



Faculdade de Design,
Tecnologia e Comunicação
 Universidade Europeia

2024

**MARINA
PANERAI
BARCELOS**

**EM QUE MEDIDA A MODA É UM FATOR
REPRESENTATIVO OU EXCLUDENTE PARA
A NÃO-BINARIEDADE COMO IDENTIDADE
DE GÊNERO: UMA ANÁLISE DOS
EDITORIAIS DE MODA PROPOSTOS PELA
VOGUE PORTUGAL**

2024

**MARINA
PANERAI
BARCELOS**

**EM QUE MEDIDA A MODA É UM FATOR
REPRESENTATIVO OU EXCLUDENTE PARA A
NÃO-BINARIEDADE COMO IDENTIDADE DE
GÊNERO: UMA ANÁLISE DOS EDITORIAIS
DE MODA PROPOSTOS PELA VOGUE
PORTUGAL**

Dissertação apresentada ao IADE - Faculdade de Design, Tecnologia e Comunicação da Universidade Europeia, para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Design e Cultura Visual realizada sob a orientação científica do Doutor Rodrigo Antunes Morais, professor auxiliar do IADE – Faculdade de Design, Tecnologia e Comunicação da Universidade Europeia.

Dedico este trabalho a
todes que encontraram
na moda uma forma de
dar vida a si mesme.
Sempre existimos.

agradecimentos

Não haveria como começar este agradecimento de outra forma, afinal foram eles que sempre me incentivaram a estudar, dando-me a liberdade de escolher sobre o que. Assim, agradeço aos meus pais, Cesar e Viviane, por me permitirem ser uma criança curiosa e criativa. Agradeço pelos empurrões dados, sempre em direção ao mundo. Agradeço principalmente por todo amor e afeto demonstrado e pela confiança depositada. Se hoje sonho grande é porque vocês me permitiram sonhar. Agradeço ao meu irmão, Bruno, por ter desbravado este mundo, abrindo os caminhos para que novas possibilidades fossem imaginadas e vividas. Agradeço aos meus amigos que, independentemente do território em que se encontram, me oferecem inspiração para seguir criando novas possibilidades de existir. Agradeço a minha psicóloga, Gabi, por sempre me lembrar que a escrita é uma extensão de nós mesmos e que a fluidez faz parte do que eu sou. Agradeço ao meu orientador, Rodrigo, por em nenhum momento duvidar da importância da minha pesquisa.

Por fim, agradeço a mim mesmo, por não ter receio de fazer e refazer. De não ter medo de falar sobre o que eu acredito que seja importante ser dito e de confiar na mudança através do conhecimento compartilhado.

palavras-chave

Cultura Visual; Imagem de Moda; Não-binariedade; Performance de Gênero.

resumo

A presente pesquisa explora o impacto da imagem de moda como linguagem na expressão do gênero não binário. Considerando-se que a identidade de gênero é construída através da performance, a moda tem um forte impacto na percepção dos gêneros e é uma ferramenta importante na Cultura Visual, conforme evidenciado por meio da revisão da literatura (Hall, 1997; Calanca, 2018), é necessário levar em consideração que o gênero é uma construção cultural (Butler, 2023; Oyewuni, 2021). No entanto, a imposição de uma moda binária, vinculada às revistas de moda, pode ser vista como uma ferramenta de manutenção de uma norma de gênero. A determinação dos resultados foi alcançada por meio de (1) pesquisa sobre moda e gênero; (2) análise de imagens de moda, produzida pela Vogue Portugal, baseada nos conhecimentos de Rose; e (3) comparação das análises. Os resultados permitiram identificar pontos de interferência na percepção do gênero, contribuindo para uma compreensão mais detalhada da não-binariedade.

Keywords

Visual Culture; Fashion Image; Non-Binarity; Gender Performance.

abstract

The present research explores the impact of fashion image as a language on the expression of non-binary gender. Considering that gender identity is constructed through performance, fashion has a strong impact on the perception of genders and is an important tool in Visual Culture, as evidenced through the literature review (Hall, 1997; Calanca, 2018), it is necessary to take into account that gender is a cultural construction (Butler, 2023; Oyewuni, 2021). However, the imposition of a binary fashion, linked to fashion magazines, can be seen as a tool for maintaining a gender norm. The determination of the results was achieved through (1) research on fashion and gender; (2) analysis of fashion images produced by Vogue Portugal based on Rose's knowledge and (3) the comparison of the analyses, the results allowed to identify points of interference in the perception of gender, contributing to a more detailed understanding of non-binarity.

ÍNDICE

1. REVISÃO DE LITERATURA.....	9
1.1.1 BINARIEDADE DE GÊNERO.....	16
1.1.2 NÃO-BINARIEDADE DE GÊNERO.....	21
1.2 PERFORMANCE DE GÊNERO.....	26
1.3 MODA E PERFORMANCE DE GÊNERO.....	32
1.3.1 HISTÓRIA DA MODA: Onde os gêneros se encontram?.....	36
1.3.2 HISTÓRIA DA MODA “NEUTRA”.....	43
1.4 VOGUE.....	46
1.4.2 VOGUE E O MOVIMENTO LGBTQ+.....	50
1.4.3 VOGUE PORTUGAL.....	51
1.4.3 IMAGEM DE MODA.....	53
2. METODOLOGIA DE INVESTIGAÇÃO.....	56
3. ANÁLISE E TRATAMENTO DOS RESULTADOS.....	64
3.1 Análise de imagens retiradas de Editoriais de Moda.....	65
3.1.1 Queres Qajar Comigo?.....	66
3.1.2 Hide & Seek.....	71
3.1.3 Corpos há muitos.....	75
3.1.4 Ode to Iemanjá.....	78
3.1.5 Transcended.....	82
3.2 Considerações sobre as análises das imagens.....	84
3.3 Análise de imagens de Editoriais de Moda atrelados a entrevistas.....	86
3.2.1 Quando ele era ela, quando ela era ele.....	87
3.2.2 Miss Fame.....	90
3.4 Considerações sobre as análises das imagens.....	92
3.5 Análise de Linguagem Neutra dentro da Vogue Portugal.....	94
3.6 Comparativo entre as análises.....	95
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	98

BIBLIOGRAFIA.....105

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1: Iconográfico sobre conceitos de gênero.....	10
Figura 2: Paul Gauguin Pape moe 1893.....	24
Figura 3: Paul Gauguin Páginas do Capítulo IV.....	24
Figura 4: Primeiros dois esboços do Le Smoking; Esboço do Le Smoking da coleção Alta-Costura outono/inverno 1999/2000.....	39
Figura 5: Coleção <i>Genderless</i> da Gucci.....	43
Figura 6: UNIQLO coleção <i>genderless (unissex)</i>	45
Figura 7: Diagrama de Metodologia.....	57
Figura 8: Imagem de Moda 1: Queres Qajar Comigo?.....	64
Figura 9: Imagem de Moda 2: Hide & Seek.....	69
Figura 10: Imagem de Moda 3: Corpos há Muitos.....	73
Figura 11: Imagem de Moda 4: Ode to Iemanjá.....	76
Figura 12: Imagem de Moda 5: Transcended.....	80
Figura 13: Síntese visual das Imagens de Moda analisadas 1.....	84
Figura 14: Imagem de Moda 6: Quando ele era ela, quando ela era ele.....	85
Figura 15: Imagem de Moda 7: Quando ele era ela, quando ela era ele.....	85
Figura 16: Imagem de Moda 8: Miss Fame.....	88
Figura 17: Síntese visual das Imagens de Moda analisadas 2.....	90
Figura 18: Síntese visual das Imagens de Moda analisadas 3.....	94

INTRODUÇÃO

Partindo-se do princípio de que não existiria Cultura Visual sem estudo de gênero, esta pesquisa tem como foco explorar o impacto da imagem de moda enquanto um signo na percepção e na interpretação da performance de gênero, buscando-se referências de perspectivas de gênero para além do espectro binário. Para isso, a pesquisa se estrutura por meio de (1) pesquisa sobre gênero e moda; (2) análise de imagens, com base nos conhecimentos de Rose (2001), de moda produzidos pela Vogue Portugal; e (3) na comparação do resultado das análises.

O primeiro capítulo visa a contextualizar um panorama que reflete a identidade de gênero como uma construção cultural, observando-se que dentro da cultura ocidental o gênero é construído de forma visual. A partir disso, desdobram-se as identidades de gênero binárias e não binárias, assim como a performance de gênero e sua relação com a moda. A moda influencia diversos entendimentos sociais, historicamente ditando normas de classe e gênero, apesar disso, sua pesquisa é bastante subjugada e, muitas vezes, pontuada como fútil. Dentro desse contexto, as revistas de moda oferecem imagens responsáveis por contar histórias e vender produtos. A relação entre cultura visual e moda é analisada, enfatizando-se a importância da representatividade para a ampliação do entendimento de gênero. A percepção visual é a base da cultura ocidental, sendo assim, a construção do gênero é fortemente influenciada por esse elemento. Neste seguimento, teorias científicas são apresentadas para explicar identidade de gênero, performance de gênero. Assim, constrói-se uma linha do tempo dentro da história da moda, em que se relacionam gênero e vestimenta. Por fim, são abordadas a influência da Vogue e da imagem de moda na percepção de tendências e normas dentro da sociedade, também investiga-se o posicionamento da revista em relação à comunidade LGBTQA+.

Metodologicamente, o segundo capítulo desenvolve explicações sobre as técnicas de análise de imagem abordadas por Gillian Rose (2001). Mediante quatro etapas, o autor desenvolve um guia que auxilia na leitura de uma imagem, pelo qual se observa a composição e o conteúdo da imagem. A abordagem de Rose (2001), juntamente com as pesquisas de Hall

(1997), consiste em explorar a percepção e interpretação da imagem de moda na construção do gênero. Para isso, serão estabelecidos parâmetros que irão guiar a seleção das imagens de moda presentes na Vogue Portugal a serem analisadas. A partir disso, cada imagem será analisada através da composição, semiótica, psicanálise e análise de discurso, sendo as últimas feitas com maior ênfase. Com a obtenção de resultados, será realizado um comparativo entre as imagens para que seja possível identificar a construção de padrões e estereótipos. De tal forma, esta pesquisa visa a contribuir para o design e a cultura visual, motivando mudanças sociais sobre a percepção do gênero e questionando a divisão binária dentro da indústria da moda.

Dessa forma, o terceiro capítulo foca na análise das imagens selecionadas e na comparação dos resultados obtidos. Para além da metodologia de Rose (2001), a análise também é contextualizada por meio dos conceitos de Hall (1997) sobre representatividade e estereotipagem, atrelados aos conceitos de gênero de Butler (2023) e Oyewuni, 2021. A costura entre esses autores é o que guia a pesquisa. Entretanto, a busca por estudos de autores trans foi fundamental para um desenvolvimento de análise coerente. Assim, é importante ressaltar que, para esta pesquisa, as citações de Lanz (2015) e Nascimento (2023) são fundamentais para uma contextualização fora da normatividade cisgênera. A partir desta análise, compreendeu-se que o “outro lugar” é o grande resultado da pesquisa, sendo ele construído através da ausência de imagens ou de estereótipos. O capítulo também discute o interesse da indústria da moda em se manter dividido mediante a binariedade de gênero e questiona a relação entre a construção do gênero ocidental e sua imposição por meio da colonização.

Portanto, a presente pesquisa visa a proporcionar uma maior compreensão sobre a identidade de gênero não binária, trazendo para o debate novas possibilidades de representação de gênero. Além disso, busca afirmar a importância da construção de referências plurais dentro da imagem de moda, observando-se que a introdução de diversos tipos de corpos na indústria da moda tem um longo caminho a percorrer. A pesquisa também busca defender a moda como uma área de pesquisa fundamental para compreensões sociais, apesar de ainda pouco explorada. Busca ainda incentivar outras pesquisas sobre não-binariedade dentro do design e da cultura

visual para que futuramente exista um material de pesquisa mais extenso, pelo qual poderão ser aprofundadas outras problemáticas.

1. REVISÃO DE LITERATURA

A revisão de literatura utilizada nesta pesquisa tem o objetivo de fornecer conceitos e informações fundamentais para o total entendimento da investigação. Dessa forma, a pesquisa desdobra-se através de estudos atuais sobre o gênero e o entendimento do poder da imagem na construção e na imposição da cultura vigente. Com o propósito de abordar o tema e a questão de pesquisa, buscou-se desmembrá-los em tópicos pertinentes, em que serão compartilhadas percepções e pensamentos relevantes nas áreas pesquisadas. Para poder abordar a revisão de forma fundamentada, foram consultados estudos pertinentes. Assim, a pesquisa inicia-se com uma abordagem geral das temáticas e desenvolve-se em direção ao problema em questão.

1.1 IDENTIDADE DE GÊNERO

De acordo com o estudo nacional sobre necessidades das pessoas LGBTI e sobre a discriminação em razão da orientação sexual, identidade e expressão de gênero e características sexuais, o gênero abrange diferentes aspectos, como os papéis de gênero, a expressão de gênero e a identidade de gênero. Segundo o mesmo estudo, gênero é uma construção social que resulta das expectativas relacionadas a um sexo biológico. Dessa forma, pressupõe-se socialmente que ser do sexo feminino ou ser do sexo masculino consiste na associação de características, papéis e normas pré-estabelecidas (APA, 2021a; OPP, 2020). Butler (2023) acredita que gênero é "uma complexidade cuja totalidade é permanentemente protelada, jamais plenamente exibida em qualquer conjuntura considerada" (p. 42). Assim, entende-se que, sendo uma construção social, o que é gênero pode variar de cultura para cultura.

Oyewumi (2021 apud CHODOROW) percebe que o estudo de gênero ocidental parte do pressuposto de que gênero é uma característica marcante da vida social baseada na diferença, "[...] não temos abordagens teóricas que enfatizam as semelhanças sexuais em relação às diferenças" (p. 45). Butler (2023) questiona em que medida é a "identidade" um ideal normativo, ao invés de uma característica descritiva de uma experiência comum entre pessoas. Segundo o

portal Educar para a Cidadania, do Ministério da Educação e Ciência, a identidade de gênero refere-se à “[...] experiência interna e individual sentida por cada pessoa relativamente ao gênero com que se identifica, que pode ou não corresponder ao sexo atribuído à nascença”. O estudo nacional sobre necessidades das pessoas LGBTI e sobre a discriminação em razão da orientação sexual, identidade e expressão de gênero e características sexuais explica que as identidades de gênero são diversas e referem-se ao autorreconhecimento pessoal enquanto homem ou mulher, enquanto ambos, ou enquanto pessoa trans/não binária (APA, 2015, 2021a; OPP, 2020).

Figura 1: Iconográfico sobre conceitos de gênero



Fonte: Nexo Jornal

Nascimento (2012) destaca que estão contempladas no termo “trans” as seguintes identidades de gênero: transexuais, mulheres transgêneras, homens transgêneros, transmasculines e pessoas não binárias e que cada identidade existe de forma particular (p. 19). “Isso significa que as identidades podem ganhar vida e se dissolver, dependendo das práticas concretas que as constituam”, ressalta BUTLER, Judith (p. 41). Já Oyewuni (2021) destaca que na cultura ocidental a ideia de gênero é concebida com base na biologia e que essa categorização é utilizada

para a construção de hierarquias sociais (p. 129). Ou seja, apesar de atualmente as discussões sobre gênero estarem se desenvolvendo fora do eixo biológico-sexual, de certa forma, ainda é com base nessa divisão que a cultura ocidental busca explicações que justifiquem ou não a construção do que é gênero.

Hall (2006) observa que o sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um 'eu' coerente. Sendo assim, a identidade de gênero não está fixa e muito menos diretamente relacionada ao sexo biológico de nascimento. Dessa forma, pessoas às quais a identidade de gênero está alinhada com o sexo atribuído em seu nascimento são denominadas cisgêneras e as pessoas cuja identidade de gênero difere do sexo atribuído ao nascimento são denominadas transgêneras (APA, 2015, 2021a; OPP, 2020). É importante enfatizar que o termo "cisgênero" surge após a criação do termo "transgênero". Nascimento (2021, APUD Koyama, 2003) explica que a necessidade do termo "cisgênero" justifica-se para expor o grupo dominante e expor que esse também é fabricado, o que contraria a ideia de que pessoas cis são a norma. A autora defende a importância dar nome à cisgeneridade, pois assim é possível questionar: "Como os corpos cis construíram o privilégio discursivo de que são naturalmente generificados?" (NASCIMENTO, 2021, p. 99). Para uma maior compreensão dessas diferenças, Butler explica que:

Gêneros 'inteligíveis' são aqueles que, em certo sentido, instituem e mantêm relações de coerência e continuidade entre sexo, gênero, prática sexual e desejo. Em outras palavras, os espectros de descontinuidade e incoerência, eles próprios só concebíveis em relação a normas existentes de continuidade e coerência, são constantemente proibidos e produzidos pelas próprias leis que buscam estabelecer linhas casuais ou expressivas de ligações entre sexo biológico, o gênero culturalmente constituído e a 'expressão' ou 'efeito' de ambos na manifestação do desejo sexual por meio da prática sexual (BUTLER, 2023 p. 44).

De acordo com Oyewuni (2021), "Quanto mais a bio-lógica ocidental é adotada, mais essa estrutura baseada no corpo é inscrita conceitualmente e na realidade social" (p.48). Dessa

forma, Butler (2023) expõe que, assim como Foucault denomina ironicamente que pode haver uma “verdade” do sexo, a noção de gênero é produzida através das “práticas reguladoras”, que concebem identidades coerentes pelo meio de uma “matriz de normas de gênero coerentes”. Ou seja, é através da heterossexualização que se baseia a norma do que é “identidade de gênero”. Hall (1997) descreve que o “circuito da cultura” através de diversos processos e práticas é responsável por elaborar e cultivar a noção da própria identidade de quem a pessoa é e a quem “pertence”. Pode-se relacionar isso à ideia que Butler (2023) propõe de que a “coerência” e a “continuidade” da “pessoa” são consequências de normas de inteligibilidade socialmente instituídas e mantidas. Assim, pode-se completar esse pensamento com a continuação da explicação do “circuito da cultura” de Hall (1997) que diz que “[...] assim ele se relaciona a questões sobre como a cultura é usada para restringir ou manter a identidade dentro do grupo sobre a diferença entre grupos” (HALL, 1997, p. 21 - 22).

Oyewuni (2021) ressalta que o uso do termo “cosmovisão” reflete uma lógica cultural ocidental, que privilegia o visual para resumir a sociedade, dessa forma “É eurocêntrico usá-lo para descrever culturas que podem privilegiar outros sentidos” (p. 29). De acordo com Hall (1997), uma das formas de regular as práticas e condutas dentro da sociedade é através dos sentidos, os quais “[...] auxiliam no estabelecimento de normas e convenções segundo as quais a vida em sociedade é ordenando-te e administrada” (p. 22). Oyewuni (2021 apud KESSLER, MCKENNA 1978) escreve que, ao pensar o gênero como uma construção social, “[...] é possível ver descrições de outras culturas como evidências de concepções alternativas, mas igualmente reais, do que significa ser mulher ou homem” (p. 38). Assim, Nascimento (2021) compreende que “Não somos naturalmente generificados, mas que há um processo de produção de nós, de nossos gêneros, de nossos corpos” (p. 19). Isso pode remeter a diversos questionamentos sobre a estruturação social do gênero, sendo uma dessas indagações a veracidade da binariedade.

Quanto mais a vida se torna mediada pelo mercado global de estilos, lugares e imagens, pelas viagens internacionais, pelas imagens da mídia e pelos sistemas de comunicação globalmente interligados, mais as identidades se tornam desvinculadas – desalojadas – de tempos, lugares, histórias e tradições específicos e parecem ‘flutuar livremente’. Somos

confrontados por uma gama de diferentes identidades (cada qual nos fazendo apelos, ou melhor, fazendo apelos a diferentes partes de nós), dentre as quais parece possível fazer uma escolha (HALL, 2006, p. 75).

De uma forma geral, o que se entende sobre identidade de gênero está relacionado a estudos ocidentais. Oyewuni (2021) aponta que na cultura ocidental existe uma centralidade do corpo e que é a partir disso que se tenta explicar as diferenças. Sendo assim, utilizam-se diversos critérios “a posse de um pênis, o tamanho de um cérebro, a forma do crânio ou a cor da pele” (p.30) para afirmar e justificar hierarquias sociais. Dessa forma, Butler (2023 apud IRIGARAY) expõe que a construção de gênero, que presume homens e mulheres e associa-os às características de masculino e feminino, “[...] é um exemplo de sistema binário a mascarar de fato o discurso unívoco e hegemônico do masculino, o falocentrismo, silenciando o feminino como lugar de uma multiplicidade subversiva” (p. 46). Em seu livro, *O segundo sexo*, Simone de Beauvoir (1980) declara:

Ninguém nasce mulher: torna-se mulher. Nenhum destino biológico, psíquico, econômico define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade; é o conjunto da civilização que elabora esse produto intermediário entre o macho e o castrado, que se qualifica de feminino (BEAUVOIR, 1980 [1949], p. 9).

Nascimento (2021, APUD Heleieth Saffioti, 1999) observa que a premissa que a afirmação de Beauvoir apresenta ao feminismo é o entendimento de que “tornar-se mulher” é uma construção consequente de um processo de aprendizagem. Dessa forma, compreende-se que as feminilidades não são dados da natureza biológica (p. 30). Assim, pode-se alinhar os novos estudos sobre gênero aos questionamentos de Hall (1997), que faz refletir se as coisas – objetos, indivíduos, acontecimentos – apontam a um sentido intrínseco, único, inalterável e verdadeiro, “[...] ou são os sentidos passíveis de constante transformação à medida que nos movimentamos de uma cultura para a outra, de uma linguagem para a outra, de um contexto histórico para outro, de um grupo, comunidade ou subcultura para outros?” (p. 28). Oyewuni (2021) sugere que não

se pode deduzir que a organização social de uma cultura seja universal: “Por um lado, em nível global geral, a construção do gênero sugere sua mutabilidade. Por outro lado, no nível local – isto é, dentro dos limites de qualquer cultura particular – o gênero só é mutável se for construído socialmente como tal” (p. 39). A autora explica o seguinte:

Em um interessante artigo intitulado ‘The Mind’s Eye’, as teóricas feministas Evelyn Fox Keller e Christine Grontkowski fazem a seguinte observação: ‘Nós [euro-estadunidenses] falamos de conhecimento como iluminação, conhecer como ver, verdade como luz. Poderíamos perguntar, então, como a visão tornou-se um modelo de conhecimento tão adequado? E tendo-a aceitado como tal, como a metáfora coloriu nossas concepções de conhecimento?’. Essas teóricas passaram a analisar as implicações do privilégio da visão sobre os outros para a concepção de realidade e conhecimento no Ocidente. Elas examinam as ligações entre o privilégio da visão e o patriarcado, observando que as raízes do pensamento ocidental no visual produziram uma lógica masculina dominante. Explicando a observação de Jonas de que ‘para obter visão apropriada tomamos distância apropriada’, elas notam a natureza passiva da visão, na qual o sujeito do olhar é passivo. Elas ligam a distância que a visão acarreta ao conceito de objetividade e a falta de compromisso entre ‘eu’ e o investigado - o Si e o Outro. De fato, no Ocidente o outro é melhor descrito como outro corpo - separado e distante (OYEWUNI, 2021, p. 45).

É importante dessa forma observar que a identidade de gênero também pode ser lida como uma identidade cultural. Butler (2023) entende que a “[...] aparência de uma substância permanente de gênero é produzida através da regulação dos atributos segundo linhas de coerência culturalmente estabelecidas”. Atrelando isso ao que Hall (2000) percebe e entende, que “nossas identidades” seriam melhor conceituadas se fosse observado que são ocasionadas pela soma de circunstâncias, sentimentos, histórias e experiências únicas e peculiarmente particulares, como sujeitos individuais, seria possível perceber que “Nossas identidades são, em resumo, formadas culturalmente”. Hooks (2018) relata que ao inserir classe e raça na pauta feminista foi possível perceber que existe um sistema social que intersecciona raça, sexo e classe. Afinal,

quando se entende a identidade como um conjunto de diversas camadas sociais construídas, percebe-se a importância de se compreender a interseccionalidade dentro dessa identidade, já que o gênero é apenas uma dessas camadas sociais.

Entender a identidade de gênero como uma identidade cultural é fundamental para dar início à discussão e à validação da existência de outras identidades de gênero fora do espectro binário cisgênero. Afinal, o apagamento de outras identidades de gênero também é uma consequência cultural. Como expõe Hooks (2018), dado o fato de que as primeiras pessoas do planeta Terra não eram brancas, trabalhar com a hipótese de que as brancas tenham sido as pioneiras na luta contra a dominação masculina é improvável. Por isso, é importante reconhecer que “[...] em culturas ocidentais patriarcais capitalistas de supremacia branca, o pensamento neocolonial determina o tom de várias práticas culturais” que determinam o que é ou deixa de ser norma. Assim, Oyewuni (2021) expõe que gênero pode ser melhor percebido como “[...] uma instituição que estabelece padrões de expectativa para os indivíduos (com base em seu tipo de corpo) e ordena os processos sociais da vida cotidiana”.

Butler (2023) explica que a normatividade só é possível por meio de um controle político que limita, proíbe e regulamenta, com a justificativa de “proteção” aos indivíduos relacionados a essa estrutura política e que, “[...] em virtude de a elas estarem condicionados, os sujeitos regulados por tais estruturas são formados, definidos e reproduzidos de acordo com as exigências delas”. De forma simplista, não existe norma sem regulamentação. Mesmo que essa regulamentação esteja diluída em diversos aspectos culturais. Pode-se utilizar a análise de Hall (2006) sobre culturas nacionais. Ele observa que o que as compõem não são apenas instituições culturais, mas símbolos e representações, ou seja, uma cultura nacional é “[...] um modo de construir sentidos que influenciam e organizam tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos”.

Quando as referências sobre identidade de gênero são ampliadas, pode-se compreender que aquilo entendido socialmente como norma é apenas uma imposição cultural. Oyewuni (2021) questiona a importância da fisicalidade na cultura ocidental, relatando que a noção de sociedade ocidental é constituída por corpos – “corpos masculinos, corpos femininos, corpos judaicos, corpos arianos, corpos negros, corpos brancos, corpos ricos, corpos pobres”. A

centralidade do corpo resulta em uma cultura que se estrutura por meio da segregação daquilo que o difere. Como relata Hall (2000), se por um lado existe uma convocatória para que os sujeitos sociais assumam seus lugares de fala, por outro lado “[...] os processos que produzem subjetividades que nos constroem como sujeitos aos quais se pode ‘falar’”.

