

Ontologia do design de moda: Édipo e Anti-édipo, entre McQueen e Farani

Ontology of fashion design: Oedipus and Anti-Oedipus between McQueen and Farani

Parode, Fábio¹
Zapata, Maximiliano²

Resumo: Este artigo tem como propósito abrir o debate sobre uma ontologia do design de moda, traçando uma ontopolítica entre os designers Luisa Farani e Alexander McQueen. O método proposto é o especulativo e as interpretações nos levam a uma aproximação entre arte e moda na direção de um pensamento sobre Moda-Corpo, Moda-dispositivo.

Palavras-chave: design de moda, estética, arte, McQueen, Farani.

Abstract: This article aims to open the debate about an ontology of fashion design, drawing an ontopolitics between designers Luisa Farani and Alexander McQueen. The proposed method is the speculative and the interpretations take us to an approximation between art and fashion, in the direction of a thought about Fashion-Body, Fashion-device.

Keywords: fashion design, aesthetics, art, McQueen, Farani.

Introdução

Investigar o universo do design em sua expressão como moda, na sua interface com a filosofia e arte nos convida a adentrar em um território com muitas camadas, algumas mais superficiais e visíveis, outras mais profundas e sutis. Nosso interesse neste artigo situa-se nas camadas mais sutis, trata-se de investigar o processo de produção imanente que coloca o *objeto-parcial*,

¹ Doutor em Estética por Paris 1, professor pesquisador no PPG Design do Centro Universitário Ritter dos Reis.

² Mestrando de Igualdade e Gênero na Universidade de Málaga.

³ Original francês: Fantasme ou Phantasme, representação imaginária traduzindo desejos inconscientes. Os fantasmas podem ser conscientes (sonhos diurnos, projetos, realizações artísticas) ou inconscientes

genericamente aqui reconhecido como design de moda e corpo em uma relação de imanência. Trata-se de uma produção constante entre os fluxos desejantes do corpo e sua extensão nos artefatos de design de moda, sejam eles da ordem do vestuário, adornos ou acessórios, incluindo tatuagens e *piercings*. Para efeito deste artigo, não entraremos na discussão que estabelece distinção entre design de moda e moda propriamente dita, optamos portanto, em tratar ambas modalidades como equivalentes.

Buscamos entender filosoficamente o processo de construção do sentido no design de moda, particularmente em sua relação com o modelo industrial, ou seja, quando natureza e indústria, ou natureza e cultura, já não são mais percebidos de forma separada: o corpo (natureza) gera culturas, que por sua vez, gera novos territórios existenciais, abrindo o espaço para novas produções industriais, em um círculo de consumo e criatividade. Nos interessa aqui investigar o design de moda como efeito de cultura e, dentro deste campo, os processos maquínicos que Deleuze e Guattari identificam como relação distintiva entre indústria-natureza, sociedade-natureza, possibilitando certos condicionamentos na sociedade, gerando para além do capital e a divisão do trabalho: “a falsa consciência que o ser capitalista tem necessariamente de si e dos elementos cristalizados do conjunto de um processo”. (DELEUZE e GUATTARI, 2010, p.14). Os filósofos escrevem que a produção deriva em consumo e registro, que por sua vez, determinam “no seio da própria produção” (Idem, p.14) o que será produzido e reproduzido, determinando novos registros e novo ciclo de consumo.

No design de moda, essa dinâmica entre corpo e objeto, obra e cultura, pode ser figurativizada nas obras de Alexander McQueen, e no espaço da arte, na obra de Francis Bacon. A produção de ambos artistas expressam o tensionamento entre corpo e espaços fechados, clausura, o que nos permite identificar uma linha de expressão comum: o trágico. A linguagem plástica adotada pelos referidos artistas nos leva a uma leitura aproximada do conteúdo, o que nos permite refletir sobre estas obras enquanto máquinas desejantes, resistência frente aos dispositivos de controle e opressão. Enquanto sistemas simbólicos, as obras podem agenciar liberações que afetam as condições de expressão do corpo, estimulando processos libertários

ou ao contrário, podendo instigar produções de clausura e corte, separações entre corpos e espaços.

