

[LETÍCIA FORMOSO ASSUNÇÃO]

Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Letras – Linguística Aplicada, da Universidade Católica de Pelotas (2015).

leticiafassuncao@gmail.com

“Corpos vestidos”: a silhueta feminina (re)significada de Coco Chanel

“Dressed bodies”: the female silhouette (re)signified of Coco Chanel

[resumo] Este artigo visa refletir sobre o “corpo vestido” de Coco Chanel (1883–1971), considerada uma das maiores criadoras de moda de todos os tempos, tornando-se figura determinante ao imprimir novos sentidos à moda e à silhueta feminina. O trabalho se justifica devido à crença na importância que as roupas impõem ao corpo como elemento promotor de significação no que se refere a lugares e imagens de gênero. A análise possibilitou compreender o corpo de Chanel como pertencente a um espaço ambíguo, construído a partir de significados que unem a imagem da estilista a uma corporeidade engendrada na fronteira entre o masculino e o feminino.

[193]

[palavras-chave]

Chanel; moda; vestuário; gênero; corpo.

[abstract] This article aims to reflect on the Coco Chanel (1883–1971) “dressed body”, considered one of the major fashion creators of all time, becoming a decisive figure in given new meanings for fashion and for the female silhouette. This work is justified by the trust in the importance that the clothes impose on the body as an element that promotes meaning in relation to places and gender images. The analysis allowed us to understand Chanel’s body as belonging to an ambiguous space, built from meanings that unite the designer image to a corporeity engendered on the border between masculine and feminine.

[keywords] Chanel; fashion; clothing; gender; body.

Introdução

Para além do biológico, com suas propriedades físicas e materiais, o corpo é histórico, social e cultural (LOURO, 2000, 2003; GROSZ, 2000; GOELLNER, 2003). Mais que um dado natural e universal, o corpo é uma produção constantemente (re)significada, sobre a qual são realizadas diferentes leituras e inscritas variadas marcas por distintas sociedades e culturas ao longo da história. A vestimenta, percebida como extensão do corpo, ou seja, como uma segunda pele, atua como um elemento de diferenciação e definição do sujeito a partir de um sistema não verbal de comunicação, constituindo uma das principais formas de expressão da personalidade. Entendida de forma ampla, possibilita a concretização de subjetividades e, no imbricamento com o corpo, arquiteta regimes de presença, de interações e de visibilidades. O filósofo francês Gilles Lipovetsky (2009) compreende que, como prática sociocultural, o vestuário – associado ao corpo – é um fenômeno que oferece espaço para empreender o diálogo entre os sujeitos e a sociedade.

Os "corpos vestidos"¹ atuam de forma a imprimir características diversas no masculino e no feminino a partir do destaque distinto de algumas regiões corporais e da utilização diferenciada de adornos, acessórios, tecidos e cores. O corpo e a moda vestimentar² carregam, então, as marcas de gênero, as quais são produzidas cultural e historicamente. Considerando a dimensão significativa da aparência dos sujeitos, este artigo pretende empreender uma análise acerca do "corpo vestido" da criadora de moda Coco Chanel, voltando atenção a fragmentos de sua biografia, ocorrências históricas, normas morais e padrões estéticos constitutivos do período de vida da estilista, de 1883 a 1971.

[194] A escolha de Coco Chanel sustenta-se por sua extrema relevância na história da moda, como uma criadora que soube explorar com êxito as funções significativas dos "corpos vestidos" e que, mudando a moda, modificou a imagem que as mulheres tinham de si próprias. Roland Barthes (2005), a respeito da estilista, coloca: "Quem abrir hoje uma história de nossa literatura deveria encontrar o nome de uma nova autora clássica: Coco Chanel. Chanel não escreve com papel e tinta, mas com pano, formas e cores, o que não impede que lhe atribuam a autoridade e prestígio de um escritor do século XVIII" (p. 365). Gabrielle Chanel (o seu nome de batismo), revolucionária no seu estilo de vida, foi antes de mais nada inovadora e pioneira na sua proposta de libertação do corpo feminino. De origem humilde, construiu um império de moda, povoado de acessórios, perfumes, cosméticos, bijuterias e joalheria. Patrocinadora das artes, musa de grandes criadores, Gabrielle foi amada por homens muito poderosos, porém, nunca chegou a se casar. Foi uma mulher trabalhadora e independente. Criadora genial, aproveitou o seu incrível talento para a moda e transformou-o em um empreendimento vitorioso que sobrevive à sua morte. A Maison Chanel continua ativa e próspera (CHARLES-ROUX, 2007; PICARDIE, 2011).

