

**UNIVERSIDADE CATÓLICA DE PELOTAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS –  
MESTRADO/DOUTORADO  
MESTRADO EM LETRAS**

**LETÍCIA FORMOSO ASSUNÇÃO**

**“MADEMOISELLE CHANEL”: UM DISCURSO ENTRE A MAGIA DO  
*GLAMOUR* E A ELOQUÊNCIA DA SOLIDÃO**

**Pelotas/RS**

**2015**

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)**

A851m Assunção, Letícia Formoso  
**“Mademoiselle Chanel”: um discurso entre a magia do glamour e a eloquência da solidão . /** Letícia Formoso Assunção. – Pelotas: UCPEL, 2015.  
186f.  
Dissertação (mestrado) – Universidade Católica de Pelotas, Programa de Pós-Graduação em Letras, Pelotas, BR-RS, 2015. Orientadora: Eliane Terezinha do Amaral Campello.

1. **Mademoiselle Chanel.** 2.(auto)biografia. 3. discurso. 4.moda. 5. gênero. I.Campello, Eliane Terezinha do Amaral, or. II. Título.

CDD 401.41

**LETÍCIA FORMOSO ASSUNÇÃO**

**“MADEMOISELLE CHANEL”: UM DISCURSO ENTRE A MAGIA DO  
*GLAMOUR* E A ELOQUÊNCIA DA SOLIDÃO**

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Letras como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras.  
Área de concentração: Linguística Aplicada – Texto, discurso e relações sociais.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Eliane Terezinha do Amaral Campello

**Pelotas**

**2015**

**LETÍCIA FORMOSO ASSUNÇÃO**

**“MADEMOISELLE CHANEL”: UM DISCURSO ENTRE A MAGIA DO  
*GLAMOUR* E A ELOQUÊNCIA DA SOLIDÃO**

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Letras como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras.  
Área de concentração: Linguística Aplicada – Texto, discurso e relações sociais.

Aprovado(a) em: 18/12/2015

Banca Examinadora:

---

**Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Eliane Terezinha do Amaral Campello - UCPel - Orientadora**

---

**Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Renata Kabke Pinheiro (UFPeI)**

---

**Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Camila Lawson Scheifer (UCPel)**

## AGRADECIMENTOS

Agradeço imensamente às pessoas que estiveram comigo durante este percurso: amigos, familiares, colegas e professores, cada um presente de uma maneira diferente, mas com contribuições valiosas que me ajudaram na concretização deste trabalho.

Aos meus queridos pais, Alexandre Assunção e Maria Cecília Assunção, meus exemplos de vida e grandes influências na minha trajetória profissional, pelas incansáveis ajudas, pela paciência e pelos inúmeros conselhos, mas mais do que isso, pelo amor, carinho e cuidado. Obrigada pelas atenciosas palavras e por me apoiarem e me acompanharem sempre, em todas as minhas escolhas.

À atenciosa professora e orientadora, Eliane Campello, pela dedicação, confiança e pelas colaborações no processo de desenvolvimento desta dissertação. Obrigada pelos inúmeros ensinamentos que levarei para o resto da vida e um agradecimento especial por ter abraçado comigo as questões de moda com tanto empenho.

À minha irmã, Luísa Assunção, minha melhor amiga, pelo apoio e pelo lindo presente que me deu nesta reta final, me proporcionando uma enorme alegria.

Ao meu amor, Youssef Kanaan, dono do meu sorriso e do meu coração, que me incentivou em cada linha escrita neste trabalho. Obrigada pelo carinho sempre incondicional.

Aos meus pequenos felinos, Hugo e Charlotte, pela companhia diária em meio aos livros ou em cima do computador.

À Universidade Católica de Pelotas, pela bolsa D. Antônio Zattera a mim concedida e às/aos professoras/es do Programa de Pós-Graduação em Letras, pelo acolhimento e integração à área da Linguística Aplicada.

*Há muito sentido na ideia de que são as roupas que nos vestem, e não nós que as vestimos; podemos fazê-las pegar a forma dos braços ou do peito, mas elas moldam nossos corações, nossas línguas às suas tendências.*

(Virginia Woolf)

## RESUMO

A presente dissertação tem como objetivo principal analisar no texto de Maria Adelaide Amaral, a construção da (auto)biografia “Mademoiselle Chanel”, voltando atenção às questões de corpo, moda e gênero, com o fim de estabelecer de que forma o *glamour* e a solidão se presentificam na vida da protagonista. “Mademoiselle Chanel” (2004) é um texto dramático acerca de uma das mais importantes estilistas da história da moda: Gabrielle Chanel (1883-1971). Inovadora e subversiva, Chanel transformou a imagem que as mulheres tinham de si mesmas, ao (re)significar os corpos femininos a partir do conceito que se fundamenta na acepção de elegância como a liberdade em movimento. A estilista se utilizou da decoração corpórea para transgredir as fronteiras de gênero em busca de uma moda funcional, prática e confortável. Por intermédio do vestuário, desafiou as normas de comportamento e aparência para as mulheres de sua época a partir da elaboração de um corpo ambíguo cujos contornos se transformaram em um estilo que atravessou o século XX e se tornou atemporal. A moda caracteriza-se como um sistema de comunicação e, neste viés, para fins de análise, utilizo pressupostos teórico-metodológicos obtidos da Análise Crítica do Discurso (FAIRCLOUGH, 2001; JÄGER, 2001), dos estudos sobre os gêneros literários (auto)biográficos (ARFUCH, 2007), do conceito de “biografema” de Roland Barthes (2005b), das noções de corpo (GROSZ, 2000; GOELLNER, 2003), moda (CRANE, 2000; CASTILHO, 2006) e gênero social (PERROT, 2007; FLAX, 1991), entre outros fundamentos. Diante da diversa gama de categorias sugeridas pela ACD, opto pela análise das escolhas lexicais e do *ethos* da personagem Chanel, além de fazer recortes de “fragmentos discursivos” segundo três grandes “eixos temáticos” (dados (auto)biográficos; corpo, moda e gênero; *glamour* e solidão) selecionados com base na observação e identificação dos aspectos discursivos e temas mais expressivos e significativos para a escrita da vida de Chanel. A análise, realizada com base em fundamentos teóricos e conceitos oriundos de áreas diversas, permite perceber no texto de Maria Adelaide uma história de vida composta por realizações profissionais e dramas particulares sintetizados em experiências paradoxais de *glamour* e solidão.

**Palavras-chave:** Mademoiselle Chanel; (auto)biografia; discurso; moda; corpo; gênero.

## RÉSUMÉ

Ce mémoire a pour but principal d'analyser le texte de Maria Adelaide Amaral, la construction de la (l'auto)biographie « Mademoiselle Chanel », centrée sur les questions de corps, de mode et de genre, afin de voir de quelle façon le *glamour* et la solitude apparaissent dans la vie de la protagoniste. « Mademoiselle Chanel » (2004) est un texte dramatique sur une des plus grandes créatrices de mode de l'histoire: Gabrielle Chanel (1883-1971). Innovatrice et subversive, Chanel a transformé l'image que les femmes avaient sur elles-mêmes, en (re)signifiant le corps féminin à partir du concept issu de l'acception de l'élégance en tant que liberté en mouvement. La créatrice s'est servie du décor corporel afin de transgresser les frontières du genre à la recherche d'une mode fonctionnelle, pratique et confortable. À travers le vêtement, elle a combattu les règles de conduite et d'apparence pour les femmes de son époque à partir de l'élaboration d'un corps ambigu dont les contours se sont métamorphosés en un style qui s'est imposé tout au long du XX<sup>e</sup> siècle en devenant intemporel. La mode se définit en tant qu'un système de communication et, sous cet angle, en visant une analyse, j'emploie ici les fondements théoriques et méthodologiques issus de l'Analyse Critique du Discours (FAIRCLOUGH, 2001; JÄGER, 2001), des études des genres littéraires (auto)biographiques (ARFUCH, 2007), du concept de « biographème » de Roland Barthes (2005b), des études du corps (GROSZ, 2000; GOELLNER, 2003), de mode (CRANE, 2000; CASTILHO, 2006) et de genre social (PERROT, 2007; FLAX, 1991), entre autres. Face à la diversité de catégories suggérées par l'ACD, j'ai choisi celle des choix lexicaux et de l'*ethos* du personnage Chanel, tout comme le découpage de « fragments discursifs », selon trois grands « axes thématiques » (donnés (auto)biographiques; corps, mode et genre; *glamour* et solitude) sélectionnés selon l'observation et l'identification des aspects discursifs et des thèmes davantage expressifs et significatifs pour le récit de la vie de Chanel. L'analyse – une fois étant réalisée à partir de fondements théoriques et de concepts issus de différents domaines – permet de percevoir dans le texte de Maria Adelaide une histoire de vie caractérisée par des réalisations professionnelles et des drames individuels synthétisés par des expériences paradoxales de *glamour* et solitude.

**Mots-clés:** Mademoiselle Chanel; (auto)biographie; discours; mode; corps; genre.



## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>10</b>
<b>1 PONTO DE PARTIDA</b> .....	<b>16</b>
1.1 MODA E MULHERES, MULHERES NA MODA .....	16
1.2 PANOS DE FUNDO: O CONTEXTO DA MODA NO PERÍODO COCO CHANEL (1883 – 1971) .....	26
1.3 A (RE)SIGNIFICAÇÃO DOS CORPOS .....	34
1.4 A MAGIA DO <i>GLAMOUR</i> E O FENÔMENO DA SOLIDÃO .....	39
<b>2 ALINHAVOS TEÓRICOS</b> .....	<b>47</b>
2.1 FUNDAMENTOS DA ANÁLISE CRÍTICA DO DISCURSO (ACD) .....	47
2.1.1 Concepção tridimensional do discurso .....	51
2.1.2 Categorias de análise .....	54
2.2 O CENÁRIO (AUTO)BIOGRÁFICO .....	58
2.2.1 Construções de uma realidade vivida .....	62
2.2.2 A potência de um detalhe: o “biografema” .....	64
2.2.3 A (auto)biografia <i>Mademoiselle Chanel</i> .....	66
<b>3 TRAÇADO METODOLÓGICO</b> .....	<b>69</b>
3.1 CONSTITUIÇÃO DO <i>CORPUS</i> .....	69
3.2 INSTRUMENTOS DE ANÁLISE .....	71
3.3 PROCEDIMENTOS DE ANÁLISE .....	72
<b>4 ANÁLISE DE “MADEMOISELLE CHANEL”</b> .....	<b>76</b>
4.1 DADOS (AUTO)BIOGRÁFICOS .....	76
4.1.1 Fragmento 1 .....	76
4.1.2 Fragmento 2 .....	81
4.1.3 Fragmento 3 .....	86
4.1.4 Fragmento 4 .....	90
4.1.5 Fragmento 5 .....	95
4.1.6 “Biografemas”: detalhes de uma vida .....	100
4.2 CORPO, MODA E GÊNERO .....	102
4.2.1 Fragmento 6 .....	103
4.2.2 Fragmento 7 .....	106
4.2.3 Fragmento 8 .....	110

4.2.4 Fragmento 9 .....	115
4.2.5 Fragmento 10 .....	119
4.2.6 “Biografemas”: detalhes de uma vida .....	125
4.3 <i>GLAMOUR</i> E SOLIDÃO .....	127
4.3.1 Fragmento 11 .....	127
4.3.2 Fragmento 12 .....	130
4.3.3 Fragmento 13 .....	133
4.3.4 Fragmento 14 .....	136
4.3.5 Fragmento 15 .....	139
4.3.6 “Biografemas”: detalhes de uma vida .....	142
<b>ARREMATES FINAIS .....</b>	<b>144</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>152</b>
<b>ANEXOS.....</b>	<b>157</b>
<b>ANEXO A – FRAGMENTOS DISCURSIVOS: DADOS</b>	
<b>(AUTO)BIOGRÁFICOS.....</b>	<b>158</b>
<b>ANEXO B – FRAGMENTOS DISCURSIVOS: CORPO, MODA E GÊNERO</b>	
.....	<b>168</b>
<b>ANEXO C – FRAGMENTOS DISCURSIVOS: <i>GLAMOUR</i> E SOLIDÃO .....</b>	<b>179</b>

## LISTA DE QUADROS

<b>Quadro 1:</b> Estilistas de moda mais influentes do mundo .....	25
<b>Quadro 2:</b> Definição <i>glamour</i> Houaiss.....	39
<b>Quadro 3:</b> Definição <i>glamour</i> Aurélio .....	40
<b>Quadro 4:</b> Concepção tridimensional do discurso.....	51
<b>Quadro 5:</b> Categorias analíticas propostas no modelo tridimensional .....	52
<b>Quadro 6:</b> Fragmento 1 – Dados (auto)biográficos.....	78
<b>Quadro 7:</b> Fragmento 2 – Dados (auto)biográficos.....	83
<b>Quadro 8:</b> Fragmento 3 – Dados (auto)biográficos.....	87
<b>Quadro 9:</b> Fragmento 4 – Dados (auto)biográficos.....	92
<b>Quadro 10:</b> Fragmento 5 – Dados (auto)biográficos.....	97
<b>Quadro 11:</b> Fragmento 6 – Corpo, moda e gênero .....	104
<b>Quadro 12:</b> Fragmento 7 – Corpo, moda e gênero .....	108
<b>Quadro 13:</b> Fragmento 8 – Corpo, moda e gênero .....	112
<b>Quadro 14:</b> Fragmento 9 – Corpo, moda e gênero .....	116
<b>Quadro 15:</b> Fragmento 10 – Corpo, moda e gênero .....	122
<b>Quadro 16:</b> Fragmento 11 – <i>Glamour</i> e solidão.....	128
<b>Quadro 17:</b> Fragmento 12 – <i>Glamour</i> e solidão.....	131
<b>Quadro 18:</b> Fragmento 13 – <i>Glamour</i> e solidão.....	135
<b>Quadro 19:</b> Fragmento 14 – <i>Glamour</i> e solidão.....	138
<b>Quadro 20:</b> Fragmento 15 – <i>Glamour</i> e solidão.....	140
<b>Quadro 21:</b> Construção do <i>ethos</i> da personagem Chanel.....	147

## INTRODUÇÃO

A moda vestimentar<sup>1</sup> é um aspecto importante do comportamento não verbal, pois desempenha uma ampla variedade de funções significativas. Por meio dela, os indivíduos apresentam-se, comunicando os seus modos de ser e estar no mundo, por intermédio de um corpo vestido e suas aparências plurais. Como uma prática sociocultural, a moda é um fenômeno que oferece espaço para empreender o diálogo entre os sujeitos e a sociedade. Entendida de forma ampla, possibilita a concretização de subjetividades e no imbricamento com o corpo, arquiteta regimes de presença, de interações e de visibilidades.

A vestimenta pode ser considerada uma manifestação visual das mudanças sociais e um meio de instituir discursos. Entendida como uma extensão da pele, ou uma segunda pele, permite ao ser humano expressar-se amplamente nas manifestações discursivas que o presentificam em seu contexto social. Ao ser exposto um sujeito, quer por um texto verbal, oral ou escrito, quer por uma gestualidade, quer por uma combinatória vestimentar, pode-se apreender, pelos modos de sua manifestação, a quais movimentos discursivos ele se filia. Desta forma, é possível afirmar que a moda é uma prática e de comunicação e significação digna de ser estudada e pesquisada sob diferentes óticas acadêmicas.

A minha formação em Design de Moda e a minha paixão por este sistema, no qual as publicações e os estudos críticos são muito recentes, me levaram a continuar estudando-o, no intuito de compreender a moda muito além de sua suposta frivolidade<sup>2</sup>. Com o meu ingresso no Programa de Pós-Graduação em Letras – Linguística Aplicada e, após o extenso aprendizado com as disciplinas cursadas, foi possível ampliar as minhas noções de moda a partir de subsídios teóricos, os quais me permitiram

---

<sup>1</sup> 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, p. 24). Nesta dissertação, o termo “moda” passará a ser empregado sempre no contexto do vestuário.

<sup>2</sup> Apesar da inegável relevância econômica do setor de vestuário e têxtil, a essencial rede de informações para consolidar a cultura do design de moda brasileiro é incipiente, se considerarmos a quantidade de institutos, centros de pesquisa, associações, bibliotecas, tecitecas, museus, editoras e eventos existentes no Brasil (PIRES, 2008, p. 14-15). Em um sentido mais global, Lipovetsky (2009) aponta que “a questão da moda não faz furor no mundo intelectual. [...] A moda é celebrada no museu, é relegada à antecâmara das preocupações intelectuais reais; está por toda parte na rua, na indústria e na mídia, e quase não aparece no questionamento teórico das cabeças pensantes. [...] A moda tornou-se um problema esvaziado de paixões e de desafios teóricos, um pseudoproblema cujas respostas e razões são conhecidas previamente; o reino caprichoso da fantasia só conseguiu provocar a pobreza e a monotonia do conceito” (p. 9-10).

compreendê-la como uma linguagem. Pelo viés dos estudos do discurso, no bojo da Linguística Aplicada, a moda pode ser reconhecida como um processo de transformações incessantes, se caracterizando como uma linguagem cujos sentidos mudam constantemente.

Ao cursar a disciplina *Gênero, Discurso e Relações Sociais*, ministrada pela professora e, agora, minha orientadora de mestrado Eliane Campello, optei por trabalhar dentro destes temas, os quais possuem uma estreita relação com a moda e, conseqüentemente, com o corpo. Na tentativa de reunir em um mesmo trabalho o entrecruzamento entre estas áreas de conhecimento, selecionei como objeto de estudo a (auto)biografia<sup>3</sup> *Mademoiselle Chanel*, de autoria da escritora brasileira Maria Adelaide Amaral (2004). Trata-se de uma peça teatral<sup>4</sup>, cujo texto favorece a abordagem interdisciplinar e tematiza o percurso de vida, pessoal e profissional, da mulher que se tornou uma das mais respeitadas personalidades no universo *glamouroso* da moda. Maria Adelaide (re)lê, (re)visa e (re)escreve Chanel, a vida e a lenda, humanizando-a.

Há uma grande diversidade de material acerca da trajetória e obra da estilista de moda Coco Chanel, variando desde inúmeras bibliografias a diversos filmes, sites e blogs<sup>5</sup>. Entre tantas opções, elegi trabalhar nesta dissertação com o texto de Maria Adelaide, por considerá-lo provocativo e, de certa forma, inovador. A (auto)biografia *Mademoiselle Chanel* inclui novidades, apesar de ser elaborada a partir de obras preexistentes. Nesta narrativa, as revelações acerca da vida e da lenda Chanel são escritas de uma maneira instigante e a autora inova alguns aspectos concernentes tanto aos gêneros textuais, quanto aos sentidos passíveis de serem alcançados no desdobramento dos enunciados. O tom intimista des(re)vela uma personagem Chanel singular, pois evidencia suas reminiscências, além de fazer um trabalho com base na memória, explorando os seus aspectos mais íntimos. A forma como a autora configura

---

<sup>3</sup> Neste estudo, opto pela utilização do termo desta forma, visto que a obra *Mademoiselle Chanel* é entendida aqui como uma biografia com forma autobiográfica, o que explicarei mais adiante.

<sup>4</sup> Em 1991, Maria Adelaide Amaral recebeu a encomenda para a escrita de uma peça teatral, a qual foi posteriormente publicada, dando origem à publicação *Mademoiselle Chanel* (2004). A peça foi apresentada nove vezes em Paris. Com uma equipe composta apenas por brasileiros, a montagem foi aplaudida de pé no teatro *Comédie des Champs-Élysées* e mereceu elogios de Karl Lagerfeld (atual diretor criativo da marca) e da alta cúpula da Maison Chanel. Marília Pêra, que interpreta Coco Chanel, foi ovacionada pela platéia.

<sup>5</sup> A vasta bibliografia a respeito de Coco Chanel conta com obras como: *A era Chanel* de Edmonde Charles-Roux (2007); *Coco Chanel e Igor Stravinsky* de Chris Greenhalgh (2010); *O evangelho de Coco Chanel* de Karen Karbo (2010); *Coco Chanel* de Justine Picardie (2011); *Dormindo com o inimigo: a guerra secreta de Coco Chanel* de Hal Vaughan (2011), entre outras. Dentre os filmes que retratam a história da estilista estão: *Coco Chanel* (2008); *Coco Antes de Chanel* (2009) e *Coco Chanel & Igor Stravinsky* (2009). Além disso, a estilista possui diversos sites e blogs que homenageiam a sua história e as suas criações (<www.chanel.com> é o site oficial da marca Chanel).

Chanel, leva a entender o texto como uma biografia com conformações autobiográficas, o qual se organiza a partir de uma complexa teia entre emoções e sentimentos advindos de personagens concebidas por meio de um espírito de verdade.

A publicação *Mademoiselle Chanel* (2004) contém dois textos muito semelhantes entre si, mas com especificidades que lhes são inerentes: um está no formato de monólogo e o outro no de diálogo. O texto intitulado “Mademoiselle Chanel (o monólogo)”, localizado na segunda metade do livro, é o primeiro escrito da autora para a peça teatral, o qual é composto somente pela personagem Chanel expondo seus sentimentos e sua história de vida. Após certo tempo, Maria Adelaide reformula a narrativa inicial, incluindo uma segunda personagem (uma modelo) para dialogar com a estilista. Este novo texto que está situado na primeira metade do livro, nomeado “Mademoiselle Chanel”, é o eleito para ser levado aos palcos do teatro e servirá de *corpus* para este estudo. A escolha de “Mademoiselle Chanel”, o diálogo, como objeto de análise, deve-se a sua maior dinamicidade, observada por meio da interação entre as personagens, as quais expõem suas distintas visões a respeito de alguns temas, tais como profissão, família e relacionamentos amorosos.

A escolha da pessoa Chanel deve-se a sua extrema relevância na história da moda, como uma estilista que mudando a moda, modificou a imagem que as mulheres tinham de si próprias. Roland Barthes (2005a), 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, revolucionária no seu estilo de vida, é antes de mais nada inovadora e pioneira na sua proposta de libertação do corpo feminino. De origem humilde, constrói um império de moda, povoado de acessórios, perfumes, cosméticos, bijuterias e joalheria. Patrocinadora das artes, musa de grandes criadores, Gabrielle é amada por homens muito poderosos, porém, nunca chega a se casar. É uma mulher trabalhadora e independente. Criadora genial, aproveita o seu incrível talento para a moda e transforma-o em um empreendimento vitorioso que sobrevive à sua morte. A *maison* Chanel continua ativa e próspera.

Com base nestas colocações pretendo **analisar no texto de Maria Adelaide Amaral, a construção da (auto)biografia “Mademoiselle Chanel”, voltando atenção às questões de corpo, moda e gênero, com o fim de estabelecer de que forma o *glamour* e a solidão se presentificam na vida da personagem Coco Chanel.**

O objetivo geral se desdobra nos seguintes objetivos específicos:

- verificar se há um entrecruzamento discursivo entre a vida profissional e privada da personagem Chanel, com ênfase nas noções de *glamour* e *solidão*, a partir do estudo das escolhas lexicais empregadas por Maria Adelaide Amaral na construção desta (auto)biografia;
- identificar elementos significativos no discurso da estilista na narrativa “Mademoiselle Chanel” e analisá-los, com o fim de explicitar características discursivamente constitutivas das (auto)imagens (*ethos*) construídas pela protagonista;
- perceber e interpretar alguns “biografemas” no discurso de Maria Adelaide Amaral como elementos indiretos na construção da vida da personagem Chanel;
- averiguar as relações multi/inter/textuais, no âmbito do discurso da autora e da protagonista, entre Coco Chanel e o corpo, a moda e o gênero, com o intuito de estabelecer a relevância de sua atuação como mulher e profissional de sucesso.

O desenvolvimento do trabalho ocorre com fundamento em questões norteadoras, que levam a averiguar a construção da (auto)biografia “Mademoiselle Chanel”, a partir do exame de fragmentos de discurso. Questiono se as escolhas lexicais, empregadas por Maria Adelaide Amaral, demonstram um entrecruzamento discursivo entre a vida profissional e privada da personagem Chanel, com ênfase nas noções de *glamour* e *solidão*. Procuo saber de que forma elementos significativos da vida da estilista, auxiliam na construção de suas (auto)imagens – *ethos*. Pergunto, ainda, como alguns dos “biografemas” presentes no discurso da autora contribuem, mesmo que de maneira indireta, para dar visibilidade a aspectos relevantes da vida de Coco Chanel. E de que modo as relações multi/inter/textuais entre a protagonista, o corpo, a moda e a perspectiva de gênero social, são relevantes na sua atuação como mulher e profissional de sucesso.

Para dar conta desta variada gama de aspectos, recorro a fundamentos teóricos e a conceitos oriundos de áreas diversas, que não são incompatíveis, mas se complementam. A Análise Crítica do Discurso (ACD), com base em Fairclough (2001) e Jäger (2001), é o fundamento teórico principal para a realização deste trabalho. Por

meio do emprego de algumas de suas categorias será feita a ligação entre os conceitos e áreas de conhecimento utilizadas para análise do *corpus* da pesquisa. Dentre as inúmeras categorias de análise da ACD, opto por trabalhar com as escolhas lexicais e o *ethos*<sup>6</sup> (MAINGUENEAU, 2005, 2006, 2008; CHARAUDEAU, 2015); a primeira, por auxiliar na identificação dos variados sentidos das palavras e das ambivalências semânticas; a segunda, por permitir reconhecer a construção da representação social da personagem Chanel; ambas, por possibilitarem considerar os valores ideológicos que se interpõem nas escolhas lexicais e no *ethos*, enquanto se entrecruzam nos espaços discursivos de várias e multi/inter/significações.

Além disso, para estudar o texto dramático de Maria Adelaide, “Mademoiselle Chanel”, recorro a questões relacionadas ao gênero literário (auto)biográfico, na perspectiva de Leonor Arfuch (2007) e ao conceito de “biografema” de Barthes (2005b). Arfuch contribui com o trabalho ao apresentar a (auto)biografia como a exposição pública de uma vida privada, enquanto que o “biografema” colabora com a construção da existência de uma pessoa a partir de informações fragmentárias.

A fim de ampliar o quadro teórico desta dissertação acrescento as noções de corpo (GROSZ, 2000; GOELLNER, 2003), moda (CRANE, 2000; CASTILHO, 2006) e gênero (PERROT, 2007; FLAX, 1991)<sup>7</sup>, que serão analisadas concomitantemente, pois se apresentam inter-relacionadas na narrativa: para a personagem Chanel é o corpo que dá a dimensão para se chegar a uma moda confortável para as mulheres. Sob o olhar das questões de gênero, no decorrer desta dissertação evitarei uma aplicação sexista da linguagem, ou seja, trabalharei com os vocábulos flexionados nos dois gêneros (feminino/masculino), objetivando proporcionar um tratamento equitativo entre mulheres e homens.

Na narrativa, a personagem Chanel se encontra imersa em um espaço discursivo que se coloca entre a magia do *glamour* e a eloquência da solidão. Nesse âmbito, me apoio principalmente na visão de Morin (1997) e Pinheiro e Tamayo (1984) para explorar estes dois fenômenos que conjuntamente estruturam a vida da estilista. As noções relacionadas a esses temas serão discutidas e trabalhadas no decorrer desta pesquisa, por integrarem significativamente o discurso da protagonista.

---

<sup>6</sup> Nesta pesquisa, o termo “*ethos*” está padronizado de acordo com a grafia de Fairclough (2001, p. 207).

<sup>7</sup> Refiro estas/es autoras/es aqui por serem as/os que me oferecem uma maior sustentação teórica, entretanto na elaboração deste trabalho me valho de conceito de outras/os pesquisadoras/es.



Para o desenvolvimento da ideia proposta, esta dissertação está estruturada em quatro capítulos, além da “Introdução” e dos “Arremates finais”. O primeiro capítulo, “Ponto de partida”, trata de questões gerais envolvendo o objeto de estudo: o fenômeno da moda e a participação das mulheres como consumidoras e produtoras deste sistema; o contexto da moda durante a existência da estilista Coco Chanel; os (re)significados dos corpos; e as noções de *glamour* e solidão. O segundo capítulo, “Alinhavos teóricos”, desenvolve-se com base no aparato teórico-metodológico que fundamenta esta pesquisa: os principais pressupostos da Análise Crítica do Discurso (ACD), a possibilidade de realizar a análise a partir de uma seleção de fragmentos do discurso, e as particularidades da escrita (auto)biográfica. O terceiro capítulo, “Traçado metodológico”, descreve a constituição do *corpus*, as categorias eleitas e os passos e critérios de análise. O quarto capítulo, “Análise de ‘Mademoiselle Chanel’”, traz o exame individual de cada fragmento selecionado. E finalmente, os “Arremates finais”, apresentam sinteticamente o resultado das análises, explorando os seus aspectos mais relevantes.

Por fim, coloco que esta pesquisa vinculada à área de Texto, discurso e relações sociais, é de cunho qualitativo em razão da conjugação de noções e conceitos diversos, advindos de áreas distintas do conhecimento. Sob a égide da Análise Crítica do Discurso, pretendo averiguar em que medida o discurso de Maria Adelaide Amaral, em “Mademoiselle Chanel”, reúne corpo, moda e gênero, para representar a estilista no seu percurso de vida, em que “costura” o *glamour* das passarelas com seu profundo sentimento de solidão.