Dessa forma, questionamos em que medida os artefatos de design de moda, são extensões de nosso corpo desejante? McQueen, da mesma forma que Bacon construíram com suas obras uma estética violenta cuja imanência nos artefatos estimula a dimensão crítica e expressiva do corpo representacional em seus diferentes âmbitos, seja na passarela, seja em uma galeria de arte. O presente artigo resulta de pesquisa anterior onde a correlação entre McQueen e Bacon foi amplamente desenvolvida. Assim, a partir de suas obras, buscamos refletir sobre o significado de obra como extensão do corpo, fluxo desejante, e a sua capacidade de ruptura, transgressão e resistência. Obra como dispositivo que reage àquilo que Rolnik e Guattari (2016) identificaram como *subjetividade capitalística uniformizada*. É nessa medida que algumas obras são propriamente expressões do anti-édipo, reação a um dado poder instituído, ou exatamente o seu contrário, como no caso dos vestidos de Luiza Farani, Édipo como sistema repressor, castrador das potencialidades e fluxo do desejo.

Deleuze e Guattari descrevem esse processo através de um conjunto de noções que definem conceitualmente como *máquinas desejantes e corpos sem órgãos*. No presente estudo, buscamos refletir sobre a processualidade desejante como condição de existência na relação corpo-design-moda. O design de moda, que subentende um desenho do corpo, promove e agencia movimentos, performances, recortes, expondo ou escondendo, enfim, como uma máquina que opera, ou um dispositivo que traça linhas, curvas, instituindo aquele corpo, uma existência em sua territorialidade, fornecendo a ele, por composição, elementos para a construção de um plano de consistência, modos singulares de afirmação.

Os artefatos, no caso do design de moda, operam tal como ferramentas, armas, produzindo efeitos de sentido que correspondem ao fluxo de desejo do corpo que lhes dá sustentação, buscando garantir a esse corpo sua permanência, sua alegria e força. Nesse sentido, talvez possamos perceber como o conjunto dos artefatos que se sobrepõem ao corpo, como um sistema semiótico cuja complexidade só pode ser entendida na extensão do corpo como *máquina desejante*. É justamente nesse aspecto que podemos identificar

a construção do corpo-design de moda como agenciamento, como movimento que busca sobretudo garantir a esse corpo aquilo que Espinoza percebeu como a força que busca a felicidade, o esforço que cada um faz para garantir sua permanência: *conatus*.

Assim, inicialmente, recorreremos a uma revisão de literatura focando em estética, filosofia e design de moda, onde buscamos identificar os conceitos pertinentes para a compreensão do processo referido acima; a seguir, à luz de uma reflexão sobre as práticas, buscamos construir um olhar ontopolítico, de acordo com Deleuze, Guattari e Rolnik, gerando questionamentos acerca dos princípios estéticos e sua relação com o design de moda e os fluxos de desejo.

Os artefatos de design de moda que selecionamos são: Alexander McQueen: Vestido da coleção *Widows of Culloden*, autumn/winter 2006–7; Luisa Farani: coleção Verão 2017, intitulada *Otaku*.

Este artigo está dividido em duas seções: 1. Anti-edipo, onde buscamos caracterizar o problema de investigação e apresentar os conceitos implicados, com reflexões a partir da Estética, do Design de Moda e da Filosofia da Imanência; 2. Confronto entre o teórico e o aplicado, onde os conceitos nos ajudarão a compreender as práticas, a partir da produção do designer Alexander McQueen, e da designer Luiza Farani.

Anti-édipo como expressão de devires minoritários

Como afirmam Deleuze e Guattari, “Édipo supõe uma fantástica repressão das máquinas desejantes. E por quê, com que fim? Será verdadeiramente necessário ou desejável curvar-se a isso? E com o quê? O que se há de colocar no triângulo edipiano, com o que formá-lo?” (DELEUZE & GUATTARI, 2010, p. 13). É sabido que o vestuário, não importando a cultura da qual ele faz parte, agrega aspectos simbólicos e existenciais associados a produções de crenças e valores, podendo inclusive, significar aspectos morais no que diz respeito a um certo olhar metafísico, religioso com relação ao corpo. A partir do vestuário podemos questionar as implicações ontopolíticas dos artefatos dentro do design de moda e sua relação com o corpo. O design de moda cria um mundo artificial que se coloca entre os corpos e nessa medida, modula, agencia, estabelece ritmos e padrões entre os mesmos. Como diz Guattari, neste cenário de luta a produção de subjetividade pode “se reapropriar de Universos de valor no seio dos quais processos de singularização poderão reencontrar

consistência. Novas práticas sociais, novas práticas estéticas, novas práticas de si na relação com o outro, com o estrangeiro. Como estranho: todo um programa que parecerá bem distante das urgências do momento!” (GUATTARI, 2014, p. 55).