Butler (2019) questiona: “Qual configuração cultural do poder organiza essas operações normativas e produtivas da constituição do sujeito?” (p. 190). Esse questionamento pode ser respondido a partir da observação de Oyewuni (2021), de que o entendimento cultural das noções de identidade de gênero está incorporado às “[...] principais organizações sociais da sociedade, como economia, ideologia, família e política”. Entender que a identidade de gênero é uma construção social é importante para perceber a complexidade do ser, pois junto a uma identidade de gênero o ser humano carrega uma série de outras identidades que influenciam em sua sociabilização. Grande parte dos estudos de gênero ocidentais existem por consequência do movimento feminista, mesmo que, durante seu desenvolvimento, algumas noções de gênero tenham precisado ser revistas. Hooks (2018) define o feminismo como “[...] um movimento para acabar com o sexismo, exploração sexista e opressão”. Da mesma forma, Nascimento (2021) aponta que a ideia de que sexo binário é algo natural e sustentado, uma vez que atende a interesses que buscam manter as hierarquias sexuais e de gênero e a manutenção das relações de poderes. Isso acontece porque as identidades de gênero geradas a partir da norma são construídas por intermédio de uma cultura de dominação patriarcal, ou seja, são identidades fabricadas para a manutenção de um sistema de gênero binário e heterossexual.

1.1.1 BINARIEDADE DE GÊNERO

A binariedade de gênero consiste na divisão social entre “homem” x “mulher”. Em teoria, a separação binária trata-se de dois polos opostos, com características antagônicas: “masculino” x “feminino”. Dentro da sociedade, percebe-se o gênero binário como uma ordem normativa. Oyewumi (2021) explica que, no decorrer da história ocidental, existiram diversas justificativas para a elaboração das categorias “homem” e “mulher”. Ele explica que, “Embora as fronteiras estejam se deslocando e o conteúdo de cada categoria possa mudar, as duas categorias

permaneceram hierárquicas e em oposição binária” (p. 52). Butler (2023) afirma que o que determina as posições binárias é a heterossexualização do desejo. Por meio dela, instituem-se oposições “[...] discriminadas e assimétricas entre 'feminino' e 'masculino', em que estes são compreendidos como atributos expressivos de 'macho' e de 'fêmea’” (p. 44). Assim, Hooks (2018) observa que, o fato de a sociedade se desenvolver primordialmente dentro de uma cultura “cristã” faz com que as pessoas acreditem na ideia de que um deus ordenou que mulheres fossem subordinadas aos homens.

Oyewumi (2021) destaca que o dualismo natureza/cultura, público/privado e visível/invisível são oscilações que permeiam a temática de corpos masculinos/femininos na cultura ocidental, pela qual são “[...] hierarquicamente ordenados, diferencialmente colocados em relação ao poder, e espacialmente distanciados um do outro” (p. 35). Dessa forma, Hooks (2018) relata que, ao dar início às conversas sobre questões relacionadas ao sexismo e à dominação masculina, as mulheres perceberam que a sua socialização também era feita para que os pensamentos e valores sexistas fossem lidos como norma. O que os diferenciava era o fato de que os homens eram beneficiados e que, por isso, não abriam mão dos privilégios do patriarcado. Pode-se complementar isso com o que Oyewumi (2021) observa: “Gênero não é uma propriedade de um indivíduo ou de um corpo em si mesmo”.

A lógica cultural das categorias sociais ocidentais é baseada em uma ideologia do determinismo biológico: a concepção de que a biologia fornece a base lógica para a organização do mundo social. Assim, essa lógica cultural é, na realidade, uma 'biológica'. Categorias sociais como 'mulher' são baseadas em um tipo de corpo e são elaboradas em relação, e em oposição, a outra categoria: homem. A presença ou ausência de alguns órgãos determina a posição social (OYEWUNI, 2021, p. 20).

Butler (2023 apud WITTIG, 1983) expõe que um dos objetivos da restrição binária entre os sexos é o controle reprodutivo de um sistema de heterossexualidade compulsória: “Ela afirma, ocasionalmente, que a derrubada da heterossexualidade compulsória irá inaugurar um verdadeiro humanismo da ‘pessoa’, livre dos grilhões do sexo” (p. 47). Da mesma forma, Oyewumi (2021)

indica que, no pensamento europeu, na mesma medida em que a sociedade era vista como habitada por corpos, paradoxalmente, só as mulheres eram lidas como corporificadas, os homens eram vistos como “mentes caminhantes”. Para a autora, “Duas categorias sociais que emanaram essa construção foram o 'homem da razão' (o pensador) e a 'mulher do corpo', e elas foram construídas de maneiras opostas” (p. 34). Não à toa, a grande questão que forma o movimento feminista é a sexualidade. Como relata Hooks (2018), a exploração sexual do corpo da mulher havia sido observada em diferentes movimentos radicais. De certa forma, o movimento feminista elucida a construção da binariedade como uma socialização.

Assim, a instituição de uma heterossexualidade compulsória, segundo Butler (2023), naturaliza, exige e regula o gênero como uma relação binária “[...] em que o termo masculino diferencia-se do termo feminino, realizando-se essa diferenciação por meio das práticas do desejo heterossexual” (p.53). Para manter essa estruturação, existe um conjunto de normas culturais pré-estabelecidas, muitas delas relacionadas à performance de gênero. Hooks (2018) aponta que, antes da libertação das mulheres, sua socialização era feita através do pensamento sexista, que ensinava que o valor das mulheres estava somente na imagem e em serem percebidas pelos homens. Essa socialização só é possível por via de um sistema de poder. Oyewumi (2021) percebe que no Ocidente o gênero é um discurso “[...] dicotômico sobre duas categorias sociais binariamente opostas e hierárquicas – homens e mulheres”. Apesar de o gênero estar popularmente dividido em dois, essas duas partes não são iguais e muito menos têm pesos sociais similares.

Consoante a essa divisão, Butler (2023) explica que, ao diferenciar de forma oposta a estrutura binária, tem-se como resultado “[...] uma consolidação de cada um de seus termos, da coerência interna respectiva do sexo, do gênero e do desejo” (p. 53). Assim, Hooks (2018) relata que o movimento feminista desde o seu início “desafiou o padrão binário de sexualidade”, o qual recriminava as mulheres que não eram mais virgens e, ao mesmo tempo, permitia aos homens saciar seu desejo sexual. Nessa mesma construção, Oyewumi (2021) relata que Elizabeth Spelman descreve essa divisão binária de gênero como “Uma mulher é uma fêmea que é livre; um homem é um macho que é um cidadão”. Pois, de fato, dentro da cultura Ocidental, levou-se um tempo até que a mulher fosse considerada um ser existente dentro da sociedade, ou seja, um

cidadão. Inclusive, Hooks (2018) observa que o principal benefício alcançado pelas mulheres ao entrar no mercado de trabalho tem relação com a participação na comunidade, visto que anteriormente elas ficavam em casa, isoladas.

Dessa forma, a lógica binária apresenta-se como sistema em uma perspectiva na qual o “homem” é a norma. Isso está documentado no Ocidente, mulheres/fêmeas são o Outro, sendo definidas em antítese a homens/machos, como explica o Oyewumi (2021). À medida que Butler (2003) expõe que a gramática substantiva do sexo impõe uma relação binária artificial, ele percebe que a regulamentação binária da sexualidade invalida qualquer outra sexualidade que rompa com as hegemonias heterossexuais. A construção de um sistema binário de gênero é feito por intermédio de uma cultura de dominação, em que a hierarquia anula outras possibilidades de sistema.

O conceito de mulher/fêmea traz consigo uma série de imagens. Oyewumi (2021) apresenta três delas: 1. Quem não tem pênis; 2. Quem não tem poder; e 3. Quem não pode participar da arena pública. O primeiro é a base do conceito freudiano de “inveja do pênis”. Da mesma forma que mulheres são culturalmente socializadas para serem “femininas”, os homens são socializados para serem “masculinos”. Assim, Hooks (2018) explica que homens são socializados por grupos de homens de classe dominante a aceitarem a dominação. Nesse sentido, apesar do patriarcado privilegiar os homens, essa mesma configuração “[...] tirou certos direitos dos homens, impondo neles uma identidade masculina sexista”. A binariedade de gênero acaba por criar uma rigidez naquilo que enxerga como característica pertencente a cada um dos lados, sendo esses opostos. Ou seja, se mulheres são lidas como emocionais, o sistema entende que consequentemente homens são racionais.

A hierarquia estabelecida por um sistema de gênero binário só é possível por meio da cultura de dominação. Hooks (2018) percebe que em uma cultura de dominação todos, independentemente do gênero, são socializados para perceber a violência como uma ferramenta aceitável de controle social. Dessa forma, essa ferramenta sempre será utilizada quando as estruturas hierárquicas forem ameaçadas. Da mesma forma, Oyewumi (2021) aponta que tanto o discurso de gênero quanto o de dominância masculina são baseados nas diferenças biológicas e que essas diferenças são utilizadas para validar as desigualdades sociopolíticas da fêmea. É dessa

maneira que alguns homens enxergam na violência uma forma de “[...] manter o poder e a dominação dentro da hierarquia sexista do papel dos sexos”, explica Hooks (2018). A autora observa que:

A violência patriarcal em casa é baseada na crença de que é aceitável que um indivíduo mais poderoso controle outros por meio de várias formas de força coercitivas. [...] O termo 'violência patriarcal' é útil porque, diferentemente da expressão 'violência doméstica', mais comum, ele constantemente lembra o ouvinte que violência no lar está ligada ao sexismo e ao pensamento sexista, à dominação masculina (HOOKS, 2018).

Singer (1990) defende que as imagens sociais de masculino e feminino são consequência da tendência de diferenciar e categorizar, negando a integridade da personalidade humana. Hooks (2018) relata que já é comprovado que a masculinidade patriarcal impulsiona os homens “[...] a serem patologicamente narcisistas, infantis e psicologicamente dependentes dos privilégios (ainda que relativos) que recebem simplesmente porque nasceram homens”. Para além disso, observa que grande parte dos homens sente-se ameaçado com qualquer possibilidade de retirada de privilégios, isso se dá porque sua perspectiva de gênero não está estruturada em “qualquer identidade essencial significante”. Atrelando-se isso ao que reconhece Butler (2003), entende-se que as práticas reguladoras servem para reconsolidar a diferenciação de gênero, em que uma face é privilegiada e a outra “[...] parece derivada, fantasística e mimética — uma cópia malfeita, por assim dizer”.

O sistema binário de gênero trabalha com a falsa sensação de que, por estar dividido em dois, existem dois polos iguais. Essa ideia é refutada quando os estudos de gênero passam a observar os fatores comuns que mantêm uma sociedade sexista. E por mais que as discussões sobre desigualdade de gênero tenham se popularizado, Hooks (2018) observa que a imagem utópica de uma família patriarcal permanece intacta. A autora entende que sempre vai existir violência dentro de um sistema binário de gênero onde a hierarquia seja mantida por uma cultura de dominação, e que, até que os homens “[...] desaprendam o pensamento sexista que diz que

eles têm direito de comandar as mulheres de qualquer forma, a violência de homens contra mulheres continuará sendo norma”.

Apesar de ser lida como norma, a estrutura que mantém a binariedade como única possibilidade de sistema de gênero tem sido refutada com o questionamento acerca de corpos que não se encaixam dentro da norma. Assim, Nascimento (2021) entende que o privilégio que resulta da justaposição de sexo e gênero traduzidos como uma produção unilateral e natural é o que conceitualiza o significado de cisgênero. Dessa forma, enquanto corpos de homens e mulheres cis são legitimados como naturais, os corpos trans são lidos como artificiais. Singer (1990) observa que, ao se encarar de forma séria a “dissolução da concepção dualista de psique e soma”, é possível concluir que grande parte do que se ensina sobre a realidade construída pela dualidade talvez não corresponda ao que realmente é.

1.1.2 NÃO-BINARIEDADE DE GÊNERO

“A tarefa aqui não é celebrar toda e qualquer nova possibilidade como possibilidade, mas redescrever as possibilidades que já existem, mas que existem dentro de domínios culturais apontados como culturalmente ininteligíveis e impossíveis.” (BUTLER, 2003, p. 213)

Segundo o estudo nacional sobre necessidades das pessoas LGBTI e sobre a discriminação em razão da orientação sexual, identidade e expressão de gênero e características sexuais as pessoas com gênero não binário ou diversas em termos de gênero são aquelas que se encontram fora do binômio masculino-feminino, incluindo aquelas que se identificam com ambos ou com nenhum gênero (APA, 2021a). No começo da década, entendia-se as limitações de gênero como algo fixo e binário, porém as fronteiras de gênero começam a ser questionadas

quando o termo “não binário” passa a fazer parte do vocabulário. Butler (2023) contesta a existência de uma identidade binária: a identidade de gênero deveria ser pensada no plural, e não no singular. E conclui, através de suas pesquisas, ao entender que a construção de gêneros binários e sua divisão nas categorias “mulher x homem” estrutura-se através de performances, que não é possível que haja a libertação da mulher, a menos que primeiro se subverta a identidade de mulher.

De acordo com Oyewumi (2021), se o gênero é uma construção social, então esse pode não se comportar da mesma forma no tempo e espaço. Dever-se-ia buscar os diversos locais culturais onde foi construído e dessa forma reconhecer que uma série de fatores (agregados, grupos, partes interessadas) fizeram parte dessa construção social “[...] então houve um tempo específico (em diferentes locais culturais/arquitetônicos) em que foi ‘construído’ e, portanto, um tempo antes do qual não o foi” (p. 39). Assim, a autora entende que, para além de uma construção social, gênero também é um fenômeno histórico e cultural e que, a partir desse pensamento, supõe-se, de forma lógica, que em algumas sociedades a construção de gênero não precise ter existido.

As ideias ocidentais são impostas quando categorias sociais não ocidentais são assimiladas pela estrutura de gênero que emergiu de uma tradição sócio-histórica e filosófica específica. Um exemplo é a ‘descoberta’ do que foi nomeado como ‘terceiro gênero’ ou ‘gêneros alternativos’ em várias culturas não ocidentais. [...] De fato, até mesmo a pertinência de chamá-las de ‘terceiro’ gênero é questionável, pois o sistema cultural ocidental, que usa a biologia para mapear o mundo social, exclui a possibilidade de mais de dois gêneros porque gênero é a elaboração do dimorfismo sexual percebido no corpo humano e projetado no domínio social (OYEWUNI, 2021, p. 40-41).

A não-binariedade, diferentemente das identidades de gênero que fazem parte das outras identidades de gênero trans e se adequam a um sistema binário, pode ser considerada a primeira identidade de gênero que se permite “não-ser”. Quando Butler (2023) analisa a introdução de Foucault aos diários do hermafrodita Herculine Barbin, percebe que não se trata de uma

“identidade”, mas, sim, de uma impossibilidade sexual de uma identidade, impossibilidade que resulta em uma centralização e desorganização dos reguladores de sexo/gênero/desejo:

“Herculine desdobra e redistribui os termos do sistema binário, mas essa mesma redistribuição os rompe e os faz proliferar fora desse sistema” (p. 54). Angela Davis, em palestra virtual dada em 2020, afirma não respeitar o sistema binário de gênero e pontua a importância de se reconhecer a contribuição da comunidade não binária em desafiar de forma efetiva o que se concebe enquanto fundamento do senso de normalidade.

Infelizmente, para muitas pessoas, continua sendo difícil entender gênero numa perspectiva cultural, e mais difícil ainda entender que gênero é o dispositivo que produz o sexo, como propõe Judith Butler (2017) (...). Se essa relação binária de dividir biologia e cultura é útil para explicar que a opressão é produzida socialmente e não é algo natural, tal binarismo mantém o sexo como uma verdade que determina os nossos corpos (NASCIMENTO, 2021, p. 40).

É importante observar que, fora da Europa Ocidental, existem registros culturais que validam a identidade de gênero não binária, apesar de apresentarem outras denominações, existe uma convergência nas características dessas identidades. Na sociedade iorubá pré-colonial, a diferenciação de gênero não existia. Oyewumi (2021) relata que a construção da hierarquia social não era feita a partir do tipo de corpo – ou de gênero como supõe a biologia – “[...] machos e fêmeas não eram estratificados de acordo com a distinção anatômica”. Na Polinésia, o termo *Mahu* comprova a existência do encontro do masculino com o feminino em um só corpo. Através de pinturas, Paul Gauguin retratou o reconhecimento da existência *Mahu* fora das regulamentações binárias de gênero. Segundo Llosa (2010), durante as pesquisas para seu romance “The Way to Paradise”, o pintor encontrou “*human beings of uncertain gender*” (seres humanos de gênero incerto) que podem ser encontrados em suas pinturas. Essa referência é importante para observarmos como o ocidente há muito tempo, retrata identidades de gênero que divergem da binariedade, de forma exploratória - tal qual uma expedição ao zoológico. A partir

de desenhos e anotações o pintor - um homem branco, europeu e heterossexual - constrói a imagem do que ele denomina ser “seres de gêneros incertos”.

Figura 2: Paul Gauguin Pape
moe 1893



Fonte: Tate Modern: Courtesy
Foundation EG Bührle. Private
collection, Switzerland

Figura 3: Paul Gauguin Páginas
do Capítulo IV



Fonte: Tate Modern: Courtesy
Musée du Louvre, Paris

No Império Inca, existiram Xamãs denominados *Quariwarmi*. Os nativos norte-americanos de diferentes povos compartilham a existência do *Two-Spirit*. Ambas são representações que permeiam o “feminino” e o “masculino”. Kristanto (2011) explica que existe um importante papel das pessoas de *Two-Spirit* de negociar com diferentes áreas de identidade, sexualidade, amor e trabalho, e por meio disso desenvolver a ruptura da hegemonia do binarismo de gênero, que também corresponde às noções binárias dentro do colonialismo. Assim como citado anteriormente, no México existe uma identidade de gênero não binária denominada *Muxes*. Borruso (2002) explica que o conceito de “terceiro gênero” utilizado pelos autores em relação a *Muxes* é demasiado estreito e descritivo e esconde a complexidade de papéis, identidades, inter-relações contraditórias entre biologia, sexualidade e gênero.

Além das já citadas, existem outras identidades de gênero não binárias em outros territórios: *Guevedoche* na República Dominicana, *Bissu* na Indonésia, *Aravani* na Índia e atualmente algumas discussões trazem para essa lista as *Travestis* no Brasil. Nascimento (2021) explica que a categoria travesti emerge em diversas expressões, “[...] desde travestis não binárias, mulheres travestis ou apenas travestis, como possibilidades de autodeterminação de nossas experiências de 'outridades’” (p. 42). É interessante observar que, apesar de ser difícil encontrar bibliografia sobre essas identidades de gênero, todas elas têm suas aparições antes da colonização de seus territórios de origem. Explica Borruso (p. 192): “Do meu ponto de vista, o que é original e interessante é que a cultura Zapoteca dá lugar e espaço a áreas de sombra, indefinição, contradição, liminaridade (o limiar entre ser e não ser entre uma coisa e outra num processo de mudança) de sexualidade. natureza e identidade”.

Para Oyewumi (2021), afirmar que a “mulher” não existe como categoria social em comunidades iorubás não deve ser entendido como “uma hermenêutica antimaterialista” ou como uma “desconstrução pós-estruturalista do corpo em dissolução”. Ele ensina que “[...] antes da instalação de noções ocidentais na cultura Iorubá, o corpo não era a base de papéis sociais, inclusões ou exclusões; não foi o fundamento do pensamento e da identidade sociais”. E que, através da linguagem Iorubá, a não-binariedade apresenta-se como uma possibilidade.

As categorias *obínrin* e *okúnrin* são primariamente categorias de anatomia, não sugerindo suposições subjacentes sobre as personalidades ou psicologias que derivem delas. Porque não são elaboradas em uma relação de oposição uma à outra, elas não são sexualmente dimórficas e, portanto, não são generificadas (OYEWUNI, 2021, p. 73).

O termo “não binário” como identificador de gênero é um termo guarda-chuva que engloba diversas identidades que não se encaixam na lógica binária do “masculino” e “feminino”. Pessoas não binárias são pessoas trans, mas nem toda pessoa trans é não binária. É importante perceber isso para que se tenha o entendimento de que não existem normas ou regras que tornam uma pessoa não binária, mas existe o ponto em comum, que é a inconformidade de gênero. Nesse sentido, Butler (2023) afirma que gênero não é um substantivo, muito menos um

“conjunto de atributos flutuantes”, porque aquilo que impõe o efeito substantivo é “[...] performativamente produzido e imposto pelas práticas reguladoras da coerência do gênero”. Assim, sob essa ótica, o gênero, seja ele qual for, passa a ser performático.

1.2 PERFORMANCE DE GÊNERO

“Carnavalizar as fronteiras entre o biológico e o cultural, entendendo gênero como performance, como processo de produção dos nossos corpos, do sexo.”
(NASCIMENTO, 2021, p. 41)

É importante perceber que as identidades de gênero não existem de forma natural. Para ser socialmente reconhecido, um gênero depende de uma série de signos que o validam como um, como outro ou até mesmo que geram dúvidas. Esses signos podem ser denominados como performance ou expressão de gênero. Quanto à expressão de gênero, trata-se de qualquer forma de expressão por meio da qual cada um/a manifesta a sua identidade de gênero, por exemplo, através da estética (e.g., roupa, pilosidade facial ou outra) ou da linguagem que usa para se referir a si próprio/a (e.g., pronomes e nomes) (APA, 2015; OPP, 2020). A partir do que define Butler (2003), não existe uma identidade de gênero por trás da expressão de gênero, “Essa identidade é performativamente constituída, pelas próprias ‘expressões’ tidas como seus resultados” (BUTLER, 2003, p. 48). Em *Corpo que Importam* (2019), a autora adentra a questão da performatividade e a separa da teatralidade e/ou da performance artística.

A performatividade não é, portanto, um 'ato' singular, pois sempre é a reiteração de uma norma ou de um conjunto de normas, e na medida em que adquire a condição de ato no presente, ela oculta ou dissimula as convenções das quais é uma repetição. Além disso, esse ato não é primariamente teatral; de fato, sua aparente teatralidade é produzida na medida em que sua historicidade permanece dissimulada (e, reciprocamente, sua

teatralidade ganha certa inevitabilidade dada a impossibilidade de divulgar de forma plena sua historicidade). Na teoria dos atos de fala, a performatividade é a prática discursiva que realiza ou produz aquilo que nomeia (BUTLER, 2003, p. 35).

Falar sobre "Performatividade de Gênero" é constantemente citar Butler, visto que foi a partir da criação do termo, em 1990, na primeira edição de "Problemas de Gênero", que o conceito começou a se popularizar. Assim, Cascais (2019) observa que, para Butler, a performatividade de gênero é o processo de produção de efeitos identitários. Butler (2023) esclarece que, quando se deixa de entender o gênero como um substantivo cercado de "atributos flutuantes", percebe-se que o único efeito substantivo que existe é "[...] performativamente produzido e imposto pelas práticas reguladoras da coerência do gênero". Dessa forma, o que constrói a performatividade são as restrições estabelecidas, "O que necessariamente estabelece um limite para performatividade não é a restrição; a restrição é, pelo contrário, o que impulsiona e sustenta a performatividade" (BUTLER, 2019, p. 175). Essas restrições são construídas e aplicadas por intermédio de uma série de símbolos e normas que constituem um sujeito sexuado. Como explica Butler (2019), equivale à soma de "[...] exigências, tabus, sanções, mandatos, proibições, idealizações impossíveis e ameaças", que desempenham o poder de ofertar o que é culturalmente viável.

O 'sexo' é sempre produzido como uma reiteração de normas hegemônicas. Essa reiteração produtiva pode ser lida como uma espécie de performatividade. A performatividade discursiva parece produzir aquilo que nomeia, tornando realidade os próprios referentes, nomeando e tornando realidade, nomeando e produzindo realidade. Paradoxalmente, no entanto, essa capacidade produtiva do discurso é derivativa, é uma forma de iterabilidade ou rearticulação cultural, uma prática de ressignificação, e não uma criação ex nihilo. De modo geral, os atos performativos produzem aquilo que declaram. Como prática discursiva ('atos' performativos devem ser repetidos para se tornarem eficazes), as sentenças performativas constituem o locus de produção discursiva. Nenhum 'ato' pode exercer o poder de produzir o que declara separado de uma prática regularizada e sancionada. Com efeito, um ato performativo separado de um

conjunto de convenções reiteradas e, portanto, sancionadas, só pode se manifestar como um esforço vão de produzir efeitos que possivelmente não possa produzir (BUTLER, 2019 [1993], p. 191).

Percebendo-se o gênero como uma identidade culturalmente construída, pode-se observar que esses signos e restrições não são fixos, porém, a manutenção da normatividade dá-se por meio de regras. Singer (1990) observa que as imagens binárias como um atributo que pode ser observado, definido e moldado são resultado da tendência de não enxergar o ser humano de forma completa. Butler (2003) entende que o gênero é um conjunto de atos repetidos, é a estilização repetida do corpo, a qual, através da repetição, estabelece-se como algo fixo. Consequentemente, Butler (2023) conclui que o “O gênero mostra ser performativo no interior do discurso herdado da metafísica da substância – isto é, constituinte da identidade que supostamente é” (p.56).

O corpo aparece como um meio passivo sobre o qual se inscrevem significados culturais, ou então como o instrumento pelo qual uma vontade de apropriação ou interpretação determina o significado cultural por si mesma. Em ambos os casos, o corpo é representado como um mero instrumento ou meio com o qual um conjunto de significados culturais é apenas externamente relacionado. Mas o 'corpo' é em si mesmo uma construção, assim como o é a miríade de 'corpos' que constitui o domínio dos sujeitos com marcas de gênero (Butler, 2003, p. 16).

Dessa forma, Cascais (2019, APUD Loxley, 2006) observa que a performatividade é “[...] ao mesmo tempo, a força frequentemente traumática de normalização e aquela que lhe resiste”. A performance é um jogo em que os corpos dissidentes precisam criar estratégias para vencer, mesmo que vencer signifique manter-se vivo. Nascimento (2021) expõe que, diferentemente do que a lógica binária impõe, é preciso “[...] reconhecer que existem performances de gênero femininas experimentadas por corpos que não necessariamente se entendem como mulheres” (p. 55). A lógica da subversão dos signos é muito utilizada por pessoas *queers*. Cascais (2019) explica que o *queering* (ou o ato de ser *queer*), ao reconhecer o gênero como construção, abrange

uma função de desnaturalização e desessencialização, em que “[...] desfamiliariza a familiaridade, possibilitando que o conhecido se nos afigure espontaneamente estranho e com que sintamos o suposto fundamento natural do normal tão ‘forçado’” (p.32).

