

Moda mostra: a moda como ferramenta ciborgue no perfil de Instagram Fecal Matter

Monster fashion: fashion as a cyborg tool on Fecal Matter's Instagram account



Pedro Pinheiro Neves¹

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2675-8464>

[**resumo**] A dupla canadense Fecal Matter é a mais conhecida representante de um tipo de *drag* extremo que vem ganhando popularidade nas redes sociais desde o fim da década de 2010. Utilizando próteses, maquiagem, vestuário de fabricação própria e manipulação digital de imagens, a dupla cria fotografias de grande impacto *fashion* nas quais é patente uma busca por corporalidades pós-humanas, borrando os limites entre orgânico e inorgânico, masculino e feminino, animal e vegetal. Valendo-me da figura do ciborgue proposta por Donna Haraway (1991), da noção de “biocódigos de gênero” de Paul B. Preciado (2018) e de teorias da fotografia e da moda, analiso algumas imagens publicadas no perfil de Instagram da Fecal Matter. Nelas, percebo que a moda funciona como um dispositivo ambíguo: ao mesmo tempo que produz masculinidades e feminilidades normativas, também se opõe à noção de uma identidade fixa, funcionando como ferramenta ciborgue de desrealização do gênero, do corpo como unidade orgânica e da primazia do humano.

[**palavras-chave**] **Moda. Corpo. Gênero. Fotografia. Instagram.**

[**abstract**] Canadian duo Fecal Matter is the best-known representative of a type of extreme drag that has been gaining popularity on social media since the late 2010s. Using prosthetics, makeup, self-made clothing and digital image manipulation, the duo creates high-impact fashion photographs which clearly strive towards post-human forms of corporality, blurring the boundaries between organic and inorganic, masculine and feminine, animal and vegetable. Using the figure of the cyborg as proposed by Donna Haraway (1991) and Paul B. Preciado’s notion of “biocodes of gender” (2018), as well as photography and fashion theory, I analyze a few images posted on Fecal Matter’s Instagram account. Through them, I view fashion as an ambiguous apparatus: while it produces normative masculinities and femininities, it is also in constant opposition to the notion of a fixed identity, working as a cyborg tool for unrealizing gender, the body as an organic whole and the primacy of the human.

[**keywords**] Fashion. Body. Gender. Photography. Instagram.

Recebido em: 12-08-2021

Aprovado em: 02-02-2022

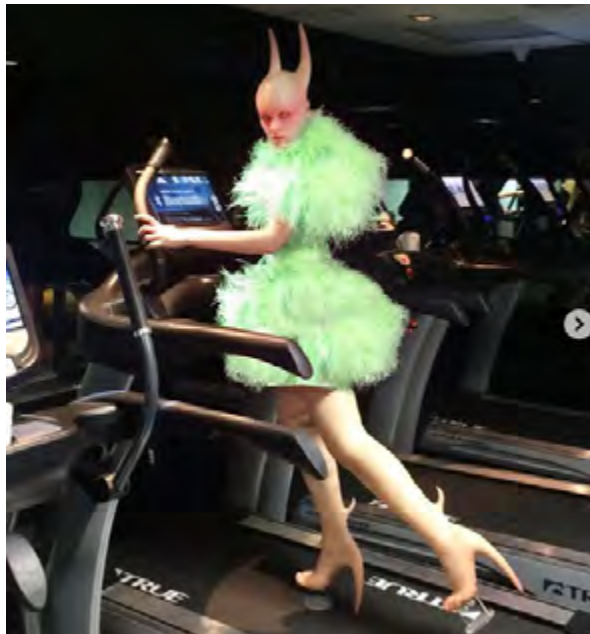
¹ Doutor em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. E-mail: pedropinheiro@gmail.com. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0910572138426208>.

Introdução

Sobre uma esteira ergométrica em uma academia de ginástica desfila uma estranha criatura. O corpo é de moça magra e branca, usando um incongruente vestidinho de plumas verde-água. Até aí tudo bem: há muito tempo, a fotografia de moda nos acostumou a ver peças extravagantes de passarela em cenários a princípio nada glamorosos. Seu rosto, muito rosado e virado na direção da câmera, a fim de nos encarar, exhibe um misto de leve surpresa e indiferença, expressão típica de modelos fotográficas. Ela não tem sobrancelhas, seus olhos são de um amarelado homogêneo e sem pupila e, no lugar de cabelos, sua cabeça careca ostenta dois enormes chifres pontudos. Seus pés aparentam estar descalços, exceto por uma base de acrílico transparente que parece colada à sola: um chifre cresce do calcanhar como um altíssimo salto agulha e, da panturrilha, nasce uma espécie de espinho em forma de gancho, tudo recoberto da mesma pele clara.

Estática, a fotografia, postada no Instagram no dia 17 de janeiro de 2019, convida à confusão: é prótese? É Photoshop? A estética *lo-fi* de câmera de celular não parece indicar que a imagem tenha sofrido drásticas intervenções digitais (figura 1). Mas a postagem é dupla: deslizando a imagem para a esquerda, nós nos deparamos com um vídeo de menos de 5 segundos de duração mostrando os pés em ação sobre a esteira – eles são “reais” e, podemos dizer, funcionais. Uma matéria da *Vogue*² confirma: são botas de silicone de cano longuíssimo (sobem até a metade da coxa) e podem ser confeccionadas sob medida por 10 mil dólares.

FIGURA 1 – HANNAH ROSE DALTON USANDO AS BOTAS-PRÓTESE



FONTE: [instagram.com/matieresfecales/](https://www.instagram.com/matieresfecales/). Imagem obtida mediante impressão de tela.

² Disponível em: <https://www.vogue.com/article/fecal-matter-releases-photoshopped-skin-heels-for-real-life>. Acesso em: 4 fev. 2019.

A postagem é da dupla Fecal Matter que acumula mais de 700 mil seguidores³ no Instagram graças a imagens como as descritas acima: fotografias e vídeos de suas montações pós-humanas, combinando truques de maquiagem, próteses, apliques, roupas, acessórios e interferências digitais em uma espécie de *drag* extremo, uma arte não interessada em “imitar mulher”, mas em recriar o próprio corpo de forma a desafiar os códigos de gênero e de pertencimento à espécie humana. O perfil é apenas o mais célebre entre vários no Instagram que exploram questões similares se utilizando das linguagens da moda, da arte *drag*, da performance e das lógicas próprias das redes sociais – perfis como os de Salvia⁴, Hungry⁵ e, no Brasil, Aun Helden⁶ e Enco⁷.

Neste artigo, quero analisar imagens produzidas e veiculadas pelo Fecal Matter em conexão com códigos e tradições de criação e representação de corpos na moda. Partindo da figura do ciborgue, proposta por Donna Haraway (1991), e da noção de “biocódigos de gênero”, de Paul B. Preciado (2018), considero a moda como um dispositivo (no sentido foucaultiano) que cumpre funções ambíguas e frequentemente contraditórias. Em um primeiro momento, analiso o papel essencial da moda para a produção da feminilidade e da masculinidade hegemônicas, e como Fecal Matter embaralha esses códigos em suas montações. Depois, defendo a ideia de que a moda também está constantemente minando a fixidez e a autenticidade dos papéis de gênero e a naturalidade do corpo humano, borrando fronteiras entre masculino e feminino, orgânico e inorgânico, animado e inanimado. Afastando-se da posição de que esse novo tipo de *drag* extremo das redes sociais representa, antes de tudo, uma quebra de barreiras do tipo de beleza que a indústria da moda legitima como válida, considero a moda como um espaço privilegiado de experimentação com formas de corporalidade e expressões de gênero.

Um flerte com a abjeção

Criada em 2016, a dupla Fecal Matter é formada pelo casal Hannah Rose Dalton (“ativista e alienígena”) e Steven Raj Bhaskaran (pessoa “pensadora, professora, trans-humana” não-binária, segundo a matéria da repórter Tish Weinstock publicada no site da revista *i-D*, em 2018⁸). Hannah e Steven se conheceram no último ano de faculdade de moda em Montreal. Além do conteúdo digital, a dupla também produz roupas e acessórios (vestidos, moletons, bolsas, bijuterias e as já mencionadas botas) que são vendidos *on-line*. O Instagram

³ Disponível em: <https://www.instagram.com/matieresfecales/>. O número de seguidores é referente ao dia 2 fev. 2021.

⁴ <https://www.instagram.com/salvjiaa/>.

⁵ <https://www.instagram.com/isshehungry/>.

⁶ <https://www.instagram.com/aunhelden/>.

⁷ <https://www.instagram.com/encodesgem/>.

⁸ Disponível em: https://i-d.vice.com/en_uk/article/zmg9nw/fecal-matter-are-redefining-beauty-with-their-alien-realness. Acesso em: 11 fev. 2019.

funciona simultaneamente como ferramenta de divulgação das peças e de *branding* pessoal, já que, na condição de pessoas que criam, fabricam, modelam e usam primeiro suas roupas e acessórios, Steven e Hannah são a encarnação da marca. Mas o perfil é também uma plataforma artística para suas produções fotográficas, que misturam (às vezes na mesma imagem e com uma grande margem de indistinção) situações ficcionais e registros documentais do cotidiano do casal. Em matérias e entrevistas, Hannah e Steven fazem questão de enfatizar que não são personagens, e não se montam apenas para performar em festas e boates (apesar do trabalho da dupla como DJs) e para fotos do Instagram (ao contrário de outros perfis semelhantes): vivem como *Fecal Matter* 24 horas por dia. Nos *stories* do Instagram, acompanhamos o casal caminhando na rua, no metrô lotado e fazendo compras em supermercados com os mesmos looks que vestem em festas: saltos que desafiam a gravidade, colares cervicais *fashion*, apliques de cabelo sumários colados a cabeças raspadas, maquiagem alienígena. O casal percebe e documenta o espanto que causa, fala constantemente da hostilidade que sofre, mas permanece determinado a “provocar” (*Provoke* é o seu lema, repetido constantemente em legendas de postagens), e inspiram seus seguidores e seguidoras a fazer o mesmo.