É fato que o processo de industrialização exigiu da sociedade e da cultura novas formas de interação e de percepção na relação corpo, capital e trabalho. A modernidade da sociedade industrial impôs uma outra dinâmica exigindo novos cuidados com o corpo, exigindo especialmente economia no uso de suas energias. Uma economia da libido se fez presente e materializou-se no vestuário.

No que tange ao controle dos processos de subjetivação e do corpo, seja através do design de moda ou outros sistemas estruturantes, Foucault salienta o fato de que mesmo que as estratégias sejam doces ou pouco visíveis, é sempre do corpo e de suas energias de que se trata, de sua submissão. (FOUCAULT, 1975).

É dessa forma que em diferentes sociedades, por exemplo, espartilhos, corsets, burcas, hijab etc., exercem particularmente no gênero feminino uma função diretamente ligada ao seu corpo, identificando-o física e simbolicamente, expondo-o ou escondendo-o, conforme os preceitos culturais locais. A superação das barreiras, mesmo que simbólicas, seria propriamente o anti-édipo em ação? Édipo, herança da mitologia grega, é ressignificado pela psicanálise, onde recupera a relação com a autoridade do pai, do patrão, do padre, enfim, do poder instituído, do limite e da conformidade com um plano de poder. Édipo pode estar presente na hierarquia introjetada no imaginário, nos condicionamentos e submissões exercidos de forma transcendente sobre o corpo, sobre a subjetividade. Édipo é um limite, um ponto de confronto com a liberdade.

Sendo o design de moda parte de um sistema material, simbólico e existencial, tal como os objetos parciais referidos por Deleuze, está em relação de complementaridade com o corpo. É da imanência do design de moda sua relação com o corpo, ou seja, afeta o corpo naquilo que ele traça como plano de consistência, ou, de forma contrária, sofre como medida e condicionamento, como força do exterior sobre o corpo. De todo modo, o design de moda, em seu processo de instauração e operação, tem no corpo sua centralidade e em suas energias, o foco a ser estimulado, ou sublimado. Klossowsky em sua obra *La monnaie vivante* (A moeda viva), escreve a cerca da relação de exploração

pelo consumo entre a produção do *fantasme*³ e a indústria. Nessa perspectiva, a indústria cria estratégias para capturar o *fantasme* (desejo, fantasia). Para Klossowsky, há um instinto de propagação (fusão) inato, estado de pulsão que nos leva não à individualidade, mas a seu estado oposto, ao múltiplo, ao coletivo. Porém, o sistema industrial, estrategicamente, cria mecanismos de constrangimentos e controle dessa condição, buscando estabelecer um sistema de compensação através dos objetos. Segundo o autor:

consideremos a relação possível entre a elaboração perversa do fantasma de um lado, e a fabricação do objeto de uso de outro. Os dois processos divergem com relação ao fantasma, produto impulsional (...) De modo que a elaboração do fantasma dá lugar também a um estado de compensação contínua: portanto de trocas. (Klossowsky, 1997, p. 43-44, trad. nossa).

A reflexão de Klossowsky nos permite questionar o processo de produção de bens e valores simbólicos agregados às mercadorias, a todo processo de industrialização, e os mecanismos subjacentes de aderência no nível imaginário, da fantasia e do desejo, passíveis de serem capturados pelas estratégias capitalísticas. Nesse sentido, há um campo de disputas, o mercado das representações, onde as subjetividades e as *máquinas desejanter*, encontram-se em nível coletivo, nos diferentes estratos, em confronto permanente com os dispositivos produtores das crenças, por exemplo, as mídias, e toda a gama de agentes articuladores da opinião pública e publicidade, em relação aos direcionamentos de consumo. A cultura e a estruturação da sociedade em sua dinâmica econômica e produtiva, funcionam analogicamente como um gigantesco aquário, clausura capitalística, onde criou-se uma total dependência dos agentes em relação aos bens capitalizados, a todo sistema de troca em função do *quantum de monnais* que cada um dispõe. Trata-se de uma estruturação edipiana calcada pelo capital.

