

Além do mais, de acordo com Deleuze e Guattari (2011), é importante compreendermos que os territórios estão sempre expostos a frequentes e possíveis movimentos de desterritorializações, podendo acarretar em reterritorializações, nas quais são criadas condições ramificadas e devires de possibilidades. Nos termos dos autores (2011, p. 91), “as territorialidades são, pois, atravessadas, de um lado a outro, por linhas de fuga que dão prova de presença, nelas, de movimentos de desterritorialização e reterritorialização. [...] Elas próprias nada seriam sem esses movimentos que as depositam.” Eles também

exemplificam que sempre pode haver atravessamentos perpassando os territórios e modificando os seus estratos, acarretando, assim, num processo de reterritorialização, numa espécie de recodificação de um código ou território.

Ainda, esses filósofos afirmam que o pensar rizomático de ligações possíveis e devires das estruturas podem ser dissolvidos por alterações que confrontam codificações até, então, solidificadas. Nas palavras dos autores (2011, p. 91), “os estratos estão sempre sendo sacudidos por fenômenos de quebra ou ruptura; [...] por toda parte surgem acelerações e bloqueios simultâneos, velocidades comparadas, diferenças de desterritorialização que criam campos relativos de reterritorialização.” Movimentações de jovens, alterações na forma de pensar, novas maneiras de ver a moda e seus elementos, e precisões na necessidade das definições de gênero são algumas das acelerações ou são potencializadoras na criação de campos livres para recodificações. Conforme Guattari e Rolnik (2005, p. 388), “a reterritorialização consistirá numa tentativa de recomposição de um território engajado num processo desterritorializante.”

No caso da moda, ao pensarmos nos territórios nos quais seus elementos já tenham passado por desterritorializações e, respectivamente, reterritorializações diante do passar dos séculos, podemos usar como exemplo a saia. Ela já foi um elemento de uso específico do público masculino, do feminino e, também, de ambos, mas na contemporaneidade ela se encontra territorializada para as “mulheres” ou para aquelas pessoas percebidas como mulheres. Como simples exemplo de uma compulsão padronizadora, excetuando o seu uso por integrar a uma cultura, temos o *Kilt* (figura 8), que são as saias usadas pelos escoceses, que definem através das cores o clã de que a pessoa faz parte, ou seja, trata-se de uma espécie de divisão de tribos por meio das cores de suas saias.

Nesse contexto, conforme Callan (2007, p. 181), “no século XVII, o kilt já havia sido identificado com a Escócia. Consistia numa saia de cerca de sete metros de tecido TARTÃ, sendo a maior parte pregueada, exceto o último meio metro em cada extremidade”, mas, em tempos primitivos, segundo Callan (2007), o *kilt* tratava-se de uma peça comprida que se assemelhava muito a uma toga, tecida também com fios tintos, utilizava corantes vegetais e possuía drapeado nos ombros, assim, era uma peça com duas utilidades, a de roupa e de cobertor. Já para Hobsbawm (2014), o *Kilt* é um traje moderno, pois teve seus primeiros relatos do uso em 1768, e a confusão dele como tradição ocorre por conta do uso do manto com cinto pregueado sobre a cintura, formando uma espécie de saiotê. Além disso, a ideia das divisões das cores por clãs, só passou a ser tratado como tradicional após anos da aceitação do, então, *kilt*.

A princípio, o uniforme dos regimentos era o manto com cinto; mas após a invenção do kilt, que se tornou popular devido à sua conveniência, os regimentos o adotaram. Além do mais, provavelmente foi esta adoção que deu origem à ideia de distinguir os padrões de acordo com os clãs. Quanto mais os regimentos montanheseiros se multiplicavam para atender às necessidades ditadas pela guerra, mais se diferenciavam seus uniformes; de modo que quando civis voltaram a usar o tartan e o movimento romântico incentivou o culto dos clãs, esse mesmo princípio de diferenciação foi prontamente transferido do regimento para o clã. (HOBSBAWM, 2014, p. 39).

Figura 8 - Kilt Tradicional.



Fonte: collections.vam.ac.uk.

O *kilt* tradicional, que faz o uso de metros de tecido, é uma peça territorializada na cultura escocesa, na qual suas cores e padrões modifica-se de acordo com a forma que é feita a trama do Tartã, que, como já falamos, define o seu Clã. Cabe ressaltar que, ao passo que a *kilt* escocesa é territorializada na cultura tradicional, a moda desterritorializa a peça quando a reterritorializa em um novo formato, em versões mais modernas, e, no caso, também para o sexo feminino. Segundo Calan (2007, p. 181), “as versões modernas são feitas com uns dois metros de tecido de lã e não seguem as tradições escocesas. Kilts de moda foram especialmente populares durante os anos 70, fazendo parte dos trajes femininos.”

Diferente dos movimentos *punks* dos anos 70, o *kilt* em seu estilo tradicional e usado pela cultura escocesa como definidora de clã é o que Mesquita (2004, p. 27, apud

HOLLANDER, 1996) define com o conceito de *não moda*, pois se trata da “indumentária submetida às regras específicas de religião ou culturas, que não variam de acordo com os ciclos de mudanças de estações. São roupas ligadas a tradições específicas.”

Nesse contexto, salientamos que as saias possuem mais de 10 diferentes modelos (saia godê, balonê, envelope, reta, etc.), mas, em comum, elas têm o fato de serem delimitadas unicamente ao universo das mulheres. Logo, a utilização delas por um homem torna-o questionado sobre a sua sexualidade, pois a sociedade estabeleceu que esse tipo de vestimenta pertence a uma sexualidade específica e a um gênero determinado.

Ato contínuo, a possibilidade de surgir potencializadores de desterritorialização de elementos como a saia, por exemplo, é grande. Basta um movimento de reutilização de fora da linearidade estabelecida como correta pela sociedade para que sejam criados fragmentos de rizoma e possíveis descodificações de um elemento fixo em um território unificado, podendo desterritorializá-lo. Nos termos de Deleuze e Guattari (1997, p. 196), “qualquer coisa pode fazer as vezes da reterritorialização, isto é, ‘valer pelo’ território perdido; com efeito, a reterritorialização pode ser feita sobre um ser, sobre um objeto, sobre um livro, sobre um aparelho ou sistema.”

Em suma, de acordo com Guattari e Rolnik (2005, p. 388):

O território pode se desterritorializar, isto é, abrir-se engajar-se em linhas de fuga e até sair de seu curso e se destruir. A espécie humana está mergulhada num imenso movimento de desterritorialização, no sentido de que seus territórios “originais” se desfazem ininterruptamente com a divisão social do trabalho, com a ação dos deuses universais que ultrapassam os quadros da tribo e da etnia, com os sistemas maquínicos que a levam a atravessar, cada vez mais rapidamente, as estratificações materiais e mentais.

Assim, mesmo que um elemento de moda ou de gênero, um território, passe por uma desterritorialização, ele sempre poderá se reterritorializar em outras estruturas de organizações estratificadas. A reterritorialização acontece por meio de fusões de diversas naturezas e por meio dos agenciamentos de enunciação sobre a movimentação de recodificação.

No caso, estamos tratando de recursos rizomáticos, que são tratados pelos próprios filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari como processos que podem germinar em raízes arborescentes, ou seja, linhas de fuga que levam a uma nova estratificação binária e engessada. Logo, mesmo que aconteçam desterritorializações, as estruturas não cessam, pois apenas se conectam a outras, possibilitando ao processo um constante devir, ou seja, novas conexões em um incessante e múltiplo mar de possibilidades de devires.

Para uma melhor compreensão desse processo, vamos pensar em alguns exemplos que possam elucidar essa movimentação do território em sua desterritorialização, consentindo, assim, reterritorializações. Nesse sentido, quando se fala em moda, um dos principais elementos que sempre entram em debate são as tendências. Então, trataremos delas para, então, explanar o decurso em prossecução, ou seja, pensaremos uma tendência como um território para compreender o processo.

[...] o termo tendência se vinculou de forma mais evidente à ideia de movimento, de transformação, de que algo na sociedade tende para algum outro ponto que evoca uma novidade que se instalará num momento futuro. Como essa definição pode ser aplicada aos mais diversos setores e situações, o termo “tendência” é muito utilizado com significados distintos, tais como onda, moda, macrotendência, microtendência, entre outros. (SANTOS, 2013, p. 23).

Nesse contexto, quando uma tendência cai no esquecimento ou torna-se fora de moda, num processo de desuso e de declínio, na medida em que esta se desterritorializa como tendência, ela pode ser sugestionada por agenciamentos coletivos de enunciação em uma espécie de descodificação dela como tendência. Por exemplo, uma pequena alteração nessa tendência agenciada com algum outro elemento poderá oportunizar uma provável reterritorialização, quase como uma ressurgência da mesma tendência, mas com um possível nome ou detalhe diferente em um novo território, levando, assim, ao movimento do constante devir, uma lógica múltipla e ampla, que pode se reconectar de diversas maneiras.

Além do mais, uma revista rotulada como de moda possui seu território definido e embasado no que se acredita como fundamental para a sua construção e viabilidade mercadológica do segmento. A *Vogue*, uma das revistas mais antigas de moda do mundo, por exemplo, tem suas características voltadas a um território atravessado por alguns agenciamentos que a complementam, como as fofocas, os famosos, as notícias em geral e, possivelmente, a ressurgência de outros assuntos, mas sua principal característica será sempre focar no mundo da moda.

Por outro lado, uma revista como a *Candy* vai muito além dessas características agenciadas e amarradas da moda. Além de rotula-la como uma revista de moda, o editor denomina-a como uma revista que transcende a limitação de moda e de gênero, podendo, assim, potencializar a movimentação dos territórios que a embasam. Sua capa intitula-a *Transversal Magazine*, uma revista de moda, mas atravessada por agenciamentos, como arte, gênero e muitos outros que possibilitam linhas e atravessamentos contínuos, desestratificando-a da ideia de um único e sólido território.

Assim sendo, pensar em moda e em gênero como constituições movediças e não estratificadas, conectadas ao conceito de rizoma de Guattari e Deleuze (2011), pode servir como alavanca para a constituição de multiplicidades, uma vez que elas possibilitam territorializações, desterritorializações e reterritorializações nas quais os engessamentos estarão sempre atravessados por devires, uma espécie de transversalidade que age frequentemente sobre as estruturas na tentativa infinita de criar linhas de fuga.

Com efeito, não é o ponto que faz a linha, é a linha que arrasta o ponto desterritorializado, que o arrasta para sua influência exterior; então, a linha não vai de um ponto a outro, mas entre os pontos ela corre numa outra direção que os torna indiscerníveis. A linha tornou-se a diagonal que se libera da vertical e da horizontal; mas a diagonal já se tornou a transversal, a semi-diagonal ou a direita livre, a linha quebrada ou angular, ou então a curva, sempre no meio delas mesmas. (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 97).

Nesse contexto, ainda conforme os autores (1997, p. 91), o devir não é ponto, pois “um ponto é sempre de origem” e “uma linha de devir não tem nem começo nem fim, nem saída nem chegada, nem origem nem destino; e falar de ausência de origem erigir a ausência de origem em origem é um mau jogo de palavras”, uma vez que outras linhas podem ser reconectadas. Assim, mesmo quando se criam pontos, as possibilidades de novas conexões são infinitas.

Ato contínuo, o devir tem a capacidade de passar por, de atravessar estruturas engessadas e desterritorializá-las, justamente suscitada por essa sua propensão de não ser e nem fazer parte de um espaço central ou localizável, ou melhor, um ponto ou uma organização. O devir é o meio, é o entre e o “espaço” sem medida fixa, segundo Deleuze e Guattari (1997, p. 92), “é um movimento pelo qual a linha libera-se do ponto, torna os pontos indiscerníveis: rizoma, o oposto da arborescência, livrar-se da arborescência”, pois ele atravessa as estratificações arborescentes e lineares para uma possibilidade libertária e molecular, mas podendo sempre se atrelar a probabilidade de se reestratificar em territórios molares novamente.

Logo, para esses filósofos, o conceito de devir é uma espécie de atravessamento dos espaços arborescentes e/ou territorializados; o devir pode ser o que desloca e desterritorializa um espaço, um grupo ou um bloco molar. Assim, o devir não tem espaço, tempo ou dimensão e não pode ser quantificado.

Devir é um rizoma, não é uma árvore classificatória nem genealógica. Devir não é certamente imitar, nem identificar-se; nem regredir-progredir; nem corresponder, instaurar relações correspondentes; nem produzir, produzir uma filiação, produzir

por filiação. Devir é um verbo tento toda sua consistência; ele não se reduz, ele não nos conduz a “parecer”, nem “ser”, nem “equivaler”, nem “produzir”. (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 19).

Nessa perspectiva, para essa dissertação, é fundamental a possibilidade de pensar a moda para além de sua forma mercadológica, baseado nas estratificações do vestuário e do gênero em sua linearidade binária de masculino e feminino. Assim, o devir auxilia-nos na desestruturação das identificações tesas de uma linearidade social heteronormativa, na qual, segundo Deleuze e Guattari (1997, p. 23), “estamos longe da produção filiativa, da reprodução hereditária, que só retém como diferenças uma simples dualidade dos sexos no seio de uma mesma espécie, e pequenas modificações ao longo das gerações”, pois o devir possibilita, por exemplo, um atravessamento na composição dos binários macho e fêmea. Nos termos dos autores (1997, p. 23):

Há tantos sexos quanto termos em simbiose, tantas diferenças quanto elementos intervindo num processo de contágio. Sabemos que entre um homem e uma mulher passam muitos seres, que vêm de outros mundos, trazidos pelo vento, que fazem rizoma em torno das raízes, e não se deixam compreender em termos de produção, mas apenas de devir. O Universo não funciona por filiação.

Desse modo, entendemos que nada está além do devir, pois ele não é uma coisa que gera outra. “Um devir não é uma correspondência de relações. Mas tampouco é uma semelhança, uma imitação e, em última instância, uma identificação.” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 18). Assim, o devir dissolve o determinismo do sistema hegemônico das significações que limitam as identificações de se proliferarem e, ao mesmo tempo, não se limitam a univocidade dos sujeitos. Para Deleuze e Guattari (1997, p. 39), “cada indivíduo é uma multiplicidade infinita, e a Natureza inteira uma multiplicidade de multiplicidades perfeitamente individuada”, ou seja, o devir suspende as identidades determinadas nas dualidades e possibilita inúmeras dimensões na constituição de variadas multiplicidades.

Na ampliação da dimensão do pensar a moda, buscamos o conceito de devir para tratá-la para além das estratificações mercadológicas e já conhecidas sistematicamente pelas pesquisas nas quais a moda é usualmente abarcada. Logo, pensar a moda com os conceitos de Deleuze e Guattari (1997) desamarra-nos do que já foi dito e pensado de forma transversal, pretendendo, assim, descortinar a moda dessa sistematização das possibilidades estabelecidas.

