

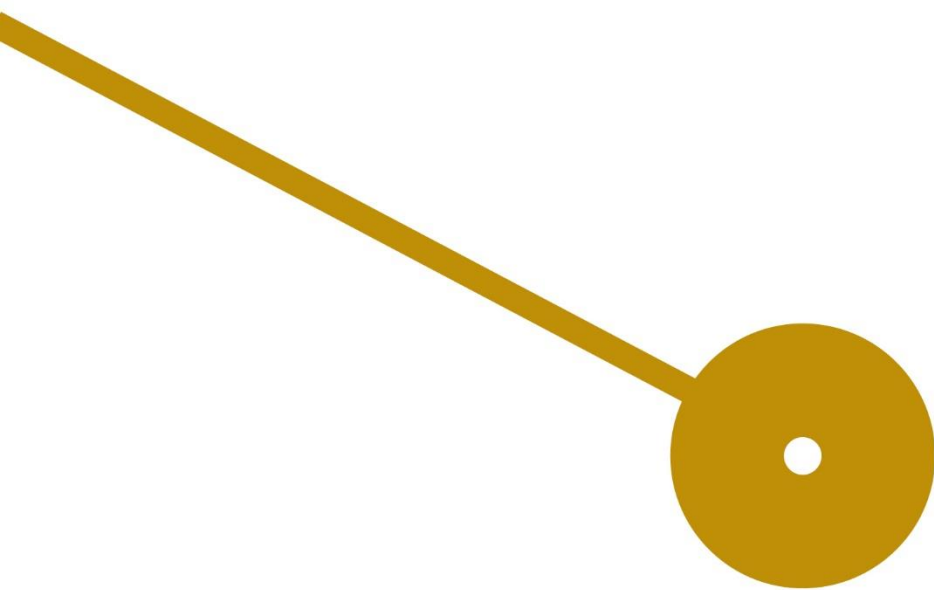
M

MESTRADO
ARTES CÉNICAS
FIGURINO

Vestuário e Género: uma abordagem referencial para um entendimento da performatividade

Maria Cristina Morais Campos Gil

10/23





MESTRADO
ARTES CÉNICAS
FIGURINO

Vestuário e Género:

uma abordagem referencial para um
entendimento da performatividade

Maria Cristina Morais Campos Gil

Dissertação apresentada à Escola Superior de Música e Artes do
Espetáculo como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre
em Artes Cénicas, especialização em Figurino.

Professora Orientadora
Doutora Manuela Bronze

Agradecimentos

À Professora Manuela Bronze, pela orientação, que é já anterior a esta dissertação.

Ao Pedro, ao Fábio, à Joana e ao Hélder, tão companheiros quanto exemplos.

À *treehouse*, que pergunta sempre o que me falta.

À minha família, que nunca deixa de cuidar de mim.

E ao Sérgio.

Resumo

Começando por contemplar imagens do presente, olhar-se-á a História, ao arpejo, numa tentativa de identificar ecos de outras rejeições do binarismo de género no vestuário ao longo dos tempos, no âmbito europeu.

Partindo de leituras sobre a performatividade de género, pretende-se questionar as narrativas convencionais sobre os ideais de masculinidade e feminilidade, concretamente no que toca ao vestuário.

A partir da observação de diferentes usos do vestuário, quer enquanto figurino de cena, quer no dia-a-dia, logo que assumido como um figurino, pretende-se reflectir sobre a atribuição de género no âmbito do vestuário e a actual, consequente, utilização deste como ferramenta na expressão de género, seja pela adesão, subversão ou negação desse sistema.

Palavras-chave

Género, vestuário, performatividade, figurino, subversão, estereótipo.

Abstract

Starting with images of the present, we will look at history backwards in an attempt to identify echoes of other rejections of gender binarism in clothing throughout the ages in Europe.

Based on a reading of gender performativity, the aim is to question conventional narratives about the ideals of masculinity and femininity, specifically regarding clothing.

Based on the observation of different uses of clothing, both as stage costumes and in everyday life, as soon as it is assumed to be a costume, the aim is to reflect on the attribution of gender in the context of clothing and its current use as a tool for gender expression, whether through adherence, subversion, or denial of this system.

Keywords

Gender, clothing, performativity, costume, subversion, stereotype

ÍNDICE

Introdução	7
I. Género e Performatividade	9
II. Desafiando o <i>Status Quo</i>	13
1. Panorama do Presente	14
2. Ecos do Passado	19
III. Vestuário Significante	32
1. Vestuário e Figurino	32
2. Palco e Teatralidade	35
IV. A propósito de uma herança cultural dos ideais de masculinidade e feminilidade	38
1. A imagem do subúrbio americano dos anos 50	39
2. A promessa falhada da <i>New Woman</i> fechou a mulher em casa	48
3. Artigos indefinidos: masculino, feminino e neutro	50
3.1 – A mulher e o <i>male gaze</i>	50
3.2 – Observação e controlo: corpos normais, corpos desviantes	52
3.3 – O espaço público e o espaço privado	54
3.4 – Será possível o neutro?	57
3.5 – A apropriação do oposto	61
4. As Heterotopias	66
4.1 – A procura do espaço seguro e as sub-culturas	67
4.2 – O palco como espaço de experienciação e contemporaneidade	72
V. Figurino e a performatividade de género	76
1. O “ator social” no quotidiano	76
Notas Finais	79
BIBLIOGRAFIA	82

INTRODUÇÃO

A questão da atribuição de género ao vestuário é abordada, nesta dissertação, para uma reflexão sobre como este tema se torna, em diversos contextos, um figurino na própria expressão de género, tendo em conta o que se nos apresenta não só através de imagens, como também no convívio com diversas franjas sociais.

Como ponto de partida, a teoria da performatividade de género (de Judith Butler) será o campo referencial para o entendimento do género enquanto construção social, aceitando assim que o género se expressa através de uma performatividade social, na qual a camada de roupa que nos envolve tem um papel essencial.

Ao contemplar imagens do presente, é possível constatar o curso de uma viragem sociocultural, que, no desafio da norma, têm vindo a reforçar a alteração da atribuição de género ao vestuário. Este desarranjo do *status quo* é, por isso, muito visual, baralhando as próprias noções de género, face ao seu sistema binário e à sua relação com o sexo biológico. Esta atitude desafiadora é contraposta, de forma insidiosa e ao longo do tempo, pela defesa dos chamados valores tradicionais, afinal, pilares da sociedade e do nosso modo de vida.

Assim, na análise das narrativas convencionais sobre os ideais de masculinidade e feminilidade, refletidos no vestuário, identifica-se como base deste sistema de convenções a década de 50, aliás, fenómeno relativamente recente na escala da História ocidental, da sociedade europeia ou europeizada. Ao analisar mais profundamente o referencial da década de 50, denuncia-se a cristalização deste período como o ideal, uma vez que a História é, frequentemente, escrita com factos de memória, nem sempre objetivos, e que a ideia do tradicional é, no mínimo, inconsistente.

Olhando ao arrepio, e tendo em conta fatores legendários, mais ou menos conhecidos, apresentam-se ecos de outros sistemas de convenções, na tentativa de mostrar como a expressão mais intensa deste fenómeno está inscrita, socialmente, há já longo tempo.

Desdobra-se a análise do binarismo de género, expressado através do vestuário, considerando o espaço público e o espaço privado, codificados como masculino e feminino, e de que forma se acede ao espaço público. Na mesma linha, analisa-se o neutro e as suas possibilidades e como, através do vestuário, a apropriação da mulher pelo vestuário masculino, e a apropriação do homem pelo vestuário feminino refletem a absorção de códigos comportamentais, porventura, convencionais.

Partindo, depois, da ideia de que o figurino reflete o mundo fora do contexto de espetáculo, far-se-ão considerações sobre de que forma o contexto de espetáculo e as subculturas funcionam como espaços seguros heterotópicos, de livre expressão. Observa-se então o palco como laboratório da subversão das expectativas de expressão de género.

Ao fazer o paralelismo entre o ator em cena e o “ator social” (Goffmann), o vestuário ganha contornos de figurino, revelando-se essencial como ferramenta do desenvolvimento da identidade pessoal e, sobretudo, da apresentação ao outro.

I. GÉNERO E PERFORMATIVIDADE



Men don't leave the Kitchen!

We all know a man's place is in the home, cooking a woman a delicious meal. But if you are still enjoying the single life and don't have a little mister waiting on you, then come on down to Hardee's for something sloppy and hastily



É incontornável a escrita e o pensamento de Judith Butler e a sua teoria da performatividade de género para abordar este tema. A obra de Butler é crucial na história do feminismo e nos estudos de género, sendo dos textos mais citados na filosofia moderna e na teoria cultural. O seu posicionamento impactou várias temáticas nos territórios da filosofia, sociologia, escrita crítica, literatura, transformando a discussão em torno do género e da sexualidade, desde os clássicos até à atualidade.

Em “Problemas de Género”(Butler, 1990b), coloca questões céticas sobre sexo, género e sexualidade; pede ao leitor que repense as categorias de identidade do mundo moderno, questionando porque é que nos identificamos em categorias como gay, hétero, feminino, masculino – de onde vêm, de que forma contribuem para ou contra preconceitos e se será possível mudar a sociedade ao questionar estas categorias.

Reflete a autora sobre como, ao assumir-se o “normal”, se cria uma categoria de “não normal”. A “normalidade” exige que os homens se comportem de forma máscula e as mulheres de forma frágil, sendo considerado “anormal” quem se comporta contrariamente. O resultado é ser tratado na sociedade com o preconceito, desde os simples olhares de desaprovação, até às situações de violência extrema. Embora a aceitação da homossexualidade se tenha transformado ou evoluído ao longo dos tempos, a heterossexualidade é, ainda, vista como norma. E, mesmo nos espaços onde isso não implica preconceito aberto, a simples categorização de “anormal” para todas as sexualidades que não a heterossexualidade tem um impacto negativo nas vidas de quem assim se identifica.

A autora recua, na tentativa de identificar de onde surgem estas categorias de normalidade, masculinidade e feminilidade – e qual a razão para ligarmos essas categorias tão fortemente à experiência de ser homem e de ser mulher. Propõe que essas categorias sejam um conceito socialmente construído, não havendo necessariamente uma ligação inquebrável entre sexo biológico e género, que obrigue a mulher e o homem a atuarem dentro do conjunto de comportamentos aceites como a norma.

Para Butler, a sexualidade é um ponto chave nesta discussão, questionando a normatividade da heterossexualidade. Assim, o centro da sua teoria assenta na ideia de que não há uma base natural para o género nem uma ligação inata entre o género e o sexo. São as convenções sociais sobre comportamento e apresentação visual que criam a ideia de que essa ligação é natural.

O género é real, enquanto construção social, enquanto conjunto de comportamentos e formas de estar reiteradamente cumpridos pelos indivíduos, que replicam e confirmam essa construção do género, socialmente anexada ao sexo biológico, desde nascença.

Butler chama a este processo “performativo”, um termo chave no seu trabalho. Frisa que esta performatividade não é apenas uma performance, mas sim uma performatividade que se torna por si própria real, que constrói realidade. Para a autora, dizer que o género é performado seria dizer que se assumiu um papel, que se está a representar para o mundo. Diferente é dizer que o género é performativo, pois ser performativo significa que produz uma série de efeitos. A forma como caminhamos, falamos ou vestimos, consolida uma impressão de ser mulher ou de ser homem. Ao invés de ser uma realidade interna inata, o género é um fenómeno que é produzido e reproduzido constantemente.

Esta diferença é importante, pois defende a teoria de Butler de ser acusada de dar a ideia de que o género é uma escolha, um “disfarce”. No seu livro *“Bodies that Matter”* Butler começa mesmo por esclarecer este ponto: *“For if I were to argue that genders are performative, that I could mean that I thought that one woke in the morning, perused the closet or some more open space for the gender of choice, donned that gender for the day, and then restored the garment to its place at night. (...) Certainly, such a theory would restore a figure of a choosing subject – humanist – at the center of a project whose emphasis on construction seems to be quite opposed to such a notion. (...) Gender is not an artifice to be taken on or taken off at will and, hence, not an effect of choice.”*(Butler, 1993)

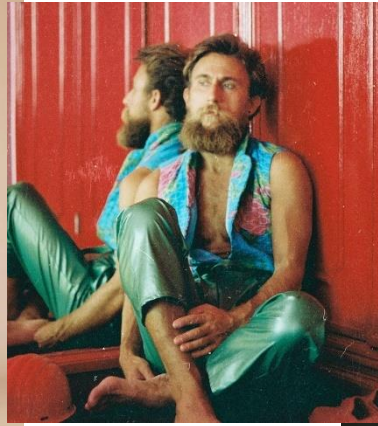
Portanto, a teoria de Butler é associada ao chamado construtivismo social, dando importância ao papel das convenções sociais na construção do fenómeno do género. Assim, Butler utiliza o termo “performativo” não no sentido amplo do que se relacione com a performance dramática (performático), mas apropriando-se das características do enunciado performativo da linguística, a partir da teoria dos atos de fala de J.L. Austin (Austin, 1962). Um enunciado performativo é o que implica a realização simultânea da ação evocada (por exemplo, declarar aberta uma sessão, num contexto de reunião ou semelhante, inicia de fato a sessão). Assim, são enunciados que não descrevem apenas certa realidade, mas alteram a realidade social que descrevem.

Neste sentido, Butler utiliza o termo performativo de forma semelhante a Austin, não dizendo que o género é em si um enunciado performativo, que só se torna real através do ato da fala, mas que o género é performativo da mesma forma que os referidos enunciados o são, neste caso através de atos repetidos, sob a base das convenções sociais, criando a realidade do género.

Nas palavras da autora, *“that the gendered body is performative suggests that it has no ontological status apart from de the various acts which constitute its reality”* (Butler, 1990a), ou seja, não existe um estado natural biológico essencial, mas uma “estilização repetida do corpo”.

Por isto, Butler revolucionou a forma de pensar sobre o sexo e as diferenças biológicas mais comumente utilizadas para distinguir as pessoas do sexo feminino e do sexo masculino; a sexualidade e a natureza específica dos desejos sexuais; e o género enquanto comportamentos utilizados para distinguir entre feminino e masculino.

II. DESAFIANDO O *STATUS QUO*



1. Panorama do Presente



Figura 1- Harry Styles fotografado por Tyler Mitchell, Vogue, Dezembro de 2020

Quando o cantor e ator Harry Styles apareceu na capa da revista *Vogue* usando um vestido comprido, com cauda, cheio de folhos, combinado com um blazer (figura 1), desencadeou uma série de reações que o iriam inscrever na imagem pública como exemplo de um ponto de viragem cultural.

A situação não foi a primeira do seu tipo: uma série de outros artistas e figuras públicas e outras (ditas anónimas) subverteram as expectativas de género através do vestuário. Apenas nas últimas décadas, de imediato, vêm à memória certos nomes, como David Bowie, Boy George, António Variações, Prince, Iggy Pop, Freddie Mercury, Lou Reed, Eddie Izzard. E, mesmo estes artistas não foram pioneiros deste fenómeno, mas marcaram as suas épocas, com impacto nos

respectivos contextos culturais e sociais. Acrescente-se que, também, tantas outras artistas mulheres exercitaram este tipo de subversão, para sublinhar que a subversão de género no vestuário tem histórias e percursos diferentes e diversos, conforme se fala de vestuário feminino ou masculino.

O que explica então, a título de exemplo, as reações e controvérsias espoletadas pela sessão de Styles para a revista Vogue? Estas vieram de todos os lados: ora Styles foi aplaudido, pelo seu posicionamento ousado e desconstrução das normas de género; ora outros lamentaram a destruição dos valores tradicionais da masculinidade; e ainda críticas agrídoces de quem, embora elogiando a mensagem, argumentava que seria desmerecer uma série de artistas, pertencentes a minorias, face a uma capa oferecida a um homem hétero cisgénero branco. Vocal, nesta última crítica, o próprio Billy Porter (fig. 2), que se apresenta, frequentemente, com conjuntos que desafiam a própria ideia de atribuição de género ao vestuário.



Figura 2: Billy Porter na red carpet dos Óscares de 2019, num design de Christian Siriano

Mas, apesar destas críticas, atualmente, a conversa sobre o futuro da moda, do vestuário e do papel do género na sua categorização, reiteradamente começa com um comentário sobre a capa da Vogue de Styles, aliás, o primeiro homem a aparecer sozinho numa capa da Vogue.

Às críticas conservadoras sobre a destruição dos valores tradicionais, Styles tem respondido repetidamente em cada aparição pública, utilizando écharpes de penas, colares de pérolas e, em geral, vestuário considerado (ainda) feminino.

De facto, perante as fações conservadoras a capa foi um verdadeiro escândalo; considerada um ataque ao nosso modo de vida e um sinal do colapso da nossa cultura, culminando frequentemente com o apelo “bring back manly man”. Ilustrando este sentimento, a imagem foi utilizada para compor um meme do tipo “something went terribly wrong”¹ (fig.3), comparando Styles a James Stewart, ator famoso da Época de Ouro de Hollywood. Curiosamente, já a publicação original deste tipo de meme comparava um modelo atual com um ator (Cary Grant) da mesma época, com a mesma estética.