Nesta análise, serão utilizadas obras que auxiliam na discussão sobre o caráter comunicativo dos "corpos vestidos", além de obras biográficas que exploram passagens da vida de Chanel de forma minuciosa, como ocorre com *A era Chanel*, de Edmonde Charles-Roux (2007), uma das mais assíduas biógrafas da estilista, e *Coco Chanel: a vida e a lenda*, de Justine Picardie (2011). Inicialmente, será realizada uma rápida fundamentação teórica acerca das principais noções utilizadas, necessárias ao processo de reflexão aqui desenvolvido, como as questões de corpo, vestimenta e gênero.

Os "corpos vestidos"

O corpo, observado comumente sobre um olhar naturalista e morfológico, revela-se também como algo produzido na e pela cultura. Mais do que a materialidade que nos presentifica no mundo, o corpo é histórico, o que equivale dizer que o nosso corpo "é produto do nosso tempo, seja do que dele conhecemos, seja

do que ainda está por vir" (GOELLNER, 2003, p. 39). Construído em conformidade com o conjunto de hábitos, costumes, tradições e crenças vigentes, o corpo é incessantemente reinventado e modificado de acordo com os períodos e com as concepções estéticas. Dessa forma, em razão dos significados sociais e culturais que a ele se atribuem, um corpo não é somente um corpo,

é também o seu entorno. Mais do que um conjunto de músculos, ossos, vísceras, reflexos e sensações, o corpo é também a roupa e os acessórios que o adornam, as intervenções que nele se operam, a imagem que dele se produz, as máquinas que nele se acoplam, os sentidos que nele se incorporam, os silêncios que por ele falam, os vestígios que nele se exibem, a educação de seus gestos. (GOELLNER, 2003, p. 29)

A estrutura biológica não é, portanto, o que define o corpo, mas especialmente, os significados sociais e culturais que a ele se atribuem. No entanto, cabe ressaltar que a compreensão da produção cultural do corpo não nega sua materialidade, a sua constituição física, mas não confere a esta materialidade a centralidade na definição do que seja um corpo (GOELLNER, 2003; PERROT, 2007). Com base neste pensamento, o corpo não é considerado imóvel, algo com propriedades eternas, mas provisório, mutável, suscetível a inúmeras intervenções consoante o desenvolvimento científico e tecnológico de cada cultura, bem como suas leis, códigos morais e juízos estéticos. Neste viés, Grosz (2000) ressalta:

O corpo deve ser visto como um lugar de inscrições, produções ou constituições sociais, políticas, culturais e geográficas. O corpo não se opõe à cultura, um atavismo resistente de um passado natural; é ele próprio um produto cultural, o produto cultural.

Os corpos são poderosos e multifacetados veículos de comunicação presentes na história, em confronto com as mudanças do tempo. Eles podem ser considerados como "um meio significante, um veículo de expressão, um modo de tornar público e comunicar o que é essencialmente privado (ideias, pensamentos, crenças, sensações, afetos)" (GROSZ, 2000, p. 59). Porém, por meio do corpo, o sujeito ainda pode, além de expressar a sua interioridade, receber, codificar e traduzir os estímulos do mundo "externo". Neste sentido, os corpos apresentam os diferentes sujeitos, revelando as individualidades e os lugares atribuídos a cada um, mas também são partilhados, pois se assemelham em suas formas, modelos e comportamentos a uma infinidade de outros corpos produzidos na mesma época e cultura.

Como constructos sócio-históricos, os corpos se constituem na e pela linguagem, pois ao nomeá-los e classificá-los, se definem como "normais" ou "anormais" a partir de representações efêmeras que variam conforme o tempo e o espaço. Processos educativos presentes nas instituições e em pedagogias culturais (escola, igreja, ciência, leis, mídia, moda etc.) inscrevem e reinscrevem no corpo as marcas das diferenças sexuais, étnicas, econômicas e históricas, decisivas para revelar o lugar social dos sujeitos. O corpo é educado de forma sutil, porém eficiente, não pelo uso da força, mas por meio da reprodução de discursos que parecem invisíveis, insidiosos. A posição da normalidade e da diferença é construída a partir

de recomendações repetidas e ressaltadas cotidianamente. Dessa forma, Louro (2008) explica que "a diferença não é natural, mas sim naturalizada. A diferença é produzida através de processos discursivos e culturais. A diferença é 'ensinada'" (p. 22, grifo no original).