Assim, as funcionalidades da moda e de seus territórios são sacudidas e lançadas numa movediça e escorregadia intenção de ultrapassá-la em sua constituição como transversal, aquém da moda limitada como simploriamente vestuário e como protetora do corpo. Ademais, esse movimento só seria possível a partir do momento em que as

funcionalidades da moda vêm a alcançar a possibilidade de não necessitar das definições generificadas no masculino ou feminino, conseguindo, então, atingir o ápice do conceito de Moda Transversal, o que acarretará na extrapolação dos limites da arborescência que atualmente codifica-a.

Além disso, como já argumentamos no decorrer desse capítulo, as estruturas contemporâneas sofrem constantemente com uma excessiva construção de hierarquias limitadas, tanto culturalmente como socialmente. Estamos cercados de padrões estruturados e com impulsos de serem seguidos linearmente. Ademais, esses padrões já estão inseridos, por exemplo, nos recém-nascidos ou até antes mesmo do nascimento, a partir da descoberta do sexo do feto em uma gravidez. Ainda, o que se deve comer, vestir, fazer e pensar já vem estabelecido como lei regularizadora que passa, muitas vezes, ao largo da percepção, pois está encrostado no senso comum.

Dessa forma, atos subversivos servem para quebrar e para desnaturalizar ordens hierárquicas estabelecidas por leis. Nesse contexto, o conceito de rizoma de Deleuze e Guattari (2011) conversa perfeitamente com o conceito de transversalidade desenvolvido por Guattari (2004), que surge aqui como uma possibilidade de potencializar e subverter linearidades engessadas nos pensamentos limitados da contemporaneidade.

Ato contínuo, muitos são os pesquisadores que buscam entender as subversões dessas ordens pré-determinadas, tanto no campo social quanto no cultural, e, nesse contexto, o conceito de transversalidade foi desenvolvido no começo dos anos 60 por Guattari (2004) como forma de subverter os estudos e as práticas institucionais aplicadas em sua clínica na época. Assim, com o intuito de “nomear” ou preservar a prática realizada em sua instituição, Guattari (2004) propôs a criação de um novo conceito, denominado de transversalidade, que abrangesse uma conotação ambígua do objeto dessa prática e como forma de opor-se a ordem fixa.

Nos termos de Guattari (1977, p. 95):

Transversalidade em oposição a:

- uma verticalidade que encontramos por exemplo nas descrições feitas pelo organograma de uma estrutura piramidal (chefes, subchefes, etc);
- uma horizontalidade com a que pode se realizar no pátio do hospital, no pavilhão dos agitados, ou, melhor ainda, no dos caducos, isto é, uma certa situação de fato em que as coisas e as pessoas ajeitam-se como podem na situação em que se encontram.

Para propiciar o entendimento desse conceito de transversalidade, Guattari (2004) utiliza o exemplo de uma metáfora sobre os porcos-espinhos, pois o frio faz com que eles se

aproximem para se aquecerem, buscando, assim, não resistir ao congelamento, contudo os espinhos tornam a aproximação desagradável e afastam-nos. Todavia, mesmo assim, eles persistem e logo se aproximam novamente, adaptando-se melhor à distância para aguentar os espinhos e para combater o frio, ou seja, eles se adaptam a melhor distância possível para aguentar convenientemente o ambiente em que estão inseridos. Nesse sentido, temos uma adaptação vertical e horizontal semelhante a que a sociedade está acostumada a passar, sem nem sequer ter a percepção disso.

No que se refere à cultura contemporânea, argumentamos que ela não mudou muitos nos aspectos da imagem citada por Guattari há 50 anos, uma vez que ainda vivemos sobre eixos imaginários. Assim, da mesma forma que os porcos-espinhos adaptam-se às necessidades em que estão inseridos, nós somos moldados pelos nossos deveres enquanto cidadãos “corretos”, ou seja, pelas normas estabelecidas pelo Estado e pela sociedade, ou até mesmo pelo o que o próprio social reproduz como “politicamente correto”, por exemplo. Nesse contexto, a transversalidade é um estímulo para pensar fora desse alinhamento ordenado e pré-estabelecido pelas instituições de poder:

A transversalidade é uma dimensão que pretende superar os dois impasses, o de uma pura verticalidade e o de uma simples horizontalidade; ela tende a se realizar quando uma comunicação máxima se efetua entre os diferentes níveis e, sobretudo, nos diferentes sentidos. É o próprio objeto da busca de um grupo sujeito. (GUATTARI, 1977, p. 96).

O grupo sujeito a que o autor se refere é o grupo que possui controle sobre sua conduta, ou se esforça para o mesmo, opera o desapego às hierarquizações para que possam pensar além do grupo fechado, ou seja, tem um pensamento que foge do senso comum. Segundo Guattari (1977, p. 96), “enquanto as pessoas permanecem paralisadas em torno de si mesmas, elas não enxergam nada além de si mesmas.”

Nessa perspectiva, Lambert e Ajari (2012), ao discutirem manifestações, ocupações no mundo, mobilizações protagonizadas pela internet, diante da ideia de transversalidade, buscam expandir o pensamento filosófico com outras práticas e reflexões sem cair no que eles chamam de “transdisciplinaridade”. Além disso, os autores falam sobre o capitalismo contemporâneo e sobre como ele domina não só o que somos, mas também a forma como vemos o mundo. Segundo o próprio Guattari (2004), não se precisa de força bruta para dominar as pessoas, basta um vínculo invisível para eficientemente ligar a sociedade ao sistema capitalista de forma inconsciente. Lambert e Ajari ao debater sobre as perspectivas de Guattari afirmam que este argumentava que:

as pessoas, agora servem para canalizar um trabalho de semiotização que passa, cada vez mais, pela televisão, pelo cinema, pelos discos, pelos quadrinhos, etc. Tal trabalho promove uma injeção de representações inconscientes na produção desejante cuja finalidade é aquela de canalizá-la, de delimitá-la de tal maneira que se possa estabelecer uma cumplicidade do inconsciente diante das formações repressivas dadas. (LAMBERT; AJARI, 2012)

Assim, o capitalismo contemporâneo apresenta-se cada vez mais dissimulado ao ponto de burlar as subjetividades. Não sendo suficiente a força de trabalho, é preciso controlar quem somos e como significamos o mundo. Ademais, a televisão, o cinema e as revistas desempenham um papel importante nesse processo de limitar o nosso desejo e o que desejamos, isto é, esses elementos de cultura canalizam e demarcam nossos limites. Aos elementos citados, acrescentamos a moda.

O indivíduo, ao meu ver, está encruzilhado de múltiplos componentes de subjetividade. Entre esses componentes alguns são inconscientes. Outros são mais do domínio do corpo, território no qual nos sentimos bem. [...] Outros, ainda são do domínio da produção de poder: situam-se em relação à lei, a polícia e a instâncias do gênero. Minha hipótese é que existe também uma subjetividade ainda mais ampla: é a que chamo de subjetividade capitalística. (GUATTARI; ROLNIK, 2005, p. 43)

Nesse contexto, a transversalidade é fundamental para o pensamento de Guattari (2004), pois ela atua como escape das identidades fixas, que interessam ao capitalismo. Assim, a transversalidade é como uma linha de fuga que permite a expansão de rotas rizomáticas e não arborescentes e desterritorializantes, numa potencialização de devires. Além disso, o conceito de transversalidade permite-nos fazer conexões com o conceito de rizoma, de multiplicidade, de território e de devir, uma vez que potencializa a fuga do pensamento arborescente. Ademais, ela também não compactua com o pensamento molar e linear, visto que esse conceito é uma espécie de linha de fuga das hierarquias estabelecidas, pois ela é uma recusa às estruturas estabelecidas como concretas.

Em suma, usaremos os conceitos de rizoma, de multiplicidade, de território e de devir conectados e atravessados pelo conceito de transversalidade para desmembrarmos engessamentos lineares da moda e do gênero através da análise da revista *Candy*. Nesse contexto, ela será utilizada como espaço potencializador de quebras de binarismos de gênero por meio da utilização de elementos de moda como possibilitadora na criação de rotas de fuga. Para tanto, é preciso pensar a moda de forma molecular e não presa aos binarismos de gênero, pois há uma latente necessidade de novas formas transversais que vão além dos gêneros masculino e feminino.

Tendo em vista esse cenário, no capítulo seguinte trataremos das performatividades de gênero através da categorização de elementos potencializadores da transversalidade na moda.

3 PERFORMATIVIDADE DE GÊNERO: CATEGORIZAÇÃO DE ELEMENTOS POTENCIALIZADORES DA TRANSVERSALIDADE NA MODA

Nos estudos de moda e de gênero há uma carência de perspectivas que fujam da heteronormatividade em que está alicerçado o pensamento binário. Assim sendo, essa pesquisa se propõe a pensar a moda de maneira mais ampla para não reforçar os padrões binários já constituídos. Logo, o que nos auxilia na desestratificação desses engessamentos é pensar a moda de forma rizomática, como possibilitadora na constituição de multiplicidades, através de ACE, que potencializam atravessamentos de territórios fixos, de modo a desterritorializar, ao passo que se reterritorializam, em um constante devir de possibilidades.

O devir é o meio, nem o começo e nem o fim, é o que potencializa novas constituições e atravessamentos, pois o pensamento fixo e arborescente insere os corpos em um padrão estabelecido, o da heteronormatividade, ou seja, normatiza como concreto o binário unificado no feminino e no masculino. Nesse contexto, vamos tratar da moda tendo como base o conceito de performatividade de Judith Butler (2013), para pensar o corpo de forma não linear e não estratificado, e o conceito de transversalidade do filósofo Guattari (2004), como potencializador na quebra desses padrões estabelecidos, visto que esse conceito potencializa atravessamentos de hierarquizações estabelecidas, que rompem ordens e desconstituem engessamentos. Para Guattari e Deleuze (2011), o transversal é como um riacho, sem início e sem fim, e adquire sua velocidade em um movimento vertical no qual corrói as duas margens, ocorrendo, assim, a sua potencialização no meio, no entre.

No que tange às questões de gênero, conforme a filósofa estadunidense Judith Butler (2013), ele é performativo e as estilizações dos corpos estão inseridas em um quadro regulatório altamente rígido, considerado uma maneira natural de ser, que é o da heterossexualidade, e atos repetidos de gestos tornam-nos homem ou mulher. Ou melhor, agimos como performativo macho ou fêmea, conforme o contexto em que os corpos estão inseridos. Ademais, ressaltamos que, de certa forma, a moda está ligada a esse performativo, que é centralizado no binarismo masculino/feminino, homem/mulher.

A ação do gênero requer uma performance repetida. Essa repetição é a um só tempo reencenação e nova experiência de um conjunto de significados já estabelecidos socialmente; e também é a forma mundana e ritualizada de sua legitimação, [...] essas ações tem dimensões temporais e coletivas, e seu caráter público não deixa de ter consequências; na verdade, a performance é realizada com o objetivo estratégico de manter o gênero em sua estrutura binária. (BUTLER, 2013, p. 200).

Nessa perspectiva, essa performance já vem pré-determinada pela heterossexualidade compulsória que acontece desde o momento da gravidez, onde o feto já recebe o tratamento binário. Assim, se for homem, terá desejos pela mulher; se for mulher, terá desejo pelo homem. Nos termos de Butler (2013, p. 107), “a melancolia heterossexual é instituída e mantida culturalmente, como o preço de identidades de gênero estáveis relacionadas por desejos opostos”, e nós acrescentamos que isso também influencia na forma de vestir, pois se intitula o rosa para menina e o azul para menino. Logo, a criança não possui a liberdade de usar qualquer roupa ou cor, pois seu guarda roupa é pré-definido no ventre de sua mãe. Salih (2012, p. 126) ilustra essa questão com um exemplo do momento no qual se faz o anúncio de uma definição de gênero a um feto, pois a declaração “é uma menina”, por exemplo, para ela, “é um enunciado performativo que obriga a ‘menina’ a citar tanto as normas sexuais quanto as normas de gênero para se qualificar como sujeito no interior da matriz heterossexual que a ‘saúda’ como tal.”

Essas reflexões suscitam alguns questionamentos, tais como: Onde se encaixam os corpos que não se encontram no binarismo? Como compreender aqueles que não conseguem se situar no quadro binário? Para Butler (2013, p. 201):

É precisamente nas relações arbitrárias entre esses atos que se encontram as possibilidades de transformação do gênero, na possibilidade da incapacidade de repetir, numa deformidade, ou numa repetição parodística que denuncie o efeito fantástico da identidade permanente como uma construção politicamente tênue.

Assim, a dificuldade para compreender o que está fora dos padrões mostra a complexidade do rompimento da barreira heterossexual, transcendendo a mera necessidade dos vestígios de uma sexualidade “não” assumida ou simplesmente “não” compreendida, uma vez que, para Butler (2013), as formas de atribuições e significações inseridas no corpo são produções performativas que não estão estabelecidas em uma identidade já existente. Além disso, os gêneros não possuem atos verdadeiros ou falsos, pois, se não, fixaríamos às formas reguladora e arborescente.

O fato de a realidade do gênero ser criada mediante performances sociais contínuas significa que as próprias noções de sexo essencial e de masculinidade ou feminilidade verdadeiras ou permanentes também são constituídas, como parte da estratégia que oculta o caráter performativo do gênero e as possibilidades performativas de proliferação das configurações de gênero fora das estruturas restritivas da dominação masculinista e da heterossexualidade compulsória. (BUTLER, 2013, p. 201).

Nesse contexto, Butler (2013) descaracteriza a forma linear sobre as questões de gênero ao argumentar que elas não deveriam ser pensadas como portadoras de um verdadeiro ou falso, uma vez que não existe uma real necessidade na definição de um original ou certo, porque essa forma engessada na lógica do verdadeiro ou falso faz parte da heterossexualidade compulsória.

Assim sendo, conforme a pesquisadora Salih (2012, p. 23), no livro *Judith Butler e a Teoria Queer*, onde constrói uma espécie de ponto de partida para as leituras de Butler, o gênero “não está preocupado com definição, fixidez ou estabilidade, mas é transitivo, múltiplo e avesso à assimilação”, visto que há uma latente necessidade de quebra do binarismo sexo/gênero que é caracterizado como indistinguível e instável. Ademais, a autora acrescenta que “a ideia de que o sujeito não é uma entidade preexistente, essencial, e que nossas identidades são construídas significa que as identidades podem ser reconstruídas sob formas que desafiem e subvertem as estruturas de poder existentes.” (SALIH, 2012, p. 23).