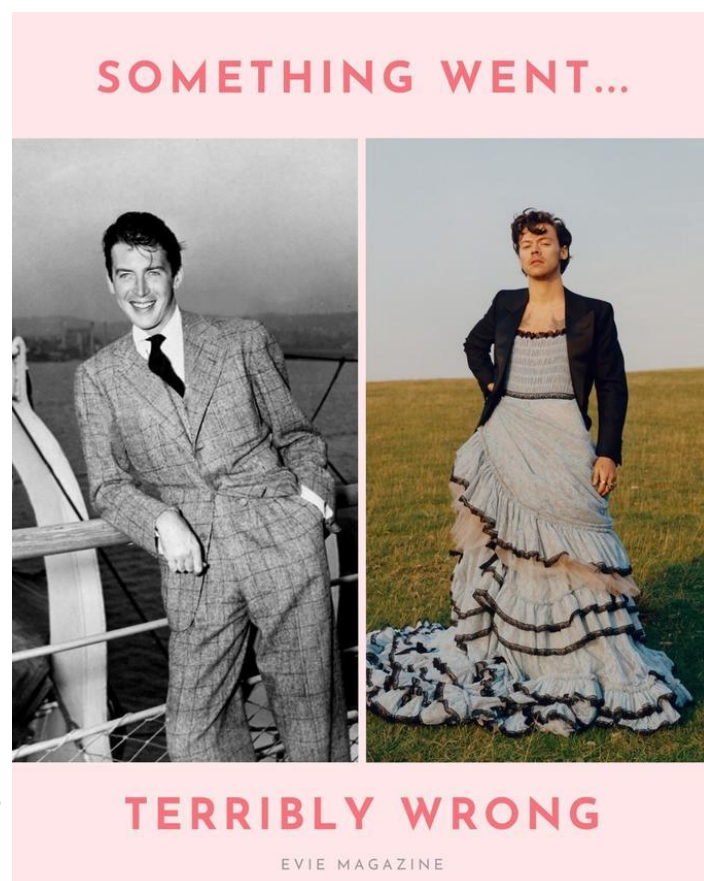


Figura 3: publicação na página de instagram da revista Evie, 2023

¹ Conforme explicado na página web Know Your Meme, “Something Went Terribly Wrong is a catchphrase most commonly used in a series of image macro memes comparing men's fashion of the past to modern men's fashion, showing a side-by-side example of each with the text ‘something went terribly wrong’ underneath, implying the fashion of the past is better. The format first appeared on Facebook in 2016, spreading online over the following years. As the phrase increased in prevalence, it took on more ironic, widespread interpretations beyond fashion.” – (Something Went Terribly Wrong, 2022)

Em resposta, outros fizeram as suas próprias montagens, comparando estas figuras (de meados do século XX) com figuras de várias épocas anteriores, lamentando ironicamente que algo terá corrido mal, no percurso do tempo, para os homens, afinal, já não usarem perucas, saltos altos, grandes adornos, etc..

De fato, desde a famosa capa com o famoso vestido, as *red carpets* encheram-se de outros homens cuja indumentária desafia o *status quo* no que diz respeito a indumentárias e género. A novidade do fenómeno é o fato de se estar a extravasar certas subculturas e de ser levada a cabo por homens que não se apresentam, publicamente, como *queer*. Isto é relevante, pois existe uma longa história de subversão por quem não encaixa no padrão heteronormativo da sociedade patriarcal, mas já não encontramos o mesmo legado deixado por homens cisgénero e hétero.

É certo, também, que estas figuras são vestidas por estilistas profissionais e aconselhadas por gestores de imagem, que entendem, atualmente, que tal atitude é favorável a uma certa imagem pública, sendo que este último fator é já um sintoma de que estamos a viver um ponto de viragem cultural. Ademais, não é irrelevante que estas pessoas sejam artistas, movendo-se num meio profissional que, não só permite comportamentos experimentais e subversivos do *status quo*, como os promove, pois beneficia através de imagens, do potencial de circularem pelo mundo com rapidez.

Como Styles, outros artistas trouxeram o movimento para um espaço convencional, atravessando gerações, como Timothée Chalamet, Brad Pitt ou Pete Davidson (figuras 4 a 6).



Figura 6: Timothée Chalamet no festival de cinema de Veneza, Setembro 2022



Figura 5: Brad Pitt numa estreia em Berlim, Julho 2022



Figura 4: Pete Davidson na Met Gala, 2021

A descontração com que estas pessoas não pertencentes a nenhuma minoria o fazem, tão visivelmente, não deixa de ser uma atitude política. A desconstrução e subversão das expectativas de género sempre foram uma arma na luta social e política da comunidade LGBTQI+, e o vestuário sempre teve um papel importante nisso, mesmo que inadvertidamente. Que estas figuras públicas (não LGBTQI+) o façam é uma atitude de aliança – no glamour da alta visibilidade por ocasião da *red carpet* – Timothée Chalamet, um jovem ator cuja fama é relativamente recente; ou como Brad Pitt que, embora conheçamos há décadas, se apresenta nesta imagem, de um modo *casual*, num conjunto tão orgânico e confortável, como se nunca ele tivesse optado por outra forma de vestir.

É também sintomático de uma procura significativa por uma moda verdadeiramente neutra. De fato, nos últimos anos a indústria da moda tem aumentado a oferta de moda unissexo e feito alguns avanços, como é o caso do British Fashion Council, que anunciou em 2020 que a Semana da Moda de Londres deixaria de separar moda masculina e feminina. Mais do que procurar o feminino no homem ou o masculino na mulher, a vontade da indústria é esbater essas linhas e tirar o peso da categorização.

Ao olhar para a origem da moda unissexo e para a chamada *Peacock Revolution* da década de 1960, veremos que o que se passa hoje vem ainda de um certo efeito dominó que esse momento criou, na moda andrógena, sobretudo no meio artístico, tal como nas décadas posteriores – “*it runs from Little Richard and his eyeliner to the Stones and Jagger’s dresses, Prince’s pants-plus-stockings Dirty Mind look, Manic Street Preacher Richey Edwards’ fur coats, Kurt Cobain’s tea dresses and the blouses that Suede’s Brett Anderson and Pulp’s Jarvis Cocker picked up in the women’s section of their local charity shops*”(Cochrane, 2015). Todos estes momentos de revivalismo, que surgem de tempos a tempos, representam aquilo a que José Ortega Y Gasset chamou, já há cem anos atrás, épocas eliminatórias (ao contrário das cumulativas) – correspondem a gerações em que, ao invés de conservar e acumular a partir da geração anterior, se descarta e substitui (Gasset, 1923).

No séc. XX as mulheres conseguiram apropriar-se das calças, tipicamente masculinas, e talvez estejamos perante um sinal dos tempos, quando no séc. XXI o homem se vai apropriar, com sucesso, do vestido, tipicamente feminino.

2. Ecos do Passado



Figura 7: ilustração de Jerome G. Rozen, c.1950

A reação de comparar os homens de hoje, que não encaixam num modelo conservador, com os homens do passado, recorrendo a imagens de meados do séc. XX, é indicativa de que o referencial cultural do que são os ideais tradicionais de masculinidade e feminilidade é a década de 1950. Ou, pelo menos, a estética da década de 50, sobretudo dos Estados Unidos da América.

O tal “homem a sério” ou “homem másculo” que as fações conservadoras pedem para salvar é o que encaixa no arquétipo do chefe de família, de fato escuro e gravata, sério e sóbrio. Da mesma forma, o ideal feminino é o arquétipo da dona de casa perfeita (mesmo que apenas visualmente).

Este apelo ao conservadorismo dos valores tradicionais esquece que eles apenas são tradicionais do nosso ponto de vista atual, na extensão da nossa memória cultural colectiva, cujo referencial ainda não tem um século inteiro de história. Para trás ficam outros ideais, como as cabeleiras empoadas e encaracoladas e dos sapatos de salto alto, auge da masculinidade no séc.

XVII, ou o *sex appeal* de figuras femininas como Marlene Dietrich, fumando enquanto usa fato e gravata.

O fato de homem (calças, casaco, colete, camisa) é um conjunto interessante, pois tem estado presente como exemplo principal do vestuário masculino generalizado há pelo menos dois séculos. Simples, geralmente de cores escuras, neutras, o fato representa, nos homens, o fenómeno inverso do que observamos no mundo animal: o pavoneamento do macho.

Mas não foi sempre assim; as tais cabeleiras e os sapatos do séc. XVII, moda na corte de Luís XIV, o Rei-Sol, são um bom exemplo. O vestuário, influenciado pelo Barroco, estava carregado de decorações e exuberância. Desde o início do seu reinado, Luís XIV compunha cuidadosamente a sua imagem e a ideia que apresentava de si próprio. Após vitória nas guerras civis da Fronde, encomenda um retrato em que é representado como Júpiter, vitorioso e deificado (fig. 8).



Figura 8: “Louis XIV en Jupiter vainqueur de la Fronde”, por Charles Poerson, c. 1652, Palace de Versailles

Mesmo abandonando a iconografia da Antiguidade Clássica, a sua imagem é sempre composta com elementos que realçam a sua força e poder. No retrato que Claude Lefebvre pintou em 1670 (fig. 9), o rei é representado usando a sua armadura e espada, com a coroa e o elmo pousados sobre uma tapeçaria bordada com a flor-de-lis, emblemas do seu poder militar e régio. Os célebres sapatos de salto vermelho foram por ele introduzidos como símbolo da elevação da sua corte sobre o resto da humanidade – mascarando a intenção original de suplantar a sua baixa estatura (fig.10).



Figura 9: "Louis XIV, King of France and Navarre", por Claude Lefebvre, 1670, Château de Versailles



Figura 10: "Retrato de Luís XIV", por Hyacinthe Rigaud, 1701, Musée du Louvre

A sua apresentação demonstra como Luís XIV entendeu que o vestuário poderia ser uma arma, utilizando-o como centro de uma tática política. O rei fixou a sua corte no Palácio de Versalhes, criando uma bolha onde podia controlar a nobreza.

Apresentando-se como a maior atração de Versalhes, o rei cultivou a vaidade da nobreza para cimentar o seu poder absoluto. Os membros da corte competiam entre si na extravagância do vestuário para a aprovação do rei. Luís XIV criou uma etiqueta de vestuário de corte muito rígida, exigindo que cada posição tivesse um código de vestuário a cumprir. Isto significava que um membro da corte tinha de gastar quantias significativas para estar bem vestido (em roupa, perucas, calçado, perfumes, joalharia). Muitos nobres contraíam dívidas para cumprir estas regras, que Luís XIV cobria, assim ficando aqueles em dívida para com este. Esta era a intenção

do rei, pois assim tinha controlo financeiro sobre os nobres, além de criar um sistema obsessivo que ocupava os membros da sua corte. Para afirmar mais o controlo, criou o *justaucorps à brevet*, uma peça de seda azul-claro, de uso reservado para o rei e um grupo selecto de nobres. Estes necessitavam de uma autorização oficial, concedida apenas a um número concreto de nobres em simultâneo, que podia ser revogada (Barringer, 2012).

Durante o longo reinado de Luís XIV, o vestuário alterou-se – o masculino mais do que o feminino. A figura 11 mostra a riqueza dos tecidos, decoração exuberante, os calções *rhinegraves* volumosos e decorados com fitas (*petites oies*), o *doublet* que encurtou e era usado semi-aberto de forma a mostrar a camisa luxuosa. O conjunto, representativo da moda na corte francesa (e também noutros países da Europa) entre 1645 e 1675, passa certamente a ideia de pavoneamento, do homem muito ornamentado e vistoso, de forma a demonstrar a sua posição na sociedade.



Figura 11: "Portrait of a Boy", por Jan van Noordt, 1665; Museum of Fine Arts of Lyon

O exemplo de Luís XIV e da sua corte não é único. De fato, a História do Traje mostra-nos que este pavoneamento, que espelha o comportamento animal na natureza, é mais comum do que o seu contrário. Antes da exuberância do Barroco e de Versalhes, Henrique VIII, Rei de Inglaterra durante a primeira metade do séc. XVI, é um outro exemplo deste pavoneamento (fig. 12). O conjunto inteiro promove essa ideia, mas a peça braguilha (*codpiece*), é especialmente exemplar. Se no século anterior a braguilha surgiu como um pedaço de tecido para proteção,

num período em que os calções se usavam muito curtos, na época de Henrique VIII torna-se uma peça enchumada, cada vez mais elaborada e acrescentada ao conjunto por cima da roupa. A sua intenção é clara e direta: uma demonstração de virilidade num corpo coberto de roupa. Por uma geração, o *codpiece* era indispensável na apresentação do homem, espelhando a imagem do Rei, viril, forte. Durante a segunda metade do séc. XVI, cai em desuso, talvez sintoma de uma Inglaterra liderada por uma outra figura forte, mas desta vez feminina.



Figura 12: Retrato de Henry VIII, por Hans Holbein, o Jovem, c.1537

Comparando, hoje, lado a lado estas duas figuras (e tantas outras), é evidente que há um cuidado em apresentar-se, da cabeça aos pés, de forma chamativa, impressionante, afirmativa de poder, dir-se-ia até volumosa, como um pavão.

A leitura é talvez mais evidente quanto as imagens diferem da atual realidade e dos últimos séculos, com a presença do fato masculino. No final do séc. XVIII os homens abandonaram a cor,

o brilho e a decoração no vestuário, inaugurando o monopólio do fato, que permanece ainda hoje (embora com algumas tentativas de destronamento durante o séc. XX).

A este fenómeno John Flugel chamou “*The Great Masculine Renunciation*”, em 1930 – “*men gave up their right to all the brighter, gayer, more elaborate, and more varied forms of ornamentation, leaving these entirely to the use of women, and thereby making their own tailoring the most austere and ascetic of the arts. (...) Man abandoned his claim to be considered beautiful. He henceforth aimed at being only useful*” (Flugel, 1930).

As razões para esta mudança rápida foram sociais e políticas, intimamente ligadas ao grande tumulto social causado pela Revolução Francesa. Uma das intenções da decoração e riqueza do vestuário era marcar a diferença entre quem era rico e quem não era, diferença que a aristocracia fazia por manter. A Revolução Francesa pretendeu abolir, justamente, este tipo de distinções.

Sob a máxima “Liberdade, Igualdade, Fraternidade”, a nova ordem social pedia uma uniformidade, que, naturalmente, se expressava através do vestuário. Além da uniformidade, a mudança que pretendia eliminar as distinções de classe tinha de passar também por uma grande simplificação do vestuário, para se aproximar das possibilidades de toda a gente. Esta simplificação era também reforçada por uma outra ideia decorrente do Iluminismo e da Revolução, a ideia de que o trabalho era o que tornava o homem respeitável.

Assim, o fato de três peças, sóbrio e severo, tornou-se como que o uniforme da identidade masculina, durante o séc. XIX, continuou no séc. XX e ainda se mantém no séc. XXI. Simboliza, a partir daí, não só os papéis com que o homem se identifica (o patriarca, o ganha-pão, o protector da família), mas serve também de contraste com a mulher e o seu consumo de uma moda constantemente em mutação. O vestuário (masculino) já não era tão claramente um distintivo de classe e, ao esbater essa fronteira, acabou por reforçar as diferenças entre género no vestuário.

Em vários períodos da História anterior a este fenómeno, a divisão binária do vestuário era muito ténue ou até mesmo inexistente. Uma das causas principais para isso é o fato de a modelação ser insipiente. Por exemplo, na Antiguidade Clássica, o vestuário era maioritariamente composto por retângulos de tecido (tal como teriam saído do tear). No período Helénico, o quíton era um retângulo de tecido preso com alfinetes e suspenso a partir dos ombros, cingido na cintura por um cinto, dobrado na vertical e aberto de um dos lados do corpo (eventualmente, uma costura lateral) (fig. 13). Sabemos que havia variações designadas, mas tanto as mulheres como os homens utilizavam o mesmo tipo de peças: túnicas e mantos.



Figura 13: Réplica de relevo representando Orfeu, Eurídice e Mercúrio, séc. V a.C., Musée du Louvre

Mais tarde, na República Romana e início do Império Romano, o *amictus* era essencialmente uma toga, uma peça exterior utilizada por toda a gente. Depois, foi evoluindo, tornando-se mais cerimonial, pesada e pouco prática, sendo (a partir do séc. II) abandonada pelas classes mais baixas a favor do *pallium*, um manto mais simples. De fato, a toga ganha variações (conforme as decorações, tamanho, forma de colocar, etc.) e torna-se símbolo de estatuto, cada variação só podendo ser utilizada por pessoas com determinada posição ou título. A sua variação mais simples, a *toga pura* ou *toga virilis*, era reservada para cidadãos que atingiam a maioridade política. Esta maioridade permitia ação política, simbolicamente associada às togas, significando na época um traje vedado às mulheres e outras pessoas não considerados como cidadãos.

No restante vestuário, as classes mais altas tinham maior decoração e tecidos mais ricos, mais variedade e quantidade de peças. Também os materiais e as cores diferiam entre peças utilizadas por mulheres ou homens. Mas, maioritariamente, a grande distinção era a classe social e não o género. Sabe-se que nestes séculos do início da cristianização da Europa o vestuário se dividia entre a classe rica e o restante povo – “*long for the wealthy and cultivated classes, short for workmen and soldiers; (...) in the increasingly christianized europe of the first centuries, costume worn by men and women scarcely differed*” (Boucher, 1959).

Podemos encontrar ainda hoje a herança deste vestuário nos paramentos litúrgicos da Igreja Católica, por exemplo, que se expandiu pela Europa durante este período – “*the tunic*,

dalmatic, alb, chasuble and cape became liturgical vestments while they were still widely worn; then, disappearing from everyday costume, they remained in use in religious contexts with modifications only in details of shape and ornamentation” (Boucher, 1959).

Da mesma forma, na Igreja Ortodoxa encontramos a herança do vestuário do Império Bizantino. No seu auge, sob o Imperador Justiniano, o vestuário era alvo de legislação rígida, que separava a sua utilização (conforme a cor, o material, a decoração, etc.) por classes. Naturalmente, havia diferenças de género, mas frequentemente relacionadas com questões práticas – por exemplo as túnicas masculinas eram mais curtas e tinham uma abertura lateral, facilitando a montagem a cavalo. Os mosaicos do séc. VI, na Basílica de *Sant’Apollinare Nuovo* em Ravenna (Itália), representam Justiniano e a sua mulher Theodora com os respectivos séquitos, com vestuário praticamente igual (figuras 14 e 15).



Figura 14: Mosaico bizantino, representando Theodora e o seu séquito, na Basílica de *Sant’Apollinare Nuovo*, Ravenna, Itália. Séc. VI.



Figura 15: Mosaico bizantino, séquito do Imperador Justiniano (centro) com o arcebispo Maximiano (direita) e oficiais e guarda pretoriana (esquerda); Basílica de *Sant’Apollinare Nuovo*, Ravenna, Itália. Séc. VI.

É certo que nestas sociedades/períodos, havia uma divisão muito clara entre o papel do homem e o da mulher, independentemente de isso não se expressar no vestuário tanto quanto noutros contextos. As túnicas e mantos e as suas variadas declinações foram a base do vestuário na Europa da Idade Média, até que o corte do gancho se tornou comum no vestuário exterior, dando lugar à distinção entre as calças e calções masculinos e as saias e vestidos femininos, ainda tão presente atualmente.