## 1 PONTO DE PARTIDA

### 1.1 MODA E MULHERES, MULHERES NA MODA

*A moda não é algo presente apenas nas roupas. A moda está no céu, nas ruas, a moda tem a ver com ideias, a forma como vivemos, o que está acontecendo.*

(Coco Chanel)

Tradicionalmente, as teorias em torno da moda carecem de prestígio, não possuindo o mesmo reconhecimento que, por exemplo, as artes visuais e a arquitetura. Este campo pode ser considerado de natureza ainda exploratória, em razão de seus pressupostos teóricos não estarem satisfatoriamente claros ou definidos. Entre o final do século XIX e o início do século XX, o tema obtém certo destaque nas reflexões de artistas e intelectuais empenhados em desvendar este fenômeno<sup>8</sup>. Porém, na entrada do século XX, a moda passa a ser estigmatizada, tendo seus estudos relegados ao ostracismo até os anos 1970<sup>9</sup>, ainda que a importância econômica e social do setor tenha crescido consideravelmente. Nos últimos anos do século XXI, esta condição se modifica em certo grau com um aumento das publicações acadêmicas sobre o assunto<sup>10</sup>. Para as/os pesquisadoras/es da área, a carência de estudos teóricos ou acadêmicos ainda representa uma lacuna, exigindo esforço no sentido de ampliar as possibilidades de compreensão do pensar/fazer moda (CASTILHO, 2006; CRANE, 2006; SVENDSEN, 2010).

Inscrita simultaneamente na história da arte e da humanidade, a moda ocupa um lugar singular, valendo a pena sublinhar sua importância. Estudá-la permite dar conta de mudanças sociais, da transformação de códigos culturais, da rapidez e da complexidade das trocas comerciais. A este respeito, o filósofo italiano Massimo Baldini (2006, p. 54)

<sup>8</sup> A lista dos que realmente dedicam alguma atenção teórica à moda entre o final do século XIX e o início do século XX inclui Thorstein Veblen e Georg Simmel. Veblen, em sua obra *The Theory of the Leisure Class* (1899/1974), foca na diferenciação de classes estabelecidas pelo vestuário. Já Simmel trabalha no seu tratado *Philosophie der Mode* (1905/2008) com o vínculo entre moda e identidade.

<sup>9</sup> Roland Barthes e Gilles Lipovetsky se enquadram nos autores que escreveram sobre moda nesta época. *Système de la mode*, de Roland Barthes (1967/2009), trata de uma abordagem semiológica do tema e Lipovetsky publica em 1987 (2009) um dos primeiros ensaios críticos sobre a evolução da moda nos séculos XIX e XX em *L'empire de l'éphémère*.

<sup>10</sup> Nos últimos anos do século XXI há o trabalho da norte-americana Diana Crane (2000/2006), do norueguês Lars Svendsen (2004/2010) e das brasileiras Kathia Castilho (2004/2006) e Mara Rúbia Sant'Anna (2014) na formação dos primeiros polos de pesquisa em moda e ciências humanas.

argumenta que a moda está tão intimamente ligada ao espírito humano que é como o seu reflexo. Com efeito, a moda indica posições sociais, explora e aponta posições sexuais, materializa subjetividades, se coloca em relação a instituições políticas ou ideológicas.

A teoria elaborada em 1905 pelo sociólogo alemão Georg Simmel (2008)<sup>11</sup>, defende que a moda caracteriza-se por unir o gosto pela imitação e o gosto pela mudança, o conformismo e o individualismo, a aspiração a fundir-se no grupo social e o desejo de diferenciar-se dele, ainda que por pequenos detalhes. Para o autor, a moda se manifesta a partir de um processo de imitação das elites sociais por parte de seus inferiores, desencadeando um movimento transitório. Este fenômeno denominado de “*trickle down effect*” é ampliado, posteriormente, com a noção de que as novidades podem vir também dos estratos mais baixos da sociedade (“*bubble up effect*”), ainda que para se difundirem seja “necessário um exemplo social de grande destaque [...] de onde provenha um contínuo fluxo de imitação” (BALDINI, 2006, p. 65). A respeito deste processo de difusão “de baixo para cima”, Crane (2006) acrescenta que fatores como a idade e o estilo de vida podem substituir, em certos casos, o *status* social como variáveis que transmitem prestígio à/ao inovadora/inovador de moda.

Como um produto sociocultural, a moda materializa-se e atualiza-se no processo desencadeado pelas escolhas – de trajés, adornos e acessórios – realizadas pelo sujeito. O adorno, o pudor e a proteção são entendidos, por grande parte dos teóricos de moda, como as motivações fundamentais da utilização de roupas pelos seres humanos. Entretanto, Castilho (2006) relata que a partir de estudos verificou-se que a necessidade de adornar-se, de enfeitar-se, está entre os anseios primeiros<sup>12</sup>. Independentemente de assumir função estética, de proteção, pudor ou magia, a indumentária<sup>13</sup>, compreendida como uma ocorrência universal fundada em todas as sociedades humanas, sempre serviu como uma forma de expressão, de comunicação. Existem, ainda hoje, sociedades humanas que desconhecem por completo a roupa, porém, nenhuma delas, por sua vez, ignora a arte de se adornar (CASTILHO, 2006).

Cumprida a sua função primeira – de adornar e embelezar o corpo – a moda e o próprio corpo constroem regimes de interações e de presença, desempenhando uma ampla variedade de funções comunicativas. Contudo, para Roland Barthes (2005a), o

---

<sup>11</sup> De acordo com Crane (2006), “A visão mais conhecida sobre moda e maneiras de vestir-se encontra-se na teoria de Georg Simmel” (p. 30).

<sup>12</sup> Segundo a autora, esta é uma necessidade básica mesmo dos primatas, que revestem seus corpos antes para o embelezamento do que para a proteção.

<sup>13</sup> O conjunto formado pelos trajés, adornos e acessórios é nomeado indumentária (CASTILHO, 2006, p. 18).

vestuário, além de comunicativo, é também significativo, visto que significar quer dizer que os objetos não veiculam apenas informações (caso em que comunicariam), mas constituem também sistemas estruturais de signos de diferenças, de oposições e de contrastes. O autor considera que

O homem [sic] vestiu-se para exercer sua atividade significativa. O uso de um vestuário é fundamentalmente um ato de significação, além dos motivos de pudor, adorno e proteção. É um ato de significação, logo um ato profundamente social, alojado no próprio cerne da dialética das sociedades (BARTHES, 2005a, p. 363-364).

Diferentes pesquisadoras/es deram como certa a existência de uma linguagem do vestuário<sup>14</sup> (BALDINI, 2006, p. 94). Sob esta perspectiva, a indumentária desempenha um papel singular na percepção de si e do outro na interação social, caracterizando-se como uma expressão constante da subjetividade. No interior das possibilidades humanas criadas para o fenômeno da comunicação e da significação, a moda pode ser entendida como a manifestação de um discurso, podendo ser lida como um texto<sup>15</sup>, que, por sua vez, veicula um discurso. Na função de discursos não-verbais, as roupas compõem uma arquitetura têxtil em que, segundo Castilho (2006),

[...] as linguagens das linhas, das formas, das cores, das proporções e dos volumes expressam e são traduzidas artisticamente pela organização plástica da moda, numa manifestação que pode ser percebida e compreendida pelos integrantes de uma dada situação interativa (p. 39).

As escolhas operadas pelas pessoas evidenciam aspectos acerca de determinadas características próprias, permitindo atualizar suas posições ou revelar seus dados. Ao se visualizar um sujeito pode-se apreender, pelos modos de sua manifestação, particularidades como o tipo de papel que ele possui na sociedade, sua posição econômica, suas conjunções ou disjunções com valores sociais, seu caráter psicológico, sua visão de mundo, seus humores, etc. Ademais, por integrarem uma história localizada no tempo e no espaço, as roupas auxiliam na transmissão de valores de uma

<sup>14</sup> Conjunto de peças de roupas e complementos que as acompanham. O vestuário possui usos diversos, podendo ser um elemento de moda, um traje popular, um figurino cênico, uma indumentária, etc. (CRANE, 2006, p. 21-22).

<sup>15</sup> Segundo Diana Crane (2006, p. 465), se considerarmos as roupas como textos, vemos que nas sociedades com classes bem definidas elas funcionam como textos “fechados”, com um significado relativamente estável, pois as roupas mudam pouco. Nas sociedades atuais, mais fragmentárias e distantes de um processo de homogeneidade sociocultural, por outro lado, elas funcionam como textos “abertos”, podendo adquirir novos significados a todo momento.

sociedade: “elas veiculam assim uma concepção ética e estética” (CASTILHO, 2006, p. 130).

Os seres humanos se consideram incorporados à sociedade quando se revestem pelas características culturais, ou seja, assumem a uniformidade dos gestos, das regras e das construções vestimentares, as quais os permitem assimilar a sua natureza inserida em determinada cultura. Além desta postura reconhecida como contratual, Castilho (2006) relata que, de forma contrária, as pessoas podem assumir posições polêmicas em relação aos valores estabelecidos que garantem uma dada ordem social, bastando, para isso, incorporarem comportamentos que estejam em oposição às “normas”. Desta maneira, os seus modos de parecer significam o seu ser e estar no mundo.

Portadora de uma série de construções discursivas, a moda possibilita classificações recíprocas entre os sujeitos segundo diversos aspectos, entre os quais o sexo. Castilho (2006) levanta a hipótese de que o vestuário é sempre capaz de expressar visualmente a oposição entre os sexos, assinalando características do feminino e do masculino. Segundo a autora, as regras de categorias de trajes, diferentes para homens e mulheres, “são impostas a cada indivíduo em qualquer contexto social, desde os primeiros meses de vida até sua morte” (p. 110) e são permeadas por um caráter de extrema rigidez, em que o uso dos trajes previstos a cada sexo, expressa adequação perante o grupo social. Em acordo com este pensamento, Crane (2006) aponta:

Sendo uma das mais evidentes marcas de status social e de gênero – útil portanto para manter ou subverter fronteiras simbólicas –, o vestuário constitui uma indicação de como as pessoas, em diferentes épocas, veem sua posição nas estruturas sociais e negociam as fronteiras de status (p. 21).

As questões de gênero surgem como um relevante eixo quando o intuito é analisar a criação da (auto)biografia de Chanel escrita por Maria Adelaide Amaral, visto que este é compreendido por meio dos “[...] significados de masculino e de feminino e das consequências de ser atribuído a um ou a outro gênero dentro de práticas sociais concretas” (FLAX, 1991, p. 230). Os significados para o que é ser mulher e ser homem não estão ligados aos conceitos biológicos, ou seja, às características anatômicas e fisiológicas do sexo feminino e masculino, mas sim às construções socioculturais, às representações significativas relacionadas às formas pelas quais se reconhece e se distingue cada sexo e o que passa a ser definido como masculinidade e feminilidade em um determinado momento histórico. Assim, o gênero é pensado com respeito a

diferenças sociais percebidas entre os sexos, conforme a cultura, a época, a idade, a raça e a classe social.

Apesar de serem processos socioculturais historicamente variáveis, as relações de gênero revelam ser (mais ou menos) relações de dominação (FLAX, 1991, p. 228). Há muito tempo presente e estabelecida nas civilizações ocidentais, a cultura patriarcal, em que o homem possui um poder maior do que a mulher, dá a impressão de ser parte da natureza humana, permitindo que sejam consideradas privilegiadas as qualidades e os significados associados ao masculino (SCOTT, 1990). A consequência da naturalização desta rígida estrutura social é o aprisionamento, por parte dos indivíduos, aos estereótipos, no intuito de se ajustarem aos conceitos pré-estabelecidos de papéis direcionados à mulher e ao homem, em que a primeira é caracterizada por fraqueza, passividade, emoção, delicadeza e gentileza, enquanto o segundo é compreendido como dotado de força, dominação, racionalidade, coragem, ousadia, agressividade.

Judith Butler (1998) coloca que gênero é “[...] a estilização repetida do corpo, um conjunto de atos repetidos dentro de um molde altamente rígido que se consolida ao longo do tempo para produzir a aparência de substância de um tipo ‘natural’ de ser” (p. 32, ênfase no original). A produção e reprodução de discursos pelos sujeitos em um contexto histórico, político e social, produz um sistema de representações e autorrepresentações sociais, expressas não só em comportamentos e padrões morais, mas também em modelos corpóreos e em normas vestimentares. Desta forma, a partir de um contrato implícito, homens e mulheres tendem a aceitar as regras de estruturas básicas referentes às formas de adornar-se e de vestir-se.

Tradicionalmente, os trajes e adornos significam de maneiras diversas quando são usados pelos diferentes sexos. As roupas são capazes de apresentar mensagens que se referem às maneiras pelas quais mulheres e homens consideram seus papéis de gênero, ou como se espera que elas/eles os percebam. Nas referências atreladas ao sexo feminino, por exemplo, a moda ocidental privilegia atualmente, sobretudo, a região dos ombros e braços, colo e seios, cintura, quadril. Nas associações feitas com o sexo masculino, por outro lado, destaca-se a importância que a moda confere aos ombros e braços, tórax, quadril e pernas (CASTILHO, 2006, p. 147).

Ao longo da história do vestuário, conforme explica Castilho (2006), é sempre o traje masculino o que menos sofre interferência em suas formas e proporções e o que mais se aproxima da realidade anatômica humana. O feminino, por sua vez, vem mostrando efetuar sobre a anatomia operações de mudanças de maior intensidade que

ênfatizam algumas regiões corpóreas específicas. Mediante o uso de diversos artifícios, a mulher modifica a sua visualização corpórea, anulando, dissimulando, ampliando ou engrandecendo certas partes do corpo<sup>16</sup>. Ainda sobre a produção de características diversas no masculino e no feminino por parte da moda, a autora coloca que,

a vestimenta masculina sempre esteve relacionada à sua concepção social: [...] à guerra, à força, à possibilidade de sobrevivência, ao trabalho e a todas subdivisões sociais que esse oferece e classifica em termos de estabilidade de classes econômicas e sociais. No que diz respeito à decoração do corpo feminino, a busca é, de maneira geral, a de realçar, por meio do traje, a sensualidade, exibindo um jogo articulado entre o revelar e o velar, o mostrar e o ocultar, o evidenciar e o dissimular, as diferentes regiões do corpo, consideradas culturalmente sensuais ou eróticas (p. 183).

A diferenciação entre a indumentária feminina e a masculina se dá por volta de 1350, junto ao nascimento do sistema da moda<sup>17</sup>. Este sistema, que possui como principal característica o seu caráter efêmero, começa a existir quando as sociedades passam a aderir à mudança contínua de vestuário, pois “não há sistema de moda senão quando o gosto pelas novidades se torna um princípio constante e regular” (LIPOVETSKY, 2009, p. 30). Mesmo que certas civilizações tenham sido menos conservadoras do que outras, em razão dos seus estilos muito duradouros<sup>18</sup>, pode-se dizer que

A moda no sentido estrito quase não aparece antes da metade do século XIV. Data que se impõe, em primeiro lugar, essencialmente em razão do 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. Revolução do vestuário que lançou as bases do trajar moderno (LIPOVETSKY, 2009, p. 31)

---

<sup>16</sup> Diversos casos na História da vestimenta podem ser citados para ilustrar esta afirmação, dentre eles: a deformação dos pés das chinesas, com o objetivo de garantir um bom casamento, pois a mulher não consegue caminhar e depende absolutamente de seu marido; as saias ocidentais do Barroco e Rococó, uma vez que a arquitetura dos castelos e o mobiliário devem ser modificados para que as mulheres possam ocupar e se locomover neste espaço, e o espartilho, o qual dificulta a circulação sanguínea da mulher, fazendo-a, muitas vezes, desmaiar, ressaltando a valorização da figura masculina vista como capaz de garantir a sobrevivência desta mulher (CASTILHO, 2006, p. 120).

<sup>17</sup> Afirma-se em geral que a moda no vestuário tem suas origens no fim do período medieval, possivelmente no início do Renascimento, em conexão com a expansão do capitalismo mercantil (SVENDSEN, 2010, p. 22).

<sup>18</sup> Conforme Svendsen (2010), não se pode falar de moda na Antiguidade grega e romana, por exemplo, porque nesta época não há autonomia estética individual na escolha das roupas. O vestuário europeu muda relativamente pouco da era romana até o século XIV. Embora tenham variações nos materiais e nos detalhes das roupas, neste período, para todos os efeitos a sua forma permanece inalterada.

O nascimento da moda no Ocidente coincide com a promoção do masculino como “padrão da aparência”, revelando o lugar preponderante dos homens na esfera do vestuário. No século XVII, as vestimentas femininas são ainda muito mais sóbrias e sofrem menos transformações que as masculinas. Certos trajes, quando utilizados pelos homens, assumem significados específicos, como a glória na hierarquia militar, civil ou religiosa. “No conjunto, a indumentária masculina conferia aos homens o poder, a grandeza, a riqueza e a dignidade no contexto de uma determinada coletividade” (CASTILHO, 2006, p. 113).

É apenas no século XVIII que se efetua a oscilação histórica da moda que permanece até hoje, em que os caprichos, as extravagâncias, os refinamentos tornaram-se mais característicos do feminino que do masculino (LIPOVETSKY, 2009). O século XIX sistematiza e institucionaliza esta preeminência feminina na ordem da aparência, da moda e do luxo. O homem agora se veste sobriamente, visto que as suas atenções estavam voltadas para o cultivo da individualidade através do trabalho, do saber através do interesse pelas ciências e do gosto pelas artes. Já a mulher passa a ser responsável por evidenciar a riqueza e o poder econômico de seu marido através do vestuário, por meio de objetos de joalheria e trajes preciosos realizados pela alta-costura<sup>19</sup>.

As roupas da moda para as mulheres do século XIX possuem elementos de controle social, pois exemplificam a concepção dominante e restritiva dos papéis femininos da época. A natureza ornamental e nada prática do estilo de roupas das mulheres de classe alta, por exemplo, são reflexo do seu papel ideal de esposa e mãe, o qual não permite que trabalhem dentro ou fora de casa (CRANE, 2006). O modelo da mulher “dona de casa”, destinada exclusivamente às tarefas domésticas, de esposa e de mãe, vai de encontro ao seu papel de protagonista do consumo e alvo primeiro da oferta mercantil. Lipovetsky (2005) corrobora esta afirmação explicando que, a partir do século XIX, é a mulher que “dirige o consumo, perde-se nas delícias da compra, passa

---

<sup>19</sup> A alta-costura (*haute couture*) nasce em Paris no final do século XIX, caracterizando-se por ser uma confecção original centrada no luxo, no fazer à mão e sob medida. Em 1925, as suas vendas representam 15% das exportações francesas globais e ocupam a segunda posição no comércio exterior. Em 1953, a alta-costura parisiense produz 90 mil peças (LIPOVETSKY, 2005, p. 44). Este tipo de criação em escala artesanal opõe-se à produção em série e barata, chamada “*ready-to-wear*” (pronto para usar ou *prêt-à-porter*). A integração do “*ready-to-wear*” ao sistema da moda força as casas de alta-costura a adotarem um novo sistema como forma de sobrevivência. Assim, surge o *prêt-à-porter* de luxo, a partir de uma ideia de produção intermediária, oferecendo peças de qualidade elevada a preços mais baixos se comparados aos da alta-costura. Os valores das roupas deixam de ser exorbitantes, pois as peças não são mais exclusivas e o trabalho não é realizado manualmente. O estudo desenvolvido nesta dissertação tem como foco a alta-costura e o *prêt-à-porter* de luxo, pois são os modos de produção utilizados pela *maison* Chanel.



horas olhando vitrines, informa-se das novidades do comércio, vê-se tomada pela necessidade incoercível de consumir nos grandes magazines” (p. 72).

Estes fatores enraízam-se nos sistemas de valores e representações relativos à desigualdade de gêneros, nos papéis conferidos às mulheres e aos homens. Neste viés, ao longo da história, as mulheres vêm sendo associadas sistematicamente ao espaço privado e ao decorativo e os homens ao espaço público, à dominação política e econômica. Assim, as elas passam a ter a “obrigação de aparecer como o mais belo ornamento do homem, [...] não podendo chegar à felicidade senão no amor e no devotamento familiar” (LIPOVETSKY, 2005, p. 71). Somente no final do século XX é que começa a existir uma tentativa de reorganização estética mediante princípios baseados na igualdade de gêneros.

Embora os ideais hegemônicos de comportamento e aparência ainda permaneçam bastante diferentes para cada um dos gêneros, atualmente as noções fixas de identidade correspondentes às mulheres e homens e a intolerância à diversidade sexual entram em debate, iniciando um processo de transformação, de unificação. Como reflexo destes acontecimentos, a moda, por sua vez, começa a assumir um papel ambíguo, tendo em vista que ela é produto do social e sedimenta e reafirma o que é considerado padrão. Alguns artigos do vestuário, lentamente, começam a ser usados irrestritamente por homens e mulheres, subvertendo as normas estéticas. Neste sentido, algumas marcas de roupas que vestem ambos os sexos fazendo uso das mesmas peças, estão crescendo em número e visibilidade no mercado<sup>20</sup>, inaugurando uma moda unissex que aponta para uma possível desconstrução dos papéis de gênero (CASTILHO, 2006).

Entretanto, as diferenças de gênero não são cruciais somente na definição dos padrões estéticos das roupas e das atribuições no consumo de moda, mas são igualmente determinantes na demarcação dos papéis na produção de artigos de moda. A assimetria dos lugares das mulheres e dos homens ocorre também na profissão de estilista, compreendida como a atividade que tem como objetivo a criação de indumentárias assinadas, ou seja, trajes, adornos e acessórios que expressem os gostos e preferências da/o profissional responsável. Sobre a desigualdade de gênero no mercado de trabalho, Lipovetsky (2000) explica que,

---

<sup>20</sup> As marcas Lowie, Commes des Garçons e Yohji Yamamoto são algumas representantes da moda que acaba com o limite entre roupa para homem e roupa para mulher, popularmente conhecida como *Agender*.

Desde eras remotas, a ‘valência diferencial dos sexos’ constrói a hierarquia dos sexos dotando o masculino de um valor superior ao do feminino. Por toda parte as atividades valorizadas são as exercidas pelos homens; por toda parte os mitos e discursos evocam a natureza inferior das mulheres; por toda parte o masculino é designado por valores positivos e o feminino, por valores negativos; por toda parte se exerce a supremacia do sexo masculino sobre o sexo feminino. As trocas matrimoniais, as tarefas valorizadas, as atividades nobres da guerra e da política estão nas mãos dos homens (p. 232, ênfase no original).

Por certo, é inegável que as mulheres já não são exclusivamente destinadas à esfera privada e que o trabalho feminino adquiriu uma legitimidade social. Todavia, é igualmente verdade que sua condição nem sempre é semelhante à do trabalho masculino. Culturalmente, as atividades das mulheres ainda estão relacionadas ao trabalho doméstico e familiar, remetendo ao binômio “homem-provedor” e “mulher-cuidadora”. Sob esta perspectiva, Lipovetsky (2000) afirma que “por trás das aparências de permutabilidade dos papéis, reorganizam-se inscrições sociais diferenciais de cada sexo diante do trabalho e da família” (p. 241). Além disso, o autor expõe que,

A despeito de profundas mudanças, é preciso constatar que o estatuto do trabalho feminino segue não sendo análogo ao dos homens. E se a mulher ganhou o direito ao trabalho externo, não deixa por isso de continuar reservada às funções domésticas. Todas as pesquisas de que dispomos mostram que são as mulheres que continuam a assumir a maior parte da responsabilidade na educação dos filhos e nas tarefas domésticas (LIPOVETSKY, 2005, p. 74).

Mesmo em trabalhos habitualmente considerados femininos pela sociedade como, por exemplo, o ato de coser e de cozinhar, a ascensão a cargos mais elevados, de maior prestígio, é dificultada e, algumas vezes, vetada às mulheres. Historicamente, costurar e preparar comidas são funções destinadas às mulheres, contudo, isso ocorre quando os trabalhos de costura e cozinha são considerados mais simples, menos qualificados e com menores salários. Este cenário inverte-se na medida em que as funções passam a ser especializadas, reconhecidas como ofício e possuidoras de maiores remunerações. “Há muito mais chefs de cozinha homens que mulheres, assim como há muito mais estilistas de alta-costura homens que mulheres” (THOME, 2010, p. 833).

Na moda, o poder conferido à mulher envolve o consumo e os usos, enquanto o domínio masculino atua nos trabalhos de elaboração e gerência dos produtos do

vestuário. Em uma lista elaborada pela revista *Time*<sup>21</sup>, a qual exibe os mais influentes ícones de moda desde 1923<sup>22</sup>, é possível perceber que, dos 45 estilistas eleitos, apenas 10 são mulheres. Do mesmo modo, na obra de Palomo-Lovinski (2010) que aponta os criadores de moda mais influentes do mundo, dentre os 50 estilistas apresentados, somente 14 são do sexo feminino, conforme pode ser observado no quadro a seguir:

50 MAIORES ESTILISTAS DE MODA					
♂	Paul Poiret	♂	Claude Montana	♂	André Courrèges
♂	Karl Lagerfeld	♂	Jean P. Gaultier	♂	Thierry Mugler
♂	Ralph Lauren	♀	Ann Demeulemeester	♂	Nicolas Ghesquière
♂	Calvin Klein	♂	Marc Jacobs	♀	Vivienne Westwood
♂	Tom Ford	♀	Stella McCartney	♀	Jil Sander
♂	Isaac Mizrahi	♂	Mariano Fortuny	♂	Gianni Versace
♀	<b>Coco Chanel</b>	♀	Madeleine Vionnet	♀	Katharine Hamnett
♂	Adrian	♂	Cristóbal Balenciaga	♂	Helmut Lang
♂	Christian Dior	♀	Madame Grès	♂	John Galiano
♀	Claire McCardell	♂	Issey Miyake	♂	Narciso Rodriguez
♂	Halston	♂	Yohji Yamamoto	♀	Elsa Schiaparelli
♀	Mary Quant	♂	Romeo Gigli	♀	Rei Kawakubo
♂	Giorgio Armani	♂	Christian Lacroix	♂	Martin Margiela
♂	Yves S. Laurent	♂	Dries Van Noten	♂	Alexander McQueen
♂	Azzedine Alaia	♂	Francisco Costa	♂	Viktor & Rolf
♀	Donna Karan	♂	Pierre Cardin	♂	Hussein Chalayan
♀	Miuccia Prada	♂	Rudi Gernreich		*

**Quadro 1:** Estilistas de moda mais influentes do mundo. Baseado em Palomo-Lovinski, 2010.

\* Neste quadro, assim como na obra “Os estilistas de moda mais influentes do mundo” (2010), os nomes não estão posicionados de acordo com a relevância da/o criadora/criador para a indústria da moda, mas conforme os seguimentos e estilos estéticos.

Dados como este comprovam que a clivagem das orientações em função do sexo ainda é visível em diversas áreas, mesmo que nenhuma profissão possa mais ser considerada exclusivamente masculina. No âmbito da moda, a ação de costurar é atribuída às mulheres somente quando cumpre a função de atividade natural, referente à

<sup>21</sup> *Time* é uma revista de notícias publicada nos Estados Unidos, apresentando também uma edição europeia (*Time Europe*), uma edição asiática (*Time Asia*) e uma edição canadense (*Time Canada*). Segundo observadores da imprensa mundial, a *Time* é hoje a revista semanal de maior circulação no planeta. Disponível em <<http://time.com>>. Acesso em jul. de 2015.

<sup>22</sup> Disponível em <<http://content.time.com/time/specials/packages/completelist/0,29569,2110513,00.html>>. Acesso em jul. de 2015.

esfera privada ou, no máximo, a pequenos negócios, não gerando *status* e poder. No instante em que atinge este estágio, passa a ser admitida como uma profissão masculina. Efetivamente, as dificuldades encontradas pelas mulheres para se colocar no mercado de trabalho e ascender na carreira – também nas consideradas “atividades femininas” – podem ser entendidas como a máxima expressão das relações de poder entre os gêneros, demonstrando que a progressão do sexo feminino aos escalões hierárquicos do poder está apenas no início.

## 1.2 PANOS DE FUNDO: O CONTEXTO DA MODA NO PERÍODO COCO CHANEL (1883 – 1971)

A moda pode ser entendida como uma linguagem, que fala por meio de discursos não-verbais sobre o “espírito de seu tempo”<sup>23</sup>, carregando múltiplas significações acerca da época de sua criação, produção e utilização. Durante a história da humanidade, o vestuário se desenvolve e acompanha distintas etnias, civilizações e culturas em suas mais diversas transformações. Ao observá-lo, a partir de sua contextualização em um determinado meio social, torna-se possível perceber os costumes, os anseios, as projeções, as qualidades e as problemáticas que envolvem sua contemporaneidade. Posto isso, entendo ser relevante abordar alguns aspectos referentes à moda dominante durante o período de vida de Gabrielle Chanel, de 1883 a 1971, em vista de auxiliar na compreensão dos modos de ser, viver e vestir ao longo destes anos.