Cabe ressaltar que esse sistema de definição enrijecida e estabelecida pelas estruturas de gênero não é muito diferente do que acontece com a moda, pois há uma ordem ou uma origem a ser seguida, uma questão de cultura que impõe o que é certo e o que é errado para determinados sexos. Subverter essa ordem é o mesmo que fugir do ritmo ideal idealizado por uma sociedade patriarcal. Nos termos de Salih (2012, p. 72-73):

Antes de tudo, teremos de nos livrar da noção de “liberdade de escolha”: uma vez que estamos vivendo dentro da lei ou no interior de uma dada cultura, não há possibilidade de nossa escolha ser inteiramente “livre”, e é bem provável que a “escolha” de nossas roupas metafóricas se ajuste às expectativas ou talvez às demandas de nossos amigos ou colegas de trabalho, mesmo sem nos darmos conta de que estamos fazendo isso. Além disso, o conjunto de roupas disponível será determinado por fatores tais como a nossa cultura, o nosso trabalho, o nosso rendimento ou o nosso status e origem social.

Desse modo, a argumentação de Salih (2012) vai ao encontro do que defendemos no capítulo anterior sobre os ACE, ou seja, estamos sempre sendo agenciados por movimentos que fogem de nossa escolha. Então, pensamos ter o poder e a liberdade de escolha, mas nossas escolhas são movimentos agenciados por agenciamentos coletivos que são alicerçados por movimentos culturais que nos rodeiam e que acabam por agenciar nossas escolhas, pois, só assim, vamos fazer parte e encaixar-nos naquele espaço onde performamos. Trata-se de uma performatividade engessada pelas necessidades profissionais e culturais imbrincadas pelo social em que fazemos parte.

Nesse sentido, vivemos em uma sociedade alicerçada por regras e por padrões que devem ser seguidos, sendo a liberdade de escolha delimitada, ou seja, o livre arbítrio que se refere à fuga da regra é, nesses casos, praticamente uma ilusão. Além disso, quando pensamos nas minorias que não se encaixam nessa padronização compulsória é que percebemos o quão grande e problemático são os engessamentos binários de gênero e da moda. Logo, as definições macho ou fêmea e masculino ou feminino não são suficiente para as diferentes possibilidades que a performatividade pode constituir. De acordo com Salih (2012, p. 94):

O gênero não acontece de uma vez por todas quando nascemos, mas é uma sequência de atos repetidos que se enrijece até adquirir a aparência de algo que esteve ali o tempo todo. Se o gênero é um “processo regulador de repetição” que se dá na linguagem, então será possível repetir nosso gênero diferentemente.

Assim, pensar o gênero não naturalizado, segundo Butler (2013), nos auxiliaria no processo de desestratificação das linearidades binárias. “A perda das normas do gênero teria o efeito de fazer proliferarem as configurações de gênero, desestabilizar as identidades substantivas e despojar as narrativas naturalizantes da heterossexualidade compulsória de seus protagonistas centrais: os ‘homens’ e ‘mulheres’.” (BUTLER, 2013, p. 211).

Como já dito anteriormente, a sociedade possui um discurso engessado e fixo quanto à relação das identidades de gênero. Sua constituição está impregnada em uma naturalização identitária que é presa a ideia de que as identidades de gênero são uma extensão estável do sexo, ou seja, o pênis é a denotação da identidade masculina e vagina da identidade feminina. Contudo, conforme problematiza Butler (2013), nem sempre o gênero é coerente com a naturalização heterossexual, justamente porque o gênero é performativo e não deveria ser uma extensão do sexo biológico e nem amarrado a determinismos culturais. Para Butler, não existem gêneros verdadeiros nem falsos, já que isso é uma fantasia instituída pelas instituições sociais e políticas, como uma sistematização performática normalizadora dos corpos dentro de estruturas, arborescentes e molares que compactuam com a heteronormatividade. Ademais, para a filósofa, ao naturalizar os sexos em binários, automaticamente se efetua a exclusão de todos aqueles que não se encaixam nessa estrutura “verdadeira” performática de gênero. Além disso, essa estabilização de gênero está diretamente ligada à regularização da sexualidade a favor do domínio reprodutor.

Tendo em vista essas reflexões, a performatividade pode ser pensada de duas maneiras, a saber: a da heterossexualidade compulsória, presa em uma estrutura binária de gênero e alicerçadas a territórios fixos; e a segunda maneira que veiculamos ao rizoma, em

que serve como impulso portabilizador de possibilidades, e que, potencializam novas rotas de fuga, escapando das normatizações.

Essa primeira forma de pensar a performatividade é arborescente e compactua com a ideia molar, ou seja, não é rizomática, porque ela exclui as minorias e não tem a portabilidade para rotas de fuga das estruturas, pois ou você é homem (portador do pênis, órgão sexual masculino) ou você é mulher (portadora da vagina, órgão sexual feminino). Nesse caso, não há possibilidade de indecidibilidade, pois, nessa performance molar, o gênero precisa assumir uma definição concreta e essa lógica é compatível com a ideia do verdadeiro ou falso, segundo o qual se você é mulher, é verdadeiro que você não é homem.

Já a segunda maneira de pensar a performatividade permite-nos fazer possíveis conexões com os filósofos Gilles Deleuze , Félix Guattari e Judith Butler , pois ela é ampla e não linear, uma vez que os corpos não estão inseridos em quadros regulatórios de gênero, como o binarismo. Assim, territórios fixos têm potência para se desterritorializar, pois se trata de uma performance rizomática, sem pontos fixos, mas com linhas que atravessam as estruturas molares e desestratificam os engessamentos, auxiliando na constituição de multiplicidades diversas, diferentemente da unicidade da anterior.

Desempenhando um papel molecular, a performatividade, como conceituada por Butler (2013), potencializa rotas de fuga e não exclui qualquer possibilidade de gênero, porque nela o sujeito tem a liberdade de ser e de performar o que lhe “convir”, independente do órgão sexual que possui, assumindo, assim, a uma lógica de devir, de poder ser um sujeito indefinido ou sem constituições de definições fixas, pois nessa lógica você pode permanecer na indecidibilidade. Ou seja, pode estar no meio, como uma potência para assumir qualquer atravessamento, o que viabiliza novas possibilidades. Contudo, infelizmente, na contemporaneidade, ainda vivemos presos aos engessamentos da performatividade molar e excludente, no caso, a primeira maneira citada acima. Assim, salientamos que ela não auxilia na tentativa de categorizar elementos de moda que possam acometer e viabilizar atravessamentos. Logo, nos sustentaremos na segunda maneira de pensar a performatividade.

Ato contínuo, o conceito de performatividade de Butler (2013) possui forte conexão com a constituição dos agenciamentos coletivos de enunciação referenciados por Deleuze e Guattari (2011). Visto que a performatividade é formada pela repetição de gestos advindos de um sujeito ou grupo, podemos destacar que essas performances só podem vir a acontecer de acordo com movimentações envoltas pelos agenciamentos. Dessa maneira, elas enunciam formas de realizar determinados comportamentos movidos por ACE. Assim, ao pensar que estamos performando o que desejamos, na verdade, esse desejo é entrelaçado por

constituições de agenciamentos enunciativos, pois a performatividade é advinda de agenciamentos que já existem socialmente e que são responsáveis pelas performances dos sujeitos ou dos coletivos.

Nesse contexto, cabe ressaltar que levar em consideração a conexão possível entre os conceitos apresentados anteriormente, é importante para a análise da revista *Candy*, uma vez que esse objeto intitula-se atravessado por vários vieses como arte, moda e gênero. Logo, há uma possível potência nestes atravessamentos como geradores no rompimento de performances em perspectivas lineares e binárias.

Em suma, essa performatividade rizomática (a segunda) potencializa a transversalidade que alguns elementos de moda podem vir a exercer sobre o *corpus*. Destacamos que nossa intenção é debater sobre elementos e categorizá-los na sua construção de atravessamentos das linearidades enrijecidas pelas estruturas, como por exemplo, o binarismo de moda preso ao masculino e feminino citado acima. Antes, contudo, vamos trazer uma introdução a respeito do que se entende por moda.

3.1 UMA INTRODUÇÃO À MODA

Na sociedade contemporânea, é difícil definirmos moda através de um único conceito, afinal, a moda é muito mais do que simplesmente uma vestimenta, ela é comportamento, comunicação, estilo, gosto, individualidade, cultura, renovação, releitura do passado, fenômeno social e reflexo da sociedade. Além disso, as próprias definições da moda passaram e ainda vem passando por alterações em suas perspectivas. De acordo com Souza (1987, p. 29), “a moda serve a estrutura social, acentuando a divisão em classe; reconcilia o conflito entre o impulso individualizador de cada um de nós e o socializador; exprime ideias e sentimentos.” Assim, muitas alterações aconteceram ao longo da história da moda. Conforme De Carli (2002, p. 124):

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

No século XIX, por exemplo, a moda tinha um caráter ditador fundamentado e enrijecido na hierarquia, excluindo a possibilidade de modificação de padrões heteronormativos. Contudo, as guerras e as revoluções feministas foram colaborando e

metamorfoseando a moda, tornando-a menos rígida, mas isso não quer dizer que a mesma tenha ultrapassado a barreira das linearidades que a prendem.

A natureza da moda mudou, assim como as maneiras pelas quais as pessoas respondem a ela. A moda do século XIX consistia num padrão bem definido de apresentação largamente adorado. A moda contemporânea é mais ambígua e multifacetada, em concordância com a natureza fragmentada das sociedades pós-industriais. (CRANE, 2006, p. 29).

Desse modo, em um movimento mutável, que envolve e retrata tanto a cultura quanto a individualidade de fenômenos sociais, tudo acontece e flui com muita efemeridade, relacionando às subjetividades na constituição dos ideais e padrões. Considerado isso, Mesquita (2004) apresenta-nos alguns elementos que a moda estiliza e interliga:

Os modos de se vestir, se adornar, de interferir sobre os corpos, são elementos que se compõem com os outros vetores, os quais produzem os modos de ser, os modos de relação a si: as subjetividades. A subjetividade varia seus modelos dominantes, a partir da oscilação das forças que estão compondo e recompondo seus contornos. A moda estiliza e apresenta muitos desses elementos interligados: moral, tecnologia, arte, religião, cultura, ciência, economia, natureza, etc. (MESQUITA, 2004, p. 15).

Nesse sentido, a relação entre moda e gênero precisa ser repensada, pois o que os norteiam são quadros regulatórios que reforçam o binarismo masculino e feminino. Assim, além de fixar o que não poderia ser fixado, os conceitos excluem o que não pertence à ordem heteronormativa, através de um padrão de heterossexualidade compulsória.

Como citado no capítulo anterior, Hollander (1996), então, pontua o que é *anti-moda* e o que define uma *não moda*, mas nossa perspectiva pretende ir além, abrangendo a moda conceituada como múltipla, que ultrapassa as “estruturações” de ambos os conceitos pontuados pela autora, e de uma mercadológica instituída como correta ou ideal.

Retomando a autora, Hollander (1996) afirma que a moda sofreu um grande pacto limitador nos últimos dois séculos. Assim, ela argumenta que esses últimos séculos foram os principais responsáveis por uma redução nas possibilidades de liberdade do vestir. Limitando-se para os homens os trajes sóbrios e, em contrapartida, oferecendo-se para as mulheres a diferenciação, intitula de “moda” (ou fashion). Logo, esse movimento originou uma “nova” indústria para as “mulheres consumidoras” e reduziu a moda de forma mais perceptiva ao universo feminino. Contudo, de acordo com Hollander (1996), existem esforços em prol do rompimento desse estereótipo e da diferenciação da “moda masculina”.

Ato contínuo, Hollander (1996, p. 23) afirma que “a maior parte da moda no vestir é adotada com o desejo consciente de não parecer estar na moda, mas sim parecer

corretamente vestido. ‘Estar na moda’ é simplesmente uma maneira conscienciosamente adotada de parecer estar na moda - isto é, parecer correto.” Ademais, alguns autores tratam a moda como amarrada a leis e regras. Para Baldini (2006, p. 46), “a moda tem uma vocação intrinsecamente omnívora, totalizadora e totalitária. Nada, em princípio, pode fugir às suas leis”, e é justamente essa perspectiva totalizadora que buscamos romper ao trazermos uma visão que diverge dessa totalização de uma moda sem princípios para ampliar conexões e dissolver barreiras.

Nesse contexto, Perniola (2005), no livro *O Sex Appeal do Inorgânico*, discute o anseio pela indumentária como fixa em binários. Para ele, essa “busca” é instigante, porque ela nunca se satisfaz, tornando radical a grande variedade possível, mas presa no mundo de reducionismos. “É como se aos corpos subtraídos da confusa e contraditória decorrência do tempo fosse doada a serena e eterna simplicidade de um mundo inorgânico, mas que sente, palpita, está preso por um estupor sem fim.” (PERNIOLA, 2005, p. 29-30).

Além disso, há pouco espaço para o sujeito que se veste de forma tradicional, ao passo que apaga a sua própria vontade para, assim, compactuar com o social, ou seja, fazer parte como um possível “vitorioso”, cujo “vestuário de carne de nossos corpos está como as roupas que, à noite, deixamos na poltrona, antes de ir dormir.” (PERNIOLA, 2005, p. 30). Ou seja, sem utilizar de sua própria vontade. Logo, segundo Perniola (2005), esse sujeito torna-se um ninguém, pois só busca vestir-se de acordo com o que o social julga ser correto.

Ademais, Perniola (2005) argumenta que o corpo está preso a pressupostos que não permitem a sua emancipação, logo, resumimos nosso corpo a uma extensão da roupa, ou seja, aquilo que vestimos.

Mais que à moda, noção agora obsoleta e antiquada, a experiência de uma sexualidade neutra e inorgânica convém ao look, entendido como uma cultura do corpo-roupa, completamente emancipada tanto do conformismo da *haute couture* quando do subjetivismo da antimoda. De fato, no look, a experiência da roupa como corpo se prolonga, se estende e se radicaliza na do corpo como roupa [...] constituem os passos seguintes de um caminho que conduz ao homem quase coisa. (PERNIOLA, 2005, p. 61-62).

Ainda dentro das perspectivas de Perniola (2005), as composições do ideal “ético-estético” dos gêneros estão embrincadas em uma idealização fútil e banalizada subordinada ao binarismo feminino e masculino.

A filosofia da coisa liberta a sexualidade da dependência do orgânico, em que tanto a psicanálise quanto o feminismo a mantiveram e, vice-versa, a sexualidade neutra

liberta a filosofia da exangue espiritualidade vitalista em que tanto a ética quanto a estética conservam-na fechada. (PERNIOLA, 2005, p. 63).