Não significa isto que não seja possível mais encontrar semelhanças entre o vestuário feminino e o masculino. Se observarmos pinturas do Período Isabelino, por exemplo, a silhueta do vestuário é transversal, até evoluindo ao longo das décadas igualmente.

Colocando um retrato masculino e um feminino lado a lado, (figuras 16 e 17), naturalmente identificamos diferenças, como o fato de o homem mostrar as pernas (ou melhor, as meias), e a mulher estar coberta com a saia até ao chão. No entanto, as semelhanças são evidentes: as golas de rufos que abraçam o pescoço; os tecidos brocados ou ornamentados; os punhos das mangas, o corte em V do corpo do gibão e do corpete, marcando a zona da pélvis; o gibão e corpete apertados, contrastando com o volume dos calções bufantes e da saia



Figura 17: "Portrait of Lady Diana Cecil", por William Larkin, c. 1614, Kenwood House



Figura 16: "Edward Sackville, 4th Earl of Dorset", por William Larkin, 1613, Suffolk Collection

O mesmo se verifica no traje do Barroco (fig. 18). Para os cabelos, a escolha eram os caracóis; o decote amplo da mulher, decorado com uma gola de renda, espelha a forma da gola e as linhas do peito do homem; as mangas do vestido e do *justaucorps*, para ambos são volumosas e com aberturas que permitem ver as mangas da camisa, que espreita também através dos punhos; a marcação entre a cintura e o volume abaixo desta, quer na saia ou nos calções; e, claro, a decoração em passamanarias e a riqueza dos materiais são idênticos.



Figura 18: Retrato de Margaret e William Cavendish, por Gonzales Coques, 1662, Staatliche Museen

Sabemos, então, que antes do Iluminismo as silhuetas masculinas e femininas eram semelhantes dentro de cada época, cimentando a estratificação social, e, após esse ponto de viragem, o vestuário masculino diferencia-se muito do feminino, passando o foco para a distinção entre os papéis do homem e da mulher na sociedade.

Apesar disso, é transversal a divisão binária do vestuário, por géneros, pois sempre existiram ideais de masculinidade e de feminilidade, que sempre tiveram e terão uma expressão visual através do vestuário e restantes acessórios.

O que aconteceu no Império Romano com as togas, exemplos tão codificados social e politicamente, aconteceu em várias épocas com outro tipo de vestuário – a exclusão das mulheres da sua utilização porque a posição ou estatuto associados à peça não lhes era acessível; ou porque é uma peça utilizada para uma atividade que não seria praticada por mulheres.

É, por isso, comum, encontrarmos exemplos de peças masculinas que foram adaptadas ao vestuário feminino, pois a função utilitária justifica essa apropriação – após a atividade que lhe corresponde se tornar aceitável para mulheres (atividades como a caça, a equitação, o ciclismo ou outros desportos).

Na viragem do séc. XVII para o séc. XVIII, o *justaucorps* tem uma adaptação feminina para a caça (fig. 20). Além disto, na corte de Luís XIV outros elementos inicialmente masculinos foram apropriados para a moda feminina, como a peruca de caracóis e os sapatos de salto alto – já não por uma razão utilitária, simplesmente por *coquetterie*.



Figura 20: "la Duchesse de Bourgogne", Gohert, c.1709



Figura 19: "Woman's Dress Redingote", c.1790, LACMA

Um século depois, o mesmo acontece com o redingote (fig. 19), adaptação do casaco de montar masculino - o próprio nome é uma corruptela de *riding coat*. A este ainda se acrescentou o uso de colete, as camisas de colarinho alto com lenços e cravates, tornando as duas versões muito próximas.

Na viragem do séc. XIX para o XX, surgiram os *bloomers*, transfiguração de uma saia em calção para a mulher andar de bicicleta (fig. 22).



Figura 22: Annie Cohen Kopchovsky, ciclista envergando bloomers, 1894



Figura 21: "Walking Costume", 1895, Paris, Victoria and Albert Museum

Além do contexto do desporto, que estaria relacionado com o estatuto social, existem também razões de ordem social e laboral. Pela mesma altura, já depois da *Great Masculine Renunciation*, tornou-se moda o fato feminino (fig.21), sobretudo com a entrada da mulher em alguns sectores do mercado de trabalho (por exemplo, trabalho de secretariado).

Estas apropriações ao longo dos séculos não passaram sem crítica, apesar da sua inevitabilidade e eventual aceitação. Em 1583, na Inglaterra Isabelina, Philip Stubbes escreveu um livro criticando a sociedade do seu tempo. Neste, queixava-se de que as mulheres tinham roubado a moda masculina, usavam *doublets*: “*the women there had also had doublets and jerkins*”(Stubbes, 1583), e que essa apropriação da peça masculina era uma corrupção que precisava de ser reformada. Em 1666, Samuel Pepys escrevia no seu diário, ultrajado com a forma desavergonhada como as mulheres se haviam apropriado do traje de equitação: “*walking the galleries at whitehall, I find the ladies of honor dressed in their riding garbs...*” (Pepys, 1660)

Esta atitude de crítica e rejeição da mudança é intemporal, havendo registos de tal no séc. V a.C, como no séc. XXI.

Poderemos concluir que a percepção de peças de vestuário como masculinas ou femininas, variará consoante a lente temporal a partir da qual estas roupas sejam observadas. Hoje, pensamos que a roupa utilizada no séc. XVI não representava um ideal de masculinidade,

ignorando que esse o era na época, nunca o poderemos compreender totalmente pois dele não somos contemporâneos. De igual modo, se o inverso da assincronia fosse possível, alguém do século XVI, olhando para os dias presentes, poderia facilmente rever, nas roupas multicolores e espampanantes de Harry Styles, um ideal de masculinidade e virilidade.

Em suma, daqui se entende a importância da performatividade do género como um produto do seu tempo.

III. VESTUÁRIO SIGNIFICANTE

Antes de se avançar para uma análise da origem do sistema atual de convenções tradicionais, que deixou para trás outros ideais, importa fazer uma passagem sobre o objeto que serve de veículo para a fixação das tais convenções. Discorrer-se-á brevemente sobre o vestuário e as suas possibilidades, a moda como sistema que o enforma e o seu estatuto de figurino *strictu sensu*.

Far-se-á, também, breve passagem pelo palco, espaço de cena, e pela teatralidade que o extravasa, a fim de estabelecer como pano de fundo do restante trabalho a ideia de que estes conceitos não se desligam nunca da produção do espaço social.

1. Vestuário e Figurino

Quando falamos de figurino, vestuário, vestimenta, indumentária, *etc.*, estaremos a falar de territórios que se contaminam, afinal, sobre o mesmo objeto: a roupa.

Falaremos então do vestuário, entendendo-o como um termo coletivo para um objeto que assume uma designação perante um conjunto de peças de roupa indiferenciadas. Da perspetiva individual, o vestuário torna-se uma ferramenta e veículo de identidade pessoal, ele esconde o que não queremos mostrar, e mostra, para o exterior, uma imagem composta de nós próprios.

Independentemente da categorização das peças, cada uma delas está carregada de signos, de tal forma que se torna difícil fazer um elenco definitivo de possibilidades. Considere-se o nosso espólio e mobília pessoal e as possibilidades variadas da sua organização: arrumamos conforme a temperatura, as partes do corpo, a sua proximidade com a nossa pele, se é interior ou exterior, a frequência com que usamos e quão facilmente acessível precisa de estar, se é de pendurar ou de dobrar, eventualmente até a cor. Chegamos até a fazer do nosso armário uma espécie de museu, um repositório de peças que não serão mais usadas, guardadas por razões de memória, apego, acumulação. Se a categorização do nosso armário pessoal implica um sem número de decisões, que dizer sobre a dimensão de um atelier de figurinos, um guarda-roupa de uma companhia de teatro, armazéns de lojas de roupa ou ateliers de confeção.

Tornou-se, portanto, evidente que o vestuário tem várias funções, umas utilitárias, outras simbólicas. Flugel identifica três grandes funções: proteção, pudor e decoração, mantendo-se a questão sobre qual será mais importante (se é que alguma o seja), mas deixando uma nota que importa realçar: entre os que estudam tais fenómenos, é evidente a carga da decoração no ato de vestir e na construção de uma identidade – *“the anthropological evidence consists chiefly in*

the fact that among the most primitive races there exist unclothed but not undecorated people” (Flugel, 1930).

Falar de vestuário é, inevitavelmente, falar de moda – pois aquele é o objeto que veicula esta, no contexto social. Também um conceito cuja definição não é direta, podemos dizer que moda é um fenómeno que dita as tendências estéticas do vestuário genericamente adaptado a determinadas épocas do ano, numa sociedade, já bastante globalizada, ainda que não totalmente uniformizada. Associada a uma indústria de massas que gera uma volumosa receita, a moda tem o seu momento nas *passerelles*, em que não é alcançável por todos, e que não veremos depois nas ruas.



Figura 23: modelo da coleção Primavera '23, de Viktor & Rolf, Semana da Moda de Paris, 2023

O desfile de moda adquiriu contornos de exibição artística, de performance e de espectáculo. Nas propostas dos costureiros e dos criadores de moda, o vestuário torna-se assim muito mais próximo de um objeto de arte do que um objeto utilitário (sabendo nós que, de qualquer forma, ele nunca é unicamente utilitário). Depois, os estilistas traduzem para a massificação, e a moda chega até nós através da imagem, nas revistas de moda e outros espaços nos *media*, e, por fim, nos manequins das montras e cabides das lojas. Todo o sistema, desde o espetáculo do desfile, à curadoria nas revistas e nas montras, está desenhado para nos vender uma ideia, criar um desejo que apenas a compra satisfará.

Roland Barthes analisa-o, na sua obra “Sistema da Moda”, contextualizando-o no estudo da linguagem e da semiologia. Identifica três tipos de vestuário: o vestuário-imagem (de estrutura plástica), o vestuário-escrito (estrutura verbal) e o vestuário-real (de estrutura tecnológica); a partir da fotografia de moda, concentra-se na análise da estrutura linguística e semiótica do

vestuário-escrito. Para o autor, a descrição do vestuário nas revistas de moda junta duas classes: “a uma pertencem todos os traços do vestuário, e à outra todos os traços caracteriais (*discreto, divertido, etc.*) ou circunstanciais (*noite, week-end, compras, etc.*); de um lado, formas, materiais, cores e, do outro, situações, ocupações, estados, disposições; ou, para simplificar ainda mais, de um lado a peça de vestuário e do outro o mundo” (Barthes, 1967).

Assim, a revista de moda informa-nos sobre as cores, silhuetas e texturas do vestuário, mas também sobre os signos, sobre o que aquele vestuário pode representar. Produzidas em massa, estas peças de vestuário chegarão a nós e povoarão as ruas, sem as dominar por completo. A nossa vontade de pertença leva-nos a adquirir os itens que nos servem pessoalmente, reproduzindo assim a moda, tornando-nos, simultaneamente, agentes da sua disseminação. Por esta razão, a História do vestuário anda sempre de mãos dadas com a História da moda – tanto as ilustrações das primeiras revistas de moda do séc. XVIII, como as fotografias que se seguiram assumem um papel importante no estudo da História do vestuário, uma espécie de âncora que nos remete para cada período.

No entanto, basta observar uma rua movimentada, hoje, para saber que as imagens da moda não correspondem totalmente à realidade, pois não são apenas as imagens de moda que fabricam o real – o modo como cada um de nós escolhe e interpreta o objeto que compra cria uma outra camada da moda.

Sobrevive sempre uma certa repulsa à uniformidade total e um sentido de individualidade, na interpretação pessoal que cada um faz dentro da moda, aliado a uma resistência (ainda que ténue) à rapidez com que a moda se altera, e à frustração sobre a dificuldade de “estar” na moda – “o tempo da moda está constitutivamente adiantado a si mesmo e, exatamente por isso, também sempre atrasado, tem sempre a forma de um limiar inapreensível entre um ‘ainda não’ e um ‘não mais’” (Agamben, 2006).

Muito diferente, mas, contudo, próximo da moda, está o figurino teatral, que assenta também materialmente sobre o vestuário, acessórios e caracterização, pois “o figurino é tudo aquilo que é criado sobre o corpo de um intérprete, o que o tapa ou destapa, o maquilha, calça ou penteia” (Castro, 2010). Embora as peças de roupa, enquanto objeto de cena apenas, esteja também carregado de significados (porque são significantes), estas tornam-se figurinos *strictu sensu* quando surgem em cena – o figurino “é inseparável do corpo do intérprete. O corpo físico, emocional e intelectual, cuja personalidade influencia a roupa, assim como esta influencia o intérprete: estão condenados a ser inseparáveis e, por isso, é imperioso entenderem-se” (Castro, 2010). O figurino é capaz de nos dizer, mesmo antes que o ator fale ou faça algo, uma série de informações sobre a personagem (idade, género, estrato social, profissão, etc.) e até sobre o contexto da cena (dia ou noite, clima frio ou quente, etc.), para servir o espetáculo no seu todo.

No entanto, o figurino não é apenas a composição de um conjunto convincente, ele tem de servir o espetáculo no seu todo. Um figurino completamente novo, saído diretamente da loja, ou a interpretação literal de uma pintura, enquanto referência histórica, pode sofrer de hipertrofia, “*on voit bien que c’est vrai, et pourtant on n’y croit pas*” (Barthes, 1955). Barthes coloca a “moralidade” do figurino no *gestus social* de que falava Brecht: “*Je propose pour ma part un autre ciel à notre morale: celui de la pièce elle-même. Toute oeuvre dramatique peut et doit se réduire à ce que Brecht appelle son gestus social, l’expression intérieure, matérielle, des conflits de société dont elle témoigne*” (Barthes, 1955).

Assim, o figurino terá a sua função, artisticamente cumprindo o sentido dramático, o que torna o trabalho do figurinista o “veículo que reúne os materiais (de época, do quotidiano ou fantasistas), equacionando todas as variáveis, para a construção de um objecto artístico dramático que contém o corpo de ator” (Rocha, 2010).

2. Palco e Teatralidade

A origem da palavra “teatro” é o *theatron*, do grego, que era o local, na Antiguidade Clássica, de onde o público assistia, passe a redundância, a teatro (às comédias e tragédias). O *theatron*, a *orchestra* e a *skéné* seriam os três elementos básicos arquitetónicos a configurar o espaço do teatro clássico. À *orchestra* e à *skéné*, espaço de ação do coro e dos atores, chama-se hoje o palco, sendo o espaço de cena e a expressão “estar em cena” justamente originada na *skéné*.

Naturalmente, a palavra teatro evoluiu, ganhou novos sentidos, acumulou-os, e não é hoje uma coisa só. Teatro passa a significar também a própria cena; a designação geral de uma arte; o género dramático na literatura; a instituição; o reportório e a obra de um autor; o edifício onde o próprio se faz; e até mesmo metáfora, como é exemplo da expressão *theatrum mundi*. Poderíamos até dar a volta completa e voltar à origem, ao local de onde um público assiste a uma ação apresentada, para dizer que o teatro “é mesmo, na verdade, um ponto de vista sobre um acontecimento, um olhar, um ângulo de visão” (Pavis, 1996).

Não raras vezes o teatro, a própria peça, é substituído verbalmente pelo espetáculo. Afinal, a expressão “espetáculo” oferece mais possibilidades para descrever aquilo que nem sempre é “apenas” uma peça de teatro, não deixando de o ser. Assim, espetáculo é “tudo o que se oferece ao olhar” (Pavis, 1996). Pavis engloba neste termo genérico a parte visível de uma peça, todas

as formas de arte de representação e outras atividades que implicam uma participação do público, “em suma, todas as *cultural performances* das quais se ocupa a etnocenologia”.

Também a expressão “teatralização” indica um conceito simples: colocar em cena uma situação, um acontecimento, um texto, erigindo-o visualmente.

Da palavra teatro desdobraram-se outros substantivos e adjetivos, como o “teatral”, que pode significar simplesmente o que diz respeito ao teatro, ou ter conotações mais amplas, porventura, pejorativas no que concerne ao entendimento vulgar de artificialidade e exagero.

Interessa-nos mais o conceito de “teatralidade”. *Strictu sensu*, seria aquilo que na representação e no género dramático é cénico. Roland Barthes, perante a questão “o que é a teatralidade?” responde dizendo que “é o teatro menos o texto, é uma espessura de signos e de sensações que se edifica em cena a partir do argumento escrito, é aquela espécie de percepção ecuménica dos artifícios sensuais, gestos, tons, distâncias, substâncias, luzes, que submerge o texto sob a plenitude de sua linguagem exterior” (Barthes, 1964). Sobre esta “espessura de signos”, Barthes elabora sobre “o que é o teatro? Uma espécie de máquina cibernética. Em repouso, esta máquina está escondida atrás de uma cortina. Mas a partir do momento em que a descobrem, ela põe-se a emitir em vossa direção um certo número de mensagens. (...) estamos, pois, perante uma verdadeira polifonia informacional, e é isso a teatralidade: uma espessura de signos”.

Também Josette Féral se debruça sobre a teatralidade, reconhecendo que, com o desenvolvimento de novas formas de teatro e espetáculo (no contexto do séc. XX), a teatralidade não se pode ver como uma especificidade do teatro apenas. Questiona-se então, se a teatralidade será uma propriedade, pertencente exclusivamente ao teatro ou se será também possível intercetá-lo no quotidiano. Observando as condições de diversas manifestações de teatralidade dentro e fora de palco, Féral demonstra que a teatralidade não é um fenómeno estritamente teatral. Por exemplo, no momento anterior ao início de um espetáculo, com o cenário à vista, já existe teatralidade, pois o espaço, já semiotizado, é o seu veículo. Ou, fora da sala de espetáculo, logo que o observador tem consciência de que há uma intenção teatral e observa, a teatralidade que existe. A teatralidade pode ainda ser uma propriedade conferida a qualquer cenário do dia a dia, uma vez enquadrado por um observador.