Como coloca Nascimento (2021), a importância da desessencialização do gênero está no fato de que, à medida que ele é desnaturalizado, percebe-se que outras sujeitas também sofrem “[...] dentro das relações de poder fortemente marcadas pelo machismo, sexismo e patriarcado na sociedade vigente” (p. 43). Apesar de todos os gêneros serem materializados por meio de performance, não são todas as performances que são reconhecidas socialmente. Cascais (2021) observa que uma das primeiras performatividades que a modernidade impôs como um estigma foi a identidade homossexual, e que, apesar de a categoria da homossexualidade não se enquadrar como gênero, ela “[...] abrangeria originalmente um leque inteiro que muito mais tarde se diferenciaria internamente e se desmultiplicaria nas atuais identidades gay, lésbica, transsexual, transgênero, bissexual, intersexual, etc.”. Assim, o autor aponta que foi através da “[...] abjeção, da autorrefutação e da vergonha, que ao precipitarem o homossexual para fora dos limites da tolerância social, o depõem por essa mesma via no limiar do não-humano” (p. 33 - 34). É importante ressaltar o que Nascimento (2021) expõe:

Ao recusarmos a suposta verdade biológica imposta pelo CISTema sexo-gênero-desejo, entramos em um lugar de precarização de nossas existências, exatamente por ocuparmos um não lugar em relação ao gênero normativo. As experiências de outreridades por nós vivenciadas nos retiram de uma condição de inteligibilidade humana imposta pelos corpos cis, que possuem privilégios na colonialidade de gênero (NASCIMENTO, 2021, p. 58).

Nomear as performatividades permite entender quais são estigmatizadas e por que são jogadas para o “outro lugar”. Cascais (2019) explica que a crítica *queer* apropria-se desse estigma e passa a ressignificar aquilo que lhe é imposto. O uso do termo *queer*, nesse contexto, assume-se como um projeto de ressignificação do próprio termo *queer*, indo “[...] contra o seu sentido originário que produzia os efeitos performáticos de estigmatização, abjeção,

autorrefutação e vergonha para desse modo alicerçar uma subjetividade alternativa, positiva, reconstrutiva e orgulhosa” (p. 34). O termo *queer* foi utilizado academicamente pela primeira vez em 1991 por Teresa De Lauretis, no seu artigo, “Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities”, e desde então tem sido um termo utilizado pela comunidade LGBTQA+ para abordar as questões comuns que permeiam esses “corpos estranhos”.

1.2.1 ANDROGINIA: Gênero, sexualidade ou estilo?

Analisando-se a palavra, androginia é a junção do masculino (*andro*) com o feminino (*gyne*), porém sua definição não é tão simples como a junção do masculino com o feminino. E, apesar de ser um termo antigo dentro da filosofia, da psicologia e até mesmo da moda, culturalmente, a androginia, muitas vezes, ainda se encontra em um imaginário lúdico da mente humana. O filósofo grego Platão (428-348 ou 427-347 a.C.) utiliza-se do termo para explicar o Mito do Amor. No mito, andróginos são seres com duas cabeças, quatro braços e quatro pernas, que Zeus separa em suas metades e condena ao desejo eterno de encontrar a sua outra metade. Para Singer (1990), a androginia é um arquétipo inerente à psique humana. Para além disso, a autora considera que a androginia é o “mais antigo arquétipo”. Ela defende que a androginia não é hermafroditismo e também não é bissexualidade, embora seja muitas vezes confundida com esses dois termos. A psicanalista explica que:

O arquétipo da androginia aparece em nós como senso inato da unidade cósmica primordial, ou seja, a unicidade ou inteireza da androginia antecede qualquer separação. A psique humana é testemunha dessa unidade primordial é, portanto, o meio através do qual podemos obter certa percepção da totalidade que inspira espanto e maravilha (Singer, 1990, p. 27).

Em Orlando (1928), Virginia Woolf refere-se ao mito do andrógino e utiliza-se da sua própria experiência com sua amante Vita Sackville-West para contar um romance semibiográfico. Orlando, o personagem principal, passa por uma transformação mágica da noite para o dia: de homem passa a ser mulher. Tal qual entende Singer (1990), a psique humana é

constituída de muitas dualidades e, nesse sentido, para ser de fato humanas, as pessoas precisam manter um verdadeiro equilíbrio; assim, a mudança de Orlando acontece em sua psique. Por meio da ironia, Woolf (1928) escancara as desigualdades de gênero presentes na sociedade inglesa e observa que “A sociedade é, ao mesmo tempo, tudo e nada. A sociedade é a mais poderosa mistura do mundo, e a sociedade não existe” (p. 107). De forma bastante filosófica, a escritora observa o encontro do feminino com o masculino em um mesmo ser e escreve que: “A natureza, que tem nos pregado tantas peças estranhas, nos moldando a partir de uma mistura muito desigual de barro e diamantes, de arco-íris e granito, para depois empacotar tudo isso num invólucro muitas vezes incongruente, pois o poeta tem cara de açougueiro e o açougueiro, cara de poeta”.

A androginia aparece em diversos contos, histórias, mitos e fantasias, sempre para ilustrar as questões do ser humano sobre as diferenças de gênero. Singer (1990) explica que a androginia é uma chave que abre as prisões de sexo e gênero, estando disponível para qualquer pessoa que tenha coragem e imaginação. A psicanalista define que o significado mais simples e comum de andrógino é uma pessoa que apresenta características físicas e/ou comportamentos “femininos” e “masculinos”. De certa forma, pode-se afirmar que há muito tempo o andrógino permeia o inconsciente humano, porém é através da performance que ele se materializa. David Bowie fez isso ao criar seu alter ego Ziggy Stardust que, muitas vezes, é lido como um alienígena. A partir disso, o músico questionou as barreiras de gênero e assumiu-se como uma referência andrógina.

Seja por sua imagem atrelada à estranha ideia de unir dois polos opostos, seja pelos questionamentos sociais que a união dos gêneros cria no imaginário humano, a androginia sempre causou discussões. Singer (1990) observa que um dos fatores que pode ter levado a androginia a um contexto mais popular foi o movimento feminista. Porém, Paglia (1990) não só questiona o uso da androginia no movimento feminista como entende que algumas feministas promovem-na como uma fórmula “pacifista para a utopia sexual”. Enquanto Singer (1990) percebe que essa nova orientação pode estar caracterizada por atributos “femininos”, Paglia (1990) defende que através do feminismo a androginia foi politizada como “uma arma contra o princípio masculino” e que é um cancelamento da concentração e projeção masculina.

Da mesma forma que Woolf (1928) percebe que a sociedade ao mesmo tempo em que é tudo, não é nada, Singer (1990) expressa de forma muito racional que é necessário estar ciente de que a organização social em que se vive não está preparada para entender e aceitar a androginia em seu valor político. Deve-se ter em conta que essas percepções são relativas a uma cultura Ocidental. Na Ásia, a androginia é representada em animes e mangás de uma forma muito mais inclusiva do que o Ocidente consegue perceber a androginia. De acordo com a jornalista Akkaya (2020), a androginia é uma tendência de longa data na Ásia; as mídias japonesas, coreanas e chinesas observam a androginia de forma positiva. A antropóloga Cynthia Sarti expõe receio e teme o que a androginia propõe, de acordo com ela uma estética andrógina “[...] impõe uma imagem sem sugerir nenhum novo masculino ou feminino”. Entre o fascínio de um corpo que transmite dúvida em relação ao seu sexo biológico e o receio do que isso significa, a androginia é como um mistério que acompanha o ser humano há mais tempo do que se pode imaginar.

1.3 MODA E PERFORMANCE DE GÊNERO

“Estudar a moda equivale, nessa perspectiva, a estudar relações sociais e características da sua evolução.”

(ROCHE, p.49)

Calanca (2011) ressalta que a roupa expõe o corpo a uma constante transformação, e que a partir do vestir é possível a estruturação de signos que culturalmente são apresentados apenas na sua potencialidade, quando estão na sua posição natural. Dessa forma, pode-se perceber que “[...] ainda que não pensemos nisso, quando nos vestimos, trabalhamos sobre a natureza”. Assim, a partir da definição de que a roupa é a forma do corpo revestido, entende-se que “A moda, por sua vez, pode ser definida como uma linguagem do corpo” (p.19). De acordo com Hall (1997), a linguagem funciona de uma forma muito simples, através de “sistemas de representação”; pode-se afirmar que as práticas funcionam de forma similar às línguas, não por serem faladas ou escritas, mas pela representação de sentidos, ou seja, “A língua falada faz uso de sons, a escrita,

de palavras, a música arranja notas em escala, a 'linguagem corporal' emprega gestos físicos, a indústria da moda utiliza itens de vestuário” (p. 23). Uma parte desses sentidos é percebido por meio da atribuição de gênero ao vestuário. Dessa forma, Calanca (2008) explica que o termo “costume”, que pode ser entendido como “[...] hábito constante e permanente que determina o comportamento, a conduta, o modo de ser”, quando relacionado à moda – como comunidade e/ou de um grupo social –, remete a um conceito de sistema, de estrutura, “[...] ou seja, um conjunto de vários elementos relacionados entre si. Considerados isoladamente, tais elementos estão privados de valor; no entanto, assumem um significado no momento em que são ligados por um conjunto de normas, de regras coletivas” (p.12). Pensar na moda como uma das normas imposta pela binariedade de gênero é pensar na centralização do corpo nesse debate.

Oyewumi (2021) fala que a centralidade do corpo é uma constante na narrativa ocidental, que articula esse sistema de forma binária “[...] dois corpos à mostra, dois sexos, duas categorias persistentemente vistas – uma em relação à outra”. Ao relacionar isso ao que Calanca (2011) expõe – que a relação entre os sexos, um dos elementos mais importantes da estrutura social, reflete-se na moda –, observa-se que existem períodos históricos em que “[...] a diferenciação entre os sexos é marcada, outros nos quais o influxo feminino é determinante nas modas masculinas e vice-versa” (p. 35). Assim, compreende-se a importância da moda como uma norma dentro da manutenção de um sistema de gênero binário. Lanz (2015) afirma que a roupa é a pele visível e removível que, por um lado, permite explorar fantasias e sonhos e, por outro lado, externa o desejo de aceitação e inclusão, ou seja, “[...] na maior parte do tempo, a roupa e o adorno que usamos estão efetivamente destinados a atrair a atenção do outro” (p. 92).

No século XVII há uma simbiose entre os dois sexos que será cuidadosamente observada e deplorada pelos próprios contemporâneos. Por outro lado, especifica Levi Pisetzky, a relação entre os sexos é sempre medida pelo conceito de moralidade, que sofre fortes oscilações em relação à orientação religiosa e cultural do tempo e a maior ou menor distribuição da riqueza (CALANCA, 2011, p. 35).

Para Calanca (2008), a “Moda” é um termo que expõe referências e reflexões sobre uma série de aspectos da vida social, “[...] alude, numa primeira instância, a uma dicotomia temporal entre o ‘velho’ e o ‘novo’, entre o presente e o passado, entre imobilidade e mobilidade”. A autora percebe o termo “Moda” como “[...] o fenômeno social da mudança cíclica dos costumes e dos hábitos, das escolhas e dos gostos, coletivamente validado e tornado quase obrigatório” (p.11-12). A moda, assim como gênero, é um fator indispensável na organização social estabelecida. Segundo Lanz (2015), o corpo é vestido fundamentalmente para tornar-se inteligível dentro da matriz cultural. Ela acrescenta que, da mesma forma que a sociedade exige que a vestimenta esteja de acordo com o gênero, o significado de estar vestido pode variar, não só de cultura para cultura, como também dentro de uma mesma cultura. Nascimento (2021, APUD Jaqueline Gomes de Jesus, 2019) relata que, ainda no século 16, Xica Manicongo, a primeira travesti negra do Brasil, foi proibida de se vestir de acordo com a sua identidade de gênero feminina. Esse exemplo ilustra como “[...] a injunção de um sistema colonial de gênero opera para a desumanização de pessoas que estejam fora da hierarquia dicotômica baseada na diferenciação sexual” (p. 48).

Seria quase impossível desassociar a “Moda” do “Corpo”, visto que ambos cruzam-se. Apesar disso, ainda pouco se explora a Moda como um objeto de pesquisa dentro das estruturas sociais. Lanz (2015) observa como a roupa é capaz de criar específicos tipos de corpos, da mesma forma que pode vir a determinar atributos quanto à classe social, ao gênero, à idade, às culturas e subculturas. É através da Moda, tendo a roupa como recurso, que essas diferenças são expressas de formas tão visíveis. Em relação ao gênero, “A relação entre sexos, elemento importante na estrutura social, tem reflexos na moda. Há períodos históricos em que a diferenciação entre os sexos é marcada, outros, nos quais o influxo feminino é determinante nas modas masculinas ou vice-versa” CALANCA, Daniela (p. 35). Assim, pode-se compreender que não só a estrutura social de gênero tem influência na Moda, mas a roupa, e conseqüentemente a Moda, pode vir a ser um elemento normativo que estabelece quais gêneros são ou não são inteligíveis.

Na Europa Ocidental, o nascimento “oficial” da Moda ocorre na metade do século XIV, quando são criadas roupas que visivelmente diferenciam o sexo de quem as veste, “[...] aparece

um tipo de roupa radicalmente nova que distingue com clareza o sexo de quem a veste: curto e apertado para o homem, longo e aderente ao corpo para a mulher” CALANCA (p. 51). Ou seja, dentro da cultura ocidental, a Moda nasce como um elemento atrelado diretamente à performance de gênero. Dessa forma, pode-se dizer que a Moda ocidental nasce como uma ferramenta que controla como o gênero irá ser visto socialmente. De acordo com Lanz (2015), a roupa tem um papel crucial na expressão do gênero. É por intermédio dela que se divide o que se convencionou chamar de homem e o que se convencionou chamar de mulher. Assim, quando Butler (2023) afirma que as pessoas aprendem a ser “homens” ou “mulheres”, e que esses papéis de gênero binários se mantêm por meio de performances, pode-se enquadrar a Moda como um elemento que sustenta essas performances.

Calanca (2011) observa que a Moda possibilita visibilidade e dimensão de massa em diversos aspectos interdisciplinares, podendo vir a contribuir com a compreensão das experiências de sociedade em conjunto. Lanz (2015) percebe a roupa como um veículo cultural poderoso, através do qual socialmente se projeta a imagem que se deseja transmitir. Dessa forma, entende-se que a roupa tem um papel importante na expressão de gênero e que, por meio dela, pode-se distinguir o que se convencionou chamar de “homem” e o que se convencionou chamar de “mulher”. Da mesma forma, Calanca (2011) expõe que, ao perceber a relação homem e mulher através da conotação ética, emerge o juízo de valor daquilo que é moral ou imoral. Ou seja, “O vestuário comunica simbolicamente a nossa própria identidade de gênero” LANZ, Leticia (p. 97). Assim, ao mesmo tempo que a roupa foi socialmente caracterizada como “de homem” ou “de mulher”, essa divisão também se encontra com “aquilo que é moral” e “aquilo que é imoral”.

Independentemente se o que irá ser comunicado é o convencional, a norma ou não, a Moda age como uma ferramenta cultural. Assim, “A roupa não serve simplesmente para proteger a nossa modéstia e não reflete simplesmente um corpo natural ou uma determinada identidade de gênero: ela embeleza e cria significados para o corpo que de outra maneira não estariam lá” LANZ, Leticia (p. 96). Ao retomar o que Butler (2023) expõe sobre performatividade de gênero, observa-se que não há identidade de gênero por trás da expressão do gênero; essa identidade é performativamente constituída pelas próprias “expressões” tidas como seus resultados”.

Hooks (2018) relata que houve um período do feminismo em que uma das estratégias para lutar contra o sexismo era recusar tudo aquilo que era apontado como “identidade de gênero”. Assim, as ativistas passaram a abdicar do interesse por moda. É interessante observar como o não interesse pela própria imagem e conseqüentemente por roupas também apresenta uma simbologia no comportamento de gênero que as feministas buscavam performar. Ressalta-se que esse comportamento acontece dentro de um recorte branco e cisgênero, em que a recusa de uma performance de feminilidade não resulta em uma leitura de “não mulher”. Em contraponto, mulheres racializadas e/ou trans precisam na maioria das vezes utilizar a performance feminina para serem validadas como mulheres.

1.3.1 HISTÓRIA DA MODA: Onde os gêneros se encontram?

Os primeiros registros de uma moda *agênera* – será utilizado o termo “*agênero*” para se referir a uma moda que ultrapassou os limites da binariedade de gênero; dentro disso, serão englobados a androginia, a moda neutra e unissex, assim como os momentos em que existiu a transição de peças de um guarda-roupa “masculino” para um guarda-roupa “feminino” e vice-versa – surgem na classe aristocrática. Porém, é a partir da intersecção de questões políticas como o feminismo e o movimento LGBTQA+ que se observa o surgimento de roupas que vão contra a regulamentação de gêneros binários. Segundo Lanz (2015), através da roupa, permite-se uma continuidade na reprodução do gênero, mesmo quando essa roupa tem o intuito de romper com os parâmetros de gênero. Mesmo nas modas ditas *unissex*, a reprodução de estilos generificados é inevitável.

Quem faz história do vestuário não se pode contentar com o emprego de oposições cômodas e inadequadas: culto/popular, rico/pobre, cidade/campo, criação/consumo, real/imaginário. Não se pode fugir aos problemas essenciais de qualquer análise cultural, em que se entenda por cultura – com Roland Barthes – ‘ao mesmo tempo um sistema e um processo, instituições e atos individuais, reserva expressiva e ordem significante’ (ROCHE p. 52).

O fato de que a moda no Ocidente já nasce generificada é um dos fatores que contribui com a constante relação roupa x gênero. Calanca (2018) entende que o abandono de um modo de vestir uniforme entre os gêneros “[...] constitui o mais importante fenômeno de uma nova concepção do costume no Ocidente, porque até aquele momento o vestuário não tinha sofrido grandes transformações, continuava amplo, longo e pregueado” (p. 51-52). Lanz (2015) observa que “A roupa reproduz o gênero fazendo dele um estilo de corpo, mas também está aberta a ser utilizada como instrumento de subversão através da paródia e do exagero” (p. 97).

De acordo com Calanca (2018), a história do vestuário é um local privilegiado para observar a intersecção entre a moda, a história da sexualidade, a história das mulheres e a história dos corpos, das suas paixões, percepções e representações. Em 1849, a sufragista Amelia Jenks Bloomer reivindicou uma reforma no vestuário norte-americano. De acordo com Norwood (2017), após a ativista perceber que a utilização de espartilhos causavam riscos à saúde a longo prazo, Bloomer influenciou no surgimento de uma nova modelagem no guarda-roupa *feminino*. As pantalonas foram batizadas de Bloomers, e representam um afastamento do vestido pelas mulheres. O não conformismo com as roupas destinadas a um gênero só pode existir porque existiram corpos que não se conformaram com as distinções de gênero. Da mesma forma que Bloomer, Coco Chanel não inventou a calça *feminina*, mas foi responsável para que a peça passasse a ser aceita no mundo da Moda independentemente do gênero.

Calanca (2018) explica que, dentro de um sistema cultural global, a história do vestuário é composta por instituições públicas e ações individuais. Um exemplo disso é que a validação da calça como uma peça presente no guarda-roupa de ambos os gêneros é consequência direta do próprio uso da peça pela estilista, que, muitas vezes, apropriava-se das calças dos homens com quem convivia. De certa forma, a normatividade apropriou-se da Moda para dar às roupas características “femininas” ou “masculinas”. Em 1905, a escritora Charlotte P. Gilman escreveu no New York Times: “*One supremacy there is in men’s clothing... its adaptation to pockets*” (Existe uma supremacia nas roupas masculinas... a adaptação dos bolsos). Antes disso, o mesmo New York Times publicou um artigo, em 1899, em que afirmava que a civilização estava relacionada à quantidade de bolsos em uma peça de roupa. No mesmo artigo, dizia: “*No*

pocketless people has ever been great since pockets were invented, and the female sex cannot rival us while it is pocketless” (Desde que os bolsos foram inventados, não existiu nenhuma pessoa excelente que não usava-os, e o sexo feminino não pode rivalizar conosco enquanto estiver sem bolso). De forma muito simbólica, essa é uma característica que segue dividindo as roupas de forma binária até os dias atuais.

Grande parte das roupas originalmente designadas como masculinas e apropriadas pelas mulheres está diretamente relacionada à funcionalidade desejada, especialmente pelas feministas, para permitir que o corpo feminino seja ativo na sociedade. Summers (2016) explica que os bolsos passaram a fazer parte das roupas designadas às mulheres através da mesma reforma que originou as *Bloomers*. Denominado *Rational Dress Society*, o movimento apelou para roupas saudáveis, que permitissem o movimento, especialmente o ciclismo. Calanca (2018) entende que a História da Moda deve ser reconstruída e questionada em diversas direções, as quais, em um primeiro momento, podem parecer distantes e divergentes entre si. Assim, da mesma forma que o movimento feminista emergia, também criavam-se locais seguros que possibilitavam o surgimento da arte *Drag Queen*.

O *Hamilton Lodge Ball*, o primeiro baile de Drag Queens – performance artística temporária em que geralmente uma pessoa que se identifica como homem utiliza roupas e acessórios ditos “de mulher” para criar um personagem feminino – segundo Lawrence (2011), aconteceu ainda no século XIX. Mas foi só a partir dos anos 1920 que passou a ser conhecido por um público mais amplo. De acordo com Lawrence (2011), os bailes inicialmente eram realizados uma vez por ano e passaram a ter um momento denominado “*Parade Of The Fairies*” (desfile das fadas), que envolvia concorrentes *drag queen* dançando pelo auditório. Durante o resto da noite, o baile continuava a quebrar as normas da binariedade de gênero, com homens (incluindo lésbicas vestidas de homem e gays que preferiam o estilo *butch*) acompanhando as mulheres (ou homens vestidos de mulher, bem como mulheres heterossexuais), formando parcerias superficialmente heterossexuais. Jornalistas e investigadores passaram a acompanhar os bailes e a relatar “homens vestidos com roupas femininas e vice-versa”. Lawrence (2011) destaca que a popularidade dos bailes fez com que Nova Iorque criminalizasse a solicitação de eventos por pessoas homossexuais. O autor observa que, apesar disso, os bailes não deixaram de existir.

Até que, em 1931, os oficiais, reagindo à experimentação cultural dos anos da Lei Seca e ao início da Depressão, começaram a reprimir a comunidade *queer* da cidade e a atacar os bailes.

A Moda percorre um grande caminho até ser aceita de forma ampla pela sociedade. Aqueles que rompem as normas pré-estabelecidas são vistos com muita desconfiança. Nos mesmos anos 30, a atriz de Hollywood Marlene Dietrich desafiava a norma e trocava seus vestidos por calças e camisas. Segundo o *release* da exposição feita pelo National Portrait Gallery denominada “*Marlene Dietrich: Dressed for the Image (Vestida para a Imagem)*”, Dietrich desafiou as noções estritamente limitadas de feminilidade da época mediante seu estilo de vida e moda: “Eu me visto de acordo com a imagem. Nem para mim, nem para o público, nem para a moda, nem para os homens”. A atriz é considerada a responsável por levar a androginia às telas de cinema. Além de aparecer trajada de *smoking* e cartola em seu papel em “Morocco (1930)”, a atriz aparece beijando uma mulher, o que a tornou um símbolo para o movimento LGBTQA+.

Calanca (2018) observa que a história de como se era é “[...] uma chave para compreender as transformações da cultura” (p. 38). Dessa forma, seguindo a linha do tempo, pode-se perceber as consequências da Segunda Guerra Mundial na cultura ocidental. Quando se trata da Moda, essa transformação ocorre por dois motivos: o primeiro está relacionado à ocupação nazista sofrida por Paris, que deixou de influenciar diretamente os outros países; o segundo motivo tem relação ao fato de que o gênero precisou deixar de ser uma questão eliminatória quando se falava em mão de obra. Havlin (2015) aponta que as crianças nascidas na Inglaterra durante esse período desenvolveram um estilo autêntico. Ao chamar de “*Androgynous New Age (Nova Era Andrógina)*”, explica que as *Teddy Girls* apegaram-se aos novos códigos de vestimenta possibilitadas pela adoção das roupas masculinas pelas mulheres: blazers e o topete penteado para trás. De acordo com a mesma descrição, grande parte das *Teddy Girls* havia abandonado a escola aos 14 ou 15 anos, assumindo empregos de secretária em Londres ou trabalhando em fábricas na periferia.

Se na Inglaterra as jovens apropriavam-se das roupas consideradas masculinas, em Nova Iorque, o contrário acontecia. Lawrence (2011) observa que a onda dos recém-chegados pós-guerra a Nova Iorque reforçou os *drag balls*. Relatou Ebony, em março de 1953, que mais de três

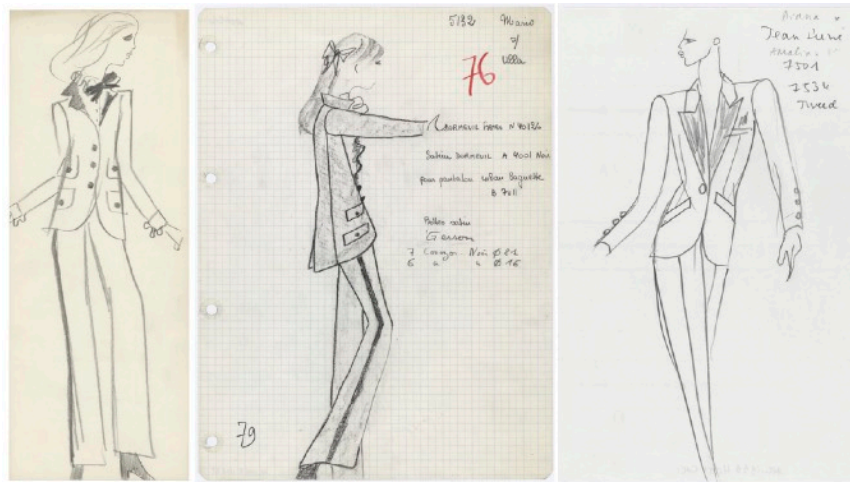
mil pessoas reuniram-se no Rockland Palace do Harlem “*to watch the men who like to dress in women’s clothing parade before judges in the world’s most unusual fashion shows* (para ver os homens que gostam de vestir roupas femininas desfilarem perante os juízes nos desfiles de moda mais invulgares do mundo)”. Calanca (2018) avalia que em todas as épocas os conservadores perceberam a Moda como aquilo que eles enxergavam: a máxima expressão da decadência dos costumes. Ela entende que isso acontece porque “[...] os novos estilos e formas abrem caminho não tanto e não somente a novas roupas, mas sobretudo, a um novo modo de conceber a vida” (p. 45-46).

Paoletti (2015) observa que os anos 60 resultaram de uma mistura de vários movimentos, os quais rompiam com algumas normas da binariedade de gênero. Em 1966, Yves Saint Laurent apresenta, em sua coleção Outono-Inverno de Alta-Costura *Pop Art Collection*, o *Le Smoking*, o primeiro smoking a desfilarem em uma coleção direcionada às mulheres. Matos (2019) descreve que a criação viria a desafiar as normas de gênero e a percepção da feminilidade na cultura ocidental, assim como relata que a combinação de calça e blazer vestindo mulheres chegou a ser proibida em algumas festas e restaurantes. O termo “unissex” foi usado pela primeira vez pela *New York Times* em artigo sobre sapatos *monsters*, em 1968. Nessa mesma época, iniciava-se a “*Peacock Revolution*”, o *Victoria and Albert Museum* explica que, por conta do crescente interesse em outras culturas e pela aversão ao consumismo, aconteceu uma busca por roupas de segunda mão – principalmente as roupas dos anos 30 e 40 originárias de outras culturas. Segundo o museu, as lapelas e as calças assumiram dimensões exageradamente amplas, tanto para homens como para mulheres, e as distinções tradicionais entre moda masculina e feminina tornaram-se confusas.