Em uma perspectiva ontopolítica, o sistema design de moda, tendo em vista seu contexto capitalístico, é gerativo de subjetividades estratificadas. Guattari e Rolnik (2006), identificaram na sociedade capitalística os processos que modelam, normalizam e padronizam os indivíduos na sociedade. Segundo eles, nas sociedades capitalísticas há três tipos de subjetividades: uma

³ Original francês: *Fantasme* ou *Phantasme*, representação imaginária traduzindo desejos inconscientes. Os fantasmas podem ser conscientes (sonhos diurnos, projetos, realizações artísticas) ou inconscientes (sonhos, sintomas neuróticos). Fonte: Le Petit Larousse, 2005, p. 453.

subjetividade serial que corresponde aos assalariados, uma subjetividade da grande massa de desempregados e por último uma subjetividade “elitista”. Eles dizem que o capitalismo mundial integrado (CMI) impõe a divisão da sociedade em extratos sociais diferenciados. Descrevem ainda que a subjetividade elitista goza dos recursos em discrepância em relação às outras categorias sociais, ou seja, os trabalhadores e os “não garantidos” (p.46). A produção de subjetividades enquanto processo, rebate-se na dinâmica das produções sociais e maquínicas em relação às tecnologias e indústria. É dessa forma que o design de moda pode ser percebido como agente produtor de subjetividades, respondendo em sua perspectiva ontopolítica aos dispositivos econômicos e sociais instituídos no coletivo. O design de moda, de forma geral, é expressão da estratificação social, é fruto do capitalismo. Os diferentes estratos sociais são subliminarmente identificáveis nas gamas dos produtos, do massivo ao produto de luxo, respondendo as categoriais de subjetividades, serial, desempregados e elitista.

A produção capitalística promove a individualização do corpo, assim como a modulação de suas energias, no sentido da sua retenção ou de sua liberação. É nesse sentido que o design de moda, e o capitalismo mundial integrado (CMI) atuam como universos de referência que definem os limites e padrões do consumo represando e enquadrando a criatividade, tal como uma grade de valores que se auto define como mercado. O design de moda, ao mesmo tempo que agencia novos territórios existenciais, pela estética e novas linguagens, estimula também novos fantasmas capitalísticos, na ordem do consumo e da estratificação social.

É nesse nível que o sistema design de moda se insere e como tantos outros sistemas de produção e consumo, se iguala na disputa pela captura do usuário, consumidor, enfim, daquele que é o garante da manutenção da *mais-valia* do produto fabricado. Trata-se de um processo capitalístico e esquizofrênico como ressaltaram Deleuze e Guattari, em *Mil Platôs*. Esquizofrênico pois, se os cenários são múltiplos, do ponto de vista do imaginário, dando sensação e impressão de liberdade, porém, no nível dos resultados objetivos no que diz respeito ao método e a produção do capital, ainda são bastante lineares e quantitativos, referindo-se quase exclusivamente ao acúmulo de riqueza e ao lucro, caracterizando clausura e confinamento.

Atualmente, vive-se no campo do design de moda a contradição de um sistema que gera muita riqueza por um lado, dentro do regime de mercado, mas por outro, sobrevive das desigualdades características dos regimes capitalísticos. Um sistema que é, sobretudo, resultante de uma cultura capitalística, mercados pautados em regimes que mantêm a relação entre privilegiados e oprimidos. Poderia ser o design de moda diferente ou pautado em outros regimes? Talvez o investimento na relação entre design de moda e estética possa dar consistência a novas abordagens onde o artefato e o corpo são pensados de forma processual e imanente.