Assentes todas estas possibilidades, a autora conclui que a teatralidade é mais do que uma propriedade. É um processo relacionado com o olhar, que excede o teatro: esse olhar é o que postula e cria um espaço virtual distinto. Colocando o ênfase neste olhar, a teatralidade não pode ser uma propriedade pertencente a um sujeito ou objeto, embora estes sejam seus veículos, mas sim o resultado de uma dinâmica perceptual que liga o observador e o observado – “*this active gaze constitutes the condition for the emergence of theatricality*” (Féral & Bermingham, 2002) .

Também a “performance” surge invariavelmente no contexto das artes cénicas. A origem e evolução do conceito performance é um tema longo, alargado e evolutivo, que renuncia uma definição clara e fixa sobre o que é. Pediremos então emprestada a enunciação de Erika Fischer-Lichte sobre quatro aspetos da performance: esta ocorre pela copresença física de atores e público (e a interação que daí resulta); é transitória e efémera (*hic et nunc*); não transmite significados pré-determinados, estes são criados enquanto acontece; tem uma qualidade de “acontecimento” (Fischer-Lichte, 2005).

O sociólogo Erving Goffmann utilizou também a expressão performance no contexto social, referindo-se às interações entre um indivíduo, numa dada ocasião, e outros, observadores ou coparticipantes (que serão influenciados pela ação daquele). O artista plástico Allan Kaprow, cuja obra é importante para o estudo da performance como objeto artístico, escreveu, a propósito da equiparação do quotidiano ao teatro proposta por Goffmann, “*What is interesting to art, though, is that everyday routines could be used as real offstage performances. An artist would then be engaged in performing a ‘performance’*” (Kaprow, 1993). Diríamos, então, que a tal característica de teatralidade foi aquela que Goffmann identificou no âmbito das interações sociais, no quotidiano, em que também Féral identifica a dinâmica do *gaze* como essencial para a sua produção.

IV. A PROPÓSITO DE UMA HERANÇA CULTURAL DOS IDEAIS DE MASCULINIDADE E FEMINILIDADE



1. A imagem do subúrbio americano dos anos 50



Figura 25: "Apron housewife at kitchen stove" c. 1950's, fotografia de stock, George Marks

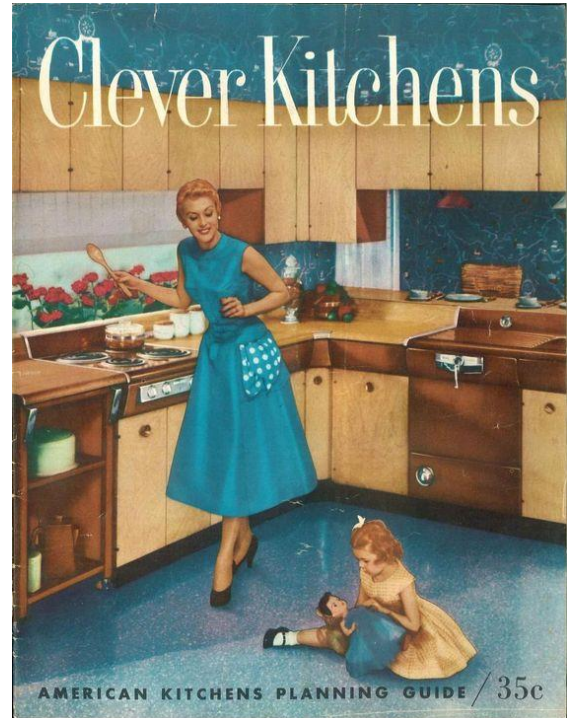


Figura 24: Catálogo de cozinhas da Avco Corporation, 1957

É comum, na cultura globalizada que consumimos, o uso da imagética da década de 1950 para representar um certo ideal – a família perfeita, a casa perfeita, a mulher/esposa perfeita e o homem que habita o centro de tudo isso. Umas vezes de forma irónica, outras de forma séria, a nostalgia dos anos 50 tornou-se uma estética, pretendida como honesta. Este fenómeno está bastante ligado à cultura norte-americana, mas é perfeitamente reconhecível no resto do mundo.

Sem recorrer à História do Traje, a maioria das pessoas saberia descrever a imagem da mulher nos anos 50. A silhueta, introduzida pelo *New Look* de Christian Dior, é conhecida: o vestido cintado de saia rodada (suportada por um saíote), o peito acentuado (pelos soutiens de forma cónica), os sapatos de salto alto, o cabelo meticulosamente penteado, ondulado e curto, a maquilhagem (realçada pelo batom vermelho), o colar de pérolas, a aliança no dedo, emolduravam um sorriso complacente na face da mulher. Por vezes, um avental para remeter, automaticamente, esta personagem para o contexto privado do lar e toda a parafernália da cozinha.

A imagem do homem, a par desta, é talvez um pouco mais genérica: um fato de três ou duas peças, invariavelmente cinzento, camisa, gravata, cabelo penteado com brilhantina e, eventualmente, o chapéu compunham a figura masculina.

A imagem manteve-se presente até hoje, pois no pós-Segunda Guerra Mundial, nos Estados Unidos da América, proliferaram para o mundo inteiro as imagens daquilo que pretendia ser o “*American Dream*”.

Este período, finais da década de 40 e a década de 50, foi um período socialmente conservador – apesar de as mulheres terem trabalhado nas fábricas, como homens, durante a Segunda Guerra Mundial. Quando a guerra terminou regressaram a casa, retomando o seu lugar numa sociedade centrada na família nuclear e na definição rígida dos papéis de género.

Não tendo sofrido a destruição que devastou a Europa durante a guerra, os EUA tiveram um grande crescimento económico neste período. Com o regresso dos soldados a casa, registou-se um número muito grande de casamentos e de nascimentos, o *Baby Boom* de 1946-1964. Neste panorama demográfico, surgiu o primeiro subúrbio, Levittown, uma construção em massa, estandardizada, de casas de família com jardins, cujo estilo foi rapidamente copiado – foi para estes subúrbios que correram as novas famílias.

Esta prosperidade aliada à produção em massa de bens de consumo enfatizou a ideia de conformidade e uniformidade na cultura americana, sem espaço para a individualidade. A família tradicional americana era encabeçada pelo homem, que maioritariamente trabalharia para uma grande empresa ou corporação, e sustentava com o seu salário a mulher e os filhos, que viviam em casas idênticas ou muito similares a todas as outras famílias, consumindo os mesmos produtos.

Esta conformidade com um estilo de vida estava intrinsecamente ligada aos ideais de masculinidade e feminilidade que colocavam o homem e a mulher no seu lugar – “*the American male now placed great importance on acceptance into mainstream society: his place in a corporate workplace and the aspirational American dream of a materialistic suburban life*” (Hill, 2018).

A década de 50 é considerada a Era de Ouro da Televisão, pois, embora a tecnologia já existisse desde os anos 20, até aos anos 40 apenas um número pequeno de casas tinha televisão – mas em 1955, já metade das famílias tinha uma em casa. Assim, a televisão revolucionou a cultura americana de massas, pois os americanos podiam então ver como toda a gente vivia – e viver como os outros, na necessidade de aceitação nas comunidades, era um aspecto importante para a estabilidade.

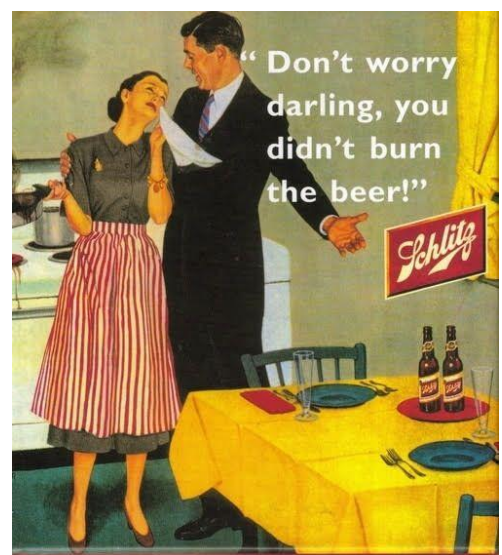
A imagem da família ideal e, sobretudo, do que devia ser a mulher ideal, estava por todo o lado. Desde as revistas e os livros que pretendiam ensinar a mulher a ser a dona-de-casa perfeita, até aos anúncios publicitários de tudo – desde a cerveja, aos vários electrodomésticos inventados nesta década (figuras 26 a 28).



↑ Figura 28: publicidade a gravatas da marca Van Heusen, c.1950



↑ Figura 27: publicidade a aspirador da marca Hoover, 1945



→ Figura 26: publicidade para a marca de cerveja Schlitz, c.1950

A par da imagem da mulher ideal, vestida e composta, circulam as imagens da mulher ideal, sensual e despida – a silhueta é a mesma, e o espaço privado da casa também, apenas alterando-se o ponto de vista. A imagem da Pin-up (figuras 29 a 31) representava a outra face da moeda do ideal de feminilidade, uma versão da dicotomia madonna-prostituta – a dona-de-casa e o *sex-symbol* – como mais um produto para consumo do homem.



Figura 29: "I must be going to waist", Gil Elvgren, 1950



Figura 30: "A spicy yarn", Gil Elvgren, c.1950



Figura 31: "French maid", Gil Elvgren, c.1950

A associação destas imagens com um estilo de vida idílico permaneceu na cultura social pelas décadas seguintes, até hoje. Curiosamente, diríamos que o ideal da família e estilo de vida tradicionais inspira, simultaneamente, uma sensação de claustrofobia a necessitar de um escape.

A utilização deste tipo de estética e apropriação das imagens da década de 50, no cinema, é comum para transmitir esta ideia de aprisionamento numa imagem superficial que esconde algo, uma espécie de aparente utopia que se revela afinal distópica.

O livro satírico de horror feminista *"The Stepford Wives"*, escrito em 1972 por Ira Levin, segue a protagonista Joanna Eberhart na mudança de Manhattan para Stepford, nos subúrbios. Em Stepford, nota que as mulheres encaixam todas num mesmo perfil de domesticidade e submissão. A ver cada nova chegada a transformar-se, de mulher inteligente e com pensamento próprio, para dona-de-casa dedicada em exclusivo ao lar, Joanna apercebe-se que estas são robôs, cujas versões reais foram mortas pelos respetivos maridos.

O livro foi adaptado duas vezes para o cinema, em 1975 e em 2004 (fig. 32). Tanto no livro como nos filmes, a ação passa-se na atualidade correspondente a cada versão. No entanto, os subúrbios representados replicam a estética dos subúrbios idílicos dos anos 50, incluindo as pessoas – a mudança das mulheres é demonstrada através dos figurinos, ao transformá-las em versões idênticas da mesma figura idealizada pelas personagens masculinas.



Figura 32: filme *"The Stepford Wives"* (2004), realizado por Franz Oz, figurinos de Ann Roth.

O filme de 2022 *“Don’t Worry Darling”* tem alguns pontos em comum. A protagonista Alice vive com o seu marido num subúrbio, destinado aos trabalhadores de uma companhia, com o seu marido, onde vivem outras famílias semelhantes. Alice, ainda sem filhos, ocupa-se da casa, limpando e cozinhando, enquanto o marido trabalha num projeto do qual ninguém fala. O estilo de vida, moda, arquitetura, decoração e até a tecnologia correspondem, todos, à década de 50 (fig. 33), embora não saibamos em que ano se passa a ação. Alice eventualmente descobre que está a viver numa simulação, estando a sua versão real presa e sedada, pelo marido, em casa, na actualidade e não numa versão nostálgica dos subúrbios de meados do século.



Figura 33: filme *“Don’t Worry Darling”* (2022), realizado por Olivia Wilde, figurinos de Arianne Phillips



Figura 34: filme *“The Truman Show”* (1998), realizado por Peter Weir, figurinos de Marilyn Matthews

Também tocando no tema da simulação, em *“The Truman Show”*, de 1998 (fig. 34), o protagonista Truman é também protagonista, desde nascença e sem o saber, de um programa de televisão. O programa não só documenta a vida inteira de Truman, como encena todos os aspetos desta, numa reprodução sintética do *American Dream*. Truman vive numa cidade

suburbana, com a sua mulher (que é uma atriz para o programa), onde tudo é muito higiénico – a sua rotina, a vida simples e as frases típicas evocam as *sitcoms* familiares dos anos 50. Da mesma forma, o ambiente que o envolve (um cenário) e as roupas de todos encaixam nessa estética.

Também nesta década Tim Burton apropria-se da imagem do subúrbio americano, em que tudo é estandardizado, para explorar temas de conformidade (e não conformidade), no filme “*Edward Scissorhands*” (1990). Como nos exemplos anteriores, a ação não se passa na década de 50, mas retrata um subúrbio cuja uniformidade, em tons pastel, é desafiada pela chegada de Edward, um homem artificial que vivia com o seu criador no cimo de uma montanha, numa mansão gótica (fig. 35).



Figura 35: Filme “*Edward Scissorhands*” (1990), realizado por Tim Burton, figurinos de Colleen Atwood



Figura 36: série “*The Umbrella Academy*” (2019-2024), temporada 1, episódio 2, realizado por Andrew Bernstein, figurinos de Christopher Hargadon

Encontramos também vários exemplos desta utilização em personagens concretas, ainda que o resto das personagens ou ambiente não sigam a mesma linha estética. É o caso da personagem de Grace na série “*The Umbrella Academy*” (2019-2024), uma série de fantasia em que um homem excêntrico adota crianças com super-poderes e cria um um robot para

preencher o papel de mãe das crianças. Com perfeição robótica, Grace surge sempre impecavelmente arranjada (fig. 36).

Estas obras recriam, criticando-a, a associação do período pós-guerra americano a uma versão ideal da vida, denunciando-o como um falso paraíso.

A nostalgia por esta estética ganhou novos contornos recentemente, com o fenómeno da (sub)cultura da “*tratlife*” (contração de *traditional life*) e das auto-designadas “*tradwives*” (contração de *traditional wives*). Com alguma presença online nos anos anteriores, o fenómeno ganhou visibilidade a partir de 2020.

A cultura da *tratlife* assenta na glamorização de um estilo de vida baseado nos ideais associados à década de 1950, com particular ênfase na devoção à vida familiar nuclear e doméstica. Embora assumidamente virado para o passado, o fenómeno circula maioritariamente através das redes sociais – a sua linguagem é visual, os vídeos e as imagens publicadas mostram cenas perfeitamente organizadas, numa espécie de *role-playing* da vida “ideal” tradicional. Está implícito um arquétipo de feminilidade, o centro da *tratlife* – “*like all lore, tratlife has a central hero: the tradwife is a woman who abandons the workforce and retreats indoors to care for her husband*” (Hu, 2023).

A ideologia que enforma a *tratlife* diz ser uma resposta simultaneamente ao capitalismo e ao feminismo: o primeiro obriga a que as famílias sejam de duplo-rendimento, enquanto o segundo “pressiona” a mulher a encontrar uma ocupação fora do lar. Enquadra, assim, o estilo de vida como uma escolha pessoal e moderna.

O fenómeno espelha aquilo a que Betty Friedan chamou, nos anos 60, “*the feminine mystique*”. O seu livro do mesmo nome explora a forma como, nas décadas de 1940 e 1950 (nos Estados Unidos da América), se construiu e disseminou este ideal de feminilidade como o grande valor da mulher, tão natural, misterioso e intuitivo, que seria pecado negá-lo – “*the mistake, says the mystique, the root of women's troubles in the past is that women envied men, women tried to be like men, instead of accepting their own nature, which can find fulfillment only in sexual passivity, male domination, and nurturing maternal love*” (Friedan, 1963).

Há, no entanto, um certo anacronismo na designação *tratlife/tradwife*, ao repetir a ideia de que a década de 1950 foi o último reduto de um estilo de vida tradicional (e das verdadeiras feminilidade e masculinidade). Voltar a ele é voltar “às origens”, ignorando que, na escala maior da História da Humanidade, menos de um século é muito pouco tempo.

Esta noção de que as mulheres só começaram a trabalhar na segunda metade do séc. XX (além de ignorar o trabalho doméstico como trabalho válido) é um equívoco na nossa memória

coletiva cultural. Na Idade Média e na Idade Moderna as mulheres trabalhavam, à exceção de uma elite aristocrática, pois a maior parte do trabalho produzia-se em casa. Ou seja, a produção de bens era artesanal, ou agrícola, e as famílias organizavam-se, nas suas casas, em torno dessa produção (tanto homens como mulheres).

A Revolução Industrial veio alterar profundamente essa dinâmica. Por exemplo, na produção têxtil, com os avanços da maquinaria, todos os processos dessa produção, que antes podiam ser feitos em casa, passaram a ser centralizados em fábricas. Imaginemos então uma mulher com um filho ainda em idade de mamar: a ideia de ter de se deslocar para longe para trabalhar um turno longo numa fábrica, implica o abandono da casa e dos filhos. Esta separação drástica entre a casa e o trabalho transforma o papel da mulher: enquanto o homem saía para trabalhar, a mulher transforma a casa num lar e constrói uma família; alterando assim a dinâmica familiar (e os papéis associados ao género) para sempre – *“the advantage that men acquired varied according to their class position (...), the strength of their position in the labor force, their age, health, and so on, but the outcome across the economy and in the household of early male superiority in both entrepreneurship and the industrial workplace (...) was redefined social relationships, including a revised notion of gender roles, which became the structural context for the next period of change”* (Tilly, 1994).

É importante, no entanto, fazer duas notas: a primeira é que este será o caso da mulher casada, pois as mulheres jovens e solteiras são uma camada importante (pela sua vulnerabilidade à exploração) da força de trabalho nas fábricas e nas cidades; a segunda nota é que o paradigma da mulher exclusivamente dedicada à vida doméstica surge no seio da classe média.

A cristalização desta década como baluarte da vida idílica, e como estrutura social e familiar perfeita, é tão inconsistente quanto mais nos apercebemos que esta imagem, além de fabricada em grande parte, corresponde na verdade a um período muito curto da História. Importa, assim, olhar para a precursora da “dona de casa perfeita”, do período imediatamente anterior, pois esta porá, ainda mais, em evidência a hipocrisia desta idealização e o retrocesso que ela representou.