De 1883 ao início dos anos 1900, a Paris da *belle époque*<sup>24</sup> é caracterizada por excessos e exuberâncias, tanto nos costumes quanto nas roupas. Durante este período, as/os ricas/os desfrutam de extrema pompa e o símbolo desta vida composta por exageros é o espartilho cruzado em S, peça que retira a pressão do abdome, projeta o busto para frente e os quadris para trás, dificultando a respiração e as atividades físicas em geral. Em nenhum momento até então se tinha visto cinturas tão afuniladas. O espartilho divide opiniões no terreno da moda, mas a comunidade artística, a qual se opunha a esta peça, não era tão influente quanto a frivolidade. Nesta época, prevalecem

<sup>23</sup> Também conhecido como *Zeitgeist* (*Geist* - espírito; *Zeit* - tempo), um termo alemão que se refere ao clima moral, cultural e intelectual característico de uma determinada época (LIPOVETSKY, 2009).

<sup>24</sup> A *belle époque* é um período de cultura cosmopolita na história da Europa. Embora não seja possível demarcar rigorosamente seus limites, uma vez que ela é mais um estado espiritual do que algo preciso e concreto, existe um certo consenso que marca seu início por volta de 1870 e seu fim em 1914 com a eclosão da Primeira Guerra Mundial. A expressão designa o clima intelectual e artístico do período em questão, sendo este considerado uma era de ouro da beleza, divertimento, inovação e paz entre os países europeus (STEVENSON, 2012).

as formas arredondadas, curvilíneas e orgânicas, tanto na moda, como na arquitetura e no design (CRANE, 2006; STEVENSON, 2012).

No final do século XIX, a forma feminina é moldada por arame ou enchimento. A anquinha de meados dos anos 1880, uma armação localizada na parte traseira, logo abaixo da cintura, ostenta uma projeção rígida e uma estrutura dobrável. Assim como os espartilhos, as anquinhas também são peças nada práticas que dificultam as atividades em geral. Em relação aos acessórios femininos, é muito comum o uso de luvas longas de pelica, sombrinhas e “em todas as classes sociais era considerado inapropriado para uma mulher sair sem chapéu” (CRANE, 2006, p. 114).

Os estilos em voga originários de Paris são adotados por mulheres da Europa e dos Estados Unidos (p. 199). De modo geral, as mulheres devem se adaptar estritamente às normas culturais de diferenças de gênero no vestuário. A esposa exemplar não desempenha funções domésticas, podendo somente realizar atividades sociais com roupas que constroem o corpo e dificultam qualquer forma de movimento<sup>25</sup>. Estes comportamentos se unem ao ideal feminino vitoriano<sup>26</sup> de domesticidade e maternidade, marcado por valores puritanos e moralistas, em que as mulheres devem ser submissas aos maridos e dedicar-se em exclusivo à manutenção do lar e à educação dos filhos. As mulheres que precisam trabalhar vestem-se de forma elegante, mesmo em fábricas, e desempenham tarefas triviais com trajes restritivos e ornamentais (CRANE, 2006).

Na virada do século XIX para o século XX, especialmente na Inglaterra, a moda segue o ideal de beleza eduardiano<sup>27</sup>, definido a partir das predileções do rei Eduardo VII (1841–1910) por mulheres maduras, imponentes, de cabelos grisalhos e seios fartos. O porte da dama neste período é auxiliado por espartilhos, saltos altos e golas com barbatanas. Com o perfil um pouco mais livre do que nas décadas anteriores, as mulheres começam a forçar as barreiras impostas pela sociedade patriarcal. Neste sentido, em 1897, ativistas do feminismo, conhecidas como “sufragistas”, iniciam um

---

<sup>25</sup> Um exemplo da extrema rigidez relacionada ao comportamento feminino diz respeito às calças, as quais são proibidas por lei na França no início do século XIX; nesta época, para usá-las é necessária uma permissão especial da polícia. Esta legislação restritiva é uma reação ao comportamento das feministas francesas, que haviam usado calças como parte de seus trajes de montaria (CRANE, 2006, p. 233).

<sup>26</sup> A era vitoriana corresponde ao reinado da rainha Vitória no Reino Unido, de junho de 1837 a janeiro de 1901 (STEVENSON, 2012, p. 30).

<sup>27</sup> O período eduardiano corresponde ao intervalo de tempo entre 1901 e 1910 no Reino Unido, durante o reinado do rei Eduardo VII, filho da rainha Vitória (STEVENSON, 2012, p. 72).

movimento no Reino Unido a favor da concessão às mulheres do direito ao voto neste país<sup>28</sup>.

No final da primeira década do século XX, as vestimentas femininas se tornam mais austeras e menos exageradas. Na Europa, a silhueta passa a ser mais suave e alongada. O francês Paul Poiret (1879–1944), na época o mais famoso estilista de Paris, inova ao deslocar a cintura para baixo dos seios, revelando um novo conceito de moda mais leve e confortável, embora as extremidades ainda sejam consideradas indecentes e a cobertura das saias desçam bem abaixo dos tornozelos (STEVENSON, 2012). Em 1910, Gabrielle Chanel abre em Paris a sua primeira loja, se sobressaindo de imediato ao eliminar os ornamentos da *belle époque* e ao criar chapéus simples para as atrizes francesas mais famosas da época (CHARLES-ROUX, 2007).

No período entre 1914 e 1918 ocorre a Primeira Guerra Mundial, um conflito global centrado na Europa, que é “decisivo na história das mulheres e, portanto, na história da moda” (STEVENSON, 2012, p. 86). Os papéis atribuídos ao homem e à mulher alteram-se devido à constante ausência da figura masculina, a qual encontra-se no campo de batalha. As mulheres, pela primeira vez, tornam-se indispensáveis nos locais de trabalho, preenchendo vagas nas fábricas, campos e transportes públicos, passando a ter renda própria. Por motivos funcionais, as bainhas das saias e vestidos sobem até a altura das canelas e roupas com corte masculino começam a ser usadas com maior frequência. Em conformidade com os novos costumes, Chanel apresenta uma coleção de roupas esportivas e, em 1916, preocupando-se em minimizar os custos, lança uma linha de roupas em jérsei<sup>29</sup> “em sintonia com a nova austeridade e praticidade ditadas pela guerra” (p. 88).

De acordo com Charles-Roux (2007), imediatamente após o fim das hostilidades as mulheres são mandadas de volta a seus lares e

[...] os salários femininos voltam a ser o que eram antes da guerra. A etapa, porém, foi fundamental, pois com a mobilização das mulheres teve início um amplo processo de emancipação. Não se trata apenas de uma rápida tomada de consciência quanto às qualidades da eficácia feminina em todas as indústrias que trabalhavam para o exército. É

---

<sup>28</sup> A Nova Zelândia se torna o primeiro país a garantir o voto das mulheres em 1893. A luta pelo sufrágio feminino no Reino Unido apenas vem a obter sucesso com a sua aprovação em 1918. (STEVENSON, 2012).

<sup>29</sup> Tecido de malha utilizado até a Primeira Guerra somente para confeccionar macacões de operários, ou seja, um tecido de pouco valor comercial que é adaptado pela estilista, a qual afirma de imediato “que esse tecido irá conquistar o mundo” (CHARLES-ROUX, 2007, p. 135).

algo infinitamente maior que isso: trata-se do acesso delas a trabalhos que até então eram reservados aos homens (p. 133).

A década de 1920 é marcada por crescimento econômico, consumismo e lazer, após as dificuldades dos tempos de conflito militar. Com a guerra, as convenções sociais mudam e a produção em massa cresce consideravelmente, surgindo roupas que se adequam a todos os bolsos. Jovens do sexo feminino que haviam se formado e adquirido maior liberdade social durante o conflito esperam mais igualdade. Maquiar-se em público, fumar e beber tornam-se ações aceitáveis para as mulheres, as quais “dos dois lados do Atlântico ganharam direito ao voto nos anos 20” (p. 86). Grandes estilistas da virada do século como Paul Poiret e Jacques Doucet (1853-1929), começam a ser ultrapassados por novos nomes femininos como, Madeleine Vionnet (1876-1975), Jeanne Lanvin (1867-1946) e Coco Chanel, cujo estilo corresponde às novas maneiras de viver (CHARLES-ROUX, 2007).

Esta década de prosperidade e liberdade, de intelectualismo boêmio e artístico<sup>30</sup>, animada pelo jazz e pelas melindrosas, é batizada como os “anos loucos” (STEVENSON, 2012, p. 86). A silhueta se torna tubular e as pernas desnudadas, em 1925, quando as saias sobem e as meias são enroladas. Os sapatos tornam-se pontos focais, em razão do novo comprimento das saias e o chapéu, até então, acessório obrigatório, fica restrito ao uso diurno.

A aparência feminina ideal é vertical e sem curvas, enfatizada pelas roupas sem mangas endossadas por Chanel: a estilista se torna símbolo de uma geração, a partir de uma audaciosa informalidade composta pelo visual “*la garçonne*”, caracterizado basicamente por mulheres com aparência quase infantil de meninos, que exibem cabelos curtos e joelhos à mostra. Além disso, ela instaura a moda da pele bronzeada<sup>31</sup>, aspecto anteriormente relacionado somente às classes baixas que trabalham ao sol e promove a cor preta, até então ligada exclusivamente aos homens e ao luto (CHARLES-ROUX, 2007; CRANE, 2006). Contudo, o estilo é muito mais uma inspiração que realidade, pois apesar da nova aparência feminina, poucas mulheres experimentam liberdade social, política e econômica. No final da década, as bainhas voltam a ser “desigualmente

---

<sup>30</sup> Gertrude Stein, Scott Fitzgerald e Ernest Hemingway pertencem à “geração perdida”, um grupo de americanos que se reúne em Paris após a Grande Guerra, juntando-se com personalidades já frequentadoras dos salões parisienses, como Cocteau, Picasso, Dufy, Colette, Delaunay (STEVENSON, 2012).

<sup>31</sup> Sugerir às mulheres que se bronzeassem é, de todas as tentativas inovadoras de Chanel, a que ela tem mais dificuldade de impor, pois “muitos anos se passaram até que se vissem nas praias, a partir de 1923, mulheres ‘deixando-se dourar’, sem chapéu” (CHARLES-ROUX, 2007, p. 144, ênfase no original).

mais longas; panos flutuantes e caudas foram usadas como artifícios para acostumar as mulheres a cobrir as pernas de novo” (STEVENSON, 2012, p. 87). Em 1929, a Wall Street<sup>32</sup> quebra e coloca fim à década de euforia marcada pela alegria dos “anos loucos”.

A década de 1930 inicia com o colapso financeiro sem precedentes, fazendo com que muitas pessoas fiquem desempregadas e empresas decretem falência, resultando em um significativo aumento da confecção doméstica de roupas, consertos e reformas. Em 1930 as formas do corpo feminino destruídas na década anterior, são restabelecidas através de uma elegância refinada, sem grandes ousadias. De acordo com Stevenson (2012), nesta época o corpo volta a ser curvo e “a moda para as mulheres volta ao espírito da sedução” (p. 108). A dicotomia da época é que, ao mesmo tempo em que a crise econômica exige interrupção do consumismo, os desenvolvimentos tecnológicos aceleram as inovações.

Mesmo com a pobreza generalizada, a moda feminina, tanto quanto a masculina, reflete uma aspiração de prodigalidade: o *glamour* das atrizes de Hollywood é a imagem do momento<sup>33</sup>. A mulher desta época deve deixar os cabelos crescerem, ser magra, bronzeada e esportiva. Os *tailleurs*<sup>34</sup>, popularizados por Chanel, estão em voga nesta década, assim como os vestidos que privilegiam as costas, deixando-as de fora. Os ombros são alargados com ombreiras e as calças femininas começam a fazer parte das roupas de lazer, “mas somente na metade da década de 1950 é que passaram a ser aceitáveis para a vida urbana<sup>35</sup>” (CRANE, 2006, p. 257).

A Segunda Guerra Mundial começa em 1939 na Europa impondo austeridade na moda e nos costumes da época. O racionamento atinge o vestuário; as roupas devem ser

---

<sup>32</sup>A quebra de Wall Street (rua onde se localiza a bolsa de valores de Nova York), também conhecida como a Grande Quebra, é a crise no mercado de ações mais devastadora da história dos Estados Unidos. O colapso marca o início de 12 anos da Grande Depressão, período que causa altas taxas de desemprego, quedas drásticas do produto interno bruto e da produção industrial, bem como preços de ações em diversos países do mundo (STEVENSON, 2012).

<sup>33</sup> Entre as estrelas de Hollywood está a atriz Gloria Swanson, com quem Chanel trabalha em 1931, quando, a convite de um amigo, leva sua moda para os cinemas dos Estados Unidos (CHARLES-ROUX, 2007).

<sup>34</sup> A criação do *tailleur* – conjunto feminino de saia e paletó, normalmente feitos com o mesmo tecido – é anterior à Chanel, sendo esta a responsável apenas por sua divulgação no século XX. Algumas fontes indicam que o *tailleur* tenha surgido no século XII como traje de equitação e que, somente no século XIX, tenha passado a fazer parte do vestuário comum das mulheres (CRANE, 2006).

<sup>35</sup> Na década de 1920, Chanel tenta popularizar a calça como parte de um modelo para mulheres de classes média e alta, mas com pouco sucesso, “provavelmente porque a visão que ainda se tinha das mulheres que usavam calças era a de que tentavam usurpar a autoridade masculina” (CRANE, 2006, p. 255).



compradas para durar<sup>36</sup>. Na Grã-Bretanha e nos Estados Unidos, as mulheres tentam manter a elegância diante das escassas escolhas que a economia permite ao guarda-roupa feminino. Só há tecido à vontade em Paris, onde costureiros negociam uma isenção do controle de gastos. Tão logo declarada a guerra, Chanel decide fechar suas lojas, pois crê que este momento não é apropriado para a moda. No entanto, com exceção da estilista, “que deixa Paris durante várias semanas, os costureiros não interrompem suas atividades” (CHARLES-ROUX, 2007, p. 344). A silhueta deste tempo é uma interpretação da linha criada pela estilista Elsa Schiaparelli (1890-1973)<sup>37</sup>, composta de cintura retangular, ombros largos e saia reta. Para o uso mínimo de material, os comprimentos das saias sobem; “toda roupa que não fosse minimalista e conservadora era considerada vulgar, imprópria e impatriótica” (STEVENSON, 2012, p. 134).

A guerra dá aos americanos a oportunidade de mostrar suas habilidades, em razão da falta de roupas vindas de Paris. O chamado *ready-to-wear* (“pronto para usar” ou *prêt-à-porter*), caracterizado pela produção de roupas em larga escala, se desenvolve nos Estados Unidos, transformando-se em uma prática altamente utilizada até os dias atuais. Em 1940, após a ocupação de Paris pela Alemanha, as mulheres francesas passam a se expressar usando chapéus enormes e elaborados, como um instrumento de subversão que ironiza a ocupação nazista. Em 1945, o conflito mundial acaba, possibilitando o restabelecimento da alta-costura. No pós-guerra, o curso natural da moda é a praticidade e simplicidade características da moda anterior, entretanto, o estilista francês Christian Dior (1905-1957), em sua coleção lançada em 1947, surpreende a todos com a volta da cintura fina, de saias rodadas e compridas, de luvas e sapatos de salto alto. A coleção fica conhecida como *New Look*<sup>38</sup> e domina a moda por mais de dez anos, tornando-se o estilo padrão dos anos 50. A respeito do estilo proposto por Dior em suas criações, Charles-Roux (2007) acrescenta:

---

<sup>36</sup> Os tecidos são submetidos a estrito controle com limitações não somente na metragem, mas também nos enfeites e botões que são medidos e contados. A Câmara do Comércio conta com a revista *Vogue* britânica para tornar a austeridade chique (STEVENSON, 2012).

<sup>37</sup> Estilista italiana que faz carreira em Paris com criações excêntricas e bem-humoradas. Influenciada pelo surrealismo, Schiaparelli é rival de Chanel, embora ambas defendam a simplicidade (STEVENSON, 2012, p. 122).

<sup>38</sup> Apesar de ter obtido sucesso, a coleção de Christian Dior provoca controvérsias em todo ocidente, sendo inicialmente desaprovada pelos governos do Reino Unido e Estados Unidos que julgam ser um desperdício de tecido. Dior chega a usar 15 metros de tecido em um vestido para o dia e 25 metros em um vestido para a noite (STEVENSON, 2012).

Indo contra o razoável, optando pelo oposto do que se podia esperar de um país arruinado por anos de ocupação estrangeira, Christian Dior, filho da Normandia que por muito tempo hesitou entre a carreira diplomática e a direção de uma galeria de arte, soube devolver a Paris, ao fazer-se costureiro, sua liderança perdida, e isto tanto no domínio de moda quanto no ramo têxtil (p. 352).

Após anos de reaproveitamento, a obsessão pelo novo e rebuscado torna-se uma característica relevante na moda da metade do século XX. Cosméticos, produtos de beleza e tempo de lazer, que são praticamente inatingíveis, tornam-se acessíveis. Os espartilhos voltam a ser usados, bem como os conjuntos de peças do mesmo tecido e acessórios combinados. Uma silhueta extremamente marcada atravessa a década de 1950, com roupas que “parecem de boneca em sua ultrafeminilidade” (STEVENSON, 2012, p. 152). Neste momento, os maiôs e *lingeries* popularizam-se. Os cabelos crescem conforme os anos avançam e os chapéus passam a ser usados com menos frequência. Após a guerra, as mulheres, que devolveram seus empregos à força de trabalho masculino, são encorajadas a retomar seus papéis como donas de casa.

É durante este período que a alta-costura vive seu apogeu devido a nomes importantes da criação de moda, como o espanhol Cristóbal Balenciaga (1895-1972), os franceses Hubert de Givenchy (1927) e Pierre Balmain (1914-1982), o próprio Christian Dior e Coco Chanel, a qual reabre sua loja em 1954, a partir de uma imensa vontade de lutar contra as pesadas saias e roupas com armações propostas por Dior. Porém, o seu desfile de lançamento é, segundo a imprensa da época, um verdadeiro fracasso. Somente no ano seguinte Chanel se recupera e assume “novamente o primeiro lugar no mercado da alta-costura” (CHARLES-ROUX, 2007, p. 359). Aos 70 anos de idade, a estilista cria peças que se tornam icônicas, como a bolsa a tiracolo em matelassê e o escarpin bege com a ponta escura.

Ao lado do sucesso da alta-costura parisiense, os Estados Unidos avançam na direção do *ready-to-wear* e os costureiros italianos ascendem, produzindo pouco a pouco roupas menos formais. Dois estilos de beleza feminina marcam a década: o primeiro mais ingênuo, porém com um toque de sofisticação, representado pelas atrizes Grace Kelly (1929-1982) e Audrey Hepburn (1929-1993); e o segundo mais sensual, como o das *pin-ups*<sup>39</sup> americanas, loiras e com seios fartos. Entretanto, os dois grandes símbolos de beleza da época são as modelos e atrizes Marilyn Monroe (1926-1962) e

---

<sup>39</sup> *Pin-up* é um termo em inglês que significa “pendurar”, o que remete ao fato das imagens, catálogos e calendários, em que aparecem estas mulheres de ar inocente e ao mesmo tempo sensual, ficarem penduradas nas paredes (STEVENSON, 2012).

Brigitte Bardot (1934), as quais combinam os dois estilos. Com o surgimento do *rock and roll* nos Estados Unidos, o jeans passa a ser utilizado no dia a dia por influência de astros da música e do cinema como James Dean (1931-1955), Marlon Brando (1924-2004), Elvis Presley (1935-1977) e Marilyn Monroe (STEVENSON, 2012).

Durante os anos 1960, os jovens, filhos do chamado *baby boom*<sup>40</sup>, tornam-se decisivos para o comércio e para a indústria, se opondo à sociedade de consumo vigente. Em um prenúncio de liberdade, as mulheres começam a abandonar as saias rodadas de Dior e passam a usar vestidos ajustados ao corpo em formato de tubo, propagados pela estilista inglesa Mary Quant (1934). O surgimento da pílula anticoncepcional, no dia 18 de agosto de 1960, é responsável por uma maior liberdade sexual feminina. Chanel está definitivamente de volta no mercado, propondo um estilo atemporal e restabelecendo-se como um ícone da alta-costura: o *tailleur* de *tweed* é, definitivamente, um dos modelos que marcam sua retomada. Uma versão cor-de-rosa é usada, em 1963, por Jacqueline Kennedy, que se recusa a tirar a peça manchada de sangue do marido e presidente dos Estados Unidos John F. Kennedy, o qual acaba de ser assassinado (CHARLES-ROUX, 2007). A silhueta desta década pode ser entendida como uma mistura das formas de mulher e de criança, com a figura da modelo inglesa Twiggy representando o ideal feminino<sup>41</sup>. Conhecida como “o rosto de 66”, a manequim tem ar de menina e corte de cabelo geométrico, sapatos delicados, maquiagem e vestidos que remetem ao visual de uma boneca (STEVENSON, 2012).

Na metade da década de 1960, a minissaia é sucesso entre as mulheres, mas não há um consenso sobre o seu criador<sup>42</sup>. Neste mesmo período, o estilista francês André Courrèges (1923) opera uma revolução na moda com sua coleção de roupas espaciais, com linha retas, botas brancas e saias curtas, uma vez que a exploração do espaço havia se tornado uma preocupação. O francês Yves Saint Laurent (1936-2008) cria vestidos inspirados nos quadros neoplasticistas de Mondrian, e o italiano Emilio Pucci (1914-1992) ganha destaque ao utilizar estampas psicodélicas. No final da década, Saint Laurent leva à passarela seu primeiro terno desenhado para um corpo feminino,

---

<sup>40</sup> *Baby boom* é uma definição genérica para crianças nascidas logo após a Segunda Guerra Mundial que têm sua juventude nos anos 1960 e 1970, gerando uma explosão populacional, mudando hábitos e costumes. O termo populariza-se quando há um aumento importante da natalidade depois de os soldados voltarem para suas casas (STEVENSON, 2012).

<sup>41</sup> Nesta época, Londres torna-se o centro da moda. Além de personalidades influentes como a própria Twiggy, lá também está o grande fenômeno musical de todos os tempos, os Beatles (STEVENSON, 2012).

<sup>42</sup> Stevenson (2012) coloca que “Mary Quant e John Bates, no Reino Unido, e André Courrèges, em Paris, foram todos proclamados os inventores da minissaia” (p. 178).

auxiliando na introdução da alfaiataria unissex e do visual andrógino. Os anos 1960 chegam ao fim com a ida do homem à lua e com um grande festival de música, o “Woodstock Music & Art Fair”, em agosto de 1969, que reúne cerca de 500 mil pessoas em três dias que exemplificam a contracultura que permanece durante os anos 1970.

No início desta nova década, mais precisamente em 10 de janeiro de 1971, Chanel que, aos 87 anos ainda trabalha finalizando a sua última coleção, falece no quarto do Hôtel Ritz Paris, onde viveu por muitos anos.

### 1.3 A (RE)SIGNIFICAÇÃO DOS CORPOS

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. 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. O que significa 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). 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, ênfase acrescentada).

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 (p. 84, ênfase no original).

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 significativo, 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. Desta 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, ênfase 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. A indicação das posições dos sujeitos no interior de uma cultura remete normalmente, à aparência de seus corpos. Segundo Louro (2000),

“através de muitos processos, de cuidados físicos, exercícios, roupas, aromas, adornos, inscrevemos nos corpos marcas de identidades” (p. 12). Além disso, diferentes marcas – de gênero, raça, etnia, classe ou nacionalidade<sup>43</sup> - se inscrevem nos corpos a fim de determinar o que são os sujeitos e de os posicionar nos diversos grupos sociais.

As marcas possuem significados inconstantes, uma vez que, “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). Como suporte de manifestação de discursos, o corpo materializa saberes a partir de competências performáticas que possibilitam a sua identificação e significação a partir do auxílio de marcas, como a 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, 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, ressignificando-o e apresentando-o como forma de manifestação de discursos não-verbais. O corpo passa, deste 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, ênfases no original).

---

<sup>43</sup> Nesta 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).

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. Inúmeras possibilidades se abrem para ressignificar os corpos, como roupas, acessórios, cosméticos, tatuagens, *piercings*, próteses, etc., auxiliando na manifestação do lugar social de cada um. Há uma construção cultural do corpo, em razão da valorização de certos atributos em detrimento de outros, fazendo com que haja um corpo característico para cada sociedade em diferentes períodos (CASTILHO, 2006). Por esta razão, os “corpos vestidos<sup>44</sup>” podem ser pensados como produtos que se modificam e adquirem novos desenhos e proporções conforme as transformações espaço-temporais.

As identidades sociais produzidas no contexto de cada cultura como, por exemplo, o gênero, também podem ser identificadas por meio das marcas nos corpos. 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, ênfase no original). Neste âmbito, o “corpo vestido” ocupa uma posição sexualmente demarcada nas relações sociais ao longo da história. A sociedade constrói e organiza as diferenças entre os sexos, criando, no decorrer do tempo, novos tipos de masculino e feminino. 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.

Deve-se recusar, no entanto, modelos singulares e normativos de corpo pelo qual todos os outros são julgados. “Não há um modo que seja capaz de representar o ‘humano’ em toda sua riqueza e variabilidade”, explica Grosz (2000, p. 83, ênfase no original). O corpo deve ser entendido como plural, múltiplo – femininos e masculinos<sup>45</sup>, jovens e velhos, negros e brancos, animados e inanimados – nenhum dos quais funcione como delegado ou representativo dos outros, sem assumir o papel coercitivo de norma ou ideal, pois é importante que sejam reconhecidos em sua especificidade. Portanto, é possível pensar que não há corpos enquanto tal: existem apenas corpos e a gradação

---

<sup>44</sup> Termo sintético criado por mim para esta pesquisa no intuito de representar o corpo social, cultural e histórico, que adquire novos sentidos por meio da composição vestimentar.

<sup>45</sup> Com as várias gradações de indivíduos “intersexuados” no meio (GROSZ, 2000, p. 78).

entre eles. Deixando de serem compreendidos como entidades em si mesmos, passam a existir apenas tipos corporais exclusivos, com um sexo, uma raça e uma fisionomia particulares. Deste modo,

Quando um corpo (no Ocidente, o corpo masculino branco, jovem, saudável) assume a função de modelo ou ideal – corpo humano – para todos os outros tipos de corpos, sua dominação deve ser solapada através da afirmação desafiadora de uma multiplicidade, um campo de diferenças, de outros tipos de corpos e subjetividades (GROSZ, 2000, p. 78).

Longe de ser um termo inerte, passivo, a-histórico e não cultural, o corpo pode ser visto como um lugar de contestação, numa série de lutas políticas, econômicas, sexuais e intelectuais. Neste prisma, o corpo é crucial para a compreensão da existência psíquica e social da mulher, visto que a especificidade corporal feminina é usada para explicar as posições sociais e as capacidades cognitivas diferentes dos sexos. A respeito destas distinções, Grosz (2000) afirma que os corpos das mulheres são representados e até construídos como frágeis, imperfeitos, desregrados, não confiáveis, sujeitos a várias intrusões que estão fora do controle consciente, assumindo uma posição social secundária justificada convenientemente pelo pensamento misógino.

A vulnerabilidade das mulheres - que parecem precisar de proteção ou de tratamento especial - constrói-se em características culturais definidoras do feminino, como a sexualidade e as possibilidades de reprodução<sup>46</sup>. Tipicamente, a masculinidade é representada (explícita ou implicitamente) pela mente e pela razão, enquanto a feminilidade é tornada equivalente ao corpo e às emoções, excluindo as mulheres como sujeitos do conhecimento. Os corpos das mulheres são entendidos como presumidamente incapazes das realizações masculinas, por serem vistos como mais fracos, mais expostos a irregularidades (hormonais), intrusões e imprevistos. Sob esta perspectiva,

Apoiando-se no essencialismo, no naturalismo e no biologismo<sup>47</sup>, o

<sup>46</sup> Tradicionalmente, os homens funcionam no interior do modo de produção enquanto que as mulheres, mesmo que funcionem na produção, são largamente alocadas ao modo de reprodução. Ainda hoje, há um conflito entre o papel de mãe e o de política ou cidadã, embora atualmente as mulheres já estejam, em grande número, no espaço público (PERROT, 2007).

<sup>47</sup> Conforme a autora, o essencialismo é melhor entendido como a postulação de uma essência fixa, que não muda histórica ou culturalmente. Frequentemente o essencialismo recorre ao naturalismo ou ao biologismo, mas também pode apelar plausivelmente para fatores culturais ou teológicos. Biologismo é a postulação de uma universalidade biológica, utilizada para explicar características culturais e de comportamento; naturalismo, que pode ou não recorrer ao biologismo (mas frequentemente recorre),



pensamento misógino confina as mulheres às exigências biológicas da reprodução na suposição de que, dadas certas transformações biológicas, fisiológicas e endocrinológicas específicas, as mulheres são, de algum modo, mais biológicas, mais corporais e mais naturais do que os homens (GROSZ, 2000, 68).

As significações diferentemente atribuídas aos corpos de homens e mulheres estão estreitamente imbricadas com as redes de poder que circulam em uma sociedade. A hostilidade do pensamento misógino em relação às mulheres, representadas socialmente como “o segundo sexo”, é racionalizada através da depreciação dos corpos femininos, que são oprimidos e subjugados. Tendo em vista a compreensão dos sujeitos (femininos e masculinos) como possuidores de identidades transitórias e contingentes, a mulher não deve mais ser o corpo para o homem, enquanto este é deixado livre para “escalar as alturas da reflexão teórica e da produção cultural” (p. 83). Desta forma, o sexo de alguém não pode ser definidor dos seus lugares sociais e a corporalidade não deve mais ser associada a apenas um sexo, o qual passa a carregar o fardo da corporalidade do outro por isso.