A confusão entre os gêneros deu-se possivelmente por conta de vários contextos históricos. A rigidez e a instabilidade das guerras causavam uma potencialização e popularização dos movimentos contracultura. Nesse sentido, a época foi um marco de rebeldia e contestação de normas. Muitas pautas políticas e sociais raciais e de gênero estavam sendo discutidas na Europa e nos Estados Unidos. Em entrevista para *L’Officiel*, Vivianne Westwood comenta que “*Because of their opposition to the Vietnam War, the hippies politicized my generation. I was horrified at the corruption that ran the world. We saw it as a question of youth against age. Who needs*

leaders who are a total rip-off, who create war and torture?”. Westwood desafiava, de uma forma muito natural, as normas de gênero em suas criações, pois seu objetivo como *punk* era perturbar a sociedade. Nessa mesma época, o movimento feminista obtinha mais adeptas. Hooks (2018) explica que, nesse momento, as mulheres passaram a exigir que a indústria da moda, que em sua maioria era completamente dominada por homens, desenvolvesse outros estilos de roupa. A autora explica que, ao se depararem com uma indústria da moda baseada em sexismo, as mulheres passaram a perceber os aspectos patológicos da obsessão pela imagem.

Figura 4: Primeiros dois esboços do Le Smoking; Esboço do Le Smoking da coleção Alta-Costura outono/inverno 1999/2000



Fonte: Vogue Portugal: Musée Yves Saint Laurent Paris

À medida que a música prosperava na década de 1970, a moda recebia influência direta dos artistas e de suas performances. Akkaya (2020) menciona que a fama de Jimi Hendrix se estabelece internacionalmente não apenas pela sua música, mas também por sua ousadia de utilizar blusas “femininas” e salto alto. Assim como David Bowie, ao expor seu alter ego, Ziggy Stardust trouxe a público um reflexo de sua ambiguidade sexual. Da mesma forma, explorando as perspectivas de gênero, Grace Jones transaciona da Moda para a Música. Esses nomes foram importantes para naturalizar performar o gênero de uma forma menos binária e criar possibilidades no imaginário da audiência.

É também a partir dos anos 70 que os *ballrooms* passam a se estruturar de uma forma ainda mais competitiva. Lawrence (2011) explica que, em resposta à vulnerabilidade social a qual a comunidade LGBTQA+ – principalmente as mulheres trans negras – era exposta, surgem as Casas. Fazendo referência às marcas ou ateliês de moda que admiravam o estilo e o *glamour*, as Casas eram famílias alternativas que, chefiadas por uma mãe – sem distinção de gênero –, socializavam, cuidavam umas das outras e preparavam-se para os bailes. Dessa forma, as Casas passaram a competir por troféus umas com as outras em diversas categorias “[...] às vezes, recompensando a realidade ideal – ou a capacidade de passar por alguém heterossexual/cisgênero no mundo exterior – às vezes, apoiando a pura ousadia e a opulência”. Os bailes criavam uma atmosfera de fantasia onde corpos marginalizados performavam. Frank Leon Roberts descreve o *ballroom* em um artigo publicado no Wiretap como: “*A rich taxonomy of gender personas and identities flooded in: thugged-out hustlers who were “new” to gay culture, butch lesbians with erotic attachments to gay men, bootleg black designers and fashionistas eager to put their garments “to test” in a new, urban scene*”.

A cultura *ballroom* fez seu avanço nas telas em 1990 por meio do filme *Paris Is Burning*. O documentário forneceu uma visão cultural sobre o que até então estava na clandestinidade. Seja através do documentário ou da música produzida por Madonna, toda a cultura criada por pessoas *queers* – em sua maioria imigrantes racializados – encontrava-se efetivamente com o mundo cisgênero. Assim, a partir dos anos 90, as referências de gênero não normativas que estiveram ocultas para a sociedade heteronormativa tornam-se visíveis. Mesmo que, dentro da Moda, a perspectiva de gênero seja algo mutável, entende-se que o reconhecimento da cultura *ballroom* foi fundamental para o entendimento político da Moda como ferramenta de manutenção de performances de gênero.

É importante enfatizar a popularização – apesar de não tão popular assim – da cultura *ballroom* e entender a sua conexão dentro da linha do tempo da História da Moda, afinal, essa cultura sempre esteve presente dentro das transições de gênero das peças de roupas. Construir uma linha do tempo para observar a generificação das roupas é observar para além da Moda e, nesse sentido, é preciso buscar e interseccionar as questões de gênero. A História da Moda é uma construção de acontecimentos que reflete diretamente na roupa e no estilo de vida da sociedade.

Mesmo que esses acontecimentos pareçam escondidos, eles se manifestam por meio das roupas. A exposição internacional de uma cultura que se baseia na resignificação das performances de gênero e na construção de referências racializadas emerge e intensifica-se com a internet.

Dessa forma, apesar de o início dos anos 2000 – o novo milênio – ter criado um cenário consumista, com uma série de manutenções em relação aos estereótipos sobre gênero, a popularização da internet tornou as possibilidades menos ocultas. A partir de 2010, as discussões sobre gênero tomaram outras proporções. Buscou-se entender cada vez mais a necessidade de incluir diversidade dentro das pautas dos movimentos feminista, LGBTQA+ e negro. Essas discussões adentraram a indústria da Moda, que passou a ser questionada em diversos aspectos. A representatividade começou a ser debatida não apenas em relação aos produtos, mas também sobre quem faz e como esses produtos são feitos. A sustentabilidade começou a ser pontuada como urgência, projetos como o *Fashion Revolution* passaram a existir e a debater uma nova forma de fazer moda. A intersecção de tudo isso resultou na abertura do debate sobre a generificação da Moda, pesquisadores e outros profissionais de Moda chegaram à conclusão que o futuro da Moda precisaria ser uma Moda Sustentável – visto que a indústria da Moda é uma grande responsável pelo desperdício de água e mais uma série de questões ambientais. Todos esses debates levaram ao questionamento sobre as estruturas da Indústria da Moda, considerando a Moda como uma indústria bilionária que movimenta dinheiro globalmente.

Da mesma forma como nascem os questionamentos, criam-se as possibilidades. Pesquisas de tendências começam a alertar sobre consumidores cada vez mais interessados nos produtos de moda pelo que eles são, não levando em consideração em que seção de gênero eles estão localizados. Profissionais da indústria percebem que a divisão da Moda por meio do gênero binário dobra a logística de fabricações, os desfiles, os transportes de tecido e tudo que envolve a cadeia produtiva de uma peça de roupa. Assim, a especulação de uma “Moda Neutra”, uma “Moda Sem Gênero”, “Moda Não binária” começa a ser discutida.

1.3.2 HISTÓRIA DA MODA “NEUTRA”

A partir de 2015, o termo “*gender neutral*” passou a ser citado na moda. A responsável por abrir esse diálogo foi a conceituada jornalista de moda Suzy Menkes. Segundo ela, a neutralidade em termos de gênero dentro da moda cresceu de forma consideravelmente rápida no novo milênio. De acordo com Biz (2014), a moda neutra não propõe apropriar-se do vestuário do gênero oposto, mas criar um jogo ilusório. Apesar disso, Menkes (2018) observa que o conceito de “neutralidade de gênero” como uma realidade de moda é uma “revolução silenciosa”.

Alguns pesquisadores de tendência relacionam esse acontecimento a uma maior conscientização sobre sustentabilidade dentro da indústria da moda. Essa pauta deu abertura para uma série de questionamentos relacionados ao mercado. Quando Gucci, em 2015, apelou para o fim da divisão de gênero nas semanas de moda, Marco Bizzarri, presidente-executivo da marca, explicou para a New York Times que “Mudar para um desfile a cada temporada ajudará significativamente a simplificar muitos aspectos do nosso negócio”. Para ele, “Manter dois calendários separados e desconectados tem sido mais resultado de tradição do que de praticidade”. Além de simplificar toda uma produção de desfile, o diretor criativo da marca na época, Alessandro Michele, afirmou que unificar os gêneros daria a oportunidade de abordar um tipo diferente de narrativa.

De forma similar, Vivienne Westwood anunciou, em 2017, que iria unificar as coleções masculinas e femininas, usando como justificativa o desejo de “simplificar o seu portfólio”. No mesmo ano, o estilista Herchcovitch afirmou não pensar em roupas para homem ou para mulher mas, sim, para uma pessoa: “Se ela quiser consumir, está à disposição. Se um homem quiser comprar um vestido, a mulher quiser comprar um casaco masculino, para mim não importa”. Assim, Biz (2014) observa que o conceito são produtos “[...] que desconectam o unissex daquela ideia de 'básico', propondo soluções de design que cumprem sua funcionalidade independentemente do gênero”. Em entrevista para Elle, Westwood explicou a inspiração da primeira coleção abertamente sem gênero: *“He [King of France, Louis XIV] was very good looking as well, and a ballet dancer! When we designed the Unisex collection, he was an influence. In the 18th century, if [women] wanted to travel and they dressed as a man, people would not look twice. Your clothes said everything. Also there were masters and servants swapping clothes. You could be anything, your clothes told everything! I remember reading a*

book set in the future, it was written in the 1870s projecting to 1920, and this time traveler said you couldn't tell the difference between men and women. He saw what was coming”.

Figura 5: Coleção *Genderless* da Gucci



Fonte: Teen Vogue: Courtesy of Gucci

Assim, seja unissex, no-gender ou gender blender, Biz (2014) explica que a definição é apenas protocolo e vê a “moda neutra” como uma resposta ao reconhecimento da urgência de uma nova consciência social, em que o gênero será gradualmente destruído. O questionamento de Menkes (2018) gira em torno do significado exato do neutro em forma de gênero, visto que o corpo humano apresenta diferenças naturais, descreve observar uma abordagem visual que minimiza as diferenças para que pareçam semelhantes e assim cria a possibilidade dos corpos não serem definidos por roupas que sinalizam uma visão binária rígida de gênero.

Segundo Biz (2014), apesar da destruição do sistema de gênero ser uma questão distante para a maioria da sociedade, a moda começa a se redesenhar e a dar espaço a um pensamento vanguardista. A relação que Menkes (2018) faz é a de que talvez a neutralidade de gênero na moda funcione melhor quando a filosofia de acabar com a divisão entre homens e mulheres for uma prioridade social. Misciagna (2020) observa que atualmente as pessoas buscam definições para além do estabelecido nas seções das lojas. Com isso, lojas de departamento, como Zara, H&M e UNIQLO passaram a oferecer roupas “sem gênero”. A UNIQLO, em sua seção *genderless*, escreve: “Como parte da filosofia UNIQLO de LifeWear: Made for All, acreditamos que as roupas não devem ser restritas a um gênero. Embora forneçamos roupas para homens e mulheres, queremos incentivar pessoas de todos os gêneros a usar roupas que as façam sentir-se

bem – independentemente da marca. É por isso que continuamos a apresentar mais roupas que podem ser usadas por qualquer pessoa. Esperamos que, ao incentivar o uso das nossas roupas por pessoas de todos os gêneros, possamos de alguma forma apoiar as diversas expressões de gênero dos nossos clientes”.

Figura 6: UNIQLO coleção *genderless*
(*unisex*)



Fonte: UNIQLO

Porém, tal qual aponta Misciagna (2020), a definição de moda “sem gênero” apresentada pelas lojas de departamento “sob pena de serem cancelados nas redes sociais” apresentam “muitas calças para mulher, mas poucas ou nenhuma saias para homem”. De fato, apesar do discurso inclusivo da UNIQLO, na prática, a marca encontra no “sem gênero” um lugar para depositar peças básicas, isso porque não existe uma reestruturação nas perspectivas binárias de gênero. Apesar da temática fazer um grande barulho midiático, são poucas as marcas que percebem a “moda neutra” como uma abertura de diálogo sobre a moda como uma ferramenta de performance de gênero.

1.4 VOGUE

Muitas vezes confundida com a História da Moda, a Vogue teve sua primeira publicação em 17 de dezembro de 1892, em Nova Iorque. Segundo a própria revista, precisamente a edição norte-americana, a palavra Vogue significa “o modo ou moda prevalecente em determinada

época; resseção, reputação ou estimativa populares; moeda comum” ou “um desvio de ideias; rumor; relato”. Rocha (2011) explica que a principal função da Vogue na indústria da moda é a produção de novas imagens e tendências e que assim tornam a roupa um produto simbólico. Da mesma forma, Colella (2015) observa que mais do que informar, o conteúdo da revista de moda corresponde à orientação através da imagem.

Assim, inicia-se a história de uma das maiores referências de imagem de moda. Bozinoski (2019) relata que a primeira edição prometeu ser “uma publicação digna e autêntica da sociedade, da moda e do lado cerimonial da vida”. A revista chegou às bancas com 30 páginas e com o objetivo de atrair “o sábio e a debutante, o homem de negócios e a beleza”. No início, a publicação exercia a função de gazeta social sobre e para a elite, porém, com o tempo, as páginas de Moda passaram a tomar grande espaço dentro da revista. Porém, isso ocorreu só a partir da aquisição da Vogue pela Condé Nast, em 1909.

As primeiras revistas de moda dirigiam os seus conteúdos às virtudes da moralidade da época a que se associava a feminilidade. Mais tarde, o ideal Vitoriano formata o conteúdo das revistas femininas, incluindo seções para gestão do lar, ficção, crítica literária, jardinagem, higiene e saúde, e conselhos do 'bem vestir' e dos bons costumes da época. Focalizando-se na beleza, no vestido e no gosto para uma classe de lazer e burguesa (Rocha, 2011, p. 35).

A internacionalização da revista acontece cinquenta anos depois, através de outra aquisição de empresas explica Bozinoski (2019). A edição britânica nasce como consequência da Primeira Guerra Mundial, quando a revista foi considerada como bem “não essencial” e deixou de chegar em território Europeu. Em 1916, é criada a Vogue britânica e, em 1920, a Vogue francesa.

É importante perceber que, como explica Bozinoski (2019), no início, as publicações contavam com imagens ilustradas, inclusive cooperou com artistas como Picasso e Salvador Dalí, foi a partir do desenvolvimento da fotografia que a revista passa a ser uma vitrine de supermodelos. Assim, em 1933, a Vogue publicou a primeira capa na qual a modelo tem nome:

Toto Koopman. De acordo com Rocha (2011), na década de 20 e 30, aconteceram grandes mudanças na fotografia de moda, que deixou de expor uma mulher elitista e estática e passou a tentar alcançar a imagem de uma “mulher real”.

Em 1988, Anna Wintour torna-se editora chefe da Vogue norte-americana e passou a fazer mudanças radicais, direcionando cada vez mais a revista ao seu *status* de “Bíblia da Moda”. Wintour foi responsável por uma série de inovações na indústria da moda. Em sua primeira capa, ousou ao misturar Alta-Costura e pronto-a-vestir, como relata Bozinoski (2019), a diretora revela que isso aconteceu sem intenção:

Era novembro de 1988, com a belíssima modelo israelita Michaela Bercu, fotografada por Peter Lindbergh, com *styling* de Carlyne Cerf de Dudzele. A Michaela estava a usar um casaco Alta-Costura de Christian Lacroix com uma cruz enfeitada, muito *Like a Prayer*, e *jeans* da Guess [...]. Na verdade, o casaco fazia parte de um fato, mas a saia não servia a Michaela; ela tinha estado de férias em Israel e ganhou um pouco de peso. Não que isso importasse.

Apesar de Wintour frisar que o aumento de peso da modelo não era de importância, sabemos que a Vogue é uma ferramenta que dita uma série de normas e regras em relação a como os corpos devem se portar. De acordo com Bozinoski (2019), o fato de que a indústria da moda “[...] nem sempre primou pela inclusividade, pela diversidade e pela representatividade, fosse ela referente a raça, etnia, imperfeição, tipo de corpo ou orientação sexual” não é nenhum segredo. A primeira edição da revista posada por uma modelo negra na capa aconteceu em 1966, com Donyale Luna na Vogue britânica e em 1974 com Beverly Johnson na Vogue norte-americana, apenas 14 anos antes de Wintour tornar-se diretora da revista. A filha da modelo Donyale Luna relata que:

Por um lado, as pessoas desejavam que ela fosse um símbolo da resistência Afro-Americana; um papel que lhe era difícil assumir visto que se identificava como multirracial. Por outro lado, os anunciantes do Sul retiravam os seus

investimentos e os leitores cancelavam as suas subscrições quando a viam nas páginas de uma revista – eventualmente, pediram ao [Richard] Avedon que parasse de a fotografar por causa das reações negativas.

Segundo Bozinoski (2019), estar *in vogue* é também quebrar as convenções, porém, a revista ainda é uma forte engrenagem em um sistema de moda bastante questionável. Em 2020, após o assassinato de George Floyd, a diretora deu uma declaração em relação à cumplicidade da Vogue com o racismo, Wintour afirmou que a Vogue “[...] não havia encontrado maneiras suficientes de elevar e dar espaço a editores, escritores, fotógrafos, designers e outros criadores negros”. De fato, existe uma transformação quanto ao posicionamento da marca ao longo desses 125 anos, porém não se pode ignorar tamanha responsabilidade de uma revista que influencia o imaginário de uma sociedade através de imagens.

Dessa forma, Colella (2015) compreende que as revistas de moda, tal qual a Vogue, utilizam-se das imagens para representar a ideia que os homens têm do corpo feminino, assim “A forma como as mulheres são retratadas não é neutra e traduz uma visão determinada por papéis sociais convencionais”. Em contraponto, Murcho (2020) entende que as revistas de moda “[...] que o mundo associa como sendo algo 'delas', feito 'por elas', unicamente 'para elas'” não são compostas apenas de futilidade e roupas de luxo, mas também “[...] captam o espírito do seu tempo, como o fazem todas as coisas que conseguem sentir o pulso do momento, entender os ventos de mudança e perseguir, sem medo, os caminhos que se abrem a cada novo dia”.

Além de se adequar aos países em que se encontra, a Vogue busca estar sempre atenta a antecipar as mudanças sociais. De acordo com Murcho (2020), publicar uma revista de moda atualmente requer pensar em seu propósito “E isso significa reinventar-se constantemente, adotar novos nomes, pensar fora da caixa (idealmente, mandar a caixa fora), tratar todos os assuntos como sendo possíveis, como sendo seus, e arriscar, arriscar, arriscar”. De certo modo, a Vogue rasga convenções e assume riscos, mas é preciso também admitir que o mercado da moda também tem certo receio em romper com padrões. Não à toa, a indústria da moda é constantemente criticada por manter estereótipos e potencializar estruturas sociais.

1.4.2 VOGUE E O MOVIMENTO LGBTQ+

Apesar de servir de referência para inúmeras vivências *queers*, a revista Vogue atua na maioria das vezes de uma forma heteronormativa e apoia-se na divisão binária de gênero para se comunicar com seu público. Mesmo que a moda seja vista como um refúgio para quem transgride a norma, a indústria da moda continua a ser um espaço contraditório, observa Jana (2020). Existe uma forte ligação entre a Vogue e o movimento LGBTQ+. Lawrence (2011) relata que o surgimento do *Voguing* como performance dentro dos baillrooms surge quando a *queen* Paris Dupree tira uma revista Vogue de dentro da bolsa enquanto dançava e passou a imitar as poses das modelos no ritmo da batida.

Em 1922, a Vogue Britânica teve uma diretora lésbica, Dorothy Todd esteve no comando da revista por apenas quatro anos. Segundo Jana (2020), nesses quatro anos, a revista “[...] era completamente moderna, inteligente e *queer*, quer no tom quer na estética”. Isso porque Dorothy convidou escritoras como Virginia Woolf. Através desse contato com a moda, ela observou que existe uma consciência do vestir e passou a trazer isso em seus livros, um deles foi o já mencionado anteriormente: Orlando.

Orlando manteve essas várias identidades, porque o seu sexo mudava com muito mais frequência do que conseguem imaginar aqueles que sempre se vestiram só de homem ou de mulher (WOOLF, p. 158).

Porém, apesar de ser uma indústria feita de “autoinvenção e grandes fantasias” e atrair grande número de profissionais *queers* – editores, escritores, fotógrafos, designers, stylists, como observa Jana (2020); e a primeira modelo a ter seu nome na capa ser uma mulher abertamente bissexual, segundo Bozinoski (2019), foi apenas em 2017 que a revista trouxe uma modelo trans para a capa de uma de suas edições. A modelo Valentina Sampaio posou para a capa da Vogue Paris. Emmanuelle Alt, diretora da revista francesa, explicou que:

Estamos a viver num mundo onde, neste momento, com o que está a acontecer agora, estamos a regredir. Ao invés de estarmos numa evolução constante, que é aquilo que deveria estar a acontecer, vemos que os direitos humanos... não estão a ir num bom caminho. Esta capa é sobre a importância dos direitos [humanos], e os progressos monumentais que ainda temos que ver acontecer em muitas frentes (Emmanuelle Alt).

Apesar de existir certa inclusão de pessoas *queers* dentro da indústria da moda, Jana (2020) observa que, muitas vezes, a revista é contraditória ao inspirar-se em imagens, ideias e pessoas subversivas e, ao mesmo tempo, ser responsável por reforçar os ideais normativos. Segundo a diretora da Vogue Portugal, Sofia Lucas, a inclusão precisa ser algo natural no que diz respeito a Vogue atual, ela relata que:

A inclusão faz parte daquilo que é a visão da Vogue atual. Falar de inclusão é quase não ser inclusivo, porque chamamos a atenção para o problema da mesma. Mas é preciso ter a noção de que existem coisas que têm que mudar, e que devemos tratá-las de uma forma natural – e isso, sim, é a verdadeira inclusão (Sofia Lucas).

1.4.3 VOGUE PORTUGAL

Apesar de fazer parte da família Vogue, a Vogue Portugal é uma edição bastante nova se comparada a outras edições europeias. Mesmo assim, desde 2017, vem trazendo um olhar considerado disruptivo e usado como exemplo pelas demais edições. A primeira edição da revista chegou em 2002 em Portugal detida pelo grupo Cofina. Rocha (2011) observa que a entrada de uma Vogue nacional foi um marco no mercado de moda português, ali comprovou-se que a moda em Portugal havia se expandido e que caminhava para a construção de uma identidade de moda portuguesa.

Dessa forma, a primeira editora da edição portuguesa foi Paula Mateus, que, de acordo com Ferreira (2019), seguiu as referências das demais Vogues internacionais, a qual desenvolveu uma revista que combinava Moda, Beleza, Lifestyle, Estilo, Tendências, Fitness e Saúde e Living. Em 2017, a editora LightHouse passou a deter os direitos da Vogue Portugal e consequentemente passou a ser liderada por José Santana e Sofia Lucas. Segundo observa o mercado de moda, essa troca de editoras foi crucial para o desenvolvimento atual da identidade da Vogue Portugal.

De acordo com Ferreira (2019), a Vogue Portugal é uma revista que está direcionada ao público feminino sem distinção de classe social nem profissão. A edição considera-se “uma publicação independente e livre que privilegia o design atrativo” e para além dos assuntos relacionados a indústria da moda aborda questões culturais. Dessa forma, aposta no jornalismo de investigação para “[...] desempenhar um papel importante ao nível social com o intuito de promover uma sociedade mais informada e igualitária”. Sendo assim, a edição portuguesa da Vogue busca estar “[...] sempre atenta à inovação, privilegiando as redes sociais e os formatos digitais, e promovendo a interação com os seus leitores”. Murcho (2020) apresenta a Vogue Portugal como uma revista comprometida em fazer a diferença sem se esgotar no mês de sua publicação:

Ser uma revista que faça a diferença, e que não se esgote no mês em que é publicada. Da sustentabilidade aos assuntos de gênero, do racismo às questões do envelhecimento, do feminismo aos dilemas com o (nosso) corpo, do amor pelo cinema, pela arte, pela vida, à união com o próximo, com a família, com o planeta, tudo cabe numa publicação onde o último ponto final só se põe no começo da edição seguinte. Sem tabus (MURCHO, 2020).

Para a jornalista Mónica Bozinoski, a edição portuguesa da principal revista de moda do mercado se diferencia das demais pela forma que aborda as suas temáticas. “Tudo é tratado com um olhar milimétrico, irreverente e original. Nada se deixa ficar só pela superfície. Os temas são

sempre pertinentes, é uma revista que respira liberdade: de pensar, de analisar, de ver o mundo”. Para além disso, observa que possui uma estética própria diferente das restantes revistas Vogue, “[...] há muita irreverência, tanto nas escolhas das imagens como na escolha dos temas escritos”. A revista se coloca como responsável por uma mudança nos conceitos visuais de toda a família Vogue, principalmente na capa, onde deixou de lado as chamadas das matérias e focou em imagens impactantes.

1.4.3 IMAGEM DE MODA

A imagem de moda é uma fotografia projetada para apresentar um produto ou um conceito de moda dentro de um editorial de moda. Vinculados nas revistas de moda, os editoriais são um conjunto de imagens desenvolvidas sob a mesma temática. De acordo com Hall (1997) a fotografia é um sistema representacional “[...] que utiliza imagens sobre um papel fotossensível para transmitir um sentido fotográfico a respeito de determinado indivíduo, acontecimento ou cena” (p.23). O fotógrafo de moda Pedro Lindbergh (2021) explica que para ele a fotografia de moda é sobre contar uma história e admite que sem uma história pode ser muito chato fotografar quarenta páginas de uma revista de moda, portanto uma narrativa muda tudo. A ex-diretora da Vogue Britânica, Alexandra Shulman (2004) afirma que cada imagem não apenas conta uma história, mas mascara uma história ainda melhor.

Assim como em outras áreas quando relacionadas à moda, a fotografia de moda é um campo de pesquisa pouco desbravado. O diretor criativo Robin Derrick (2004) explica que a fotografia de moda levou muito tempo para ser levada a sério e que muitos fotógrafos olhavam para o gênero como uma atividade secundária lucrativa ou um meio de acesso social, considerando os seus retratos ou imagens documentais como o seu trabalho “real”. Apesar de ser direcionada para um local de futilidade, existem muitas decisões por trás de uma imagem de moda, Shulman (2004) relata que as imagens que testemunham o caminho de trabalho que deve ser negociado desde a concepção até à publicação. Derrick (2004) acredita que o gênero tenha sofrido uma síndrome de Cinderela; a irmã pobre, porém bonita da fotografia real, a fotografia de moda foi julgada pelo meio artístico pela sua superficialidade, beleza e apelo óbvio.

É importante observar que apesar de em um primeiro momento a imagem de moda aparentar ser apenas uma bela imagem vinculada a uma revista, por trás da execução da mesma existem decisões que fundamentam aquele resultado. Shulman (2004) expõe que muitas vezes as imagens resultam da tensão de interesses entre a revista que vai publicá-la – com as roupas que ela exige serem incluídas e a modelo que ela insiste em usar – e o fotógrafo que defende o seu próprio olhar em relação à imagem. Existindo inclusive a decisão de publicar aquela imagem ou não. Como Derrick (2004) compartilha, o resultado de poses e estilo da imagem são criados deliberadamente para aumentar o clima ou para fornecer algum contexto social ou narrativa. O diretor criativo acredita que a imagem de moda desenvolve uma síntese que capta um estado de espírito de uma forma muito precisa, pois une não só as técnicas e olhar do fotógrafo como também as roupas do estilista.