Nessa libertação da sexualidade e do gênero o que importa para Perniola (2005) é se vestir sem nada de forma orgânica, possibilitando a diferenciação do habitual. Isso, ressaltamos, pode ser pensado através de uma moda Transversal.

Tendo sido apresentada uma introdução a respeito da moda, na seção seguinte tratemos de categorizar os seus elementos.

3.2 CATEGORIZAÇÃO DE ELEMENTOS DE MODA

Diante das perspectivas de idealização do que é considerado correto diante da sexualidade e do gênero na história, elencaremos alguns elementos que constituem a engrenagem da moda e que possuem peculiaridades que podem servir como potência para ponderar uma aproximação entre atravessamentos com capacidade para transversalidades nos binários da moda e de gênero.

Cabe ressaltar que a seleção desses elementos se deu com base em nosso objeto de análise, e nos fixamos mais em informações eurocêtricas, buscando assim imagens e exemplos que se enquadram nesta categorização. Além disso, nós chamaremos as descrições, que desenvolveremos no decorrer dessa seção, de categorias de moda.

O primeiro elemento que abordaremos será a saia. Esse elemento, de certa forma, é polêmico na moda, uma vez que possui como principal característica ser voltado ao universo feminino, como já mencionamos no capítulo anterior.

Por saia, podemos entender uma peça do vestuário que serve para cobrir as partes inferiores do corpo e que consiste em não possuir divisão entre as pernas, diferenciando-se, por exemplo, de uma bermuda. Uma característica peculiar das saias é a ampla variação no seu comprimento e volume durante o decorrer de sua evolução. Cabe ressaltar que essas alternâncias eram condizentes com a época em que ocorriam. Além do mais, também se entende por saia a parte inferior de um vestido, ou seja, a saia do vestido, como na figura 9.

Segundo Baudot (2008), com o início da primeira guerra mundial, as mulheres se viram obrigadas a ocupar o lugar que era tradicionalmente do homem, gerando, assim, consequências na forma de se vestir. Então, foi preciso uma readaptação das roupas para viabilizar a movimentação das mulheres em seus novos afazeres. Nos termos do autor, “surge uma nova maneira de vestir e comportar-se. [...] Muito naturalmente, as saias, a partir de

1915, começam a descobrir os tornozelos e passam [figura 9], em seguida, a mostrar a metade da barriga da perna.” (BAUDOT, 2008, p. 60).

Figura 9 - Mulheres no período da Primeira Guerra Mundial.



Fonte: Baudot (2008, p. 61).

Além disso, a saia integrou revoluções dentro do vestuário intitulado como feminino. Um exemplo é a icônica Mary Quant “que desde 1963 havia encolhido, esta, três anos depois, batendo na metade da coxa.” (BAUDOT, 2008, p. 189).

Figura 10 - As saias chegaram à metade da coxa.



Fonte: Baudot (2008, p. 209).

Como podemos perceber, essa categoria tem variadas concepções, mas todas, na contemporaneidade, servem como um reforço ao binarismo de gênero, pois ela é usada exclusivamente pelo “sexo feminino”, ou por sujeitos que se vestem como tal. Dentro dessa perspectiva, os homens são excluídos da possibilidade do uso de tal peça, já que, se a usarem, podem sofrer consequências como as “rotulações” sexuais esdrúxulas da sociedade que limita o uso de uma forma unívoca.

Diante desta contextualização é notável a reterritorialização que a saia possui diante das questões sociais na contemporaneidade, divergente de séculos passados, em que, o sexo masculino fazia o uso deste elemento com maior liberdade e menos sujeito a julgamentos, visto que a saia fazia parte do vestuário de sua época. A potência rizomática da saia foi paulatinamente sendo travada a partir de sua redução a um tipo específico de performatividade de gênero. Resguardamos, no entanto, a possibilidade de ser associada à produção de multiplicidades, com apropriações em diversas performances sexuais ou também como uma potência transversalista perante padrões estabelecidos na sociedade.

Agora, vamos nos atentar a outro elemento: a maquiagem (maquilagem). No capítulo anterior, abordamos esse elemento como uma forma de agenciamento coletivo de enunciação, que restringe o seu uso para o sexo masculino, quando se trata de elementos marcantes como batom com cor, sombras, entre outros. Nesse sentido, quando utilizada de forma neutra, em geral, ela não gera indícios de não aceitação do social, mas quando utilizada de forma exagerada, o resultado é restritivo, na contemporaneidade.

O elemento maquiagem foi mais utilizado por ambos os sexos dentro da sociedade do que a saia, pois sua usabilidade passou por muitas desterritorializações e reterritorializações nas mais divergentes culturas e épocas. É um potente elemento de produção de performances

múltiplas e transversais por sua capacidade na transformação e modificação visual em seu uso.

Na atualidade as mulheres fazem o uso da maquiagem com mais autonomia, diferentemente dos homens que ainda estão gradativamente buscando a liberdade no seu uso. Cores e a ousadia permanecem em territórios fixos ao feminino, ao passo que, elementos básicos de maquiagem são como uma zona de escape rizomática do elemento para o uso do sexo masculino.

Aqui vale trazer apropriações da maquiagem por Ney Matogrosso e David Bowie, por exemplo, ou, ainda, dos góticos, com seu batom preto

No que tange à história desse elemento, há muitos relatos sobre produtos que, quando eram usados para melhorar a aparência, causavam percalços e danificações na pele dos usuários, pois as mulheres “utilizavam uma mistura de chumbo branco, [...] costume que se manteve desde os tempos romanos até o fim do século XVIII.” (COX; JONES; STAFFORD, 2013, p. 162). Na figura abaixo, apresentamos uma imagem da Irlandesa Maria Gunning, que já possuía uma beleza natural, mas se tornou vítima dos cosméticos. Conforme Cox, Jones e Stafford (2013, p. 163), ela “destruiu a sua pele com base branca e ruge vermelho, ambos feitos de chumbo. Sua pele desenvolveu fissuras que infeccionaram, e, em 1760, aos 27 anos, ela morreu de envenenamento do sangue.” Ademais, relatos apontam que, antes de sua morte, o seu quarto permanecia escuro para que ninguém pudesse ver a sua pele.

Figura 11 - Maria Gunning, 1760, “vítima dos cosméticos”.



Fonte: Cox, Jones e Stafford (2013, p. 163).

Ainda de acordo com Cox, Jones e Stafford (2013), a maquiagem é mais antiga do que as próprias roupas. “Evidências anteriores ao advento do *homo sapiens* sugerem que os neandertais clareavam os pelos do corpo com argila vermelha e talvez tenham feito até um esforço extra com delineador e batom.” (COX; JONES; STAFFORD, 2013, p. 160-161). Ademais, os autores afirmam que a maquiagem era uma arte muito enaltecida no Egito antigo e que o conhecimento dessa prática só foi possível porque eles tinham a cultura de ser enterrado com seus pertences de luxo, dos quais se incluíam a maquiagem.

Tanto os homens quanto as mulheres usavam cosméticos no Egito antigo. As mulheres clareavam a pele com a tonalidade ocre, enquanto os homens aplicavam uma tintura laranja para escurecer o tom da pele. Também usavam *Kohl* preto ou pó verde de malaquita – levado para o Egito desde as regiões do Sinai – para delinear e, segundo acreditavam, aumentar os olhos. (COSGRAVE, 2012, p. 26-27).

O mais interessante é que, segundo Cox, Jones e Stafford (2013), essa era uma ação efetuada de forma unissex, na qual ambos os sexos faziam o uso da maquiagem, destacando, em especial, a área dos olhos. “Esponjas para pó, cremes faciais, perfumes – mulheres e homens se digladiavam por produtos de beleza e por um lugar na frente do espelho.” (COX; JONES; STAFFORD, 2013, p. 167).

Por outro lado, a maquiagem também foi abordada por muitas décadas como exclusiva de mulheres que “não se davam ao respeito”, com grande desaprovação vitoriana, que começou a se dissipar já nos tempos modernos. Assim sendo, “quando Frances Hemmings abriu sua ‘Casa de Beleza’ em Londres, senhoras de respeito entravam discretamente e com hora marcada pela porta dos fundos e saíam carregadas com produtos que negariam usar- mesmo estando sob juramento.” (COX; JONES; STAFFORD, 2013, p. 167).

Figura 12 - Kit maquiagem da Década de 1930.



Fonte: Cox, Jones e Stafford (2013, p. 63).

Ato contínuo, a criação do salto alto, no qual o calcanhar fica posicionado de forma mais alta que os dedos, traz algumas controvérsias a respeito de sua origem. Segundo Cox, Jones e Stafford (2013, p. 65):

Os registros levam até os cavaleiros persas do século IX, cujos saltos ajudavam a segurar os pés nos estribos. A ideia foi adotada na Europa em boras especiais de montaria. Foi só no século XVI que as vantagens não equestres do salto tornaram-se evidentes para a população em geral, e os homens usaram salto alto antes das mulheres. [...] Durante os séculos XVI e XVII, botas masculinas tornaram-se peças importantes da moda. Decoradas com fivelas, franjas e cadarços, em geral tinham bordas grandes viradas no alto e sempre saltos grossos.

Além disso, historicamente muito conhecido é o caso de Luís XIV da França, que possuía uma estatura relativamente baixa (1,60m) e utilizava vários artifícios para elevar o seu tamanho. Dentre eles, destacamos uma peruca de trinta centímetros e saltos de dez centímetros.

Figura 14 - Luís XIV da França, o Rei Sol retratado por Hyacinthe Rigaud em 1701.



Fonte: Cox, Jones e Stafford (2013, p. 66).

Nesse sentido, a figura 14 apresenta uma imagem de Luís XIV com um par de sapatos com o salto na cor vermelha, que eram os seus favoritos. De acordo com Cox, Jones e Stafford (2013, p. 66), “o sapateiro pessoal do rei, Nicholas Lestage, decorava os sapatos do monarca com cenas de suas batalhas famosas e projetou uma peça mais estável, com uma curva côncava que se abria um pouco na base – ainda hoje conhecido como salto Luís.” Para Laver (1989, p. 106), os calçados masculinos no século XVII, “quando usados, eram enfeitados com enormes, e extremamente caras, rosetas feitas de fitas, renda e brilhos”, diferentemente dos sapatos femininos que “eram mais simples, sendo quase completamente escondidos pela saia.”

Além disso, foi somente na Revolução Francesa que a opção por usar peças que fossem requintadas, induziria na ideia de este, estar vinculado a fazer parte das classes ociosas, em que poderia resultar a um custo alto e até fatal. Cox, Jones e Stafford (2013) afirmam que foi nessa época que as roupas passaram a serem mais simples e básicas por toda a Europa, logo, os calçados simples tornaram-se moda e as peças não possuíam mais adornos.

Logo, os calçados masculinos, que possuíam decorações com fivelas valiosas, diamantes e outras pedras preciosas no século XVIII, e revestimentos em tecidos requintados e bordados, caíram em desuso pelo sexo masculino. Ademais, quando o uso do salto

ornamentado voltou ao uso, isso foi exclusivo para mulheres. Assim, o sexo feminino pôde, então, exagerar nas formas e nas cores dos mesmos. Cabe destacar que houve uma breve tentativa dos jovens, nos anos 70, de usar saltos e solas de plataforma, mas isso caiu no esquecimento em pouco tempo.

Atualmente, o sexo masculino possui algumas opções redutoras para o uso do salto. Essa usabilidade se restringe ao comum, ao usual e aos atuais saltos internos lançados por algumas marcas de calçados. Nenhuma delas, salientamos, tem a pretensão de atingir o nível e a dimensão que os calçados femininos alcançam, restringindo, assim, o salto, da mesma forma que a maquiagem, ao espaço das mulheres.

O salto como os elementos anteriores citados também passou por processos de desterritorializações e reterritorializações nos binários de gênero. Nas produções atuais o salto alto ainda é visto como forte território do sexo feminino, em que, quando utilizado pelo sexo masculino aparece de forma tímida e pouco aparente. O salto alto, para a sociedade, de forma paradoxal, representa uma retenção do devir mulher, ou seja, o seu uso está imbricado na produção de performances que rejeitam apropriações minoritárias e recusam multiplicidades transversais e de aproximação ao sexo feminino.

Na sequência, vamos discorrer sobre outra categoria: os tecidos. Por séculos na história do vestuário, eles foram utilizados para a fabricação das roupas e dos adereços explorados tanto pelo sexo feminino como pelo masculino, ou seja, ambos os sexos possuíam a liberdade e a possibilidade de usar tecidos refinados, desde que as pessoas fizessem parte do seleto grupo das classes do poder, como os reis, monarcas e nobres da sociedade, em suas determinadas épocas.

O importante para essa quarta categoria aqui elencada dentro do universo da moda, é que os tecidos foram um elemento desfrutado “livremente” no passado por ambos os sexos. Os homens poderiam fazer o uso de bordados tão ou mais preciosos quanto os que as mulheres utilizavam. Ademais, a variedade de tecidos requintados utilizados variava dos bordados às peles. Segundo Laver (1989, p. 79 -81), “tanto os homens quanto as mulheres faziam muito uso de peles: lince, lobo e zibelina”, mas esse fato não se repete na contemporaneidade, pois, atualmente, essa possibilidade ainda é limitada e restrita ao sexo masculino.

Na figura abaixo, podemos perceber a riqueza dos bordados sobre as peças do vestuário masculino de meados de 1770 a 1810, nos quais é possível ver a quantidade de bordados em seda, com miçangas, lantejoulas, brocados e nervuras.

Figura 15 - Peças do vestuário masculino Francês. Bordados em tecidos nobres.



Fonte: Fukai e Suoh (2006, p. 70 e p. 72-73).

Um exemplo evidente da usabilidade de tecidos requintados pelos homens é a descrição, feita por Laver (1989), a respeito das vestes do Henrique VIII. Nela, ela fala sobre as peças que o Rei da Inglaterra usava em seu reinado, em meados do século XVI. Vamos, então, à descrição:

Gibão de cetim roxo, bordado com fios de ouro e prata e todo adornado com pérolas. Sobre o gibão, uma jaqueta com abotoamento tipo jaquetão ou fechada na frente com cordões ou botões; por cima de tudo, a beca, folgada sobre os ombros e caindo em pregas amplas até os pés e geralmente com as bordas adornadas com pele. (LAVER, 1989, p. 81-82).

Na figura 16, podemos visualizar numa imagem do Rei Henrique VIII peças que serviam para projetar a sua autoridade. Salientamos que o rei foi um dos ícones da moda do século XVI e que suas roupas eram extravagantes e requintadas, como é possível perceber a partir da descrição acima de suas roupas e da imagem ilustrada abaixo.

Figura 16 - Rei Henrique VIII - Ícone da moda no século XVI.