As marcas de diferenciação edificam as identidades, as quais possuem o corpo como seu local primeiro, a partir do qual cada indivíduo expressa o seu íntimo, as suas características e a sua personalidade. Segundo Louro (2000), "através de muitos processos, de cuidados físicos, exercícios, roupas, aromas, adornos, inscrevemos nos corpos marcas de identidades" (p. 12). O corpo como suporte de manifestação de discursos materializa ideias, crenças e saberes a partir de competências performáticas que possibilitam a adoção de diferentes papéis sociais desempenhados e caracterizados pela decoração corpórea. Logo, "a roupa constrói-se como linguagem, e, como tal, altera a estrutura física do corpo, imprimindo em sua plástica novos traços, novas linhas, novos volumes e novas cores" (CASTILHO, 2006, p. 86). A articulação entre corpo e adornos, promove inúmeras transformações que, ao serem operadas, agregam novos sentidos.

A roupa desenha um corpo, trazendo formas variáveis à sua silhueta e (re) construindo a sua anatomia. Contudo, o corpo não é mero suporte ou veículo da roupa; ele é também um dos seus constituintes. Estes dois elementos (roupa e corpo), por encontrarem-se plasticamente fundidos, compõem conjuntamente a estrutura visível, ou seja, a aparência final do sujeito, localizando-o em um momento histórico e em uma sociedade particular. A princípio, entende-se que a roupa "nunca poderá ser dissociada do corpo, pois, isolada do seu suporte, sua função é esvaziada, neutralizada" (CASTILHO, 2006, p. 139). Assim, a vestimenta é representada como uma extensão do corpo, (re)significando-o e apresentando-o como forma de manifestação de discursos não verbais. O corpo passa, desse modo,

a ser entendido como um meio de expressão de um conteúdo articulado, por meio do qual é possível "dizer" ou "significar", inclusive, o que a palavra, muitas vezes, omite ou não consegue expressar por seus recursos inerentemente característicos. (CASTILHO, 2006, p. 79, grifos no original)

Ao longo da história, o corpo é torcido, esticado, alargado, puxado e deformado, em função do tipo de revestimento e de estruturação que a roupa lhe oferece, transformando e modelando as aparências, em um misto de prazer e tirania. Diferentes marcas – de raça, de gênero, de etnia, de classe ou de nacionalidade³ – se inscrevem nos corpos a fim de determinar o que são os sujeitos, de os identificar e os posicionar nos diversos grupos sociais. Além disso, inúmeras possibilidades se abrem para (re)significar os corpos, como roupas, acessórios, cosméticos, tatuagens, *piercings*, próteses etc., auxiliando na manifestação do lugar social de cada um.

Dessa maneira, há uma construção cultural do corpo, em virtude da valorização de certos atributos em detrimento de outros, fazendo com que haja um corpo característico para cada sociedade em diferentes períodos (CASTILHO, 2006). Os significados das marcas são mutáveis, pois, "ao longo da existência das sociedades e dos sujeitos: mudam as fontes da autoridade, mudam os discursos, mudam os códigos, muda a medicina, a tecnologia e a moda, mudam os hábitos; os sujeitos envelhecem, adoecem, morrem" (LOURO, 2003, p. 2). Por essa razão, os "corpos vestidos" podem ser pensados como produtos que se modificam e adquirem novos desenhos e proporções conforme as transformações espaço-temporais.

O "corpo vestido" que fala sobre gêneros

O sujeito, por intermédio do "corpo vestido", revela uma necessidade latente de querer significar, de externar seus valores e suas crenças ao olhar do outro. As

identidades sociais produzidas no contexto de cada cultura, como, por exemplo, o gênero, podem ser identificadas por meio das marcas nos corpos. Contudo, essas marcas não são dadas, mas são ativamente fabricadas e seus significados são efêmeros. Segundo Louro (2000), "as marcas devem nos 'falar' dos sujeitos. Esperamos que elas nos indiquem – sem ambiguidade – suas identidades" (p. 61, grifo no original). Nesse viés, entende-se que as identidades de gênero são construções sócio-históricas, produzidas a partir das distinções baseadas no sexo; o gênero é uma categoria imposta a um corpo sexuado.

