

DO “FREAK” AO CHIQUE: A EXPERIÊNCIA ESTÉTICA NOS ESPETÁCULOS DO CORPO “TRANS”

*From “freak” to chic: the aesthetical experience
in the spectacles of the “trans” body*

Fabri, Hécio Prado; Mestre
Universidade Positivo; Universidade Tuiuti do Paraná;
helcio.fabri@terra.com.br¹

Fischer, Sandra; PhD; Universidade Tuiuti do Paraná;
sandrafischer@uol.com.br²

Resumo

Este artigo propõe investigar características contextuais de ordem cultural ou cronotópica que produzem uma multiplicidade de discursos relacionados à visibilidade dos indivíduos transgêneros e se caracterizam como experiências estéticas, sejam apresentados nos espetáculos “freak” no século XIX ou nos desfiles ou anúncios publicitários de algumas grandes grifes de moda na contemporaneidade.

Palavras chave: moda; experiência estética; *freak shows*; *fashion shows*; transgêneros.

Abstract

This paper investigates contextual characteristics, cultural or chronotopic, which produce a multiplicity of discourses related to the visibility of transgender individuals and are characterized as aesthetical experiences, either presented in the 19th century “freak” shows, in fashion shows or advertisement of some great brands in contemporaneity.

Keywords: *fashion; aesthetical experience; freak shows; fashion shows; transgender individuals.*

Introdução

As alterações da estrutura natural do corpo humano e suas reconfigurações por intermédio de remodelagens e hibridizações com próteses tecnológicas, têm se constituído como a plataforma de base e incentivado as pesquisas que vimos desenvolvendo. Em trabalhos anteriores, discutimos a respeito das práticas sociais e culturais da sociedade hipermoderna, pelas

¹ Doutorando em Comunicação e Linguagens pela Universidade Tuiuti do Paraná (PPGCom-UTP), Linha de Estudos de Cinema e Audiovisual, com orientação da Profª. Drª. Sandra Fischer. Desenhista Industrial e docente na área de Design de Moda, Design Projeto de Produto, Design Projeto Visual na Universidade Positivo (UP).

² Doutora em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP) e pós-doutora em cinema pela Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO-UFRJ). Atualmente, é coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná (PPGCom-UTP), programa em que atua como docente/pesquisadora.

quais o corpo tornou-se um capital privado e objeto de design, com a possibilidade de manipulações de ordem funcional ou estética, superficial ou internamente a ele, seja por meio de técnicas de aprimoramento físico, interferências epidérmicas, modelagem por meio de próteses médicas, implantes subcutâneos, plásticas até cirurgias para confirmação de gênero. A evolução significativa das áreas de citologia, endocrinologia e dos procedimentos cirúrgicos de manipulação corpórea com o implante de próteses também tornou possível a transformação da anatomia natural externa de indivíduos que possuem discordância de gênero, e que não se identificam, psíquica ou socialmente, com a designação atribuída pelos médicos nas primeiras ultrassonografias ou no momento do nascimento.

Amparados pelo conceito de “design humano” proposto pelo designer Bernhard E. Bürdek (2006, p.431) em sua pesquisa sobre história, teoria e prática do design de produtos temos discutido que o corpo está se tornando objeto de design e que a eugenia privada passará a ser também um campo de atuação do designer. Nesse contexto, temos argumentado que o corpo transgênero pode ser entendido como um artefato tecnológico resultante de um projeto, que envolve uma construção hormonal e cirúrgica, que o leva a ter uma aparência pessoal de acordo com a identidade desejada. Portanto, um corpo-design, cuja aparência é complementada por práticas de manipulação corpórea proporcionadas pela moda, entre elas o vestuário, acessórios, adornos e maquiagens.

Identificamos a reiterada exposição da temática transgênero no cinema, em especial nos filmes do cineasta Pedro Almodóvar, bem como nas mídias de moda, e iniciamos uma discussão a respeito de como são construídas as representações das imagens dos sujeitos transgêneros e de como tais discursos imagéticos, em termos narrativos e estéticos, transpõem, transformam e transgridem as questões relativas à cultura heteronormativa, ao questionarem os tradicionais modelos sociais de uma sociedade patriarcal, a economia da beleza e as políticas relacionadas a gênero e sexualidade, potencializando novas formas de identidade e indicando caminhos para uma transformação social.