Fonte: Cosgrave (2012, p. 128).

Por séculos as restrições nessa categoria não existiam acerca do gênero, mas isso se mostra diferente quando se fala sobre as classes sociais. Ademais, no início do século XIX, os padrões de beleza masculina começaram a ser alternados com o surgimento dos *dândis* e com a troca de idealização de belo para o homem. Para Laver (1989, p. 169):

A figura dominante na vida inglesa era agora o burguês respeitável, que não desejava se exhibir, mas simplesmente ter uma aparência distinta tanto no escritório quanto em casa. [...] O que estamos assistindo, de fato nessa época, é ao desaparecimento da extravagância e da cor das roupas masculinas. [...] Todas as roupas vistosas eram consideradas deselegantes.

Cabe ressaltar que essa época também influenciou o vestuário feminino, mas este reavivou a extravagância anos depois, diferentemente dos homens que com os passar dos anos só viram a sua vestimenta resumir-se a peças básicas, neutras e com tecidos sem grande ornamentação, pois isso passou a ser considerado fútil pelo senso comum. Não nos negamos que, em algumas fases, houve tentativas de diferenciar os tecidos masculinos, como os movimentos dos jovens que se iniciaram nos anos 60, mas os tecidos masculinos até os dias

contemporâneos possuem limitações que restringem a usabilidade desse gênero a peças que não possuem transparências ou bordados extravagantes.

Os tecidos, assim como os calçados de salto alto dentro dos períodos históricos da moda tem sua territorialização cristalizada no sexo feminino. A tentativa de desterritorializar é constante, linhas de fuga são construídas com a intenção de romper transversalmente essa barreira sólida na moda masculina. A tentativa de rizomatizar o elemento é constante, mas assim como no elemento anterior, tecidos requintados e com muitos bordados e firulas são de compreensão a performances múltiplas de devir-mulher.

Na figura 17, ao apresentarmos o desfile de Inverno 2015 da Gucci, é possível percebermos a tentativa de inserir as rendas ao universo masculino, bem como os já aceitos ternos largos e despojados para as mulheres. Assim, as formas se misturam e os binários se atravessam, contudo questionamos qual é a aceitação dos consumidores para essa tentativa dos estilistas nas passarelas.

Figura 17 - Desfile Gucci Inverno 2015.



Fonte: vida-estilo.estadao.com.br.

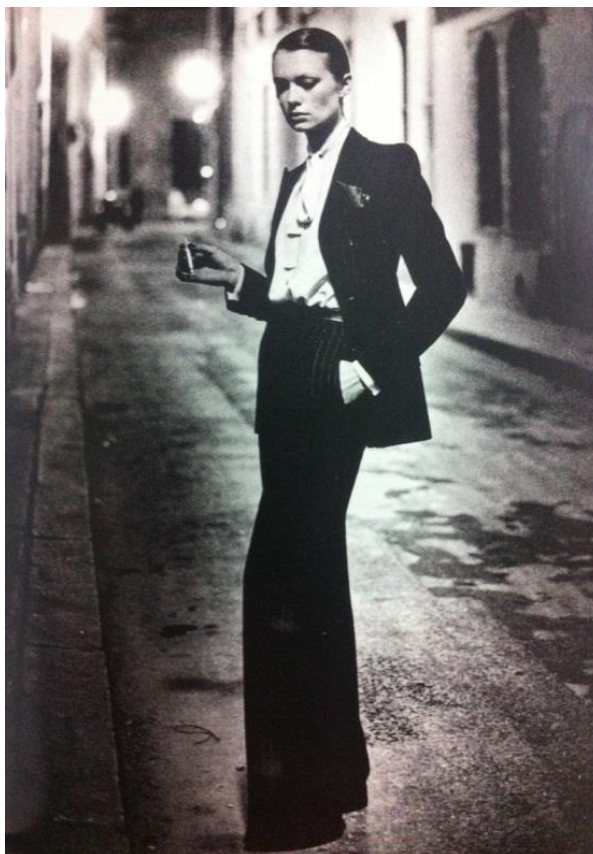
Na fotografia para editoriais e na construção dos corpos ali inseridos, existe um crescente “cuidado” com a forma da construção na representação dos corpos a serem captados pelas lentes. Esse cuidado vai além da beleza do cenário e atinge a figuração dos estereótipos

de feminino e de masculino a serem incorporados. Os cuidados aos quais nos referimos são a forma como cada sexo é exposto no editorial de moda, arte, entre outros, que segue um parâmetro estruturado dentro de padrões lineares de uma heterossexualização compulsória. A estetização do que um homem e uma mulher podem fazer é um reforço ao binarismo na sua unificação dos corpos idealizados sobre o macho e a fêmea, que definem ao que cada um pode ser submetido.

Nesse sentido, as mulheres sofrem metamorfoses em diversos editoriais e são encaixadas em diferentes posições, independente de sua disposição. Assim, se o seu posicionamento é feminizado ou masculinizado o impacto social é relativamente minorado. Se formos pensar o homem dentro de construções feminizadas, essa concepção muda totalmente de exterioridade, ou seja, quando o macho é exposto a construções de sua imagem com anseios mais afeminados, sua performatividade passa a ser duvidosa perante a sua sexualidade e esse editorial passa a causar impacto e estranheza ao senso comum.

Na figura abaixo, temos um exemplo do feminino atravessando o universo masculino na revista da Vogue de 1975, em um look desenvolvido pelo estilista Yves Saint Laurent, no qual a modelo faz uma pose que se aproxima do gesto comumente associado ao masculino, mas, ressaltamos, que, se esse fato causou estranhamento naquela época, hoje já não é visto como fora dos padrões para o feminino. Essa imagem também representa um atravessamento do guarda roupa masculino executado pelo sexo feminino, do qual falaremos na categoria de moda no conceito de unissex.

Figura 18 - Smoking Yves Saint Laurent. Foto Helmut Newton para Vogue, 1975.



Fonte: Grumbach (2009, p. 255).

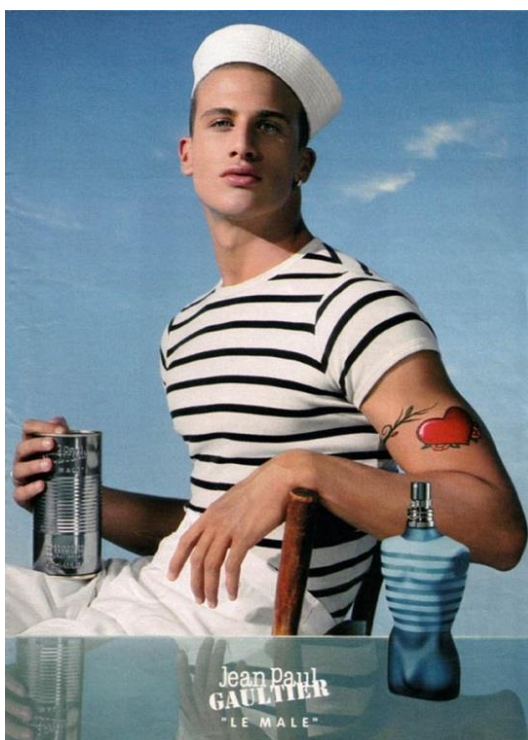
Ressaltamos que Monteiro (2000) faz um estudo sobre a masculinidade em algumas revistas que, de certa forma, corrobora com o que acabamos de argumentar sobre o endeusar do masculino em editoriais. Para Monteiro (2000, p. 23), o objetivo do corpo masculino é muito semelhante em sua idealização, pois “operando num registro de feminilização, essas publicações mostram imagens de homens viris, másculos, com músculos bem definidos, em situações e poses diferentes das usadas pelas mulheres.” Nesse contexto, o homem precisa ser retratado com aspectos de macho, sem poder fugir dessa linearidade máscula, valorizando, no caso, “a força física dos modelos, colocando-os em poses que ressaltam a sua ‘atividade’ (em oposição à passividade das modelos femininas).” (MONTEIRO, 2000, p. 23).

Além do mais, para Flora Morena Maria Martini de Araújo e Matheus Machado Vieira (2013, p. 7), ao abordar a construção da subjetividade, tratam que em algumas revistas há uma espécie de recheio “de homens bonitos, com corpos definidos uma beleza digna de ser comparada com as estátuas gregas e romanas que representavam o corpo do homem.” Ademais, elas reforçam que existe uma “obsessão gay pela masculinidade”, pois essa revista é

como “uma vitrine de homens jovens, bonitos, sarados, másculos.” Nesse contexto, as autoras descrevem que há uma impressão de que não há outros biótipos no mundo dos gays, como por exemplo, “o gay afeminado, feio, velho e pobre” (ARAÚJO; VIEIRA, 2013, p. 7). Essa descrição só reforça como o sexo masculino dentro de sua construção em editoriais, mesmo quando é voltado ao público gay, sofre uma padronização na busca por um homem sem afetações e em posições masculinizadas, como um reforço a um posicionamento correto e ideal.

Na figura 19, temos uma imagem da campanha do perfume de Jean Paul Gaultier de 2000, na qual o modelo encontra-se com sua mão, rosto, olhar e forma de sentar um tanto quanto diferente, em se tratando dos padrões que são fixados ao corpo masculino. Outro ponto relevante na imagem da campanha de Gaultier é a referência aos marinheiros, verdadeiro fetiche gay.

Figura 19 - Campanha do perfume de Jean Paul Gaultier de 2000.



Fonte: thefashionisto.com.

Dentro dessa perspectiva, as posições dos corpos inseridos na *Candy* servirão também como categoria na potencialização de panoramas transversais de definições dos performativos de gênero.

Além disso, a moda contemporânea permite inúmeras abordagens mercadológicas, dentro das quais há a possibilidade de ampliação da utilização dos gêneros. Nesse sentido, destacamos como nossa próxima categorização o termo unissex, compreendido como aquilo que pode ser adotado na usabilidade por ambos os sexos, ou seja, peças que possam servir para os homens e para as mulheres.

Na figura 20, conseguimos ver peças unissex. A primeira e a terceira dupla estão usando peças que fazem parte da coleção Resort 2014 Versus Versace, já a dupla no centro da imagem faz parte da coleção Commes Des Garçon para Selfridge. Em todas as imagens usam-se peças iguais, alterando-se apenas o tamanho.

Figura 20 - Roupas Unissex.



Fonte: Montagem feita pelo autor, 2015.

No que tange à unissex, nos antigos costumes da sociedade, esse termo era normativo e comum, pois em alguns períodos dos séculos passados o social não se diferenciava em suas roupas, conforme aponta Laver (1989, p. 41): “as roupas femininas eram, a princípio, muito semelhantes às usadas pelos homens.” Assim, pessoas de ambos os sexos faziam o uso de peças semelhantes e sem diferenciações sexuais. Na contemporaneidade, o unissex vem sendo explorado pela moda como uma forma de desmistificar e desterritorializar os espaços unificados existentes nesse território estratificado. Dependendo do uso o unissex serve como atravessador transversal e rizomático das normas e

padrões vigentes. É preciso cautela para não generalizar, pois a possibilidade de reforçar os binários em performances é latente. Mas o termo unissex pode ser confundido como uma nova categoria de gênero, levando a uma reterritorialização, o que desmobiliza a potência deste elemento que é, justamente, poder ser pensado como um constante devir de multiplicidades.

De acordo com Laver (1989), nos períodos antigos, em que o vestuário feminino e masculino era semelhante, as diferenças eram poucas ou nenhuma. A título de exemplo, o autor (1989, p. 25) afirma que “homens e mulheres usavam o *quítion*”, que se tratava de um retângulo de tecido “que era preso por alfinetes ou broches e normalmente usado com um cordão ou cinto em volta da cintura”, nos quais a única diferença era o comprimento, mas a forma e o que repassava era uma roupa um tanto quanto unissex.

Figura 21 - Diversas maneiras do uso do retângulo de tecido em volta do corpo.



Fonte: Laver (1989, p. 28).

Na figura acima, é possível perceber grande semelhança entre a peça usada por ambos os sexos, através do retângulo de tecido que poderia ser utilizado de diferentes maneiras no final do século V a.C.

Nesse contexto, torna-se perceptível a alteração ocorrida com o passar dos anos nas vestes e nos adereços utilizados pelo sexo masculino. Essas mudanças surgiram com o aparecimento de restrições que alavancaram reforços aos binários de gênero, do mesmo modo em que limitaram as possibilidades de emancipação no uso daquilo que se deseja.

Além disso, da mesma forma que os tecidos e as peças tiveram diferenciação com o decorrer dos anos, as formas das roupas também foram sofrendo alterações. Suas modelagens começaram a se diversificar de acordo com o gênero, alterando o formato das vestes de forma binária e unilateral para os homens. Assim, diferente do que visualizamos nas ruas da atualidade, em roupas com aceitação pelo social, segundo Laver (1989, p. 64), em meados do século XV, “as mulheres, em geral, vestiam-se de maneira menos extravagante que os homens no que se referia à forma das roupas.” Um exemplo da semelhança das formas nesse mesmo período são as formas do decote das roupas que eram semelhantes para ambos os sexos. “O decote era cortado quadrado e baixo, e acima dele, via-se a parte superior da *chemise*. Os homens também, nos primeiros anos do século, usavam decote, com a parte superior da camisa aparecendo.” (LAVÉR, 1989, p. 79 -81).

A potência das formas que cobrem os corpos é grande, pois são estas que podem auxiliar nas "definições visuais de "devires" de multiplicidades. São nas formas que o Moda Transversal pode ser enaltecida e rizomatizada a performances múltiplas.

Na figura 22, podemos notar a semelhança no formato do decote na roupa de Francisco I da França, no início do século XVI, com a roupa de Jane Seymour, em meados do mesmo século.

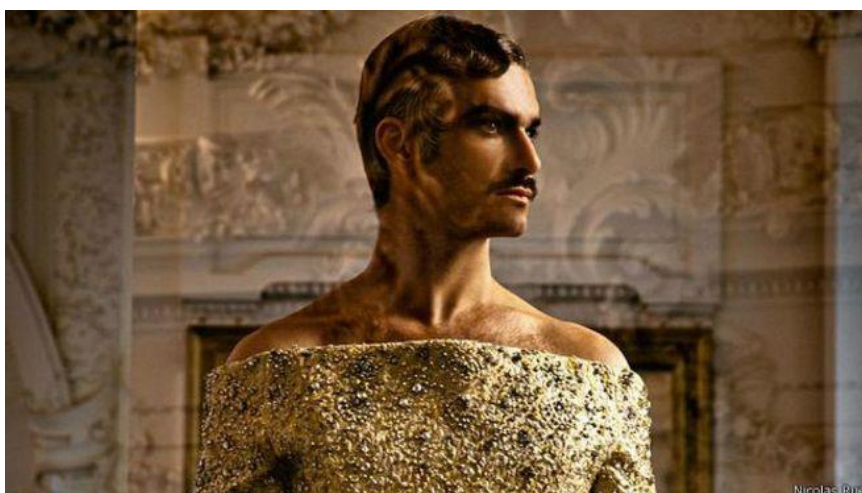
Figura 22 - Francisco I da França e Jane Seymour da Inglaterra, século XVI.