#### 1.4 A MAGIA DO *GLAMOUR* E O FENÔMENO DA SOLIDÃO

*Glamour* é uma palavra muito utilizada pelos falantes do português brasileiro (aproximadamente 590 mil resultados na Web)<sup>48</sup>, porém apresenta poucas definições e é significada de distintas maneiras, podendo se referir tanto às pessoas, quanto a lugares, produtos ou estilos de vida. Ao consultar alguns dicionários da língua portuguesa do Brasil, como o Houaiss (2001, eletrônico) e o Aurélio (FERREIRA, 2004, eletrônico) é possível verificar os significados potenciais<sup>49</sup> do vocábulo *glamour*:

<p><i>glamour</i> – Língua: Inglês Substantivo masculino Atração, charme pessoal; encanto; magnetismo</p>
---

**Quadro 2:** Definição *glamour* (HOUAISS, 2001).

---

invoca algum tipo de natureza – dada por Deus, cultural ou biológica – para justificar suas afirmativas universalizantes (GROSZ, 2000, p. 68).

<sup>48</sup> Pesquisa realizada no buscador Google, limitando os resultados de localização ao Brasil. Disponível em <<https://www.google.com.br/#q=glamour&tbs=ctr:countryBR&cr=countryBR>>. Acesso em 15 nov. 2015.

<sup>49</sup> Significado potencial refere-se à gama de significados convencionalmente associados com a palavra, que um dicionário tenta representar (FAIRCLOUGH, 2001, p. 230).

*glamour* – [Ingl.]  
Substantivo masculino  
Encanto pessoal; magnetismo, charme.

**Quadro 3:** Definição *glamour* (FERREIRA, 2004).

A partir das definições expostas nos dicionários, é possível observar que *glamour* é uma palavra de origem inglesa, mas comumente percebida e reconhecida como francesa. Esta ocorrência tem como razões prováveis a sua pronúncia “equivocada” (semelhante à da palavra *abajur*<sup>50</sup>) ou as associações dos seus significados com o estereótipo cultural relacionado à França, de que tudo que é francês é mais “*glamouroso*” (FERREIRA, 2004, eletrônico) ou “*glamoroso*” (HOUAISS, 2001, eletrônico). Este termo, fortemente utilizado pela indústria da moda, a qual tem suas raízes na capital francesa, corrobora esta reputação.

Com efeito, trata-se de um vocábulo que chega à língua francesa como um anglicismo. Com base em uma consulta do verbete *glamour* em um dicionário de etimologia<sup>51</sup> (2015), constata-se que o inglês, por sua vez, o recebe do escocês. A palavra *glamour* deriva de “*grammar*”, isto é, “gramática”, utilizada no inglês medieval<sup>52</sup> no sentido de “qualquer tipo de conhecimento, especialmente aprendizagens ocultas”. A variação escocesa de “*grammar*”, a palavra “*gramarye*” (magia, encantamento, feitiço), tornou-se o termo *glamour* conhecido atualmente. Esta explanação permite perceber a permanência de um traço semântico do sentido primeiro,

<sup>50</sup> *Abajur* (*abat-jour*, que significa “quebra-luz” ou “abaixar a luz”) é um galicismo (empréstimo do francês) já graficamente adaptado ao português brasileiro. O vocábulo *glamour*, embora circule livremente entre os falantes portugueses, ainda não é naturalizado na língua portuguesa e, por isso, segundo os dicionários consultados, deve ser grafado em itálico.

<sup>51</sup> *Online Etymology Dictionary* (2015): ***glamour*** - 1720, Scottish, “magic, enchantment”, a variant of Scottish *gramarye* “magic, enchantment, spell,” said to be an alteration of English ***grammar*** (q.v.) in a specialized use of that word’s medieval sense of “any sort of scholarship, especially occult learning,” the latter sense attested from c. 1500 in English but said to have been more common in Medieval Latin. Popularized in English by the writings of Sir Walter Scott (1771-1832). Sense of “magical beauty, alluring charm” first recorded 1840. As that quality of attractiveness especially associated with Hollywood, high-fashion, celebrity, etc., by 1939. [*glamour* – 1720, Escocês, “magia, encantamento”, uma variante do Escocês *gramarye* “magia, encantamento, mágica”, sendo dita uma alteração do Inglês *grammar*, em um uso especializado desta palavra no sentido medieval de “qualquer tipo de conhecimento, especialmente aprendizagens ocultas”, este último sentido atestado em 1500 em Inglês, mas tendo sido dito mais comumente no Latin Medieval. Popularizado em Inglês pelos escritos do Sir Walter Scott (1771-1832). Sentido de “beleza mágica, charme sedutor”, registrado pela primeira vez em 1840. Como esta qualidade de atração especialmente associada com Hollywood, alta-costura, celebridade, etc., em 1939 (minha tradução)]. Disponível em <[http://www.etymonline.com/index.php?allowed\\_in\\_frame=0&search=glamour&searchmode=none](http://www.etymonline.com/index.php?allowed_in_frame=0&search=glamour&searchmode=none)>. Acesso em 01 nov. 2015.

<sup>52</sup> O inglês medieval ou médio se caracteriza pela fase compreendida entre o início do século XII (1100-1150) até o fim do século XV (1450-1500) (BURROW; TURVILLE-PETRE, 2005, p. 9).

visto que o *glamour* que se situava no encontro entre o saber e a magia, relacionava-se com a noção de um ser culto, ilustrado, o qual possuía mais conhecimento do que as pessoas “comuns”, o que garantia ao sujeito *glamouroso*<sup>53</sup> um irresistível encanto.

Conforme os resultados obtidos nos dicionários da língua portuguesa, o sentido atual de *glamour* (encanto pessoal, charme, etc.) permanece próximo ao escocês. Atualizando estes significados, o *Online Etymology Dictionary* acrescenta uma definição em uso a partir do século XX, referente ao fato de ser atraente, especialmente devido a sua associação com o cinema de Hollywood, com a alta-costura, com as celebridades, etc. Na moda, o *glamour* pode ser entendido como uma espécie de halo que envolve, não somente as/os estilistas, mas também os objetos (roupas, acessórios, maquiagens, etc.) e suas representações (fotografias, eventos, desfiles, etc.).

O pesquisador francês Edgar Morin (1997) observa que poucas pessoas fazem parte de um “universo de *glamour*”, sendo estas mitificadas ao se tornarem figuras nas quais a sociedade projeta o seu ideal. Estabelecendo uma relação com os deuses do Olimpo<sup>54</sup>, o autor denomina as/os representantes deste grupo de “olimpianos” (p. 105). Ele explica que estes “não são apenas os astros de cinema, mas também os campeões, príncipes, reis, *playboys*, exploradores, artistas célebres, Picasso, Cocteau, Dali, Sagan” (p. 105). O *glamour* de alguns deles nasce do imaginário das/os espectadoras/es, isto é, de papéis encarnados nos filmes (astros), o de outros nasce de sua função sagrada (realeza, presidência), de seus trabalhos heróicos (campeões exploradores) ou eróticos (*playboys*). Desta forma, o *glamour* situa-se no encontro do ímpeto do imaginário para o real e do real para o imaginário.

De acordo com Morin (1997), os olímpianos possuem uma espécie de dupla natureza, sendo sobre-humanos no papel que encarnam no mundo público e humanos na existência privada que levam. A imprensa contribui de forma substancial para esta situação, investindo-os de um papel mitológico e ao mesmo tempo buscando extrair o máximo de qualquer situação de suas vidas que permita identificação. Nesta perspectiva, o autor manifesta que

o espectador é reduzido ao estado passivo e *voyeur*. Tudo se desenrola diante de seus olhos, mas ele não pode tocar, aderir corporalmente àquilo que contempla. [...] Ele participa do espetáculo mas sua participação é sempre pelo intermédio do corifeu, mediador,

<sup>53</sup> Nesta dissertação, seguirei a grafia “*glamouroso*” proposta pelo dicionário Aurélio (FERREIRA, 2004).

<sup>54</sup> Na mitologia grega, os deuses do Olimpo, na Grécia Antiga, são os mais importantes e os que exercem maior influência sobre os humanos (MORIN, 1997).

jornalista, locutor, fotógrafo, *cameraman*, vedete, herói imaginário. [...] Com efeito, através da transparência de uma tela, da impalpabilidade de uma imagem, uma participação por olho e por espírito nos abre o infinito do cosmos real e das galáxias imaginárias (MORIN, 1997, p. 71).

Através de uma membrana que isola e ao mesmo tempo permite enxergar, a/o espectadora/espectador identifica-se com personagens que lhe são estranhas, e sente-se vivendo experiências que, entretanto, não pratica. A identificação se estabelece a partir de um certo equilíbrio de realismo e de idealização, pois é preciso haver condições de verossimilhança que assegurem a comunicação com a realidade vivida, que as personagens participem de alguma forma da humanidade quotidiana. Contudo, é necessário também que o imaginário “se eleve alguns degraus acima da vida quotidiana, que as personagens vivam com mais intensidade, mais amor, mais riqueza afetiva do que o comum dos mortais” (MORIN, 1997, p. 82).

A observação referente à identificação da/o espectadora/espectador com os olímpianos liga-se à definição de prestígio de Lobach (2001), o qual define este termo como o sentimento inquietante de estar diante de alguém de quem não podemos nos aproximar. O autor aponta três características estruturais que marcam o prestígio de uma pessoa, as quais também podem se aplicar à noção de *glamour*, são elas: possuir méritos extraordinários de realizações, de juízo, de sentimento para com os valores do grupo; uma proximidade com os demais que desperta e mantém o interesse; e um distanciamento para com os demais que preserva o mistério e o valor de suas atuações (p. 96).

O prestígio se assemelha muito ao *glamour*, no sentido de ambos possuírem valores que são destituídos de todo fundamento ou exame racional e viverem de seus valores indemonstráveis. Tal aproximação, entre prestígio e *glamour*, relaciona-se igualmente com a definição de *status* social apresentada por Lobach (2001), para quem o *status* de uma pessoa não é apenas o “resultado de seu trabalho ou de uma posição herdada na sociedade. O *status* resulta também da capacidade de competir, da disposição de afirmar-se através de símbolos socialmente aceitos” (p. 95). O *status* determina tanto as posições no estrato social, como também o valor pessoal. Os bens materiais entram em cena para simbolizar uma categoria e para dar testemunho do que significa ser alguém, tornando-a/o visível no papel de olímpiano e inserindo-a/o em um “universo *glamouroso*”.

Estes seres superiores desfrutam excessivamente dos bens materiais, propondo o modelo ideal de vida e lazer, sua suprema aspiração. Eles moram em enormes casas, possuem os melhores carros, se cobrem de joias e têm sua rotina marcada por jantares, festivais e viagens; vivem segundo a ética da felicidade e do prazer, do jogo e do espetáculo. Muitas vezes, parecem estar acima da lei, gozando de supraliberdade, escapando aos constrangimentos da vida quotidiana: deslocam-se de avião, amam e divorciam-se facilmente (MORIN, 1997).

A respeito desta aura de *glamour* que envolve estes sobre-humanos, Morin (1997) ironiza ao dizer que inclusive “o oxigênio que eles respiram é mais rico, sua facilidade de movimento é maior” (p. 111). Aos olhos das/os espectadoras/es, até mesmo seu trabalho é uma espécie de divertimento, voltado à glorificação de sua própria imagem, o que permite inferir que a indústria da moda, a qual envolve fascinação e *glamour*, associa-se fortemente aos grandes arquétipos olímpicos<sup>55</sup>.

Os múltiplos modelos de conduta que dizem respeito a gestos, atitudes, modos de andar e de vestir destes “semideuses” se integram em um grande modelo culturalmente institucionalizado: o de um estilo de vida baseado no *glamour*, no luxo, na felicidade e no bem-estar (p. 75). Arquétipos que são, tornam-se exemplos, suscitando um desejo de imitação que resulta em mimetismos de detalhes (imitação dos penteados, roupas, acessórios, posturas). Neste sentido, os sujeitos que se enquadram em um estilo de vida *glamouroso* em suas vidas de lazer, de espetáculo, de amor e de requinte, e na sua busca incessante de felicidade, simbolizam os tipos ideais em grande parte das culturas.

Estes seres *glamourosos*, em sua liberdade de movimento, sua intensidade de vida afetiva, seus lazeres e suas paixões, são como os grandes modelos projetivos e identificatórios da felicidade. No entanto, as perturbações em suas vidas tendem, paradoxalmente, a “desmitologizar” (p. 130) estas personagens que nem sempre conseguem encobrir as desordens que tanto as acompanham. E, assim, os transtornos muitas vezes vêm à tona, ainda que procurem ser encobertos por um simulacro de sucesso contínuo e satisfação. Em relação a esta contradição que define a vida de grande parte destes sujeitos, Morin (1997) aponta que

---

<sup>55</sup> O arquétipo é uma imagem primordial que não tem conteúdo determinado, ele só é determinado em sua forma e assim mesmo em grau limitado. Estas imagens são representações arquetípicas. O arquétipo é uma forma preexistente e inconsciente que parece fazer parte da estrutura psíquica, portanto, pode manifestar-se espontaneamente. Considerando o imaginário popular, o conceito de arquétipo deriva da observação reiterada de que os mitos e os contos da literatura universal encerram *temas* bem definidos que reaparecem sempre e por toda parte (JUNG, 2006, p. 484-485).

Há uma crise de felicidade no Olimpo. Martine, Marilyn, Liz, Rita, Brigitte não encontram a felicidade. Margaret sofreu, Elizabeth e Soraya sofrem. Instabilidade, depressões, até mesmo tentativas de suicídio revelam, hoje em dia, mais as dificuldades do que as possibilidades da felicidade. A mitologia do Olimpo está corroída pela realidade interna, isto é, a vida vivida dos olímpianos (p. 182).

A “realidade” destes artistas, *playboys*, campeões, etc. muitas vezes não é tão *glamourosa* como aparenta. Os seus caminhos tendem a se dirigir para situações de carência e sofrimento, mesmo estando sempre cercados de pessoas e inseridos em um universo de excessos. A felicidade condicionada à posse de bens materiais e à projeção social que deriva destes produtos, não contém os possíveis dramas imateriais (familiares, afetivos, românticos) (LOBACH, 2001). A fragilidade do sucesso e do *glamour* revela um vazio sob a intensidade que descobre a solidão por trás de toda glória, luxo e requinte. Esta é a outra face, indesejada e dolorosa, que normalmente acompanha os *glamourosos*.

A solidão, fenômeno de grande difusão e reconhecida relevância social, vem sendo alvo de diversas/os autoras/es que tentam defini-la. Porém, ainda assim, a solidão permanece insatisfatoriamente conceituada e o uso do termo é confuso, na medida em que vocábulos utilizados para a descrição de diferentes estados afetivos como alienação, solidão e isolamento, são descritos como solidão. Esta ocorrência evidencia, portanto, a dificuldade em se comunicar acuradamente o que é solidão, como o significado de um estado afetivo (PINHEIRO; TAMAYO, 1984).

A etimologia da palavra solidão remonta a “só”, termo que vem do latim *solus* e pode significar tanto “desacompanhado” e “solitário”, como “único” (CUNHA, 2001). Nesta perspectiva, a solidão pode caracterizar-se pela ausência afetiva de outro sujeito e estar intimamente relacionada com o sentimento, com a sensação de se estar só. Weiss (1973) esclarece que a solidão pode ocorrer tanto na presença quanto na ausência do outro. Ela é causada, não pelo fato de se estar sozinho, mas por se estar privado de certo relacionamento ou conjunto de relacionamentos, ou seja, o outro pode até estar próximo geograficamente, mas não há interação e comunicação emocional.

A este respeito, Ruggero (2004) explica que podem existir dois tipos de solidão: a *sociológica*, que se revela pela ausência dos outros; e a *ontológica* (própria do ser enquanto ser) também chamada de “solidão acompanhada”, a qual aparece mesmo na presença de outras pessoas. O que é comum para qualquer tipo de solidão é a sua configuração como um sentimento que acompanha uma experiência excessivamente

desagradável e dirigida. Quando se trata do sujeito isolado para experimentar nova compaixão e nova beleza de vida, isto é, em estado agradável, entende-se que ela/e está acompanhado por solidão, fenômeno considerado distinto da solidão.

Segundo Pinheiro e Tamayo (1984), solidão pode ser definida como “uma reação emocional de insatisfação, decorrente de falta e/ou de deficiência nos relacionamentos pessoais significativos, os quais incluem algum tipo de isolamento” (p. 35). Este sentimento é normalmente resultado de carências afetivas, sociais e/ou físicas, reais ou percebidas, que impactam diferentemente o funcionamento da saúde física e psíquica de alguém. Tanto a falta de objetivo na vida, como a deficiência em relacionamentos, isolamentos e separações podem ser apontados como dimensões do fenômeno da solidão. No entanto, Moustakas (1961) acrescenta que a falha na comunicação e no doar-se o bastante a outras pessoas também pode gerar esta reação emocional.

A experiência da solidão pode ser considerada muitas vezes como resultante de um contexto sociocultural, uma vez que uma figura particular e complexa da felicidade ocidental, perseguida por um grande número de pessoas, tende a despertar este sentimento de intensa dor emocional (MORIN, 1997, p. 131). A completude e a felicidade são representações da presença do amor, entendido como o “arquétipo dominante na atualidade” (p. 131). Como tal, o amor é o fundamento tornado necessário e evidente de qualquer vida pessoal e passa a ser perseguido como se não houvesse possibilidade de realização sem a presença do outro. Desta maneira, os sujeitos que não se encaixam neste modelo tendem a sofrer e ver a vida vazia de significação, abrindo espaço para que se estabeleça o sentimento de solidão.

Em relação à velhice, este fenômeno é normalmente observado em situações de perda ou afastamento dos familiares e amigos. O sentimento, neste âmbito, decorre principalmente da falta de uma oportunidade para falar assuntos pessoalmente importantes com mais alguém. Ao encontrar-se sozinha, a pessoa pensa que ninguém se preocupa com o que lhe acontece, gerando um sentimento de auto-piedade que se expressa em pedidos de atenção (PINHEIRO; TAMAYO, 1984, p. 33-34).

De forma geral, a solidão é percebida como um sinal de malogro e falha por parte da pessoa que a sente. A culpa por não ter mantido relações significativas e uma profunda insatisfação pessoal, acompanham este estado de abatimento e melancolia que, muitas vezes, não consegue ser mensurado e explicado. Segundo Moustakas (1961), o sentimento de vazio pode ser tão intenso que se torna difícil a sua descrição exata.

Ademais, a experiência da solidão é total, direta e vivida, tão profundamente sentida, que não há espaço algum para qualquer outra percepção, sentimento ou consciência, durante sua permanência.



## 2 ALINHAVOS TEÓRICOS

### 2.1 FUNDAMENTOS DA ANÁLISE CRÍTICA DO DISCURSO (ACD)

A Análise Crítica do Discurso<sup>56</sup> (ACD) é uma abordagem teórico-metodológica que concebe a linguagem como prática social e considera o contexto da situação discursiva um elemento crucial. Desenvolvida na forma de uma ciência crítica da linguagem e consolidada como disciplina no início da década de 1990, a ACD tem o linguista Norman Fairclough como seu maior expoente (RESENDE E RAMALHO, 2009, p. 21). De origem britânica, a abordagem crítica possui atualmente centros de pesquisa em diversos países da Europa, Ásia e América do Sul com o enfoque na ligação bidirecional entre linguagem e sociedade.

Fairclough, na sua obra *Discurso e Mudança Social* (2001), explica que a ACD “não é somente análise de discurso ‘em si mesmo’, como se pode pensar, mas sim análise das relações *dialéticas* entre discurso e outros objetos, elementos ou momentos, como também é a análise das ‘relações internas’ do discurso” (p. 4, ênfases no original). Neste viés, a ACD, além do interesse nos sistemas linguísticos, procura investigar como estes sistemas funcionam na construção de relações sociais, na estruturação, reafirmação e contestação de hegemonias nas práticas discursivas. Por esta razão é possível afirmar que a ACD estrutura-se como uma forma transdisciplinar de análise, uma vez que rompe com as fronteiras convencionais entre as disciplinas (linguística, política, sociologia e tantas mais) cujas perspectivas vinculam discurso e poder (RESENDE E RAMALHO, 2009, p. 13-14).

Para os estudos críticos da linguagem os discursos contribuem para a construção das identidades sociais, das relações sociais e dos sistemas de conhecimento e crenças, os quais, normalmente, não são aparentes para as/os participantes discursivos. (FAIRCLOUGH, 2001, p. 92). A ACD desenvolve uma teoria que possibilita descrever, explicar e interpretar as maneiras pelas quais os discursos influenciam os conhecimentos compartilhados nas sociedades. Nesta perspectiva, para Fairclough (2001), o discurso, além de ser uma forma de representação, inclui ação e interação, conforme se pode ler em:

---

<sup>56</sup> A ACD também pode ser denominada “Análise de Discurso Crítica” (ADC), conforme ocorre na obra de Resende e Ramalho (2009).

Os discursos não apenas refletem ou representam entidades e relações sociais, eles as constroem ou as 'constituem'; diferentes discursos constituem entidades-chave [...] de diferentes modos e posicionam as pessoas de diversas maneiras como sujeitos sociais [...], e são esses efeitos sociais do discurso que são focalizados na análise de discurso (p. 22, ênfase no original).

Na ACD, o discurso é considerado simultaneamente como um texto<sup>57</sup> (dimensão que cuida da análise linguística), um exemplo de prática discursiva (dimensão que especifica a natureza dos processos de produção e interpretação textual) e um exemplo de prática social (dimensão que cuida das questões de interesse das análises sociais). A dimensão textual é apenas parte da análise, uma vez que reflexões críticas acerca dos procedimentos que envolvem a elaboração de um texto e da forma como os sujeitos sócio-históricos interagem com o texto, também são essenciais na busca pelos sentidos. Na acepção de Fairclough (2001),

o discurso contribui para a constituição de todas as dimensões da estrutura social que, direta ou indiretamente, o moldam e restringem: suas próprias normas e convenções, como também relações, identidades e instituições que lhe são subjacentes. O discurso é uma prática, não apenas de representação do mundo, mas de significação do mundo, constituindo o mundo em significado (p. 91).

Neste viés, a relação entre discurso e estrutura social é considerada como dialética, na medida em que o discurso funciona como a representação de uma realidade social mais profunda, enquanto também é considerado uma fonte do social. Para a ACD, a prática discursiva é entendida como constituinte do social e como um modo de ação, em que as pessoas podem agir sobre/no mundo e em sua relação com os outros. Ainda que os efeitos ideológicos presentes nas práticas discursivas sejam, muitas vezes, naturalizados e atinjam o *status* de “senso comum”, a desconstrução ideológica de textos que integram as práticas sociais pode intervir de algum modo na sociedade, a fim de desvelar relações de dominação (FAIRCLOUGH, 2001).

É em referência a esta possibilidade de contestação que Fairclough (2001, p. 28) esclarece o termo “crítico” presente na ACD, expondo que o seu uso implica, por um lado, mostrar conexões e causas que estão ocultas e, por outro, intervir socialmente para produzir mudanças que favoreçam àquelas/es que se encontram em desvantagem. Neste âmbito, Wodak (2004) acrescenta que a postura crítica implica distanciar-se dos dados,

---

<sup>57</sup> Texto refere-se, conforme Fairclough (2001), a qualquer produto escrito ou falado, de tal maneira que a transcrição de uma conversa, por exemplo, seria denominada um texto (p. 23).

situá-los socialmente, adotar uma posição política e focalizar a autorreflexão. A Análise Crítica do Discurso é inovadora quando propõe “examinar em profundidade não apenas o papel da linguagem na reprodução<sup>58</sup> das práticas sociais e das ideologias, mas também seu papel fundamental na transformação social” (FAIRCLOUGH, 2001, p. 11). Nesta perspectiva, o autor evidencia que

a prática discursiva é constitutiva da estrutura social tanto de maneira convencional como criativa: contribui para reproduzir a sociedade (identidades sociais, relações sociais, sistemas de conhecimento e crença) como é, mas também contribui para transformá-la (FAIRCLOUGH, 2001, p. 92).

Voltada para a conscientização do uso da linguagem como modo de reforçar desigualdades sociais e para a desconstrução ideológica dos textos, com ênfase na possibilidade de transformação social, a ACD considera fundamentais três conceitos: o de ideologia, o de poder e o de história. Ao discorrer acerca de ideologia, Fairclough (2001) refere-se a Thompson, o qual propõe conceitualizá-la em termos das maneiras

como o sentido, mobilizado pelas formas simbólicas<sup>59</sup>, serve para estabelecer e sustentar relações de dominação: estabelecer, querendo significar que o sentido pode criar ativamente e instituir relações de dominação; sustentar, querendo significar que o sentido pode servir para manter e reproduzir relações de dominação através de um contínuo processo de produção e recepção de formas simbólicas (THOMPSON, 2000, p. 78).

Indo mais além, Fairclough (2001) reforça que a ideologia não deve ser entendida como um cimento social universal, ou seja, uma imposição unilateral, a qual não prevê mudanças, somente a reprodução de uma ideologia dominante. O teórico entende que as ideologias são significações/construções da realidade que “contribuem para a produção, a reprodução ou a transformação das relações de dominação (p. 117). Além disso, o autor coloca que, embora as formas e o conteúdo dos textos carreguem os traços dos processos e das estruturas ideológicas, não é possível ler, diretamente, as ideologias nos textos. Isso ocorre, pois

---

<sup>58</sup> “Reprodução”, no entendimento de Fairclough (2001, p. 24), são os mecanismos por meio dos quais as sociedades mantêm suas estruturas e relações sociais ao longo do tempo.

<sup>59</sup> Por formas simbólicas, Thompson (2011) entende “um amplo espectro de ações e falas, imagens e textos que são produzidos por sujeitos e reconhecidos por eles e outros como construtos significativos” (p. 79).

os sentidos são produzidos por meio de interpretações dos textos e os textos estão abertos a diversas interpretações que podem diferir em sua importância ideológica e porque os processos ideológicos pertencem aos discursos como eventos sociais completos – são processos entre as pessoas – não apenas aos textos que são momentos de tais eventos (FAIRCLOUGH, 2001, p. 119).

As concepções de ideologia e poder se relacionam, uma vez que a ideologia é vista como um importante aspecto da criação e manutenção de relações desiguais de poder (WODAK, 2004, p. 235). As estruturas sociais hegemônicas estabilizam as convenções e as naturalizam ao longo do tempo, ou seja, os efeitos da ideologia e do poder são mascarados e assumem formas estáveis. Diante desta realidade, a ACD busca investigar os modos sutis com que a dominação pode ser produzida e reproduzida por meio do discurso. É com base na mudança do discurso e em atos de criatividade que podem acontecer as resistências e as quebras de práticas discursivas estáveis: em outras palavras, “as estruturas são reproduzidas, mas também transformadas na prática” (FAIRCLOUGH, 2001, p. 84).

A abordagem crítica do discurso desfaz a noção de pessoas desamparadamente assujeitadas a sistemas imóveis de poder, isto é, conformadas (não necessariamente em níveis conscientes) com suas posições de dominadas. Para Fairclough (2001), “as estruturas são reproduzidas ou transformadas, dependendo do estado das relações, do equilíbrio do poder, entre os que estão em luta” (p. 84). O autor atenta para a relação entre poder e linguagem, ao expor que o poder não é inerente à mesma; a linguagem adquire poder pelo uso que os agentes que detêm o poder fazem dela (WODAK, 2004, 236).

Já a concepção de história possui grande relevância na medida em que a produção e a interpretação de um discurso são situadas historicamente, no tempo e no espaço (WODAK, 2004). O contexto situacional de um texto (a situação social na qual ele ocorre) e o seu contexto verbal (sua posição em relação a outros enunciados<sup>60</sup> que o precedem e o seguem) determinam a maneira de sua produção e o modo como é interpretado. Porém, Fairclough (2001, p. 72) expõe que isso não ocorre de forma transparente: o contexto sozinho não define o que é dito, escrito ou interpretado. Aspectos como, por exemplo, a identidade social da/o falante, tais como gênero social,

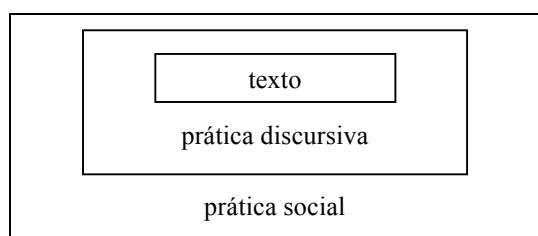
---

<sup>60</sup> Fairclough (2001) baseia sua concepção de enunciado na obra de Bakhtin (1997), para quem o enunciado é uma “unidade de comunicação verbal” (p. 299) e um “elo na cadeia da comunicação verbal” (p. 299), no sentido de que cada enunciado é povoado por outros enunciados.

etnia ou idade, afetam de modo substancial as formas e os significados em uma conversação.

