

# MODA MONSTRA: A MODA COMO FERRAMENTA CIBORGUE NO PERFIL DE INSTAGRAM FECAL MATTER

*Monster fashion: fashion as a cyborg tool in the Instagram page Fecal Matter*

Neves, Pedro Pinheiro; Doutorando; Universidade Federal do Rio de Janeiro,  
pedro\_pneves@hotmail.com <sup>1</sup>

**Resumo:** Analisando o Instagram da dupla Fecal Matter, que utiliza próteses e manipulação de imagens em busca de corporalidades pós-humanas, enquadro a moda como um dispositivo de subjetivação ambíguo: ao mesmo tempo em 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.

**Abstract:** Analyzing the Instagram feed of the duo Fecal Matter, who uses prosthetics and image manipulation in search of post-human corporalities, I view fashion as an ambiguous subjectivation 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.

## Introdução

Sobre uma esteira ergométrica em uma academia de ginástica desfila uma bizarra criatura. O corpo é de moça magra e branca, usando um incongruente vestidinho de plumas verde-água. Seu rosto, muito rosado e virado em direção à câmera para nos encarar, exibe um misto de leve surpresa e indiferença, expressão típica de modelos. 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 estão 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.

---

<sup>1</sup> Formado em jornalismo pela Universidade Federal de Pernambuco. Mestre em Comunicação pela UFPE. Doutorando em Comunicação e Cultura na UFRJ.

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 (FIG 1). Mas a postagem é dupla; deslizando a imagem para a esquerda, nos deparamos com um vídeo mostrando os pés em ação sobre a esteira – eles são “reais” e, podemos dizer, são funcionais. Uma matéria da revista americana *Vogue*<sup>2</sup> 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)

A postagem é da dupla Fecal Matter, que acumula mais de 400 mil seguidores<sup>3</sup> 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, não interessado em “imitar mulher”, mas em recriar o próprio corpo de forma a desafiar os códigos de gênero e de pertencimento à espécie humana. Este artigo busca pensar as imagens produzidas e veiculadas pelo Fecal

<sup>2</sup> Disponível em <https://www.vogue.com/article/fecal-matter-releases-photoshopped-skin-heels-for-real-life>. Acesso em 04/02/19.

<sup>3</sup> <https://www.instagram.com/matieresfecales/>. O número de seguidores é referente ao dia 14/02/2019.

Matter em conexão com códigos e tradições de criação e representação de corpos na moda. Partindo da figura do ciborgue conforme proposta por Donna Haraway (1991) e da noção de “biocódigos de gênero” de Paul B. Preciado (2018), encaro a moda como um dispositivo de subjetivação que cumpre funções ambíguas e frequentemente contraditórias: essencial para a produção da feminilidade e da masculinidade hegemônicas, 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 legítima como válida, este artigo busca considerar a moda como um espaço privilegiado de experimentação com formas de corporalidade e expressões de gênero.

### **Fecal Matter como fotografia de moda**

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 matéria da repórter Tish Weinstock publicada no site da revista *i-D* em 2018). 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, moletoms, bolsas, bijuterias e as já mencionadas botas) que são vendidos online. O Instagram 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 Steve 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), e inspiram seus seguidores e seguidoras a fazer o mesmo.

Apesar do tom frequentemente confessional das legendas que acompanham as postagens, no âmbito das imagens a “verdade” fotográfica é um critério de pouca relevância – assim como na fotografia de moda, tradicionalmente orientada por outros valores éticos e estéticos que a fotografia jornalística, por exemplo (EVANS, 2003, p. 212). 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 fabricação de imagens 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: “o espaço raso da imagem de moda cria um espaço ficcional particularmente apropriado para um modelo de identidade pós-moderno e pós-humanista” (Ibid, p. 212).

### **Moda e a produção do gênero**

Esse espaço ficcional assume contornos de ficção científica nas imagens de Fecal Matter; 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 em seu célebre *Manifesto ciborgue* (1991). 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. 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, o construído, o tecnológico. 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 tecnologias de subjetivação, corpos materiais historicamente constituídos (p. 157).

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-gênero<sup>4</sup> binário. Longe de serem condições biológicas naturais, universais e inevitáveis, “homem” e “mulher” são categorias identitárias, e só existem enquanto posições pré-determinadas inscritas em uma matriz de significados que se pretendem naturais, mas que são ficções ideológicas imbricadas em estruturas de saber e poder<sup>5</sup>. Entre os inúmeros dispositivos de subjetivação 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 14, ela produz e reitera corpos masculinos e corpos femininos como essencialmente distintos.