Este artigo, em particular, pretende ir um pouco além, na medida em que se propõe detectar e investigar características contextuais de ordem cultural e

cronotópica que produzem uma multiplicidade de discursos relacionados à visibilidade dos indivíduos transgêneros, seja nos espetáculos “*freak*” no século XIX ou nos desfiles de algumas grandes grifes de moda existentes na contemporaneidade. Tais exposições do corpo, no palco ou nas passarelas, revelam corpos, gêneros e sexualidades que acessam com profundidade as práticas sociais e culturais que podem, ao mesmo tempo manifestar resistências ou contestações políticas e proporcionar a socialização e o acultramento, ao delinear valores, preferências, desejos e gostos que condicionam escolhas públicas e privadas.

A performance do corpo nos “*freak shows*” do século XIX

Há séculos que o corpo humano tem sido objeto de estudo. Anatomistas e fisiologistas o estudam e o dissecam, ao medir a sua massa, sua densidade, seu volume, sua temperatura. Psicólogos o estudam para entender as relações entre dor e prazer. Filósofos tentam entender a alma encarnada neste corpo, co-presença que compõe um sujeito e a certeza de que o corpo transcende o “eu” a medida que tem fome e sede, que se sente cansado, que tem sono, que se excita, que se irrita, que adocece e que morre.

Uma breve retrospectiva histórica nos revela que a partir da segunda metade do século XIX e primeiras décadas do século XX, uma das diversões populares nas ruas de Paris ou nos parques de diversão em Londres era assistir aos espetáculos das monstruosidades nos “*entre-sorts*” (entra e sai) dos passeios públicos que povoavam as feiras e ruas parisienses. Por detrás de uma cortina em uma viatura, barraca, nos jardins de aclimatação ou nas Exposições universais se colocavam de forma banal e rotineira aos olhares curiosos, a exibição de morfologias exóticas e rituais selvagens para apresentação das diferenças raciais nos “zôos humanos”, truques e ilusão de ótica com a apresentação de decapitados falantes ou mulheres-aranhas; anões, gigantes e uma infinidade de deformações humanas vivas como irmãos siameses, mulheres barbadas, crianças microcéfalas em espetáculos que rendiam muito dinheiro na época.

Courtine (2008, p.256) comenta a respeito da mutação essencial das sensibilidades humanas diante dos espetáculos corporais nesta época, quando se apresentavam corpos com os sinais e ficções de suas limitações,

deformações ou deficiências em um regime particular de visibilidade, exposta ao olhar mórbido e cruel de uma plateia que se acotovelava nas portas dos locais de diversão em busca de novas emoções, sentidas à vista desses indivíduos. Para o historiador, tais espetáculos, em que se fazia a exposição das diferenças, desvios, estranhezas ou enfermidades, provocavam o desaparecimento gradual do humano nos corpos sob o inchaço das deformações mórbidas, seriam as primeiras formas da indústria moderna de diversão de massa, ao comentar que:

[...] as festas de feiras do século XIX regurgitavam verdadeiros ou falsos “selvagens” a exhibir para o prazer de multidões “civilizadas” o grotesco das aparências, a animalidade das funções corporais, a crueza sangrenta dos costumes, a barbárie da linguagem (idem).