As distinções existentes entre o masculino e o feminino observadas na maioria das sociedades são geralmente relacionadas ao corpo e seus adornos. De acordo com Louro (2000), "na constituição de mulheres e homens, ainda que nem sempre de forma evidente e consciente, há um investimento continuado e produtivo dos próprios sujeitos na determinação de suas formas de ser ou 'jeitos de viver' sua sexualidade e seu gênero" (p. 20, grifo no original). Nesse âmbito, o "corpo vestido" ocupa uma posição sexualmente demarcada nas relações sociais ao longo da história. As concepções do que é ser homem ou mulher são produzidas e reproduzidas nas relações sociais e as roupas ingressam como mecanismos para a identificação dos sujeitos procurando (re)significar seus corpos. É, então, em um contexto cultural e histórico que

[...] se definem as identidades sociais (todas elas e não apenas as identidades sexuais e de gênero, mas também as identidades de raça, de nacionalidade, de classe etc.). Essas múltiplas e distintas identidades constituem os sujeitos, na medida em que esses são interpelados a partir de diferentes situações, instituições ou agrupamentos sociais. Reconhecer-se numa identidade supõe, pois, responder afirmativamente a uma interpelação e estabelecer um sentido de pertencimento a um grupo social de referência. (LOURO, 2000, p. 9)

[197]

A sociedade constrói e organiza as diferenças entre os sexos, criando, no decorrer do tempo, novos tipos de masculino e feminino. As formas de ser e viver a masculinidade e a feminilidade são ensinadas e estão sujeitas ao uso de determinados códigos que identificam o que é permitido e o que é proibido em cada contexto cultural. Ao ser utilizado por um corpo, o vestuário faz parte dos recursos de adequação às normas, empregados pelos sujeitos, podendo servir também como um mecanismo de subversão, quando desvia das regras estabelecidas. Dessa maneira, entende-se que a moda contribui para (re)definir identidades sociais e que

a roupa entendida como revestimento e decoração estética, coloca o corpo diante de uma possibilidade de representação que se funda e se estrutura em diferentes objetos na busca de dotá-lo de uma significação capaz de codificar objetivamente funções, utilizações, além de normatizar uma série de relações. (CASTILHO, 2006, p. 76)

As vestes podem denunciar inconformidades questionando conceitos e normas, criando novas linguagens e tornando visíveis outros modos de viver que fogem do padrão. Coco Chanel, neste sentido, ao longo da sua vida procurou construir o seu próprio modo de vestir, reflexo da sua história, de suas crenças e do seu tempo. A estilista construiu a sua moda em um espaço ambíguo, em que as representações de masculino e feminino conviviam.

Segundo a biógrafa Charles-Roux (2007), "sua ideia de corpo é radical. Se ela ainda não sabe o que quer, já sabe, como um instinto infalível, o que não quer. Todas as modas para o dia e suas graças rebuscadas lhe parecem ridículas. Ela está à frente de seu tempo" (p. 62). Dessa forma, a construção do "corpo vestido" de Chanel e sua proposta de (re)significação da silhueta feminina é o que veremos a seguir.

O espaço ambíguo do "corpo vestido" de Chanel: re(significações) da silhueta feminina

Existem muitos mistérios no mito de Coco Chanel, em razão das numerosas e distintas histórias contadas por ela aos seus amigos e biógrafos⁴. No intuito de revelar a sua provável biografia e conservar a sua memória, escritores reuniram documentos históricos e encaixaram episódios referentes às passagens de sua vida, como ocorre nas biografias *Coco Chanel: a vida e a lenda* (PICARDIE, 2011) e *A era Chanel* (CHARLES-ROUX, 2007), as quais (re)constróem a sua história e auxiliam na compreensão do seu "corpo vestido". Segundo Goellner (2003), é possível compreender o corpo com base nas histórias pessoais, uma vez que a aparência, significada pela cultura e motivada socialmente, sustenta o que cada um tem a dizer de si mesmo.

Gabrielle Bonheur Chanel nasceu em 1883 em Saumur, na França, e teve sua trajetória marcada por perdas, isolamentos e tristezas. Aos 11 anos, foi deixada no orfanato de um convento por seu pai, após a morte de sua mãe, vivendo lá até completar 18 anos. Recebeu uma educação severa das freiras, o que não significou "nem miséria nem maus tratos, mas austeridade, solidão e sofrimento" (CHARLES-ROUX, 2007, p. 5). Segundo Picardie (2011), nessa época Chanel pensava em formas de se suicidar, pois não se sentia amada por ninguém. Quando saiu do orfanato, além de estudar, Chanel passou a trabalhar como vendedora em uma loja de tecidos durante o dia e a cantar em um café-concerto durante a noite, onde ganhou o apelido de "Coco" por oficiais de um regimento de cavalaria. Lá ela permaneceu até 1905, encerrando um ciclo de sua existência.