Design de moda, estética e a filosofia da imanência

A globalização em sua fase contemporânea, tem expandido o regime da precariedade no trabalho e atingido o universo do design de moda. O neoliberalismo é o modelo socioeconômico predominante que subjaz aos processos de globalização. O deslocamento de indústrias para territórios onde a mão de obra é precarizada, semi-escrava, sem proteção social, sem direitos trabalhistas é uma das consequências da globalização. Bauman (1999), em seu texto sobre a *Globalização e as consequências humanas*, ressalta o fato da globalização ser irremediável e irreversível em suas consequências. Os diversos segmentos do mercado do design de moda, implicam em seu ciclo, processos que vão desde a produção e beneficiamento da matéria-prima ao comércio e pós-uso dos artefatos produzidos. Ao longo dessa cadeia, outros sistemas se interpõem, tais como o econômico, o cultural, o social, entre outros. É nesse cenário de globalização e interação dinâmica com outros sistemas que introduzimos os desafios do design de moda atualmente. Desafios quanto aos seus processos de produção, impacto ambiental e social, construção de valores simbólicos mais qualificados e com uma perspectiva de desenvolvimento civilizatório. Assim, diante deste cenário, a pergunta retórica de Espinoza sobre o que pode um corpo, transpomos para: *o que pode o design de moda?*

No que diz respeito a estética, o design de moda é, sobretudo, percebido enquanto processo, ou seja, enquanto objeto dinâmico que produz afecções a partir de sua materialidade e de seus valores simbólicos, enfim, de

sua existência enquanto *obra*. A noção de obra implica um conjunto de operações que vão desde a criatividade, a produção e o lançamento. Esse conjunto de operações, no nível estético, requer reflexão sobre o processo, sobre as escolhas, sobre o sentido a ser construído. A estética enquanto processo aproxima-se da perspectiva semiótica naquilo que ela tem de investigativo sobre a construção do sentido.

A abordagem sobre a problemática Édipo e a resistência, nos leva a uma perspectiva ontopolítica, uma abordagem política do design de moda. Dessa forma, podemos afirmar que o design de moda é uma tecnologia social e enquanto tal produz agenciamentos ligados ao campo das relações econômicas e materiais, ou seja, identifica o lugar social e econômico de cada indivíduo, entretanto, é também o espaço da criatividade, e da simulação, podendo apresentar-se como sistema lúdico e representacional.

Da teoria à prática: Édipo e anti-Édipo

Em *Imanência e devir-animal na obra de Alexander McQueen (2014)*, os autores do presente artigo traçaram um paralelo entre Bacon e McQueen a partir dos princípios estéticos identificados em suas obras:

Na obra de McQueen, assim como na de Bacon, identificamos formas e signos que remetem a uma estética associada à violência. Formas de violência que gritam e não sussurram, permitindo a *catarse*, pela experiência estética que suscita a morte. (PARODE, ZAPATA, 2014, p. 70).

Partindo deste paralelo inicial, fundamentamos a estética ligada ao trágico e investigamos sobre a filosofia da imanência, particularmente com dois conceitos, devir-animal e corpo sem órgãos. Agora, buscamos aprofundar a reflexão e lançar um olhar crítico sobre a produção contemporânea do design de moda. Para tal, partimos do conceito de anti-Édipo e construímos um olhar ontopolítico, buscando identificar os elementos signícos que nos remetem à questão subjacente do poder, do controle do corpo e de suas energias, do papel social dos gêneros e da construção de subjetividade. Para tal empreendimento, selecionamos duas imagens: A primeira imagem (Figura1), é o vestido branco da coleção *Otaku* (verão 2017), da designer brasileira Luisa Farani. De forma geral, essa peça nos remete à uma estrutura edípiana de

matriz capitalística. Trata-se de um artefato que nos sugere o conservadorismo, leva-nos de forma sub-reptícia à subjetivações submissas e capturadas pelo poder dominante do sexo masculino. Já a segunda imagem (Figura 2), um vestido igualmente branco da coleção *Widows of Culloden* (2006-2007), do designer britânico Alexander McQueen, que nos possibilita um contraponto e resposta à meta-modelização que ocorre na produção de subjetividade capitalística. Esta peça de McQueen, segundo nossa análise estética e semiótica, identifica-se ao anti-édipo, diga-se, produz resistência e transgressão. As imagens justapostas, nos possibilitam uma ilustração da produção de máquinas desejanter. Considera-se que a primeira nos leva a um padrão fechado e a segunda nos leva a um padrão aberto. Cada uma delas, no entanto, não apenas expõe, mas opera, no limite, com suas produções imanentes, estimulando um dado processo de subjetivação. Aqui o vestuário é utilizado como uma mídia, um articulador, uma conexão, acoplado corpo e coletivo, apresentando em um caso, a submissão e no outro, a resistência. Questionamos então por um viés ontopolítico e a partir da noção de anti-édipo, qual o sentido das obras apresentadas, ou ainda, a que processo de subjetivação elas nos remetem?