A provocação começa no próprio nome da dupla: *Fecal Matter* traduz-se como “matéria fecal”, um título que flerta abertamente com o nojo. Uma primeira interpretação é que se trata de um comentário agressivo, mas não sem humor, sobre a maneira como a dupla pode ser percebida por parte do público: como merda, seja por razões morais, políticas, estéticas ou por uma combinação desses três fatores. Ao se denominarem *matéria fecal*, Hannah e Steven assumem com um orgulho transgressor a condição abjeta que outros lhes imputam, em um movimento que se aproxima da apropriação positivada do termo *queer*⁹.

Esse recurso à abjeção pode ser lido em companhia da filósofa Julia Kristeva (1982), para quem o abjeto é tudo o que nos causa uma reação visceral de repulsa e que precisamos *abjetar* – isto é, lançar fora, para longe de nós – para podermos existir enquanto sujeitos. Fezes são um exemplo perfeito do abjeto: matéria amorfa, fétida, repulsiva, que expelimos do nosso próprio corpo para podermos viver, e que rapidamente afastamos da nossa vista, como se o contato com algo que, até recentemente, era tão íntimo que se confundia com nós mesmos, de repente se tornasse ameaçador, capaz de nos contaminar com a sua promessa de morte.

Esses fluidos corporais, essa poluição, essa merda, são o que a vida suporta, com dificuldade, da parte da morte. [...] Tais dejetos caem de mim para que eu possa viver, até que, de perda em perda, nada permaneça em mim, e meu corpo inteiro caia além desse limite – *cadere, cadáver*¹⁰. (KRISTEVA, 1982, p. 3)

⁹ O termo inglês *queer* – em português, “estranho”, “esquisito” – foi historicamente usado como um xingamento direcionado a pessoas percebidas como desviantes da heteronormatividade, mas foi recuperado pelo ativismo LGBTQIA+ e pela academia como uma palavra potente para expressar comportamentos, corpos e formas de vida que escapam a categorizações engessadas e excessivamente fechadas.

¹⁰ Tradução minha para: “These body fluids, this defilement, this shit are what life withstands, hardly and with difficulty, on the part of death. [...] Such wastes drop so that I might live, until, from loss to loss, nothing remains in me and my entire body falls beyond the limit – *cadere, cadaver*”.

O verbo latim *cadere*, que significa *cair*, é a origem etimológica da palavra cadáver, que Kristeva, como vimos, compara com a matéria fecal, e que é, para a autora, o “cúmulo da abjeção” (KRISTEVA, 1982, p. 4). Apesar do seu nome, é o cadáver, mais do que as fezes, que Fecal Matter emula com mais frequência em suas imagens de corpos pálidos de pele translúcida. Ao mesmo tempo familiar e radicalmente *outro*, humano e já-não-humano, orgânico e inanimado, o cadáver é repulsivo e fascinante. Nem sujeito, nem precisamente um objeto do qual podemos assumir uma distância confortável, o cadáver é sempre perigosamente próximo de nós e, por isso, ameaça nossa própria identidade com o horror inassimilável da nossa própria matéria perecível. O que, afinal, nos separa do corpo morto? Ao pôr em dúvida os limites entre Eu e Outro, as fezes e o cadáver – o abjeto, enfim –, bagunçam as categorias e fronteiras que erigimos para dar sentido à existência. “Não é, portanto, a falta de limpeza ou de saúde que causa abjeção, mas o que perturba a identidade, o sistema, a ordem. O que não respeita fronteiras, posições, regras. O que está *entre*, o ambíguo, o compósito”¹¹ (KRISTEVA, 1982, p. 4). E é precisamente essa ambiguidade, essa perturbação da identidade, que constitui o território que interessa ao Fecal Matter em seu flerte com a abjeção.

Fecal Matter como fotografia de moda

Apesar do tom frequentemente confessional das legendas que acompanham as postagens do Fecal Matter, no âmbito das imagens, a “verdade” fotográfica é um critério de pouca relevância – uma característica que as fotos da dupla compartilham com a fotografia de moda, tradicionalmente orientada por outros valores éticos e estéticos que a fotografia jornalística, por exemplo (EVANS, 2003). Assim, truques de *styling*, poses, ângulos e iluminação, junto com intervenções na imagem feitas *a posteriori*, com ferramentas como o Photoshop, são de praxe na moda, cujas imagens são fabricações assumidamente idealizadas, “perfeitas”. O que está em jogo, claro, é precisamente o conceito de perfeição, que na moda nunca é dado e estável, nunca se submete a cânones rígidos e com pretensões à eternidade, mas está sempre em transformação, o que a torna um espaço interessante para pensar valores estéticos e noções de identidades fora de um modelo humanista.

Como formato ligado, em geral, a uma função publicitária (campanhas para grifes, editoriais de revista com o objetivo de divulgar novos estilos, modelos e marcas etc.), a fotografia de moda tende a operar por meio da sedução do espectador/consumidor. Mas isso não significa que ela necessariamente represente, de forma direta, situações consideradas desejáveis pela maioria das pessoas; o que a moda faz é inventar novas maneiras de sedução, propor canais diferentes para o desejo. Isso permite à fotografia de moda explorar temas e situações os mais diversos, fazendo da fotografia uma arena de representações estilizadas de questões e valores que são, muitas vezes, não-hegemônicos ou subculturais (EVANS, 2003). Como o corpo humano assume quase sempre o lugar central na fotografia

¹¹ Tradução minha para: “It is thus not lack of cleanliness or health that causes abjection but what disturbs identity, system, order. What does not respect borders, positions, rules. The in-between, the ambiguous, the composite”.

de moda, é recorrente que questões relativas a corporalidades e identidades sejam exploradas na prática de fotógrafas e fotógrafos. Que esses temas sejam abordados de maneira muitas vezes superficial e com certa irresponsabilidade estetizante pode ser visto como um trunfo; a falta de seriedade permite o jogo com ideias “perigosas” de forma distanciada, irônica e frívola, descomprometida com afirmações taxativas e, por isso mesmo, aberta a revisões e à contradição: “O espaço raso da imagem de moda cria um espaço ficcional particularmente apropriado para um modelo de identidade pós-moderno e pós-humanista”¹² (EVANS, 2003, p. 212).

Estilisticamente, as fotografias publicadas no perfil Fecal Matter parecem encontrar inspiração em diferentes correntes da fotografia de moda. As imagens da dupla na rua – em movimentados cruzamentos urbanos, por exemplo, com outros pedestres ao redor, carros passando, etc. – lembram a fotografia de *street style* de Bill Cunningham e Scott Schuman. A diferença crucial, claro, é que, no caso do Fecal Matter, o estilo documental/jornalístico da foto de *street style* vira um artifício, uma pose, um estilo gratuito sem conexão com a atividade de reportagem e seu valor de verdade captada no ato, na rua, pelo fotógrafo-repórter; é comum as imagens da dupla feitas na rua incorporarem óbvios recursos de edição, querendo, de imediato, qualquer ilusão a respeito da sua veracidade jornalística. Já as cenas domésticas, capturadas em apartamentos modernos mobiliados de forma asséptica, banal e genérica (camas box com lençóis brancos, paredes brancas, grandes janelas de vidro, sofás cinzentos), parecem atualizações mais estéreis do minimalismo pseudo-documental de Juergen Teller e Wolfgang Tillmans, com a discreta sordidez *grunge* desses fotógrafos substituída por uma limpeza fria de hotel de luxo. Outras vezes, o cenário é um simples fundo branco, em frente ao qual a dupla posa – a fotografia de estúdio mais básica imaginável. Finalmente, temos as fotos em paisagens naturais, normalmente bucólicas e “comuns” (gramados, bosques floridos, riachos), muito raramente “exóticas” (desertos rochosos, praias pedregosas). Todas essas imagens são iluminadas de maneira uniforme, nítida, clara, nunca estourada, mas sempre tendendo ao branco, ao diurno. Há um claro contraste entre a absoluta banalidade dos cenários e da técnica fotográfica e os looks bizarros e manipulações digitais que transformam os corpos da dupla – como uma versão depurada para os anos 2010 da fotografia de moda futurista e grotesca praticada nos anos 1990 por artistas como Andrea Giacobbe, agora sem cores ácidas nem distorções de perspectiva. É como se, esvaziando-se de toda retórica, a fotografia se contentasse em simplesmente apresentar, da maneira mais explícita, as figuras em seu centro. Toda a atenção deve ser dirigida aos corpos.