A partir desse momento até o final de sua vida, no ano de 1971, Chanel se relacionou com muitos homens, mas "não teve o mesmo destino da maioria das mulheres. Não se casou e não teve filhos" (CHARLES-ROUX, 2007, p. 5). Começou a sua carreira como criadora de chapéus femininos simples e austeros, diferentes dos utilizados naquela época. Em pouco tempo passou a vender também roupas baseadas no que lhe agradava: "peças masculinas de jérsei, muitas delas inspiradas no guarda-roupa esportivo inglês" (PICARDIE, 2011, p. 60). Chanel, que teve auxílio financeiro de amigos e amantes para começar a sua carreira, em pouco tempo se tornou uma mulher autônoma e muito poderosa, o que lhe conferia um imenso orgulho. Com o sucesso de sua marca, ganhou fama e muito dinheiro, permitindo que, a partir desse momento, sustentasse alguns amantes e até mesmo suas esposas, em um curioso comportamento que criava relações triangulares complexas, relações que, segundo ela, eram somente amigáveis (PICARDIE, 2011).

Já no início de sua vida adulta, Chanel sofreu desilusões amorosas com homens que lhe fizeram deixar de lado os sonhos de romance que povoaram sua infância. Os abandonos e as decepções auxiliaram na sua preferência pela "sóbria androgínia às crinolinas e espartilhos, plumas, rendas e peles" (PICARDIE, 2011, p. 50). Por isso, Chanel pode ser descrita como uma mulher cujo "corpo vestido" era assinalado nas fronteiras de masculinidades e feminilidades. As marcas do seu corpo eram predominantemente marcas externas – acessórios e vestes – que Chanel incorporou como extensões da sua pele, construindo um gestual, um modo de ser e viver, que a distinguia de grande parte das moças da época. Inicialmente, a personagem se apodera da moda masculina causando grande estranhamento,

mas rapidamente a transforma em um "prodígio de feminilidade". Dessa forma, pensar Chanel enquanto "corpo vestido" torna-se um exercício em torno das questões de gênero e sexualidade.

A construção corpórea de Coco Chanel não se liga às suas práticas e orientações sexuais, mas às suas percepções de mundo. Em suas criações, embora tenha acrescentado particularidades que culturalmente são associadas ao masculino, a estilista não abriu mão de características atreladas ao feminino. O que ela elaborou por intermédio das roupas, pode ser compreendido como um corpo não normativo, um corpo misterioso, que instigou, causou estranhamento, mas também encantou. "Da Chanel daqueles tempos diziam: 'ela não se parece com ninguém', e é daí que vinha o seu fascínio. [...] O talento dela consistia, no fundo, em viver obstinadamente na contracorrente" (CHARLES-ROUX, 2007, p. 118-119). Contudo, em virtude dos estereótipos de gêneros edificadas por meio da aparência, a estilista foi considerada por membros da sociedade como bissexual, embora afirmasse sua heterossexualidade.

Pelos biógrafos, Chanel é descrita com traços de ambiguidade⁵, pois transgredia as fronteiras de gênero movida por seu desejo de igualdade entre homens e mulheres. A estilista mantinha a "aparência de um garoto: sem seios e sem quadris, despojada das convenções de feminilidade", diz Picardie (2011, p. 71). O seu "corpo vestido" desafiava as normas estabelecidas de comportamento e aparência a partir de uma pluralidade instigante que desestabilizava a ordem binária e classificatória, sobretudo da primeira metade do século XX, período em que criou a sua moda e adquiriu prestígio. O estilista francês Paul Poiret⁶, referindo-se à Chanel, certa vez, declarou: "Devíamos ter ficado atentos àquela cabeça de moleque. Ela nos causaria todo o tipo de choque, e tiraria de seu pequeno chapéu mágico vestidos, penteados, joias e butiques" (PICARDIE, 2011, p. 59).

Fruto de uma história marcada por dificuldades, o "corpo vestido" da estilista, se construiu a partir de uma materialidade austera e imponente e, ao mesmo tempo, sofisticada e enigmática, em um aprendizado de tornar-se um corpo duplo: feminino e masculino. O "corpo vestido" de Chanel pode ser descrito, assim, como um corpo plural, inscrito em uma área fronteira que sintetizava os atributos considerados valorosos para ambos os sexos. A imagem corpórea da estilista, colocada aos olhos alheios por meio de sua postura e indumentária, se edificou na medida em que precisou ocupar lugares entendidos como próprios dos homens, visto que, segundo Louro (2003), "a determinação das posições dos sujeitos no interior de uma cultura remete-se, usualmente, à aparência de seus corpos" (p. 2).