Neste cenário reinava o modelo do “monstro”, que apagava outras formas de distinção, igualando sexo, gênero, idade, raça ou enfermidade e pelo qual toda diferença ficava confundida na monstruosidade com o intuito de ensinar à sociedade o poder da norma. Courtine (p.259) descreve a respeito das práticas pedagógicas e disciplinares destes locais de espetáculo popular, onde por trás das grades do zoológico humano das Exposições universais, o selvagem servia para mostrar os benefícios da civilização, ao mesmo tempo que fundava a hierarquia “natural” das raças, reclamada pela expansão colonial. Do mesmo modo, nas vitrinas dos necrotérios, o cadáver reforçava o medo do crime e os moldes anatômicos de cera de corpos devastados pela sífilis hereditária, alertavam a respeito dos perigos da promiscuidade sexual e a necessidade das práticas de higiene e profilaxia. Desta forma, tais espetáculos se tornaram práticas essenciais da formação do poder de normalização na virada do século XIX, quando a “extensão do domínio da norma se realizou através de um conjunto de dispositivos de exibição do seu contrário, de apresentação da sua imagem invertida” (idem, p.261). Courtine ressalta que:

Sem necessidade alguma de meios coercitivos, no entanto, para essa pedagogia de massa, bem o contrário de um espaço panóptico e de uma vigilância do Estado: uma rede frouxa e disseminada de estabelecimentos de espetáculo, privados ou públicos, permanentes ou efêmeros, sedentários ou nômades, primícias e, depois, a formação de uma indústria de diversão que distrai e fascina (ibid).

Esta forma de entretenimento das massas, baseada na curiosidade universal pelas diferenças e estranhamentos do corpo, instaurou dispositivos que atuavam sobre o olhar e evoluiu, tendo como matéria prima todo tipo de

diferença do corpo humano. Alimentando a curiosidade de multidões, se desenvolveu uma economia baseada no teatro das monstruosidades ou “*freak shows*” e o sucesso de uma longa linhagem de industriais do espetáculo. Como exceção natural, tais espetáculos se apresentaram como uma construção cultural, que obedecia a dispositivos cênicos rigorosos e montagens visuais complexas e serviu de campo de experimentação para a indústria de diversão de massa na América do Norte e na Europa, no final do século XIX e o desenvolvimento das formas modernas de publicidade. Courtine descreve que a perturbadora e paradoxal diversão nos “*freak shows*” exibiam corpos que transgrediam as leis da natureza, às normas biológicas ou apresentavam instabilidades no processo vital, irregularidades das formas humanas, precariedades da sua estrutura física.

A história contemporânea desta forma de cultura, se esgotou após a Primeira Grande Guerra, por volta dos anos 1930 até o seu desaparecimento progressivo a partir do fim da década de 1940. Novamente ocorreu uma “mutação dos olhares” sobre o corpo: a libertação do corpo anormal da exceção monstruosa e da sua lenta e paradoxal inclusão nas comunidades dos corpos considerados enfermos ou os “*handicap*”, com o intuito de dissolver as asperezas do corpo tido como “anormal” e inseri-lo nas redes de readaptação social. Em um momento em que a sensibilidade pelo “*handicap*” exigia insistentemente que se cancelasse o espetáculo das anomalias, as fotógrafas norte-americanas Lisette Model (1901-1973) e Diane Arbus (1923-1971) registraram em seu trabalho as exposições no último “*freak show*” que ainda havia em Nova Iorque, onde eram apresentados anões, gigantes, engolidores de espada, homens tatuados, portadores de síndrome de Down e travestis que se prostituíam na Times Square, entre eles Albert-Alberta, uma “criatura” meio-homem, meio-mulher (ADAM, 2001, p.126). Em seus retratos, as fotógrafas parecem restituir a humanidade dos modelos fotografados e reclamar tolerância e compaixão para com eles, proclamando a igualdade entre os corpos ao mesmo tempo em que se via um fluxo contínuo de representações celebrarem uma hierarquia das perfeições corporais e submeter as deformidades reais ou imaginárias a uma estigmatização por defeito (COURTINE, 2008, p. 338).

Pouco mais de um século nos separa destes acontecimentos, cujas sensibilidades não são mais nossas e que nos chegam por meio de relatos de um passado distante da diversão popular e de um “exercício arcaico e cruel do olhar curioso” (idem, p. 255). Após o esgotamento, as apresentações renasceram em outros lugares e prosperaram de outras formas, a partir do desenvolvimento da indústria cinematográfica, que por suas características, prolongou e aperfeiçoou as exibições dos “*freak shows*”.