Moda e a produção do gênero

Se os espaços nos quais circulam são mundanos, os corpos, por sua vez, são de ficção científica; o próprio casal, como vimos, se define como “alienígena” e “trans-humanx”. Podemos, certamente, chamá-los de ciborgues, no sentido dado ao termo por Donna Haraway

¹² Tradução minha para: “The shallow space of the fashion image creates a fictive space that is particularly appropriate to a post-modern, post-humanist, model of identity”.

em seu célebre *Manifesto ciborgue* (1991). Nesse texto, já parte do cânone da teoria feminista, Haraway se apropria, de forma provocativa, da figura do *ciborgue* (palavra-valise que condensa a expressão *cybernetic organism*), termo criado em 1960 por Manfred E. Clynes e Nathan S. Kline, no contexto das pesquisas sobre viagens espaciais, para designar “sistemas homem-máquina autorregulativos” (FELINTO e SANTAELLA, 2012, p. 29), mas que se populariza em discursos midiáticos e produções artísticas como uma criatura híbrida, entre o humano e o robô, na qual a matéria orgânica é suplementada pela tecnologia de ponta em um compósito com capacidades extraordinárias. Escrevendo no fim dos anos 1980, Haraway busca evocar com a palavra ciborgue não apenas os avanços científicos em curso, mas também todo um imaginário da ficção científica, levando a desnaturalização do corpo e o hibridismo humano-máquina fabulados pela arte para o pensamento feminista.

Contra as tendências de parte da chamada “segunda onda” do movimento feminista americano de pensar a “mulher” como identidade capaz de atravessar fronteiras de raça e classe de forma a agrupar todas as pessoas do “sexo feminino” (uma noção problemática em si mesma, do ponto de vista da biologia) sob uma mesma bandeira de luta contra opressões compartilhadas, Haraway chama atenção para as hierarquias e opressões internas que um feminismo identitário nesses moldes engendra e tende a ocultar. Um feminismo focado exclusivamente na identidade essencializante “mulher” não pode dar conta das vastas diferenças de experiência e de condições sociais vividas por mulheres em todo o espectro racial, de classe, de sexualidade, geográfico, etc. Tampouco pode ser muito eficaz em tornar visíveis as maneiras com as quais mulheres podem oprimir umas às outras a partir do seu lugar na estrutura social. Partindo dessa posição interseccional, Haraway defende que a teoria e a prática feministas se assentem em outras bases que não a identitária; é preciso formar comunidades e coalizões políticas baseadas em afinidades, lutas comuns não acomodadas em identidades abstratas, mas em enfrentamentos situados, específicos e temporários.

Haraway é particularmente crítica a tendências feministas de naturalizar a identidade feminina, muitas vezes fazendo uso de esquemas que aproximam o feminino do natural, do orgânico, do holístico, em oposição ao artificial, ao construído, ao tecnológico, ao *criado-pelo-Homem*. A autora advoga pelo reconhecimento da artificialidade e do caráter compósito de todas as identidades, da fragmentariedade do corpo e da impossibilidade de demarcar fronteiras claras entre o humano, o animal e a máquina. Somos, todos e todas, misturas complexas e inextricáveis de processos biológicos e culturais; somos corpos materiais historicamente constituídos (HARAWAY, 1991).

Entre os diversos processos socialmente produtivos de construção identitária, um dos mais centrais e estruturantes é a constituição de si como sujeito inscrito no sistema sexo-gênero¹³ binário. Longe de serem condições biológicas naturais, universais e inevitáveis, “homem” e “mulher” são categorias identitárias, e só existem como posições predeterminadas inscritas

¹³ “Sistema sexo/gênero” é um termo criado pela antropóloga Gayle Rubin para designar “o conjunto de arranjos através dos quais a sociedade transforma a sexualidade biológica em produtos da atividade humana” (RUBIN, 2011, p. 34), inferindo (e produzindo) identidades, subjetividades, papéis sociais e supostas verdades científicas acerca de indivíduos a partir dos seus órgãos genitais e, mais recentemente, da sua produção hormonal e da sua composição cromossômica.

em uma matriz de significados que se pretendem naturais, mas que são ficções ideológicas imbricadas em estruturas de saber e poder¹⁴.

Nesse sentido, a recusa de Haraway em aceitar a naturalidade e a universalidade das categorias identitárias se aproxima do pensamento de Michel Foucault (2000), cujo conceito de dispositivo mostra-se bastante útil para pensarmos o gênero e a sexualidade como construções históricas – um projeto iniciado pelo próprio filósofo nos três volumes da sua *História da sexualidade*. O autor define dispositivo como

um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas. Em suma, o dito e o não dito são os elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se pode tecer entre estes elementos. (FOUCAULT, 2000, p. 244)

Essa rede complexa de elementos produz não apenas interditos e discursos com pretensões de verdade, não apenas as condições de visibilidade e de enunciabilidade de uma série de objetos e fenômenos relacionados; acima de tudo, um dispositivo produz sujeitos. O filósofo italiano Giorgio Agamben, em sua reflexão sobre o conceito foucaultiano, é um pouco mais explícito ao definir o dispositivo como “um conjunto de práxis, de saberes, de medidas, de instituições cujo objetivo é de administrar, governar, controlar e orientar, em um sentido em que se supõe útil, os comportamentos, os gestos e os pensamentos dos homens” (AGAMBEN, 2005, p. 12). É importante ter em mente que o dispositivo não opera reprimindo e tolhendo os “impulsos naturais” do ser humano, que, fora do dispositivo, poderia se reencontrar com o seu “verdadeiro eu”, livre das amarras sociais. Na perspectiva foucaultiana, até mesmo aquilo que uma determinada sociedade entende como “natural”, como independente dos acordos e regulações sociais, é uma construção histórica, um discurso situado no cruzamento de várias proposições (científicas, filosóficas, religiosas, etc.) com valor de verdade em dada configuração social.

Aplicando o conceito de dispositivo ao binário de gênero (masculino/feminino), a teórica feminista Teresa de Lauretis (1994) reflete sobre quais são os discursos, instituições e representações que fabricam indivíduos “generificados”, isto é, entendidos e que se entendem como homens ou mulheres na sociedade moderna ocidental:

Pode-se começar a pensar o gênero a partir de uma visão teórica foucaultiana, que vê a sexualidade como uma “tecnologia sexual”; desta forma, propor-se-ia que também o gênero, como representação e como autorrepresentação, é produto de diferentes tecnologias sociais, como o cinema, por exemplo, e de discursos, epistemologias e práticas críticas institucionalizadas, bem como das práticas da vida cotidiana. (LAURETIS, 1994, p. 208)

¹⁴ Isso não significa negar diferenças anatômicas e genéticas, mas apontar para a arbitrariedade dessas diferenças – que comportam uma multiplicidade de variações irreduzíveis a qualquer esquema meramente dualista (macho/fêmea) – como base para a atribuição de identidades socialmente construídas e historicamente contingentes.

No trabalho de Lauretis, o cinema é a “tecnologia social” privilegiada em sua análise da construção das representações que vão produzir o gênero na sociedade; neste artigo, o foco recai sobre a moda como uma tecnologia de gênero, uma das múltiplas instâncias de produção de corpos, subjetividades e identidades masculinas e femininas. Se o gênero é em si o produto de um dispositivo que inclui representações, discursos, epistemologias, instituições e práticas cotidianas e críticas, a moda é simultaneamente um desses elementos e um dispositivo em si mesmo, conforme demonstrado por Humberto Pires da Paixão:

o dispositivo de moda consiste em um conjunto heterogêneo de práticas disciplinares e de controle sobre a população, que envolve elementos diversos, tais como discursos sobre a importância de se vestir adequadamente e de obedecer às regras de combinação voltados a certa uniformização, instituições diversas, prédios e regulamentos, manuais de estilo etc. Esse dispositivo de cunho disciplinar e de controle populacional visa a produzir, então, determinados sujeitos, cujas características de normalidade e adequação parecem suprir a demanda das sociedades de consumo e de controle. (PAIXÃO, 2017, p. 99)

Se a moda, neste artigo, é abordada como um dispositivo, isso significa que ela deve ser entendida justamente como essa rede de elementos heterogêneos que inclui tanto peças de roupa quanto o simbolismo das grifes, lojas físicas e virtuais, manuais de estilo e práticas cotidianas do vestir, revistas especializadas e o imperativo social de mudança periódica das formas, cores, materiais e estilos de vestuário, cortes de cabelo, acessórios, etc. Como todo dispositivo, a moda produz sujeitos. Observando a etimologia da palavra moda – do latim *modus*, significando “medida” ou “ritmo”, bem como “maneira” ou “hábito” (ORIGEM DA PALAVRA, s.d.) –, percebemos como o sentido da moda está intimamente relacionado com um controle de si, um disciplinamento e uma estilização do comportamento. O termo inglês *fashion* – do latim *factio*, significando tanto “facção” quanto “o ato de fazer” – chama-nos a atenção para outras nuances da subjetivação engendrada pela moda: seu caráter coletivo, de assimilação em um grupo e distinção dos demais, e a materialidade do processo de fabricação, de modelação de si. Como verbo, *to fashion* significa construir, fabricar; a busca por estar na moda é um processo construtivo de *self-fashioning*, de *modelamento de si*. Modelar o corpo, a silhueta, as formas e contornos físicos por meio dos recursos da moda é também modelar para si uma identidade que é simultânea e inextricavelmente íntima (gosto, estilo pessoal) e social (pertencimento a uma classe, uma localidade, uma subcultura).

Os sujeitos produzidos pela moda se enquadram, historicamente, em um dos gêneros disponíveis na sociedade moderna ocidental: masculino ou feminino. De fato, pode-se mesmo afirmar que, entre os inúmeros dispositivos responsáveis pela construção e pela manutenção da masculinidade e da feminilidade modernas, a moda é certamente um dos mais significativos, já que, desde o seu surgimento, no começo do século XIV, ela produz e

reitera corpos masculinos e corpos femininos como essencialmente distintos¹⁵. Não é que a roupa de moda ponha em relevo a diferença natural enfática entre corpos masculinos e femininos; é que, por meio de tecnologias de costura e alfaiataria, corpos individuais são comprimidos, alongados e distorcidos até o ponto de encarnarem (com maior ou menor sucesso) modelos discursivos de masculinidade e feminilidade que se propõem naturais e evidentes. Esses modelos discursivos não são simplesmente impostos a partir de fora, mas são incorporados e vividos como verdades íntimas: “A moda tornou-se um instrumento importante em uma situação de consciência intensificada da marcação de gênero da individualidade”¹⁶ (WILSON, 2003, p. 120).