Fonte: Laver (1989, p. 80-81).

Já na figura 23, é possível perceber uma tentativa de Jean Paul Gaultier, em sua coleção de outono/inverno do ano de 1996, de usar decotes diferenciados para o sexo masculino, bem como usar um tecido enriquecido nos bordados. Ademais, há várias tentativas de estilistas de romper as barreiras das sólidas estruturas da sociedade, contudo eles não obtiveram aceitação do social, visto que não vimos, por exemplo, homens saindo às ruas com roupas semelhantes a da imagem 23.

Figura 23 - Roupas da coleção masculina outono/inverno 1996 de Jean Paul Gaultier.



Fonte: http://www.bbc.co.uk/portuguese/noticias/2015/04/150419_vert_cul_moda_androgina_ml

Nesse momento, salientamos que a categorização dos elementos de moda enfatizados até aqui será crucial para o desenvolvimento da análise imagética de uma seleção da revista *Candy*. Cabe ressaltar a importância de enfatizar o motivador desse formato de análise: surgiu através da interpelação que a própria revista vislumbra ao se intitular como a primeira revista transversal, com apelo em sua construção e inserção imagética associada e atravessada pela moda, arte entre outros componentes culturais.

Assim sendo, utilizaremos categorizações como a saia, a maquiagem, o tecido, a forma, a posição, o salto e o unissex, na seleção de imagens, atravessando os elementos junto aos conceitos teóricos abordados com o intuito de compreendermos até que ponto o discurso de divulgação do objeto é realista e verdadeiro ao se nomear transversal. Portanto, nossa

intenção é verificar o quanto essa categorização pode servir como força potencializadora dessa construção de atravessamentos.

Então, na seção seguinte desenvolveremos a análise imagética da revista *Candy*.

3.3 ANÁLISE IMAGÉTICA - POTENCIALIDADE TRANSVERSAL NA REVISTA *CANDY*

Como relatado na introdução desse trabalho, o objeto a ser analisado é a sétima edição da revista Espanhola *Candy*, que tem como editor Luis Venegas, que nomeia sua produção como a primeira revista Transversal do mercado. Sua intenção é atravessar imageticamente pela moda, a arte e outras questões culturais interpeladas por produções que emergem de divergentes ideias e apropriações.

Nesse contexto, a primeira imagem (figura 24) a ser analisada está inserida na *Candy* em uma seção chamada *The Gallery*, que em português seria *A Galeria*. Trata-se de um editorial idealizado por Rudi Gernreich e fotografado por Hideki Fujii nos anos 70, utilizando os modelos Renée Holt e Tom Broome. O objetivo do designer Rudi era retratá-los sem gênero ou irreconhecíveis, mas sem a intenção de criar um homem mais feminino ou uma mulher mais masculina, ou seja, buscava-se promover a libertação e não atenuar o poder dos estereótipos de gênero, eliminando, assim, a opressão.

Nesse contexto, a figura a seguir apresenta dois corpos posicionados de pé e de costas um para o outro, em um fundo neutro e em uma posição que não revela traços de definição de gênero, o que também acontece com as de roupa. Ambos vestem uma roupa igual nas formas, assemelhando-se muito a uma espécie de túnica, com diferenciação somente na composição das cores, fortes e contrastantes. Ademais, as únicas partes visíveis do corpo são as mãos e a cabeça, pois ambos possuem o cabelo raspado e as mãos cruzadas.

Além do mais, nessa imagem o formato da roupa e a semelhança construída em torno do corpo ali inserido potencializam uma performatividade de gênero unissex ou podemos chamar de uma falta na definição de gênero. Sobrevém um atravessamento nas linearidades do gênero que são encaixadas em padrões alinhados ao senso comum do social, justamente pela idealização de não possibilitar uma definição de masculino ou feminino. Essa potencialização é reforçada pela forma da roupa em questão que auxilia nessa produção performativa de gêneros, pois ela não acentua curvas, cintura ou seios, reforçando a categoria elencada como unissex na moda. Assim, podemos pensar que a peça em questão atua como uma quebra na territorialização e como produtor de uma Moda Transversal.

Figura 24 - Renée Holt e Tom Broome fotografados por Hideki Fujji/ por Rudi Gernreich.



Fonte: Revista *Candy*, Sétima Edição (2013-2014, p. 42).

A próxima imagem (figura 25) a ser analisada faz parte de um editorial com grandes nomes vinculados à música, moda e irreverentes apelos culturais e diferenciais em seu percurso na mídia. Trata-se de uma fotografia que se encontra na seção *The Fashion Show*, ou seja, *O Desfile da Moda*, como um espetáculo da moda, no qual o desenvolvimento é fotografado pelo famoso fotógrafo dos circuitos da moda Steven Klein, com a participação especial de Marilyn Manson e Lady Gaga em uma coleção de imagens nomeadas como *Three Of a Kind* (Três de um tipo).

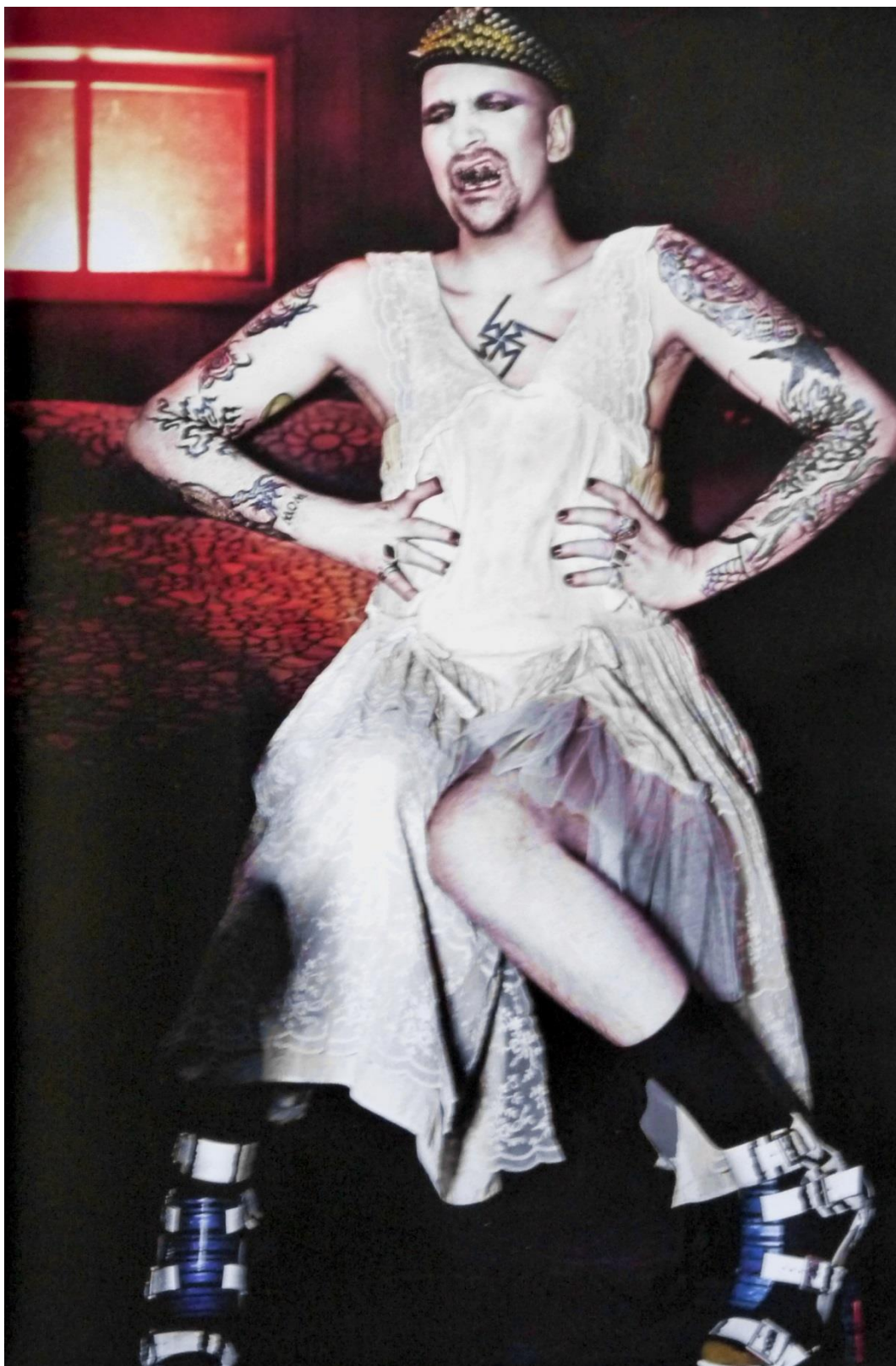
Nesse momento, cabe ressaltar que faremos a análise de duas imagens. Iniciamos, então, com uma na qual o cantor Marilyn Manson se encontra no que parece ser um quarto escuro, no qual existe uma luminosidade no canto superior esquerdo e na parte inferior as cores estão enegrecidas, destacando a perna do modelo, clara, em contraste com o negro do fundo. Essa escuridão enaltece a delicadeza do tecido *vintage* do estilista Alexander McQueen que, por sua vez, possui um estilo romântico e clássico com leveza em detalhes em uma graciosa renda em um bege claro.

Além disso, o modelo tem os braços totalmente tatuados e as mãos posicionadas acima da cintura, em uma pose que aposta na paródia dos modelos convencionais de performance feminina e romântica. Joias nas mãos, dentes “enfeitados” com o atual Grillz em cor preta, que se trata de um acessório utilizado para “embelezar” os dentes de alguns famosos que, nesse caso, transmitem um aspecto de sujo, vinculados à forte maquiagem na região dos olhos em preto. Essas características de subversão passam uma ideia de uma performance abjeta, de uma construção obscura e com um aspecto que deprecia a peça de moda ali inserida por enaltecer um feitio encardido e sujo.

Ademais, o fato de a parte inferior estar tomado pelo negro faz com que a perna que surge no meio de uma peça feminina seja claramente um reforço de um contraste do feminino com o corpo masculino, visto que a perna é claramente masculina. No caso, a moda se apresenta com uma potência pela patê da saia de um vestido atravessada por uma perna masculina, em uma subversão do gênero. É um contraste da peça feminina com o corpo masculino, em uma posição bastante feminina, com os braços nas costelas em meio a uma performance satirizada e paródica.

Nos pés, o modelo usa um calçado com salto alto feminino sobre uma meia $\frac{3}{4}$ preta. As axilas visivelmente com pelos masculinos são outro indício de uma subversão da performatividade de gênero, no caso, o corpo masculino vestindo roupa e calçado feminino e satirizando as estruturas binárias constituídas pelo sistema na moda.

Figura 25 - Marilyn Manson pelas lentes de Steven Klein para a revista *Candy*



Fonte: Revista *Candy*, sétima edição (2013-2014, p. 183).

A *Head Band* na cabeça em couro, com *spikes* metalizados, serve na imagem como auxílio para dissipar a delicadeza de uma peça feminina, junto a outros elementos de sujidade já elencados acima, fragmentando a performance em atravessamentos potencializados pelas categorias de moda.

Assim, além de potencializar a subversão das linearidades, os elementos de moda apresentados permitem desestabilizar os territórios engessados. A saia é um elemento instituído como feminino, mas aqui ela ultrapassa esse limite e atravessa a imagem com uma perna masculina saindo debaixo dos panos delicados e afeminados. Há, então, uma sátira ao posicionamento cabível como correto no modelo homem, posicionando-se como uma “mulherzinha” delicada, rompendo com esse código restritivo.

A terceira imagem (figura 26) elencada para a análise também faz parte de um editorial fotografado por Steven Klein, presente na seção *The Fashion Show*, e é nomeada como *The Mirror Has Two Faces* (O espelho tem duas faces).

Em um local que se assemelha a um parque com pouca iluminação, com árvores de plano de fundo, o modelo posiciona-se em frente às lentes do fotógrafo que faz um recorte do joelho para cima. O corpo possui rosto marcante em formato quadrado, tornando-o bastante masculinizado, se não fosse à maquiagem em traços fortes sobre a sobrancelha, desenhada finamente, bem como sua boca que se destaca com batom escuro bem delineado em aspectos femininos.

As peças utilizadas pelo modelo possuem uma divisão. Ao lado direito, tem-se um *smoking* masculino com gravata borboleta e a mão coberta por uma luva preta. Já no lado esquerdo da imagem, veste-se uma blusa role manga longa ajustada ao corpo e sobre o peitoral há flores volumosas em tecido fluido que proporcionam volume a parte do “busto”, causando um efeito de um vestido tomara que caia. Logo abaixo das flores, há um tecido leve e fluido cai sobre o corpo com uma fenda evidenciada por uma perna musculosa, que atravessa a, então, saia do vestido leve e feminino. A mão esquerda na imagem possui unhas com uma pintura em relevo vermelha, evidenciando a divisão do corpo, isto, os lados feminino e masculino. Ressaltamos que essa mão junto à saia do vestido sobressai-se na foto, pois pende sobre o lado direito, como um atravessamento ao corpo masculino que está repartido ao meio.

Figura 26 - *The Mirror Has Two Faces*, fotografado por Steven Klein.



Fonte: Revista *Candy*, Sétima Edição (2013-2014, p. 190).

Além disso, a potência em ênfase na imagem de um atravessamento vai além da divisão do corpo em duas performances, masculino e feminino, pois a construção atravessa as noções binárias de um feminino delicado e perfeito ao utilizar o corpo musculoso de um homem para retratar esse rompimento com as linearidades da performatividade de gênero. Assim, uma perna voluptuosa e máscula atravessa o elemento saia de um vestido em tecido leve e fluido, bem como um braço delineado em músculos que aflora testosterona masculina em uma malha ajustada ao entorno do corpo. Ademais, um rosto marcante, quadrado, é atravessado por uma maquiagem simples, mas marcante que subverte e performatiza esse corpo a outra dimensão, de um devir-mulher.

Ato contínuo, destacamos que o nome do editorial já apresenta uma proposta subjetiva, ao tratar do que olhamos como uma máscara com duas faces, brincando com a ideia unificada da existência engessada ao binário masculino e feminino. Assim, ao construir a imagem, alguns questionamentos poderiam ser feitos, a saber: por que é preciso ser singular? Por que não posso ser duplo, triplo ou quem sabe um constante devir desterritorializado dos padrões? Performar duplamente potencializa rompimentos, quebra barreiras, atravessa fronteiras e agencia multiplicidades diversas em uma cadeia rizomática, vinculada a uma moda transversalista e molecular.