O corpo ambíguo de Chanel se qualificou por meio da inserção de práticas consideradas masculinas, pois reivindicava para si características culturalmente associadas aos homens, como poder, coragem e força. No intuito de exercer seu papel de gênero plural, a estilista se utilizou da decoração corpórea como forma de desconstruir a aparência feminina culturalmente moldada sobre rígidas regras, a qual revelava fragilidade, delicadeza e submissão. As roupas da moda para as mulheres da época tinham elementos de controle social, pois exemplificavam a concepção dominante e bastante restritiva dos papéis femininos. O papel ideal da mulher, que não devia trabalhar nem dentro nem fora de casa, refletia-se na natureza ornamental e nada prática do estilo das vestimentas (CRANE, 2006).

Chanel era vista como "uma pessoa forte, capaz de comandar um homem ou um império" (PICARDIE, 2011, p. 120). A estilista, que costumava pegar as roupas emprestadas de seus amantes, era a personificação do visual *à la garçonnette*⁷, em moda nos anos 1920, que compreendia uma estética subversiva baseada em uma aparência andrógina, com cabelos curtos, corpo esguio e

roupas confortáveis, remetendo à imagem de um jovem menino. Chanel cortou seus cabelos em 1917⁸ e, embora outras mulheres tivessem feito o mesmo, de acordo com Charles-Roux (2007), ela estava na linha de frente. Na época, já tendo adquirido prestígio como criadora de moda, possuía todos os olhares voltados para si quando saía à rua. A estilista sugeriu uma mistura especial de inocência e experiência em um corpo singular, em cima do qual faria fortuna. Nesse momento, havia se tornado "a beldade de Paris" (PICARDIE, 2011, p. 72).

Coco, retratada pelos biógrafos como dona de uma postura de vanguarda, realizava ações até então restritas aos homens, como cavalgar utilizando calças e com uma perna para cada lado da sela⁹, pescar, caçar e ir a restaurantes em que não era permitida a presença de mulheres vistas como respeitáveis. Quanto ao uso de calças, a estilista ampliou suas possibilidades. Ela não foi a criadora, nem a primeira mulher a usar, mas como uma figura ilustre, adaptou-as para todas as ocasiões, submeteu-as às regras da moda, diversificando suas interpretações, umas esportivas e descontraídas, outras elegantes e refinadas. De acordo com Charles-Roux (2007), "reflexo da liberalização dos costumes e das novas possibilidades esportivas oferecidas às mulheres dos meios afortunados, o uso da calça constitui a mais espetacular das inovações de Chanel" (p. 290).

Inspirada nas blusas dos pescadores normandos, Coco Chanel escolheu um material até então nunca utilizado, considerado como indigno, muito pobre, bom apenas para as roupas de baixo: o tricô. Com ele, a estilista produz roupas sem enfeites de nenhuma espécie, quase "masculinas" no seu rigor. Para as suas criações, ela também pegou referências dos sóbrios e requintados uniformes de criados e mordomos, bem como das vestes dos marinheiros, a partir das quais elaborou peças com listras nas cores azul e branca. Em relação à moda praia, em 1913, quando as mulheres ainda se banhavam vestidas dos pés à cabeça, Chanel produziu um maiô de banho com um tecido emprestado do suéter masculino. Na década de 1920, a estilista inventou o pijama de praia, um conjunto de camisa e calça, em uma época em que o uso desta última peça ainda era visto com estranhamento. O pijama, que passou a ser utilizado também por homens, revelou-se como "umas das primeiras manifestações da moda unissex" (CHARLES-ROUX, 2007, p. 204).

Por meio de seu ofício, Chanel dedica-se à criação de peças de roupas que permitem que as mulheres se tornem independentes, seja no ambiente público, seja no privado. A moda de sua época reflete os valores e comportamentos patriarcais institucionalizados: as saias longas, os vestidos apertados, os enormes chapéus e os sapatos estreitos de salto alto, por exemplo, impedem que as mulheres se movam com liberdade, conferindo-lhes um aspecto frágil. Por consequência, é atribuída grande importância aos maridos, uma vez que elas precisam de ajuda em muitas atividades. E como praticamente não conseguem "colocar um pé na frente do outro sem a ajuda de alguém, a moda do ar livre não colocava em perigo a autoridade masculina" (CHARLES-ROUX, 2007, p. 53). Com as invenções da estilista, a simplicidade e o conforto passam a triunfar sobre o tempo no qual a mulher é subjugada à dominação masculina e é apenas um pretexto para enfeites e rendados.