2. A promessa falhada da *New Woman* fechou a mulher em casa



Figura 37: capa da edição de Setembro 1935 da revista "Ladies' Home Journal"

Embora, agora, tenhamos uma perspetiva distanciada de onde podemos observar a vida suburbana americana da década de 50, a claustrofobia deste estilo de vida idealizado não é uma novidade. Betty Friedan fez também esta observação num inquérito que conduziu em 1957 entre as suas antigas colegas de curso, revelador de que muitas delas se sentiam infelizes nas suas vidas de dona de casa, o que levou Friedan a iniciar a pesquisa que se tornaria o seu livro "*The Feminine Mystique*". Além das entrevistas, que alargou, investigou no ramo da psicologia e nos meios de comunicação e publicidade.

Partindo desta realidade – as mulheres eram infelizes –, Friedan questiona o sistema de educação das mulheres, as revistas femininas e a publicidade, que criaram uma imagem da mulher idealizada (para consumo do homem), assim fechando as mulheres na esfera privada (diminuindo o seu espaço social de partilha com outras mulheres) e destruindo as suas noções de identidade própria.

Não é de estranhar que quem tomava as decisões editoriais nas revistas femininas da época eram homens. Analisando as quatro principais revistas da época – “*Ladies' Home Journal*”, “*McCall's*”, “*Good Housekeeping*” e “*Woman's Home Companion*” – é evidente que os editores seleccionavam histórias que mostravam a mulher como uma dona de casa feliz ou uma mulher trabalhadora infeliz.

Friedan coloca estas histórias em contraste com as histórias das mesmas revistas na década de 1930, frequentemente de mulheres com carreiras, confiantes e independentes. Para a autora, embora as mulheres destas histórias fossem mais velhas do que as mulheres da década de 50 (cada vez mais novas em idade e atitude), elas pareciam mesmo mais jovens, pois denotavam um espírito de construção de um futuro próprio – eram as chamadas “*New Women*”. Esta Nova Mulher era um termo genérico que, nos finais do séc. XIX e inícios do séc. XX identificava um entendimento moderno da mulher, que incluía a *Gibson Girl*, a sufragista, a reformista progressista, a feminista boémia, a estudante universitária, a ciclista, a *flapper*, a trabalhadora da classe média, a *vamp* de Hollywood, etc. (Rabinovitch-Fox, 2017).

Estas heroínas das histórias eram quase sempre mulheres de carreira, felizes, aventureiras e atraentes – o seu estatuto de trabalhadoras não era ameaçador para os homens com quem conviviam, pois o seu espírito independente fazia parte do seu charme; muito diferente do que aconteceria na década de 1950, em que a aparência física da mulher seria o seu maior trunfo. A autora nota ainda que, apesar destas histórias não serem grande literatura, diziam muito sobre o seu público-alvo: as leitoras destas revistas eram donas de casa, tal como nas décadas seguintes, mas ao invés de terem como ideal a dona de casa e mãe, as suas heroínas refletiam os seus sonhos e espelhavam a ânsia por uma identidade e a sensação de possibilidade.

A autora lamentava o processo de demonização da mulher trabalhadora, escrevendo que a mulher com pensamentos próprios seria a próxima a desaparecer. Numa década em que, teoricamente, as profissões estavam abertas às mulheres, este processo de idealização da *feminine mystique* era a melhor ferramenta para as afastar – “*Why, with the removal of all the legal, political, economic, and educational barriers that once kept woman from being man's equal, a person in her own right, an individual free to develop her own potential, should she accept this new image which insists she is not a person but a 'woman', by definition barred from the freedom of human existence and a voice in human destiny?*” (Friedan, 1963).

3. Artigos indefinidos: masculino, feminino e neutro

3.1 – A mulher e o *male gaze*

Como Simone de Beauvoir afirmou “não se nasce mulher, torna-se mulher” (Beauvoir, 1949) – disse-o no contexto da questão “o que é uma mulher”. De facto, é impossível definir o que é uma mulher, pois qualquer tentativa de o fazer, seja por que prisma for, peca por deixar de fora alguém, ou por incluir quem não o seja. Acrescentaríamos que a tentativa de categorizar a condição de ser mulher resultaria na ideia de que há uma maneira “correta” de ser mulher e, mais, também uma maneira “incorreta” de o ser – *“It will mean that there are ‘real’ women whom feminism should be concerned about and that there are impostors who do not qualify for feminist political representation”* (Hay, 2019).

A impossibilidade de definir a mulher resulta, conforme diz Beauvoir, do fato de que ser mulher não é algo natural, mas sim o resultado de uma história. Não há um destino biológico ou psicológico que defina a mulher como tal, mas sim uma história que a constrói: primeiro a história da civilização que a trouxe ao seu estado atual; e, para cada mulher individualmente, a história da sua vida (e em particular da sua infância) que determina quem ela é enquanto mulher – o que gera nela algo, a ideia do “eterno feminino”, ou a feminilidade, que não é de toda uma essência natural. No seu livro “O Segundo Sexo”, Beauvoir analisa como, desde que nasce, a menina é formatada para algo (a feminilidade) que depois, ao chegar a adulta, nos parece ser destino.

Não negando as diferenças biológicas e a sua importância para certos aspetos da vida, Beauvoir argumenta que a importância que estas tomam na nossa vida em sociedade é devida ao contexto social em que se situam. Ou seja, que não são essas diferenças que causam a diferença no estatuto das mulheres e no estado de exploração e opressão a que são sujeitas; mas, de certa forma, é um pretexto sobre o qual a condição da mulher é construída (não sendo o que a determina).

Assente na impossibilidade de definir a feminilidade, Beauvoir elabora que a “categoria” de mulher é definida na sociedade em oposição ao homem, mas não como iguais: o homem é a norma, o “Sujeito”, e a mulher é o “Outro” – a relação entre os dois é como a relação desigual entre dois ímanes, em que o homem detém o positivo e o neutro e à mulher resta o negativo. Mais, nesta relação, o homem atua como sujeito, mas a mulher foi tornada um objeto, condicionada para a passividade e dependência, roubada da sua individualidade e subjetividade.

Também a história e a geografia nos confirmam que a categoria é social, pois não há uma só mulher – esta, mais do que um conjunto físico de identificadores, é uma ideia, uma expectativa do que as pessoas do sexo feminino deveriam representar, uma série de estereótipos de género a que devem aderir. Embora essa ideia não seja fixa no tempo nem no espaço, podemos, no estudo da História, encontrar uma constante: a mulher é relegada para um papel de passividade e submissão, e está sempre sob escrutínio.

Assim, a sua presença na sociedade é muito diferente da do homem; ela, constantemente observada, torna-se um objeto, uma visão para o consumo do homem – *“To be born a woman has been to be born, within an allotted and confined space, into the keeping of men”* (Berger, 1972). Este estado de vigilância é de tal forma constante, que invade a própria mulher, tornando-a simultaneamente objecto e observador – interiorizando desde pequena que a sua imagem impacta a forma como é tratada, entende que controlar essa imagem é reclamar algum poder para si. Ela vive constantemente consciente da sua própria imagem, trabalhando-a e editando-a em todos os momentos, capaz de se observar a si própria de fora, de um ponto de vista que não é o seu. *“One might simplify this by saying: men act and women appear. Men look at women. Women watch themselves being looked at. This determines not only most relations between men and women but also the relation of women to themselves. The surveyor of woman in herself is male: the surveyed female. Thus she turns herself into an object — and most particularly an object of vision: a sight”* (Berger, 1972).

Este fenómeno foi denominado *“male gaze”* por Laura Mulvey, na sua análise da imagem da mulher no cinema. Tal como os autores anteriormente citados, também Mulvey identifica um ativo masculino e um passivo feminino, no que toca ao prazer de olhar. Assim, este olhar masculino, o *male gaze*, é um ponto de vista dominante, que projeta as suas fantasias na figura feminina, que então é estilizada de acordo com a fantasia.

Embora Mulvey tenha recorrido a exemplos do cinema, este espelha a vida real, a dinâmica que Beauvoir já tinha identificado e o domínio do ponto de vista masculino que enforma o comportamento da mulher (de modo a sobreviver à máquina social) – *“male fantasies, male fantasies, is everything run by male fantasies? (...) You are a woman with a man inside watching a woman. You are your own voyeur”* (Atwood, 2009).

Mulvey aponta dois níveis da exposição da mulher: como objecto erótico para as personagens dentro do ecrã, e como objeto erótico para o espectador fora dele. Pouco tempo antes de Mulvey publicar o artigo onde elabora este conceito (Mulvey, 1975), também John Berger, tal como supramencionado, encontrava exemplos disto: no terceiro ensaio do seu livro *“Ways of Seeing”* (correspondente ao segundo episódio da série da BBC com o mesmo nome), o autor analisa a categoria do nu na pintura europeia (cujo sujeito principal é a mulher), em

particular o uso do espelho como símbolo da vaidade, apontando, no entanto, uma certa ironia: “*you painted a naked woman because you enjoyed looking at her, you put a mirror in her hand and you called the painting Vanity, thus morally condemning the woman whose nakedness you had depicted for your own pleasure*” (Berger, 1972).

3.2 – Observação e controlo: corpos normais, corpos desviantes

Deste ponto de vista, ser-se mulher significa apresentar-se como tal, encaixando minimamente na expectativa social de cada contexto histórico e social. Existir nesta posição de objeto sob observação será sempre uma faca de dois gumes, pois a mulher deve agradar ao *male gaze*, sob pena de não ser considerada suficientemente feminina, todavia não demasiado sedutora, sob pena de não ser considerada suficientemente digna – “*the sentence is then comical: their appearance is in default or in excess of eroticism, the offense is on the side of women*” (Braizaz, 2019).

Ademais, o fato de a mulher se tornar o seu próprio *voyeur*, significa que ela se torna também *voyeur* das outras mulheres, reforçando a vigilância de que a própria é alvo – o que Foucault chamou “corpo dócil”.

Foucault desenvolveu este conceito na sua obra “Vigiar e Punir”, onde utiliza a imagem do Panóptico para ilustrar a ideia de sociedade disciplinar – em que a dominação é marcada pelo controlo e vigilância dos corpos. É a sociedade do sujeito de obediência. Para Foucault, o poder disciplinar tem instrumentos que são chave, que incluem a observação e o olhar (*le regarde*). É através deste olhar (de vigilância) que as instituições (a prisão, as escolas, o governo, *etc.*) exercitam o seu poder e disciplina sobre os seus sujeitos, pois este confere-lhes poder de conhecimento. Segundo Foucault, esta lógica do panóptico estende-se além das instituições, e permeia a sociedade inteira. A vigilância e monitorização constantes produzem os tais corpos dóceis, indivíduos que, interiorizando a norma, se autorregulam – pois a ideia de que o nosso corpo é constantemente vigiado estende o poder sobre o corpo até ao poder sobre a mente, constituindo o centro dos mecanismos de controlo social.

Foucault sugere que na sociedade moderna o comportamento é cada vez mais controlado em relação a padrões de normalidade, disseminados por uma variedade de áreas do conhecimento (medicina, psicologia, criminologia, psiquiatria). Mais, os próprios indivíduos tornaram-se os agentes da sua própria “normalização”, na medida em que ficam investidos nas classificações a que eles próprios são sujeitos.

No primeiro volume da sua obra “A História da Sexualidade”, Foucault descreve como, nos séculos XVIII e XIX, o sexo e a sexualidade se tornaram assuntos políticos cruciais numa sociedade preocupada em gerir e dirigir a vida dos indivíduos. Analisa as correntes socio-científicas que entendiam o sexo como um instinto biológico e físico, intimamente ligado à identidade e, por isso, com potenciais efeitos no comportamento sexual e social dos indivíduos. Esta ideia de que o desejo sexual podia funcionar de forma saudável ou ser pervertido levou a um projeto de classificação do comportamento, numa escala de normalização ou desvio, e à patologização do instinto sexual.

Ao estabelecer as categorias de normalidade e desvio (social e sexual), seguiram-se os projetos de tratamentos e reformação dos comportamentos “desviantes”, sancionados para o interesse do indivíduo e da sociedade – *“It is easy to understand how the power of the norm functions within a system of formal equality, since within a homogeneity that is the rule, the norm introduces, as a useful imperative and as a result of measurement, all the shading of individual differences”* (Foucault, 1975).

Em “A História da Sexualidade”, o autor explica que, de um modo geral, a história da sexualidade tem sido vista (desde o séc. XVIII) nos termos daquilo a que chama “a hipótese repressiva” (Foucault, 1976). Esta pressupõe que o sexo tem sido visto como um assunto privado, apenas tendo lugar entre marido e mulher, desde a ascensão da burguesia no séc. XVII. O sexo fora deste espaço não só é proibido, como reprimido – não só se pretende eliminar o sexo extramarital, mas também torná-lo tabu, algo impensável. Certos refúgios existem, onde esses instintos sexuais impróprios podiam ser libertados (como a prostituição e a psiquiatria). Aqueles que recorreram a esses refúgios são os “outros vitorianos”, que criaram o seu próprio espaço de discurso sobre a sexualidade, fora do casamento e dos constrangimentos da moralidade convencional.

Embora, Foucault, faça poucas referências à mulher, especificamente, ou à questão de género, o seu trabalho sobre relações de poder, o corpo e a sexualidade têm suscitado interesse no âmbito do feminismo, por explorar a ideia de que corpo e sexualidade são construções sociais (e não fenómenos naturais). Foucault alega então que a relação entre poder e sexualidade não é bem representada quando a sexualidade é vista como uma força natural descontrolada, que o poder apenas reprime, constrange, oprime. Ao invés, o fenómeno da sexualidade deve ser compreendido como uma construção através do exercício das relações de poder. Ao alegar que o corpo é regulado e produzido pelo poder e, assim, impossível de dissociar das suas significações sociais, Foucault distingue entre um sexo natural e um género socialmente construído – na mesma linha da teoria da performatividade de género de Butler.

Na sociedade disciplinar descrita por Foucault, determina-se uma matriz da sexualidade, heteronormativa – todas as outras identidades são vistas e descritas desse ângulo, por oposição a esta, e qualquer desvio será tratado como uma ameaça ao tradicional. Da mesma forma, conforme Beauvoir descrevia, a mulher (o Outro) é vista na sua relação de oposição com o homem (o Eu), o masculino e a masculinidade – os corpos femininos são vistos como inferiores em relação às normas e ideias baseados nas capacidades físicas do homem e, ainda, as funções biológicas são acopladas em características sociais. A demonstração de pluralismo de identidades pode ser disruptiva para a esfera pública.

3.3 – O espaço público e o espaço privado

A esfera pública ou espaço público é um conceito variável, pois existe na junção entre a discursividade – no que toca a comunicação e política – e a fisicalidade – da configuração material do espaço. De acordo com a teoria da produção social do espaço, de Henri Lefebvre, o espaço é um produto e um meio de produção – é produzido e construído socialmente, num conjunto de relações humanas (Lefebvre, 1974). Este espaço serve como ferramenta de pensamento e ação, o que significa que, além de ser um meio de produção, é também um meio de controlo e exercício de poder. A esfera pública enquanto conceito social foi apresentada inicialmente pelo filósofo Jürgen Habermas, que a definia como a reunião dos indivíduos pertencentes a uma sociedade para a partilha de informação e discussão sobre os assuntos da comunidade. Esta esfera pública de comunicação deriva dos salões da burguesia e panfletagem do séc. XVIII (Habermas, 1962). Assim, funciona também como metáfora para a participação política (sobretudo no contexto dos direitos civis).

A subjugação da mulher em sociedades patriarcais contribui para a produção de espaços com associação a um género. Ao associar papéis de género a espaços, fica à vista uma dicotomia, entre o espaço público e o espaço privado. Historicamente, as mulheres têm sido associadas à esfera privada: o que é tido como espaço público tem sido historicamente associado ao domínio masculino, por oposição ao espaço privado e doméstico, que tem cristalizado o lugar da passividade feminina. Esta realidade é típica sobretudo das sociedades ocidentais do séc. XIX e XX, ligada ao aparecimento e crescimento do capitalismo industrial – a divisão entre a produção (nas fábricas) e o consumo (na casa de família) condenaram a mulher a viver na esfera privada, como mãe e esposa (Polletta & Chen, 2013).

Se os espaços afetam as práticas sociais que neles ocorrem, o contrário também acontece e, assim, *“the gendered space is produced as a result of the social conventions and practices that delineate who is allowed to occupy a certain space and who is not”* (Selt, 2020).

Descritas como naturalmente mais emocionais do que os homens (tendo estes conseguido com sucesso catalogar como não-emoções emoções como a raiva) e vistas, as mulheres, como mais frágeis, entendeu-se que era mais apropriado que estas permanecessem na esfera privada, onde essa fragilidade seria protegida e a sua, dita, irracionalidade removida do discurso público.

O próprio conceito de lar é codificado como feminino; o lugar, de certa forma nostálgico, de estabilidade, para onde o homem trabalhador regressa – *“home is where the heart is (if you happen to have the spatial mobility to have left) and where the woman (mother, lover-to-whom-you-will-one-day-return) is also”* (Massey, 1994).

O relegar da mulher para o espaço privado é mantido de diversas formas. A diferença salarial baseada no género contribuiu para que, em contexto familiar, ficando em casa, esta mulher não tenha sido vista como uma opção de rendimentos. A violência sistémica contra as mulheres limita a movimentação e até a existência da mulher no espaço público (especialmente durante a noite). Ainda, em algumas culturas que coexistem na Europa, a mulher não pode sequer habitar o espaço público sem a presença de um homem, ou sem se cobrir para que não seja vista. Ao ser confinados à esfera privada, as vidas e o trabalho das mulheres tornam-se invisíveis – as suas experiências, interesses, formas de organização e ações são excluídas como dignas de ação política (Wischermann & Mueller, 2004).

O argumento de que “o pessoal é político”, da segunda vaga de feminismo, da década de 1960, marca o início da tentativa de quebrar a divisão entre os espaços privado e feminino, e público e masculino. Assim, existe hoje um entendimento coletivo (na cultura ocidental) de que essa relação entre espaço e género (ambos construções sociais) deve evoluir, deixando o espaço de servir como meio de controlo e reforço dos papéis sociais de género. No entanto, esta tentativa de eliminar as diferenças no espaço público peca pelo seu método pois, ao invés de encarar as diferenças e trabalhar nas raízes do problema, criou um espaço de homogeneização que ignora as diferentes condições de acesso ao espaço público que cada um tem.