### 2.1.1 Concepção tridimensional do discurso

Segundo Heberle (2000), “Fairclough propõe que se examine o discurso como reflexo, reprodução e perpetuação de relações sociais existentes” (p. 294). Neste sentido, para a análise de um texto, o autor apresenta a “concepção tridimensional do discurso”, a qual reúne três dimensões analíticas indispensáveis: texto, prática discursiva e prática social, conforme a figura abaixo:



**Quadro 4:** Concepção tridimensional do discurso (FAIRCLOUGH, 2001, p. 101).

As dimensões de análise não possuem fronteiras nítidas. As divisões feitas têm apenas caráter didático, na medida em que se sobrepõem e se inter-relacionam. É ilusória a distinção entre as categorias orientadas para formas linguísticas e aquelas orientadas para os sentidos, visto que ao analisar textos sempre se examinam simultaneamente questões de forma e significado. Fairclough (2001) denomina o procedimento de análise que enfoca o texto como “descrição”, enquanto aquele que destaca a prática discursiva e a prática social como “interpretação”. No entanto, o autor esclarece que

a descrição não é tão separada da interpretação [...] Como um(a) analista (e como um(a) simples intérprete de texto), sempre se está interpretando inevitavelmente, e não há fase da análise que seja pura descrição. Consequentemente, nossa análise textual é formada e ganha cor pela interpretação de seu relacionamento com processos discursivos e com processos sociais mais amplos (p. 246).

A ligação entre a prática social e o texto é mediada pela prática discursiva. A natureza da prática discursiva da produção e interpretação textual determina a forma como o texto será moldado e entendido. Além disso, a “prática discursiva’ aqui não se

opõe à ‘prática social’: a primeira é uma forma particular da última” (FAIRCLOUGH, 2001, p. 99, ênfases no original). A maneira como um texto é produzido e interpretado (prática discursiva) depende da natureza da prática social a que o discurso pertence.

Com base no modelo tridimensional, cada uma das três dimensões é pormenorizada em categorias analíticas, segundo o Quadro a seguir:

TEXTO	PRÁTICA DISCURSIVA	PRÁTICA SOCIAL
vocabulário (escolhas lexicais)	produção	ideologia
gramática	distribuição	sentidos
coesão	consumo	pressupostos
estrutura textual	contexto	metáforas
<i>ethos</i>	força	hegemonia
	coerência	orientações econômicas, políticas, culturais, ideológicas
	intertextualidade	

**Quadro 5:** Categorias analíticas propostas no modelo tridimensional, baseado em Fairclough (2001).

As categorias de análise que compõem a dimensão textual são: vocabulário, gramática, coesão, estrutura textual e *ethos*<sup>61</sup>. Estes itens podem ser pensados em escala ascendente: o vocabulário trata principalmente das palavras individuais, a gramática das palavras combinadas em orações e frases, a coesão da ligação entre orações e frases e a estrutura textual das propriedades organizacionais dos textos (FAIRCLOUGH, 2001). Entretanto, são observados simultaneamente aspectos semânticos (exemplo da sobreposição das dimensões) que sustentam a interpretação, para buscar o teor ideológico do texto.

A dimensão da prática discursiva abrange a análise dos processos de produção, distribuição e consumo de textos, e a natureza destes processos varia entre diferentes tipos de discurso de acordo com os fatores sociais. Os textos são elaborados e consumidos de formas particulares em contextos sociais específicos. Nesta dimensão, torna-se necessário referenciar os contextos econômico, político e institucional dos discursos. Com relação aos processos de produção e interpretação textual, Fairclough

<sup>61</sup> Este conceito faz parte das propriedades analíticas do texto (dimensão textual), porém Fairclough (2001, p. 176) ensina que ele transcende as categorias, pois é motivado pelo foco no “eu”.

(2001) observa que os sujeitos do discurso trazem consigo recursos interiorizados – convenções, normas e estruturas – oriundos da prática social na qual se inserem. Em relação ao texto, o autor esclarece que

Este é considerado como um conjunto de “traços” do processo de produção, ou um conjunto de “pistas” para o processo de interpretação. Tais processos geralmente procedem de maneira não-consciente e automática, o que é um importante fator na determinação de sua eficácia ideológica, embora certos aspectos sejam mais facilmente trazidos à consciência do que outros (FAIRCLOUGH, 2001, p. 109).

Na dimensão da prática social, são enfatizadas questões relacionadas às circunstâncias sociais e ideológicas do discurso, em vista das formas como elas moldam a prática discursiva e os efeitos constitutivos e construtivos do discurso. A prática discursiva mencionada anteriormente – a produção, a distribuição, o consumo e a interpretação de textos – é uma faceta de luta hegemônica que contribui para a reprodução ou transformação do discurso e das relações sociais e assimétricas de poder. De acordo com Fairclough (2001),

Hegemonia é liderança tanto quanto dominação nos domínios econômico, político, cultural e ideológico de uma sociedade. [...] É o poder sobre a sociedade como um todo de uma das classes economicamente definidas como fundamentais em aliança com outras forças sociais. [...] É a construção de alianças e a integração muito mais do que simplesmente a dominação de classes subalternas, mediante concessões ou meios ideológicos para ganhar seu consentimento (p. 122).

Uma visão crítica sobre o papel da linguagem na organização e na manutenção da hegemonia de determinados grupos sociais em detrimento de outros, auxilia na compreensão de como as transformações nos textos orais e escritos podem ser favoráveis à sociedade. É importante ressaltar que os grupos sociais não compreendem apenas a “classe social, mas também a etnia, o gênero social e mesmo a linguagem escrita, que, no senso comum ideológico, separa os indivíduos em letrados e analfabetos, valorizando os primeiros” (FAIRCLOUGH, 2011, p. 12). A ACD pretende auxiliar estes blocos, que são alvos de manipulação por parte de grupos de poder, a partir da conscientização do poder da linguagem e da mudança do discurso, rearticulando as práticas sociais conservadoras. Nas palavras de Wodak (2004), “[...] a

linguagem pode ser usada para desafiar o poder, subvertê-lo, e alterar sua distribuição a curto e longo prazo” (p. 237).

### 2.1.2 Categorias de análise

A análise baseada na concepção tridimensional propagada por Fairclough (2001) se desenvolve em um complexo entrelaçamento de categorias inseridas nas dimensões do discurso. Dentre estas categorias, exploro neste subcapítulo aquelas que permitem desenvolver os objetivos do trabalho. Na dimensão textual, focalizo o estudo das escolhas lexicais<sup>62</sup>, presentes na categoria do vocabulário. De acordo com Fairclough (2001, p. 230), analisar palavras e expressões implica considerar o teor ideológico embutido nelas e as disputas entre diferentes sentidos. Neste viés, é importante o entendimento de que os significados de uma mesma palavra podem ser muitos e que a experiência pessoal e o contexto social influenciam na forma com a qual as pessoas se expressam. A este respeito, Fairclough (2001) esclarece que:

[...] há sempre formas alternativas de significar – de atribuir sentido a – domínios particulares da experiência, o que implica ‘interpretar’ de uma forma particular, de uma perspectiva teórica, cultural ou ideológica particular. Perspectivas diferentes sobre os domínios da experiência implicam formas diferentes de expressar essas experiências; [...] No sentido real, então, quando se troca a palavra também se troca o significado (p. 236, ênfases no original).

Conceber uma língua com um vocabulário que é documentado no dicionário, possui valor limitado, segundo Fairclough (2001), pois há muitos vocabulários sobrepostos e em competição correspondendo aos diferentes domínios, instituições, práticas, valores e perspectivas. O dicionário apresenta somente o “significado potencial” (p. 230) das palavras, ou seja, aquele convencionalmente associado a elas<sup>63</sup>. Em alguns casos estes significados podem funcionar, mas em outros são ilusórios, especialmente onde palavras e significados estão envolvidos em processos de mudança

---

<sup>62</sup> Fairclough (2001, p. 237) afirma que algumas vezes utiliza o termo “lexical” em preferência a palavras, porque este último termo é usado para tantos propósitos diferentes, e porque captura a ideia de expressões que alcançaram um grau de fixidez e estabilidade.

<sup>63</sup> Os dicionários fazem parte do aparato de padronização e codificação de línguas e são comprometidos com uma visão unitária da língua de uma comunidade e de seu vocabulário: “por isso, os dicionários tendem a apresentar as palavras dominantes e os significados das palavras como únicos” (FAIRCLOUGH, 2001, p. 236).



social e cultural (p. 231). Nestes casos, a relação palavra-significado pode mudar rapidamente, resultando em significados potenciais instáveis.

Nesta perspectiva, a relação das palavras com os significados é de muitos-para-um e não de um-para-um. Isso significa que como produtoras/es de textos estamos diante de escolhas lexicais, em detrimento de outras disponíveis e possíveis, e como intérpretes nos confrontamos com decisões sobre como entender as escolhas que as/os produtoras/es fizeram. Estas escolhas e decisões não são de natureza puramente individual, são “facetas de processos sociais e culturais mais amplos” (FAIRCLOUGH, 2001, p. 230). Fairclough sugere que o sucesso em obter aceitação para significados particulares de palavras, e para uma estruturação particular do seu significado potencial, é sem dúvida interpretável como uma maneira de adquirir hegemonia, o que demonstra a relação direta que a análise do vocabulário possui com a prática social.

Ainda dentro da dimensão textual, volto a atenção para a categoria do *ethos* definido como uma autorrepresentação dos sujeitos evidenciada por uma prática social, a qual sofre influências ideológicas, hegemônicas, de ordens culturais, políticas e econômicas. O *ethos* é o comportamento total de uma/um participante, “do qual seu estilo verbal (falado ou escrito) e tom de voz fazem parte, expressa o tipo de pessoa que ele é e sinaliza sua identidade social, bem como sua subjetividade” (FAIRCLOUGH, 2001, p. 181). Não só pela voz, o *ethos* é manifestado pelo corpo inteiro: não é apenas o modo de fala que o sinaliza, é o efeito cumulativo da disposição corporal total – o modo como as pessoas se movimentam, a expressão facial, o comportamento, bem como as vestimentas e os adornos em geral.

Na Análise Crítica do Discurso, a concepção deste conceito está embasada em Maingueneau (2005; 2006; 2008), para quem “o universo de sentido que o discurso libera impõe-se tanto pelo *ethos* quanto pela ‘doutrina’; as ‘ideias’ se apresentam por uma maneira de dizer que remete a uma maneira de ser” (2005, p. 73, ênfases no original). De acordo com o autor, o *ethos* permite refletir sobre a adesão dos sujeitos a certos discursos, englobando tanto características linguísticas quanto comportamentais. Para ele,

O *ethos* implica assim um caráter tácito do corpo, apreendido por meio de um comportamento global. Caráter e corporalidade do(a) fiador(a)<sup>64</sup> apoiam-se, então, sobre um conjunto difuso de

---

<sup>64</sup> Segundo Maingueneau (2005; 2006), a figura da/o fiadora/fiador é aquela que deriva da representação do corpo da/o enunciadora/enunciador efetiva/o, se construindo no âmbito do discurso. A/O fiadora/fiador

representações sociais valorizadas ou desvalorizadas, de estereótipos sobre os quais a enunciação se apoia, e por sua vez, contribui para reforçar ou transformar (p. 72).

A noção de *ethos* remonta à retórica antiga, mais precisamente à *Retórica* de Aristóteles, primeiro autor em que se encontra uma elaboração conceitual deste termo (MAINGUENEAU, 2008, p. 13). Para Aristóteles, a prova pelo *ethos* consistia em causar boa impressão pela forma como se constrói o discurso, a dar uma imagem de si capaz de convencer o auditório, ganhando sua confiança. Segundo Maingueneau (2008), o *ethos* na retórica tradicional era considerado tão eficaz que, às vezes, era entendido como a prova mais importante dentre as três provas engendradas pelo discurso: o *logos* (os argumentos), o *pathos* (as paixões) e o *ethos* (os costumes). Entretanto, Maingueneau rompe com a noção de *ethos* retórico, propondo o *ethos* discursivo. Diferente do *ethos* aristotélico, o *ethos* discursivo extravasa a linha da oralidade; ele não se constrói, simplesmente, a partir de uma escolha por parte da/o oradora/orador dos tipos de efeitos que pode causar em seus ouvintes. Nesta nova categorização de *ethos*, o público é responsável por conferir uma imagem positiva ou negativa da/o enunciativa/enunciador, apreendida através da disposição corporal, de estereótipos, traços de caráter e marcas linguísticas (MAINGUENEAU, 2005, p. 70).

Maingueneau (2005) afirma que os *ethes*<sup>65</sup> ligam-se ao sujeito, através principalmente das escolhas linguísticas feitas por ele, as quais revelam pistas acerca da sua imagem continuamente elaborada. Desta forma, as imagens de si constituem-se pelos tons que engendram os discursos vinculados a uma corporeidade. Porém, o *ethos* não está restrito à oralidade. Mesmo os textos escritos possuem um tom lançado no âmbito discursivo que permite à/ao leitora/leitor construir uma representação do corpo da/o enunciativa/enunciador. A/o participante recebe um caráter e uma corporeidade que irão variar conforme a constituição dos textos. Enquanto “o caráter corresponde a um feixe de traços psicológicos”, a corporeidade está ligada a uma “compleição física e uma forma de vestir” (MAINGUENEAU, 2006, p. 62).

De acordo com Maingueneau (2006), “a questão do *ethos* está ligada à construção da identidade” (p. 59). Neste viés, o linguista francês determina que o *ethos* está crucialmente associado ao ato discursivo, mas não se pode negar que o público

---

é aquela/e que se revela no discurso e não corresponde necessariamente à/ao enunciativa/enunciador efetiva/efetivo.

<sup>65</sup> Forma plural de *ethos* (MAINGUENEAU, 2005).

constrói também representações do sujeito antes mesmo que ele fale. Esta representação prévia é chamada por Maingueneau de *ethos pré-discursivo*. Para o autor, a existência de um *ethos pré-discursivo* é particularmente notória no domínio político ou ainda na imprensa “de celebridades”, em que a imagem da maioria das/os enunciantes/es, constantemente na mídia, é associada a um tipo de *ethos* não-discursivo, que pode ser reforçado ou transformado pelo discurso (MAINGUENEAU, 2005, p. 71).

Toda construção do *ethos* se faz em uma relação triangular entre *si*, o *outro* e um *terceiro* ausente, portador de uma imagem ideal de referência. A combinação entre a imagem do sujeito como ser do mundo (*ethos pré-discursivo*) e a sua imagem como ser do discurso (*ethos discursivo*), constrói o *ethos efetivo*, levando-se em conta os contextos ou os *mundos éticos* que são ativados em cada situação. Conforme Maingueneau (2006), o *mundo ético* constitui “um estereótipo cultural que subsume um certo número de situações estereotípicas associadas a comportamentos” (p. 62). Para explicar este mundo do qual a/o fiadora/fiador é parte constitutiva, o autor toma de exemplo o *mundo ético* das estrelas de cinema que “inclui cenas como a subida dos degraus do palácio do Festival de Cannes, seções de filmagem, entrevistas à imprensa, seções de maquiagem etc.” (MAINGUENEAU, 2008, p. 18).

Estas noções trabalhadas por Maingueneau são utilizadas pelo linguista francês Patrick Charaudeau para a elaboração de categorias de *ethos*. Charaudeau (2015), ao analisar os diversos *ethe* relativos a políticos franceses, propõe classificações das imagens dos sujeitos segundo duas grandes categorias: *ethos* de credibilidade, fundado em um discurso da razão e *ethos* de identificação, com base em um discurso do afeto (CHARAUDEAU, 2015, p. 188). Dentro destas duas grandes categorias, o linguista apresenta outras nomenclaturas para as autorrepresentações dos sujeitos: o *ethos* de “sério”, o de “virtude” e o de “competência” caracterizam o *ethos* de credibilidade; já o *ethos* de “potência”, o de “caráter”, o de “inteligência”, o de “humanidade”, o de “chefe” e o de “solidariedade” se relacionam ao *ethos* de identificação<sup>66</sup>.

Nos estudos da ACD, Fairclough (2001, p. 207) atribui ênfase à intertextualidade<sup>67</sup> do *ethos*. Para ele, o *ethos* é intertextual, visto que a identidade social dos sujeitos é constituída a partir de outros modelos de discursos, os quais são utilizados

<sup>66</sup> Estas classificações serão elucidadas na análise conforme forem sendo utilizadas.

<sup>67</sup> A intertextualidade diz respeito ao fato de os textos serem inerentemente constituídos por elementos de outros textos (FAIRCLOUGH, 2001, p. 134). Ela refere-se à “[...] propriedade que têm os textos de ser cheios de fragmentos de outros textos, que podem ser delimitados explicitamente ou mesclados, e que o texto pode assimilar, contradizer, ecoar ironicamente, e assim por diante” (p. 114).

como referência, com base nas crenças e valores estabelecidos. O conceito de *ethos* constitui “um ponto no qual podemos unir as diversas características, não apenas do discurso, mas também do comportamento em geral, que levam a construir uma versão particular do 'eu” (p. 209, ênfases do autor). O ponto de vista da construção do “eu” assume grande importância na compreensão da estrutura social, pois

[...] as formas pelas quais as sociedades categorizam e constroem identidades para seus membros são um aspecto fundamental do modo como elas funcionam, como as relações de poder são impostas e exercidas, como as sociedades são reproduzidas e modificadas (FAIRCLOUGH, 2001, p. 209).

A análise fundamentada na concepção tridimensional do discurso é um processo complexo, visto que envolve um grande número de categorias que se interpenetram. Desta maneira, as categorias discutidas na dimensão da prática textual (vocabulário e *ethos*) necessitam do aporte de categorias presentes na dimensão da prática discursiva e social, as quais serão trabalhadas de forma mais abrangente. Na dimensão da prática discursiva, enfatizo os processos de produção textual de acordo com os fatores sociais, enquanto na dimensão da prática social o enfoque está no objetivo geral proposto por Fairclough (2001): “especificar a natureza da prática social da qual a prática discursiva é uma parte, constituindo a base para explicar por que a prática discursiva é como é; e os efeitos da prática discursiva sobre a prática social” (p. 289).

Para finalizar, é importante reforçar que a Análise Crítica do Discurso embasa o exame do espaço discursivo, que apresenta as relações de poder e as ideologias das relações sociais e que Fairclough considera a possibilidade de mudança nestas relações a partir das modificações do próprio discurso. Com base no estudo da materialidade linguística, os atos de leitura interpretativa podem levar a evidências das ideias, crenças, identidades e relações sociais da vida pessoal e profissional de Chanel. A análise do discurso da personagem à luz deste aparato teórico-metodológico, objetiva compreender a construção da narrativa pela autora Maria Adelaide Amaral, atentando para as questões de corpo, moda e gênero.

## 2.2 O CENÁRIO (AUTO)BIOGRÁFICO

A menção ao termo “biográfico” remete a uma tradição de escrita do registro das experiências vivenciadas na intenção de deixar inscrições, fixar o instante e a totalidade,

se fazer conhecer, sobreviver, permanecer. As escritas do eu - minuciosas, fragmentárias, simples ou caóticas - buscam percorrer um caminho que parte do individual em direção ao coletivo. Leonor Arfuch (2007) em sua obra *El espacio biográfico: dilemas de la subjetividad contemporánea*<sup>68</sup>, mostra que (auto)biografias, memórias, confissões, correspondências e diários surgem como espaços de reflexão que dão conta de revelar um mundo íntimo e privá-lo do esquecimento.

Biografias e autobiografias são formas distintas e autônomas de narrar a vida realizadas por motivações múltiplas, mas que guardam em si um denominador comum: a escritura de uma história de vida. Por muito tempo estes registros tinham como foco as vidas célebres que por si só são emblemáticas e tornam-se objetos de interesse das pessoas em geral, porém, nos últimos anos do século XXI, os métodos biográficos vêm apresentando também as vidas comuns, por oferecerem uma imediata possibilidade de autorreconhecimento. Com diferenças tênues, estas duas modalidades de construção de um texto articulado pelo viés da vivência e da experiência diferem, sobretudo, no fato destas histórias serem contadas por si ou pelo outro.

Situada entre o testemunho, a novela e o relato histórico, a biografia (βιογραφία, do grego: βίος - bíos, vida e γραφή – gráphein, escrever) é um gênero que possui por objeto o relato da vida de uma pessoa. Inspirada na devoção à personagem, instituída em heroína ou herói, deveria respeitar regras rígidas como o registro cronológico dos fatos e a busca pela comprovação das relações existentes entre vida e obra. No entanto, na atualidade, a biografia não é mais obrigada a respeitar uma ordem dos acontecimentos, não é avaliada somente quanto a sua veracidade e pode ser escrita a partir de duas tipologias: a primeira inspirada na devoção à/ao biografada/o e a segunda, contrariamente, na intenção de denegri-la/o, apresentando suas facetas mais íntimas e desagradáveis (ARFUCH, 2007).

As biografias reconhecem antecedentes na antiguidade clássica<sup>69</sup> (VIII a.C. – V d.C.) e, assim como as autobiografias, configuram-se como um gênero literário em auge no século XXI. Arfuch (2007) aponta como possíveis razões desta adesão “a necessária identificação com outros, os modelos sociais de realização pessoal, a curiosidade não

---

<sup>68</sup> Arfuch (2007) conceitua “espaço biográfico” para caracterizar a “confluência de múltiplas formas, gêneros e horizontes de expectativa” (p. 49) ligados aos relatos de experiências pessoais e à exposição pública da intimidade de alguém. O “espaço biográfico” se refere à intersecção que abriga nem tão somente os gêneros canônicos (autobiografia, biografia, confissão, etc.), mas também as formas (auto)biográficas que os precedem (entrevistas, relatos de auto-ajuda, *reality shows*, etc.).

<sup>69</sup> Leonor Arfuch (2007) destaca *A Apologia de Sócrates* e o *Fedón* (séc. IV a.C.), de Platão, assim como a *Antidosis* de Isócrates (séc. IV a.C.) como antigos marcos biográficos (p. 106).

isenta de *voyeurismo*, a aprendizagem do viver” (p. 17 – minha tradução<sup>70</sup>). De fato, o grande número de publicações de biografias em nossos dias mostra sua resistência ao tempo, sustentada, fundamentalmente, pelo interesse por parte do sujeito nas experiências do outro.

A autobiografia (αυτοβιογραφία, do grego: αὐτός – *autos*, eu; βίος – *bios*, vida e γραφή – *gráphein*, escrever), por sua vez, surgiu como um espaço de autorreflexão há pouco mais de dois séculos, junto à consolidação do capitalismo e de uma consciência burguesa. Segundo Philippe Lejeune (2014), é no século XVIII, a partir de *As Confissões* de Rousseau<sup>71</sup>, que começa a delinear-se nitidamente a especificidade dos gêneros literários autobiográficos, com a narração da própria vida como expressão da interioridade, o registro minucioso dos acontecimentos, a aparição de um “eu”<sup>72</sup> e a afirmação de “si mesmo”<sup>73</sup>. Confissões, autobiografias, memórias, diários íntimos, correspondências, trariam um espaço decisivo para a consolidação do individualismo como uma das grandes características da cultura ocidental dos séculos XX e XXI.

Ainda que durante a Idade Média<sup>74</sup> ou a Renascença<sup>75</sup> memorialistas tenham descrito seus percursos pessoais, tanto no contexto religioso como no âmbito laico, as diretrizes que definem as autobiografias não existem até a primeira metade do século XVIII, pois é nesta época que se começa a tomar consciência do valor e da singularidade da experiência que cada um tem de si mesmo<sup>76</sup>. Nas narrativas autobiográficas escritas a partir do século XVIII (após *As Confissões* de Rousseau), o assunto não é apenas o eu e sua história, mas o acento é colocado sobre o íntimo e

<sup>70</sup> “[...] la necesaria identificación con otros, los modelos sociales de realización personal, la curiosidad no exenta de voyeurismo, aprendizaje del vivir”.

<sup>71</sup> Em *Confissões*, escritas em 1765 e 1770, mas publicadas alguns anos após a sua morte em 1782, Jean-Jacques Rousseau narra interessantes fatos da sua vida, expõe seu caráter, valores e o caminho de seu amadurecimento pessoal e filosófico.

<sup>72</sup> Termo entendido por Leonor Arfuch conforme a visão de Michel Foucault. Segundo Arfuch (2007), o autor em *Tecnologias del yo* (1990), analisa as práticas de escritura na antiguidade visando o “cuidado de si”, considerando a obra de Marco Aurélio, as cartas de Sêneca e as *Confissões* de Santo Agostinho como etapas neste caminho de reconhecimento interior que ia adquirir outra tonalidade com a confissão cristiana e o arrependimento, e que levaria paulatinamente, na modernidade (séc. XV – XIX), ao “primado” do “conhecimento de si”.

<sup>73</sup> O surgimento de uma voz autorreferencial (“eu, sozinho”), a consciência de si, onde o relato da própria vida e a revelação de segredos pessoais operam como reação contra o avanço inquietante do público/social (ARFUCH, 2007, p. 42).

<sup>74</sup> Período que se estende desde a queda do Império Romano, no século V, até à queda de Constantinopla, no ano de 1453 (DICIONÁRIO Priberam, 2015).

<sup>75</sup> Movimento literário artístico e filosófico que começa no fim do século XIV e vai até o fim do século XVI, na Europa (ABBAGNANO, 2007).

<sup>76</sup> Segundo Lejeune (2014) e Arfuch (2007), a obra *Confissões* de Santo Agostinho (397 d.C.) é considerada um ponto de referência das escritas autobiográficas, porém não aparece como a primeira manifestação deste gênero, pois sua preocupação era menos a singularidade da vida terrena e mais a virtude piedosa da comunidade.

secreto. O privado se exhibe, tomando a/o leitora/leitor como testemunha da sinceridade da/o autora/autor (ARFUCH, 2007).

A palavra “autobiografia”, importada da Inglaterra no início do século XIX, foi empregada em dois sentidos próximos, mas com diferenças relevantes entre si, conforme nos informa Lejeune (2014, p. 259). Prova disso são as divergentes definições apresentadas nos dois dicionários mais célebres da segunda metade daquele século: primeiramente, o sentido proposto por Larousse (1886), que diz que a “autobiografia” é a vida de um indivíduo escrita por ele próprio, e, posteriormente, o conceito exposto por Vapereau em seu *Dictionnaire universel des littératures* (1876), o qual diz que “autobiografia” é todo o texto, qualquer que seja sua forma, cujo autora/autor teve a intenção, secreta ou confessa, de contar sua vida, de expor seus pensamentos ou de expressar seus sentimentos.

Para Larousse, a autobiografia caracteriza-se como uma narrativa que se quer verídica, escrita pela própria pessoa. Vapereau amplia este sentido, abrindo espaço para a fantasia, ao afirmar que quem a escreve não é absolutamente obrigada/o a ser exata/o quanto aos fatos ou a dizer toda a verdade. Lejeune diz que a sua definição se aproxima mais à de Vapereau, pois não trata forçosamente de uma narrativa e descarta o compromisso da/do autora/autor com a fidelidade.

Entre a narrativa autobiográfica descrita por Larousse e a ampla definição defendida por Vapereau pode existir uma gama de posições intermediárias. Ainda assim, há uma questão que delimita as fronteiras deste gênero: para que haja autobiografia ou literatura íntima, em uma perspectiva mais geral, é necessário que ocorra uma relação de identidade entre a/o autora/autor, a/o narradora/narrador e a personagem. No entanto, identidade não é semelhança, ela é um fato “imediatamente perceptível – aceita ou recusada, [...] a semelhança é uma relação, sujeita a discussões e nuances infinitas” (LEJEUNE, 2014, p. 42).

Mesmo ao perceber esta relação de identidade na escrita entre a/o autora/autor, a/o narradora/narrador e a personagem, atualmente entende-se que estes relatos não contam verdades sobre uma vida, mas fatos construídos a partir de fragmentos da memória. A biografia e a autobiografia são textos referenciais, pois, bem como o discurso histórico ou científico, se propõem a fornecer informações acerca de uma suposta realidade externa ao texto e aceitam ser submetidos a uma prova de verificação. São, neste sentido, escritas abertas, passíveis de modificações e construções imaginativas, que buscam se aproximar aos fatos passados. É neste viés que, para

Lejeune (2014), o objetivo das (auto)biografias “não é a simples verossimilhança, mas a semelhança com o verdadeiro. Não é o ‘efeito real’, mas a imagem do real” (p. 43, ênfase no original).

### 2.2.1 Construções de uma realidade vivida

Philippe Lejeune (2014) define a autobiografia como uma “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza especialmente sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (p. 58). No entanto, ele explica que estes relatos do passado apresentam uma hipotética fidelidade, visto que a memória lida com restos restaurados do pensamento, os quais conferem novas interpretações, modificando os significados dos acontecimentos.

A/o (auto)biógrafa/o procura recuperar percepções pessoais e sociais, pois encontra-se distante da experiência vivida. Ela/ele trabalha em suas reconstruções com a não-linearidade do tempo, criando uma história no mesmo instante em que pertence a ela, passando a ser uma/um fabuladora/fabulador da realidade. A ideia de uma narrativa produzida por um indivíduo genuíno e verdadeiro dá lugar a escritos biográficos que demonstram sua incompletude e sua incapacidade de ser fiel à própria história. Conforme Arfuch (2007):

[...] Não se tratará então de adequação, da “reprodução” de um passado, da captação fiel de sucessos ou vivências, nem das transformações sofridas “na vida” pela/o personagem em questão, ainda quando ambos – autor e personagem – compartilhem o mesmo contexto. Se tratará, simplesmente, de literatura: essa volta de si, esse estranhamento do autobiógrafo, não difere em grande medida da posição do narrador ante qualquer matéria artística, e sobretudo, não difere radicalmente dessa outra figura, a do biógrafo – um outro ou “um outro eu”, não há diferença substancial – que para contar a vida de seu herói realiza um processo de identificação, e assim, de valoração (p. 47 – minha tradução)<sup>77</sup>.