Na Antiguidade clássica e durante a maior parte da Idade Média, homens e mulheres se vestiam quase invariavelmente com túnicas e mantos retos de caimento fluido, sem costuras em curva ou modelagens individualizadas, criando formas corporais similares (HOLLANDER, 1994, p. 41-42). Podemos relacionar essa indiferenciação indumentária com o modelo de diferença sexual da Grécia antiga (que vai vigorar, no Ocidente, até o século 18), no qual

macho e fêmea eram dois polos de um *continuum corporal*, a diferença que havia entre ambos era de grau (e o grau era referido ao calor) e não de natureza; o corpo tem um único sexo de modo que fetos masculinos precariamente aquecidos tornam-se homens afeminados e fetos femininos muito aquecidos tornam-se mulheres masculinizadas. A anatomia dos homens e das mulheres supunha que os mesmos órgãos fossem reversíveis na genitália masculina e feminina: “a vagina virada para o lado de fora” ou “virando para dentro o pênis dobrado” encontra-se a mesma estrutura em ambos. (TUCHERMAN, 1999, p. 28)

---

<sup>4</sup> “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” (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.

<sup>5</sup> 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) – enquanto base para a atribuição de identidades socialmente construídas e historicamente contingentes.

O marco inaugural da moda, no despertar da era moderna, é justamente “o aparecimento de um tipo de vestuário radicalmente novo, nitidamente diferenciado segundo os sexos: curto e ajustado para o homem, longo e justo para a mulher” (LIPOVETSKY, 2011, p. 31). O gibão masculino enfatiza a triangularidade do torso ideal, de ombros largos, peitoral estufado e cintura esguia, e deixa de fora as pernas (que passam a ser vestidas com calças justas); já os vestidos femininos escondem as pernas inteiramente (um tabu que se estenderia até o século 20) e enfatizam os seios, a cintura e a curva do quadril. Não é que a roupa de moda ponha em relevo a diferença natural enfática entre corpos masculinos e femininos; é que, através 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” (WILSON, 2003, p. 120).

Podemos encarar a moda, portanto, como uma tecnologia de inscrição de gênero nos corpos, como dispositivos de subjetivação, ou, para utilizar o termo de Paul B. Preciado (2018), como um arsenal de *biocódigos de gênero*. De fato, o autor inclui “a moda” em sua extensa lista de “códigos semiótico-técnicos da feminilidade heterossexual branca” (p. 129-130), ao lado de itens 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”. 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”, “a gravata” e “relógios grandes” (Ibid, 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 atesta esse fato tanto quanto as ansiedades relativas à pertinência de peças, elementos e detalhes mínimos (como o lado dos botões em uma camisa) a um determinado gênero ou outro.

Se entendemos a moda como essa extensa lista de códigos por meio dos quais o gênero se materializa e se torna visualmente legível na superfície dos corpos, Fecal Matter trabalha como hackers, 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” (1990, p. 263). 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; 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 (esta parte da imagem aparece borrada, adequando-se às regras de conduta do Instagram) (FIG 2). 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; 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 (FIG 3).

FIGURAS 2 e 3.



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 pastéis 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 o 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” (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. (...) 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 da fotografia perfeita.

As permutações e 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 enquanto as ciências médico-biológicas já operam no corpo a partir de uma perspectiva não-essencializante e radicalmente construtivista, 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 *somato-políticas* que incluem métodos cirúrgicos e o uso de suplementos hormonais que funcionam como próteses de feminilidade ou masculinidade.

Preciado não se refere aqui 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 – todas são tecnologias de gênero disponíveis (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. Aperfeiçoadas, corrigidas, suprimidas e produzidas por esses fluxos bio-tecnológicos, somos todos e todas – homens e mulheres, cis e trans – monstros de Frankenstein, “tentados pela mesma deriva química” (Ibid, p. 415).

As roupas e acessórios são parte desse arsenal de biocódigos. Ao acoplar o corpo a materiais artificiais, a apêndices não naturais, o vestuário nos mostra que já somos ciborgues; a moda nos ajuda a perceber que o corpo como totalidade orgânica e natural é uma construção ficcional. Esta forma de enxergar tudo como código, como sistemas que podem ser infinitamente recombinaados e colocados em comunicação, é a forma em que opera o capitalismo ocidental desde a segunda guerra. O corpo é percebido como um aglomerado de códigos – DNA, hormônios – que podem ser otimizados e transformados através 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. Mas ele 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 trabalhem 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.