Lindbergh (2021) acredita que o papel do fotógrafo de moda é contribuir para definir a imagem da mulher ou do homem contemporâneo do seu tempo, para refletir uma determinada realidade social ou humana. Assim, Derrick (2004) observa que ao contrário das fotografias de retratos ou reportagens, a fotografia de moda não tenta ser verdadeira ou atemporal. De certa forma, a busca é pelo contrário, pois prima por uma imagem idealizada e intrinsecamente atual e, conseqüentemente, efêmera. São imagens impregnadas de preocupações e desejos de sua época. Através da ideia de que a imagem de moda representa o seu tempo, Lindbergh (2021) questiona quão surrealista é a agenda comercial da atualidade que retoca todos os sinais de vida e de experiência presentes em uma imagem. Quão plastificada é a realidade que precisa retocar a verdade do próprio rosto?

Pensar que, por meio da imagem de moda, pode-se observar as características do seu tempo seria interessante se existisse esse registro dentro de uma linha do tempo. Infelizmente, como aponta Derrick (2004), até recentemente a fotografia de moda não era considerada uma área séria de estudo. Por conta disso, a história da fotografia de moda foi construída de forma imprecisa, carregando, muitas vezes, os estigmas de superficialidade. As revistas ainda são os principais banco de imagens para pesquisar as fotografias de moda, afinal são elas que encomendam e publicam as imagens.

A fotografia de moda cria uma imagem com muitos significados, pois não só comunica através da roupa e do olhar do fotógrafo, que já tem por si só códigos e signos, mas também se constrói através da corporeidade do modelo. A pessoa escolhida para retratar aquela imagem é um fator a ser observado. Hall (1997) questiona se as coisas – objetos, indivíduos, acontecimentos – apresentam-se com apenas um único e inalterável sentido ou são os sentidos que se movimentam à medida que são diversificadas “[...] de uma cultura para a outra de uma linguagem para a outra, de um contexto histórico para outro, de um grupo, comunidade ou subcultura para outros?”. Esses questionamentos são fundamentais para perceber a relevância da imagem de moda dentro do estudo da Cultura Visual, mas que pouco é explorada devido ao histórico desinteresse em olhar para a área de forma séria.

2. METODOLOGIA DE INVESTIGAÇÃO

Considerando esse panorama, no qual gênero e moda se cruzam e entendendo a importância da imagem na criação da cultura, percebe-se que as ferramentas que regulam a norma também podem servir para rompê-la. Segundo Hall (1997), o ser humano possui um variado sistema de significados para definir o que as coisas significam e para assim “[...] codificar, organizar e regular sua conduta uns em relação aos outros”. Por isso, a ação social tem grande importância tanto para quem pratica a ação quanto para quem a observa. Entender que uma variação de cultura resulta também em novos significados para as coisas é, de certa forma, compreender a possibilidade de um sistema que se regula de forma distinta, a binariedade. Através de uma perspectiva não ocidental, Oyewumi (2021) comprova a existência de uma linguagem que não corresponde a esse sistema tido como norma.

A partir dos conceitos de Hall (1997), que aponta como a língua funciona por meio de representações, é possível fazer uma analogia com o exemplo do próprio autor: assim como a língua falada utiliza o som para dar sentido ao que se deseja comunicar, a indústria da moda recorre a itens de vestuário para expressar significados. Nesse sentido, entendendo a Moda como uma linguagem, costura-se a ela essas novas possibilidades de significados mediante a ação social, que também pode ser lida como performance de gênero. A área da Moda tem sido objeto de estudo, pois, como explica Calanca (2011), a indumentária como objeto de pesquisa é um fenômeno completo. Através dela é possível observar discursos históricos, econômicos, etnológicos e tecnológicos. Para além disso, a Moda tem participação na linguagem e influencia o sistema de comunicação do ser humano “[...] um sistema de signos por meio do qual os seres humanos delineiam a sua posição no mundo e a sua relação com ele”. Dessa forma, a Moda pode ser entendida como a linguagem do corpo.

Os autores que repensam o sistema de gênero abordam a sua construção de forma cultural e percebem a sua manutenção através de normas e signos. Em seu estudo sobre a relação de pessoas trans com a Moda, entre a transgressão e a conformidade com as normas de gênero, Lanz (2015) observa que uma das questões fundamentais ao vestir um corpo trans é torná-lo inteligível

dentro da matriz cultural. Essas observações sobre moda, gênero e cultura levantam uma questão crucial que motiva a presente pesquisa:

Seria a moda um fator representativo ou excludente para a não-binariedade como identidade de gênero?

Considerando os conceitos de gênero de Butler (2023), atrelados às percepções não ocidentais de gênero de Oyewumi (2021), é possível não só validar a não-binariedade como uma identidade de gênero real, mas também questionar a sua aparição como “algo novo” dentro da cultura ocidental. De acordo com os estudos de Hall (1997), o “circuito da cultura” indica que a construção dos sentidos é elaborada em diferentes áreas. Sendo o sentido o principal fator de cultivo da noção de identidade própria, é verídico relacionar tal questão à utilização da cultura como ferramenta para restringir ou manter a identidade. Calanca (2011) reforça essa questão: “A roupa expõe o corpo a uma transformação constante”, através da roupa existe a estruturação de signos que, quando traduzidos em cultura, observa-se como aquilo que existe apenas potencialmente. Com a finalidade de identificar pontos de interferência na capacidade de compreensão dos significados simbólicos na relação entre moda e gênero, são formuladas as seguintes hipóteses de pesquisa:

H1. A Imagem de Moda, através dos editoriais da revista Vogue, é uma ferramenta importante na manutenção das performances de gênero e um fator responsável dentro da Cultura Visual no reconhecimento ou não da não-binariedade como identidade de gênero.

H2. A criação de referências dentro da Imagem de Moda para corpos que não se encaixam na binariedade de gênero pode melhorar a compreensão dessa identidade dentro da sociedade.

Assim, a presente investigação torna-se de suma importância, pois identifica um problema relevante ao relacionar os estudos mencionados anteriormente: a relação da criação de

referências através da imagem de moda para indivíduos trans não binários. Dessa forma, as hipóteses de pesquisa H1 e H2 têm como objetivo elevar a compressão sobre o efeito da aplicação das normas de um sistema de gênero binário na moda neutra, bem como explorar se a neutralidade dentro do contexto da linguagem de moda torna-a inclusiva a corpos não inteligíveis. Por meio dessa investigação, procura-se ampliar as referências culturais de gênero e partilhar conhecimento em prol de uma Cultura Visual diversificada e inclusiva, bem como estimular novos estudos sobre a influência da Cultura Visual na manutenção de normas de um sistema de gênero binário heteronormativo. Para além disso, a pesquisa convida a transformar-se à medida que desvenda-se aquilo que constrói o gênero de forma tão rígida.

Do ponto de vista metodológico, a presente pesquisa irá se desenvolver através da análise de imagens de editoriais de moda vinculados à Vogue Portugal a partir de 2017 que se encaixem nos requisitos pré-estabelecidos. Essa análise será feita mediante metodologia visual de Gillian Rose (2001), que conta com etapas de observação relacionadas à composição e ao conteúdo da imagem. Essa análise busca perceber os signos que formam a imagem e de que forma ela se relaciona ou não com a não-binariedade de gênero. De acordo com Hall (1997), cultura é um conjunto de práticas que diz respeito à produção e à troca de significados entre membros de uma sociedade ou grupo. Rose (2001) observa que as representações visuais nunca são inocentes, não são “janelas transparentes para o mundo”, mas, sim, interpretam o mundo. O autor também cita Hall (1997) em sua metodologia:

Vale a pena enfatizar que não existe uma resposta única ou 'correta' para a pergunta: 'O que esta imagem significa?' ou 'O que este anúncio está dizendo?' Como não existe nenhuma lei que possa garantir que as coisas terão um 'significado único e verdadeiro', ou que os significados não mudarão ao longo do tempo, o trabalho nesta área será necessariamente interpretativo – um debate entre, e não quem está ‘certo’ e quem está ‘errado’, mas entre significados e interpretações igualmente plausíveis, embora às vezes concorrentes e contestantes. A melhor maneira de “resolver” tais leituras contestadas é olhar novamente para o exemplo concreto e tentar justificar a sua 'leitura' em detalhe em

relação às práticas reais e formas de significação utilizadas, e que significados elas lhe parecem ter. estar produzindo (Hall, 1997a: 9).

A metodologia visual de Gillian Rose (2001) conta com quatro etapas de análise, pelas quais se observa a composição e o conteúdo da imagem. Rose (2001) explica que, apesar de métodos quantitativos serem uma opção, “[...] esta ênfase no significado e na importância sugere que os métodos qualitativos são mais apropriados” (p.3). Além disso, o autor defende que “[...] os críticos mais excitantes, surpreendentes e perspicazes das imagens visuais não dependem inteiramente de uma metodologia sólida”, pois entende que o prazer, a emoção, o fascínio, o espanto, o medo ou a repulsa de quem olha as imagens e depois escreve sobre elas é um fator importante dentro desse processo. Segundo Rose (2001), uma interpretação bem-sucedida resulta também de um envolvimento apaixonado, e dessa forma a metodologia serve para disciplinar a paixão e não para amortecê-la.

Figura 7: Diagrama de Metodologia

Metodologia Visual, Gillian Rose

The Good Eye <i>Composição</i>	Semiology <i>Conteúdo</i>	Psychoanalysis <i>Conteúdo</i>	Discourse Analysis <i>Conteúdo</i>
Composição da imagem	Significado entre os sinais	Freud Explica	Foucault Explica
Produto da imagem	Sinais	Subjetividade	Diferenças sociais
Técnologia	Códigos	Sexualidade	Discurso da obra
Organização espacial	Ideologias	Inconsciência	Verdade
Luz/Sombra	Mitologias	Comportamento de Gênero	Questionar
Conteúdo Expressivo	Referências Sociais	Referências sexuais de	
	Relação com a audiência	Mulher vs. Homem	
	Reflexão		

Fonte: Concebido pelo autor

A primeira etapa da metodologia é voltada para uma abordagem de “interpretação composicional”. Rose (2001) explica que “[...] este método depende daquilo que Irit Rogoff (1998: 17) chama de “the good eye” (o olho bom). Nessa etapa, a composição da imagem será

analisada e interpretada a partir de alguns questionamentos, tais como: qual tecnologia foi utilizada para criar esta imagem? A que esta imagem está vinculada? Quem encomendou esta imagem? Qual é a organização espacial desta imagem? Em qual posição encontram-se a luz e a sombra nesta imagem? Qual é o conteúdo expressivo desta imagem? Nessa etapa, o conteúdo da imagem será ignorado, pois o que interessa é sua forma e contraste. De acordo com Rose (2001), pode ser importante saber a partir de qual técnica e com qual material uma imagem foi feita, porque isso pode afetar o impacto que uma imagem tem. Rose (2001) divide a etapa denominada “The Good Eye” em vários componentes para que seja possível organizar a análise através de um dispositivo esquemático, visto que na prática os componentes encontram-se e a noção de composição refere-se a todos os elementos em combinação, quais sejam: a cor, a organização espacial, a luz e o conteúdo expressivo de uma imagem fixa. A interpretação composicional é muito útil como primeiro estágio para se familiarizar com uma imagem e descrever o seu impacto visual. Além disso, Rose (2001) aponta que, ao observar a organização espacial de uma imagem, pode-se ver possíveis efeitos de uma imagem sobre um espectador.

Após a análise da composição da imagem, inicia-se uma série de análises referentes ao seu conteúdo, começando pela semiótica (ou semiologia). Rose (2001) explica que esse método está baseado no trabalho de uma série de teóricos sociais e que oferece diversas ferramentas analíticas para desconstruir uma imagem e traçar como ela funciona em relação a sistemas mais amplos de significado. Dessa forma, entende-se a semiótica como um método que tem um vocabulário analítico, elaborado para descrever como funcionam os signos de uma imagem. Os pilares fundamentais da semiótica são o signo, o significado e o significante, e, apesar de parecerem similares, suas distinções são parte fundamental do método. Assim, o signo é aquilo que é, o significado é aquilo a que remete e o significante são as possibilidades daquele significado.

Rose (2001) ressalta que a distinção entre significante e significado é crucial para a semiótica, porque expõe que a relação entre significado e significante não é inerente, mas convencional e pode, portanto, ser problematizada. Em sua metodologia, o autor explica que muitos estudos de semiótica tendem a concentrar-se na imagem, como o foco dos signos e significados. Contudo, recentemente, a expressão “modalidade social” passou a ser enfatizada. A

semiótica, muitas vezes, assume a forma de estudos de caso detalhados de relativamente poucas imagens, e o estudo de caso depende da sua integridade e interesse analíticos, e não da sua aplicabilidade a uma vasta gama de materiais.

A análise mais importante dessa pesquisa irá acontecer através da Psicanálise. Nesse sentido, Rose (2011) apresenta a importância do visual para a psicanálise através de relações sobre o “prazer de olhar” discutidas por Freud e Lacan. Assim, com base em diversas afirmações de Freud, Lacan defende que as visualidades são centrais para a formação da subjetividade e da sexualidade. É importante ressaltar que as autoras feministas possuem uma abordagem com enfoque na psicanálise para compreender a produção da diferença sexual através do visual. Através da psicanálise é possível observar as imagens em seus detalhes e compreender seus efeitos sociais. Essa imagem é uma imagem sexualizada ou empoderada?

Subjetivamente, a sexualidade e o inconsciente – o da própria imagem e o do seu público – são os dois locais de produção de significado que a psicanálise examina. Rose (2011) explica que, em relação ao visual, a psicanálise na maioria das vezes concentra-se nos efeitos emocionais das imagens visuais. Hall (1999) sugere uma imagem com impacto “[...] imediato e poderoso, mesmo quando o seu significado preciso permanece, por assim dizer, vago, suspenso – numinoso”, é a partir desse impacto que a psicanálise trabalha. A psicanálise está especialmente interessada em confusões visuais, pontos cegos e erros. A psicanálise observa a visualidade como uma imersão, na qual o conjunto de imagens visualizado guia a subjetividade, ou seja, interpreta seus efeitos subjetivos, oferecendo algumas ferramentas úteis para analisar aspectos da intersecção entre subjetividade e visualidade.

Num mundo ordenado pelo desequilíbrio sexual, o prazer na procura foi dividido entre ativo/masculino e passivo/feminino. O olhar masculino determinante projeta a sua fantasia na figura feminina, que é estilizada em conformidade (Mulvey, 1989, p. 19).

Assim, a psicanálise será utilizada para analisar o feminino e o masculino, não por meio da diferença entre duas pessoas, mas com base no encontro e/ou na soma dessas performances em uma pessoa só. Butler (2023) sugere que a fantasia não é o oposto da realidade, mas aquilo

que a realidade exclui como possibilidade: “A fantasia não é o oposto da realidade; é o que a realidade exclui, e, como resultado, define os limites da realidade, constituindo-se como seu exterior constitutivo” (p. 55). Dessa forma, entendendo o enfoque da psicanálise na sexualidade diversos autores observaram aspectos sobre a subjetividade que constrói o “feminino”, o “*queer*”, o “outro lugar”, o fetiche e a fantasia.

Rose (2011) observa que, apesar da psicanálise abordar a diferença social através das imagens visuais, do ponto de vista da psicanálise são negligenciadas questões de classe e raça, pois priorizam-se as temáticas de gênero e sexualidade. Entendendo-se a intersecção como um fator fundamental na análise de imagens que podem ou não representar a não-binariedade, utiliza-se a Análise de Discurso para observar de que forma a diferença social de raça e classe também são construídas nessas imagens. Hall (1996) acredita que a ideologia é eficaz porque compõe não apenas a psique, mas também as práticas que estabelecem o “campo social”. Deste modo, a etapa final de análise das imagens consiste em observar de que forma as questões sociais de raça e classe operam.

É importante frisar que não existe pesquisa de gênero sem a intersecção de raça e classe, afinal esses fatores influenciam diretamente as perspectivas sociais de um corpo generificado. Por isso, as etapas de maior importância dentro da metodologia serão as análises mediante a Psicanálise e a Análise de Discurso. Rose (2011) entende que o poder do discurso está na forma como ele pode ser produzido. O discurso disciplina os sujeitos em certas maneiras a pensar e agir sem que exista uma imposição de regras. A autora pontua também a importância da explicação de Foucault sobre o poder, “O poder não é algo imposto do topo da sociedade para baixo, para suas camadas inferiores oprimidas. O poder está em toda parte, já que o discurso também está em toda parte”.

Análise de conteúdo, semiologia e psicanálise assumem que a análise precisa de alguma forma mergulhar além da aparência superficial das coisas para descobrir seu significado real. A análise de conteúdo busca significados latentes que ela afirma se tornarem evidentes apenas a partir de estudo quantitativo sistemático; a semiologia busca os códigos ou mitos dominantes ou sistemas de referência que fundamentam a aparência

superficial dos signos e a psicanálise busca sinais do inconsciente à medida que eles interrompem a criação consciente de significado (Rose, 2011, p.).

É importante ressaltar que Rose (2011) afirma que, para alguns historiadores da fotografia, o “realismo” transmitido pela imagem fotográfica não está relacionado à tecnologia, mas ao uso da fotografia como evidência da verdade, de modo que a imagem fotográfica era vista como prova real “do que realmente estava lá”. Para selecionar as imagens a serem analisadas, serão definidos parâmetros que justifiquem essa escolha. Esses parâmetros que irão guiar a seleção das imagens são baseados em fatores fundamentais para a pesquisa. Dessa forma, os editoriais podem vir a apresentar todos ou apenas alguns dos parâmetros pré-estabelecidos. Para ser incluído na análise, o editorial precisa apresentar no mínimo dois parâmetros, sendo o primeiro obrigatório. Os parâmetros estabelecidos como forma de criar um sistema de busca aos editoriais da Vogue foram os seguintes:

1. **Feitos pela Vogue Portugal a partir de 2017**
2. **Mencionar moda neutra/unissex/sem gênero**
3. **Debater sobre gênero**
4. **Posado por modele(s) trans não binárias**
5. **Mencionar não-binariedade/utilizar linguagem neutra**
6. **Apresentar diversidade de corpos**
7. **Referenciar o Ballroom**
8. **Propor uma “moda do futuro”**

Será selecionada para análise, por intermédio da metodologia de Rose (2001), a imagem do editorial que mais se enquadra nos parâmetros. Também será observado o contexto em que o editorial encontra-se dentro da revista, quantas páginas tem o editorial e outras questões técnicas importantes para o contexto. Rose (2001 APUD Haraway) afirma que existem diferentes formas de ver o mundo, e que a tarefa crítica é diferenciar os efeitos sociais dessas diferentes visões.

Dessa forma, a análise crítica busca entender não apenas se a Vogue Portugal mantém o comprometimento em abordar temas pertinentes sobre gênero em seus editoriais de moda, mas de que forma aborda as questões de gênero que não se enquadram dentro do contexto cisheteronormativo.

3. ANÁLISE E TRATAMENTO DOS RESULTADOS

“Criticar imagens sexistas sem oferecer alternativas é uma intervenção incompleta. A crítica em si não leva à mudança.”

Bell Hooks

Considerando-se o presente estudo, a pesquisa propõe-se a (1) explorar a imagem de moda como uma ferramenta importante na performance de gênero; (2) compreender se existe o reconhecimento da não-binariedade como identidade de gênero dentro dos editoriais de moda produzidos pela Vogue Portugal; e (3) perceber o papel da “moda neutra” no contexto atual; (4) aplicar conhecimentos da metodologia de Rose (2001) na análise dos resultados. As imagens analisadas foram catalogadas através das edições físicas e digitais da revista portuguesa. Assim, espera-se contribuir para uma compreensão mais aprofundada sobre a inclusão de novas identidades de gênero dentro das imagens de moda compartilhadas por revistas como a Vogue e de que forma isso influencia na construção de novas possibilidades de gênero dentro do imaginário popular. Busca-se também fornecer *insights* para que o gênero seja pensado de forma decolonial dentro da criação de novas imagens de moda. Para melhor análise das imagens, será utilizada linguagem neutra para identificar as pessoas que posam para as fotos, visto que a língua portuguesa, por ser uma língua que possui binariedade de gênero, pode influenciar em aspectos da análise.

Assim, a análise será direcionada pelos questionamentos de Hall (1996), que busca entender a construção da diferença através da representação. O autor questiona “Como representamos as pessoas e os lugares que são significativamente diferentes de nós?” e pontua

também “Por que a 'diferença’, sendo um tema tão atraente, é uma área da representação tão contestada?”. É importante perceber que é através da representação da “diferença” que estereótipos são estabelecidos.

Nós começamos com uma definição bem simples de representação. Trata-se do processo pelo qual membros de uma cultura usam a linguagem (amplamente definida como qualquer sistema que emprega signos, qualquer sistema significante) para produzir sentido. Desde já, a definição carrega a importante premissa de que coisas - objetos, pessoas, eventos, no mundo – não possuem, neles mesmos, nenhum sentido fixo, final ou verdadeiro. Somos nós – na sociedade, dentro das culturas humanas - que fazemos as coisas terem sentido, que lhes damos significados (HALL, 1995, p. 108).

Dessa forma, o significado deve ser visto para além do olhar ocidental. Percebendo-se a binariedade de gênero como um processo colonial, serão analisadas também as influências do passado colonial de Portugal. De acordo com Judith Adler (1989), entre 1600 e 1800 as viagens das elites europeias aconteciam como prática visual. Em relação às demais culturas, a Europa sempre manteve uma relação hierárquica pela qual se observa parte de um local quase como fetichista, colocando o Outro no lugar de exótico. Essa visão assemelha-se ao 'masculino', conforme expõe Rose (2001), mediante argumento de Mulvey, de que a visualidade falocêntrica faz com que a imagem da mulher dependa da visão masculina. Assim, por meio desse argumento, observa-se que a masculinidade e a feminilidade dependem uma da outra para se estabelecerem como característica, em que o feminino significa castração e o masculino está representado em formas voyeurísticas e fetichistas de ver.

3.1 Análise de imagens retiradas de Editoriais de Moda

Tendo os parâmetros como guia para o sistema de busca das imagens, foram investigadas as edições Vogue Portugal impressas a partir de 2017. É importante destacar que a edição mensal da revista é desenvolvida a partir de uma temática única que se desdobra em todas as sessões do

material impresso. Assim, o conceito principal de cada edição serviu de guia, visto que algumas temáticas encaixam-se nos parâmetros estabelecidos. Rose (2001) comenta sobre a importância de se entender a que a imagem está vinculada, dessa forma entende-se que o contexto conceitual dos editoriais tem grande relevância na percepção da imagem. Da mesma forma, é importante observar em qual seção da revista ou do site o editorial encontra-se.

Para além da revista impressa, buscaram-se imagens produzidas pela revista na internet – site oficial da Vogue Portugal e Instagram. Nem todos os editoriais produzidos pela Vogue Portugal encontram-se em seu site. Apesar de não haver exatamente um motivo, é possível acessar os que estão disponíveis através do sistema de busca do site. Foi assim que, utilizando palavras-chave presentes nos parâmetros pré-estabelecidos, varreu-se o site da revista em busca de imagens. É importante salientar que a primeira palavra pesquisada "não-binariedade" (e suas variações) não contou com nenhum resultado.

3.1.1 Queres Qajar Comigo?

Figura 8: Imagem de Moda 1:
Queres Qajar Comigo?



Fonte: Vogue Portugal

Inserido na Edição 197 denominada *Breaking the Rules Against The System* vinculada em março de 2019, o editorial “Queres Qajar Comigo?” encontra-se na página 254 da revista na seção Vogue. Realizado por Ozge Efek e fotografado por Angelo Lamparelli, no índice da revista, o conceito do editorial é resumido como “A beleza é subjetiva. A princesa Qajar também”. O editorial que conta a história de uma princesa fora do padrão é composto por 15 imagens que ocupam páginas inteiras.

Através da fotografia digital e impressa em papel de revista, a imagem é composta por uma modelo central que olha em direção ao telespectador. Um olhar que, ao mesmo tempo que é passivo, seduz quem o encontra. A luz em direção ao rosto realça o foco principal da imagem, o entorno do rosto surge como uma moldura que apenas acompanha o que realmente interessa. É impossível desviar o olhar do rosto da imagem. Além da luz direcionada ao rosto, a formação de um arco-íris cruza esse olhar. Apesar de aparecer em outros pontos da imagem, a luz colorida recebe maior destaque no rosto e de alguma forma faz com que se observe as mãos que invadem a imagem. Tanto as mãos quanto o movimento contínuo do cabelo remetem àquilo que está oculto na imagem, apesar do foco estar em uma modelo principal sabemos que a cena é composta por mais pessoas. O texto que introduz o editorial é o seguinte:

Reza a lenda que uma princesa da Pérsia, Qajar, dona de uma beleza no mínimo invulgar, era tão maravilhosamente interessante que tinha um reino de homens a seus pés. Reza também a lenda que 13 deles tiraram sua própria vida quando ela os rejeitou. Só que a princesa Qajar não existiu. A internet encontrou imagens da beleza particular da princesa Zahra, da dinastia Qajar, e escreveu-lhe memes e epopeias, quando não existe, na verdade, qualquer prova de que se tenha tornado um ícone de sensualidade. Era, isso sim, uma mulher forte e independente. E é, hoje, o bastião da sede desta geração de criar símbolos que nos contam que a beleza é subjetiva. E é. Por isso é que continuamos a acreditar em contos de fada.

Mediante a narrativa construída pelos realizadores do editorial, é possível compreender o conceito no qual se baseia a imagem, a ideia de que a beleza é relativa. Ao associar isso à

semiótica, depara-se com signos que podem ser desdobrados de forma interessante. O primeiro elemento a ser visto pelas lentes da semiótica é a presença do bigode em um corpo apontado como feminino. Apesar dos pelos serem uma característica natural do corpo humano, dentro da binariedade de gênero existe uma leitura social distinta que normatiza ou não a presença de pelos. Existe um dito popular que diz “Mulher de bigode nem o Diabo pode”, que se utiliza do bigode – uma característica de virilidade – para descrever mulheres bravas. Isso acontece porque os pelos nos corpos que performam feminilidade não são socialmente bem vistos. Hooks (2018) relata que a indústria de cosméticos e moda financiaram campanhas para banalizar a libertação da mulher proposta pelo movimento feminista “[...] criando imagens que sugeriam que feministas eram grandes, hipermasculinas, simples, velhas feias”. Apesar de repaginadas e reproduzidas mediante novas narrativas, como fizeram com a imagem de Frida Kahlo, a perpetuação desses estereótipos segue até a atualidade. O bigode aparece na imagem como uma subversão da beleza em uma edição que se propõe quebrar as regras contra o sistema, mas se enquadra no mesmo local branco, heteronormativo e binário de sempre: invulgar, exótico, bizarro.