---

<sup>77</sup> No original: “No se tratará entonces de adecuación, de la ‘reproducción’ de un pasado, de la captación ‘fiel’ de sucesos o vivencias, ni de las transformaciones ‘en la vida’ sufridas por el personaje en cuestión, aun cuando ambos – autor y personaje – compartan el mismo contexto. Se tratará, simplemente, de literatura: esa vuelta de sí, ese extranamiento del autobiógrafo, no difiere en gran medida de la posición del narrador ante cualquier materia artística, y sobre todo, no difiere radicalmente de esa otra figura, la del *biógrafo* – un otro o ‘un otro yo’, no hay diferencia sustancial – que para contar la vida de su héroe realiza un proceso de identificación, y por ende, de valoración”.



É uma ilusão entender a vida como uma história passível de ser narrada fielmente. Esta abordagem aponta para o caráter inverídico da (auto)biografia, em que a/o autora/o cria a sua personagem com auxílio da memória, uma construção imaginária; fato que pode gerar certo estranhamento por parte da/o (auto)biógrafa/o a respeito da sua “própria” história. Nesta perspectiva, Arfuch (2007), a partir da visão de Bakhtin (2010), defende uma posição radical a qual diz que não há uma relação direta, sem perdas e falhas entre autora/autor e personagem, nem sequer na autobiografia, porque não existe coincidência entre a experiência vivencial e a totalidade artística (p. 47).

Dizer a verdade, em particular, a verdade de uma vida plena, trata-se de um imaginário. Porém, o desejo de atingi-la e de apresentá-la com a maior fidelidade possível, define um campo discursivo que nada tem de ilusório. Segundo Lejeune (2014), “a autobiografia se inscreve no campo do conhecimento histórico (desejo de saber e compreender) e no campo da ação (promessa de oferecer esta verdade aos outros), tanto quanto no campo da criação artística” (p. 121). Por mais que a autobiografia seja impossível, que sua completude seja utópica, isso não a impede de existir.

É contra esta impossibilidade manifesta de uma modalidade factual do discurso que Lejeune (2014) propõe a ideia de “pacto autobiográfico”, uma espécie de contrato estabelecido entre a/o autora/autor e a/o leitora/leitor. Por acreditar na intenção verdadeira daquele que escreve e não considerar a autobiografia uma ficção, ele elabora este acordo, o qual pretende auxiliar a/o leitora/leitor a fazer a distinção entre uma narrativa ficcional e um relato de vida. Lejeune define o pacto autobiográfico como o engajamento de quem escreve em contar diretamente sua vida, ou um aspecto dela com um espírito de verdade (LEJEUNE, 2014, p. 85).

O “pacto autobiográfico” deve contrastar com um “pacto romanesco”, ou seja, um pacto em que a narrativa é entendida como fictícia, sem referência direta à realidade. A/O (auto)biógrafa/o, ciente da impossibilidade de uma exatidão histórica, se compromete a compreender a si mesmo e a retomar as suas vivências, se colocando da forma mais sincera possível. Este compromisso, implícito ou explícito, aparece, na maior parte das vezes, em um texto liminar. Lejeune aponta que aqui, “como nos tribunais, jura-se dizer a verdade. Nada mais que a verdade” (LEJEUNE, 2014, p. 259), mesmo que esta verdade seja somente a da/o autora/autor.

A proposta de leitura feita por quem escreve a quem lê, engendra efeitos que

definem o texto como uma (auto)biografia. Por meio do “pacto biográfico”, a/o leitora/leitor é inserido no problema biográfico de inverdade do texto. No momento em que aceita este contrato, o texto fica livre para ser interpretado da forma mais sincera possível e a/o leitora/leitor, torna-se também responsável por aquilo que lê. Contudo, o público não é homogêneo; as pessoas não são sensíveis aos mesmos signos, elas podem adotar posturas de leitura diferentes do que o sugerido. A este respeito, Lejeune (2014) explica que:

Uma das críticas feitas à ideia de pacto é que ela supõe a reciprocidade, um ato em que duas partes se comprometem mutuamente a fazer alguma coisa. Ora, no pacto autobiográfico, como, aliás, em qualquer “contrato de leitura”, há uma simples proposta que só envolve o autor: o leitor fica livre para ler ou não e, sobretudo, para ler como quiser. Isso é verdade. Mas se decidir ler, deverá levar em conta essa proposta, mesmo que seja para negligenciá-la ou contestá-la, pois entrou em um campo magnético cujas linhas de força vão orientar sua reação (LEJEUNE, 2014, p. 85).

Pode-se dizer que a (auto)biografia se define por algo exterior ao texto; a sua história é construída pelo seu modo de leitura. Com a desmitificação da integridade – ilusória – do sujeito, deixa-se de buscar a verdade de uma pessoa real e passa-se a acreditar na leitura, na crença que ela produz. A “verdade” biográfica é entendida como uma realidade (re)descoberta, sendo inapropriado pensar que “na autobiografia, a vida vivida produz o texto, quando é o texto que produz a vida!” (LEJEUNE, 2014, p. 75).

### 2.2.2 A potência de um detalhe: o “biografema”

Ao contrário dos escritos memorialísticos tradicionais que carregam o peso da veracidade em que tudo procura fazer sentido, há uma outra proposta de escrita de uma vida que defende uma biografia descontínua, aberta e vivificada na e pela linguagem. Esta proposta não busca uma verdade poética ou ética, mas a seleção e a valorização de resíduos, de fragmentos que iluminam detalhes de uma existência. Tais imagens fragmentárias do sujeito, impossíveis de serem capturadas pelo estereótipo de uma totalidade, são denominadas de “biografemas”<sup>78</sup> pelo teórico francês Roland Barthes (2005b).

---

<sup>78</sup> O termo “biografema” está padronizado conforme a grafia de Barthes (2005b, p. XVII).

Ao invés de percorrer as linhas da historiografia, a prática “biografemática” volta-se para as particularidades, para a potência daquilo que é ínfimo em uma vida. O “biografema” difere da biografia, no sentido de que o primeiro é disperso, prolífero na escritura e não se limita à história referenciada, enquanto a segunda se estabelece na completude da vida, contemplando-a de forma integral. Contudo, o “biografema” não dispensa a biografia, ele a usa, a fragmenta e a transforma. Barthes (2005b), no intuito de esclarecer aspectos referentes à escrita “biografemática”, apresenta o seguinte exemplo:

[...] se eu fosse escritor, já morto, como gostaria que a minha vida se reduzisse, pelos cuidados de um biógrafo amigo e desenvolto, a alguns pormenores, a alguns gostos, a algumas inflexões, digamos: ‘biografemas’, cuja distinção e mobilidade poderiam viajar fora de qualquer destino e vir tocar, à maneira dos átomos epicurianos, algum corpo futuro, prometido à mesma dispersão; uma vida esburacada, em suma, como Proust soube escrever a sua na sua obra, ou então um filme à moda antiga, de que está ausente toda palavra e cuja vaga de imagens é entrecortada, à moda de soluços salutares, pelo negro apenas escrito do intertítulo, pela irrupção desenvolva de *outro* significante (p. XVII, ênfase no original).

O “biografema”, em oposição à biografia, não deriva do significado, mas capturando pulsões, gestos e marcas, transforma-se em signo<sup>79</sup>, fecundo em significações. A distinção entre biografia e “biografema” corresponde às diferenças trabalhadas por Barthes entre os termos “escrevência” e “escritura”<sup>80</sup>: enquanto o primeiro lida com a reprodução, com a rigidez de expor uma vida completa, verdadeira; o segundo possui um traço artístico e desenvolve a criação, não deixando de se restringir a padrões estabelecidos. À medida que a biografia opera com dados, compondo um sujeito uno, o “biografema” sustenta o arbitrário na formação de um sujeito múltiplo.

Com o objetivo de trabalhar a noção de “biografema”, Barthes, na sua obra intitulada *Sade, Fourier, Loyola* (1971/2005b), utiliza como exemplo os autores

<sup>79</sup> Inicialmente, para Barthes, o signo é composto de um significante (representação acústica) e de um significado (conceito), conforme prenunciou Saussure. Barthes define o significado como a representação psíquica de uma “coisa” e não a “coisa” em si. Posteriormente, ele acrescenta que “o plano dos significantes constitui o plano de expressão e o dos significados o plano de conteúdo” (BARTHES, 2006, p. 43).

<sup>80</sup> Segundo Barthes, a “escrevência” caracteriza-se por ser uma escrita rígida, que enfatiza o “falar sobre” e que somente tem valor pelo seu conteúdo. Já a “escritura” é uma noção de escrita que tem valor por si mesma, com ênfase no fazer, criar, que possui um toque de sensibilidade, um clamor artístico (BARTHES, 2005b, p. 75-76).

Marquês de Sade, Charles Fourier e Inácio de Loyola, pois percebe que seus textos perpassam o conteúdo a que se propõem. Barthes não se detém apenas nos lugares-comuns, ou seja, nos elementos principais por meio dos quais cada autor é identificado: Sade é comumente reconhecido pela pornografia, Fourier pelo socialismo utópico e Loyola pela mística da obediência. Barthes captura os traços “biografemáticos” destes autores que, normalmente despercebidos aos olhos das/dos biógrafas/os, agora passam a compor um sujeito disperso, repleto de significação. Sade, Fourier e Loyola são compreendidos então, como inventores de escritura, fundadores de línguas: a língua do prazer erótico, a língua da felicidade social e a língua da interpelação divina, conforme explicitado a seguir:

À medida que o estilo se absorve em escritura, o sistema se desfaz em sistemática, o romance em romanesco, a meditação em fantasística: Sade já não é um erótico, Fourier já não é um utopista e Loyola já não é um santo: em cada um deles já não resta senão um cenógrafo: aquele que se dispersa através dos bastidores que planta e escalona até o infinito (BARTHES, 2005b, p. XIII).

Estes traços, no entanto, não são a criação de algo não vivido, mas fatos observados atenciosamente pela/o biógrafa/o com auxílio da imaginação. Neste sentido, o “biografema” caracteriza-se como um “texto, enfim, que é a vida, onde se criam e se recriam, o tempo todo, ‘pontes metafóricas entre realidade e ficção’” (BARTHES, 2012, p. 51, ênfase no original). A/O biografada/o não é mais a/o heroína/herói, nem uma pessoa civil, moral; agora ele é um corpo plural, o lugar de alguns pormenores sutis. Para Barthes (2012), o “biografema” é o corpo que se constrói textualmente através de fragmentos. A construção completa do corpo se dará a partir do seu deslocamento, visto que a linguagem não pode apoderar-se do corpo inteiro, apenas de partes deste corpo. A prática “biografemática” consiste na elaboração de um retrato de vida nunca acabado, portanto os relatos biográficos não pretendem integralizar a personagem, mas disseminar a sua história deslocando-a para vários lados.

### 2.2.3 A (auto)biografia *Mademoiselle Chanel*

Com base nas conceituações apresentadas que se referem às formas de escrita de uma vida, a narrativa “Mademoiselle Chanel” caracteriza-se como uma biografia - pois não há equivalência entre autora e personagem - com conformações autobiográficas.

Esta acepção parte do pressuposto de que na obra encontram-se dados biográficos da personagem Gabrielle Chanel relatados em primeira pessoa do singular, capazes de conferir à narrativa um caráter autobiográfico. Lejeune (2014), no capítulo “A autobiografia dos que não escrevem”, reflete sobre os textos intermediários entre a biografia e a autobiografia:

A vida de um homem (sic) pode muito bem surgir através da narrativa de um outro [...] abrindo novas possibilidades de soluções intermediárias: aproxima-se da biografia quando a intervenção é crítica e criativa, da autobiografia quando busca simplesmente substituir o modelo [...] O público gosta muito dessas situações claras de transação, pois pode consumir o objeto de seu desejo (a vida pessoal de uma celebridade) (p. 141).

A autora Maria Adelaide, ao se dispor a escrever uma peça teatral, constrói - com auxílio de outras biografias - a personagem Chanel, a qual relata retrospectivamente sua própria existência. Assim como em toda (auto)biografia, esta personagem é um ser criado a partir de memórias e indícios resgatados de sua história. No intuito de retratar nos palcos a vida desta renomada estilista, a autora se compromete a ser o mais fiel possível, como pressupõe Philippe Lejeune (2014) ao propor o “pacto autobiográfico”. A autobiógrafa, ao longo do texto, traça Gabrielle Chanel por meio de um espírito de verdade, de maneira similar ao que faria a própria Chanel se, ainda viva, fosse escrever sobre si mesma, visto que, mesmo uma pessoa aparentemente real é sempre uma construção imaginária de “si mesma como outro” (ARFUCH, 2007, p. 47).

Uma (auto)biografia nunca será unipessoal, mesmo que, de forma ingênua, assim se entenda. Ainda que se possa adotar tons narcisísticos por parte do eu-narrador, a escrita memorialística se concebe dentro da cultura em que se inclui, dentro de uma coletividade que comporta a família, a nacionalidade, a humanidade cultural. Neste âmbito, os fatos narrados envolverão necessariamente a relação do sujeito com o seu contexto imediato em uma interação dialógica, visto que “nenhum autorretrato, então, poderá desprender-se do marco de uma época, e neste sentido, falará também de uma comunidade” (ARFUCH, 2007, p. 108 – minha tradução<sup>81</sup>).

A (auto)biografia de Maria Adelaide Amaral apresenta particularidades que merecem ser consideradas, na medida em que tornam o discurso da autora aberto não só a novos sentidos no que diz respeito aos propostos pelo gênero textual, como também à

---

<sup>81</sup> “Ningún autorretrato, entonces, podrá desprenderse del marco de una época, y en ese sentido, hablará también de una comunidad”.

melhor compreensão da vida e da lenda Chanel. A (auto)biografia, frequentemente, obrigada a respeitar a sucessão das etapas da vida e a justificar nexos esclarecedores entre vida e obra vem, na contemporaneidade, renunciando às formas tradicionais. Esta renúncia ocorre a partir da desarticulação das cronologias, da mescla das vozes narrativas, do deslocamento do eu para terceira pessoa, da desconstrução do efeito de realidade (ARFUCH, 2007). Neste sentido, em “Mademoiselle Chanel”, é possível observar algumas transformações, como as narrativas não lineares, que contradizem a escrita memorialística convencional.

Nesta peça, Chanel relata fatos em que o privado e o público, o pessoal e o profissional, se interpenetram e constituem aspectos interdependentes. Arfuch (2007) expõe que o sentido clássico de público e privado mudou definitivamente na modernidade, tornando a configuração destes espaços sem limites nítidos. Na (auto)biografia, a articulação entre o individual, o social e o contexto sócio-histórico fornece subsídios para a (re)construção de uma suposta “verdade”, considerando que contar a história de uma vida é dar vida a esta história. História que gera, segundo Arfuch (2007), uma troca substancial nas relações entre autora/autor, obra e público, os quais constroem interrelações íntimas de pessoas interessadas no conhecimento do humano e, em consequência, no autoconhecimento.

### 3 TRAÇADO METODOLÓGICO

#### 3.1 CONSTITUIÇÃO DO *CORPUS*

*Mademoiselle Chanel* é um texto dramático escrito por Maria Adelaide Amaral acerca da vida da estilista Gabrielle Chanel. A autora possui em seu repertório 14 peças teatrais, muitas delas premiadas<sup>82</sup>, tendo estreado nos palcos em 1978 com *A resistência*. De origem portuguesa, mas residente no Brasil desde 1954, a dramaturga possui também uma expressiva produção literária no gênero romanesco<sup>83</sup>, além de uma carreira consolidada em produções ficcionais televisivas<sup>84</sup>.

A escrita de *Mademoiselle Chanel*, surge a partir de uma encomenda<sup>85</sup> realizada em 1991 à autora, a qual em um primeiro momento, por não conhecer a história da estilista, resiste ao pedido. No entanto, ao ler os primeiros livros sobre Chanel, ela reconsidera sua opinião e, imediatamente, aceita a proposta, já absolutamente encantada, como explica a seguir:

[...] as razões eram inúmeras, iniciando pelas próprias inovações que ela realizou no mundo da moda, e as quais milhões de mulheres continuavam fazendo uso há décadas, a começar pela bolsa a tiracolo e o pretinho para a noite, passando pelas bijuterias, o *chemisier* e a clássica combinação do azul marinho com o branco. Porém, o que mais me fascinava nessa mulher era sua personalidade, a inteligência, a coragem e a determinação (AMARAL, LJMC<sup>86</sup>, 2004, p. 6).

Embora o texto tenha sido elaborado em 1991, é somente em 2004 que a montagem ganha os palcos, devido a contratempos na sua produção. Ao longo destes 13 anos, Maria Adelaide modifica os seus escritos enquanto aguarda sua narrativa ser encenada, fato que não lhe preocupa, pois tem a convicção de que “Mademoiselle

<sup>82</sup> Com a peça *Bodas de Papel* (1976), Maria Adelaide Amaral recebe os prêmios Molière, Ziembinsky, Governador do Estado e da Associação dos Críticos de Arte na categoria melhor autor nacional. Além disso, as peças *Chiquinha Gonzaga* (1982), *De braços abertos* (1984) e *Querida mamãe* (1994), foram todas vencedoras do Molière de melhor autor nacional.

<sup>83</sup> Maria Adelaide Amaral estréia na literatura em 1986, com o romance *Luísa – quase uma história de Amor* (1986), que ganha o Prêmio Jabuti de melhor romance.

<sup>84</sup> A autora passa a escrever para a televisão em 1990, como co-autora da novela “Meu bem, meu mal”, de Cassiano Gabus Mendes. Também traduz peças de dramaturgos estrangeiros, entre elas *A última gravação*, de Beckett, em 1988; *Kean*, de Jean-Paul Sartre, em 1994; e *Cenas de um casamento*, de Ingmar Bergman, em 1996.

<sup>85</sup> O texto dramático *Mademoiselle Chanel* foi encomendado por Tércio de Freitas, produtor de moda e Ulysses Cruz, diretor de teatro.

<sup>86</sup> A sigla “LJMC” se refere ao texto que introduz a obra *Mademoiselle Chanel*, intitulado “A longa jornada de Mademoiselle Chanel”.

Chanel” não é um texto datado, que basta encontrar a atriz certa que interprete a protagonista, para a peça ser um sucesso (AMARAL, LJMC, 2004).

A peça inicial, escrita logo após a encomenda, é produzida em forma de monólogo<sup>87</sup>, com Chanel expondo introspectivamente as suas dores e conflitos ao mesmo tempo em que relata fatos sobre o seu poder e sucesso. Posteriormente, a autora enxuga a narrativa e insere no texto uma outra personagem, uma “modelo de prova”<sup>88</sup>, cujo corpo é utilizado como padrão pela costureira para que o caimento, o corte e a aparência visual das roupas sejam checados. A “modelo de prova”, a quem são designadas ações e voz, passa a interagir com a estilista. No entanto, os dois textos, o monólogo e o diálogo são muito similares, pois a modelo diz apenas frases curtas, não modificando substancialmente a escrita inicial. No texto final, o diálogo, embora haja outra personagem atuando, a história segue em torno da vida de Gabrielle Chanel, a qual revela passagens da sua vida e traços da sua personalidade. A montagem, portanto, não perde o seu caráter confessional.

Quando surge a possibilidade de lançar o livro a partir destas escritas dramáticas, Maria Adelaide opta por incluir os dois textos (ambos se encontram na mesma publicação). A obra editada pela Editora Globo, intitulada *Mademoiselle Chanel* (2004), é composta por três partes: a primeira nomeada “A longa jornada de Mademoiselle Chanel” (LJMC), através da qual a autora relata as circunstâncias da criação dos textos sobre Coco Chanel para o teatro; seguida por “Mademoiselle Chanel” (MC), o diálogo; e, finalmente, “Mademoiselle Chanel (o monólogo)” (MCM).

Para ser encenada nos palcos sob a direção de Jorge Takla e com a atriz Marília Pêra no papel de Gabrielle Chanel, é eleita a versão escrita com a inclusão da modelo. Esta versão é escolhida, provavelmente, por ser a mais dinâmica, devido à presença de uma interlocutora e a possibilidade de exibir as roupas produzidas por Chanel no corpo da modelo durante a apresentação.

Para a composição do *corpus* de análise, também opto pelo texto “Mademoiselle Chanel”, o diálogo, por acreditar na sua maior dinamicidade. Esta segunda versão escrita por Maria Adelaide - com a modelo atuando - permite que a estilista, ao interagir com a outra personagem, exponha de maneira mais enfática seus sentimentos e suas crenças. Este diálogo possibilita a relação entre duas mulheres de gerações distintas (na obra, Chanel passa dos 70 anos, enquanto a modelo possui apenas 25 anos de idade),

---

<sup>87</sup> Peça teatral em que fala uma/um só atriz/ator (PRIBERAM, 2015).

<sup>88</sup> Maria Adelaide nomeia esta segunda personagem de: “Modelo”, apenas.



explorando as suas distintas visões sobre relacionamentos amorosos, família e profissão. Além disso, ao reorganizar o texto, a autora o simplifica, tornando-o mais claro, retirando o que não é essencial para a compreensão da história de Coco Chanel.

### 3.2 INSTRUMENTOS DE ANÁLISE

A presente pesquisa busca subsídios teóricos nos fundamentos da ACD, complementados pela metodologia exposta por Siegfried Jäger (2001), em “Discourse and knowledge: theoretical and methodological aspects of a critical discourse and dispositive analysis”<sup>89</sup>, conforme explicitado no subcapítulo posterior, “Procedimentos de análise”, além de recorrer aos estudos sobre os gêneros literários (auto)biográficos, associados às noções de corpo, moda e gênero. Esta estrutura teórico-metodológica possibilita atingir o objetivo geral deste trabalho que é o de investigar a construção da (auto)biografia de Mademoiselle Chanel, de Maria Adelaide Amaral. Na obra, a representação da história de vida da estilista é engendrada no entrecruzamento do *glamour* proveniente do seu sucesso na indústria da moda com seu denso sentimento de solidão, averiguado a partir da abordagem discursiva à referencialidade linguística.

A ACD disponibiliza um aparato teórico-analítico, o qual desvela os discursos autorrepresentativos das personagens (os de Chanel e os da “modelo de prova”) e auxilia nos procedimentos empregados para se alcançar a visibilidade de possíveis significações do aparato ideológico destes discursos. A concepção tridimensional do discurso de Fairclough (2001) possibilita examinar e interpretar criticamente os discursos presentes na narrativa nas dimensões do texto, da prática discursiva e da prática social. Tal percurso é realizado de modo integrado, dialético e inter-relacionado a aspectos que dizem respeito ao corpo, à moda e ao gênero.

Diante da diversa gama de categorias sugeridas pela ACD, opto pela análise das escolhas lexicais e do *ethos* da personagem Chanel. O exame das escolhas lexicais proporciona interpretações que apontam para as experiências de práticas sociais vividas pelas personagens. Neste viés, Fairclough (2001) especifica que “a ênfase está nas palavras-chave que têm significado cultural geral ou mais local; nas palavras cujos significados são variáveis e mutáveis e no significado potencial de uma palavra – uma estruturação particular dos seus significados” (p. 288). Além disso, o conceito de *ethos*

---

<sup>89</sup> Publicado em WODAK, Ruth and MICHAEL Meyer (Eds.). *Methods of Critical Discourse Analysis*. London: Sage Publications Ltd., 2001. p. 32-62.

dá sustentação à análise do discurso de modo a construir a representação social da protagonista, na medida em que observo a imagem que ela projeta de si, o seu eu<sup>90</sup> (MAINGUENEAU, 2005; 2006; 2008).

Para entender a construção desta (auto)imagem da estilista (*ethos*), considero necessária, além da interpretação do texto e do exame lexicográfico, a análise das indicações de comportamento<sup>91</sup>: as didascálias. As sugestões de estado de ânimo das personagens, como, por exemplo, “(Ri)”, “(Sombria)”, “(Animada)” e “(Raivosa)”, assim como as demais manifestações discursivas, também compõem o seu *ethos*, pois conforme Fairclough (2001), a construção de uma imagem “é manifestada pelo corpo inteiro, não só pela voz” (p. 208). Para nomear os diferentes *ethe* possíveis da personagem Chanel, recorro à classificação proposta pelo linguista francês Patrick Charaudeau (2015). Baseio-me nas nomenclaturas indicadas por ele para análise do *ethos* de um sujeito, elegendo aquelas que se enquadram nos distintos discursos da estilista.

A fim de ampliar o entendimento da situação discursiva na qual a personagem Chanel se encontra, utilizo também o conceito de “biografema” de Barthes (2005b), que conduz à compreensão da abrangência do espaço abstrato habitado pelos termos do título desta dissertação – *glamour* e solidão.

### 3.3 PROCEDIMENTOS DE ANÁLISE

Para fins de análise, são feitos recortes de “fragmentos discursivos” (JÄGER, 2001, p. 47)<sup>92</sup>, especialmente dos atos de fala da protagonista, que servem de foco não

<sup>90</sup> Maingueneau (2006), explica que “em última instância, a questão do *ethos* está ligada à construção de identidade” (p. 56), ou seja, a estratégia de fala de uma/um locutora/locutor orienta o discurso de forma a sugerir através dele uma certa identidade.

<sup>91</sup> As anotações feitas pela/o autora/autor do texto que determinam ações e comportamentos, a movimentação em cena e até mesmo detalhes do cenário, iluminação e sonoplastia, são chamadas de didascálias ou indicações cênicas. Disponível em <<http://www.desvendandoteatro.com/termos.htm>>. Acesso em 28 set. 2015.

<sup>92</sup> Uso o termo “fragmentos discursivos”, de acordo com a concepção de Jäger (2001), conforme conceito a seguir: “Discourse fragments - Each discourse strand comprises a multitude of elements which are traditionally called texts. I prefer the term discourse fragment to ‘text’ since texts (can) address several themes and thus contain several discourse fragments. What I call a discourse fragment is therefore a text or part of a text which deals with a certain theme, for example, foreigners/foreigners’ affairs (in the broadest sense). Conversely, this means that discourse fragments combine to constitute discourse strands” (p.47). [“Fragmentos discursivos - Cada “linha de discurso” [“discourse strand”] compreende múltiplos elementos que são tradicionalmente chamados de textos. Eu prefiro o termo fragmento do discurso a ‘texto’, uma vez que textos (podem se dirigir) dirigem-se a vários temas e, então, contêm vários fragmentos de discurso. O que eu chamo de fragmento de discurso é, assim, um texto ou parte de um texto que trata de um tema em particular, por exemplo, imigrantes/assuntos de imigração (no sentido mais

só para a especulação da e a partir da materialidade linguística, como também sustentam a pesquisa em termos ideológicos. Para esta segmentação, utilizo como critério a seleção de enunciados em que as categorias da ACD sejam expressivas e em que os “eixos temáticos” se mostrem significativos, permitindo a visualização do *ethos* de Chanel. Chamo de “eixos temáticos”, a recuperação de contextos preenchidos com informações biográficas, visões sobre o corpo feminino, criações no campo da moda, elementos pertinentes aos estudos de gênero, bem como observações sobre *glamour* e solidão.

Para eleger os fragmentos do discurso para a análise, adoto os critérios seguintes: primeiramente, desmembro o texto segundo três grandes “eixos temáticos”, tais quais, **1)** dados (auto)biográficos (ANEXO A); **2)** corpo, moda e gênero (ANEXO B); **3)** *glamour* e solidão (ANEXO C). Estes eixos são selecionados com base na observação e identificação dos aspectos discursivos e temas mais significativos para a escrita de vida da protagonista.

Os “eixos temáticos” se interpenetram e um fragmento pode conter noções relativas a mais de um tema, embora alocado em um eixo específico<sup>93</sup>. Utilizo cinco fragmentos discursivos correspondentes a cada um dos três “eixos temáticos”, pois entendo que este número me dará o volume necessário para a análise do eixo em direções variadas, conforme os sentidos múltiplos ali encontrados favoreçam.

A partir dos pressupostos teóricos que orientam esta investigação, proponho a adoção de um esquema de análise, composto por fragmentos do texto *Mademoiselle Chanel* com base em quatro grandes procedimentos: **a)** descrição do contexto relacionado ao discurso do fragmento eleito; **b)** apresentação dos quadros com os

---

amplo). De modo inverso, isto significa que os fragmentos do discurso se combinam para constituir as linhas do discurso” (p. 47, minha tradução)].

<sup>93</sup> Parece ser produtivo também, para complementar esta explicação, o conceito de Jäger (2001), acerca do “Entanglements of discourse strands” - [...] a text can make references to various discourse strands and in fact usually does [...] in general in an entangled form. Such a discursive entanglement (of strands) exists when a text clearly addresses various themes [...] Such is the case with a commentary which deals with two themes that have, or appear to have, nothing to do with one another. In this case there are two different discourse fragments which are, however, entangled with one another. On the other hand, though, a thematically uniform text (= discourse fragment) can make more or less loose references to other themes and tie the treated theme to one or several others at the same time” (p. 47).