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 marcou como o outro. As ferramentas são, frequentemente, histórias, histórias recontadas, versões que revertem e deslocam os dualismos hierárquicos de identidades naturalizadas. (HARAWAY, 1991, p. 175)

As fotografias de Fecal Matter contam e recontam histórias de inscrições de gênero, sexo e sexualidade, inscrições de corporalidades desejáveis e desejadas, histórias sobre o estigma da anormalidade e da perversão. Estas 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 *fashion*. São histórias muitas vezes vividas e contadas como trauma, mas que, transmutadas em fotos de beleza desconcertante, são ressignificadas, tornadas ambíguas,

sedutoras, glamorosas. Aceitar a condição ciborgue é explorar as rotas de prazer nas brechas dos sistemas de assujeitamento, 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.

Em sua defesa de um feminismo não-essencializante e não-identitário, Haraway pergunta: “que tipo de política poderia abarcar construções parciais, contraditórias, permanentemente abertas de selfs pessoais e coletivos e ainda ser fiel, eficaz – e, ironicamente, socialista-feminista?” (1991, p. 157). Gostaria agora de argumentar a favor da moda como ferramenta possível de ser empregada como aliada nesse projeto político. 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. E 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” (WARWICK e 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 esta 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.

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

Pensando não no vestuário, mas especificamente na moda enquanto 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 estas ambiguidades para os processos de subjetivação que produzem o sujeito moderno. A moda ajuda a construir sujeitos instáveis, em processo, ao mesmo tempo em que eleva esse processo mesmo a uma prova de adaptabilidade e resiliência que serve como evidência de valor pessoal em face aos desafios da modernidade capitalista.

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 identitária. (EVANS, 2003, p. 6)

Em termos psicanalíticos, o vestuário insere o corpo no Simbólico, opera o assassinato do corpo em sua materialidade indomável e instável, substituindo-o por um corpo contido, emoldurado, idealizado, compreensível. O vestuário faz isso reorganizando o corpo, reestruturando a 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 esta estabilização sublimadora completamente, sempre é insatisfatório em sua tentativa de selar o corpo perfeitamente, cobrir todos os orifícios onde a falta se revela. Isso não é apenas resultado de uma falha do vestuário, mas uma característica intrínseca da moda, que instaura identidades apenas para apontar para a sua precariedade e inautenticidade, que flerta constantemente com a abjeção e com a materialidade não-simbolizável, com a desintegração do corpo e com a sua dispersão (WARWICK e CAVALLARO, 2001, p. 25). A moda, com sua “propensão à reativação de fantasias pré-simbólicas” que “relembra a dimensão carnavalesca de forças semióticas potencialmente disruptivas” (Ibid, p. 41), é uma das expressões mais visíveis e íntimas da pulsão de dissolução da identidade, de esgarçamento, de ser outro, inumano, impessoal, dessubjetivado. Fecal Matter carrega adiante essa tradição de diversas maneiras: seja fundindo-se com formas de vida não-humanas – com seus ramos de flores que brotam da cabeça, perna ou pescoço, suas peles translúcidas e cortadas por veios de seiva, seus olhos de réptil (FIG 4) – ou transformando-se em matéria inorgânica – estátuas de pedra, manequins de plástico (FIG 5).

FIGURAS 4 e 5.



Fonte: [instagram.com/matieresfecales](https://www.instagram.com/matieresfecales)

## Considerações finais

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 LGBTQ+ 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. Essa paixão destrutiva do que é sólido se estende aos discursos conservadores que se arvoram em problemáticas noções de “naturalidade” com forma de entronar situações históricas em uma pretensa eternidade e perenidade. A moda celebra o antinatural, o artificial, o falso, o teatral – tudo que eleva a impermanência, a ironia e a experimentação em detrimento da fixidez e da estabilidade. “Encorajando-nos a fazer e refazer a nós mesmos repetidas vezes, [a moda] torna a própria noção de essência algo um tanto absurdo” (WARWICK e CAVALLARI, 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 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.

## Referências

EVANS, C. **Fashion at the edge**. New Haven: Yale University Press, 2003.

HARAWAY, D. J. A cyborg manifesto. In: **Simians, cyborgs and women**. New York: Routledge, 1991.

HOLLANDER, A. **Sex and suits**. New York: Alfred A. Knopf, 1994.

- LIPOVETSKY, G. **O império do efêmero**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- PRECIADO, P. B. **Testo junkie**. São Paulo: n-1 edições, 2018.
- RUBIN, G. S. **Deviations**. Durham: Duke University Press, 2011.
- TUCHERMAN, I. **Breve história do corpo e seus monstros**. Lisboa: Vega, 1999.
- WARWICK, A; CAVALLARO, D. **Fashioning the frame**. Oxford: Berg, 2001.
- WEINSTOCK, T. 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](https://i-d.vice.com/en_uk/article/zmg9nw/fecal-matter-are-redefining-beauty-with-their-alien-realness)> Acesso em: 11 fev. 2019.
- WILSON, E. **Adorned in dreams: fashion and modernity**. London: I. B. Tauris, 2003.