Isso não significa, claro, que não haja roupas comuns aos dois gêneros, ou que não haja empréstimos e cruzamentos de peças, estilos e códigos de vestuário de um gênero ao outro; exemplos abundam, ainda que, em geral, seja o guarda-roupa feminino que se apropria do masculino, e raramente o contrário¹⁷. Ao longo da história da moda, vemos também exemplos de transgressões conscientes e proposições de estilo que buscam embaralhar ou romper com as regras rígidas que determinam o que é roupa de homem e o que é roupa de mulher.

Fecal Matter, assim como os demais perfis de Instagram de praticantes de *drag* extremo, faz parte de um panorama cultural mais amplo de reflexão e de exploração criativa em torno das expressões de gênero no século XXI, dentro do qual podemos situar fenômenos como a crescente visibilidade e a conquista de direitos por parte de pessoas trans, a penetração da cultura *drag queen* no *mainstream* e a popularização da teoria, de práticas e de um vocabulário associado ao feminismo. No âmbito da moda, vemos a crescente presença nas passarelas e campanhas publicitárias de modelos trans e não-binários; o uso de roupas “femininas” por homens e vice-versa, em desfiles e tapetes-vermelhos como afirmação de estilo e não como “travestimento”; e a viabilização econômica da moda “sem gênero” (sinalizada por termos como *agender* ou *gender-free*),

prática que questiona, e aos poucos desconstrói, as noções de feminilidade e masculinidade consolidadas desde os oitocentos. [...] parece que [no século XXI] a discussão sobre a efetibilidade das concepções de gênero nunca esteve tão em alta e a construção da imagem do corpo no mundo da moda também passa por ressignificações. Nesse contexto, as identidades sexuais têm se tornado mais flexíveis, não se limitando à extensão da androginia, mas contemplando também as representações *queer*. (SCHMITT; SANCHEZ, 2019, p. 241)

¹⁵ Para uma história concisa da moda a partir de uma perspectiva da separação do vestuário em masculino e feminino, ver SCHMITT, Juliana; SANCHEZ, Gabriel. Gênero e moda: do binarismo à tendência *agender*. In: DA SILVA, Camila Borges da; MONTELEONE, Joana; DEBOM, Paulo. A história na moda, a moda na história. São Paulo: Alameda, 2019.

¹⁶ Tradução minha para: “Fashion became an important instrument in a heightened consciousness of gendered individuality”.

¹⁷ Para uma história da moda masculina e das apropriações femininas dos códigos de vestuário dos homens, ver HOLLANDER, Anne. *Sex and suits*. New York: Alfred A. Knopf, 1994.

Analisando as coleções *agender* de diversas marcas dos anos 2010, Schmitt e Sanchez percebem algumas diferenças fundamentais entre roupas que se propõem sem gênero e outros cruzamentos entre masculino e feminino na história da moda:

Mais do que apropriação do vestuário masculino pelo feminino e vice-versa, o *agender*, em teoria, desconecta-se das estéticas relacionadas ao masculino e ao feminino. Diferentemente do unissex, que se refere a peças desenhadas para se ajustar e favorecer tanto corpos masculinos quanto femininos e é, geralmente, associado a um produto já pertencente ao guarda-roupa dos homens, de modelagem básica e sem apelo *fashion*, peças sem gênero seriam mais complexas: sugerem a eliminação de qualquer rastro de símbolos associados culturalmente a feminino ou masculino. Trata-se de peças neutras, que fogem de estereótipos históricos e culturais [...]. (SCHMITT; SANCHEZ, 2019, p. 243)

Entretanto, diferentemente da noção de roupas “sem gênero” como “neutras”, isto é, esvaziadas de signos com conotações de masculinidade ou de feminilidade, o que Fecal Matter propõe é uma profusão de signos estéticos generificados em combinações múltiplas – signos que não se limitam ao vestuário e aos acessórios, mas que incluem também características físicas e partes do corpo, em operações combinatórias que embaralham não apenas o binário masculino/feminino, mas também roupa/corpo, orgânico/inorgânico e natural/artificial, como veremos a seguir.

O corpo como roupa

Podemos considerar a moda, portanto, como uma tecnologia de inscrição de gênero nos corpos, ou, para utilizar o termo do filósofo e teórico *queer* Paul B. Preciado (2018), como um dos dispositivos que compõem o vasto arsenal de biocódigos de gênero. De fato, no livro *Testo Junkie* (2018), “a moda” aparece como um dos itens de uma extensa lista de “códigos semiótico-técnicos da feminilidade heterossexual branca pertencentes à ecologia política farmacopornográfica do pós-guerra” (PRECIADO, 2018, p. 129-130), ao lado de objetos de vestuário e tópicos relacionados à gestão da aparência mais específicos, como “as sapatilhas de Audrey Hepburn”, “o cuidado com os cabelos”, “a anorexia”, “o imperativo da beleza”, “a elegância discreta de Lady Di” e “a mumificação em vida do rosto liso da juventude”. O seu lugar nessa lista deve-se ao fato de que uma paixão pela moda, quer dizer, uma atenção escrupulosa às tendências e uma preocupação intensa com a aparência, é uma característica fortemente codificada como feminina (ou afeminada) na cultura ocidental moderna.

O homem respeitável, por sua vez, deve manter certa distância do âmbito da produção das aparências, seguindo a moda apenas o suficiente para evitar o ridículo de um visual excessivamente datado. A produção de uma subjetividade masculina, entretanto, também é fortemente dependente do vestuário de moda, tanto por seus incontáveis interditos – inúmeras peças de roupa, certas cores e cortes, caimentos e silhuetas, estampas e acessórios

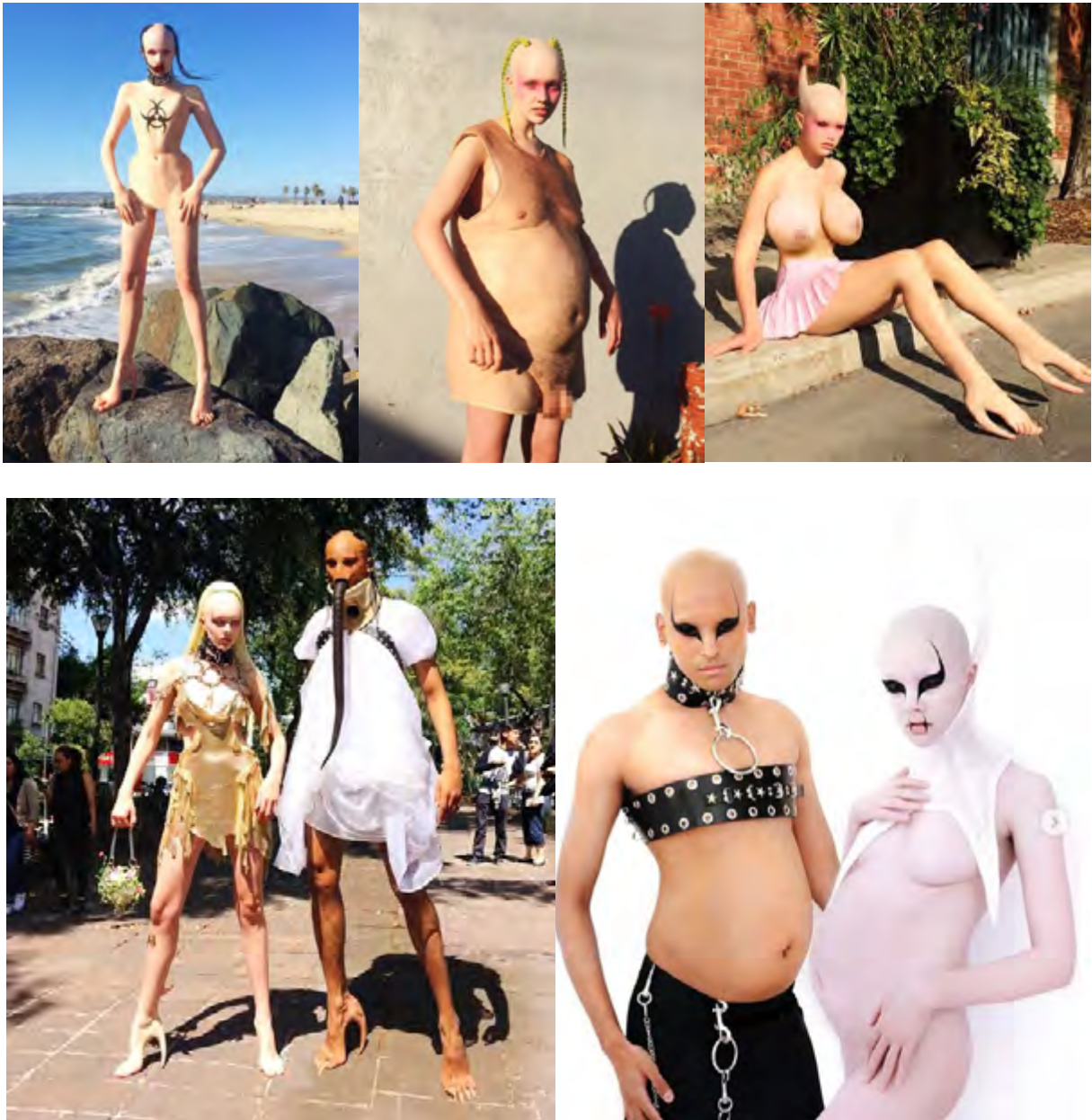
– quanto pelas regras muito rígidas que controlam e asseguram a pureza de uma masculinidade “natural” e não afetada. Preciado, inclusive, enumera alguns itens em sua lista correspondente de códigos semiótico-técnicos da masculinidade, como “usar calças compridas”, “botas”, “gravata” e “relógios grandes” (PRECIADO, 2018, p. 131).