Esta definição, social e não somente física, relativa ao espaço público, impede o Outro de o aceder em pleno. Tome-se como exemplo um cargo político, hoje mais acessível a toda a gente. No entanto a presença da mulher e de minorias nesses cargos é usada como *token*, apenas para dar a impressão de maior inclusão. Esta inclusão pretende, afinal, a criação de um espaço público neutro.

Os espaços públicos são, então, vistos como igualmente acessíveis por todas as pessoas, com a condição de que se adira às “regras” do comportamento socialmente aceitável. No entanto, o que é considerado socialmente aceitável é heteronormativo e patriarcal por referência, o que excluiu ou põe em causa a democracia e igualdade prometida no espaço público, para quem não existe nesse referencial heteronormativo.

A aparente “neutralidade” é, muitas vezes, apenas masculinidade mascarada, apresentando um dilema para a mulher; ou esta se comporta conforme aquilo que é percebido como traços de masculinidade, ou apresenta-se como é, muito provavelmente com traços tipicamente femininos e, por isso, vista como inadequada.

Ela existe, ainda, sob o *male gaze*, que reforça a sua condição de Outro – quando a sua alteridade é visível, ela constitui uma ameaça ao espaço “racional”, masculino. Tome-se como exemplo o ato de dar amamentar em público: essa demonstração de um corpo reprodutivo, totalmente alheio à realidade masculina, é absolutamente controversa – pois ela nunca deixa de ser discutida sob o ponto de vista masculino, que sempre a sexualiza.

Esta necessidade de adaptação a um espaço “neutro” pode impedi-la de se movimentar livremente neste espaço público (um espaço discursivo), ao temer que, trazendo para esse espaço problematizações sobre a mulher, perca essa “neutralidade” e seja excluída.

Muitas vezes, esta adaptação passa pelo uso de vestuário masculinizado – em áreas laborais dominadas por homens, as mulheres sentem frequentemente que se devem apresentar de forma mais masculina, para fugir ao preconceito de que a feminilidade e beleza cuidada são sinónimos de futilidade. Nos EUA o chamado “*power-dressing*” está associado à primeira onda de mulheres a fazer carreira nas empresas da década de 1980. Giorgio Armani foi pioneiro do *power suit*, essencialmente o fato executivo masculino adaptado à mulher – com as suas



Figura 38: imagem publicitária dos moldes de costura Anne Klein, para a revista Vogue, 1988

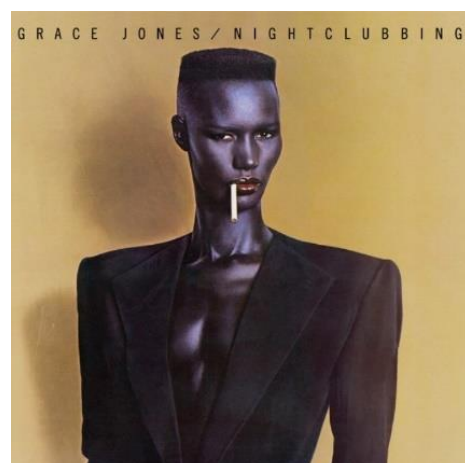


Figura 39: capa do álbum “Nightclubbing” de Grace Jones, de 1981; Jones veste um blazer Armani.

ombreiras largas e cores neutras, esse *power suit* foi uma ferramenta que elevou a mulher na escada corporativa.

3.4 – Será possível o neutro?

A tendência atual de transformar o espaço público num espaço, verdadeiramente, neutro convoca a questão de saber se será possível atingir verdadeira neutralidade.

Nos últimos anos, a expressão da identidade de género afasta-se cada vez mais da divisão binária masculino/feminino. Desafiada sobretudo pelas gerações mais jovens, esta divisão tem cedido espaço à fluidez de género, não-binarismo e androginia, termos que, na indústria da moda, vêm substituir o termo unissexo.

Nas últimas décadas, este termo tem sido utilizado na moda para designar as peças não desenhadas para um género específico, ainda que, notoriamente, estas peças “neutras” tendessem para o masculino – uma silhueta sem curvas, preenchida por cores neutras e sem elementos decorativos.

A tendência que se verifica, atualmente, pretende encontrar a verdadeira moda neutra, que não apaga aquilo que tipicamente temos considerado masculino ou feminino, mas ao invés tenta eliminar a própria conotação a um género. Esta tendência evoca a *Peacock Revolution* da década de 1960.

A contracultura contextualizada na *Peacock Revolution*, mais tarde denominada *Youthquake*, caracteriza-se pelo enfoque na cultura jovem. A sua origem está na década anterior, a Geração Beat, ou os Beats. Estes eram um grupo de escritores, poetas, artistas e intelectuais ativos na década de 1950, nos EUA, que expressavam a sua rejeição à sociedade consumista e conformista, onde as noções de masculinidade, expressas através do vestuário, eram deliberadamente contrárias às prevalentes na sociedade de então.

Os ideais fundadores desta contracultura passavam pela rejeição do materialismo económico, pela procura espiritual (que incluiu a exploração de outras religiões, nomeadamente religiões orientais), pela experimentação com drogas psicadélicas e pelas exploração e libertação sexuais. Na década de 60, alguns dos elementos desta cultura foram incorporados no movimento *hippie*.

Para a geração que entrou na maioria na década de 60 (*baby boomers*), sentia-se muito diferente em relação aos seus pais, posicionando-se em oposição. Essa oposição era socioeconómica, rejeitando o consumismo, materialismo e conformidade dos seus pais; era

também sociopolítica, demonstrada pelo apoio e ativismo por uma mudança radical no que dizia respeito aos direitos civis (Hill, 2018).

Foi, então, neste contexto reativo que se desenvolveu o movimento da *Peacock Revolution*, no vestuário masculino. Rompendo com o vestuário sóbrio e conservador dos seus pais, os homens recuperaram cores, padrões e silhuetas mais ousadas (fig. 40), abandonando a atitude conformista em favor de uma expressão individual de identidade.



Figura 40: A banda Pink Floyd, 1963

A experiencição com a androginia expandiu o que significava ser masculino, talvez até eliminando as restrições binárias – não só os homens experimentavam com roupas femininas, como também as mulheres o faziam com roupas masculinas. Designers de moda como Pierre Cardin e André Courrèges apresentaram coleções futuristas (fig. 41) – a “*Space Age*” – com

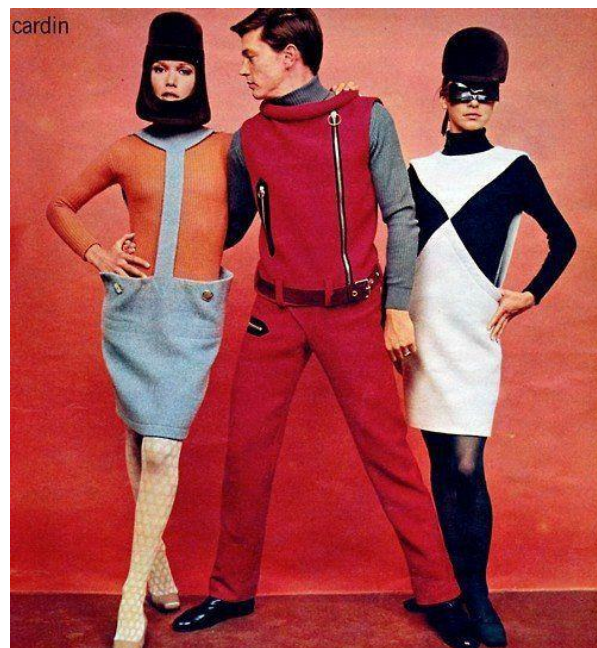


Figura 41: peças da colecção de 1966 de Pierre Cardin

silhuetas simples e linhas direitas, padrões geométricos e materiais sintéticos (sem grandes conotações históricas com um género ou outro).

O culto das estrelas no *Pop System* teve um importante papel nesta afirmação. Um exemplo relevante são os Beatles (fig.42): quando os membros da banda começaram a explorar os seus estilos pessoais, incorporando roupa colorida, contribuíram para o esbatimento das linhas de género.



Figura 42: a banda The Beatles, durante uma emissão televisiva em 1967

Alguns destes músicos e artistas eram os *sex-symbols* da sua geração, o que significa que esta evolução de estilo, ao invés de os efeminizar aos olhos do público, expandia o escopo do que podia ser identidade masculina.

Embora este movimento tenha começado a desaparecer, na década de 70 continua muito presente a androginia no vestuário. As calças à boca de sino, túnicas e camisas coloridas eram verdadeiramente neutras. Com algumas diferenças no corte, estas peças eram utilizadas por toda a gente, sendo conhecidas as coleções "*His and Hers*", sem distinções na silhueta, paleta de cores e padrões (fig. 43).



Figura 43: catálogo da JC Penney, 1976

É também nesta década que David Bowie se destaca como exemplo de uma apresentação verdadeiramente andrógina (fig. 44). O alter-ego que desenvolveu, Ziggy Stardust, era um símbolo de ambiguidade sexual, apresentando-se com vestidos, figurinos colantes, maquilhagem e sapatos de tacão alto, e influenciando significativamente a imagética da década.



Figura 44: : David Bowie / Ziggy Stardust, 1974

Este fenómeno de utilizar o vestuário como arma de uma guerra cultural contra o conservadorismo prevalece até aos dias de hoje, apesar dos diferentes contextos culturais, sociais e históricos.

3.5 – A apropriação do oposto



Se tivéssemos hoje de indicar uma peça de vestuário simbolicamente masculina e uma feminina, escolheríamos as calças como símbolo do masculino e o vestido como símbolo do feminino. Símbolos utilizados como pictogramas para indicação das casas de banho femininas e masculinas².

As histórias de apropriação destas peças pelo seu género oposto, embora com alguns paralelismos são diferentes. Também diferem conforme se fala de apropriação de uma peça particular, ou de apropriação do género nela codificado.

Apesar das calças continuarem simbolicamente masculinas, a sua apropriação pela mulher está estabelecida desde o século passado. Embora já anteriormente ao séc. XX tenha havido tentativas de tornar a calça uma peça comum, é no contexto da Primeira Guerra Mundial que isso acontece, por força da necessidade da constituição das mulheres como força de trabalho – sobretudo em fábricas, que aumentavam a sua produção para o esforço de guerra, ou

² O uso destes pictogramas para a separação das casas de banho origina-se na década de 60, distinção que na altura se fazia com base no sexo biológico, e não no género como o entendemos hoje.

substituindo os homens nalguns serviços (como o transporte público). Inicialmente utilizando simplesmente o vestuário civil ou uniformes laborais dos seus maridos, eventualmente desenvolveram-se alguns designs específicos para o corpo feminino. Embora ligeiramente controversas, as calças femininas ganharam, por força das circunstâncias, alguma aceitação social. No período entre guerras, o sentimento público estava dividido entre o voltar à “normalidade” e a evolução das normas de vestuário, acabando por relegar o uso de calças apenas para o contexto do trabalho.

Durante a Segunda Guerra Mundial, a história repetiu-se, mas numa escala maior. Assim, com o fim da guerra, as calças femininas não voltariam a desaparecer, ainda que com alguma resistência durante a década de 1950 e a idealização da feminilidade associada à saia e ao vestido.

Pelo contrário, vestidos e homens não fizeram o mesmo percurso, pois não existiu um contexto semelhante (por questões práticas) que justificasse a apropriação desta peça de vestuário. Assim, a relação do homem com o vestido existe em dois extremos. Por um lado, existe numa História distante, na forma de peças a que nunca chamamos vestido – serão túnicas ou terão termos históricos concretos; ou existe numa outra realidade cultural e/ou geográfica – mesmo da nossa cultura ocidental, são peças culturalmente codificadas, como é o caso do *kilt*. Por outro lado, actualmente e, sobretudo, em contextos artísticos, apresenta-se como fenómeno inovador, controverso, frequentemente num contexto artístico.

Para além das circunstâncias históricas que não traçaram o mesmo caminho para as calças e para o vestido, outras razões existirão para que o vestido masculino seja ainda um conceito tão estranho. Tomando novamente como exemplo os símbolos das casas de banho, podemos interpretar uma figura de calças e outra de vestido, mas podemos também interpretar uma figura humana neutra e outra figura humana diferenciada da primeira através de uma peça de vestuário – o Eu e o Outro.

Poderíamos então considerar que o paradigma do Eu “neutro” masculino, codificado nas calças, torna o uso destas pelo Outro aceitável, pois é uma assimilação da norma. Mas o contrário, a assimilação de uma peça codificada na sua alteridade, provoca uma reação de estranheza, que não conseguimos ainda superar.

Concordantemente, são conhecidas algumas histórias de mulheres que adotaram vestuário masculino para poderem aceder a educação, a lugares de poder, ou simplesmente para exercerem uma atividade com a “legitimidade” masculina.

É o caso de James Barry (nascido Margaret Bulkley, em 1789), um cirurgião militar no Exército britânico. Vivendo na infância como menina, Barry viveu como homem o resto da vida,

tanto em público como em privado, em parte como forma de ser aceite na universidade e para desenvolver uma carreira como cirurgião.

Também britânica, Hannah Snell assumiu a identidade do seu cunhado James Gray, para poder servir na Marinha, no séc. XVIII, tendo chegado a operar-se a si própria para retirar uma bala, certificando-se que não era descoberta.

Caso curioso em Portugal, António Custódio das Neves foi levado para a esquadra da polícia em 1871, onde confessou ser uma mulher. Nascida Maria Custódia das Neves, tinha sido educada como rapaz, juntamente com as suas irmãs, pela sua mãe Maria Coroada, sacerdotisa de uma seita religiosa na Granja do Tedo – Maria Coroada, uma feminista, pretendia poupar as filhas aos “descalabros das mulheres da época” (Natário, 2018). Ao ser libertada, foi bem recebida pela população, pois tinha boa fama.

Mas a reação contrária é mais comum historicamente. As legislações que proibiam a utilização de vestuário do sexo oposto, chamadas leis “*anti cross-dressing*” ou anti-travestismo, têm uma longa história, presentes em várias culturas e períodos. O principal propósito destas leis era regular os indivíduos que não se conformavam com as normas de género da sociedade, impedindo-os de se apresentar ou viver como um género diferente do atribuído à nascença.

Em 1885, Ferdinan Haisch foi presa por “*masquerading in female attire*”, depois de os vizinhos terem chamado a polícia.

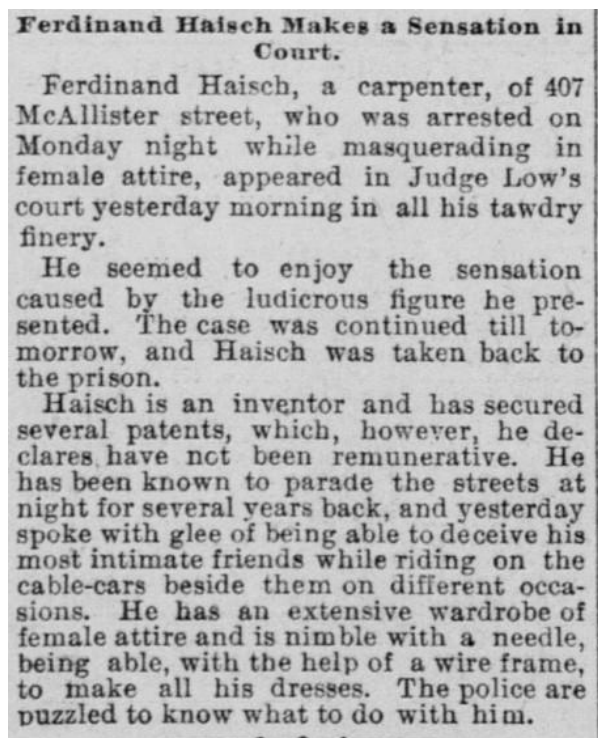


Figura 45: recorte de jornal com a notícia “The Female Impersonator”, San Francisco Call, 17 de Abril 1895 (California Digital Newspaper Collection).

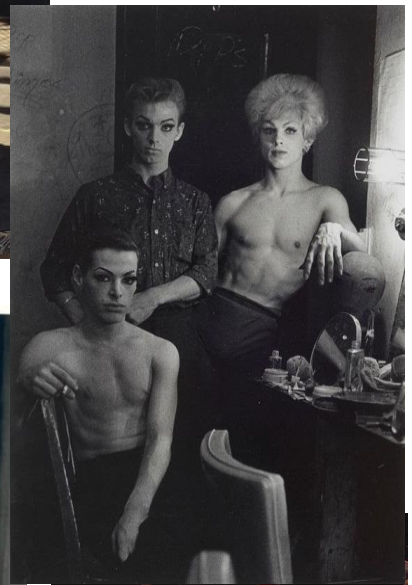
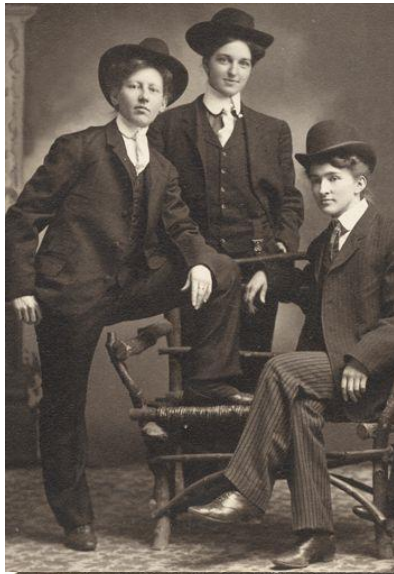
Carlett A. Brown era uma mulher intersexo trans que trabalhava como dançarina, juntando dinheiro para poder fazer a cirurgia de afirmação de género. Ao revelar a sua história numa entrevista para a revista JET em 1953 (fig. 46), foi presa por “cross-dressing”.



Figura 46: Carlett A. Brown na capa da revista JET em Outubro de 1953

Nos EUA apenas, entre o final do séc. XIX e a década de 1920, mais de 40 cidades em 21 estados aprovaram leis especificamente proibindo o uso de vestuário do sexo oposto, como parte de legislação contra indecência pública. Estas leis estabeleciam na sociedade quem podia ou não habitar o espaço público, policiando o género normativo. Perante a ameaça de penalização, os indivíduos que não aderissem às normas binárias de género eram forçados a confinar a sua visibilidade a espaços privados, ou alterar a sua imagem para poder aceder ao espaço público. O ato de utilizar vestuário associado a outro sexo eram patologizado, por vezes sentenciando o “culpado” ao asilo.