A performance do corpo “trans”, espetacularizado nas passarelas de moda

Como extensão deste movimento, no século XX ainda se percebeu um reforço sem igual do poder da normalização, com um reforço das normas burocráticas, médicas e publicitárias para enquadramento do corpo individual. Os avanços tecnológicos e a medicina tornaram o corpo humano objeto de esforços corretivos. As técnicas de visualização intrauterinas e a genética permitiram a identificação e eliminação precoce de anomalias. O design de próteses vieram corrigir ou remediar muitas deficiências corporais e o desenvolvimento dos procedimentos cirúrgicos ganhou notável reforço, ao ponto de celebrarmos a onipotência da medicina e o triunfo da tecnologia com a midiatização das “cerimônias” reparadoras. Na atualidade as cirurgias plásticas não se destinam somente a correção de imperfeições corporais, identificadas como deformidades leves (COURTINE, 2008, p. 338). O corpo humano tornou-se objeto do design, em uma sociedade que convive com a possibilidade de manipulações estéticas em sua superfície, por meio de técnicas de aprimoramento físico tais como ginástica, musculação, *bodybuilding*, interferências epidérmicas como as tatuagens, cicatrizes, escarificações, técnicas de modelagem por meio de próteses médicas, implantes subcutâneos, enxertos, cirurgias plásticas para adaptação do corpo aos padrões estéticos impostos pela moda, até cirurgias de transgenitalização para confirmação de gênero com a mudança da anatomia sexual natural. Este contexto ilustra o pensamento do antropólogo e sociólogo David Le Breton ao afirmar que:

Em nossas sociedades, a parcela de manipulação simbólica amplia-se, o reservatório de conhecimento e de serviços à disposição dos indivíduos estendeu-se desmesuradamente. A maleabilidade de si, a plasticidade do corpo tornam-se lugares-comuns. A anatomia não é mais um destino, mas um acessório da presença, uma matéria-prima

a modelar, a redefinir, a submeter ao design do momento. (2003, pp.27-28)

Para alguns indivíduos, a vivência de um gênero, masculino ou feminino, pode ser discordante do sexo, macho ou fêmea, o que passa a ser uma questão de identidade, como no caso dos travestis e transexuais que são tratados coletivamente como parte de um grupo designado como transgêneros (Jesus, 2012, p.7), termo utilizado para identificar todos aqueles que transgridem as normas de gênero na tentativa de romper com o discurso patologizante da medicina. Le Breton comenta que, muitas vezes os indivíduos que recorrem às cirurgias estéticas estão em crise, e encontram nesses recursos a possibilidade de romper de uma vez com a orientação de sua existência e modificar o olhar sobre si e o olhar dos outros, a fim de sentir-se existir plenamente, mudar de vida, modificar seu sentimento de identidade (2003, p.30). Desse ponto de vista, o corpo transgênero pode ser entendido como um artefato tecnológico resultante de uma construção hormonal e cirúrgica, que o leva a ter uma aparência pessoal de acordo com seu sentimento pessoal.

Tais considerações nos levam a refletir sobre as reconfigurações do corpo transgênero, que no século XXI tornam-se potencializados pelas tecnologias disponíveis e cuja aparência é complementada por intermédio de implantes, vestuário, acessórios, adornos, maquiagens, um conjunto de práticas de manipulação corpórea, colocando o sistema de moda à serviço da construção dos discursos contemporâneos ao incentivar o consumo de produtos e imagens que ressignificam estes corpos e seus estilos de vida

Na atualidade, a modelo sérvia-australiana Andreja Pejic, uma das principais representantes transgênero na moda, que passou por cirurgia de confirmação de gênero no ano de 2014, é internacionalmente reconhecida na área de moda quando desfilou pela primeira vez no ano de 2010. A partir de então passou a estampar editoriais de moda, campanhas publicitárias e desfiles de marcas femininas de alta costura, entre elas “*Jean Paul Gautier*” (2011), “*Marc Jacobs*” (2011), “*Auslander*” (2012), a grife espanhola “*Rosa Clará*” (2013), a marca de acessórios americana “*Adeen*” (2012) e a marca de cosméticos “*Make Up For Ever*” (2015). Pejic também posou para o *fanzine*

espanhol de moda “*Candy Magazine*”, dedicado cultura relacionada a transexualidade, *crossdressing* e androginia. No ano de 2011, ainda sem fazer a cirurgia de confirmação de gênero, Pejic ocupou o “98º lugar na lista das cem mulheres mais sexy do planeta, organizada pela revista americana FHM” (Rogar, 2013, p.296).