A moda está profundamente investida na produção do gênero enquanto binário de opostos, e o fato de que ela se divide, em seu nível mais básico, em moda feminina e moda masculina (com suas *fashion weeks*, marcas e estilistas especializados, no âmbito da produção, e suas publicações, lojas e departamentos específicos, no âmbito do consumo) atesta esse fato tanto quanto as ansiedades (predominantemente masculinas, mas não só) relativas à pertinência de peças, elementos e detalhes mínimos (como o lado dos botões em uma camisa) a um determinado gênero ou outro.

O que Haraway, Preciado e Fecal Matter propõem é uma abordagem do gênero como construção histórica que se materializa tanto nos signos acoplados ao corpo (roupas, estilos de cabelo, gestos, modos de se mover no espaço) quanto na própria materialidade da carne, como veremos de forma mais detalhada adiante. Se a moda proporciona uma extensa lista de códigos por meio dos quais o gênero se materializa e se torna visualmente legível na superfície dos corpos, Fecal Matter fraciona o próprio corpo material para adicionar os seus pedaços recortados a um grande guarda-roupa imaginário, como se fossem peças de vestuário que podem ser vestidas e desvestidas. A dupla trabalha como *hackers* do corpo, quebrando, corrompendo e mixando códigos de vestuário de tal forma a tornar sem sentido a noção de gênero e sexo como realidades sociais ou biológicas imutáveis, para além de uma noção de androginia. Haraway define o seu ciborgue como “um tipo de *self* coletivo e pessoal pós-moderno, desmontado e remontado”¹⁸ (HARAWAY, 1991, p. 163). As fotos do Fecal Matter oferecem imagens literais dessa afirmação: o corpo é uma proliferação de peças que podem ser combinadas e trocadas como peças de roupa. Em uma publicação, o corpo de Dalton, aparentemente nu, lembra o de uma boneca Barbie, rígido e sem genitália (figura 2); em outra, ela veste um torso de homem de meia idade (uma peça da artista Sarah Sitkin), a barriga protuberante e peluda pendendo sobre o que adivinhamos ser pênis e testículos (essa parte da imagem aparece borrada, adequando-se às regras de conduta do Instagram) (figura 3). Em uma foto, ela tem seios gigantescos, como uma estrela pornô siliconada ao extremo (figura 4); em outra, seu torso é reto, exceto por enormes queloides que se espalham pela área do peito e da barriga. Steven frequentemente aparece com um longo tubo preto anelado saindo da sua boca – a aparência orgânica desse apêndice sugere o rabo de um parasita gigante, enquanto sua textura borrachuda lembra um *sex toy* sadomasoquista (figura 5); o efeito ainda remete às máscaras de oxigênio usadas por pilotos de aviões militares. Tanto Hannah quanto Steven ostentam às vezes barrigas de gravidez, pondo em dúvida os processos de reprodução sexuada na espécie humana (figura 6).

¹⁸ Tradução minha para: “The cyborg is a kind of disassembled and reassembled, postmodern collective and personal self”.

FIGURAS 2, 3, 4, 5 E 6 – FECAL MATTER JOGA COM CÓDIGOS DE GÊNERO



FONTE: [instagram.com/matieresfecales/](https://www.instagram.com/matieresfecales/). Imagens obtidas mediante impressão de tela.

Essas transformações corporais são acompanhadas de peças de vestuário que sugerem narrativas associadas a registros diversos de feminilidade e masculinidade: vestidos de pelúcia e plumas em tons pastel em um estilo boneca ou patricinha; laços gigantes, saias rodadas e peças estruturadas com várias camadas de tecido com ares de alta-costura; roupinhas brancas de bebê; roupas de fetiche e BDSM como correntes e *harnesses* de couro preto; peças de plástico, vinil e celofane com acabamentos futuristas; botas pesadas, maquiagens

sombrias e falsas tatuagens com fortes associações a subculturas urbanas, especialmente góticos e *clubbers*.

O corpo-como-roupa aponta para uma concepção do “natural” e do “orgânico” que não está em oposição ao artificial e ao tecnológico, mas que enxerga a própria matéria orgânica como um material a ser trabalhado tecnologicamente. Nesse sentido, as visões bizarras do Fecal Matter habitam precisamente a condição ciborgue: “O ciborgue é uma imagem condensada tanto da imaginação quanto da realidade material, os dois centros conjugados que estruturam qualquer possibilidade de transformação histórica”¹⁹ (HARAWAY, 1991, p. 150). As modificações corporais extremas imaginadas pela dupla são desdobramentos de possibilidades reais postas em prática hoje. No atual regime dominante de administração dos corpos e subjetividades que Preciado (2018) denomina “a era farmacopornográfica”, a medicina e a cosmética atuam sobre o corpo empregando toda sorte de técnicas semelhantes às utilizadas no cinema e na arquitetura, como a montagem, a moldagem e a edição em 3D:

A diferença entre *bio-* e *tecno-* não é uma diferença entre orgânico e inorgânico. [...] Tecnologias recentes para a produção do corpo não são fiéis a uma taxonomia clássica, de acordo com a qual cada órgão e cada tecido correspondem a uma única função e localização. [...] A nova tecnologia cirúrgica [...] autoriza processos de construção tectônica do corpo, segundo os quais órgãos, tecidos, fluidos e, em última análise, moléculas são transformados em matéria-prima a partir das quais uma nova encarnação da natureza é fabricada. (PRECIADO, 2018, p. 229-230)

Esse empréstimo entre tecnologias de comunicação midiática e produção imagética e tecnologias médico-cirúrgicas, endocrinológicas e farmacêuticas é explorado pelo Fecal Matter em imagens que se utilizam de recursos múltiplos para a modificação corporal, sem se importar em deixar evidente o que é “real” e o que é “falso” – uma distinção irrelevante, em todo caso. No Instagram, como na fotografia de moda, o que importa é a imagem veiculada; filtros, aplicativos de intervenção imagética, maquiagem e cirurgia plástica são todas ferramentas à mão, auxiliando na obtenção não tanto do *corpo* perfeito, mas da *imagem do corpo* perfeita.

As permutações e os empréstimos entre a comunicação e a biomedicina são traços definidores do que Preciado chama de regime farmacopornográfico: um momento histórico em que os campos da farmacêutica e da comunicação midiática massiva (e a pornografia, em especial) são hegemônicos na produção de subjetividades e corporalidades e na compreensão do humano como projeto sempre inacabado, em que “todas as formas de sexualidade e de produção de prazer e todas as economias libidinais e biopolíticas estão [...] sujeitas às mesmas tecnologias moleculares e digitais de produção do sexo, do gênero e da sexualidade” (PRECIADO, 2018, p. 133). A ironia da era farmacopornográfica é que,

¹⁹ Tradução minha para: “The cyborg is a condensed image of both imagination and material reality, the two joined centres structuring any possibility of historical transformation”.

enquanto as ciências médico-biológicas efetivamente já operam no corpo a partir de uma perspectiva não-essencializante e radicalmente construtivista – quer dizer, a partir da noção de que o corpo não é uma unidade indissolúvel, mas um conjunto de partes que podem ser trabalhadas de forma individual, com substituições de órgãos, transfusões, acoplamentos de próteses, cirurgias localizadas, hormonizações temporárias –, toda essa tecnologia é usada, com grande frequência, para adequar corpos individuais ao sistema binário hegemônico (referendado no âmbito dos discursos jurídicos, midiáticos, coloquiais e mesmo médicos), reiterando ou “corrigindo” expressões sensíveis de gênero em concordância com identidades totais e estanques. O gênero na sociedade farmacopornográfica é produzido por meio de todos os códigos semiótico-técnicos mencionados acima, conjugados a uma série de intervenções corporais que incluem métodos cirúrgicos e o uso de suplementos hormonais que funcionam como próteses de feminilidade ou masculinidade.

Preciado não se refere apenas aos procedimentos cirúrgicos e de hormonização relativos à transição de pessoas trans e ao enquadramento no binário (quase sempre forçado ainda na primeira infância) de pessoas intersexo. Pílulas anticoncepcionais, Viagra, terapias de reposição hormonal para a menopausa, suplementos de testosterona – isso tudo são tecnologias de gênero disponíveis (ou melhor: prescritas, encorajadas) a mulheres e homens cis, próteses microscópicas que atuam nos processos mais recônditos do corpo, pondo em dúvida qualquer separação estrita entre natural e artificial. O que se supõe orgânico (órgãos, tecidos, moléculas) pode ser cultivado, construído, manipulado e consumido em laboratório, na mesa de cirurgia e nas farmácias. Aperfeiçoados, corrigidos, suprimidos e produzidos por esses fluxos biotecnológicos, somos todos e todas – homens, mulheres, pessoas não-binárias, cis e trans – como monstros de Frankenstein, todos e todas “tentados pela mesma deriva química” (PRECIADO, 2018, p. 415).