Apesar destas leis terem sido a pouco e pouco revogadas, até tão tarde quanto a década de 1960, encontram-se registos de perseguição policial sob a regra de três artigos, segundo a qual uma pessoa poderia ser presa se encontrada a utilizar três ou mais artigos considerados do sexo oposto (Ryan, 2023).



4. As Heterotopias

Visto que o padrão de normatividade tem sido e é, ainda hoje, estabelecido através de uma matriz heterossexual cisgénero masculina, muitas expressões de sexualidade – tudo o que não é heterossexualidade – têm sido empurradas para o domínio do privado. Estas identidades experienciam desigualdades significativas no espaço público, por não aderirem a um código social, que estigmatiza as demonstrações exteriores de afeto que se desvia do padrão tradicional heteronormativo. Embora atos explicitamente sexuais sejam sempre tidos como pertencentes ao privado, tanto para a heterossexualidade como para os outros, as pessoas *queer* experienciam um acentuado relegar da sua existência para o privado. Tal é baseado na falsa ideia de que a expressão da heterossexualidade se tem reportado apenas ao privado, mas na verdade esta está bastante presente e institucionalizada no espaço público, nas leis, nos rituais e no próprio sistema.

Assim, é importante ter em conta que as sexualidades que fogem do padrão heteronormativo são marginalizadas, forçando as pessoas a adotar uma *persona* para sobreviver no espaço público. A expressão da sua sexualidade é limitada a espaços heterotópicos – pense-se no caso da comunidade de homens gay que mantém os seus encontros em casas de banho públicas, parques, praias de nudismo.

Este conceito de heterotopia foi desenvolvido por Foucault no seu texto “*Des espaces autres, Hétérotopies*” (Foucault, 1984). Para Foucault, a grande ansiedade do nosso tempo está relacionada com o espaço (e não com o tempo e a História), não estando este ainda dessacralizado. A nossa época é a que vê o espaço na perspectiva das relações entre os lugares. Assim, a nossa vida é ainda regulada por oposições que não somos capazes de dismantelar, que tomamos como certezas: espaço social ou familiar, cultural ou utilitário, de lazer ou laboral, público ou privado. Em Foucault, a ideia de santidade do espaço está relacionada com estas oposições, ou melhor dizendo, com regras de modos de emprego do espaço, que o opõem a outros.

Assim, ele define heterotopias como espaços reais, que são uma espécie de “contra lugares”, onde os outros lugares reais comuns são simultaneamente representados, contestados e invertidos. Estes espaços existem fora de todos os outros espaços, mesmo que seja possível indicar a sua localização. Foucault elaborou seis princípios que explicam as heterotopias.

O primeiro princípio é que estas existem em todas as culturas e sociedades. Não havendo uma forma universal de heterotopia, podem, no entanto, ser divididas em dois tipos:

heterotopias de crise e de desvio. As heterotopias de crise são lugares privilegiados, sagrados ou proibidos, reservados a indivíduos que estão em crise, em relação à sua sociedade (e.g. adolescentes, grávidas, idosos), embora para Foucault estas sejam mais primitivas e estejam a ser substituídas por outras. Heterotopias de desvio são lugares onde são colocadas as pessoas cujo comportamento se desvia das normas da sociedade, como hospitais psiquiátricos, prisões, lares de idosos.

O segundo princípio é que cada heterotopia tem uma função determinada e precisa, na sociedade e esta pode alterar a sua função com o passar do tempo (dando o exemplo do cemitério ocidental).

O terceiro princípio é o de que estes espaços têm o poder de justapor vários lugares contraditórios no mesmo espaço – o teatro traz para o espaço do palco uma série de lugares que nada têm a ver uns com os outros.

O quarto princípio é o de que as heterotopias são frequentemente ligadas a pedaços no tempo, abrindo-se àquilo que Foucault chama, simetricamente, heterocronias. Estas funcionam mais perfeitamente quando as pessoas podem quebrar com o seu ritmo tradicional. Neste contexto, pode falar-se de espaços de acumulação de tempo (bibliotecas, museus), ou, por oposição, espaços de tempo transitório (como uma feira ambulante).

O quinto princípio é o de que os espaços heterotópicos pressupõem sempre um sistema de abertura e fecho, podendo apenas ser acedidos com algum tipo de permissão – um bilhete, um gesto, um ritual.

Por fim, o sexto princípio das heterotopias é o de que estas têm uma função em relação a todos os outros lugares. Ou são espaços de ilusão, que expõem os lugares reais como ainda mais ilusórios (e.g. o bordel), ou espaços de compensação, tão organizados quanto os lugares reais são desarrumados (como as colónias inglesas do séc. XIX, no Novo Mundo).

4.1 – A procura do espaço seguro e as sub-culturas

Nas sociedades patriarcais que vêm sendo descritas, o lugar da mulher (como Outro) é definido na medida em que contribui para a manutenção do *status quo*. Porém, quando a posição do Outro assenta na oposição da sua sexualidade (e não no género), o seu lugar na sociedade é o da margem ou da farsa, pois estes indivíduos são vistos como ameaças aos valores tradicionais da família.

Esta margem para onde são empurrados funciona, então, como heterotopia de desvio – mas, apesar de serem considerados espaços desviantes da norma pelo resto da sociedade, estes operam, internamente, como espaços seguros, onde cada um se pode expressar livremente sem risco de perigo.

Nunca estão, no entanto, inteiramente livres de perseguição fora destes espaços, todavia sempre na iminência de uma intromissão indesejada, pois, embora operem à margem, as subculturas que deles emergem não são totalmente secretas (tornando-se, assim, vulneráveis).

Na sua época de ouro, Hollywood vivia sob um padrão moral rigoroso: o Código Hays (ou *Motion Picture Production Code*) era um conjunto de diretrizes, autoimposto, pela indústria cinematográfica, entre 1934 e 1968, que prescreviam conteúdos censurados, porque vistos como desadequados (profanidades, nudez sugestiva ou sexual, violência gráfica ou realista, tráfico de drogas, perversões sexuais, relações entre pessoas de raças diferentes, doenças venéreas, cenas de nascimento, ridicularização do clero, etc.). Este código surgiu no rescaldo de uma série de escândalos que ameaçavam o sucesso da indústria, ainda que considerada de moralidade duvidosa.

Entre as mais famosas atrizes desta época, Marlene Dietrich mudou-se para Hollywood, vinda de Berlim – as suas origens, na cena cultural de Weimar, tiveram uma influência clara na atitude que manteve durante a sua carreira em Hollywood. O primeiro filme que Dietrich aí fez (sob contrato com a Paramount) foi o *“Morocco”* em 1930 (fig. 47).



Figura 47: Marlene Dietrich, imagem publicitária para o filme *“Morocco”* (1930)

A famosa imagem da atriz envergando fraque e cartola, fumando, é deste filme, em que beija uma mulher numa cena incluída a seu pedido – cena que consegue salvar da censura, ao acrescentar um gesto com uma flor que mais tarde faz parte do enredo, argumentando, assim, que a referida cena do beijo seria necessária para contexto.

Numa América que associava esta *queerness* à sua origem europeia, a *persona* irreverente que Dietrich construiu era geralmente aceite. A tendência, de que Dietrich era a principal embaixadora, de atrizes vestindo calças, independentemente de algumas variações no fato, era aceite como cena de entretenimento. No entanto, fora do ecrã o estilo não era bem visto. As calças com que Dietrich (fig. 48) se apresentava frequentemente em público causavam escândalo – a sua insistência em vestir fraque na estreia do filme de Cecil B. DeMille's, "*The Sign of the Cross*" (1932), foi alvo de notícias negativas. O próprio filme estava já envolto em escândalo, por ter uma cena de dança entre duas mulheres, que o realizador se recusou a cortar. A cena foi removida pouco tempo depois, com a introdução do Código Hays – com a ascensão de extremas direitas na europa, também Hollywood era contaminado com a associação de qualquer expressão de *queerness* a doença mental, censurando-a rigidamente.



Figura 48: Marlene Dietrich em Paris, 1933

Esta expressão de *queerness* que anteriormente tinha mais liberdade artística, acontecia também fora do ecrã, embora mais discreta ou até secretamente e, assim continuou, depois da introdução do Código. Marlene Dietrich, abertamente bissexual, tinha um grupo social restrito,

a que chamou *"The Sewing Circle"*. Este era composto por mulheres de Hollywood que eram bissexuais, lésbicas, *"or just visiting"* (Freeman, 2001). Juntavam-se nas suas casas para refeições, conversas e possibilidades. Naturalmente, a sua natureza verdadeira era secreta – o nome era apenas uma fachada, irónico pois referia-se a uma atividade tipicamente feminina. Um grupo do qual, na época, nenhum homem queria fazer parte. Deste grupo faziam parte várias estrelas do cinema da primeira metade do séc. XX, além da própria Dietrich, Greta Garbo (embora Dietrich e Garbo tenham negado sempre que se conheciam), Alla Nazimova, Tallulah Bankhead, Salka Viertel, Mercedes de Acosta, Dolores del Rio.

No meio, dizia -se que estes casos entre mulheres (a que Greta Garbo chamava *"exciting secrets"*) faziam bem a uma atriz: expandiam o seu alcance emocional, fomentavam o amor próprio, mantinham a pele lisa e os olhos brilhantes, melhoravam as capacidades de representação. O realizador Joseph von Sternberg (que trabalhou bastante com Dietrich) acreditava mesmo que estes casos conferiam à atriz um magnetismo andrógino que, através da câmara, atraíam *"the unwitting desires of both men and women in the audience"* (McLellan, 2000).

Dietrich tinha vivido um contexto muito diferente em Berlim, antes da ascensão do partido nazi, o que a fez decidir sair da Alemanha.

Na República de Weimar, o período alemão entre o rescaldo do Primeira Guerra Mundial e o Tratado de Versalhes (1919) até à ascensão de Hitler e do partido nazi (1933), foi um período de experimentação artística, com inovações na literatura, música, cinema, teatro e nas artes visuais (onde expressionismo foi um movimento artístico proeminente). No âmbito do entretenimento, a cultura dos cabarets teve grande importância. Os espetáculos de cabaret tinham frequentemente sátira política, comentário social e performances provocativas. O mais conhecido era o *Kabarett der Komiker* em Berlim.

Da mesma forma, o cinema teve grande produção, com filmes de influência tornados clássicos, como o *"Gabinete do Dr. Caligari"* e *"Metropolis"*. No entanto, no cinema não havia a mesma abertura para uma expressão artística provocadora, dado o seu público alargado, um público que vivia as ansiedades do seu contexto social e cultural, de reação às mudanças – *"aversion to division, plurality, and the 'soft and fluid', and the longing for a monolithic fusion, ironclad and as solid as stone"* (McCormick, 1993).

De fato, este período viu grande mudanças sociais: mais direitos para a mulher, reconstrução urbanística, novas ideias e estilos de vida. Berlim, particularmente, tornou-se um centro cosmopolita, conhecido pela sua vida noturna, atitude progressista e uma forte e presente subcultura *queer*.

Comparando com os períodos que vieram antes e depois, neste experimentou-se um relativo progressismo para as pessoas LGBTQI+. Viu-se um crescimento na criação de comunidades, sobretudo nos centros urbanos como Berlim. Numerosos bares, clubes e outros espaços funcionavam como heterotopias reclamadas – na abertura destes espaços havia interação social e construção de comunidade. Particularmente, Berlim era conhecida pela sua tolerância pela expressão de género, não conformista ou transgénero. O trabalho de sexologistas como Magnus Hirschfeld, que fundou o Instituto da Ciência da Sexualidade, em 1919, contribuiu para a discussão aberta e maior compreensão da diversidade sexual.

Apesar da vibrante cena cultural, a República de Weimar foi marcada por uma série de mudanças de governo, crises económicas e lutas entre partidos políticos, instabilidade que resultou das sanções impostas pelo Tratado de Versalhes.

As conquistas sociais e artísticas da República de Weimar deixaram um impacto duradouro na arte, literatura e cinema, mas a subida ao poder de movimentos políticos extremos, nomeadamente o partido nazi, cuja vitória em 1933 tornou Hitler Chanceler e significou o fim da República de Weimar e a destruição de muito do trabalho progressista desenvolvido durante este período.



Figura 50: Clientes no clube nocturno Le Monocle, em Paris, década de 1920



Figura 49: Baile "Le bal des travestis" no parque Magic City, Paris, 1931, fotografado por Brassai

4.2 – O palco como espaço de experiência e contemporaneidade

Nos palcos dos cabarets as performances eram muito subversivas – através de música, dança, comédia, comentavam os assuntos do dia, frequentemente, troçando do poder político, das normas sociais e das convenções culturais. A sua natureza provocadora, de humor arriscado e insinuação sexual, desafiavam as normas morais tradicionais, testando continuamente os limites do que era aceitável como entretenimento. O palco, espaço de apropriação e revisão do quotidiano, era o lugar onde os artistas tinham a liberdade de expressão, onde a experimentação podia espelhar a sociedade, comentando-a satiricamente.

Também no contexto da performance, a cultura drag tem participado no comentário social através do palco, ganhando especial visibilidade a partir da década de 60. Embora não seja clara a sua origem, nem a origem do seu nome, drag é uma forma de expressão artística e teatral, em que indivíduos, frequentemente LGBTQI+ (não exclusivamente), usam vestuário e adotam uma apresentação tipicamente associado ao género contrário ao seu, criando uma *persona*. Chamados *Drag Queens* (se se apresentam com uma *persona* feminina) ou *Drag Kings* (se se apresentam com uma *persona* masculina), estes artistas brincam com as noções de feminilidade e masculinidade, frequentemente exagerando-as. A cultura drag tem ligações fortes com a comunidade LGBTQI+, tendo providenciado uma plataforma segura para a expressão de identidades não conformistas, empoderamento de pessoas marginalizadas e ativismo político.

É certo que drag está ligado ao chamado “*cross-dressing*” – ou travestismo (termo, hoje, considerado derogatório pelo seu contexto histórico) – ou seja, ao ato de vestir roupas associadas ao género oposto. Porém, o drag não se reduz a esse ato. O elemento da performance é chave no drag. Apesar desta importante distinção, muitos artistas apontam o drag como uma plataforma de experimentação e subversão das expectativas de género, permitindo-lhes assim entender a sua identidade não heteronormativa. Alok Vaid-Menon (fig. 51), artista, activista e autor do livro “*Beyond the Gender Binary*”, aponta o seu tempo na cena drag como o início da sua experimentação no desafiar da divisão binária do género. Para Vaid-Menon, o palco era o espaço de liberdade: “*I came up sort of as a stage performer, where because of traditions of drag in this country, it was socially permissible for me to experiment with gender and fashion. But then I was just having so much fun on stage — like probably more fun getting ready than actually*

performing. And I was like, why am I denying myself this joy just to being on stage, when I could dress like this every day everywhere I go?"³



Figura 51: Alok Vaid-Menon, fotografia de Abhinav Anguria, 2018

O drag tem ligações históricas com o teatro; em vários períodos, seja no Teatro Clássico, seja no teatro de Shakespeare, não se permitia às mulheres fazer teatro, pelo que as personagens femininas eram interpretadas por homens (Brockett & Hildy, 2014). E, noutros contextos, mulheres interpretavam papéis masculinos, como no Período Vitoriano em Inglaterra, em que era comum personagens masculinas jovens e vulneráveis serem interpretadas por mulheres. Os espetáculos de Vaudeville nos finais do séc. XIX e início do séc. XX eram espetáculos de variedades que incluíam muito drag – é deste contexto que emerge a primeira estrela drag, Julian Eltinge (fig. 52).

³ Excerto de entrevista para o programa Tapestry, da rádio CBC em 2022.



Figura 52: Julian Eltinge no musical da Broadway "The Fascinating Widow" (1911)

Uma das drag queens mais conhecidas dos finais do séc. XX é Divine, que, a partir dos anos 70, ficou conhecida por desafiar os padrões de beleza dos glamorosos concursos de drag, criando uma *persona* arrojada, barulhenta, sem pudores nem vergonha. Divine protagonizou a trilogia cinematográfica de John Waters, *Trash Trilogy – Pink Flamingos* (1972), *Female Trouble* (1974) e *Desperate Living* (1977). Tal como a restante obra de Waters, estes filmes exploram o grotesco, o profano e o tabu, numa estética *camp*⁴. Waters parodiava e satirizava, assim, vários aspectos da cultura americana. As protagonistas interpretadas por Divine desafiavam e ridicularizavam os valores convencionais e as normas sociais, incluindo as relacionadas com as normas de género.

Cada vez mais visível e aclamado, o drag subverte constantemente as normas sociais de género e, por isso, não deixa de ser político.

⁴ *Camp* é uma sensibilidade, que pode traduzir-se num estilo ou estética, caracterizada pelo exagero, o absurdo e o humor. Associado principalmente à arte, moda e cultura popular, o *camp* celebra a teatralidade, a extravagância, o mau gosto e o artifício, elevando o mundano a arte. Foi popularizado pelo ensaio de Susan Sontag "Notes on Camp", onde escreveu: "Camp sees everything in quotation marks. [...] To perceive Camp in objects and persons is to understand Being-as-Playing-a-Role. It is the farthest extension, in sensibility, of the metaphor of life as theater." (Sontag, 1964)



Figura 54: Paal e Leif Rocky, conhecidas por The Rocky Twins, drag queens em Hollywood na década de 1930, conhecidas por personificar a actriz Louise Brooks e as Dolly Sisters



Figura 53: a drag queen Divine no filme "Pink Flamingos" (1972)

V. FIGURINO E A PERFORMATIVIDADE DE GÉNERO

Michel Foucault utiliza o teatro e o cinema para exemplificar o terceiro princípio do funcionamento das heterotopias – de como estes justapõem no espaço do palco (ou da sala) uma série de lugares diferentes. O palco (ou área de cena) é, sem dúvida, um espaço heterotópico, mas não só por esta razão.