Outro signo interessante é a presença da iluminação colorida, que forma um arco-íris e ilumina o rosto na altura dos olhos. Um dos principais símbolos do movimento LGBTQA+, a bandeira do arco-íris foi criada pelo designer estadunidense Gilbert Baker (1978) e possui reconhecimento do MoMa, sendo praticamente inevitável associá-lo ao movimento. É intrigante que o símbolo apareça em uma imagem onde se misturam performances de masculino e feminino, afinal no texto introdutório a narrativa criada é heterossexual. É importante perceber que o símbolo é imposto ao corpo e não o contrário: o corpo não se apropria nem apresenta o símbolo. O arco-íris apresenta-se como uma marca que vem da direção do telespectador, talvez como um julgamento externo, visto que uma sociedade cisgênera reconhece quem não se enquadra nas suas normas e performances.

A performance de gênero por trás das roupas e acessórios é um aspecto significativo, com um vestido de seda selvagem da Gucci, a forma do corpo desaparece. A Gucci é uma das grandes marcas da indústria da moda que saiu em defesa da moda sem gênero, já lançou oficialmente uma coleção *genderless* e anteriormente havia misturado modelos femininos e masculinos em

uma mesma passarela. Na foto, o vestido assume o papel de uma camisa com ombreiras largas, abotoamento central e uma gola que possibilita a aplicação de um acessório de cristal que ocupa o lugar de uma gravata. Outro símbolo de poder masculino, a gravata apresenta-se como um pequeno broche de cristal. Dessa forma, observa-se que a imagem se constrói através de diversos símbolos que mostram a dualidade entre aquilo tido como masculino e como feminino.

Adentrando na psicanálise, é possível investigar de que forma essa relação entre o masculino e o feminino desdobra-se. A narrativa criada para o editorial é de que a beleza é relativa e que um corpo fora dos padrões normativos do que é belo também é desejado. Apesar de se mostrar inovadora, a narrativa perde-se em normas estruturais. Rose (2011) explica que são várias as formas pelas quais o fetichismo é produzido através da organização espacial e visual. O enquadramento e a iluminação são fundamentais para produzir o fetiche. Ambos podem ser encontrados na imagem tal qual o autor descreve, um dispositivo de enquadramento óbvio que, por meio dos close-ups, exclui tudo do olhar da audiência, exceto o corpo ou partes do corpo – geralmente o rosto – da estrela feminina. E a iluminação torna o rosto luminoso e cria a sensação de uma beleza fascinante. Corpos dissidentes sempre foram desejados. O corpo do Outro sempre foi interessante para quem está no topo do privilégio social de gênero e raça. Deve-se então observar em qual lugar encontra-se esse desejo. Ao mesmo tempo que a imagem remete à sensualidade do toque, é possível perceber passividade no olhar de quem é tocado. Entre um par de mãos que tenta tocar seu rosto e um cabelo que flutua para fora da imagem, adentra-se esse desejo oculto. O olhar direcionado ao telespectador também seduz. Ao buscar entender o complexo de Édipo de Freud na construção do gênero, Butler (2023) explica que:

Esse processo de internalização de amores perdidos se torna pertinente a formação do gênero quando compreendemos que o tabu do incesto, entre outras funções, inicia, para o eu, a perda de um objeto de amor, e que esse eu se recupera dessa perda mediante a internalização do objeto tabu do desejo. No caso da união heterossexual proibida, é o objeto que é negado, mas não a modalidade de desejo, de modo que o desejo é desviado desse objeto para outros objetos de sexo oposto. Mas no caso da união homossexual proibida, é claro que tanto o desejo como

objeto requerem uma renúncia e, assim, se tornam sujeitos as estratégias de internalização da melancolia (BUTLER, 2023, p. 108-109).

Assim, atrelando-se os signos sobre a dissidência de gênero presentes na imagem a uma narrativa de uma beleza tão invulgar ao ponto de homens tirarem a própria vida ao serem recusados, conclui-se que existe uma dinâmica de desejo não normativa. Por meio da Análise de Discurso, permite-se desdobrar esse desejo, com alguns questionamentos. Por que o fator representativo de uma “beleza invulgar” é característica da dissidência de gênero? Por que a subjetividade da beleza encontra-se atrelada a narrativas melancólicas de luto e desejo? Ainda que o editorial apresenta-se como uma resposta à necessidade de uma nova geração em criar novos símbolos de beleza, será que essa imagem representa uma ruptura do padrão desenvolvido dentro da Cultura Visual?

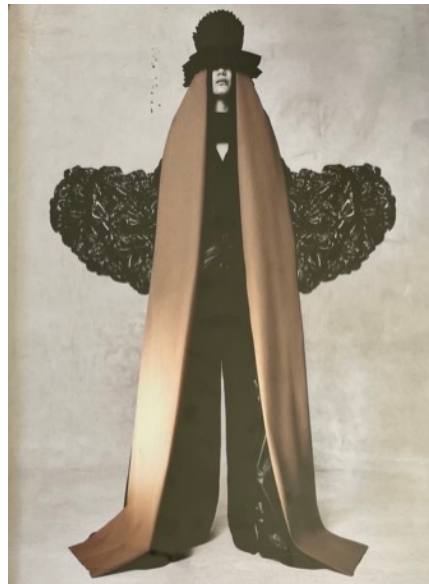
Trazer esses questionamentos é fundamental para essa análise, visto que é através dos padrões que as performances e narrativas de gênero cisheterossexual se desenvolvem como normas da sociedade. É possível perceber que, apesar de apontar como belo, existe um olhar que torna exótica essa beleza. Isso pode ser observado no posicionamento das mãos entrelaçadas ao cabelo, no próprio cabelo puxado para fora da imagem e principalmente no posicionamento do telespectador, que é provocado a olhar para uma beleza invulgar. A construção de uma beleza “exótica” está diretamente ligada à relação entre colonizador e colonizado. Hall (1997) observa que:

O progresso dos grandes exploradores e aventureiros brancos, bem como os encontros com o exótico negro africano, foram cartografados, registrados e descritos em mapas e desenhos, em gravuras e (especialmente) por meio da nova fotografia, em ilustrações e histórias jornalísticas, diários, livros de viagens, tratados eruditos, relatórios oficiais e romances de aventura próprios para rapazes. A publicidade foi uma das formas pela qual o projeto imperial ganhou forma visual em um meio popular, forjando a ligação entre o Império Britânico e a imaginação nacional (HALL, 1997, p. 162 - 163).

É importante contextualizar o processo de colonização durante a análise dessas imagens, visto que Portugal desempenhou um grande papel durante esse período, sendo o país beneficiado mediante a desumanização de corpos. Oyewumi (2021) relaciona a colonização com um recurso na imposição das categorias de gênero e observa que a criação da categoria "mulher" sendo “[...] definida por sua anatomia e subordinada aos homens em todas as situações, resultou, em parte, da imposição de um Estado colonial patriarcal” (p. 189). Dentro desse contexto, percebe-se que a imagem apresenta uma manutenção da imagem de uma mulher racializada, que ocupa esse lugar do “exótico”, através da sua beleza descrita como invulgar. Ao retomar as pinturas de Paul Gauguin citadas anteriormente, pode-se afirmar que a observação e retratação do Outro estruturou a figura de que a normalidade encontra-se na beleza branca europeia.

3.1.2 Hide & Seek

Figura 9: Imagem de Moda 2:
Hide & Seek



Fonte: Vogue Portugal

A edição 225 intitulada *The Underground* e vinculada em outubro de 2021, apresentou, na página 308 da seção Vogue, o editorial “*Hide & Seek*”. Com direção criativa de Guilherme Nabhan e Daniel Ueda, fotografado também por Guilherme Nabhan e com styling de Daniel Ueda, resumiu-se como “Camadas e camadas de roupa não serão o suficiente para esconder o nosso eu mais sincero e profundo”.

A fotografia impressa em papel de revista é a primeira imagem do editorial, com uma composição central, na qual o corpo de modelo encontra-se posicionado de frente para a audiência de forma simétrica. A imagem é construída com base no contraste entre o fundo em tonalidade clara e as formas escuras que compõem o corpo central. A luz direcionada é fria, criando uma atmosfera que transporta para fotografias analógicas. O efeito que a luz – e/ou a pós-edição – produz na imagem deixa a pele acinzentada. As formas que compõem a imagem são exageradas, o que deixa ainda mais nítido o contraste entre o fundo e o objeto fotografado. Existe uma tensão misturada com mistério na imagem que pode ser observada por meio da pose que o modelo encontra-se. O texto que apresenta o conceito do editorial é o seguinte:

Não é só debaixo do radar que se dissimulam os movimentos mais contestatários. O nosso eu menos em conformidade com as normas vigentes também, por vezes, se esconde por debaixo de sobreposições de peças de roupa que funcionam como uma camada de proteção. Contra o sistema, contra o estabelecido, contra represálias. Mas, nos momentos em que o mais profundo ego é gigante demais para reclusão, espreita por entre frestas, em direção à superfície, num esconderijo que se quer, incoerentemente, a vista de todos.

Através da Semiótica, é possível retirar alguns signos para uma análise mais profunda, por meio da qual se busca desdobrar a narrativa apresentada. A ideia de se esconder materializa-se através dos olhos vendados e da ausência de pele à mostra. Quando se tratam de “olhos vendados”, pode-se socialmente associar a uma série de representações, seja em relação à materialidade do ato, seja pela sua metáfora. Cobrir os olhos, um dos cinco sentidos do ser humano, quando feito com consentimento, pode ser visto como um fetiche para potencializar os

demais sentidos. O ato de vender alguém que enxerga pode representar vulnerabilidade. Para além do literal, há o conceito de que se pode retirar a visão de uma pessoa sem precisar vendá-la. Existe a expressão popular “o pior cego é aquele que não quer ver”, que se refere a quem não quer ver a verdade e prefere ignorar o que está acontecendo a sua frente. Essa venda abstrata pode estar relacionada às ferramentas de manutenção do sistema capitalista branco e cisheterossexual.

É notável observar que a imagem referencia uma aura religiosa, não por apresentar símbolos óbvios, mas por compor-se mediante elementos que sutilmente constroem essa referência. Para além da composição da imagem em sua forma e coloração, os acessórios são símbolos importantes para produzir essa sensação. A manta que vai da cabeça ao chão pode ser associada à estola utilizada por cima da batina do padre e o chapéu traz características que remetem ao *spodik* ou *shtreimel*, acessórios utilizados no judaísmo. Essas referências são intrigantes quando se entende que a religião enquadra-se como uma ferramenta de manutenção. De acordo com Oyewumi (2021), introduzir o cristianismo na educação ocidental foi fundamental para a imposição da sociedade colonial no que se refere à classe e ao gênero. Perceber a religião como venda é compreender que foi através do cristianismo que se manipularam conceitos de gênero.

De acordo com a própria narrativa do editorial, a roupa assume o papel de proteção “contra o sistema, contra o estabelecido, contra represálias”, o que justifica os grandes volumes e proporções. Entretanto, é possível perceber que a necessidade dessa proteção dá-se em função de esconder algo proibido. Aquilo que está oculto. Pode-se, então, também associar as referências religiosas à proteção de algo sagrado. Assim, a imagem ocupa um lugar de neutralidade por meio da sua cartela de cores. Um dos aspectos escondidos através dessa proteção é o gênero de quem veste as roupas. Nada na imagem consegue determinar o gênero do corpo que veste aquela proteção e o pouco que aparece do rosto surge de forma andrógina.

Desdobrando-se o último aspecto da imagem por intermédio da psicanálise, adentra-se à dúvida: “homem ou mulher”? Isso é consequência de uma performance de gênero que não dá indícios de nenhuma das duas opções. De acordo com Rose (2011), a sensação de ausência é uma das formas da imagem construir o “outro lugar” mencionado por Irigaray. Essa performance

apresenta-se de forma oculta. Existe um desejo por esconder-se do outro. Não apenas as roupas, mas também a pose tornam o objeto retratado inacessível. O ocultar das características binárias de gênero constrói a atmosfera de mistério citada anteriormente, não apresentando apenas a fluidez entre os gêneros, mas também entre o desejo de se mostrar e de se esconder. Afinal, brincar de esconde-esconde nada mais é do que esconder-se para que o outro o encontre. Existe o desejo de ser visto; caso contrário, a amplitude das roupas não seria tão espalhafatosa. Mesmo através da sua imensidão, elas escondem um corpo.

Observe-se não só que as ambiguidades e incoerências nas práticas heterossexual, homossexual e bissexual – e entre elas – são suprimidas e reescritas no interior da estrutura reificada do binário disjuntivo e assimétrico do masculino/feminino, mas que essas configurações culturais de confusão do gênero operam como lugares de intervenção, denúncia e deslocamento dessas reitificações (BUTLER, 2023, p. 67).

Perceber o efeito que a ausência de uma performance de gênero binária causa é importante para compreender como a binariedade é construída. As representações de gênero binária são responsáveis por criar no imaginário popular o que é “ser mulher” e o que é “ser homem”. Quando parte dessa performance é ocultada, entende-se como ela é construída. Butler (2023) observa que a ruptura da coerência em conformidade com o eixo feminino/masculino revela não apenas que a identidade é construída, mas que, para além disso, que a proibição que a constrói é ineficiente. Dessa forma, ao observar de diversas perspectivas a imagem, adentra-se na Análise de Discurso, questionando a relação entre a neutralidade de gênero, o ato de se esconder e a religião.

É importante perceber a crítica por trás da imagem, que se coloca na posição de contestatória. Visto que essa é a primeira imagem do editorial, percebe-se que é de interesse trazer questionamentos mediante o desconforto do oculto e causar a curiosidade sobre o que o objeto esconde. Quando se transporta esse conceito para as questões de gênero, possibilita-se questionar para além do “ser homem ou ser mulher?” Questiona-se o porquê da ausência da

manutenção da performance de gênero causar desconforto. É interessante observar como os elementos que remetem à religião são fundamentais para manter a proposta de se “esconder algo” – principalmente quando associado à dissidência de gênero. Não apenas porque a religião é uma ferramenta de controle e imposição de uma série de normas binárias de gênero, mas pela manutenção dessas normas por meio da culpa. Quantos corpos são escondidos em prol de um discurso religioso? Quantos “verdadeiro eu” são ocultos ao ponto de não cogitarem a possibilidade de existir? Entre o desejo de ser visto e o receio das consequências de serem vistos, quantos corpos permanecem ocultos?

3.1.3 Corpos há muitos

Figura 10: Imagem de Moda 3:
Corpos há Muitos



Fonte: Vogue Portugal

Por meio da temática Corpos, a edição 229 nominada de *The Body Issue* chegou às bancas em março de 2022, e entregou, na página 180 da seção Vogue, o editorial “Corpos há muitos”. O

editorial resumido pela revista “Celebramos a diversidade. E o amor-próprio” contou com a direção criativa de Ana Ariette e Guilherme Nabhan, sendo ele também o fotógrafo e styling de David Pollak.

A fotografia que se encontra impressa ao longo do editorial traz uma composição em que o objeto principal está levemente enquadrado à esquerda da imagem. Através do efeito de movimento – fruto da pós-produção talvez –, observa-se uma imagem dinâmica. Esse movimento faz com que a audiência percorra toda a imagem e divida seus pontos focais. O objeto contrasta com o fundo em tom vermelho saturado. A luz direta que quase estoura o branco presente no objeto dá ainda mais destaque ao contraste e revela a textura através da sombra. Esse contraste também dá ênfase aos detalhes pontiagudos presentes no objeto. A imagem, que ocupa uma página inteira, faz parte do editorial, que tem como introdução o seguinte texto:

E são todos belos. Quando a proporção é maior que a vida, quando as curvas são quase retas, quando tons exploram uma multiplicidade de Pantones, quando o gênero se subtrai em função do desejo de liberdade... Corpos há muitos e são de, fato, todos belos. São todos belos nas linhas que desenharam com um movimento confiante, nas linhas que desenharam quando relaxam, nas linhas que desenharam para escrever a fórmula da autoestima. Em qualquer forma, tamanho e cor, há poucos corpos tão belos quanto aqueles que partilham o único padrão de referência que importa: o do amor-próprio.

Ao iniciar a análise pela semiótica, é possível se deparar com signos de uma imagem que remetem à sensualidade, seja pela intensidade do vermelho, seja pelas terminações pontudas. O movimento que cria o desfoque pode ser visto como um dançar em frente à câmera. A perna que sai da fenda do vestido funde-se com o fundo, trazendo uma sensação de fluidez. Existe uma postura que referencia à arte *drag queen* e que se desdobra nas roupas e na maquiagem. Fazer drag – que é uma forma de utilizar a performance de gênero para criar outras propostas de feminilidades – constrói uma sensualidade que, muitas vezes, flerta com o esquisito. A arte, que em sua grande maioria é performada por homens cis homossexuais, apropria-se de elementos nomeados como femininos para construir um personagem. Nesse sentido, a imagem, da mesma

forma que traz aspectos femininos, desenvolve-se a partir de formas pontudas, entrando em conflito com a ideia de sensualidade e feminilidade – que são atreladas a curvas e a formas arredondadas. As pontas da imagem, que percorrem todo o corpo do objeto, na mesma medida em que criam uma ideia de expansão, remetem ao masculino – associado a formas quadradas.

Um dos signos que induzem a pensar na construção de um antagonista são as pontas encontradas na bota vermelha e na cauda do vestido. Na imagem, essas pontas deformam o corpo e constroem uma forma distorcida. Essa distorção de imagem, que acontece de forma literal, também se encontra estabelecida através do desconforto visual que a imagem de “um homem vestido de mulher” causa em uma sociedade normativa. Esses signos remetem à psicanálise, onde são construídos três estereótipos no inconsciente: feminino, *queer* e “outro lugar”. O primeiro, utiliza-se de recursos óbvios para se estabelecer. Rose (2011) sugere que o feminino pode ser visto através do excesso, da construção – maquiagem, penteado, vestido – e da repetição dessa performance. Na imagem analisada, o feminino pode ser visto de longe, existe uma performance excessivamente feminina, em que o corpo cobre-se com o que se chama de feminino. Apesar disso, essa leitura do feminino apresenta-se em um corpo fora da norma e, assim, cria outros significados – associar a arte Drag, como feito anteriormente, é uma das possibilidades.

De acordo com Rose (2011), a psicanálise tem algo a dizer sobre a homossexualidade, mas isso significa posicionar a sexualidade de alguma forma perversa ou desviante e, muitas vezes, é a partir disso que se criam imaginários sobre o *queer*. Dentro disso, o “outro lugar” é explorado mediante a distorção da imagem que acontece de forma literal. A junção desses signos que fluem entre o masculino e o feminino trazem aspectos vistos em um personagem popularmente conhecido. Ele, o vilão das Meninas Super Poderosas, que também é construído através da fluidez dos aspectos binários de gênero. O personagem, que possui pele vermelha, apesar de ter como nome o pronome masculino Ele, apresenta uma performance afeminada e uma voz que entra em conflito de gênero com sua variação aguda e grossa. Com referências que o associam ao Diabo, o personagem tem uma forte ligação com a comunidade LGBTQA+. Apesar de poder ser considerada uma representação estereotipada, na qual o corpo dissidente está associado ao Diabo, o movimento de ressignificação transforma-o em referência.

É sempre significativo pontuar os processos de ressignificação de estereótipos pejorativos que se apresentam primeiramente como xingamento e desdobram-se em certo tipo de orgulho. A palavra *queer* – citada anteriormente – é um exemplo desse processo. De certa forma, os corpos marginalizados abraçam a ideia de serem estranhos porque se adequar a norma não faz sentido. Afinal, um corpo lido como inadequado pelo sistema de gênero dificilmente vai se adequar sem precisar mutilar a si mesmo. Quando um corpo marginalizado ressignifica um termo pejorativo, ele estabelece novos parâmetros ao sistema, inverte as regras e assume que seu objetivo não é tornar-se um corpo cisgênero.

3.1.4 Ode to Iemanjá

Figura 11: Imagem de Moda 4:
Ode to Iemanjá



Fonte: Vogue Portugal

O editorial protagonizado por Indya Moore – modelo e atriz não binária – foi capa da edição de março de 2023 e vinculado à Seção Vogue. Com direção criativa e styling de

Alexandre Dornellas e fotografia de Gleeson Paulino, as imagens são criadas para homenagear a Rainha do Mar. Iemanjá é orixá que faz parte da cultura popular brasileira e representa a forte presença das religiões de matriz africana no território brasileiro. É importante ressaltar que a escolha de Indya Moore é pontuada no texto de apoio do editorial e é ela quem narra o texto que embala o *fashion* filme. A escolha dela para representar essa entidade tão importante para a cultura brasileira foi proposital – “E quem melhor do que a atriz Indya Moore – conhecida não só pelo seu imenso talento, mas também pela sua empatia e pela sua graciosidade –, para protagonizar este tributo?”, pergunta-se.

A fotografia impressa não apenas no miolo da revista mas também na capa apresenta-se com a composição de um objeto central, por meio do seu posicionamento ao ocupar grande parte da imagem. Apesar disso, o objeto encontra-se inclinado e direcionado para outro ponto focal e não centralizado à audiência. A fotografia é feita em ambiente externo, onde a cor do céu mistura-se com o tom do vestido, que leva o olhar do objeto ao céu, observando-se o contraste com o chão, o verde é a tonalidade mais vibrante. O texto que acompanha o editorial pode ser conferido na íntegra a seguir:

Rainha do Mar, 'Mãe cujos filhos são peixes', o nome de Iemanjá está intimamente ligado à cultura popular brasileira no imaginário mundial, apesar de, enquanto orixá (divindade africana) feminino das religiões Candomblé e Umbanda, estar também enraizada na cultura do continente africano, nomeadamente na Nigéria. Entre outros rituais, é comum oferecer-lhe coisas tão diferentes como flores, perfume, arroz, ou até mesmo espelhos, já que ela é uma entidade muito vaidosa e ama esta troca... As flores são geralmente rosas, nas cores branca (paz), amarela (riqueza), vermelha (amor) e azul (realização). Esta cerimônia, que serve para 'pedir boa sorte', é também uma forma de homenagear a Rainha do Mar, Iemanjá. E quem melhor do que a atriz Indya Moore – conhecida não só pelo seu imenso talento, mas também pela sua empatia e pela sua graciosidade –, para protagonizar este tributo?

Através da Semiótica, é possível observar alguns signos que compõem essa imagem. O primeiro é a presença de um local externo como parte da composição da imagem. A natureza com aspecto molhado é o que compõe o cenário. É possível sentir uma atmosfera úmida. Essa sensação é intensificada com o vestido branco e molhado que está no centro da imagem. Indya posa de joelhos no chão e de braços abertos em direção ao que não se vê, mas se pode imaginar – o mar. Sua posição é de quem se entrega a algo. Não é uma entrega passiva, sua cabeça levantada mostra que está pronta para receber o que lhe for entregue. A luz ilumina seu rosto e o vestido molhado revela seu corpo. Existe certa vulnerabilidade, que é ocultada pela confiança na entrega. Toda essa atmosfera faz ainda mais sentido quando se olha para a imagem como a representação de um Orixá. Existe uma construção de imagem divina, mas essa imagem é similar à imagem humana.

No Brasil, Iemanjá é o Orixá mais celebrado em festas populares espalhadas por todo o território do país. Muitos associam a imagem de Iemanjá a uma sereia que cuida do mar e veste azul e branco, uma divindade materna. É popularmente conhecida como divindade protetora dos pescadores. Essa relação entre Iemanjá e os pescadores estabeleceu no imaginário popular do brasileiro uma performance sedutora relacionada à imagem de Iemanjá. Dentro da religião católica, Iemanjá recebeu outros nomes e foi direcionada à posição de Santa.

Ao seguir as sugestões de Rose (2011), recorre-se à psicanálise para compreender as construções da sexualidade e daquilo que é feminino e masculino e como isso surge através de signos nas imagens. É importante observar que atmosfera de divindade desdobra-se em uma divindade feminina, que pode ser vista pela simbologia do vestido, mas também na repetição de uma performance. A posição na qual Indya encontra-se é similar a de quem dá à luz. Apesar da imagem ser criada mediante signos que constroem a performance da feminilidade, existe um ponto de vista que direciona a imagem para um “outro lugar”. O lugar invisível para qual o corpo é direcionado – um lugar que a audiência não pode ver, mas pode imaginar. É interessante contextualizar essa construção do feminino em uma representação de um Orixá com o que Oyewumi (2021) expõe sobre a colonização do gênero dentro das religiões iorubás:

Na religião tradicional iourubá, as distinções anassexuais não tiveram nenhum papel, seja no mundo dos humanos ou no das divindades. Como outras religiões africanas, a religião iourubá tinha três pilares. Primeiro, havia Olodumarê (Deus - o Ser Supremo). Olodumarê não tinha uma identidade de gênero e é duvidoso que ela/ele tenha sido percebida ou percebido como um ser humano antes do advento do cristianismo e do islamismo na Iorubalândia. Segundo, os orixás (divindades) eram manifestações dos atributos do Ser Supremo e eram considerados seus mensageiros para os humanos. Eles eram o foco mais óbvio da adoração iorubá. Embora houvesse orixás anamachos e anafêmeas, como em outras instituições, essa distinção não tinha consequências; portanto, é melhor descrita como uma distinção sem diferença (OYEWUMI, 2021 p. 209 - 210).

Na perspectiva de algumas religiões africanas, o gênero não é um fator para diferenciar, muito menos para hierarquizar. Quando se relembra a ênfase dada à escolha de Indya – uma pessoa identificada como transgênero não binária – para a composição do Editorial de Moda, é possível se deparar com a pergunta: “E quem melhor do que a atriz Indya Moore para protagonizar este tributo?”. Esse questionamento jogado para a audiência leva a pensar o porquê de Indya ser a melhor pessoa para representar Iemanjá e o que Indya representa – a atriz tornou-se uma figura pública após a sua aparição na série Pose. O corpo escolhido para representar essa figura - independentemente da sua performance de gênero – é um corpo identificado publicamente como trans não binário.

À medida que se observa o que esse corpo representa, percebe-se que a construção do feminino está à disposição do fetiche. Rose (2011) exemplifica a criação do olhar fetichista mediante a iluminação que transmite a sensação de uma beleza quase etérea e fascinante. Exatamente a sensação que a imagem causa na audiência que observa o objeto de baixo para cima. A iluminação no rosto e ao longo do corpo coberto por um vestido que está transparente por estar molhado levam a audiência a olhar para esse objeto posicionado como uma beleza que fascina, uma divindade *sexy*. É inevitável questionar o porquê da escolha de Indya, um corpo

transgênero e não binário, para compor essa homenagem a um símbolo religioso-cultural popular brasileiro. Por que ser afirmada como a melhor representação dessa figura?