As produções de Chanel desenhavam, predominantemente, uma silhueta reta, sem marcar a cintura, nem o decote, a qual ganhou força com a eclosão da Primeira Guerra Mundial. Com os homens nos campos de batalha, as mulheres se sentiram coagidas a assumirem, como forma de sobrevivência, as posições de trabalho tradicionalmente vistas como masculinas. Em 1915, "os casacos de jêrsei¹⁰ – tecido que na época não possuía nenhum prestígio –, as saias retas e as blusas de marinheiro sem muitos enfeites feitas por Chanel pareciam a única moda apropriada em meio à sombria ansiedade provocada pela guerra" (PICARDIE, 2011, p. 64). Eram roupas não ostentatórias e versáteis, que podiam ser usadas para dirigir uma ambulância, um carro do Exército ou para um passeio na praia.

Para a estilista, "elegância em uma roupa era a liberdade em movimento" (PICARDIE, 2011, p. 64), filosofia que ela colocou em prática, por exemplo, com a criação do casaco que se tornou a sua marca registrada: o *tailleur*¹¹. Alguns feitos de jérsei, outros de *tweed*, Chanel criava cada casaco para que se ajustasse perfeitamente ao corpo, mas ainda assim com flexibilidade suficiente para que a mulher pudesse movimentar os braços ou enfiar as mãos nos bolsos. Às bolsas, ela acrescentou alças para carregá-las no ombro, em uma ideia de praticidade e conforto. Já os sapatos bicolores criados por ela em couro bege com a ponta preta sugeriam uma tradição cavalheiresca britânica e possuíam o salto baixo para facilitar o andar.

Assim, surgiam novas formas a partir das suas invenções. Gabrielle, que com o tempo se transformou em Coco, dizia ser sua maior preocupação colocar a mulher em posição de igualdade. Ela fez uso do seu corpo e da sua moda para dar início a esta luta e, assim, o seu gesto criador tornou-se também subversivo. Por meio de seu "corpo vestido", Chanel almejou construir uma moda com a qual as mulheres pudessem se sentir confortáveis, se movimentar e, acima de tudo, viver. Se em um primeiro momento a sociedade não compreendeu os seus modos de ser e vestir, em pouco tempo passou a elogiar e seguir. Conforme Picardie (2011), "suas roupas simples e descomplicadas simbolizavam o que havia de mais chique" (p. 146). Coco Chanel era a personificação de sua própria moda.

Considerações finais

As reflexões aqui apresentadas possibilitaram pensar Coco Chanel enquanto "corpo vestido", em um exercício imaginativo de configurar sua presença. A estilista, cuja maneira de vestir opunha-se às normas impostas na época, moldou um corpo marcado pela ambiguidade com a intenção de ocupar os lugares socialmente descritos como masculinos e femininos. Chanel se utilizou das vestimentas para transgredir as fronteiras de gênero, em busca de uma moda funcional, prática e confortável. Segundo Charles-Roux (2007), "Gabrielle quisera o que antes ninguém ousara com tamanha franqueza: que as mulheres se sentissem livres" (p. 138). No decorrer de sua carreira, Chanel jamais abre mão de suas convicções no que se refere à estética e à função das roupas, e é a partir dessas exigências que nasce o estilo Chanel.

Suas desilusões amorosas, a perda da mãe, o abandono do pai, a infância em um orfanato, cada etapa por ela vivida a influenciou na construção de uma nova silhueta. Além disso, Chanel (re)significou o corpo porque soube exprimir o seu tempo, compreendendo as necessidades daquelas a quem vestia ou viria a vestir. Apesar de aparentar uma atitude de desprezo pelo gosto do público, produzindo o que era chamado inicialmente de antimoda, a estilista o atendia assiduamente. Dessa forma, em pouco tempo Chanel passou a ser compreendida e copiada. Suas criações tornaram-se onipresentes, estabelecendo-se como um novo padrão e possibilitando às mulheres moldarem novas versões de si próprias.

O "corpo vestido", singular e único da estilista, tornou-se um modelo para tantos outros corpos. Chanel, que desfilava como a melhor modelo de sua marca, reproduziu a sua própria imagem para além de seu corpo vivido, (re)significando inúmeras silhuetas femininas. A estilista, por meio das suas criações de moda, fez existir um modelo corpóreo, que deixa de ser singular e converte-se em um corpo múltiplo, podendo ser descrito como o "corpo Chanel". Plural e diversificado, os seus contornos transformaram-se em um estilo que atravessou o século XX e se tornou atemporal.

[Recebido em: 12/04/2016]

[Aprovado em: 11/05/2016]

NOTAS

^[1] Termo sintético criado para este artigo no intuito de representar o corpo que aqui será analisado, compreendido como uma construção social, cultural e histórica, que adquire novos sentidos por meio da composição vestimentar.