As roupas e os acessórios são parte desse arsenal de biocódigos. Ao acoplar o corpo a materiais artificiais, a apêndices não naturais, o vestuário mostra-nos que já somos ciborgues; a moda nos ajuda a perceber que o corpo como totalidade orgânica e natural é uma construção ficcional. Essa forma de enxergar tudo como código, como sistemas que podem ser infinitamente recombinados e colocados em comunicação, é a em que opera o capitalismo ocidental desde a Segunda Guerra Mundial. O corpo é percebido como um aglomerado de códigos (DNA, hormônios) que podem ser otimizados e transformados por meio das tecnologias de comunicação e de biotecnologias (HARAWAY, 1991, p. 164).

Esse entendimento do nosso tempo pode ter ares de ficção científica distópica e totalitária. Só para ficar no campo da moda e da aparência, a conjunção entre fotografia digitalmente manipulada, redes sociais e cirurgia plástica já tem demonstrado efeitos perniciosos bastante preocupantes. A proliferação no Instagram de alterações corporais produzidas por filtros e ferramentas de edição de imagens, como o Facetune, abriu novas searas para a dismorfia corporal, com pessoas (a maioria delas mulheres) recorrendo a cirurgias para obter na vida *off-line* o mesmo rosto que ostentam nas suas próprias fotografias manipuladas, em um fenômeno de homogeneização algorítmica que a escritora Jia Tolentino (2019) chama de “a era do rosto Instagram”. O tipo de rosto “ciborguiano” (o termo é de Tolentino) que os filtros de embelezamento promovem segue constantes que se reproduzem de usuária para usuária:

É um rosto jovem, obviamente, de pele sem poros e maçãs altas e salientes. Tem olhos de gato e cílios cartunescoamente longos; tem um nariz pequeno e delicado e lábios cheios e exuberantes. [...] É um rosto distintamente branco, mas ambigualmente étnico, sugerindo uma ilustração compósita da *National Geographic* mostrando como será a aparência dos americanos em 2050, se todo americano do futuro fosse um descendente direto de Kim Kardashian West, Bella Hadid, Emily Ratajkowski e Kendall Jenner²⁰. (TOLENTINO, 2019)

Tolentino nota que o corpo nas redes sociais é uma matéria-prima que pode ser constantemente aperfeiçoada em busca de uma melhor performance em termos de métricas de engajamento – *likes*, comentários, compartilhamentos. A beleza física (traduzida em beleza imagética) é um capital que pode ser aplicado e auferido em relação ao seu retorno na forma de *influência*, o capital mais cobiçado nas redes sociais, em uma dinâmica que tem efeitos profundos sobre a autoestima de indivíduos nas redes – a pressão por alcançar a beleza de máxima performance atingindo mulheres de forma mais intensa, como seria esperado. Distintas formas de tecnologia convergem em um aprofundamento da sujeição humana ao capitalismo neoliberal de vigilância, que é a norma na chamada *web 2.0*.

Mas a desnaturalização do corpo como unidade orgânica indivisível também desvela horizontes de possibilidades inauditas de transformação social. O desafio para as políticas progressistas é não olhar para trás, para um passado mítico de unidade natural, antes da “queda” do Homem no pecado da técnica (essa narrativa quase sempre implica uma projeção reacionária e perigosa), mas trabalhar a partir de dentro desse regime, explorar as suas contradições e fissuras, acelerar a quebra das identidades, aproveitar-se das tecnologias para operar reconfigurações que agem a nosso favor. Em oposição às narrativas ocidentais fixadas nos velhos moldes bíblicos – histórias de queda e redenção, conflitos edipianos, futuros gloriosos inevitáveis e sempre adiados –, o *Manifesto ciborgue* propõe uma utopia política sem gênero, sem gênese e sem *telos*. A ciborgue – desde sempre bastarda, híbrida, incompleta, impura – é aquela que sabe sobreviver sem promessa de salvação, utilizando as tecnologias ao seu dispor (qualquer que seja a sua origem) para criar a sua própria escrita.

²⁰ Tradução minha para: “It’s a young face, of course, with poreless skin and plump, high cheekbones. It has catlike eyes and long, cartoonish lashes; it has a small, neat nose and full, lush lips. [...] The face is distinctly white but ambiguously ethnic—it suggests a *National Geographic* composite illustrating what Americans will look like in 2050, if every American of the future were to be a direct descendant of Kim Kardashian West, Bella Hadid, Emily Ratajkowski, and Kendall Jenner (who looks exactly like Emily Ratajkowski)”. Disponível em: <https://www.newyorker.com/culture/decade-in-review/the-age-of-instagram-face>. Acesso em: 9 fev. 2021.

A escrita ciborgue fala do poder de sobreviver, um poder que não deriva de uma inocência original, mas da apropriação das ferramentas de marcar o mundo que as determinou como o outro. As ferramentas são, frequentemente, histórias, histórias recontadas, versões que revertem e deslocam os dualismos hierárquicos de identidades naturalizadas²¹. (HARAWAY, 1991, p. 175)

As fotografias de Fecal Matter contam e recontam histórias de inscrições de gênero, sexo e sexualidade, inscrições de corporalidades desejadas e rejeitadas, sobre o estigma da anormalidade e da perversão. Essas histórias vêm da moda, da cirurgia plástica, da medicina, e se materializam em cenas de hospital, asilo e academia de ginástica, de feridas e cicatrizes, curativos, aparelhos de auxílio respiratório, em rostos inchados de botox e silicone, em delírios *fashionistas*. São histórias muitas vezes vividas e contadas como trauma, mas que, transmutadas em fotos de beleza desconcertante, são ressignificadas, tornadas ambíguas, sedutoras, glamorosas, em um processo de transformação muito caro à moda, pois “se a moda é prática incorporada [...], ela pode trabalhar memórias e traumas do passado e rearticulá-los como prazer e sexo no presente”²² (EVANS, 2003, p. 243).

Ideais normativos de feminilidade, por exemplo, são parodiados em uma série de fotos inspiradas no estilo de Marilyn Monroe; uma delas (figura 7), postada em 14 de maio de 2019, mostra Hannah deitada na cama, presumivelmente nua debaixo do edredom, com um grande sorriso de dentes brancos na boca vermelha, a linha do seu cabelo loiro e cacheado começando no topo da cabeça, como de praxe. Uma perna sai do edredom de forma sedutora, o pé retorcido na ponta de bailarina com as costureiras protuberâncias no calcanhar. Ao seu lado, na cama, há uma espécie de prato com uma esquisitíssima massa amorfa com perninhas e bracinhos, misto de bebê, feto malformado e tubérculo. A imagem mistura os registros de foto de celebridade e foto de família, representando um momento de alegria pós-parto que celebra tanto a maternidade quanto a feminilidade glamorosa, como se o ideal sexy e ultraproduzido de Marilyn pudesse conviver facilmente com essa outra idealização que é o parto natural fácil e alegre. O bebê sem rosto e o olhar vazio de Dalton, que transforma a diva em súcubo, tingem de ironia as representações clichê, pervertendo ambos os ideais de feminilidade, sem, entretanto, deixar de seduzir e convidar à fantasia.

²¹ Tradução minha para: “Cyborg writing is about the power to survive, not on the basis of original innocence, but on the basis of seizing the tools to mark the world that marked them as other. The tools are often stories, retold stories, versions that reverse and displace the hierarchical dualisms of naturalized identities”.

²² Tradução minha para: “If fashion is embodied practice [...], it can work through memory and trauma in the past to re-articulate them as pleasure and sex in the present”.

FIGURA 7 – HANNAH ROSE DALTON



FONTE: [instagram.com/matieresfecales/](https://www.instagram.com/matieresfecales/). Imagem obtida mediante download do Instagram.

Já ideais de masculinidade são ambigualmente encarnados por Steven em uma foto de 24 de julho de 2020, na qual duas imagens se confrontam dos dois lados de um espelho (figura 8). No lado de fora, um corpo masculino sarado; do outro, um corpo feminino voluptuoso, com seios grandes, cintura fina, lábios carnudos, rosto maquiado e unhas longas. O corpo masculino desvia o olhar e chora; o feminino encara a lente de maneira sedutora. A legenda diz simplesmente “disforia”, convidando à leitura de que a imagem representa o estado mental de alguém em intenso desconforto com o seu corpo e a identidade de gênero que ele apresenta ao mundo. Não fica claro qual das duas imagens representa o corpo “real” e o “imaginário”; a imagem no espelho corresponde ao corpo desejado ou, ao contrário, reflete o corpo como ele se apresenta para a personagem, o que a faz chorar? Uma das imagens é claramente artificial: a figura no espelho não tem mamilos nem genitais, e suas unhas

fazem parte de uma longa luva que imita a pele humana de forma realista. Essa imagem de feminilidade exagerada é repleta de elementos estranhos: o cabelo que cresce a partir do topo da cabeça, as varizes nos braços, a ausência de sobrancelhas. Mas o corpo “masculino” também tem sua estranheza, ainda que mais discreta: a cintura muito fina, a pose contorcida que ressalta os músculos, os olhos negros sem pupilas, as lágrimas viscosas, claramente *fakes*. Ambas as figuras são idealizações, partilham de um caráter inumano, fabricado; não há dicotomia entre corpo real e irreal, possível e impossível. O próprio diagnóstico de “disforia” é posto em dúvida quando masculino e feminino perdem o caráter de signos estáveis e legíveis. A foto aciona um jogo de espelhos em que a leitura, a princípio tão simples e quase pedagógica, torna-se complicada, cheia de ambiguidades.

FIGURA 8 – STEVEN RAJ BHASKARAN



FONTE: [instagram.com/matieresfecales/](https://www.instagram.com/matieresfecales/). Imagem obtida mediante download do Instagram.