Qual a intencionalidade de associar um corpo que quebra as normas binárias de gênero a uma figura divina? De certa forma, é irônico colocar um corpo que não gesta em posição de quem dá à luz e trazer a possibilidade de um orixá ser representado por um corpo não binário é significativo. A imagem, que é a capa da edição, transmite a sensação de um corpo entregue à natureza de forma espiritual. Apesar de ser uma imagem forte, é curioso pensar que o discurso que a imagem transmite transpõe o corpo como algo místico.

3.1.5 Transcended

Figura 12: Imagem de Moda 5:
Transcended



Fonte: Vogue Portugal

O editorial de setembro de 2023, denominado *Transcended*, é uma proposta futurista que se desenvolve mediante peças de roupas criadas por novos designers. Com fotografia de Gijs van de Veerdonk, fotógrafo *queer* que busca em seu trabalho encontrar maneiras novas de confrontar as

normas as quais o corpo, no mais amplo da estética, é submetido. As fotos, que tiveram styling de Amber Aste, foram produzidas em estúdio fotográfico exclusivamente para a Vogue portuguesa e vinculadas ao site. Dessa forma, o Editorial de Moda é apresentado em formato digital junto de breve texto para explicar o conceito.

Para a apresentação do Editorial, são utilizadas diversas palavras que formam uma narrativa inovadora, criando uma sensação de algo que irá além do que já foi mostrado. E seu foco é no design moderno e inovador produzido por novos nomes da Moda. Talvez, por isso, a composição da imagem apresente-se bastante comum, com o objeto centralizado em plano de fundo infinito e destacando a roupa. O texto pode ser lido a seguir:

Transcendente. Inovador, monumental e hiperfuturista. Um editorial de moda que vai além do mundano, que excede os limites do ordinário, numa dança entre o moderno e o abstrato. Um tributo ao espírito inovador e idílico do design, que inspira e impacta.

A narrativa utilizada para construir essa fantasia é a substituição visual, dos gêneros nos quais as performances de feminino e masculino encontram-se num só corpo. Dois modelos jogam o jogo da androginia e apresentam peças conceituais, desdobrando-se em uma proposta de futuro. As peças distorcem suas proporções e neutralizam as diferenças entre o feminino e o masculino. De certa forma, o editorial convida a entrar em mundo onde as divisões binárias de gênero não importam esteticamente. Apesar disso, foram utilizados signos de uma divisão de gênero binária para estabelecer seu futuro transcendente. Apesar de se construir sob uma ótica futurista, o corpo presente na imagem olha “para trás” - o que pode ser remetido a necessidade de se olhar para o passado.

O que constrói a imagem é o casaco azul enorme que cobre todo o corpo ali centralizado, mostrando apenas o rosto de perfil. O casaco parece ter infinitos bolsos ou pelo menos aparenta ser utilitário o suficiente para guardar muitas coisas. Essa é uma das prioridades na construção das roupas destinada à performance masculina, a funcionalidade representa a ideia de alguém que precisa de uma roupa para trabalhar. Anteriormente, foi pontuada a importância dos bolsos

dentro da performance da masculinidade – a supremacia dos bolsos – e mesmo que a peça não traga bolsos de fato, a sua representação leva a imaginar um casaco cheio de coisas guardadas. Para além dos bolsos, ele cria uma distorção em relação ao corpo de quem o veste. O casaco representa uma bagagem, um saco de dormir. Existe uma plasticidade no seu brilho e, apesar de tudo, há uma sensação de conforto. O casaco protege, esconde e acolhe, tal qual uma casa. Não à toa, o casaco foi apresentado em uma performance denominada “Home?”.

Construído por Sarah de Geyter, a peça traz a sensação de quem leva tudo consigo. De quem sai de casa sem saber muito bem para onde ir. De quem precisa estar preparado para tudo o que pode acontecer no decorrer daquele dia. Apesar de não ser declarada como “moda neutra” ou “*genderless*” – e qualquer outra palavra que rotule uma marca que não mantém uma divisão binário de gênero em suas coleções – a marca apresenta as peças em diversos corpos sem distinção e seu site não possui marcadores binários de gênero. É considerável observar a escolha dessa peça em um editorial que busca um conceito hiperfuturista.

Os atributos dados a esse editorial criam no imaginário a expectativa de ver algo novo. Definitivamente, a imagem traduz a sensação de “outro lugar”, não só por aquilo que o casaco representa e pela distorção causada, mas também pela invisibilidade de futuro causada por um fundo infinito em tonalidade clara. O corpo, posicionado em perfil, olha para a esquerda, como quem busca uma resposta no passado. É inegável que o casaco remete a sensações que permutam entre o conforto e desconforto, entretanto, é como se só ele dissesse algo em toda a imagem. Existe essa sensação de obviedade, em que um corpo, com um aspecto andrógino, veste uma peça azul. Uma peça enorme que esconde todo seu corpo magro. Apesar de apresentar um conceito futurístico, o resultado é uma imagem comum dentro das imagens de um editorial de moda. De forma pouco interessante, a tonalidade cria um certo desespero em deixar tudo igual, neutralizando a norma ao ponto de tornar-se apenas mais uma outra cópia da norma.

3.2 Considerações sobre as análises das imagens

Para além da compreensão dos signos visuais, é necessário pontuar a ausência de imagens que cumpram todos os parâmetros pré-estabelecidos. A ausência dessas imagens traz uma

resposta sobre a falta de imagens representativas fora de um cenário de gênero binário. Existe uma normatividade que constrói a moda – desde o entendimento do marco do início da sua história – e estabelece-se através do eurocentrismo. As poucas imagens que – de certa forma – rompem com a norma de um gênero binário ainda carregam signos estabelecidos através de estereótipos, ou seja, oferecem possibilidades possíveis dentro da norma.

Figura 13: Síntese visual das Imagens de Moda analisadas 1



Fonte: Criado pelo autor

É interessante observar as imagens analisadas individualmente como um grupo de imagens. São construídas em tonalidades frias, mesmo aquela que é composta de vermelho. Existe uma narrativa que constrói a linha do tempo dessas imagens, que iniciam em 2019 e desenvolvem-se até 2023. Criam-se estereótipos de formas diferentes sobre uma mesma coisa: gênero. As imagens desdobram-se em narrativas do “exótico”, do “proibido”, “do bizarro”, “do divino” e do “andrógino”. De certa forma, as imagens exaltam aspectos da construção de uma não-binariedade, entretanto, essa exaltação acontece dentro da norma. Essas imagens são vinculadas em edições especiais que falam sobre “amar todos os corpos” ou então sobre “ir contra o sistema”, enfatizando as narrativas criadas de Outro – de estar em um “outro lugar”.

Assim, qual é o diferencial de um estereótipo? Estes se apossam das poucas características 'simples, vívidas, memoráveis, facilmente compreendidas e amplamente reconhecidas' sobre uma pessoa; tudo sobre ela é reduzido a esses traços que são, depois, exagerados e simplificados (HALL, 1997, p. 191).

Entre as roupas, as peças que surgem como “neutras” são responsáveis por cobrir o corpo e ocultar características biológicas, enquanto o vestido mantém-se atrelado e usado para construir o feminino. É importante observar que, apesar de se descrever como uma “revista feminina”, ela não utiliza apenas mulheres como modelos e esses corpos apresentam ao público peças de roupas independentemente do seu gênero. Os corpos racializados aparecem atrelados ao sensual e na maioria das vezes são sexualizados, inclusive o único corpo que se identifica como não binário é quase visto nu. É também interessante comparar a roupa que esconde com a roupa que cria desejo e como a divisão binária estrutura-se através dessas sensações, pois a roupa tem o poder de ocultar ou intensificar as performances de gênero.

A imagem mais simbólica sobre quebra de norma apresenta-se distorcida. O lugar da divindade como um lugar não humano. Em tom de pergunta, questiona-se quem melhor do que uma pessoa não binária para representar algo divino, algo que não é humano. Butler (2022) entende que “[...] não é o oposto da realidade; é o que a realidade exclui, e, como resultado, define os limites da realidade, constituindo-se como seu exterior constitutivo” (p. 55). Ou seja, a fantasia também pode ser vista como aquilo que a norma não aceita que seja real. Assim, volta-se à ideia que fundamenta o andrógino como mito que habita o lugar fora da norma, que mesmo quando aceito e adorado é visto como não humano. O mito que gera curiosidade e desejo e que, por isso, deve ser ocultado; um desejo proibido pela norma.

Apesar das diferenças de composições das imagens, todas elas transmitem uma sensação similar, que Rose (2001 APUD Silverman 1996: 2) chama de “[...] uma ética do campo de visão que pode tornar-nos possível idealizar e, assim, identificar-nos com corpos que de outra forma repudiariamos”. Ou seja, apesar de as imagens quebrarem certas barreiras da binariedade de gênero, elas constroem-se em cima de estereótipos que agradam à norma, seja através da ocultação ou da exibição.

3.3 Análise de imagens de Editoriais de Moda atrelados a entrevistas

A Vogue Portugal se estabelece como revista de moda, mas busca não apenas entregar análise de tendências e imagens bonitas, visa também a construir um jornalismo autêntico e necessário. Por isso, para além dos Editoriais de Moda produzidos pela revista, sentiu-se a necessidade de aplicar parâmetros de busca pré-estabelecidos nas entrevistas realizadas. Diferentemente dos Editoriais de Moda desenvolvidos a partir de um conceito que se baseia na pesquisa de tendência, as imagens de moda feitas para ilustrar uma entrevista trazem a história da personalidade a ser entrevistada. Assim, além do editorial acompanhar grande quantidade de texto – diferentemente dos editoriais de moda analisados anteriormente – as imagens são construídas com certo olhar fotojornalístico, no qual existe uma ênfase para além dos elementos de moda. Dessa forma, observa-se quais histórias estão sendo contadas e como essas histórias são ilustradas.

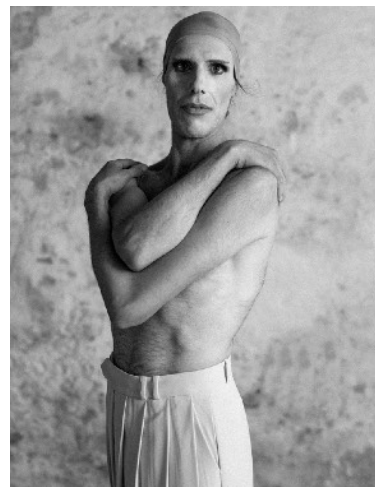
3.2.1 Quando ele era ela, quando ela era ele

Figura 14: Imagem de Moda 6: Quando ele era ela, quando ela era ele



Fonte: Vogue Portugal

Figura 15: Imagem de Moda 7: Quando ele era ela, quando ela era ele



Fonte: Vogue Portugal

Em entrevista e editorial publicados em junho de 2020 no site da Vogue Portugal – editorial originalmente publicado na edição impressa de janeiro de 2020 – realizado por Nelly Gonçalves e fotografado por Frederico Martins, a Vogue conta a história de Paulinha. Com o título “Quando ele era ela, quando ela era ele”, a revista inicia a matéria dizendo que “Há quem tenha um corpo de sonho e há quem sonhe com ter outro corpo”. As fotos apresentam-se em preto e branco, o que enfatiza a estética de documentário. Para essa análise, serão apresentadas as duas imagens vinculadas à matéria, que pode ser conferida no site da Vogue Portugal.

Ambas as imagens são compostas por um corpo centralizado e um cenário que, apesar de apresentar texturas, adapta-se a um fundo infinito de estúdio fotográfico. O corpo é registrado um pouco acima do joelho. Sentiu-se a necessidade de apresentar para análise as duas imagens, pois se entendeu que, assim como o texto, ambas as imagens são importantes para uma boa leitura dessa matéria. Afinal, as duas imagens são as selecionadas para serem vinculadas ao site.

Também há quem se sinta estranho no corpo com que nasce e há até quem se sinta feliz, apesar da estranheza. E existe um ser extraordinário que é Paulo e que também é Paulinha, uma musa em corpo de homem, um misto de realidade crua e cruel com fantasia hedonista.

A primeira imagem, na qual Paulinha encontra-se vestida com roupas “femininas”, apresenta uma posição de poder. Olha para a audiência de cima para baixo e tem a luz refletida em seu rosto. Um casaco estruturado e acessórios como a luva trazem uma atmosfera elegante. Longe de ser vulgar, apresenta-se como uma mulher elegante e de classe alta. Com um ar de vilã da Disney, a imagem remete a um poder conquistado de quem lutou por respeito. Tem um posicionamento de “no meu corpo só toca quem eu quiser”.

A segunda imagem transborda vulnerabilidade. Paulinha encontra-se sem a parte de cima e de calças. Não está de peruca, mas mantém a touca que faz a preparação da cabeça. Olha diretamente para a câmera, e seu corpo encontra-se no mesmo nível que a audiência. Paulinha abraça-se. Nessa imagem, é como se o corpo clamasse por proteção – ou uma peça de roupa. É como se essa imagem tentasse retratar a disforia corporal. Afinal, no início da matéria, apontam-

na como “uma musa em corpo de homem” e essa é uma questão bastante pontuada durante a matéria. Nessa imagem, seu corpo aparece com o dorso nu em uma atmosfera “desmontada”. A imagem retrata o que aquele corpo “esconde”.

As imagens, assim como a matéria, vão e vêm entre o masculino e o feminino. “As referências a Paulinha acontecem tanto no feminino como no masculino, ainda que vindas da mesma pessoa e posso garantir que isso é perfeitamente normal”, diz a matéria. Apesar disso, existe um momento em que se esclarece que Paulinha passou pela transição, mesmo que ela não utilize esse termo: “As irmãs de Paulo sempre o defenderam, desde que ele era pequenino e até se ter afirmado definitivamente como Paulinha, já crescida”. Entretanto, o seu “passado” não deixa de ser lembrado: “sua voz masculina disfarçada” ou “é uma mulher num corpo de um homem” e ainda “mulher que é, oficialmente, um homem”. Esses são alguns dos exemplos que são utilizados ao longo da matéria para descrever Paulinha. A matéria costura-se mediante a binariedade de gênero, que de forma dependente não consegue pronunciar mulher/feminino sem pronunciar homem/masculino. A construção da narrativa é feita através de uma ótica cisgênera. Apesar de buscarem retratar a história de Paulinha com respeito, a todo tempo, lhe são negadas outras possibilidades de gênero.

Pode ser que tais termos não façam sentido a ela, pois vive em um tempo-espço distante do que academicamente se discute sobre gênero. Mas jamais se pode negar aquilo que ela entende e constrói sobre sua própria identidade de gênero fora o espectro binário: “A sua ingenuidade numa matéria tão complexa como esta, a do seu sexo e do seu gênero, é praticamente infantil”. Talvez seja simples porque para ela é simples. Essa perspectiva cisgênera de achar que uma pessoa trans é “ingênua” ou “infantil” é violenta. O fato de Paulinha não saber utilizar termos como transgênero não anula toda a violência que ela sofre por ser um corpo fora da norma cisgênera. Ela sabe que é um corpo fora da norma. O desrespeito que ela sofre faz com que não precise de termos para compreender que possui uma identidade de gênero *diferente*, afinal, seu corpo é público de uma forma diferente.

Em tom de salvação, o corpo cisgênero coloca o corpo que está fora da norma em diversos estereótipos. Aponta-se inocência e se diz que aquele corpo não sabe o quão complexa é sua situação, como se houvesse um sentimento de pena por um enfermo. Não há dúvidas de que

Paulinha sabe o quão complexa é sua situação, provavelmente saiba desde a primeira violência que sofreu ainda criança por não se adequar à norma binária de gênero. Um corpo fora da norma sempre sabe que é um corpo fora da norma, pois a norma faz questão de mostrar o quão complexa é a situação desse corpo. A transfobia imposta nessa matéria acontece em tom de “ela acostumou-se”. As imagens refletem isso, entre uma imagem e outra existe uma narrativa de segredo, “um misto de realidade crua e cruel com fantasia hedonista”. A necessidade de pontuar que existe uma “cruel fantasia” marca a narrativa em um espaço distante da realidade, pontuando o “outro lugar” reservado ao corpo trans. Essa narrativa também constrói a transição de uma imagem para a outra. Vestida, Paulinha apresenta-se confiante; ao se despir – e revelar a “verdade” –, Paulinha torna-se frágil. A falta de representatividade também se situa nas narrativas repetitivas que parecem ser a única forma de contar a história de um corpo que foge das normas binárias de gênero.

3.2.2 Miss Fame

Figura 16: Imagem de Moda 8: Miss Fame



Fonte: Vogue Portugal

Publicado em junho de 2020 no site da Vogue Portugal – artigo originalmente publicado na edição de outubro de 2019 da revista impressa – a entrevista com Miss Fame contou também

com um editorial exclusivo com fotografia de Thibault Theodore Babin e styling de Laurent Dombrowicz. A Drag Queen – que também é maquiadora e modelo – quando não está montada, identifica-se como gênero fluído. A matéria desdobra-se por meio da transcrição da entrevista feita por telefone. Durante a entrevista, Miss Fame traz falas importantes: “Quero que a indústria continue a recompensar e a celebrar modelos como eu” é uma das frases que a Vogue escolheu para iniciar a matéria.

A imagem, construída em tons de cinza, traz Miss Fame como destaque em cima dos primeiros degraus de um escadote. Junto dela aparecem dois corpos nus que performam manequins. O cenário transmite uma sensação de bastidores, onde as texturas do tecido que cria o fundo infinito aparecem propositalmente. Miss Fame posa de forma similar a um dos corpos que retratam manequins, enquanto o outro a olha de baixo mostrando admiração. Os corpos que constroem os manequins são corpos magros, que performam androginia através da ausência de características físicas do gênero masculino ou feminino. Apesar disso, é possível perceber que um dos corpos é lido socialmente como uma mulher cisgênero e o outro lido socialmente como um homem cisgênero. Essa diferenciação constrói uma narrativa de transição à imagem.

A composição da imagem coloca Miss Fame na posição de “terceiro gênero”, posicionada no meio da escada entre uma coisa e outra. A representação do “caminho do meio” entre os gêneros binários. Enquanto os modelos a sua volta estão nus, ela utiliza um vestido desconstruído, composto por diversas peças de alfaiataria. Nascimento (2022) afirma que as travestigeneridades representam um gênero independente, um terceiro gênero. Brincar com a fluidez de gênero é algo que faz parte da vida da entrevistada. Por isso, apesar de trazer diversas feminilidades, não utiliza nenhum tipo de enchimento nas mamas. Como explica Rose (2001), a feminilidade pode ser vista como uma imitação do que significa ser mulher.

Dessa forma, a construção do feminino é feita por meio de elementos clássicos, como maquiagem, vestido e salto alto, como explica Rose (2001). Entretanto, junto disso, observa-se o “outro lugar” mencionado por Irigaray, feito com o uso da objetificação a distância, tanto da audiência quanto do corpo que está “aos pés” de Miss Fame. Seu rosto luminoso e seu cabelo em movimento trazem a sensação de beleza fascinante. O corpo que está ao chão olha para Miss Fame e conseqüentemente para o lugar que ela ocupa, essa composição cria uma sensação de

desejo. Junto disso e em posição similar a que se encontra Miss Fame, o outro corpo, posicionado sobre uma base quadrada, esconde seu sexo com a mão.

Assim, é possível compreender a intencionalidade de construir uma imagem que “brinca de esconder” e coloca dúvidas sobre sexo e gênero na audiência que observa. Apesar de em sua entrevista Miss Fame compartilhar que esteve em um painel sobre fluidez de gênero na Moda e o impacto que isto significa para a indústria, a entrevista não aprofundou essa temática. À vista disso, é possível observar que, em sua performance, existem aspectos femininos e masculinos, no entanto, é perceptível que essa fluidez é atingida através da magreza. Tanto o corpo de Miss Fame, como os corpos que posam ao seu lado são corpos excessivamente magros, nos quais a ausência de curvas e mamas neutraliza o feminino e o masculino em um “corpo comum”.

3.4 Considerações sobre as análises das imagens

Figura 17: Síntese visual das Imagens de Moda analisadas 2



Fonte: criado pelo autor

Ambas as imagens apresentadas junto às entrevistas apresentam-se em preto e branco, talvez o tratamento da imagem seja para trazer um ar de documentação histórica, talvez apenas seja um fator incomum. É curioso observar esse detalhe, pois as fotografias em preto e branco oferecem à audiência sensações diferentes das coloridas. Ao mesmo tempo que podem ser associadas a algo antigo, uma comprovação histórica, também podem remeter ao luto. Butler (2022) compreende que “A violência sobre aquelas que não são exatamente vidas, que vivem em um estado de suspensão entre a vida e a morte, deixa uma marca que não é marca” (p. 49).

Para além disso, as roupas também possuem certa similaridade, ambas vestem roupas de alfaiataria, estruturadas ao corpo, que apenas da rigidez do tecido também apresentam certa fluidez, através das dobras e caimentos. O uso da alfaiataria é interessante, visto que historicamente o alfaiate criava e costurava roupas “para homens”. Foi por meio do terno que Yves Saint Laurent causou grande discussão sobre moda e gênero. Vestidas, ambas compartilham uma posição de poder, seja pelo ângulo da imagem, seja por estarem em cima de algo, são vistas no topo.

Apesar dos pontos em comum, a forma como a história de Paulinha é contada é completamente diferente da forma como Miss Fame fala sobre si. Existe uma passividade da Paulinha em sua própria entrevista, em que outras pessoas falam dela e por ela. Já Miss Fame fala com firmeza sobre a importância da própria existência. Entre uma e outra há uma geração de diferença. Miss Fame reconhece isso quando diz ter medo de ser passageira.

O medo é que a tendência seja ultrapassada. Porque isso é algo que, historicamente, acontece. Mas enquanto eu estiver aqui, quero que a indústria continue a recompensar e a celebrar modelos como eu, modelos que não são conformes com o seu gênero, modelos com fluidez de gênero, modelos *trans*, modelos com uma beleza que não é convencional. Quebrar as barreiras, fazer a diferença, celebrar a diversidade. É isso que mostra que estamos num tempo de mudança (Miss Fame).

Pontua-se que, da mesma forma que é importante respeitar as vontades em relação a pronomes e termos a serem utilizados – como travesti, por exemplo – também se deve fazer recortes geracionais; ou seja, entender que, apesar de sempre existirem outras identidades de gênero, sua nomeação é algo recente. A falta de referência faz com que um corpo fora da norma de gênero se agarre a qualquer coisa que compartilhe da sua divergência à norma. Por exemplo, apesar de se colocar como “paneleiro”, apenas um corpo transgênero receberia esse tipo de pergunta: “Aproveito para lhe perguntar o que já devia ter perguntado há muito: porque não mudou de sexo?”.

A principal diferença na forma como a entrevista é produzida, e conseqüentemente a narrativa das imagens é construída, está no posicionamento das entrevistadas. Enquanto em sua

entrevista Paulinha é observada como um animal em um zoológico e vista como passiva da sua própria história, na entrevista de Miss Fame existe um posicionamento ativo. Nascimento (2022 APUD Ribeiro 2019) observa que “A ausência do lugar de fala não é apenas um direito à palavra” é também “[...] o lugar marginal que nossa existência ocupa dentro da hierarquização social das diferenças” (p. 78). A forma como Miss Fame direciona a conversa não abre margem para perguntas invasivas em relação ao seu órgão sexual. Essa comparação é crucial para perceber a importância de representatividades positivas e narrativas diversificadas sobre identidades de gêneros que estão fora da norma.

3.5 Análise de Linguagem Neutra dentro da Vogue Portugal

Apesar de essa ser uma pesquisa sobre Cultura Visual baseada em imagens, ao longo do processo, foi possível perceber a Moda não apenas como um elemento visual, mas também como linguagem. Dessa forma, entendeu-se a necessidade de mapear a linguagem escrita atrás de menções à não-binariedade e à linguagem neutra.

Ao pesquisar a palavra “não binária” no site da revista Vogue Portugal são encontrados sete resultados. O primeiro aparece em 2019 em uma matéria sobre Indya Moore, em que a revista a identifica como uma pessoa não binária. O segundo resultado é uma outra entrevista, por meio da qual Honey Dijon comenta sobre o termo ser recente. No artigo publicado em 2020 sobre “As maiores conquistas da indústria da Moda na última década” – aparece no sistema de busca apesar de a palavra em si não ser utilizada – são mencionadas algumas inclusões feitas pela Moda nos últimos anos. Para além dessa aparição, a matéria de 2020, “O bê-á-bá do LGBTQIA+”, publicada no mês do orgulho LGBTQIA+, desmembra e explica a sigla, trazendo algumas identidades de gênero fora do espectro binário:

Gênero inconformado: Alguém que expressa gênero fora das normas tradicionais associadas à masculinidade ou feminilidade. Nem todas as pessoas inconformadas com gênero são transgênero, e algumas pessoas transgênero expressam gênero de maneira convencionalmente masculina ou feminina.

Fluidez de gênero: Um termo usado por pessoas cuja identidade muda ou flutua. Podem-se identificar ou se expressar como mais masculinos em determinados dias ou situações e mais femininos em outros/as.

Gênero neutro: Alguém que prefere não ser descrito por um gênero específico.

A palavra pode ser lida em uma matéria sobre aplicativos de relacionamento e, em enfim, em matéria sobre menstruação, depara-se com a palavra no título: “Precisamos de incluir as pessoas trans e não binárias quando falamos do período” – o único resultado até então. Em 2021, “não binário” volta a aparecer junto a artigos sobre séries. Em uma explicação sobre a nova temporada de Sex Education, pode-se ler que “A terceira temporada deu um passo extra ao incluir personagens não binárias no elenco, que permitiram trazer um olhar mais pessoal às dificuldades sentidas por esta comunidade”. Da mesma forma que em matéria sobre a continuação de Sex and City, encontra-se a possibilidade de um personagem não binário, segundo o artigo “Che, uma comedianta *stand-up* não binária que regularmente coapresenta com Carrie o seu podcast de êxito”.

Em fevereiro de 2024, na edição 247, conhecida também como *The Kitsch Issue*, a Vogue Portugal não realizou propriamente um editorial de moda sobre a temática, mas, na página 160 da seção Vogue, compartilhou uma análise **Cisnes entre Patos**, exaltando o que “As pessoas extravagantes têm muito de especial”. Dentro dessa análise, escrita em linguagem neutra, apresentou Jeauri Cassanova, *influencer* que se identifica como uma pessoa não binária. Durante o texto, a revista traz um indicativo sobre a linguagem neutra: [N.R.: Cassanova identifica-se como uma pessoa não binária, daí a formulação de gênero neutro]. A partir de pesquisa realizada, essa foi a principal e única aparição da linguagem neutra na edição impressa da revista Vogue Portugal.

3.6 Comparativo entre as análises

Antes de desenvolver um comparativo sobre as imagens, é crucial pontuar mais uma vez a ausência de imagens que apresentem os parâmetros pré-estabelecidos em sua totalidade.

Porém, é também através da ausência que se pode pontuar a invisibilidade da não-binariedade dentro da sociedade. A imagem de moda, mediante os editoriais da revista Vogue, é uma ferramenta importante na tradução da performance de gênero, visto que em inúmeros editoriais a revista conta histórias que sugerem o que é feminino e o que é masculino. Dessa forma, pode-se afirmar que a imagem de moda é uma ferramenta responsável dentro da Cultura Visual, não só pelo reconhecimento do gênero, mas também por afirmar a norma e introduzir novas performances através da vestimenta.