No mesmo editorial, coletamos nossa próxima imagem para a análise (figura 27), visto que ela é abordada de forma diferente da analisada anteriormente. Essa imagem foi feita no que parece ser uma cozinha com aspecto envelhecido, com aparência de sujo, e que tem uma geladeira antiga de um modelo bastante utilizado nos anos 80 e 90 ao fundo. A imagem possui um foco de luz que vem da direita para a esquerda iluminando o corpo do modelo, que está sentado em uma espécie de banco de alumínio. Esse foco de luz ilumina, primeiramente, o cabelo longo, ondulado e bem penteado e as pernas cruzadas do modelo. As pernas cruzadas denotam bastante feminilidade pelo posicionamento e pela composição que a veste. Têm-se meias arrastão escuras sobrepostas ao que tudo indica ser uma boxer masculina branca.

Figura 27 - *The Mirror Has Two Faces*, fotografado por Steven Klein.



Como primeiro plano da imagem, as penas cruzadas e o salto alto com um leve brilho do material feito de pequenas pedras brilhosas e detalhes com plumas se destacam. O salto do calçado é alto e fino, mais conhecido como salto agulha, peça de exclusiva utilização pelo sexo feminino, baseando-se nos padrões. Como segundo plano, mas não menos importante, temos uma peça de difícil definição, em um tule formando camadas volumosas de babados que caem sobre o ombro ao lado direito da imagem e terminam sobre o colo do modelo, encobrindo, assim, a mão que está sobre as penas cruzadas. No ombro do lado esquerdo da imagem, há uma jaqueta grossa sobreposta ao que parece ser um blazer. Na mão, uma luva feita de couro e pelo segura um cigarro. O rosto encontra-se virado para o lado esquerdo da imagem com os olhos fechados, e a boca possui uma espécie de *glitter* grosso que deixa os lábios com aspecto de imóveis e carnudos, em derredor o bigode e cavanhaque complementam a composição. Sobre os olhos, há uma leve sombra cinza, deixando o rosto com aspecto suave. O olho do lado esquerdo da foto, meio escondido por conta da posição, possui um detalhe com pequenas penas que formam uma espécie de máscara ao redor do olho.

Na imagem, os elementos de moda subvertem a composição de uma padronização na construção linear de um corpo ao utilizar salto alto, maquiagem no rosto, cruzar das pernas em posicionamento feminino e tecidos esvoaçantes, que são elementos territorializados no universo das mulheres. Assim, a imagem acarreta uma potência atravessadora de territórios tesos, no qual potencializa a estruturação de performatividades subvertidas de todas as multiplicidades encaixadas nas normatizações.

Além disso, a mistura de elementos de território masculino como a barba, atrelado aos elementos salto, pernas cruzadas e tecidos delicados, são o que atravessam o conceito de binarismo de gênero, enfatizando, assim, a carência que encaixá-los em padrões lineares proporciona. Logo, essa subversão rizomática na construção imagética é o que subsidia novos territórios e contribui para uma moda transversal.

Prosseguindo com a análise, nossa próxima seleção faz parte de um editorial fotografado pelos *designers* de alta costura e de *pret-à-porter* Viktor Horsting e Rolf Snoeren. A imagem selecionada, figura 28, é do designer Rolf Snoeren.

Um fundo claro, sobre um carpe mescla, um cubo branco no centro escorando o *designer* são elementos que compõem, de forma geral, a imagem a ser analisada. Rolf está escorado sobre o cubo, posicionando suas mãos sobre ele. A sua perna esquerda está nas pontas dos dedos como se estivesse suportando o restante do corpo e sua perna direita está dobrada e com o joelho posicionado sobre o cubo.

Esse posicionamento de suas pernas faz com que seu corpo fique com a lombar e o bumbum empinado. Do quadril para cima, o corpo veste-se como um executivo, de camisa, gravata e blazer levemente caindo sobre o bumbum. Na parte inferior, há unicamente uma cueca branca que deixa as pernas masculinas amostra. Na mão direita, há dois anéis grandes. No rosto, óculos, barba e um olhar sério direcionado à câmera. O cabelo está bem arrumado e penteado para o lado.

Além disso, a imagem parece ser dividida ao meio. Na parte superior, da cintura para cima, o corpo veste-se de forma masculina e age como tal; na parte inferior, pelo contrário, o modelo está apenas de cuecas e a posição de suas mãos sobre o cubo aparenta ser feminina, visto que o bumbum encontra-se arrebitado e o pé que toca o chão na ponta dos dedos cria a ilusão de que ali há um salto alto. Ademais, a performance inferior do corpo é atravessada pelas pernas peludas do *designer* que, por sua vez, não condizem com o padrão de performatividade feminina. Assim, os elementos da categorização de moda sobre a posição do corpo masculino não compactuam com a imagem, da mesma forma que a alusão ao salto indica uma desterritorialização do elemento fixado para o universo feminino.

Ato contínuo, visualizamos nas imagens uma construção atravessada pelas *pin-ups* dos anos 40, usadas como uma referência para os posicionamentos nos editoriais dos *designers*. Trata-se de um atravessamento do feminino *pin-up* para uma usabilidade no masculino.

Nesse contexto, na figura abaixo, apresentamos uma das mais famosas *pin-ups* dos anos 40. Nessa imagem, é possível perceber a semelhança da referência utilizada na imagem da *Candy*, que se assemelha as ilustrações que utilizavam mulheres reais como símbolos sexuais, como, por exemplo, Elizabeth Ruth Grable (imagem abaixo), que foi uma das primeiras a ser fotografada por Frank Powolny em um maiô branco.

Figura 28 - Bettie Grable por Frank Powolny (1942)



Fonte: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/discursosfotograficos/article/view/5687/5176>.

Figura 29 - Rolf Snoren fotografado por Anuschka Blommers & Niels Schumm.



Na sequência, a imagem de Pierre Molinier, de 1968, em tom sépia e com aparência retro, faz parte de sua coleção de autorretratos, que está colocada na seção *The Gallery* na revista. Ela é feita no que aparentemente seria uma sala, sobre uma espécie de sofá, que se encontra encoberto por camadas de tecido e almofada. Ao fundo, tem-se um papel de parede antigo com aspecto envelhecido e ao lado esquerdo da imagem uma espécie de porta de madeira. O chão é revestido com um tapete florido ares *vintage*. O corpo, praticamente nu, está deitado sobre o tecido escuro bordado, praticando um ato de auto felação com um sapato de salto alto com uma espécie de dildo embutido na parte do calcanhar. Além disso, ele está com as pernas para cima, fazendo o ato de auto felação, e com uma expressão facial de prazer. Nas pernas, uma meia 7/8 transparente e com o que parece ser uma cinta liga escondida pela mão.

Com o ânus exposto e penetrado pelo dildo, pode-se visualizar o que indica ser o saco escrotal, escondido pela perna. O Busto está nu e sem volume, ao passo que o rosto tem uma expressão de prazer, com a boca aberta e mostrando os dentes superiores escurecidos por um véu cobrindo os olhos e uma parte da boca, como uma máscara transparente.

Assim, destacamos que essa imagem tem um atravessamento entre moda e arte. O sapato ganha outra função, uma linha de fuga, uma reapropriação do sapato, passando de um uso que para moda é algo que possui possibilidades de troca para se tornar um instrumento de prazer. Trata-se de uma linha de fuga para o que é o sapato, excedendo-se daquilo que ele pode ser na moda, no uso funcional. Esse excesso é justamente a demasia do prazer, vindo de um elemento que não o causaria se fosse usado de maneira convencional.

Além disso, a imagem não tem uma marca dos anos 60 e 70, pois, de certa forma, de acordo com a *mise-en-scène* em tom sépia, poderia ser uma imagem feita nos anos 10, recusando raízes de existência. Logo, a imagem joga-nos para a história, evocando a sobrevivência através de um impulso transversal. Em suma, ela nos remete a um impulso transversalista, segundo o qual as coisas propõem-se como uma linha de fuga do molar para o molecular, que sai da ordem da hierarquia como uma abertura, que sai da identidade e do binarismo, que sai da naturalização para uma potência, formando, assim, possibilidades mais rizomáticas.

Figura 30 - Pierre Molinier, autorretrato de 1968.



Fonte: Revista *Candy*, Sétima Edição (2013-2014, p. 93).

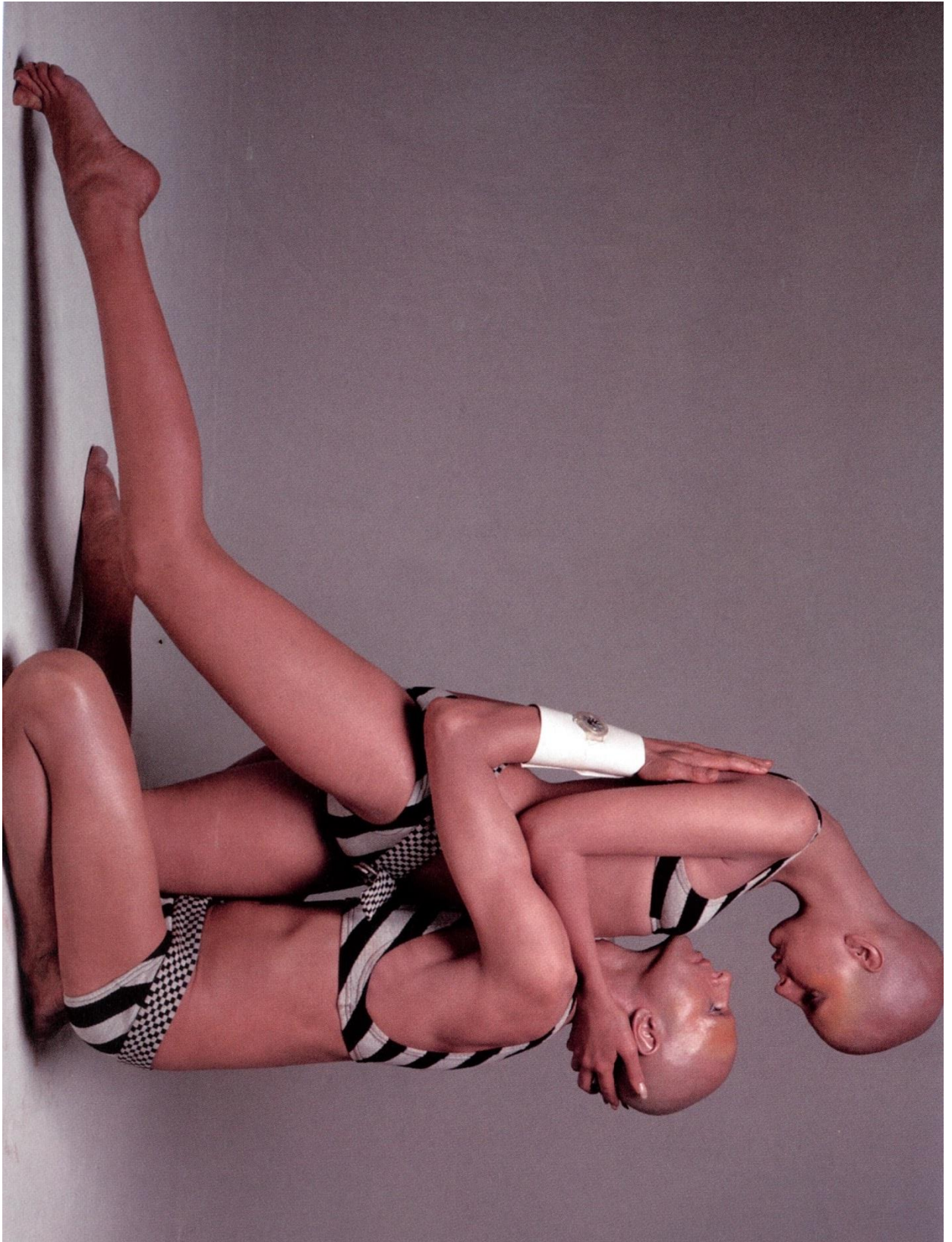
Nessa perspectiva, atravessando as funções dos elementos e rompendo a necessidade generalista de definição, a imagem não define gênero, potencializando, assim, novos territórios inespecíficos e tratando das definições como nas apropriações do uso da moda pela arte e vice e versa.

Por fim, na mesma seção (*The Gallery*), a última imagem analisada faz parte do editorial produzido por Rudi Gernreich e fotografado por Hideki Fujji, nos anos 70 (mesmo editorial da figura 24), utilizando os modelos Renée Holt e Tom Broome. A intenção do designer Rudi, esboçada na imagem analisada anteriormente, era a de retratar os corpos sem gênero ou no mínimo irreconhecíveis, sem reforçar estereótipos mais femininos ou mais masculinos, buscando, assim, liberdade e eliminação da opressão.

Na imagem, os corpos aparecem vestidos com um top e uma calcinha de cores semelhantes e modelos idênticos. Ambos possuem o corpo sem pelos, sem cabelo e o que os diferenciam são os traços dos corpos que se entrelaçam. Um dos corpos segura a cabeça do outro, no qual está sentado sobre suas pernas segurando o corpo ajoelhado a sua frente pelas costas. Num fundo neutro, os corpos trocam olhar, mas não esboçam sentimentos distinguíveis.

Desterritorializando os binários, a imagem desconecta os corpos a qualquer identificação molar generificada, potencializando livre interpretação de seu expectador. Ademais, a roupa constituída ao sexo feminino potencializa na imagem a construção de seres sem sexo pré-definido, potencializando a revista a dissipar a categorização binária e estabelecendo uma performance que compactua com a idealização de uma moda transversal, mesmo se tratando de peças usualmente femininas.

Figura 31 - The Unisex por Rudi Gernreich, fotografado por Hideki Fujii



Fonte: Revista *Candy*, Sétima Edição (2013-2014, p. 43).

Nesse contexto, ressaltamos que, além dos recortes apresentados, a revista tem sua construção produzida em atravessamentos de vários outros elementos culturais e sexuais. Assim sendo, a revista *Candy* produz uma constelação de referência, de décadas, *new wave*, *pinup*, *punk*, *cyberpunk* aos *hippies*. Ademais, a *Candy* tem apelo erótico nos editoriais ao usar componentes de divergentes formas de prazeres sexuais, como sadomasoquismo, *bondage* e imagens fetichistas.