O palco tem o potencial de funcionar como um espelho da plateia, ou seja, o espectáculo espelha o mundo. Mas este espaço beneficia da suspensão da descrença que se instala enquanto o espectáculo decorre. Ele opera sob regras diferentes, permitindo coisas que fora desse espaço não seriam aceites, pois o distanciamento do público permite-lhe assimilar mensagens e imagens através do filtro da teatralidade.

Não é de estranhar, assim, que a comunidade artística atraia pessoas marginalizadas, que utilizam o palco como uma plataforma de livre expressão, exploração e subversão das normas da sociedade, pois aí encontram um espaço seguro, cujo estatuto as protege.

Também pertinente para a análise do palco como espaço heterotópico é o sexto princípio, sobre a sua função em relação aos restantes espaços – o palco é um espaço de ilusão que expõe os lugares “reais” como ainda mais ilusórios. A vida “real” não é diferente daquela vivida em palco, apenas, talvez, com mais limitações.

O sociólogo Erving Goffman elaborou uma teoria sobre a natureza teatral da vida fora do palco, tendo dedicado parte da sua carreira a estudar as interações sociais e o lugar de cada indivíduo nas hierarquias sociais.

1. O “ator social” no quotidiano

“A conduta humana depende de seus cenários e relações pessoais. Portanto, estamos todos imersos em uma gestão constante da nossa imagem diante do resto do mundo”(Goffmann, 1956a).

Desde que nascemos numa sociedade/cultura, movemo-nos em vários contextos com diversas interações. E, à medida que vamos interagindo com outros, aprendemos a comportar-nos dentro de um cenário específico. Dependendo do contexto, o nosso comportamento muda, a forma de comunicar e até o vestuário. O ser humano assimila então uma lógica de representação que varia.

“Esta interação que cada indivíduo realiza com seu ambiente o incentiva a buscar a definição de cada situação com o objetivo de conseguir controlá-la. Desta forma, tentamos gerir as impressões que os outros vão formar sobre nós.”(Goffmann, 1956a)

Assim, aprendemos a administrar as impressões que deixamos nos outros, entrando aqui o conceito de teatralidade que Goffmann incorpora na sua teoria da ação social. No seu livro “A representação do eu na vida do cotidiano”, o autor utiliza a imagética do teatro para explorar a importância e nuances da interação social humana – [...] “Para entender melhor, digamos que queremos causar uma boa impressão a alguém e fazer com que essa pessoa goste de nós. Para isso, iremos criar e projetar para essa pessoa uma imagem que consideramos ser a melhor de nós.” – numa abordagem que ficou conhecida como a análise dramaturgica de Goffmann (ou o modelo dramaturgico da interação social).

Acredita Goffmann que quando um indivíduo contacta com outras pessoas, tentará controlar ou guiar a impressão que deixa nos outros, ao manipular a sua aparência e trato. Simultaneamente, o outro, com quem interage, está a tentar obter informações e formar uma ideia sobre si.

Estas interações, segundo ele, são sempre guiadas pela vontade de evitar o embaraço (próprio e alheio), num constante processo de gestão de impressões. Neste processo participa cada pessoa que faz parte da interação, trabalhando para que todos os envolvidos tenham a mesma “definição da situação”, ou seja, que todos compreendam o que está a acontecer e deva acontecer na situação corrente, o que esperar dos outros e como se comportar.

Assim, a interação social pode ser equiparada a uma espécie de teatro, e as pessoas a atores num palco, onde cada um representa uma série de papéis. O público é composto de outros indivíduos que, por sua vez, observam e reagem.

Nas interações sociais, tal como no teatro, há uma “fachada”, onde os indivíduos (atores) estão em cena, em frente a um público, cuja expectativa sobre o que estão a ver influencia o ator. Este é o espaço onde os aspetos positivos da ideia de “eu” e as impressões desejáveis são destacadas. Há também um espaço de bastidores, onde o indivíduo se prepara para o seu papel.

O centro da análise de Goffmann está, então, na ligação entre o teatro e a vida, ou, melhor dizendo, entre a performance teatral e a performance social. O autor considera todos os elementos da teatralidade: um ator representa num espaço que é composto por um palco e bastidores, com adereços e figurinos que apoiam a sua representação; observado por um público (também este observado pelo ator).

O autor utiliza assim a expressão “performance” para se referir a toda as acções de um indivíduo perante um público, influenciando-o de algum modo, numa determinada ocasião. Através desta performance, o indivíduo (o ator social) dá significado a si próprio, aos outros e à

situação em que se encontram. Mesmo que não o faça conscientemente, estas performances causam impressões, que informam os outros e confirmam a sua identidade na situação.

Para Goffmann, o ator social, nas várias áreas da vida, representará um papel pré-estabelecido, com um palco pré-existente (a situação), com os adereços e o figurino adequado a um público específico. O objectivo principal do ator é manter a coerência e adaptar-se aos diferentes contextos, fazendo-o maioritariamente através da sua interação com os outros.

No efeito de fachada, onde opera o ator social, destaca-se a maneira e a aparência. A maneira refere-se à forma como o ator vai representar o seu papel. A aparência é o que nos indica, visualmente, o estatuto social do ator, temporário ou permanente. Os adereços e o vestuário servem assim para comunicar informações que têm significado social, como o género, estatuto, ocupação, idade, *etc.*

Estas interações (performances) desenvolvem um padrão de ação, que pode ser executado noutras ocasiões (e, portanto, em interações diversas), e a esse padrão Goffmann chama uma prática, uma rotina (*routine*, no original) (Goffmann, 1956b). Algumas destas rotinas podem ser institucionalizadas, ao originar certas expectativas abstratas, o que significa que a interação se torna uma performance coletiva.

NOTAS FINAIS

A verosimilhança é, no Teatro, um elemento chave para compreendermos a aceitação de certos comportamentos em palco, mesmo que os mesmos não sejam aceitáveis fora dele. A *suspension of disbelief* é a convenção que predispõe o espectador a receber uma série de mensagens e a acreditar numa série de imagens, sem as filtrar e censurar pela lente da “vida real”.

Seja pela proibição das mulheres em palco, por questões de comédia, ou por outras opções dramáticas, desde sempre houve papéis femininos interpretados por homens, e papéis masculinos interpretados por mulheres. Esta longa história contrasta fortemente com o mesmo fenómeno fora do contexto teatral, conforme documentado.

O público sabe que o ator que empresta o seu corpo à personagem tem um género e, habitualmente, não há sequer uma tentativa de o ocultar, pois existem outros códigos que, no teatro, nos indicam o género da personagem. O figurinista ultrapassará esse problema através, naturalmente, do próprio figurino e não, através de uma qualquer manipulação do corpo emprestado, para enganar o espectador.

Sara Bernhardt foi uma das muitas atrizes que interpretou (em 1899) a personagem Hamlet (fig. 55). As complexidades da personagem de Shakespeare transformaram-na num caso de estudo, e, frequentemente, a personagem foi interpretada por atrizes. Sarah Bernhardt disse a este propósito “*I cannot see Hamlet as a man. The things he says, his impulses, his actions, entirely indicate to me that he was a woman.*” Bernhardt não escondeu que era uma mulher a



Figura 55: Postal de Sarah Bernhardt como Hamlet, 1899, Londres

interpretar Hamlet e, no entanto, o público aceitou Hamlet como um homem na convenção proposta pela peça.

No espaço heterotópico do espetáculo, o figurino é a primeira chave para desvendar o género da personagem. Não quer isto dizer que o figurino apenas se baseia no género da personagem, ou que tem de encaixar-se nos lugares-comuns; este não pretende caricaturar a personagem, mas sim emprestar-lhe uma verdade durante aquela ilusão. Verosimilhança.

No filme *“The Danish Girl”* (2015), baseado na história verídica de Lili Elbe (1882-1931), o vestuário surge como elemento fundamental na narrativa pessoal da protagonista. Lili Elbe (fig. 56) era uma mulher trans dinamarquesa, pintora e uma das primeiras pessoas a fazer cirurgia de afirmação de género. O filme ilustra aquilo que se relata da sua vida – tendo crescido e vivido parte da vida adulta como homem, o ponto de viragem na sua vida acontece quando a sua mulher Gerda, também pintora, lhe pediu que vestisse um par de *collants* e calçasse um par de sapatos de salto, posando para ela em substituição da sua modelo habitual. O que sentiu nesse contato com o vestuário feminino foi o que levou à sua transição, começando a partir daí a utilizar roupas femininas e a apresentar-se como Lili.



Figura 56: Lili Elbe, Paris, 1926

O vestuário é, sem dúvida, uma ferramenta essencial na expressão de género. Ainda que possamos defender uma ideia de futuro em que o vestuário não terá género, essa realidade não

existirá totalmente. Agora, tal como no passado, mesmo a par da moda unissexo, o vestuário tem ainda conotações de género.

Esta ferramenta, o vestuário, é utilizada de diversas formas. Ele, simultaneamente, tanto reforça o sistema binário de género, como o subverte, quando a sua relação com o corpo é baralhada. Assim, produz significados sociais na medida em que é observado. Constantemente sob este olhar, o vestuário faz parte da matriz a partir do qual se controlam e categorizam os corpos. Sobretudo no espaço público, um espaço discursivo, de ação e participação política. Assim, o desvio da norma é frequentemente denunciado através da visualidade do vestuário.

O próprio vestuário, na medida em que está carregado de significados, participa da produção do espaço social.

A imagem ideal do masculino e feminino de meados do século XX permanece ainda forte, pois na sua origem ela foi publicitada e vendida, numa estratégia de mercado; e hoje, embora de forma diferente, continua a ser vendida (e comprada), pois os cenários e os figurinos dessa ficção continuam atraentes.

Indubitavelmente, o vestuário tem um papel na performatividade de género, tendo servido inúmeras vezes como ponte para a descoberta da identidade de tantas pessoas. Tal como Butler defendeu, não se reduzirá o vestuário a um disfarce que carrega o género em si, mas sim como uma ferramenta social de identidade que carrega códigos variados, um figurino que informa sobre a identidade de quem o enverga, tanto para o público que o observa, como para o ator que o veste.

O vestuário que cada um escolhe envergar funciona como figurino, para o ator social. Fundamental, nas mais variadas situações da sua apresentação em sociedade, carrega camadas de códigos, seja porque o sublinha, seja na tentativa de subverter e desmantelar essa estrutura de códigos, porém nunca isento de intenções.

BIBLIOGRAFIA

- Agamben, G. (2006). O que é o contemporâneo? Em V. N. Honesko (Trad.), *O que é o contemporâneo? E outros ensaios* (p. 92). Editora Argos.
- Atwood, M. (2009). *The Robber Bride*. Bloomsbury Publishing PLC.
- Austin, J. L. (1962). *How To Do Things With Words*. Oxford University Press.
- Barringer, S. (2012). Louis XIV's Use of Fashion to Control the Nobility and Express Power. *Primary Source, III(I)*, 21–15.
- Barthes, R. (1964). *Ensaaios Críticos* (A. Massano & I. Pascoal, Trads.). Edições 70.
<https://www.scribd.com/document/369308127/Barthes-Roland-O-teatro-de-Baudelaire-pdf>
- Barthes, R. (1967). *Sistema da Moda* (M. de S. Cruz, Trad.; 2014.^a ed.). Edições 70.
- Barthes, R. (1955, março). Les maladies du costume de théâtre. *Théâtre Populaire*, 12.
- Beauvoir, S. de. (1949). *The Second Sex* (C. Borde & S. Malovany-Chevalier, Trads.). Random House, Inc.
- Berger, J. (1972). *Ways of Seeing* (2008.^a ed.). Penguin Books Ltd.
- Boucher, F. (1959). *20,000 Years of Fashion: The History of Costume and Personal Adornment*. Harry N. Abrams Inc.
- Braizaz, M. (2019). Femininity and Fashion: How Women Experience Gender Role Through their Dressing Practices. *Cadernos de Arte e Antropologia*, 8(1), 59–76.
- Brockett, O. G., & Hildy, F. J. (2014). *History of Theatre* (10^a). Pearson Education.
- Butler, J. (1990a). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Routledge.
- Butler, J. (1990b). *Problemas de Género: Feminismo e Subversão da Identidade* (N. Quintas, Trad.). Orfeu Negro.
- Butler, J. (1993). *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of «Sex»*. Roudedge.
- Castro, V. (2010). *O Papel da Segunda Pele*. Babel.

- Cochrane, L. (2015, setembro 4). Men in blouses, boys in brocade: The return of rock star androgyny. *The Guardian*.
<https://www.theguardian.com/fashion/2015/sep/04/androgyny-menswear-rock-gucci>
- Féral, J., & Bermingham, R. P. (2002). The Specificity of Theatrical Language. *Substance*, 31(2/3), 94–108.
- Fischer-Lichte, E. (2005). A cultura como performance: Desenvolver um conceito. *Sinais de Cena*, 4, 73–80.
- Flugel, J. C. (1930). *Psychology Of Clothes* (1940.^a ed.). Hogarth Press.
- Foucault, M. (1975). *Discipline and Punish: The Birth of the Prison* (A. Sheridan, Trad.). Random House, Inc.
- Foucault, M. (1976). *História da Sexualidade I: A vontade de saber* (M. T. da C. Albuquerque & J. A. G. Albuquerque, Trans.). Edições Graal.
- Foucault, M. (1984). Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias (J. Miskowicz, Trad.). *Architecture, Mouvement, Continuité*, nº5, 46–49.
- Freeman, D. (2001, janeiro 7). Closet Hollywood. *The New York Times*.
<https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/01/01/07/reviews/010107.07freemat.html>
- Friedan, B. (1963). *The Feminine Mystique* (2010.^a ed.). Penguin Books Ltd.
- Gasset, J. O. y. (1923). La idea de las generaciones. Em *El tema de nuestro tiempo*. Alianza Editorial.
- Goffmann, E. (1956a). *A Representação do Eu na Vida Cotidiana* (M. C. S. Raposo, Trad.). Vozes Lta.
- Goffmann, E. (1956b). *The Presentation of Self in Everyday Life* (University of Edinburgh Social Sciences Research Centre).
- Habermas, J. (1962). *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society* (T. Burger, Trad.).

https://www.academia.edu/40204226/The_Structural_Transformation_of_the_Public_Sphere

Hay, C. (2019). Who Counts as a Woman? *The New York Times*.

Hill, D. D. (2018). *Peacock Revolution: American Masculine Identity and Dress in the Sixties and Seventies*. Bloomsbury Visual Arts.

Hu, Z. (2023). The Agoraphobic Fantasy of Tradlife. *Dissent Magazine*, winter 2023.
<https://www.dissentmagazine.org/article/the-agoraphobic-fantasy-of-tradlife>

Kaprow, A. (1993). *Essays on the blurring of art and life* (J. Kelley, Ed.). University of California Press.

Lefebvre, H. (1974). *The Production of Space* (D. Nicholson-Smith, Trad.; 1991.^a ed.). Blackwell.

Massey, D. (1994). *Space, Place, and Gender*. University of Minnesota Press.

McCormick, R. W. (1993). From «Caligari» to Dietrich: Sexual, Social, and Cinematic Discourses in Weimar Film. *Signs*, 18(3), 640–668.

McLellan, D. (2000). *The Girls: Sappho Goes to Hollywood*. St. Martin's Press.

Mulvey, L. (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen*, 16(3), 6–18.

Natário, A. (2018). Maria Coroada, líder da seita da Granja do Tedo. *Jornal Expresso*.
<https://expresso.pt/sociedade/2018-06-11-Maria-Coroada-lider-da-seita-da-Granja-do-Tedo>

Pavis, P. (1996). *Dicionário de Teatro* (J. Guinsburg & M. L. Pereira, Trads.; 3^a-2008). Perspectiva.

Pepys, S. (1660). *The Diary of Samuel Pepys, vol1* (2000.^a ed., Vol. 1).
<https://www.gutenberg.org/files/4200/4200-h/4200-h.htm>

Polletta, F., & Chen, P. C. B. (2013). Gender and Public Talk: Accounting for Women's Variable Participation in the Public Sphere. *Sociological Theory*, 31(4), 291–317.
<https://doi.org/10.1177/0735275113515172>

- Rabinovitch-Fox, E. (2017). New Women in Early 20th-Century America. Em *Oxford Research Encyclopedia of American History*.
<https://doi.org/10.1093/acrefore/9780199329175.013.427>
- Rocha, M. M. B. (2010). *Representações da Memória no Vestuário—Metáforas pós-modernas nas artes plásticas e cénicas*. Universidade de Vigo.
- Ryan, H. (2023, setembro 14). *How Dressing in Drag Was Labeled a Crime in the 20th Century*. HISTORY. <https://www.history.com/news/stonewall-riots-lgbtq-drag-three-article-rule>
- Selt, D. A. (2020). Bakhtin's Dialogism as a Discursive Means of Resistance against Manipulated Gendered Spaces in Margaret Atwood's *The Handmaid's Tale* (1985) and *Oryx and Crake* (2003). *Arab World English Journal For Translation and Literary Studies*, 4(2), 120–128.
<https://doi.org/10.24093/awejtls/vol4no2.9>
- Something Went Terribly Wrong*. (2022, janeiro 28). Know Your Meme.
<https://knowyourmeme.com/memes/something-went-terribly-wrong>
- Sontag, S. (1964). Notes on Camp. *Partisan Review*, 31(4).
- Stubbes, P. (1583). *Anatomy of Abuses in England in Shakspeare's Youth, A.D. 1583: Part II: The Display of corruptions requiring reformation* (F. J. Furnivall, Ed.; 1882.^a ed.). New Shakspeare Society.
- Tilly, L. A. (1994). Women, Women's History, and the Industrial Revolution. *Social Research*, 61(1 (Spring 1994)), 115–137.
- Wischermann, U., & Mueller, I. K. (2004). Feminist Theories on the Separation of the Private and the Public: Looking Back, Looking Forward. *Women in German Yearbook*, 20, 184–197.
JSTOR.

ESCOLA
SUPERIOR
DE MÚSICA
E ARTES
DO ESPETÁCULO
POLITÉCNICO
DO PORTO

P.PORTO

M

MESTRADO
ARTES CÉNICAS
FIGURINO

Vestuário e Género:
Uma abordagem referencial para um entendimento da
performatividade

Maria Cristina Morais Campos Gil