No Brasil, temos o exemplo da modelo Lea T, que passou por uma cirurgia de confirmação de gênero no ano de 2012 e ganhou notoriedade ao estrelar a campanha de inverno 2010 da marca “*Givenchy*” em desfiles e anúncios publicitários. A repercussão do desfile resultou em um editorial na edição francesa da revista Vogue do mesmo ano, intitulada “Lea, born again”, a capa da edição de fevereiro de 2011 da revista de estilo “Love”, cuja temática relacionada a androginia e onde aparecia beijando a modelo Kate Moss, além da participação em desfiles e campanhas das marcas “*Alexandre Herchcovitch*” (2011), “*Blue Man*” (2012), “*Benetton*” (2013), “*Givenchy*” (2014) e “*Redken*” (2014). No ano de 2015, a revista americana Forbes (EYTAN, 2015) publicou uma lista com as 12 mulheres que mudaram a moda italiana. Ao lado de personalidades empreendedoras no universo da moda, como Miuccia Prada, Eva Cavalli, Gaia Trussardi, Silvia Venturini Fendi, a modelo brasileira Léa T figura na lista de mulheres que ficaram famosas na Itália e que têm papel relevante para a história da moda em uma escala global.

Desta forma, seja em campanhas publicitárias ou em desfiles nas passarelas, é reiterada a presença de modelos transgênero no cenário da moda contemporânea, alimentado uma indústria de entretenimento de massa aos modos do que ocorria no século XIX. As mutações dos corpos e dos olhares porém são outras, mas ainda estimulam o imaginário social em torno das diferenças e estranhamentos do corpo, idealizado, construído ou corrigido de acordo com as “normas” estéticas impostas pela moda.

Os desfiles de moda se constituem como espetáculos para apresentação das últimas tendências, de roupas, de cores e de corpos e ganharam expressividade durante a década de 1990 “em produções que se comunicam por meio da arte performática” (DUGGAN, 2002, p.4). A evolução rumo à arte performática transformou estes eventos em um “desfile-espetáculo” que, segundo McRobbie (1998, p.169), “liga o mundo da moda ao da música

pop, show business e culto de celebridades”. Castilho (2004) discute em sua tese que:

A arte performática está tão próxima das encenações provocadas pela moda que muitas vezes se confundem, se interpenetram em seus supostos limites e colaboram para a construção de valores extremos que serão atualizados, digeridos lentamente pelas tendências às quais a moda se submete. As apresentações de coleções deixam de ser apenas desfiles de roupas para apresentarem conceitual e performaticamente modos de vestir. Pretende-se despertar sensações, manter diálogos com manifestações artísticas que se ocupam, por sua vez, cada vez mais em estreitar vínculos com a moda. Devemos ressaltar que a moda, hoje, entre estas linguagens, é a que atrai mais público e que interessa especialmente à mídia, fazendo com que as informações sejam rapidamente divulgadas a um número cada vez mais amplo de pessoas (p.182).