Figura 18: Síntese visual das Imagens de Moda analisadas 3



Fonte: criado pelo autor

Para além das imagens, a revista tem o poder de melhorar a compreensão dessa identidade dentro da sociedade por intermédio da nomeação da não-binariedade; do uso da linguagem neutra não apenas para apresentar uma pessoa não binária, mas também para reconstruir as imagens normativas. As aparições pontuais surgem porque a Moda e a comunidade *queer* sempre andaram juntas – apesar de a História da Moda tentar ocultar isso o tempo todo. Vive-se em um momento onde a representatividade finalmente se tornou algo requisitado. Seria um tanto “não dentro das tendências” por parte da indústria da moda não falar sobre o que está sendo falado.

Nos Editoriais de Moda apresentados na seção Vogue da revista é possível observar a construção de diversas narrativas, que à medida em que podem conter certa representatividade, cumprem papéis estereotipados estabelecidos pela norma. Esses lugares não são os mesmos que ocupam os modelos cisgêneros, os quais ilustram grande parte das histórias contadas na revista. Os corpos deslocados da norma aparecem quando são solicitados, ou seja, ilustram as histórias que cabem a si. É possível ver uma grande diversidade de corpos em apenas um editorial, que literalmente fala sobre isso.

A estereotipagem, em outras palavras, é parte da manutenção da ordem social e simbólica entre o 'normal' e o 'pervertido', o 'normal' e o 'patológico', o 'aceitável' e o 'inaceitável', o 'pertencente' e o que não pertence ou é o 'Outro', entre 'pessoas de dentro' e 'forasteiros' entre nós e eles (HALL, 1997, p. 192).

Diferentemente dos editoriais da seção Vogue, que não contém textos auxiliares, nas entrevistas, as imagens auxiliam na ilustração das narrativas contadas por meio das palavras. Mesmo que as imagens sejam feitas através da produção de moda e também seja um editorial de moda, é importante levar em consideração o texto que as acompanham. Dessa forma, essas imagens, como foi dito anteriormente, recebem um conceito documental. É interessante que histórias como a da Paulinha sejam publicadas na Vogue Portugal. Entretanto, em diversos momentos, são os estereótipos que constroem a narrativa. É constante o uso de expressões, como “a mulher que é homem”, lembrando constantemente que aquela pessoa “não é uma mulher por completo”. Isso potencializa a transfobia mediante a ideia de que falta algo para um corpo trans ser verdadeiro.

O principal ponto em comum entre as imagens é o “outro lugar”. De alguma forma, todas as imagens passam por essa ausência, pela representação da falta de algo. Hall (1997) explica que “A estereotipagem implanta uma estratégia de 'cisão', que divide o normal e aceitável do anormal e inaceitável. Em seguida, exclui ou expelle tudo o que não cabe, o que é diferente” (p. 191). É assim que as histórias acabam por serem contadas, mesmo quando protagonistas, os corpos ocupam o lugar do Outro.

A despeito da forma como nos autodefini-vos, como corpos trans* e travestigêneres, ao recusarmos a suposta verdade biológica imposta pelo CISTema sexo-gênero-desejo, entramos em um lugar de precarização de nossas existências, exatamente por ocuparmos um não lugar em relação ao gênero normativo. As experiências de outreridades por nós vivenciadas nos retiram de uma condição de inteligibilidade humana imposta pelos corpos cis, que possuem privilégios na colonialidade de gênero (LANZ, 2023, p. 58).

A introdução de corpos fora da norma na indústria da moda é feita a partir do apelo dos consumidores por desejarem uma maior representatividade. A partir do momento em que as pessoas desejam serem-se nas imagens que vendem as roupas que elas consomem, as produções de moda movimentam-se para introduzir outros tipos de corpos. Entretanto, a utilização desses corpos dentro da indústria deve ser muito bem observada. Afinal, historicamente a moda oculta referências LGBTQA+.

A relação corporificada com a norma exerce um potencial transformador. Postular possibilidades para além da norma, ou mesmo um futuro diferente para a própria norma, faz parte do trabalho da fantasia, quando entendemos fantasia como tendo o corpo como ponto de partida para a articulação que nem sempre é restrita ao corpo como esse de fato é (Butler, 2022, p. 54).

Na melhor das opções, quando corpos assumidamente não binários protagonizam os editoriais de moda, essas imagens flertam com a exotização. Para além disso, todos os corpos apresentados são magros. Atrelar a magreza à não-binariedade é também relacionar a identidade de gênero à estética andrógina. Quando se presume que a imagem do que está além da binariedade de gênero é um corpo que “neutraliza” as diferenças biológicas através da magreza, interrompe-se a criação de novas possibilidades. Nascimento (2022) externa seu desejo por “[...] romper criativamente com a compulsoriedade binário de que ou se é homem ou se é mulher”. Isso significa construir possibilidades e não novas normas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Não há dúvidas de que a moda apresenta possibilidades e diversidades de expressão de gênero, porém, quando se observa a moda como indústria, adentra-se em uma ferramenta potencializadora de um sistema binário de gênero. Apesar de historicamente buscar inspiração e mão de obra na comunidade LGBTQA+, a indústria da moda tem receio em se tornar pioneira do

próprio sistema. Mesmo que as revoluções históricas estejam diretamente relacionadas à quebra de normas, a atual indústria da moda acovarda-se em nomear o novo.

A primeira capa sobre moda não binária proposta pela Vogue (Estados Unidos) foi protagonizada por um homem cisgênero e heterossexual em 2020. Apesar de inúmeros lugares apresentarem essa capa como “histórica”, para os corpos não binários, foi como se a moda assumisse que está tudo bem quebrar a norma de gênero das roupas se quem a veste faz parte de um sistema cisgênero e heterossexual. Não à toa, após a revista ser vinculada a uma das pessoas mais importantes para a moda não binária, essa demonstrou que estava profundamente incomodada com a decisão da Vogue. Em entrevista, Billy Porter afirmou não estar convencido da forma como a moda não binária foi “aceita”.

Não estou necessariamente convencido e aqui está o porquê: Eu criei a conversa (sobre moda não binária) e ainda assim a Vogue ainda colocou Harry Styles, um homem branco, heterossexual, em um vestido em sua capa pela primeira vez (...). Isso é política para mim. Esta é minha vida. Tive que lutar minha vida inteira para chegar ao lugar onde pudesse usar um vestido para o Oscar e não ser morto. Tudo o que ele precisa fazer é ser branco e heterossexual (Billy Porter).

Lanz (2015) observa que “Os corpos transgêneros só cometem transgressão por ousarem reconhecer-se e expressar-se em identidades de gênero que culturalmente não lhes pertence” e não por essas expressões “[...] serem de alguma forma inapropriados à expressão dessas mesmas identidades” (p. 223). Essa capa “histórica” representa muito bem como a indústria da moda apropria-se da moda construída por corpos marginalizados e a apresenta ao mundo de uma forma “limpa”, de uma forma branca, de uma forma neutra. É nessa lógica que, em resposta ao questionamentos de gênero, constrói-se uma “moda neutra”, pela qual marcas oferecem roupas básicas e as catalogam como “sem gênero”. Pode-se afirmar que a moda é instrumento de controle de gênero, visto que a indústria da moda ainda determina o que é “roupa de mulher” e “roupa de homem”. Mediante essas regras, que ditam uma organização social de gênero, as

roupas funcionam como uma ferramenta reguladora de gênero. Apesar disso, as grandes revoluções dentro da moda acontecem quando existe quebra da norma.

É quando a divisão entre o masculino e o feminino encontram-se ou cruzam-se que as peças consideradas as mais icônicas da história da moda são criadas: as calças feitas por Chanel ou o terno criado por Yves Saint Laurent. Esses, são apenas dois exemplos de momentos considerados históricos dentro da indústria na moda que só foram possíveis porque seus criadores enfrentaram a divisão binária dos gêneros dentro da indústria da moda. Apesar disso, existe um certo receio dentro da indústria e principalmente dentro dos veículos de comunicação de moda em assumir que as divisões binárias de gênero fazem cada vez menos sentido. Misturar as peças de cada gênero ainda é visto como ousadia dentro de uma indústria que vende-se como autêntica e inovadora.

A moda neutra, sem-gênero, *genderless* ou como queiram nomear apresenta-se na linha do tempo da história atual da moda como uma resposta a alguns questionamentos sobre gênero e também sustentabilidade, porém tal qual uma tendência passageira foi deixada de lado por grande parte das marcas que fizeram uso do assunto na altura. De forma pouco inovadora grande parte das marcas apresentaram em suas coleções “sem gênero” roupas básicas e já presentes no guarda-roupa de ambos os gêneros, como camisetas lisas, calças e calções jeans e roupas em moletom. Tanto a Gucci como Vivianne Westwood mantem a divisão binária em seus sites de compras, apesarem de misturarem modelos em seus desfiles.

Dessa forma, essas roupas constroem uma narrativa que visa neutralizar as diferenças entre o feminino e o masculino, entendendo a quebra da divisão binária de gênero como um “não gênero”. Na banda desenhada “Gênero Queer: Memórias por Maia Kobabe” (2023) encontra-se um questionamento feito por ela após a sua transição como uma pessoa não binária “Como eu acabei com um guarda-roupa de um rapaz adolescente desinteressante?”. Ao deparar-se com um guarda-roupa composto por camisetas, calças e bermudas “neutras” uma crise estética é instalada em sua cabeça e assim chega a conclusão de que “Eu quero poder me definir por aquilo que sou e não por aquilo que não sou”. Ao anular as diferenças que já foram construídas e estão estabelecidas através das performances de gênero define-se a não-binariedade como uma subtração e não como uma soma. De certa forma, num primeiro momento a neutralidade oferece

uma certa proteção dentro de um sistema cisgênero pois confere a um corpo fora da norma uma certa invisibilidade. Entretanto, em que medida essa “proteção” não é apenas uma maneira de anular os corpos que encontram-se fora dos espectro binário de gênero?

É importante observarmos essa “neutralidade” também como um estereótipo fruto do “não lugar”. Afinal, é a partir da ausência que se constrói aquilo que é lido como neutro e junto dele vem o discurso do irreal. A neutralidade anula o binário retirando das peças características socialmente impostas como femininas e masculinas, como se quisesse uniformizar ao ponto de tornar-se invisível. Apesar de a moda também ser uma linguagem, diferente da linguagem escrita e verbal onde a neutralidade retira o marcador binário, através das roupas buscamos diferentes possibilidades de externar o que somos.

A indústria da moda utilizou da invisibilidade para ocultar a comunidade LGBTQA+ de diversas formas, seja através da apropriação de tendências ou da ocultação da orientação sexual de estilistas, responder um questionamento de gênero com uma proposta neutralizadora não parece inocente. Assim, a medida em que os corpos não binários começam a - minimamente - aparecer nas imagens de moda, recebem um endeusamento que os deixam distantes da realidade. Ainda ocupa-se o lugar do mito. Uma possibilidade distante. Quando se existe uma necessidade de corpos trans se adequarem a uma sociedade cis - proteção e aceitação - o neutro aparece como uma possibilidade de fugir da norma ou como uma forma pré-estabelecida de ocultar aquilo que está fora da norma? Não podemos deixar de pontuar que o gênero binário é fruto do colonialismo, a cultura ocidental é construída de forma visual da mesma forma que o gênero é imposto de forma visual. Alinhar a não-binariedade com aquilo que é oculto e/ou inexistente constrói um discurso que impossibilita a referência.

Apesar da identidade de gênero não binária ser uma recusa ao sistema binário de gênero, a relação entre o feminino e o masculino não deve ser construída através da anulação desses marcadores. Afinal, estar fora da norma binária de gênero não é sobre não ter um gênero. As referências visuais da não-binariedade precisam ser construídas - e nomeadas - através de performances plurais. O que surge como um “resposta a uma demanda” como podemos observar na moda neutra e/ou sem gênero não apresenta novas possibilidades. Arrisco dizer que através da neutralidade silenciam-se outras formas de se olhar para o gênero. Em #soquenao entrevista para

a RTP (2021), Ary Zara - pessoa trans não binária e idealizador do Queer Art Lab - afirma que “O ser passável, em primeiro lugar é violento, no sentido em que as pessoas tentam se aproximar muito de uma imagem que é considerável aceitável”.

É para além de importante estarmos atentos em pró de qual Cultura Visual estamos a trabalhar, ser decolonial é questionar a binariedade de gênero imposta e de que forma ela se sustenta. É necessário internalizar as questões sobre representatividade propostas por Stuart Hall e trazê-las como uma ferramenta de mudança. Devemos lembrar que, Portugal ocidentalizou culturas através da colonização e é preciso perceber qual a consequência disso nas imagens criadas pela Vogue Portugal. Trazer essa discussão, é alinhar o discurso que a própria revista sustenta e falar de gênero de forma ampla, não porque “está na moda” e sim porque é preciso. Butler (2017) relata que algumas pessoas questionam qual a utilidade em aumentar as possibilidades de gênero, sua resposta é de que a possibilidade não é um luxo mas sim crucial.

Ary (2021) compartilha que as pessoas não binárias estão invisíveis na sociedade “Nós não podemos esquecer que o sistema de gênero binário é uma criação do homem - com h pequeno - cis hétero” e também afirma que “Não existe representatividade não binária em Portugal em lado nenhum”. Mostrar a identidade de gênero não binária como uma possibilidade é torna-la visível, Butler (2017) defende que deve-se subestimar o que a “[...] concepção do possível faz por aqueles para quem a própria sobrevivência é a questão mais urgente” (p. 56). A representatividade visual de novas possibilidades de gênero é afirmar que pessoas que identificam-se fora do espectro binário de gênero existem, são reais e de certa forma, já estão inseridas na sociedade.

No documentário “Intransitivo: Um Documentário sobre Narrativas Trans (2022)”, Drone - pessoa não binária que trabalha com moda - partilha que “A gente - pessoas não binárias - fica se adaptando e cedendo a um sistema o qual não nos dá nada em troca”. Da mesma forma, Ary (2021) compartilha do sentimento e diz que “É difícil tu navegar num sistema que não te contempla” afinal “O sistema binário acaba por ser também um sistema super violento porque quando tu nasce através da observação do seus genitais decidem e definem uma série de possibilidades que vai ter no teu percurso”. Esses relatos são relevantes para que possamos

perceber que as estruturas binárias de gênero nas quais a indústria da moda baseia-se é, para muitos corpos, uma estrutura violenta.

Assim, é urgente refletirmos qual é o interesse por trás da manutenção da estrutura binária na indústria da moda, e questionarmos se existe ainda alguma necessidade em uma revista como a Vogue denominar-se uma revista “feminina” a medida que os seus próprios editoriais de moda trazem corpos masculinos. Para além de se afirmar como a edição mais inovadora entre as Vogues, é preciso que a Vogue portuguesa olhe para sua própria história e perceba qual a melhor forma de utilizar as influências vindas dos países que Portugal colonizou, países esses que foram ocidentalizados também através da binariedade de gênero. Afinal, como afirma Oyewuni (2021), a imposição do gênero ocidental - dividido entre homem e mulher - foi um processo fundamental na construção de um sistema hierárquico entre colonizador e colonizado.

Questionar em que medida a moda e a neutralidade dentro da moda é ou não um fator representativo para outras possibilidades de gênero é também debater quais referências partem das próprias identidades e quais delas são empurradas pela norma. Em sua entrevista Ary (2021) sugere “[...] trabalharmos a passabilidade trans: eu sou trans tu notas que eu sou trans ótimo” para que, como explica Oyewuni (2021), efetivamente, tornar o gênero visível, visto que esse também é um processo de criação do gênero. Para além disso, Ary (2021) defende que “Nem todas as pessoas não binárias têm de ter um ar andrógino, fora da caixa ou usarem pronomes neutros. E todas têm direito à sua autodeterminação e a sair da invisibilidade a que continuam sujeitas”. Assim, é crucial entendermos que pessoas não binárias não devem construir uma imagem homogênea.

A ideia implícita em passabilidade é que a legitimação da identidade de gênero que está sendo expressa por alguém depende desta pessoa conseguir passar sem deixar nenhum tipo de dúvida em seus interlocutores quanto ao seu correto enquadramento em uma das duas categorias do dispositivo binário de gênero. Ou seja, a pessoa transgênera deve corresponder o mais exatamente possível aos atributos estereotipados do gênero em que deseja se expressar. A passabilidade cumpriria, assim, uma função de legitimação da

identidade, através da alteridade proporcionada pelo olhar do outro, nos relacionamentos interpessoais diários da pessoa transgênera com outras pessoas (cis ou trans). Dentro dessa concepção altamente predominante dentro do mundo transgênero, o outro tem uma importância crucial na confirmação ou na invalidação da identidade de gênero que o indivíduo quer expressar ao mundo (LANZ, 2015, p. 130).

Diferente da imagem construída pela norma sobre o que entende como “terceiro gênero”, a identidade de gênero não binária apresenta-se de forma plural e em diferentes tipos de corpos, mantendo ou não características binárias. A transgressão do gênero pode ocorrer de diferentes formas para além da anulação dessas características, por tanto vincular a não-binariedade apenas a uma imagem andrógina é também uma normatização dessa identidade de gênero, afinal a não-binariedade encontra-se também nas curvas dos corpos gordos. Butler (2023) defende que “Vidas transgênero têm um potencial e um impacto real na vida política em seu nível mais fundamental” assim, a partir de corpos não binários convidamos a questionar o controle de gênero imposto pela imagem de moda dentro da sociedade.

Por fim, é crucial estar atento não só as imagens que nos rodeiam mas também aquelas que criamos é importante direcionar os estudos da Cultura Visual para um caminho que questiona as normas e as estruturas sociais. Hall (1997) acredita que “A ação social é significativa tanto para aqueles que a praticam quanto para os que a observam”. Desenvolver novas referências para outras possibilidades de gênero não deve ser visto como uma tendência passageira, muito menos como um favor que a indústria da moda faz aos consumidores, mas sim como um fator representativo que comprova a existência de identidades para além das construções binárias. É preciso que a indústria da moda reconheça a não-binariedade dentro da sua própria história para que futuramente as próximas gerações não tenham dúvida de que existem.

BIBLIOGRAFIA

AKKAYA, Deniz: THE FLUID HISTORY OF ANDROGYNOUS FASHION, Dry Clean Only Magazine, 26 dezembro 2020 [<https://drycleanonlymagazine.com/the-fluid-history-of-androgynous-fashion/>]

BATEMAN, Kristen. Vivienne Westwood Is the Original Riot Grrrl, 2018 [<https://www.lofficielusa.com/fashion/vivienne-westwood-interview-punk-fashion-climate-change>]

BIZ, Eduardo; O AMPLIAMENTO DO CONCEITO DE GÊNERO NA MODA, Ponto Eletrônico [<https://pontoeletronico.me/2014/o-ampliamento-do-conceito-de-genero/>]

BUTLER, Judith. CORPOS QUE IMPORTAM: os limites discursivos do “sexo”. São Paulo: n-1, 2019.

BUTLER, Judith. PROBLEMAS DE GÊNERO: Feminismos e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 25 edição, 2023.

BUTLER, Judith. Sujeição, resistência e ressignificação: entre Freud e Foucault. Em: A vida psíquica do poder: teorias da sujeição. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

BORRUSO, Marinella HOMBRE, MUJER Y MUXE EN EL ISTMO DE TEHUANETEPEC México: Editora Plaza y Valdés, 2002.

BOZINOSKI, Mónica. Once upon a time in Vogue, Vogue, Portugal, 2019 [<https://www.vogue.pt/heal-the-world-editorial-moda>]

CALANCA, Daniela. HISTÓRIA SOCIAL DA MODA

CASCAIS, António Fernando; Performatividade de gênero, performatividade queer e o queering como método: Uma introdução, Faces de Eva: Revista de Estudos sobre a Mulher, Lisboa, 2019.

CONNELL, Raewyn; PEARSE, Rebecca. Gênero: uma perspectiva global. São Paulo: nVersos, 2015.

COLELLA, Roberta; A Imagem da Mulher nas Revistas de Moda: O Caso da Vogue. Coimbra: Universidade de Coimbra. Relatório de Estágio em Comunicação e Jornalismo, 2015.

CRANE, D. Moda, identidade e mudança social. In: Crane, Diana. A moda e seu papel social: classe, gênero e identidade das roupas. São Paulo: Editora Senac. São Paulo, 2006.

DERRICK, Robin; MUIR, Robin. Unseen Vogue: The Secret History of Fashion Photography Paperback – 4 Nov. 2004

DOMINGUES, Patrícia. E ao anoitecer. Vogue Portugal: 2020 [<https://www.vogue.pt/e-ao-anoitecer>]

HALL, Stuart. Cultura e Representação. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio, 2016.

HALL, Stuart. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. In: Educação & Realidade. jul/dez. 1997.

_____, A identidade cultural na pós-modernidade. 11 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

_____, El trabajo de la representación. IEP – Instituto de Estudios Peruanos: Lima, Maio, 2002.

_____, Quem precisa de identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais. Petrópolis,RJ: Vozes, 2000..

HAVLIN, Laura. Teddy Girls: The Style Subculture That Time Forgot, AnOther magazine, 2015 [<https://www.anothermag.com/fashion-beauty/8064/teddy-girls-the-style-subculture-that-time-forgot>]

HOOKS, bell. O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras. 3a ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2019.

FERREIRA, Eduarda Maria; Relatório de Estágio na Revista Vogue Portugal: Identidade da Revista Vogue Portugal e da Empresa LightHouse, 2019

FLEMING, Olivia. Vivienne Westwood on Transgender Rights and Gender Fluidity in Fashion "I thought I was turning into a boy, and it didn't bother me at all", 2015 [<https://www.elle.com/fashion/q-and-a/a28423/vivienne-westwood-on-transgender-rights-and-gender-fluidity-in-fashion/>]

JANA, Rosalind. Dorothy Todd, a diretora homossexual da Vogue que abriu o caminho para a visibilidade LGBTQIA+, Vogue, 03 JUN 2020 [<https://www.vogue.pt/dorothy-todd-diretora-vogue-homossexual>]

KRISTANTO, Bayu Two-Spirits and The Decolonization Of Gender

LANZ, Leticia. O CORPO DA ROUPA: A pessoa transgênera entre a transgressão e a conformidade com as normas de gênero São Paulo: Editora Transgente, 2015.

LAWRENCE, Tim. "Listen, and You Will Hear all the Houses that Walked There Before': A History of Drag Balls, Houses and the Culture of Voguing". London: Soul Jazz, 2011 [<https://www.timlawrence.info/articles2/2013/7/16/listen-and-you-will-hear-all-the-houses-that-walked-there-before-a-history-of-drag-balls-houses-and-the-culture-of-voguing>]

LINDBERGH, Peter. On Fashion Photography – 40th Anniversary Edition. Colonia, Alemanha. Editora Taschen, 2020.

LLOSA, Mario The men-women of the Pacific: Paul Gauguin II TATE ETC 1 SEPTEMBER 2010 [<https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-20-autumn-2010/men-women-pacific>]

LOURO, G. L. Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

MATOS, Cátia. Livro de História: Le Smoking, Vogue, Portugal 2019 [<https://www.vogue.pt/historia-le-smoking-yves-saint-laurent>]

MIRZOEFF, Nicholas AN INTRODUCTION TO VISUAL CULTURE

MURCHO, Ana; Qual é o papel das revistas de Moda?, Vogue Portugal, 02 SEP 2020 BY ANA MURCHO [<https://www.vogue.pt/importancia-revistas-moda>]

NORWOOD, Arlisha. Amelia Bloomer: 1818-1894 NWHM Fellow, 2017 [<https://www.womenshistory.org/education-resources/biographies/amelia-bloomer>]

OYEWUMI, Oyeronke. A INVENÇÃO DAS MULHERES: Construindo Um Sentido Africano para Os Discursos Ocidentais de Gênero

ONESSIMO, Gabriella. Vivienne Westwood, Sex Pistols, and the Origins of Punk Fashion: Behind the legendary punk image of the Sex Pistols was the design vision of Vivienne Westwood. L'officiel, 2023 [<https://www.lofficielusa.com/fashion/vivienne-westwood-sex-pistols-punk-fashion-history>]

PATARRA, Judith; ALBUQUERQUE, Lina de: Androgenia cultural: O sexos se confundem, Atualizado em 31 out 2016, 18h46 - Publicado em 30 jun 1993, 22h00 [<https://super.abril.com.br/cultura/androgenia-cultural-o-sexos-se-confundem>]

PAOLETTI, Jo. SEX AND UNISEX: Fashion, Feminism, and the Sexual Revolution, Indiana University Press, 2015

ROSE, Gillian. Visual Methodologies: An Introduction to the Interpretation of Visual Materials, SAGE Publications Ltd, Londres, 2001

ROCHA, Marco, Vogue Portuguesa - a Construção de uma Identidade, Caleidoscópio, Lisboa, 2012.

SALEIRO, Sandra Palma; RAMALHO, Nélon; MENEZES, Moisés Santos de; GATO, Jorge (perito convidado); Estudo Nacional sobre as necessidades das pessoas LGBTI e sobre a discriminação em razão da orientação sexual, identidade e expressão de gênero e características sexuais [https://www.cig.gov.pt/wp-content/uploads/2022/05/Estudo_necessidades_pessoas_LGBTI_discrimina_orienta_sexual_id_express_genero_caractrstcs_sexuais.pdf]

SICARDI, Arabelle. Oh You Pretty Things! Relembrando a abordagem radical de Bowie para a beleza. Vice, 2016 [<https://www.vice.com/pt/article/gvxx93/oh-you-pretty-things-relembrando-a-abordagem-radical-de-bowie-para-a-beleza>]

SUMMERS, Chelsea. The Politics of Pockets: The history of pockets ins't just sexist, it's political, 2016 [<https://www.vox.com/2016/9/19/12865560/politics-of-pockets-suffragettes-women>]

SCHMITT, Juliana. Mortes Vitorianas: corpos, luto e vestuário. São Paulo: Alameda, 2010.

XIMENES, Maria Alice. Moda e arte na reinvenção do corpo feminino do século XIX. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2011.

National Portrait Gallery: Marlene Dietrich: Dressed for the Image [<https://npg.si.edu/exhibition/marlene-dietrich-dressed-image>]

Museum of Fine Arts Boston: Gender Bending Fashion [<https://www.mfa.org/exhibitions/gender-bending-fashion>]

Victoria and Albert Museum: The peacock revolution: 1960s UK menswear [<https://www.vam.ac.uk/articles/the-peacock-revolution-1960s-menswear>]

INTRANSITIVO: UM DOCUMENTÁRIO SOBRE NARRATIVAS TRANS Dirigido por Gabz 404, Gustavo Deon, Lau Graef, Luka Machado. Brasil, 2022

#SÓQNÃO: Um conjunto de breves entrevistas sobre o preconceito que convidam à reflexão, com Joana Martins. RTP. Lisboa, Portugal, 2021