Figura 1: Vestido da designer Luisa Farani, Coleção *Otaku*, verão de 2017.

fonte: < <http://www.luisafarani.com/product-page/7fe1e0cd-4541-bf05-ca28-ae157e1ca491> >

Acesso em: 17.05.2017.

Figura 2: Vestido da coleção *Widows of Culloden*, autumn/winter , Alexander McQueen, 2006–

7. fonte:<<http://blog.metmuseum.org/alexander/tag/widows-of-culloden/> >

Acesso em: 17.04.2017.

O anti-édipo, como exposto, rebate-se no tecido social, interferindo em diferentes sistemas, e entre eles, o do design de moda. Como dizem Deleuze e Guattari, a propósito dos artistas, “eles sabem que o desejo abraça a vida com uma potência produtora e a reproduz de uma maneira tanto mais intensa quanto menos necessidade ele tem”. (DELEUZE e GUATTARI, 2010, p.44). É nesse sentido que a obra do artista, pode agenciar rupturas, desvios ou brechas construindo novas subjetividades.

O processo de subjetivação capitalística, promove diferentes categorias de subjetividade. Segundo Guattari e Rolnik, um tipo de subjetividade massiva, oriunda da categoria dos trabalhadores, outro tipo de subjetividade resultante dos desamparados e ainda, a subjetividade elitista. Esta última, com amplo acesso aos bens materiais, cultura, esporte e lazer, enquanto as outras duas, oprimidos e alienados pela mídia, sofrem a violência simbólica, reproduzindo os valores elitistas. Trata-se de uma luta no campo social e imaginário, que se dá com máquinas desejanter, e entre diferentes máquinas de guerra, sejam elas máquinas políticas, midiáticas, teóricas e ou máquinas estéticas. As máquinas vivas, segundo Guattari e Rolnik, possuem um *phylum*, ou seja, uma posição na luta, definindo seu *status quo* (espaço e tempo): “como na evolução das espécies vivas. Mas tais *phylum* são parte de um só ponto de origem: eles estão dispostos em rizomas” (GUATTARI, ROLNIK, 2005, p.386).

Segundo os autores, a conexão seria a relação entre o processo de subjetivação e o *phylum*. As máquinas desejanter, acoplam-se a objetos parciais, que por sua vez respondem à uma produção parcial que acopla-se a fluxos de desejos:

“engendram-se umas às outras, selecionam-se, eliminam-se, fazendo aparecer novas linhas de potencialidades. As máquinas, no sentido lato (isto é, não só as máquinas técnicas, mas também as máquinas teóricas, sociais, estéticas, etc.) Nunca funcionam isoladamente, mas por agregação ou por agenciamento”. (GUATTARI, ROLNIK, 2005, p. 385).

Quais seriam então as possíveis conexões, os acoplamentos geradores de subjetividades a partir do vestido da designer brasileira? Há elementos que indicam que o vestido em questão sugere submissão, levando a um processo

de subjetivação capitalística onde a mulher não pode governar, não pode estar acima do homem. É do ponto de vista plástico, da forma envolvendo o sentido dos materiais, corte, cor e padronagem que se sugere uma linguagem e uma construção do feminino: a mulher dócil, submissa. É a partir desse lugar social que a mídia brasileira passou a dar destaque a esse vestido, gerando polêmica entorno de prerrogativas alienantes do poder feminino, de sua infantilização regressiva, diga-se, da mulher vista como um ser inferior ao homem e incapaz de governar, impondo no horizonte político um lugar definido nas sombras e abaixo do homem. Isso fica evidente através da tão propalada estética da *bela, recada e do lar*, portanto, este é um dos *phylum* estéticos da subjetividade elitista brasileira, diga-se, a mulher submissa. Em síntese, trata-se de fabricações de subjetividades coletivas impulsionado pela mídia cujo conteúdo é: o velho homem branco no poder e a mulher submissa, do lar. Este é o caso de Marcela Temer, 50 anos mais nova que Michel Temer. A primeira dama, no imaginário coletivo, cristaliza essas adjetivações da mulher submissa e difunde um modelo de mulher, regressivo: mulher que se submete ao homem, na estética da *bela, recatada e do lar*.