As coleções conceituais apresentadas nos grandes desfiles revelam um desencontro dos princípios básicos da moda como *business*. Muitas das peças de vestuário utilizadas pelas modelos dificilmente serão produzidas ou comercializadas. Neste caso a roupa fica em segundo plano em prol do espetáculo e da mensagem que se deseja transmitir. Os desfiles de alta costura são lucrativos se compreendidos como estratégia de publicidade e não como produção de roupas para venda. Neste contexto, torna-se importante discutir o papel das modelos, que desempenham um papel importante nestes espetáculos. Para Svendsen (2010, p.113), foi o costureiro britânico Charles F. Worth (1825-1895) o primeiro estilista usar manequins vivos para apresentar suas roupas e “ele certamente não teria imaginado que chegaria o dia em que as “*supermodels*” que exibiam as roupas iriam ofuscá-las completamente”. Segundo o autor, até o início dos anos 1980 existia uma distinção entre modelos fotográficas das modelos que desfilavam roupas na passarela e destaca que:

As modelos de passarela tinham que ter corpos em que as roupas a ser mostradas caíam bem, mas seus rostos podiam não ser igualmente atraentes. Quando os desfiles se desenvolveram a tal ponto que não se tratava mais basicamente de se mostrar roupas, mas de emprestar *glamour* à marca, as modelos fotográficas tomaram conta das passarelas (idem).

O fotógrafo e diretor de arte Nick Knight, em um editorial de moda polêmico para a revista *Dazed & Confused* (1998), trouxe modelos deficientes físicos que vestiam criações da grife do designer Alexander McQueen (1969-2010). Pessoas com membros amputados ou usando próteses foram apresentadas em uma atmosfera artística, alguns em poses como se fossem

esculturas, em que ora se questionava os limites físicos do corpo ora o desejo de se estabelecer a sua continuidade com próteses como extensões. Na esteira polêmica de Knight e anunciando uma estética de estranhamento na área de Moda, McQueen em 1999, quando ainda designer da grife “*Givenchy*”, também causou polêmica, quando convidou para desfilarem a ex-atleta paraolímpica Aimee Mullins, que teve as duas pernas amputadas (RENFREW, E.; RENFREW C., 2010, p.66). A modelo fez a abertura do desfile usando próteses de madeira entalhadas à mão. Para os críticos de moda, ao colocar pessoas portadoras de deficiência na passarela, McQueen estava tirando a plateia do desfile de suas zonas de conforto, fazendo-as refletir a respeito de uma problemática contemporânea. Em tais representações, os padrões e estéticas considerados como cânones da beleza apareciam desestruturados em determinados contextos no contemporâneo, privilegiando a ausência de membros físicos ou anomalias e que segundo Castilho “transformam o que era visto como “defeito” em dons dotados de novo sentido estético e nova estrutura de proporção (2004, p.116).

Devido às suas particularidades técnicas e construções simbólicas, tanto os “freak shows” do passado, assim como os desfiles de moda do presente, se configuram como dispositivos que conduzem o espectador às experiências estéticas. Tais experiências estão na base dos diversos fenômenos comunicativos do contemporâneo e povoam o imaginário daqueles que as vivenciam. Autores com Gumbrecht (2010) e Guimarães (2006) descrevem que a experiência estética não está restrita somente aos objetos artísticos e que pode ser tomada como uma via de acesso à experiência atual dos indivíduos com o mundo contemporâneo. Esta corrente do pensamento, que deixa de abordar a experiência estética pelo viés filosófico, critica a redução do estético ao artístico, originária das clássicas oposições entre a arte erudita e cultura de massa, entre a originalidade do artista e a produção seriada, bem como entre os efeitos proporcionados por uma “obra” e por um “produto mediático”. Tais oposições são decorrentes do pensamento enrijecido das instituições que legitimam os objetos artísticos, entre elas a História da Arte, a crítica, os museus e as escolas (GUIMARÃES, 2006, p.7), que entendem que os conteúdos das experiências estéticas não estão presentes nas situações

cotidianas, como por exemplo, no simples ato de vestir-se ou adornar-se. Gumbrecht afirma que:

A experiência estética nos mundos cotidianos, apesar de apontar para um novo estado universal do mundo, sempre será uma exceção, que, de maneira totalmente natural e de acordo com cada situação individual, desperta em nós o desejo de detectar as condições (excepcionais) que a tornam possível. Uma vez que ela se opõe ao fluxo da nossa experiência cotidiana, os momentos de experiência estética se parecem com pequenas crises (2006, p.50).