(“Enredo de linhas do discurso” – [...] um texto pode fazer referências a várias linhas do discurso e de fato, usualmente o faz [...] em geral na forma de um enredo. Esse enredo discursivo (de linhas) existe quando um texto claramente aborda vários temas [...]. Esse é o caso com um comentário que trata com dois temas que têm, ou parecem ter, nada a ver um com o outro. Nesse caso, há dois fragmentos do discurso diferentes, que estão, entretanto, enredados um com o outro. Por outro lado, entretanto, um texto tematicamente uniforme (= fragmento do discurso) pode fazer mais ou menos referências soltas a outros temas e amarrar o tema tratado a um ou vários outros ao mesmo tempo”). A esse último caso, Jäger chama de “nó discursivo” (*discursive knot*) (p. 47, minha tradução).

fragmentos em análise; **c)** análise do corpo do texto - descrição e interpretação dos discursos - quanto às escolhas lexicais e ao *ethos*; **d)** análise dos “biografemas” e observações finais. Estes parâmetros operam de maneira integrada e abarcam os fenômenos linguístico-discursivos que convergem para a investigação da construção da (auto)biografia da estilista.

O primeiro procedimento – a descrição do contexto -, consiste em desvelar as circunstâncias que cercam os espaços e situações discursivas ditas, explícitas, ocultadas e sugeridas nos enunciados. Os contextos são elaborados a partir de informações retiradas de obras biográficas minuciosas, baseadas em relatos de pessoas íntimas, 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).

O segundo critério - a apresentação dos quadros com os fragmentos em análise-, identifica-os pelo número da página em que aparecem na obra, numera-os, transcreve-os e insere-os no “eixo temático” adequado, além de relacioná-los à personagem que está com a palavra, conforme o exemplo a seguir:

Personagem	Fragmento 1 – Dados (auto)biográficos
CHANEL	<i>(Agoniada)</i> Eu não gosto nada desta hora do dia, não suporto olhar pro céu, eu odeio a tonalidade alaranjada do crepúsculo!... E foi nessa hora que eu nasci... Nasci num agosto. Eu sou do signo de Leão, madame, como Nostradamus...

No terceiro procedimento - a análise do corpo do texto -, descrevo e interpreto os discursos, quanto às escolhas lexicais e ao *ethos*. Com tal finalidade, os fragmentos são trabalhados sob a ótica de teorias que contribuem para a ampliação do espectro analítico da ACD, com possibilidades teóricas que contemplam os principais aspectos presentes no cerne desta pesquisa, tais como corpo, moda, gênero, *glamour* e solidão. No exame do vocabulário, resalto aquelas palavras ou expressões que possuem um grau elevado de relevância para atingir os objetivos do trabalho. Analiso-os e, quando possível, relaciono-os com outros termos ou com noções presentes nos fragmentos, sem esgotar suas possibilidades de sentido, consciente de que a leitura é sempre ideológica e de que realizo apenas algumas entre tantas possíveis interpretações. Também com base na materialidade linguística, analiso os *ethe* da personagem em cada recorte, com a

intenção de identificar as autorrepresentações da estilista.

Ademais, o objeto de estudo é conceituado e explorado a partir das especificidades do gênero literário (auto)biográfico, com base na noção de “biografema” (BARTHES, 2005b), cuja análise é inserida após o término de cada eixo temático. Com tal procedimento, visa à apreensão de sentidos possíveis que possam atravessar os enunciados que tematizam os resíduos íntimos, pouco referidos pelas biografias oficiais.

## 4 ANÁLISE DE “MADEMOISELLE CHANEL”

### 4.1 DADOS (AUTO)BIOGRÁFICOS

*Minha vida não me agradava, então eu a criei...*

(Coco Chanel)

O foco deste “eixo temático” são os fragmentos do discurso, que trazem informações (auto)biográficas acerca da personagem Gabrielle Chanel, tais como dados sobre a sua família, sua infância, sua trajetória profissional, suas amizades e relacionamentos amorosos. Cabe ressaltar, que Maria Adelaide Amaral escreve esta obra em tom (auto)biográfico de forma criativa, ficcionalizando-a e procurando ser fiel à provável história de vida da estilista com o auxílio de outras biografias. Neste sentido, em conformidade com o “pacto autobiográfico” proposto por Philippe Lejeune (2014), a autora (re)constrói uma suposta “verdade” referente à existência da protagonista.

Na obra, Chanel não expõe os fatos de sua vida em ordem cronológica, embora no seu discurso haja um certo direcionamento evolutivo quanto à sucessão dos episódios. Ela o faz de maneira irregular, introduzindo ocorrências em datas posteriores em meio à sequência cronológica do texto. Na análise, sigio a não linearidade dos acontecimentos, ou seja, trabalho os enunciados na mesma disposição em que se apresentam na narrativa. As biografias de Charles-Roux (2007) e Picardie (2011) serão utilizadas como subsídio para situar os acontecimentos e elucidar as informações presentes nos fragmentos discursivos.

#### 4.1.1 Fragmento 1

Existem muitos mistérios no mito de Coco Chanel, em razão das numerosas e distintas histórias contadas por ela aos seus amigos e biógrafos<sup>94</sup>. A estilista francesa procura esconder seu passado mesmo das pessoas mais íntimas a ela, dando novas formas às mágoas e suavizando as partes mais desagradáveis. Após a reunião de documentos históricos e o encaixe de episódios referentes às passagens de sua vida, as

---

<sup>94</sup> Ela, por exemplo, ajusta o seu ano de nascimento e distorce os fatos referentes à sua infância de acordo com seus interesses (PICARDIE, 2011, p. 18).

biógrafas Justine Picardie (2011) e Edmonde Charles-Roux (2007), afirmam que Gabrielle Bonheur Chanel nasce no asilo de Saumur, cidade do interior da França, em 19 de agosto de 1883.

Chanel nasce sob o quinto signo do zodíaco: Leão. No decorrer da sua carreira, ela se apropria da figura do animal por identificar-se com a sua representação. A estilista insere diversas vezes a figura do leão em suas criações, além de manter a imagem do animal em objetos de decoração, transformando-a em um símbolo de sorte. De acordo com o seu site oficial, “Durante toda a sua vida Gabrielle Chanel manteve uma pequena estátua do ‘Rei da Selva’ junto aos seus cigarros e suas tesouras, e gravou o leão nos botões de seus tailleurs em tweed” (Inside Chanel, 2015, ênfase no original)<sup>95</sup>.

Na ocasião do nascimento de Chanel, sua mãe, Eugénie, e seu pai, Albert, ainda não são casados, mas já têm uma filha, Julia, nascida menos de um ano antes. Eugénie e Albert são vendedores ambulantes e, por isso, estão sempre viajando. Gabrielle nasce durante uma destas viagens, mas é registrada como filha ilegítima, pois seu pai não está presente neste momento. Somente cerca de um ano depois, em 1884, é que Eugénie e Albert se casam e têm mais quatro filhos, Alphonse, Antoinette, Lucien e Augustin, que falece ainda na infância, em 1891. O seu nome de batismo – Gabrielle Chasnel<sup>96</sup> -, é uma homenagem à freira que auxilia no seu parto, chamada Gabrielle Bonheur. Picardie (2011) explica que o nome Bonheur não consta na certidão de nascimento da estilista, mas a autora acredita que Gabrielle tenha se sentido no direito de apossar-se dele mais tarde na vida, para reivindicar o seu significado: felicidade.

Em “Mademoiselle Chanel”, a estilista revela alguns detalhes do seu nascimento enquanto conversa com a “modelo de prova” sobre o fato de não gostar do final da tarde, como é possível observar no fragmento a seguir:

Personagem	Fragmento 1 – Dados (auto)biográficos
CHANEL	<i>(Agoniada)</i> Eu não gosto nada desta hora do dia, não suporto olhar pro céu, eu odeio a tonalidade alaranjada do crepúsculo!... E foi nessa hora que eu nasci... Nasci num agosto. Eu sou do signo de

<sup>95</sup> Disponível em <<http://inside.chanel.com/pt/lion/video>>. Acesso em ago. de 2015.

<sup>96</sup> O sobrenome de Gabrielle e o de seu pai são grafados incorretamente como “Chasnel” devido a um erro do escrivão. Posteriormente, os sobrenomes são alterados com a retirada da letra “s” (CHARLES-ROUX, 2007, p. 18).

	Leão, madame, como Nostradamus...
--	-----------------------------------

**Quadro 6:** Fragmento 1 – Dados (auto)biográficos (AMARAL, MC<sup>97</sup>, 2004, p. 15-16).

Neste excerto, Chanel exhibe o seu desgosto pelo horário em que se encontra e pela coloração que o céu exhibe neste momento do dia. A estilista afirma não suportar olhar para o céu durante o crepúsculo, o qual é marcado pela indefinição da mudança do dia em noite. No ocaso do sol, Chanel evoca o passado, lembrando os familiares, amigos e amantes que já faleceram. Logo em seguida, ela revela que seu nascimento acontece nessa mesma hora, possibilitando uma relação da sua origem com o sentimento desagradável que o crepúsculo lhe proporciona. A protagonista expõe nascimento e morte juntos neste momento crepuscular de agonia. Ela raramente fala das circunstâncias do seu nascimento, provavelmente por não querer comentar acerca de sua família e rememorar uma época de miséria e privação.

Posteriormente, a estilista menciona o mês de seu nascimento, agosto, e informa à modelo de prova o seu signo zodiacal, Leão. No fragmento em análise, a personagem expressa poucas informações a respeito do momento em que nasceu, mas expõe o seu signo possivelmente por acreditar e se reconhecer nele. A sua presumível crença em astrologia, lhe permite a identificação de traços da sua personalidade com as características do signo de Leão previstas pelo Zodíaco. Segundo o *Dicionário de Símbolos* (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009), o Leão zodiacal é representado pela “majestosa criatura do rei dos animais, emblema do poder soberano, da força nobre, e é acoplado ao Sol, o signo e o astro simbolizando a vida em seus aspectos de calor, luz, esplendor, poder e aristocracia radiante” (p. 540).

As/Os leoninas/os são as pessoas nascidas entre os dias 23 de julho e 22 de agosto e têm como palavra-chave o “poder”. Neste viés, ao relatar seu signo, Chanel parece querer evidenciar traços positivos de sua personalidade, sobretudo a sua força, criatividade e soberania. A/O leonina/o é de “uma natureza forte, nascida para fazer cantar a vida com toda a força e para encontrar sua suprema razão de viver, fazendo explodir uma nota retumbante no firmamento de seu destino” (p. 540). O ser de Leão, apaixonado, é um ser de vontade, pela pressão da necessidade e pelo gosto de agir, assim como a estilista se descreve em “Mademoiselle Chanel”. A sua força emotiva-

<sup>97</sup> A sigla “MC” se refere ao texto eleito para análise nesta dissertação, intitulado “Mademoiselle Chanel” (o diálogo).



ativa é disciplinada e orientada para um fim de maneira ambiciosa, tendo em vista transpor as barreiras da pobreza e tornar-se soberanamente a “rainha” da moda.

No entanto, a personagem pode estar também reconhecendo em si características negativas do signo, como egocentricidade, egoísmo e inflexibilidade. A/O leonina/o tem dificuldade em ocupar um lugar que não o de liderança e tende a sofrer quando se encontra em situações em que não a possui. Ela/Ele cria um ideal de vida e tem dificuldade de compreender quando este ideal não se ajusta à sua realidade, podendo tornar-se um ser frustrado e desiludido. Assim como Chanel, as pessoas nascidas sob o signo de Leão adoram estar apaixonadas, preferindo os amores espetaculares e dramáticos. Neste âmbito, podem ser muito generosas com as/os suas/seus parceiras/os, mas precisam ter todas as atenções voltadas para si e se sentirem valorizadas. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 540).

Imediatamente após revelar o seu signo, a protagonista cita o nome de Nostradamus, a fim de informar à modelo que este também é leonino. Com esta menção, a estilista estabelece uma relação de correspondência entre ela e o profeta, o que pode ser observado pelo emprego da conjunção subordinativa adverbial comparativa “como” na frase: “Eu sou do signo de Leão, madame, como Nostradamus...”. Neste viés, considero importante para a análise apresentar sinteticamente a biografia de Michel de Nostredame (1503-1566), popularmente conhecido como Nostradamus: Nascido na França, foi um homem erudito<sup>98</sup>, médico e astrólogo da Renascença que adquire notoriedade por sua suposta capacidade de vidência. Algumas pessoas acreditam que as suas obras contêm previsões codificadas do futuro; diz-se que ele previu desde a existência de diversos reis da França, até as duas Guerras Mundiais e a renúncia do Papa Bento XVI (JORDACK, 2003).

Quando Chanel escolhe Nostradamus como um exemplo de alguém nascido sob o signo de Leão, parece querer se equiparar a ele. No momento em que estabelece um paralelo com o profeta, a estilista pressupõe que ambos possuem características semelhantes, ou seja, que assim como ele, também ela possui uma sensibilidade acurada para antever fatos sobre o futuro, especialmente no que diz respeito às necessidades das mulheres de sua época. Do mesmo modo como os leões que se caracterizam por serem

---

<sup>98</sup> Há indícios de que Nostradamus tenha estudado Medicina, Astrologia, Alquimia, Literatura e talvez Teologia. Além disso, tinha conhecimento de várias línguas, como grego, latim e hebraico, que lhe possibilitavam obter conhecimento de diferentes fontes importantes para os seus estudos (JORDACK, 2003).

animais audaciosos e instintivos, Chanel e Nostradamus parecem explorar ao máximo a intuição própria do signo para a previsão de futuras possibilidades.

Os traços deixados pela personagem neste fragmento servem de auxílio à construção de seu *ethos* discursivo. As imagens construídas de si e as formas de se deixar perceber materializam-se no discurso, em grande parte, a partir de escolhas lexicais (MAINGUENEAU, 2006). Acredito que Chanel, quando se compara com o profeta Nostradamus evidenciando a sua capacidade de previsão do futuro, aponta para a construção de um *ethos* de “chefe”, manifestado por meio da figura de *guia-profeta*<sup>99</sup>. Segundo Charaudeau (2015), o *guia-profeta* é “aquele que, ao mesmo tempo, é fiador do passado e é voltado para o futuro, para o destino dos homens” (p. 155). A possibilidade de a personagem acreditar na sua criatividade e facilidade em antever fatos que ainda não aconteceram, demonstra uma postura intuitiva, reflexiva e de superioridade, de alguém que possui entendimento e poder para persuadir e ordenar. Chanel mostra-se como “um ser inspirado, um[a] visionário[a]” (p. 155). E, as marcas do *ethos* de “chefe”, um possível sentido ligado ao seu signo zodiacal, reforçam a imagem autoritária que a estilista parece construir de si mesma.

Em contrapartida, um outro *ethos* da estilista pode ser evidenciado a partir da análise dos léxicos utilizados: o de “humanidade” (CHARAUDEAU, 2015, p. 148), fabricado discursivamente através dos verbos transitivos de emoção ou sentimento, “(não) gosto”, “(não) suporto” e “odeio”. Estes verbos, por demonstrarem o desgosto da personagem pelo crepúsculo, revelam suas fraquezas e suas dores. A confissão que a estilista faz à modelo indica uma imagem de si construída em virtude da sua humanização diante da sua interlocutora. De acordo com Charaudeau (2015), “o ‘ser humano’ é mensurado pela capacidade de demonstrar sentimentos, [...] pela capacidade de confessar suas fraquezas, de mostrar quais são seus gostos, até os mais íntimos” (p. 148, ênfase no original). Portanto, o tom de confiança expresso pelos verbos selecionados é capaz de instituir um *ethos* de humanidade na (auto)imagem da personagem. Considero importante ressaltar que estas leituras preliminares dos traços representativos de Chanel, poderão ser confirmadas ou negadas nas análises seguintes.

---

<sup>99</sup> Charaudeau (2015) identifica distintas figuras identitárias do discurso que estão inseridas nos diferentes *ethe* classificados pelo autor.

#### 4.1.2 Fragmento 2

Gabrielle Chanel e seus irmãos passam a primeira infância em mercados ao ar livre, onde seus pais trabalham como uma espécie de “camelôs de feira”, vendendo uniformes e roupas íntimas. Em 1895, sua mãe falece em consequência de uma tuberculose, com apenas 33 anos. Neste momento, seu pai está ausente mais uma vez e, logo que retorna de viagem, leva Gabrielle, que tem apenas 11 anos, e suas irmãs para um orfanato de um convento em Aubazine, cidade medieval localizada na região central da França. Os meninos são deixados com uma família de camponeses, tratados como órfãos e usados como mão de obra não remunerada (PICARDIE, 2011).

No orfanato, Chanel recebe educação severa e é tratada com extrema rigidez moral pelas freiras, o que não significa nem miséria nem maus tratos, mas austeridade e solidão. Seu pai jamais volta para vê-la. Em 1900, quando Gabrielle completa 18 anos, tem de deixar o orfanato que só mantém meninas que aspiram ao noviciado. Ela é, então, enviada a Moulins - uma comuna francesa na região de Auvergne -, para a escola de Notre-Dame que, além de colégio pago, comporta um internato gratuito para moças necessitadas. Além de estudar, Chanel passa a trabalhar como vendedora em uma loja de tecidos durante o dia. À noite canta em um café-concerto chamado La Rotonde, onde recebe o apelido de “Coco” por oficiais de um regimento de cavalaria. O apelido é resultado das duas únicas canções que Gabrielle possui em seu repertório: “Ko-Ko-Ri-Ko” (onomatopeia de sentido similar a “cocoricó”) e “*Qui qu’a vu Coco?*”, uma cantiga a respeito de uma garota que perde o cachorro (CHARLES-ROUX, 2007).

É nesta época que Chanel conhece Etienne Balsan, um jovem oficial militar da cavalaria francesa, provido de sólidas rendas do setor têxtil e dono de um haras de cavalos de corrida. Balsan se interessa por Gabrielle e a convida para conhecer os estábulos e sua residência, a qual já havia sido uma abadia, chamada Royallieu. Chanel tem 25 anos quando vai morar com o militar, encerrando um ciclo de sua existência: ele a tira do passado provinciano e a leva para viver em uma imensa propriedade, praticamente um castelo. Porém, Balsan já tem uma amante morando em Royallieu, Emilienne d’Alençon, uma famosa prostituta que se torna atriz, oito anos mais velha do que Coco. Portanto, o papel de Chanel na hierarquia é secundário; sua posição não é nem de criada, nem de patroa (PICARDIE, 2011).

Chanel está infeliz pelo seu lugar insignificante, mas depende do patrocínio de homens ricos como Balsan para não voltar a Moulins. Ela passa os primeiros meses de

sua estadia na propriedade do militar praticamente sem sair, tanto por timidez quanto por prazer. Os seus momentos de liberdade e diversão nesta época se reduzem às cavalgadas pelos campos e às noitadas sem cerimônia oferecidas por Balsan. É em Royallieu, onde vive por cerca de seis anos, que ela encontra o grande amor de sua vida, Arthur Capel, conhecido pelo apelido de Boy, amigo íntimo de Etienne e frequentador assíduo de sua casa. Gabrielle descobre nele o que em vão busca junto a Balsan: apoio e estímulo (CHARLES-ROUX, 2007).

Diferentemente de Balsan, Boy apoia Chanel no seu desejo de instalar-se em Paris para fazer carreira de modista. Boy também é um homem muito rico, nascido em uma próspera família cujo dinheiro provém das minas de carvão do norte da Inglaterra. Nascido em 1881, o inglês assume os negócios da família, expandindo as posses do seu pai com muita determinação. Todavia, apesar da sua educação católica e da ética profissional, ele é conhecido como *playboy*, compartilhando grande entusiasmo por cavalos e mulheres com o amigo Etienne Balsan. Este último ainda continua muito presente na vida de Coco, pois após longas negociações, Balsan e Boy, concordam em dividir os custos de um negócio de vendas de chapéus produzidos pela estilista. Boy cobre as despesas para o funcionamento do negócio e Balsan fornece as instalações em seu apartamento de solteiro em Paris.

Até então Chanel vive alegremente no papel de amante de Boy Capel e de criadora de chapéus, mas sempre desejando sair da situação de mulher sustentada. Nos últimos meses de 1910, Coco passa a morar com Boy e abre uma loja na Rue Cambon, finalmente como modista. O negócio de Chanel está crescendo, mesmo à sombra da Primeira Guerra Mundial, e ela começa a vender roupas, além de chapéus. Gabrielle inaugura sua primeira loja no balneário de Deauville, em 1913, após o início das hostilidades, onde há uma legião de mulheres elegantes que se refugiam da guerra. Em 1915, ela abre uma nova boutique em Biarritz, enquanto suas vendas continuam a subir (CHARLES-ROUX, 2007).

No final do ano, Chanel está de volta a Paris, governando de lá suas praças-fortes em Deauville e Biarritz. No início de 1916, ela comanda cerca de trezentas operárias e vê-se em condições de reembolsar Boy Capel e de tornar-se independente. Tudo vai bem até que recebe, em 1918, a notícia de que Boy irá se casar com Diana Wyndham, a filha de um barão. Coco não é uma mulher proveniente de família rica e Boy, um homem ambicioso, percebe que uma esposa aristocrática consolidaria sua posição social. Boy casa-se, mas continua a se relacionar com Chanel até dezembro de

1919, quando ele falece em um acidente de carro em uma viagem de Paris a Cannes. A morte de Capel, “foi o evento que Chanel definiu como o que a marcou para sempre, o corte mais profundo em seu coração, a ferida que jamais cicatrizaria” (PICARDIE, 2011, p. 73). Coco fica desolada, mas graças ao seu trabalho não se consume nos escombros do final de seu caso com Boy Capel. A estilista segue em frente, com a ajuda de amigos, usando a cor do luto, o preto<sup>100</sup>, como símbolo de força e liberdade.

No quadro abaixo, a personagem Chanel expõe algumas destas informações que fazem parte da sua infância, juventude e início de sua vida adulta. Estas fases foram marcadas por perdas, dificuldades e sofrimentos, mas também por superações, descobertas e vitórias.

Personagem	Fragmento 2 – Dados (auto)biográficos
CHANEL	<p>Eu costumo dizer que meus avós eram prósperos comerciantes e eu era a favorita do meu pai! Dói-me dizer que fui colocada num orfanato e quando saí de lá fui trabalhar em Moulins. Trabalhava numa loja durante o dia e, à noite, me apresentava no Grand Café, cantando <i>Qui qu'a vu Coco dans l'Trocadero?</i> Era tão grande o sucesso que eu fazia entre os militares de Moulins, que eles me apelidaram de Coco. Por isso sou Coco. E não porque meu pai me chamou assim em homenagem a uma bailarina da época, como costumo dizer.</p> <p><i>(Sorri nostálgica)</i> Foi no Grand Café de Moulins que conheci Etienne Balsan, meu primeiro protetor! Era um criador de cavalos de corrida, um nobre da província que adorava mulheres e cavalos, não sei se exatamente nessa ordem! Ele não foi o meu primeiro amor, mas foi o primeiro homem a gostar de mim! Eu só fui me apaixonar quando conheci Boy Capel, o amigo inglês de Etienne Balsan! Ele também freqüentava Royallieu!...</p>

**Quadro 7:** Fragmento 2 – Dados (auto)biográficos (AMARAL, MC, 2004, p. 23-24).

<sup>100</sup> Depois que passa a ser usado por Chanel em trajes elegantes, o preto transforma-se na celebração do chique. Em 1926, a revista *Vogue* americana compara um vestido preto criado pela estilista, com um automóvel Ford. De acordo com a publicação, por sua simplicidade, o vestido se transformaria em uniforme, tão conhecido quanto um Ford; rápido, elegante e discreto (PICARDIE, 2011, p. 77).

Neste fragmento, Chanel rememora alguns fatos do passado relacionados à sua família, como o progresso profissional de seus avós e o lugar central que ela ocupava na vida de seu pai. Entretanto, estas informações são, provavelmente, distorcidas e fantasiadas pela estilista a fim de torná-las mais agradáveis, visto que seus avós, assim como seus pais, eram simples vendedores ambulantes, que ganhavam seus sustentos percorrendo os mercados e as feiras de aldeias e cidades. Além disso, em “Mademoiselle Chanel”, a respeito da sua relação familiar, a protagonista afirma: “Eu não escolhi nascer naquela família! Nem escolhi aquele pai, nem aqueles irmãos... nem aquela vida de miséria e privação” (AMARAL, MC, 2004, p. 23).

No que diz respeito à sua relação com seu pai, Chanel afirma ser a filha preferida entre os irmãos. Considerando as escolhas lexicais da protagonista, chamo atenção para o uso do vocábulo “favorita”, que indica predileção entre uma pessoa e outra. Quando Chanel faz uso deste substantivo para se referenciar, parece querer fantasiar a sua relação com o pai, marcada por distância e abandono. Chanel se apresenta, normalmente, diante dos outros, como uma figura forte e evita falar dos sofrimentos pelos quais passou na infância e juventude.

De acordo com Roudinesco e Plon (1998), em seu *Dicionário de psicanálise*, o termo fantasia designa a vida imaginária do sujeito e a maneira como este representa para si mesmo sua história ou a história de suas origens. As versões dos acontecimentos fantasiosos de Chanel provavelmente a ajudam a minimizar o sofrimento decorrente da realidade. Nesta perspectiva, a falta que a figura do pai, provavelmente, representa em sua vida, é encoberta com o recurso da fantasia, utilizado na satisfação parcial do desejo frustrado<sup>101</sup>.

Em seguida, a estilista dialoga com a “modelo de prova” a respeito da sua dificuldade em falar sobre os anos em que vive em um orfanato. Após o falecimento de sua mãe e o seu abandono por parte do pai, tem início um momento profundamente sofrido de sua vida, no qual ela se vê prematuramente desamparada. O ambiente austero em que passa a viver sob o cuidado das freiras supre as suas necessidades físicas, mas não satisfaz as afetivas.

Aos dezoito anos, quando precisa deixar o orfanato, Gabrielle necessita ir em busca de meios para o seu sustento e começa a trabalhar em um café, onde recebe o

---

<sup>101</sup> A sua capacidade imaginativa pode ser atestada a partir de uma informação presente na biografia de Picardie (2011), segundo a qual, Chanel frequentemente pensava em formas de se suicidar durante sua infância pois, nesta época, não se sentia amada por ninguém. Esta informação contrasta com o relato do fragmento acima, no qual diz ser a “favorita do pai”.

apelido de Coco pelos militares que o frequentavam. Porém, ela confessa que normalmente conta que era o seu pai quem lhe chamava assim em homenagem a uma bailarina da época, afirmando a sua tendência em contar histórias fantasiosas sobre a sua vida, sobretudo relacionadas à sua família e origem. Logo após, a personagem relata que é nesta época que conhece Etienne Balsan, a quem ela denomina seu primeiro protetor. O uso da palavra “protetor” é a escolha lexical feita pela estilista para identificar o homem nobre da província que a acolhe em sua casa durante cerca de seis anos. É possível observar uma noção antagônica entre o termo “favorita” apresentado no primeiro enunciado e este último que indica que Balsan é o primeiro homem que a protege durante a sua vida. A confiança, provavelmente fantasiosa que Coco tem em relação ao seu pai, se dissolve no momento em que ela revela que se sente amparada pela primeira vez com Balsan, quando já está com 25 anos.

Estas informações opostas demonstram a capacidade criativa e a imaginação da personagem no intuito de dar novos contornos a sua história, sobretudo no que diz respeito ao papel do pai na sua vida. Balsan é quem assume a função de uma voz masculina e parental, passando a realizar a proteção paterna que Gabrielle não recebe na infância. Ele se torna uma importante figura identificatória neste sentido, lhe permitindo viver em melhores condições, lhe oferecendo abrigo, sustento e contato com pessoas da aristocracia. Contudo, o amor e a admiração parecem ser a maior oferta que Balsan faz a Chanel. Segundo a personagem, o jovem militar é a primeira pessoa a gostar dela.

Chanel, entretanto, expõe que somente descobre o amor quando conhece Boy Capel. A sua admiração por este homem se funda nas suas semelhanças de história de vida e gostos<sup>102</sup>, e se confirma no seu incentivo para investir em sua profissão. Ademais, Boy contém qualidades desejadas por Gabrielle, como o reconhecimento social e a independência financeira. Provavelmente, pela primeira vez a estilista se sente valorizada, visto que seu “primeiro protetor”, Balsan, não acredita em seus ideais como profissional de moda. Neste ponto, suponho que Boy também ocupa um lugar paternal na vida de Chanel, mas, diferentemente de Balsan, forma ainda uma parceria sexual com a estilista.

A identificação completa com Boy é abalada no momento em que o mesmo anuncia seu noivado com uma mulher da alta sociedade com a qual Chanel entende que não pode competir. No entanto, a sua perda é significativamente maior, pouco tempo

---

<sup>102</sup> Assim como a estilista, Boy fica órfão muito cedo e ambos partilham interesses em religiões orientais, astrologia e literatura (CHARLES-ROUX, 2007; PICARDIE, 2011).

depois, com a morte de Boy em um acidente automobilístico. Com isso, a estilista procede da mesma forma que irá se comportar ao longo da sua vida, diante das várias vezes que vive um grande trauma ou decepção: volta-se inteiramente para o trabalho, “costurando” suas dores e transformando-as em produtividade e sucesso.