O colunista Pedro Diniz da Folha de São Paulo (08.09.2016), diz que a primeira dama sintetizou o que o marido queria passar como mensagem para o Brasil. Segundo ele a “primeira imagem de Marcela Temer na função de primeira-dama do Brasil, é antes de mais nada um resumo do que seu marido quer transmitir no início de sua gestão como presidente: serenidade, ordem e progresso.”⁴ Segundo o colunista, mesmo com um vestido em tricolore de algodão com leve textura e decote no peito, um vestido minimalista aliado à cor branca criou a ideia de leveza, clareza e paz, o que certamente contrastava com as manifestações contra o *Golpe* expressas por parte do público que gritava repetidas vezes: Fora Temer! Por último, o colunista ressalta que o valor agregado é incalculável, já que o vestido parece ter saído do armário de uma brasileira de classe média (a classe média em Guattari é considerada como categoria social de elite opressora, já que ele distingue apenas 3 categorias: elite, trabalhadores e desempregados). Segundo o autor, a classe média é a categoria onde as redundâncias são produzidas pelo CMI. A

⁴ fonte: <<http://www1.folha.uol.com.br/poder/2016/09/1811230-marcela-temer-vestiu-resumo-de-mensagem-que-marido-quer-passar.shtml>>acesso: 17.05.2017

categoria social elitista adota a estética da *bela recada e do lar*, e é nesse contexto que um processo de subjetivação regressiva no coletivo ganha espaço. Como diz Guattari, “a alteridade tende a perder toda a aspereza. O turismo, por exemplo, se resume a uma viagem sem sair do lugar, no seio das mesmas redundâncias de imagens e de comportamento”. (GUATTARI, 2014, p.8). Por fim, quando o vestido de Farani é utilizado como referencial da estética elitista, o que se acopla são elementos reacionários, opressivos, para com a mulher. O que se perdeu com a estética do vestido de Farani, é o devir-mulher, pois ele se acopla à processos de infantilização, de sedação mental, todo um devir “vegetal”. (GUATTARI, 2014, p.20).

Fazendo contraponto ao processo de subjetivação capitalístico aludido pelo vestido da designer brasileira, temos o designer britânico que apresenta-se como uma linha de fuga, uma ruptura no processo de subjetivação capitalística. O que vemos, ademais de um processo de ressingularização, é a liberação da potência dos devires. Assim, ele investe na produção de novos territórios existenciais como parte de um

“phylum maquínico, dos Universos de referência técnico-científicos, dos mundos estéticos, e ainda do lado de novas apreensões ‘pré-pessoais’ do tempo, do corpo, do sexo... subjetividade da ressingularização capaz de receber cara a cara o encontro com a finitude sob a forma do desejo, da morte” (GUATTARI, 2014, p. 54).

Alexander McQueen, ao longo de sua carreira como designer de moda, evocou sua inconformidade frente aos padrões estabelecidos do gosto e da estética do consumo. Através de sua obra, reforçou e deslocou o papel do design de moda, para talvez, mais perto da arte do que do consumo, abrindo assim, uma brecha para identificarmos na sua produção a ruptura, a transgressão e a liberação associadas ao que aqui definimos a partir de Deleuze e Guattari, como o anti-édipo. McQueen superou os limites do design de moda como sistema comercial, investiu na sua dimensão estética, assim como, na perspectiva de moda como experiência, acontecimento.

Em McQueen vemos o deslocamento do padrão hegemônico, gerando um ponto de ruptura. A imagem exposta (Fig. 2) remete ao movimento da forma, da força e da resistência do que não pode ser capturado: anti-édipo por sua ruptura com o convencional, por sua negação ao conforto e ao espaço

seguro da razão. Nesta imagem, o rosto perde-se, evidenciando que há uma zona de indiscernibilidade entre a mulher e o animal, podemos dizer a partir dessa significação, que o devir-animal acopla-se ao devir-mulher, para fazer frente como resistência aos processos de subjetivação capitalística.