Gumbrecht, ao discutir sobre o conteúdo da experiência estética vinculada às formas de vida ordinárias e sua presença em contextos cotidianos, destaca a relação aos sentimentos e imagens que povoam a consciência, mas que não estão relacionados necessariamente aos “nossos mundos históricos específicos” (idem, p.51) e que os conteúdos da experiência estética são epifânicos, aparecem e desaparecem como um relâmpago, sem permitir-nos permanecer com eles ou prolongar sua duração (ibid, p.55).

Fazendo analogias com situações corriqueiras e sem pretensões de exaustividade nas discussões sobre o assunto, o autor, para defender sua tese, exemplifica três situações em que a experiência estética pode acontecer em situações do cotidiano. Inicialmente defende que os objetos com ornamentos podem desencadear um tipo de experiência estética que interrompe o fluxo de nossa vida cotidiana. Em seguida discute o pensamento da Bauhaus de que um máximo de adaptação da forma de um objeto à sua função produziria necessariamente o mais alto valor estético. Finalmente comenta que a experiência estética pode acontecer quando ocorre uma quebra de paradigmas dentro da qual abordamos o objeto em questão, como uma roupa considerada “chique”, ou “na moda”.

À luz do pensamento de Gumbrecht, a exibição dos corpos de modelos transgêneros nos desfiles de moda se configuram como “objetos” que provocam reações no espectador, como conteúdos de uma experiência estética, evento onde não se precisa de uma sofisticação intelectual para se reagir à oscilação entre os efeitos de significação e os efeitos de presença, definido pelos teóricos citados anteriormente como típicos para a experiência estética nos dias de hoje (2006, p.60). O espaço físico dos desfiles, com seus aspectos cenográficos, visuais ou sonoros, o design do corpo construído das modelos, as roupas, calçados e acessórios, as maquiagens e cabelos, as

gestualidades e a plateia que divide o espaço das cadeiras, configuram-se com elementos de um plano estésico e estético desta experiência.

Considerações finais

A espetacularização dos desfiles de moda na contemporaneidade e a visibilidade de modelos transgênero coincidem com os processos de integração cultural em um momento em que a polaridade de gêneros parece dar lugar a fluidez de identidades. Dos espetáculos “*freak*” no século XIX aos “*fashion shows*” da contemporaneidade, a presença de modelos transgênero, no cinema, nos programas televisivos ou nas imagens de moda, seja em desfiles, editoriais e anúncios dão visibilidade à vida das pessoas destes sujeitos para o público *mainstream*.

No entanto, apesar da visibilidade nas mídias, o corpo “trans” continua alimentando o imaginário social como um objeto de curiosidade, seja por preconceito ou desconhecimento das transformações tecnológicas e corporais que temos acompanhado. Na Comunicação, os efeitos de sentido são formados por um plano de conteúdo que, por sua vez, é manifestado por um plano de expressão. Ao analisar as condições de produção das imagens publicitárias nas revistas de moda e formalizar uma teoria sobre a retórica da imagem, o semiólogo Roland Barthes, defendeu que a denotação e a conotação são dois elementos presentes e inseparáveis nas imagens e afirma que elas são francas ou enfáticas, isto é, tudo nelas é construído de forma intencional de forma que não ocorra o desvio de interpretação por parte do receptor. Ao definir os modelos de relações entre a imagem (plástica) e a linguagem (verbal), Barthes (2004) discutiu que no “modo de ancoragem”, o verbal reduz a polissemia da imagem, ou, em outras palavras, a ancoragem de forma objetiva, cria com a imagem um efeito de referência, coincidindo aquilo que está sendo dito com aquilo que está sendo visto. Quando nos deparamos com uma notícia nas mídias visuais, orais ou impressas, comentando a respeito de modelos transgêneros, percebemos o uso recorrente da ancoragem por parte do enunciador, enfatizando a designação de gênero como no texto “*Modelo transexual Lea T integra lista das mais poderosas do mundo da moda pela revista Forbes*” (PORTAL R7, 2015). A ênfase na designação de gênero talvez seja um conteúdo para as experiências estéticas na moda, nesse caso

vinculada a existências extraordinárias de indivíduos “trans” que ao confirmar seu gênero por intermédio das tecnologias, despertam imagens e sentimentos que povoam a (in)consciência coletiva.