Além disso, o corpo da revista possui também uma espécie de celebração ao “trans”, travestismos (*cross dressers*), buscando em décadas passadas imagens que remetem a todas as formas de performance, que na época eram reclusas pela sociedade de forma severa, com a intenção de rememorar aquilo que era feito em locais fechados pelo medo da repercussão que isso causaria na sociedade da época. Nesse contexto, os homens faziam reuniões para poder travestir-se de mulher, pois não poderiam se expor socialmente por conta do alto preconceito. Logo, há imagens nunca antes publicadas por tratarem de performances que precisavam se escondidas. Enfim, terminamos esse capítulo ressaltando que a *Candy* é uma revista que tem um grande corpo editorial e que é riquíssima, culturalmente falando, por ter suas produções atravessadas por inúmeras performances.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nessa pesquisa, a partir dos estudos de Gilles Deleuze e Félix Guattari (2011), estabelecemos uma composição teórica-conceitual de uma perspectiva divergente do modo sistemático e mercadológico da moda, que tem sua estruturação alicerçada no binário de gênero teso ao masculino e ao feminino.

Para tanto, utilizamos como objeto de estudo a revista espanhola *Candy*, cuja proposta é ser a primeira revista “transversal” com publicações que enfatizam celebrações transexuais, andróginos e *cross-dressing*. A partir desse cenário, buscamos construir uma análise imagética de sua sétima edição para a compreensão do papel da moda nessa produção transversalista e para a pontuação de elementos que potencializam essa concepção. Como ponto de partida para essa análise, utilizamos o conceito de transversalidade do filósofo Félix Guattari (2004).

Para dar conta das reflexões levantadas, dividimos o texto em dois capítulos. No primeiro capítulo, apresentamos uma contextualização teórica dos conceitos de Deleuze e Guattari (2011), partindo do conceito de rizoma, passando pela prospecção de suas multiplicidades no “fluxo” rizomático de territorializar e desterritorializar espaços solidificados, possibilitando novas reterritorializações em uma perspectiva molecular de potência móvel de devir. Ademais, finalizamos o capítulo desenvolvendo o conceito de transversalidade, que se refere a uma potência de atravessar as linearidades produzidas socialmente. No segundo capítulo, trazemos a filósofa Judith Butler (2013) para abordarmos o conceito de performatividade de gênero em uma perspectiva embrincada nos conceitos de Deleuze e Guattari (2011) de constituição de uma nova maneira de pensar a moda e suas performances. Nesse mesmo capítulo, elencamos os elementos de moda, categorizando-os para, *a posteriori*, utilizá-los na análise imagética da *Candy*, que finda esse capítulo. Essa última etapa, ressaltamos, permitiu-nos compreender o papel que essa categorização possui como potência para desestabilizar a intransigência da moda.

A partir do exposto, nessa dissertação, propusemo-nos a explorar alternativas de descrição e de explicação referentes à produção da revista *Candy*, uma vez que ela extrapola o uso de elementos de moda para a construção de editoriais diferenciados e irreverentes, construindo uma publicação que diverge do que existe no mercado. Logo, a escolha do objeto justifica-se pelo fato de a revista possuir uma riqueza cultural imagética que a possibilita usar variedades de performances para romper com códigos molares pré-estabelecidos.

Além disso, os elementos que a compõem colocam em xeque o uso tradicional da moda ao atravessar, em diversificados editoriais divididos em seções, linhas enrijecidas pelo senso comum. Ademais, através dessa construção de atravessamentos que minam em esfera molecular e rizomática a performatividade do gênero, essas categorizações dos elementos de moda cruzam a dualidade estabelecida modularmente pela sociedade. Sendo assim, podemos considerar a revista um território envolto de agenciamentos coletivos que prospectam multiplicidades, dissolvendo-se nas desterritorializações alavancadas pela junção de divergentes linhas de um mapa que potencializam novas conexões e reterritorializações.

Nesse contexto, vimos por meio da análise imagética feita na revista *Candy* que a transgressão, a arte e a moda alimentam a produção editorial dessa publicação, uma que os atravessamentos constituídos dentro da revista são fulcrais potências alimentadas pelos elementos de moda, bem como pelas performatividades de gênero impulsionadas pelas linhas transversais que criam rotas de fuga que fomentam a propensão de atos subversivos perante os ideais sociais.

Com base nessa conjuntura, ressaltamos que as imagens analisadas demonstram a potencialidade que os elementos de moda produzem em atravessamentos de estruturas fixas e no rompimento de territórios solidificados pela sistematização da moda que alicerça por anos as performances molares e enrijecidas pelos poderes, enfatizando, assim, a possibilidade de pensarmos em uma moda transversal, que dissipa a usabilidade e os corpos da necessidade de solidificar territórios, bem como potencializa a produção de multiplicidades.

Além disso, salientamos que a categorização dos elementos de moda, como o tecido, a forma, o sapato, a posição, a saia, a maquiagem, o termo unissex e a performance de corpos que não se encaixam em binários, são recorrentes nas produções dos editoriais. Ademais, a utilização desses elementos de forma exacerbada e não usual potencializa a transversalidade proposta no objeto. Dessa forma, o objeto cumpre com as “promessas” sinalizadas por Luis Venegas na carta do editor, já que ele indica que a revista busca tratar de assuntos transversais com a pretensão de celebrar através da moda, da arte e da cultura, transexualidades, travestismos, *crossdressing* e androginias como formas de libertação performática dos gêneros, almejando, assim, a liberdade individual.

Dadas essas considerações, fica o desejo de que esse estudo estimule novas pesquisas sobre perspectivas que lancem novas dimensões sobre a moda e sobre as performances de corpos, e que elas compactuem com a lógica rizomática e molecular, de modo a proporcionar multiplicidades em um constante devir de possibilidades e a agregar novos atravessamentos produzidos e construídos pela moda. Todavia, cabe ressaltar que esse

cenário apresenta um panorama idealizado pelo nosso objeto e, por isso, precisa ainda alcançar novas perspectivas dentro do cenário da moda e das performances de gênero da sociedade. Em suma, a revista *Candy* é o início de novos rumos para moda na contemporaneidade, visto que, aliada a Moda Transversal, essa prospectiva diferenciada abre portas para uma nova visão mais ampla e menos amarrada aos estratos sociais de gênero, restringidos binariamente em masculino e feminino.

REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, Flora Morena Maria Martini de; VIEIRA, Matheus Machado. As Revistas Júnior e Capricho e a Construção das Subjetividades e Identidades. In: COLÓQUIO NACIONAL DE ESTUDOS DE GÊNERO E HISTÓRIA, 2013, Guarapuava, PR. **Anais do Colóquio Nacional de Estudos de Gênero e História – LHAG/UNICENTRO**. Guarapuava, 2013. p. 257-266. Disponível em: <<http://sites.unicentro.br/wp/lhag/files/2013/10/Flora-Morena-Maria-Martini-de-Araujo-e-Matheus-Vieira.pdf>>. Acesso em: 10 maio 2015.
- BALDINI, Massimo. **A invenção da moda**: as teorias, os estilistas, a história. Lisboa: Edições 70, 2006.
- BAKER, Lindsay. **Por que a indústria da moda aposta na fusão de gêneros**. Disponível em: <http://www.bbc.co.uk/portuguese/noticias/2015/04/150419_vert_cul_moda_androgina_ml>. Acesso em: 21 maio 2015.
- BAUDOT, François. **Moda do século**. 4. ed. Tradução de Maria Teresa Resende Costa. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- BRAGA, João. **História da moda**. 8. ed. São Paulo: Anhembi Morumbi, 2009.
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. 5.ed. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.
- BYLUISEVENEGAS.COM. **Candy**. Disponível em: <<http://candy.byluisvenegas.com/>>. Acesso em: 06 maio 2014.
- CALLAN, Georgina O'hara. **Enciclopédia da moda de 1840 a década de 90**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- CANDY: The First Transversal Style Magazine. Madrid: Setanta, v. 7, 2013, 2014.
- CAPRICÓRNIO TÊXTIL. **Agender ou Unisex**. Disponível em: <<http://www.capricornio.com.br/comunicacao/blog/agender-ou-unisex>>. Acesso em: 20 maio 2015.
- CARVALHO, Priscilla Afonso de; SOUZA, Maria Irene Pellegrino de Oliveira. Pin-ups: fotografias que encantam e seduzem. **Discursos Fotográficos**, Londrina, v. 6, n. 8, p.119-144, jun. 2010. Semestral. Disponível em: <<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/discursosfotograficos/article/view/5687/5176>>. Acesso em: 06 ago. 2015.
- COSGRAVE, Bronwyn. **História da indumentária e da moda**: da antiguidade aos dias atuais. São Paulo: GG Moda, 2012.
- COX, Barbara; JONES, Carolyn Sally; STAFFORD, David e Caroline. **Última Moda**: uma história ilustrada do belo e do bizarro. Tradução de Laura Schichvarger. São Paulo: Publifolha, 2013.

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

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

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia. v. 1. 2 ed. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. São Paulo: 34, 2011.

_____. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia. 4. ed. Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: 34, 1997.

DIVADOESTILO. **História dos desfiles de moda**. Disponível em: <<http://divadoestilo.com.br/historia-dos-desfiles-de-moda/>>. Acesso em: 02 abr. 2015.

FELICITYLOCKYEAR. **Essay preparation, images**. Disponível em: <<https://felicitylockyear.wordpress.com/2014/03/12/essay-preparation-images/>> Acesso em: 18 abr. 2015.

FERREIRA, Cinthia. **Maquiagens para homem**. Disponível em: <<http://www.makeupatelier.com.br/2009/06/maquiagem-para-homens/>>. Acesso em: 09 abr. 2015.

FFW. **Estreias marcam semana de moda de Paris Inverno 2016**. Disponível em: <<http://ffw.com.br/noticias/moda/estreias-marcam-semana-de-moda-de-paris-inverno-2016-veja-a-programacao-357/>>. Acesso em: 05 abr. 2015.

FUKAI, Akiko; SUOH, Tamani et al. **Moda una historia desde el siglo XVIII al siglo XX**. 2 v. Hong Kong: Taschen, 2006.

GRUMBACH, Didier. **História da moda**: Didier Grumbach. Tradução de Dorothée de Bruchard, Joana Canêdo e Flávia Varela. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

GUATTARI, Félix. **Revolução Molecular**: pulsações políticas do desejo. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1977.

_____. **Psicanálise e Transversalidade**. Aparecida: Ideias e Letras, 2004.

_____; ROLNIK, Suely. **Micropolítica**: Cartografias do desejo. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 2005.

HOBBSAWM, Erick J. **A invenção das tradições**. 9. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2014.

HOLLANDER, Anne. **O sexo e as roupas**: a evolução do traje moderno. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

KELLER, Carolina. **A moda de Zuzu Angel**. Disponível em: <<http://carolinakeller.com/blog/a-moda-de-zuzu-angel/>>. Acesso em: 02 abr. 2015.

LAMBERT, C; AJARI, N. **Transversalidade, Web 2.0 e devir-índio**: Guattari, Anonymous e Viveiros de Castro. Disponível em: <<http://uninomade.net/tenda/transversalidade-web-2-0-e-devir-indio-guattari-anonymous-e-viveiros-de-castro/>>. Acesso em: 14 jul. 2014.

LAVER, James. **A roupa e a moda**: Uma história concisa. Tradução de Glória Maria de Mello Carvalho. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

MAFFESOLI, Michel. **Saturação**. São Paulo: Iluminuras e Itaú Cultura, 2010.

MESQUITA, Cristiane. **Moda Contemporânea**: quatro ou cinco conexões possíveis. São Paulo: Editora Anhembi Morumbi, 2004.

MESQUITA, Giuliana. **Prada e Gucci debatem a androginia na semana de moda masculina**. São Paulo: Estado de S. Paulo, 2015. Disponível em: <<http://vida-estilo.estadao.com.br/noticias/moda,prada-e-gucci-debatem-a-androginia-na-semana-de-moda-masculina,1621925>>. Acesso em: 21 maio 2015.

MONTEIRO, Marko Synésio Alves. **Masculinidade em revista**: um estudo da VIP Exame, Sui Generis e Homens. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2000. Disponível em: <http://www.researchgate.net/profile/Marko_Monteiro/publication/200683536_Masculinidades_em_revista_um_estudo_da_VIP_Exame_Sui_Generis_e_Homens/links/00ab9d13cbbbed0fd88e6a214.pdf>. Acesso em 10 maio 2015.

O CRUZEIRO. Rio de Janeiro: 02 de abril. 1960.

OLIVEIRA, Jorge Marcelo. **Os primeiros desfiles de moda no Brasil**. Disponível em: <<http://mondomoda.org/2013/05/14/os-primeiros-desfiles-de-moda-no-brasil/>>. Acesso em: 03 abr. 2015.

PERNIOLA, Mario. **O sex appeal do inorganico**. São Paulo: Studio, 2005. Tradução Nilson Moulin.

PURE TREND. **Pecas andróginas fazem parte da coleção Resort 2014 Versus Versace**. Disponível em: <http://www.puretrend.com.br/midia/pecas-androginas-fazem-parte-da_m97618>. Acesso em: 20 maio 2015.

SALIH, Sarah. **Judith Butler e a Teoria Queer**. Tradução e notas de Guacira Lopes Louro. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

SANTOS, Janine. **Sobre tendências e o espírito do tempo**/Janine dos Santos e Silva. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2013.

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

SRING.ME. **O que você acha de homens usando maquiagem?** Disponível em: <<http://new.spring.me/#!/r/o-que-voc-acha-de-homens/378046114210806556>>. Acesso em: 06 abr. 2015.

THE FASHIONISTO. **Jean Paul Gaultier Le Male Fragrance Campaign**. Disponível em: <<http://www.thefashionisto.com/jean-paul-gaultier-mens-retrospective/jean-paul-gaultier-le-male-fragrance-campaign>>. Acesso em: 20 maio 2015.

ULPIANO, Claudio. **Plano de Imanência (território) ou a ideia de imagem do pensamento**. Centro de Estudos Claudio Ulpiano, 1995. Disponível em: <<http://claudioulpiano.org.br.s87743.gridserver.com/?p=1994>>. Acesso em: 25 mar. 2015.

V&A COLLECTIONS SEARCH. **Kilt, jacket and waistcoat**. Disponível em: <<http://collections.vam.ac.uk/item/O83803/kilt-jacket-and-kinloch-anderson/>>. Acesso em: 30 mar. 2015.

WOO, kin. **I Want Candy**: Luis Venegas launches Candy, “the world’s first transversal style magazine”, with a drag-themed party at The George and Dragon. Disponível em: <<http://www.dazeddigital.com/fashion/article/5966/1/i-want-Candy>>. Acesso em: 29 jul. 2014.

ZOURABICHVILI, François. **O vocabulário de Deleuze**. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2009.