Considerações finais

O presente estudo buscou refletir sobre o processo de produção imanente no campo do design de moda em sua interface com a filosofia e a arte. Para tal, partiu-se do conceito de anti-édipo, de corpo sem órgãos e realizamos uma leitura ontopolítica das obras a partir de Deleuze e Guattari. Definiu-se um recorte na obra de Alexander McQueen, com uma peça de vestuário, mais especificamente, o vestido branco da coleção *Widows of Culloden*; e o vestido da designer brasileira Luisa Farani, da coleção *Otaku*, usado pela primeira dama Marcela Temer na ocasião das comemorações do sete de setembro de 2016 em Brasília. Questionou-se como cada um desses designers construiu uma *máquina desejante*, utilizando-se de um discurso que os aproxima e os distancia. McQueen, ao contrário de Farani, rompe os limites do formal, e o campo da moda é ressignificado com sua obra e design, pois abre-se como território criativo com novos agenciamentos estéticos. Busca no limite, a ruptura, o encontro com outros e novos processos de subjetivação. Anti-édipo foi aqui trabalhado na perspectiva de reação e resistência, e é nessa medida que encontrou eco no conceito de ontopolítica, rebatendo-se com o contexto capitalístico. O design de moda, por sua vez, foi aqui questionado enquanto dispositivo gerador de artefatos, imagens e representações, instituindo territórios e traços de identificação e singularidade, podendo atuar como agente libertário ou de submissão. Já a arte e a estética foram apreendidas em sua perspectiva de resistência, lugar do criativo e da expressão do desejo. Sobre Bacon e McQueen, consideramos que as imagens suscitadas por eles nos remetem às condições primordiais evocando o existencial, ilustrando uma estética violenta entre o caos e a ordem, entre vida e morte. Evocando no limite, a condição trágica como finitude e manifestação imanente do desejo de *morte*. Em ambos os casos a *obra* é finalmente apreendida em seu sentido pela composição sígnica que coloca dentro de um

espaço estruturado, o do design de moda e da arte, um conteúdo denso que remete ao múltiplo e à dissolução de Edipo. Em oposição a McQueen e sua tradição estética, posicionamos a obra de Farani, que nos remete exatamente ao contrário, com um sentido minimalista e de regressão à ordem, onde o processo de subjetivação capitalística na sua expressão mais machista ganha forma e a mulher perde parte de seu livre território existencial.

Referências

- BAUMAN, Z. *Globalização: as conseqüências humanas*. Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 1999.
- DELEUZE, G. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- DELEUZE, G. ; GUATTARI, F. *Mille plateaux: capitalisme et schizophrénie 2*. Paris: Les éditions de minuit, 1980.
- _____. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. v. 1. Trad. Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. São Paulo: Ed. 34, 1995.
- _____. *O anti-Édipo*. Trad. De Luis B. L. Orlandi. São Paulo : Ed. 34, 2010.
- _____. *O que é a filosofia*. Trad. Bento Prado Jr. E Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro : Ed. 34, 1992.
- ESPINOZA, B. *Traité politique*. Paris: Librairie générale française, 2002.
- FOUCAULT, M. *Surveiller et punir*. Paris: Les éditions de minuit, 1975.
- FOUCAULT, M. *Histoire de la sexualité: la volonté de savoir*. Paris: Gallimard, 1976.
- GUATTARI, F. *Caosmose: um novo paradigma estético*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- GUATTARI, F. *As três ecologias*. Campinas: Papyrus, 2012.
- GUATTARI E ROLNIK – *Micropolítica: cartografias de desejo*. Petrópolis : Vozes, 2005.
- JIMENEZ, M. *Estética e resistência*. In : MÉTIS: história & cultura. v. 3, n. 6, p. 11-16, jul./dez. 2004.
- KLOSSOVSKY, P. *La monnaie vivante*, Paris, Payot & Rivages, 1997. Avaliação cega.
- PARODE, F. ; ZAPATA, M. *Imanência e devir animal na obra de Alexander McQueen*. In : Semiótica e linhas de fuga. Alexandre Rocha e al. (org.). São Paulo : Ed. Kazuá, 2014.