O que as imagens de Fecal Matter apontam é que aceitar a condição ciborgue é um convite a explorar rotas de prazer nas brechas dos dispositivos, é tomar as rédeas dos mecanismos violentos de opressão e transmutá-los em espaços de liberdade criativa.

Em termos de agenciamento político, sujeição ou empoderamento não depende da rejeição de tecnologias em prol da natureza, e sim do uso diferenciado e da reapropriação das técnicas de produção da subjetividade. Nenhum poder político existe sem controle sobre a produção e distribuição de biocódigos de gênero. A emancipação farmacopornográfica dos corpos subalternos só pode ser medida segundo estes critérios essenciais: envolvimento e acesso à produção, circulação e interpretação dos biocódigos somatopolíticos. (PRECIADO, 2018, p. 139)

Os corpos múltiplos da moda

Poderia me contentar aqui com essa narrativa na qual os códigos de vestuário rigidamente distribuídos entre os gêneros são remixados e implodidos por dissidentes sexuais, *hackers* que desmantelam o binário utilizando as suas próprias armas de sujeição. Mas isso implicaria ignorar em que medida a própria moda é em si um conjunto complexo de discursos e práticas que não apenas reiteram e naturalizam, mas também, e com frequência, confundem e *desnaturalizam* o sistema sexo-gênero e a própria noção de um corpo normal, natural, e uma identidade estável.

Como uma tecnologia ciborgue, a moda escarnece das barreiras entre orgânico e inorgânico, natural e social, e encontra na diluição e no cruzamento dessas barreiras uma fonte de prazer, jogo e ironia. Contra narrativas teleológicas, “a moda invalida o sonho de uma história total e de narrativas totalizantes, escarnece abertamente da demanda por qualquer ponto de origem ou encerramento nítidos, qualquer *telos* ou resolução coerente ou ideologicamente sólida”²³ (WARWICK; CAVALLARO, 2001, p. 97), propondo em seu lugar uma visão da história como repetição cíclica infinita e infinitamente variável.

Que a moda possa ser *simultaneamente* um dispositivo de adequação de corpos a seus gêneros designados e uma ferramenta para desfazer o gênero deve-se à enorme ambiguidade do vestuário e da moda, a sua capacidade de exercer constantemente tarefas opostas e contraditórias. Antropologicamente, o vestuário e o adorno corporal servem para inscrever o corpo humano na cultura, dotá-lo de significado, transformar o organismo em um artefato cultural (WILSON, 2003, p. 2). Mas essa inscrição é sempre falha, incompleta; não apenas porque o corpo resiste a se submeter inteiramente à matriz cultural que pretende enquadrá-lo, mas porque o próprio vestuário, em sua materialidade, acaba por também abrir o corpo ao inorgânico, acoplá-lo a materiais externos, estendê-lo para além dos limites da pele.

23 Tradução minha para: “Fashion debunks the dream of a total history and totalizing narratives, it overtly flouts the demand for any clear points of origin, any closure, *telos*, or coherent and ideologically logical resolutions”.

A precariedade e a instabilidade da identidade e do significado são postas em relevo pela função equívoca do vestuário como estrutura capaz de simultaneamente enquadrar o sujeito e dispersá-lo por meio de múltiplas superfícies, de cooperar com programas psicológicos e ideológicos de contenção ao mesmo tempo que desafia seus impulsos totalizantes²⁴. (WARWICK; CAVALLARO, 2001, p. 35)

Pensando não no vestuário, mas especificamente na moda como fenômeno historicamente situado, intimamente ligado ao desenvolvimento do capitalismo ocidental (LIPOVETSKY, 2009), que põe em marcha um processo de modificações periódicas no vestuário adotadas, com maior ou menor entusiasmo e velocidade, pelo conjunto da sociedade, em um ciclo de perpétua mobilidade, podemos extrapolar essas ambiguidades para os processos de subjetivação que produzem o sujeito moderno. A moda ajuda a construir sujeitos instáveis, em processo, ao mesmo tempo que eleva esse mesmo processo a uma prova de adaptabilidade e resiliência que serve como evidência de valor pessoal em face aos desafios da modernidade capitalista. Mais uma vez, entretanto, o que funciona como ferramenta de adequação ao *status quo* pode também oferecer possibilidades de resistência:

A personalidade cinética e aberta da moda é a personalidade que uma sociedade em processo de rápida transformação mais precisa. [...] Se a moda, entretanto, faz parte do “processo civilizatório” [...], ela é também e igualmente [...] capaz de dar voz a resistências e oposições a esse processo. Nas fronteiras do discurso, da “civilização”, da própria fala, a moda experimental pode dar forma ativa ao que está oculto em uma cultura. E, como um sintoma neurótico, pode emitir uma espécie de resistência muda ao processo socialmente produtivo de construção identitária²⁵. (EVANS, 2003, p. 6)

O vestuário e o adorno inserem o corpo humano na cultura, contendo a sua materialidade instável e o reorganizando, reestruturando sua silhueta, escondendo certas partes e apontando para outras, produzindo o corpo como forma inteligível e apropriada. Mas o vestuário – e o vestuário de moda principalmente, sempre cambiante e mutável – nunca consegue operar essa estabilização completamente, sempre é insatisfatório em sua tentativa de selar o corpo perfeitamente. Isso não é apenas resultado de uma falha do vestuário, mas uma

²⁴ Tradução minha para: “The precariousness and instability of identity and meaning are thrown into relief by the equivocal function of clothing as a structure simultaneously capable of framing the subject and dispersing it through multiple surfaces, of co-operating with psychological and ideological programmes of containment and yet defying their totalizing thrust”.

²⁵ Tradução minha para: “The kinetic, open personality of fashion is the personality which a society in the process of rapid transformation most needs. [...] However, if fashion is part of the ‘civilizing process’ [...], it is also and equally [...] capable of providing a resistant and opposing voice to that process. On the edge of discourse, of ‘civilization’, of speech itself, experimental fashion can act out what is hidden culturally. And, like a neurotic symptom, it can utter a kind of mute resistance to the socially productive process of constructing an identity”.

característica intrínseca da moda, que instaura identidades apenas para apontar para a sua precariedade e inautenticidade, e que flerta constantemente com a desintegração do corpo e a sua dispersão por múltiplas superfícies de tecidos e materiais (WARWICK; CAVALLARO, 2001). A moda, tantas vezes entendida como ferramenta de expressão de identidade e de individualidade, também aponta para um desejo de perda de identidade, de esgarçamento da forma corpórea, um desejo de ser outro, inumano, impessoal, dessubjetivado.

Há uma rica história de transformações corporais e atravessamentos de forças inumanas na história do vestuário; textos canônicos de comentaristas da modernidade apontam para esse fenômeno. Para ficar com apenas um exemplo, vejamos o trecho de um artigo de 1858, distribuído como panfleto aos assinantes da revista *Le Journal des Dames*, escrito pelo poeta francês Théophile Gautier; nele encontramos uma bela defesa da moda feminina do século XIX na qual se misturam vertiginosamente metáforas animais, botânicas, minerais, industriais e artísticas, caracterizando a mulher da moda como um ser compósito, um aglomerado de combinações insólitas, como nessa descrição delirante dos penteados da época:

Há flores salpicadas de orvalho tremeluzente, abrindo suas pétalas entre folhas glaucas de cor castanha ou esverdeada; há gravetos flexíveis curvando-se casualmente em direção aos ombros; há lantejoulas, redes de pérolas, estrelas de diamante, alfinetes que terminam em pontas de filigrana ou cravejados de turquesa, fios de ouro entrelaçados ao cabelo, plumas que se assemelham a vapor colorido ou arco-íris, laços de fita amassados e folhosos como corações de rosa [...], novelos de coral róseo, cachos de ametista, groselhas de rubi, borboletas de pedras preciosas, bolhas de vidro cintilando metalicamente, carapaças de besouro, as coisas mais frescas, mais lindas, mais brilhantes que a imaginação pode sonhar²⁶.
(GAUTIER, n.d.)

Os excessos decorativos da moda oitocentista vivem ainda na alta-costura e nas passarelas e revistas de moda, nas quais o corpo é periodicamente tomado, atravessado e invadido por seres não-humanos, transformando a modelo em criatura híbrida, sua própria identidade unificada posta em questão, tornada múltipla. Fecal Matter carrega adiante essa tradição, com seus ramos de flores que brotam da cabeça, perna ou pescoço, suas peles de pétala – translúcidas e cortadas por veios de seiva, – seus olhos de réptil (figuras 9 e 10).

²⁶ Tradução minha para: “There are flowers in which tremble drops of dew, opening their petals among glaucous leaves of russet or green; there are supple twigs that drop casually to the shoulders; there are sequins, webs of pearls, diamond stars, pins terminating in filigree knobs or spangled with turquoise, strips of gold interwoven with the hair, wispy feathers resembling coloured vapour or rainbows, bows of ribbon, crumpled and leafy like rose hearts, [...], skeins of pink coral, bunches of amethyst, ruby redcurrants, butterflies of precious stones, bubbles of glass glinting metallically, Buprestidae wing-cases, the freshest, prettiest, most brilliant things that can be dreamed up by the imagination”.

FIGURAS 9 E 10 – HIBRIDAÇÕES ANIMAIS E VEGETAIS



FONTE: [instagram.com/matieresfecales/](https://www.instagram.com/matieresfecales/). Imagens obtidas mediante impressão de tela.