^[2] A moda vestimentar é entendida como o conjunto de trajes, adornos, acessórios e roupas (este último vocábulo considerado sinônimo de vestes e vestimentas) utilizado pelos sujeitos de acordo com os valores da sociedade – hábitos e costumes – em uma determinada época (CASTILHO, 2006). Neste artigo, o termo “moda” passará a ser empregado sempre no contexto do vestuário.

^[3] Nessa perspectiva, Louro (2003) expõe que “pele, pêlos, seios, olhos são significados culturalmente. Muitos são os significados atribuídos ao formato dos olhos ou da boca; à cor da pele; à presença da vagina ou do pênis; ao tamanho das mãos e à redondeza das ancas” (p. 2).

^[4] A estilista francesa procurou esconder seu passado mesmo das pessoas mais íntimas a ela, dando novas formas às mágoas, suavizando as partes mais desagradáveis. Ela, por exemplo, ajustava o seu ano de nascimento e distorcia os fatos referentes à sua infância de acordo com seus interesses (PICARDIE, 2011).

^[5] Louro (2008) descreve a posição de ambiguidade como lugar que alguns escolheram para viver, um lugar social que se situa na fronteira de gênero e/ou sexual.

^[6] Concorrente de Chanel durante a primeira metade do século XX cuja fama na época era tanta que ele mesmo se proclamava o “Rei da Moda” (PICARDIE, 2011, p. 59).

^[7] Expressão que se originou em 1922, com o romance *La garçonne* de Victor Margueritte, obra cuja protagonista encarna os ideais de igualdade entre os gêneros, como uma moça que vive com a liberdade de um rapaz. A sua vendagem foi diretamente proporcional ao escândalo que provocou na sociedade francesa da década de 1920 (CHARLES-ROUX, 2007; PICARDIE, 2011).

^[8] Até hoje o corte simétrico, reto e mostrando a nuca é conhecido como corte Chanel.

^[9] No início do século XX, as mulheres ainda deviam cavalgar e praticar outros esportes com as mesmas vestes que usavam para as demais ocasiões sociais, fazendo o uso de saias volumosas e roupas apertadas. Além disso, as mulheres deveriam andar a cavalo com as duas pernas para um único lado (CRANE, 2006).

^[10] Em 1916, Chanel quer encontrar um tecido que mais se assemelhe ao tricô. Na falta de algo melhor, o fabricante de tecidos Rodier apresenta-lhe uma mercadoria que ele julga sem uso possível: o jérsei. “É exatamente o que ela busca: o tricô feito à máquina. Ela jura a Rodier que este tecido irá conquistar o mundo” (CHARLES-ROUX, 2007, p. 135). Gabrielle adota imediatamente o jérsei e produz incontáveis peças de roupas que fazem um imenso sucesso.

^[11] *Tailleur* é um traje feminino composto de saia e casaco. Em meio a uma moda que tem por finalidade acentuar os atributos femininos, Gabrielle cria este conjunto sob o qual o corpo é apenas sugerido (o *tailleur* não torna mais obrigatório o uso do espartilho) (CHARLES-ROUX, 2007, p. 122).

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. (1995). *Inéditos*, vol. 3: imagem e moda. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CASTILHO, Kathia. *Moda e linguagem*. São Paulo: Anhembi Morumbi, 2006.

CHARLES-ROUX, Edmonde. *A era Chanel*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

CRANE, Diana. *A moda e seu papel social: classe, gênero e identidade das roupas*. 2 ed. São Paulo: SENAC São Paulo, 2006.

GOELLNER, Silvana. A produção cultural do corpo. In: LOURO, Guacira, NECKEL, Jane; GOELLNER, Silvana (Orgs.). *Corpo, gênero e sexualidade: um debate contemporâneo*. 3 ed. Petrópolis/RJ: Vozes, 2003.

GROSZ, Elizabeth. *Corpos reconfigurados. Cadernos Pagu* (14), pp. 45–86, 2000.

LIPOVETSKY, Gilles. *O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

LOURO, Guacira. *Pedagogias da sexualidade*. In: LOURO, Guacira (Org.). *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000, pp. 07–34.

_____. *Corpos que escapam. Labrys: estudos feministas*. Florianópolis, n. 4 ago./dez. 2003.

_____. *Gênero e sexualidade: pedagogias contemporâneas. Pró- Posições*, Campinas, v. 19, n. 2, pp. 17–23, maio/ago. 2008.

PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. São Paulo: Contexto, 2007.

PICARDIE, Justine. *Coco Chanel: a vida e a lenda*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.