Embora a ambiguidade de gêneros não seja uma abordagem recente na área de Moda e os termos travestismo e androginia não signifiquem obviamente, o mesmo que ser transexual, estas novas formas de presença podem ser consideradas como indicadores de tolerância e aceitação.

Referências

ADAMS, R. *Sideshow U.S.A.: Freaks and the American Cultural Imagination*. The University of Chicago Press, 2011. Google Books. Disponível em: <<https://books.google.com.br/books?id=6YEuz3t8i6EC&pg=PA277&lpg=PA277&dq=albert-alberta+diane+arbus&source=bl&ots=tjkXOdsOMs&sig=7UlrIx5tAo1F9JhJQH65kekx00g&hl=pt-BR&sa=X&ei=8tViVai1FIGCNpXggcAK&ved=0CGAQ6AEwDw#v=onepage&q=albert-alberta%20diane%20arbus&f=false>>. Acesso: 25 Mai 2015

BARTHES, R. *Sistema da moda*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

BURDEK, B. E. *História, teoria e prática do design de produtos*. São Paulo: Edgard Blucher, 2006.

CASTILHO, K. *Do corpo presente à ausência do corpo: moda e marketing*. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica – Signo e Significação nas Mídias). São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2004.

COURTINE, J.J. *O corpo anormal: história e antropologia culturais da deformidade*. In: CORBIN, A.; COURTINE, J.J.; VIGARELLO, G. *História do corpo: as mutações do olhar. O século XX*. Tradução de Ephram Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

DUGGAN, G. G. *O maior espetáculo da terra: os desfiles de moda contemporâneos e sua relação com a arte performática*. In: *Fashion Theory*, São Paulo, v. 1, n.2, p. 3-30, jun. 2002.

EYTAN, D. (2015). *The 12 women who have changed italian fashion*. Forbes (online). Disponível em:< <http://www.forbes.com/sites/declaneytan/2015/02/06/the-12-women-whove-changed-italian-fashion>> Acesso: 24 Mai 2015.

GUIMARÃES, César; LEAL, Bruno Souza; MENDONÇA, Carlos Camargos (orgs.). *Comunicação e experiência estética*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

GUMBRECHT, Hans U. *Pequenas crises: experiências estéticas no mundo cotidiano*. In: GUIMARÃES, César; LEAL, Bruno Souza; MENDONÇA, Carlos Camargos (orgs.). *Comunicação e experiência estética*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

JESUS, J. G. de. *Orientações sobre a população transgênero: conceitos e termos*. Jaqueline Gomes de Jesus. Brasília: Autor, 2012. Disponível em: <http://www.sertao.ufg.br/uploads/16/original_ORIENTA%C3%87%C3%95ES_POPULA%C3%87%C3%83O_TRANS.pdf?1334065989> Acesso: 25 Mai 2015.

LE BRETON, D. *Adeus ao corpo: antropologia e sociedade*. Campinas, SP: Papius, 2003.

PORTAL R7 ONLINE. *Modelo transexual Lea T integra lista das mais poderosas do mundo da moda pela revista Forbes*. Disponível em:< <http://entretenimento.r7.com/mulher/modelo->

transexual-lea-t-integra-lista-das-mais-poderosas-do-mundo-da-moda-pela-revista-forbes-09022015>. Acesso: 24 Mai 2015.

SIILIA, P. *O homem pós-orgânico: corpo, subjetividade e tecnologias digitais*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

RENFREW, E.; RENFREW C. *Desenvolvendo uma coleção*. Porto Alegre: Bookman, 2010

ROGAR, S. *Andrej: Liberdade de escolha*. Vogue, São Paulo, n° 418, Edições Globo CondéNast, Junho 2013.

SVENDSEN, L. *Moda: uma filosofia*. Rio de Janeiro, Zahar, 2010.