FIGURAS 11 E 12 – CORPOS DESMEMBRÁVEIS



FONTE: [instagram.com/matieresfecales/](https://www.instagram.com/matieresfecales/). Imagens obtidas mediante impressão de tela.

Há algo de horripilante nessas imagens de corpos invadidos por forças inumanas; mas há, igualmente, uma promessa de sobrevivência à violência e mesmo à morte quando o corpo não é mais um todo indissolúvel. Como manequins, os corpos híbridos de Fecal Matter podem ser desmembrados sem prejuízo, ser partidos e recortados sem perigo de aniquilação, e isso pode ser imaginado como uma forma de poder. Sua decomposição em partes é também um espriamento, um processo de perda do *self* passível de ser experienciado como gozo. Não é possível destruir uma subjetividade não-unificada, uma identidade sem centro nem sede, pois ela habita cada parte do corpo e é capaz de se multiplicar indefinidamente. Essa fantasia é tornada explícita quando Fecal Matter se inspira nas mensagens de ódio e ameaças de morte que recebem nas redes sociais para criar imagens de glamour sangrento, triunfando sobre a imaginação sádica dos seus agressores: a violência das ameaças não tem o poder de destruí-les (figuras 11 e 12).

A fotografia de moda é frequentemente interpretada como proposição de um “estilo de vida” considerado normativamente desejável, imagens que propagam formas de existência às quais se deva aspirar. Mas pode-se ler a fotografia de moda como se lê ficção: como um espaço passível de múltiplas leituras, em que se materializam questões complexas, discursos contraditórios, subtextos nem sempre intencionais. Como a ficção científica, a fotografia de moda apresenta formas de dar sentido a experiências atuais e ansiedades e desejos relativos ao futuro.

[A fotografia de moda] nem sempre oferece uma “imagem idealizada” ou desejável daquilo que gostaríamos de ser, ou mesmo daquilo que somos. Se olharmos por baixo da superfície da revista de moda, portanto, vemos emergir um conjunto de questões mais complexas e sérias relacionadas à objetificação do sexo, gênero, raça e classe, bem como às políticas do consumo e do prazer. Em nenhum lugar isso é mais aparente do que na maneira em que corpos são representados em contextos e situações narrativas variados²⁷. (JOBILING, 1999, p. 3)

Por que dissidentes sexuais e de gênero como Fecal Matter e os outros perfis de Instagram mencionados, bem como estilistas, alfaiates, costureiras e costureiros, fotógrafas e fotógrafos, jornalistas, editores e editoras LGBTQIA+ historicamente gravitaram e continuaram gravitando em direção à moda? Acredito que isso se deve ao fato de que a moda sempre ofereceu um espaço de experimentação com o corpo, com a imagem corporal e com a identidade nos limites da respeitabilidade e da aceitabilidade, sem jamais dar a busca por encerrada, mas sempre em contínua reinvenção. Estudos clássicos da moda se deram conta disso: em 1905, o filósofo e sociólogo alemão Georg Simmel já observava que a paixão pela moda muitas vezes está conectada a um desejo intenso de desmantelamento de hierarquias sociais e do *status quo*.

27 Tradução minha para: “nor does it always offer up an idealised or ‘desirable’ image of who we want to be, or even of who we are. If we look beneath the surface of the fashion magazine, therefore, a whole cluster of more complex and serious issues emerge concerning the objectification of sex, gender, race and class, as well as the politics of consumption and pleasure. Nowhere is this more apparent than in the way bodies are represented in various narrative contexts and situations”.

Que a mulher semi-mundana seja amiúde quem inicia a nova moda deve-se à sua forma de vida peculiarmente desenraizada; a existência de pária que a sociedade lhe destina suscita nela, declarado ou latente, um ódio que encontra a sua expressão ainda relativamente mais ingênua no empenho em formas de aparição sempre novas; na contínua aspiração a modas novas e até então inauditas, na inconsideração com que se agarra apaixonadamente à mais oposta à usual habita uma forma estética da pulsão destruidora que se afigura própria de todas as existências párias, enquanto não estão ainda de todo escravizadas. (SIMMEL, 2014, p. 46)

Essa paixão destrutiva se estende aos discursos conservadores que se arvoram em problemáticas noções de “naturalidade” como forma de entronar situações históricas em uma pretensa eternidade e perenidade. O antinatural, o artificial, o falso, o teatral – tudo isso é próprio da moda, que eleva a impermanência, a ironia e a experimentação em detrimento da fixidez e da estabilidade.

O conceito de “natural” é, muitas vezes, vago e enganador, mas pode ao menos enunciar-se o negativo e dizer que certas formas, tendências, intuições, não têm qualquer pretensão a esse título; e são estas justamente as que com maior rapidez se submetem à variação da moda, porque lhes falta a relação com o centro permanente das coisas e da vida, que justificaria a pretensão a uma existência duradoura. (SIMMEL, 2014, p. 63)

É exatamente a existência do “centro permanente das coisas e da vida”, como núcleo que resiste às investidas corrosivas da reinvenção constante, que a moda põe em questão: “Encorajando-nos a fazer e refazer a nós mesmos repetidas vezes, [a moda] torna a própria noção de essência algo um tanto absurdo”²⁸ (WARWICK; CAVALLARO, 2001, p. 116). Não deixa de ser curioso, portanto, que em suas postagens e em entrevistas Fecal Matter reitere com frequência que estão simplesmente “vivendo a sua verdade” e “mostrando-se como realmente são” – como se as próteses, maquiagens e alterações fotográficas não encobrissem, mas, pelo contrário, revelassem a verdadeira identidade da dupla. O discurso do casal pode soar um pouco ingênuo e contraditório à primeira vista, mas, talvez, o que esteja sendo dito é que a “verdade”, mesmo a mais íntima, é ela mesma uma construção superficial, uma aparência em processo de fabricação e refabricação. A “verdade” da identidade não está na unidade singular de um sujeito, mas na “multiplicidade de monstruosidades viáveis” (PRECIADO, 2018, p. 413) que habita qualquer um de nós. Essa é uma lição que a moda, em sua celebração do desenraizamento e de uma alienação rica em possibilidades criativas, nos ensina a cada estação.

²⁸ Tradução minha para: “encouraging as to make and remake ourselves over and again, renders the very idea of essence quite absurd”.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. O que é um dispositivo? **Outra Travessia**, Florianópolis, n. 5, p. 9-16, 2005.
- EVANS, Caroline. **Fashion at the edge**. New Haven: Yale University Press, 2003.
- FACTIO. *In*: Wiktionary. Disponível em: <https://en.wiktionary.org/wiki/factio#Latin>. Acesso em: 13 out. 2021.
- FASHION. *In*: Merriam-Webster. Disponível em: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/fashion>. Acesso em: 13 out. 2021.
- FELINTO, Erick; SANTAELLA, Lúcia. **O explorador de abismos**: Vilém Flusser e o pós-humanismo. São Paulo: Paulus, 2012
- FOUCAULT, Michel. Sobre a história da sexualidade. *In*: FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 2000. p. 243-76.
- GAUTIER, Théophile. On fashion. **Vestoj**, n.d. Disponível em: <http://vestoj.com/on-fashion/>. Acesso em: 10 ago. 2018.
- HARAWAY, Donna J. A cyborg manifesto. *In*: **Simians, cyborgs and women**. New York: Routledge, 1991.
- HOLLANDER, Anne. **Sex and suits**. New York: Alfred A. Knopf, 1994.
- JOBLING, Paul. **Fashion spreads**: word and image in fashion photography since 1980. Oxford: Berg, 1999.
- KRISTEVA, Julia. **Powers of horror**: an essay on abjection. New York: Columbia University Press, 1982.
- LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. *In*: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **Tendências e impasses**: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 206-242.
- LIPOVETSKY, Gilles. **O império do efêmero**. Trad. Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- ORIGEM DA PALAVRA. **Moda**. Disponível em: <https://origemdapalavra.com.br/artigo/moda/>. Acesso em: 13 out. 2021.

PAIXÃO, Humberto Pires da. **Resistência e poder no dispositivo da moda**. 258 f. 2017. Tese (Doutorado em Estudos Linguísticos) – Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2017.

PRECIADO, Paul B. **Testo junkie**. Trad. Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: n-1 edições, 2018.

RUBIN, Gayle S. **Deviations**. Durham: Duke University Press, 2011.

SCHMITT, Juliana; SANCHEZ, Gabriel. Gênero e moda: do binarismo à tendência *agender*. In: DA SILVA, Camila Borges da; MONTELEONE, Joana; DEBOM, Paulo. **A história na moda, a moda na história**. São Paulo: Alameda, 2019.

SIMMEL, Georg. **Filosofia da moda**. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições Texto e Grafia, 2014.

TOLENTINO, Jia. The age of Instagram face. **New Yorker**, New York, 12 dec. 2019. Disponível em: <https://www.newyorker.com/culture/decade-in-review/the-age-of-instagram-face>. Acesso em: 9 fev. 2021.

WARWICK, Alexandra; CAVALLARO, Dani. **Fashioning the frame**. Oxford: Berg, 2001.

WEINSTOCK, Tish. Fecal Matter are redefining beauty with their alien realness. **i-D**, London, 25 abr. 2018. Disponível em: https://i-d.vice.com/en_uk/article/zmg9nw/fecal-matter-are-redefining-beauty-with-their-alien-realness. Acesso em: 11 fev. 2019.

WILSON, Elizabeth. **Adorned in dreams: fashion and modernity**. London: I. B. Tauris, 2003.

Agradecimentos

Revisão por: Ana Carolina Carvalho, jornalista, PUC-SP. E-mail: carvalho.carol@uol.com.br.