Neste fragmento, a partir da análise dos vocábulos empregados, é possível visualizar uma (auto)imagem da estilista, uma vez que cada tomada de palavra implica levar em conta representações que os parceiros fazem um do outro (MAINGUENEAU, 2006, p. 56). Aqui, percebo predominantemente, o *ethos* de “humanidade” de Chanel. O verbo auxiliar “costumo” e o principal “dizer”, ambos repetidos duas vezes neste excerto, demonstram o desejo da estilista em fazer uma confissão à modelo, revelando as versões fantasiosas de passagens de sua vida que habitualmente conta às outras pessoas a fim de encobrir a realidade de sua infância e juventude. A expressão “dói-me dizer”, contribui para a concepção de uma protagonista humanizada, na medida em que revela o seu sofrimento em contar certas passagens de sua existência e o seu possível constrangimento em relação às suas primeiras profissões.

Por outro lado, quando diz às pessoas que seus avós eram “prósperos” comerciantes e que era a “favorita” de seu pai, Chanel pode estar construindo um *ethos* de “competência”, ligado a uma figura de *superioridade*, diante de um olhar externo. Tal discurso ocorre geralmente, quando a própria pessoa evidencia em suas declarações as características de seu percurso, como: “herança, estudos, funções exercidas, experiências adquiridas...” (CHARAUDEAU, 2015, p. 125). Em, “era tão grande o sucesso que fazia entre os militares de Moulins”, a (auto)imagem de força e coragem se reafirma.

#### 4.1.3 Fragmento 3

O falecimento prematuro de Boy Capel deixa Chanel inconsolável. A jovem estilista, que não derrama uma lágrima sequer quando passa por um momento difícil, desta vez é incapaz de esconder a imensa dor que sente (CHARLES-ROUX, 2007). O seu sofrimento é amenizado, de certa forma, devido ao amparo dos seus amigos José Maria e Misia Sert que se empenham em fazê-la recuperar o gosto pela vida. Misia, a sua amiga mais íntima, é uma pianista talentosa e uma pessoa extremamente cativante, que possui uma posição destacada no círculo artístico parisiense. Como tal, “ela tinha sido retratada por Renoir, Vuillard, Lautrec e Bonnard; inspirara a poesia de Mallarmé,



a prosa de Proust, a música de Debussy e de Ravel e as fofocas de Cocteau e de Picasso” (PICARDIE, 2011, p. 80). Chanel e Misia se conhecem em 1917, mas é a morte de Capel, em 1919, o elemento catalisador do relacionamento das duas. Após este acontecimento, a estilista procura apoio para sair do luto com a amiga e seu marido, o pintor espanhol José Maria Sert.

No entanto, o relacionamento existente entre Misia e Chanel não é sempre amigável. Segundo Picardie (2011), a relação das duas “era muito passional para ser contida pela amizade e às vezes extravasava para a inveja, e até para o ódio, com algo que ocasionalmente beirava a intensidade sexual” (p. 80). A esta ligação forte e perturbadora soma-se a presença de uma terceira pessoa: o poeta Pierre Reverdy. Seis anos mais novo do que Chanel, Reverdy é um artista sensível e talentoso, mas muito endividado que mora em um cortiço ao lado de Picasso e Modigliani.

Misia é quem o descobre, em 1920, ao comprar os livros de poesia que ele mesmo publica, e o apresenta a Chanel após a morte de Boy. Reverdy é casado com uma costureira, mas imediatamente se apaixona por Misia. Os dois nunca chegam a ter um caso e a paixão de Reverdy é transferida, cerca de quatro anos depois, para Chanel, que inicia o relacionamento convidando-o para morar em sua casa. A partir deste momento, Reverdy passa a dividir o seu tempo entre a estilista e a sua esposa. Em 1925, o poeta se converte ao catolicismo e troca Paris por uma abadia no norte da França, pois precisa do silêncio e da austeridade para escrever. Ele volta a Paris por um breve período em 1927, antes de retornar para a comunidade monástica, onde leva uma vida reclusa até sua morte, em 1960 (CHARLES-ROUX, 2007).

No fragmento de discurso a seguir, a personagem Chanel apresenta o seu relacionamento com Pierre Reverdy, destacando algumas de suas características e manifestando a admiração que tem por ele:

Personagem	Fragmento 3 – Dados (auto)biográficos
CHANEL	Houve uma época em que amei um poeta! Amava acima de tudo sua voz rascante... Ele tinha nascido para ser <i>boxeur</i> ou toureiro, mas a poesia, pensando bem, não é um trabalho muito diferente: é um combate violento que se joga num único <i>round!</i> ... O nome dele era Pierre Reverdy...

**Quadro 8:** Fragmento 3 – Dados (auto)biográficos (AMARAL, MC, 2004, p. 31).

Chanel se refere ao poeta como sendo um homem provido de características compatíveis com as funções de lutador de boxe ou um toureiro. Estas atividades, que exigem força, agilidade e coragem, parecem estabelecer um paradoxo com a poesia, a qual demanda sensibilidade e criatividade. O boxe e a tourada, em um primeiro momento, aparentam se relacionar sobretudo ao corpo físico, enquanto a poesia, ao intelecto. Contudo, logo após, a estilista avalia estas atividades, de maneira a perceber pontos em comum entre elas. Através do enunciado “é um combate violento que se joga num único *round!*”, ela exhibe uma metáfora para relacionar a luta com a poesia. Ao utilizar a expressão “combate violento”, que remete tanto à luta de boxe quanto a uma escrita poética vigorosa, a protagonista evidencia que a linguagem poética encontra afinidade com um embate físico, pois é capaz de causar impacto, choque e emoções pujantes.

Os vocábulos “poeta” e “*boxeur*” utilizados por Chanel neste excerto, remetem aos supostos contrastes presentes em si mesma, nos seus relacionamentos e naqueles com quem ela se envolve ao longo de sua vida. Reverdy busca a solidão para dedicar-se a sua arte, enquanto Chanel, apesar de ter incorporado as “sombras” e a disciplina do convento, luta para sair do isolamento a fim de dar início a sua criação. O poeta escreve no silêncio da abadia, ao passo que a estilista trabalha sob o reflexo e a luminosidade de seus espelhos, multiplicando a sua imagem, depositando fé em si mesma. Em alguns aspectos, Reverdy se parece muito com a estilista: os ofícios de ambos - a poesia e a moda - exigem muita precisão e compromisso, e consistem em transformar o abstrato em material. A grande diferença é que Chanel se torna bem sucedida com a sua profissão, enquanto os ganhos materiais escapam ao poeta.

Ao longo de sua vida, a estilista se envolve em relações com homens abastados e poderosos, mas também com homens fracos e desprovidos de recursos financeiros. Nos relacionamentos com uma figura masculina forte - como Balsan e Capel -, Chanel parece buscar proteção através de um cuidado paternal idealizado. Por outro lado, nos seus envolvimento com homens de posição inferior a ela - como Reverdy e Stravinsky, a estilista parece querer dominá-los, colocando-se em posição de provedora e tornando-os, de alguma forma, dependentes de sua ajuda.

Ígor Stravinsky é um importante compositor russo, com o qual Chanel mantém um relacionamento em 1920, antes do seu envolvimento com Reverdy. Assim como Reverdy, Stravinsky também é um homem casado e endividado. Em um gesto similar

ao que tem com o poeta, Chanel leva o compositor para morar em sua casa, passando a sustentá-lo. Porém, desta vez ela abriga também a sua esposa, Catherine Stravinsky, que sofre de graves problemas de saúde. A observação desta postura da estilista, permite pensar na sua busca por uma posição identificatória masculina, provavelmente, por querer para si características atreladas culturalmente aos homens, como poder e independência, e por desejar ocupar lugares tradicionalmente entendidos como próprios do sexo masculino.

A partir do enunciado presente em “Mademoiselle Chanel” (2004), no qual a estilista diz que “Stravinsky era um homem delicado, um anjo – ao contrário de Picasso, que era um demônio!” (p. 36), é possível corroborar esta dualidade existente em seus relacionamentos. Chanel faz uso do vocábulo “anjo” para se referir metaforicamente ao compositor, como um ser “intermediário entre Deus e o mundo” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 60), ou seja, um homem dotado de qualidades eminentes, com um perfil quase infantil, que ela coloca em posição de inferioridade.

A personagem compara Stravinsky ao pintor Pablo Picasso, do qual se torna amiga após terem trabalhado algumas vezes juntos: ela criando figurinos e ele o cenário e a cortina de peças teatrais. Entretanto, Picasso não chega a se relacionar amorosamente com Chanel, embora ela admita que ele a deixa “muito perturbada” (AMARAL, MC, 2004, p. 36). Ao se referir ao pintor como um “demônio”, a personagem parece querer descrevê-lo como uma figura forte e sedutora. A definição proposta pelo *Dicionário de Símbolos*, em que os demônios são “anjos que traíram a sua própria natureza e que passam a lutar pela perdição da humanidade” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 329), se liga à personalidade e à posição de homens poderosos, que não se deixam dominar facilmente, com os quais Chanel se envolve ou deseja se envolver durante a sua vida.

No fragmento em análise, ao expor sua experiência amorosa, Chanel tem a sua (auto)imagem construída em razão da sua humanização. Penso que a personagem se alia a um *ethos* de “humanidade”, quando exterioriza algumas particularidades referentes à sua intimidade, revelando seus sentimentos, tornando público o nome de seu amante e mencionando suas qualidades. De acordo com Charaudeau (2015), este *ethos* compreende a figura do *gosto*, a qual “relaciona-se ao que concerne à vida privada e íntima” (p. 150). Os verbos “amei” e “amava”, ambos conjugados na primeira pessoa do singular, indicam o caráter confidencial do discurso da estilista que é proferido de maneira, aparentemente, franca.

#### 4.1.4 Fragmento 4

Na década de 1920, Coco Chanel já é uma criadora de moda de sucesso. Os seus negócios prosperam e ela é reconhecida como “aquela que impôs a moda esportiva na França” (CHARLES-ROUX, 2007, p. 188). O relacionamento da estilista com Ígor Stravinsky, no início desta década, não dura muito tempo; ainda em 1920, Chanel se envolve com o grão-duque Dmitri Pavlovitch, um tenente do regimento da Guarda Imperial Russa, onze anos mais novo do que ela. Assim como Stravinsky, Dmitri é um homem charmoso, culto e de origem nobre, porém falido. A estilista se fascina por seu senso inato de luxo e, em mais um gesto generoso, o abriga em sua casa e passa a sustentá-lo (PICARDIE, 2011).

No final de 1923, Coco conhece Bendor, o duque de Westminster (a quem se refere carinhosamente por Beny), naquela época o homem mais rico da Inglaterra. Ela ainda está envolvida com Dmitri quando se deixa levar pelos encantos de Bendor, atraída pelo seu *status* e por sua condição financeira. Mesmo já sendo uma mulher bem sucedida, a estilista escolhe o homem que tem mais condições de lhe proteger. De acordo com Picardie (2011), “Era impossível, para Chanel, assim como para qualquer pessoa, ignorar a riqueza e o poder de Westminster, por mais decidida que estivesse a manter sua independência” (p. 129). A fusão da costura francesa com a tradição britânica rende muitos frutos, principalmente nas criações da estilista, que passa a adotar elementos típicos da moda inglesa em suas roupas. O relacionamento dura cerca de dez anos e termina devido à infidelidade de Bendor. Ao longo do relacionamento, apesar de ser presenteada com muitas jóias, Chanel jamais recebe uma aliança do duque. Pouco tempo depois, ele a deixa para se casar com uma jovem inglesa e a estilista, sem conseguir manter seu semblante resoluto, finalmente, chora (p. 146).

Coco está com cinquenta anos quando conhece Paul Iribe, um cartunista francês, que atua também como ilustrador e desenhista de tecidos e móveis. Iribe é um homem apaixonado pelo luxo e influencia Chanel a fazer uma exposição de joias criadas por ela mesma em favor de entidades beneficentes. A estilista está feliz, “reconhecida e recebida em toda parte, amada e, segundo o rumor público, prestes a se casar com Iribe” (CHARLES-ROUX, 2007, p. 307). O famoso cartunista acende a chama intelectual que faltava em seu relacionamento com o duque de Westminster. Entretanto, em 1935, Chanel sofre mais uma perda em sua vida: Iribe falece subitamente, vítima de um

ataque cardíaco. Desta vez, a estilista sofre em silêncio, sem nem mesmo demonstrar a sua tristeza aos amigos mais próximos.

No excerto abaixo, de “Mademoiselle Chanel”, a protagonista conta à “modelo de prova” sobre a possibilidade que teve de se casar com Paul Iribe. Chanel revela já ter pensado em contrair matrimônio, ainda que, algumas vezes, pareça ser desfavorável ao casamento, pois coloca liberdade e independência como prioridade em sua vida:

Personagem	Fragmento 4 – Dados (auto)biográficos
CHANEL	<p>Para que você não pense que sou contra o casamento, uma vez na vida desejei realmente me casar!... Ele se chamava Iribe e era arquiteto e um artista genial! Eu tenho um fraco por pessoas geniais, madame!</p> <p>Eu tinha acabado meu romance com Beny quando o conheci, e precisava de outro amor para não morrer!... Uma mulher precisa do olhar de um homem, madame... Sem esse olhar a gente morre...</p> <p>Eu estava sozinha, e então apareceu Iribe! A nossa relação era uma verdadeira doença! Eu não sentia fome, nem frio, nem sono, nem cansaço, a minha vida inteira era um verdadeiro milagre de Lourdes!... Um dia inesperadamente ele me pediu em casamento! Como poderia recusar? <i>(Animada)</i> Eu ia me casar e comecei a viver aquilo que eu imaginava fossem meus últimos dias na condição de mademoiselle! Preparava um grande enxoval, fazia planos, estava feliz, muito feliz, e Iribe também!... <i>(Sombria)</i> Naquele dia lá estava meu noivo vestido de branco na quadra de tênis! Lá estava Iribe!... Quando me viu, parou de jogar, acenou com a raquete e correu para mim!... <i>(Como se estivesse vendo a cena)</i> Então, de repente, se deteve, levou a mão ao peito e caiu! Em menos de um segundo, antes sequer de eu fazer um gesto na sua direção, Iribe tinha desaparecido na eternidade! <i>(Dolorosamente)</i> A morte fulminante de Iribe parecia uma de suas obras, uma de suas frases, um dos seus desenhos! Tinha sido rápida e desconcertante! Aquela morte trazia a sua assinatura!... Iribe sempre assombrava todo mundo, e me assombrou naquela tarde... <i>(Chora e ri ao mesmo tempo)</i> Era a</p>

	primeira vez que eu via um morto em roupas de tênis, era a primeira vez que eu via um morto com uma raquete na mão!... ( <i>Sombria</i> ) Sua piada final!...
--	---

**Quadro 9:** Fragmento 4 – Dados (auto)biográficos (AMARAL, MC, 2004, p. 51-52).

Neste fragmento, a personagem Chanel revela para a “modelo de prova” que, uma vez na vida, desejou se casar. Ela utiliza o advérbio “realmente” no intuito de reforçar a afirmação e tornar evidente que, antes de Paul Iribe, não havia pensado efetivamente nisso. Com Iribe, Chanel chega próxima à experiência de se casar, pela primeira vez. O cartunista manifesta de fato a sua vontade de se unir a ela, como nenhum outro homem havia feito até então. Neste sentido, acredito que nos seus casos anteriores, a estilista tenha ocultado o seu desejo de casamento como uma forma de proteção, pois via distante esta possibilidade. A sua origem simples e as adversidades pelas quais passou, motiva um complexo de inferioridade em si, perceptível mesmo quando a sua condição financeira e a sua posição social já são notáveis.

Acerca de seu encontro com Iribe, Coco relata que acontece logo após o término de seu romance com Bendor, apelidado afetuosamente por ela de Beny. Neste momento, Chanel está solteira, sendo esta uma condição que lhe desagrada profundamente. A personagem relata que se encontra em uma situação em que “precisava de outro amor para não morrer”, estabelecendo uma relação direta entre o amor e a morte. Ela defende que precisa ser amada por um homem para poder se sentir viva, afirmando que “Uma mulher precisa do olhar de um homem, madame... Sem esse olhar a gente morre...”. Michelle Perrot (2007) explora este pensamento socialmente construído e aceito por grande parte das mulheres do século XIX e XX, ao colocar que a união com um homem é a “única opção honrosa para uma mulher, seu abrigo seguro” (p. 47). Neste enunciado, Chanel parece estar de acordo com esta ideia, entretanto, em outra fala a estilista se contradiz, revelando um discurso ambíguo, marcado pelo jogo de opostos. Quando cogita se casar com Bendor, ela deixa explícito que se precisasse optar entre o amor e a profissão, ficaria com a sua carreira, como é possível observar no enunciado: “E toda vez que fui obrigada a escolher entre o homem que eu amava e o meu trabalho, optei pela minha profissão” (AMARAL, MC, 2004, p. 48). Desta forma, a estilista demonstra que elege como prioridade em sua vida o trabalho, provavelmente por entender que é com a construção da sua carreira que ela se torna uma mulher independente e

reconhecida. A sua profissão, aparentemente, ajuda a suprir as suas carências, ao contrário dos seus amantes que lhe abandonam e lhe causam sofrimento.

Quando está apaixonada por Iribe, o único homem que lhe pede em casamento, Chanel se vê em êxtase. Ela descreve a sua vida, neste momento, como um verdadeiro “milagre de Lourdes”. Com o uso desta expressão, a personagem indica que o fato de estar amando e sendo correspondida é um acontecimento único, fora do comum, algo insólito e inexplicável para ela. A metáfora organiza o conceito de imprevisibilidade para a estilista, que vê próxima a possibilidade de ocupar uma posição primária na vida de um homem. Para Fairclough (2001, p. 241), quando significamos algo por meio de uma metáfora e não de outra estamos construindo nossa realidade de uma maneira e não de outra, o que sugere filiação a uma maneira particular de representar aspectos do mundo e de identificá-lo.

Os milagres de Nossa Senhora de Lourdes são incertos acontecimentos que ultrapassam o poder da natureza e escapam à razão humana, ocorridos em torno da cidade de Lourdes, na França. Até hoje, cerca de setenta curas inexplicáveis sucedidas neste local são reconhecidas pela Igreja Católica. Segundo Laurentin (2012), os milagres começam a acontecer após algumas aparições da Virgem Maria para uma menina na localidade de Lourdes. Esta menina teria sido convocada pela Virgem a cavar o chão com as próprias mãos e beber a água da nascente que surge onde se abre o buraco. A notícia espalhou-se e esta água é utilizada em pacientes de todos os tipos, os quais acreditam serem curados por ela.

Ao se referir a sua situação naquele momento como sendo um milagre de Lourdes, Chanel provavelmente deseja dar ênfase ao acontecimento extraordinário que está ocorrendo em sua vida. A estilista está feliz, fazendo planos com Iribe e preparando o enxoval, pois irá se casar. Ela, então começa a viver o que imagina que sejam os seus “últimos dias na condição de mademoiselle”. Quanto às escolhas lexicais, o vocábulo “*mademoiselle*” é utilizado pela personagem para indicar o estado em que se encontra em relação ao casamento e à entidade familiar: o pronome de tratamento da língua francesa, denota a condição de uma mulher solteira (DICIONÁRIO, Priberam, 2015). Ao longo da narrativa “Mademoiselle Chanel”, a modelo de prova se dirige à estilista por meio do pronome “*mademoiselle*”, enquanto a estilista se refere à modelo por “*madame*”, atendendo às convenções de polidez<sup>103</sup> e respeitando a norma gramatical,

---

<sup>103</sup> As formas de tratamento podem ser consideradas estratégias de polidez linguística. No entendimento de Fairclough (2001, p. 204), a polidez refere-se a um conjunto de estratégias da parte dos participantes

em que o primeiro é adequado para as mulheres solteiras, enquanto o segundo para as casadas.

No entanto, a linguagem coloquial admite que as escolhas destes pronomes sejam feitas em razão da idade da interlocutora. Desta forma, Chanel, por já estar em idade avançada na narrativa de Maria Adelaide, poderia ser chamada de *madame*. Acredito que isso não acontece, primeiramente, pelo fato de a estilista ser mundialmente tratada por *mademoiselle*<sup>104</sup>, estando esta forma de tratamento já vinculada ao seu sobrenome, além de sua popularidade permitir que um grande número de pessoas tenha conhecimento do seu estado civil. Ademais, suponho que o emprego do pronome por parte da modelo na narrativa ocorra no intuito de reforçar a condição das personagens, visto que o celibato e casamento estão entre os principais temas que permeiam o diálogo. Estas questões aparecem de maneira acentuada, provavelmente em razão da apologia ao casamento que triunfa no século XIX e XX. Ápice do “estado de mulher” (PERROT, 2007), o casamento é a condição normal, enquanto o celibato é uma escolha difícil que supõe uma certa independência econômica, sendo considerado a situação das “desprezadas”, das ‘solteironas’, que serão boas tias (deixando herança) ou intrigantes temíveis” (ênfase no original, p. 46).

Neste excerto, por revelar particularidades do seu relacionamento com Iribe, exibindo seus sentimentos, Chanel liga-se ao *ethos* de “humanidade”. As atitudes corporais, segundo Fairclough (2011, p. 208), também corroboram a construção da imagem da personagem. Desta forma, as indicações feitas pela escritora sobre os estados de ânimo da estilista possuem um importante papel no discurso e na formação de uma versão particular de si. As instruções para as reações de Chanel, referentes à possibilidade de se casar “(Animada)”, ao falecimento de seu noivo “(Sombria)”, “(Como se estivesse vendo a cena)” e “(Dolorosamente)”, e às circunstâncias de sua morte “(Chora e ri ao mesmo tempo)”, exprimem sua subjetividade. As diferentes emoções da personagem, reforçam a realização de uma (auto)imagem humanizada, que exterioriza sentimentos opostos, demonstrando sua franqueza e sensibilidade diante dos acontecimentos.

---

do discurso que possibilitam transmitir a imagem desejada na interação, suavizando possíveis conflitos. O uso de convenções de polidez implicitamente reconhece relações sociais e de poder particulares.

<sup>104</sup> “Coco Mademoiselle” é, inclusive, o nome de um dos seus perfumes de maior sucesso (CHARLES-ROUX, 2007).



#### 4.1.5 Fragmento 5

Chanel sofre um forte abalo com o falecimento de Paul Iribe, mas recorre às atividades de criação de moda a fim de atenuar o seu sofrimento, da mesma forma como procede diante das perdas anteriores. Todavia, em 1940, com a entrada da França na Segunda Guerra Mundial, a estilista interrompe a sua produção e fecha os seus negócios. Ela dispensa suas funcionárias, com exceção de uma pequena equipe que permanece para manter a boutique aberta apenas para a venda de perfumes, “decisão que visava garantir que sua propriedade na rue Cambon não fosse requisitada pelos alemães após a invasão de Paris” (PICARDIE, 2011, p. 183). Uma das razões dadas pela estilista para o encerramento de suas vendas, é que o período de guerra não é uma época para moda, pois a vida de todos se modifica profundamente. Além disso, as pessoas estão assustadas e suas funcionárias têm maridos e parentes em combate.

Em 1941, Chanel começa um caso com Hans Gunther von Dincklage, mais conhecido pelos amigos como Spatz, um oficial alemão treze anos mais novo do que ela. Quanto às atividades profissionais do oficial em Paris no momento da Guerra, não se sabe ao certo se ele é apenas um diplomata afável ou um espião alemão. Em razão deste relacionamento, a estilista é acusada de colaborar com os nazistas. Ela se defende. Alega ser absurda esta denúncia, pois, durante a guerra, se recusa a reabrir sua casa de costura e trabalhar com os alemães, ao contrário de seus concorrentes<sup>105</sup> (CHARLES-ROUX, 2007).

Nos anos de guerra, Chanel leva uma vida tranquila, evitando todo o contato social com os alemães, exceto com Spatz. Contudo, em 1944, ela é detida e interrogada acerca de seu envolvimento com o serviço secreto alemão. No entanto, algumas horas depois é liberada, possivelmente devido à influência de alguns amigos. Sobre a rapidez com que foi solta, Charles-Roux (2007) declara que, “comparado ao que foi infligido a mulheres colaboracionistas ou comparado ao que tiveram de suportar aquelas que tiveram qualquer relação amorosa com os alemães, Gabrielle conheceu apenas um breve inferno”<sup>106</sup> (p. 347). Pouco tempo depois do final da guerra, a estilista parte para a Suíça sem dificuldade, lá permanecendo por oito anos<sup>107</sup>.

---

<sup>105</sup> Naquela época, outras doze casas de costura permanecem abertas, incluindo Balmain, Dior, Balenciaga, madame Grés e Lucien Lelong (PICARDIE, 2011, p. 188).

<sup>106</sup> As outras mulheres que se ligam a alemães são tratadas com selvageria, tendo as cabeças raspadas e as roupas rasgadas, sendo obrigadas a desfilar em nuas pelas ruas, e em alguns casos, torturadas e espancadas (CHARLES-ROUX, 2007, p. 347).

O romance com Spatz dura até meados de 1950, mas Chanel continua a sustentá-lo, lhe enviando uma ajuda mensal. A estilista está com as lojas fechadas há quinze anos mas, lentamente, forja-se nela a certeza de que se aproxima o momento de retornar ao seu ofício. Coco lança sua coleção de volta em 1954, aos setenta e um anos de idade, mas nem a sua experiência e nem o seu reconhecimento, contribuem para aliviar a dureza com que é julgada pela imprensa francesa: o retorno de Chanel para o mercado de moda é apontado como um verdadeiro fracasso. Os críticos de moda e a imprensa espalham a notícia de que o tempo que ficou afastada a teria deixado obsoleta. Para eles, sua nova coleção parece uma ressurreição das roupas que um dia foram vanguardistas e tudo é apenas uma repetição cansativa (PICARDIE, 2011).

Chanel precisa de um ano para recuperar sua onipotência, e os primeiros sinais de sua recuperação manifestam-se nos Estados Unidos: a *Life*, a maior revista americana da época, publica uma matéria falando do caso “dessa mulher idosa que, com muito esforço, assumira novamente o primeiro lugar no mercado da alta-costura” (CHARLES-ROUX, 2007, p. 359). Aos poucos, a França acaba reconhecendo novamente a vocação da estilista. O fato dela não inovar em suas coleções passa a ser visto como uma transformação: o *look* Chanel permanece o mesmo, mas precisamente o que as mulheres parecem desejar. Chanel, que aparenta desafiar o tempo está, naquele momento, recomeçando.

No excerto a seguir, a personagem Chanel discorre sobre estes momentos de sua vida, desde a época em que se envolve com Spatz e é acusada de ser colaboracionista durante a ocupação alemã na França, até a ocasião em que decide reabrir a sua *maison*, primeiramente, sob duras críticas mas, em seguida, resgatando seu prestígio:

Personagem	Fragmento 5 – Dados (auto)biográficos
	<p>(<i>Raivosa</i>) Por que não acusam Balmain e Dior, que vestiram as putas do alemães e continuaram ganhando dinheiro durante a guerra à custa dos <i>boshes</i>? Mas em 46 ninguém mais se lembrava disso! Eu sim devia ser condenada à morte! Eu não sou hipócrita, madame!</p> <p>(<i>Rápida</i>) Nem suicida! É claro que depois do incidente de minha</p>

<sup>107</sup> A “proteção” da estilista em comparação com as demais mulheres acusadas de colaboração pode ser relacionada à definição dos sujeitos olímpianos de Edgar Morin (1997). O autor expõe que estes sujeitos semideuses, ao contrário dos “mortais”, podem estar acima da lei, escapando aos constrangimentos da vida cotidiana (p. 111).

CHANEL	<p>detenção me mudei para a Suíça e lá fiquei até os ânimos se acalmarem.</p> <p>Imagine a disposição dos meu compatriotas quando reabri a Maison Chanel em 54!</p> <p>“Ela está acabada! Por que não continuou apodrecendo na Suíça? O que uma velha de 71 anos pretende outra vez?”</p> <p>[...]</p> <p>Mas todo mundo endeusava e imitava Dior, enquanto ridicularizava a minha pretensão de reabrir a Maison Chanel! (<i>Tempo</i>) Com essa disposição, é natural que o meu primeiro desfile tenha sido um desastre!</p> <p>“Por que, afinal, Mlle. Chanel tinha de voltar?”</p> <p>Aquele não era o público de um desfile; era o público de uma execução! As modelos entravam e saíam no mais absoluto e completo silêncio! Nenhum aplauso, nenhuma vaia!</p> <p>Chanel estava liquidada! A coleção é muito boa para vestir nossas avós! (<i>Ri</i>)</p> <p>[...]</p> <p>Foram os americanos que me salvaram quando reabri a Maison em 1954, madame! Enquanto a imprensa francesa dizia que Mademoiselle Chanel estava decrépita, as revistas <i>Time</i> e <i>Life</i> diziam que aos 71 anos eu apresentava mais do que uma coleção: estava fazendo um revolução!</p>
--------	---

**Quadro 10:** Fragmento 5 – Dados (auto)biográficos (AMARAL, MC, 2004, p. 58-59-60).

Este fragmento inicia com o diálogo entre Chanel e a “modelo de prova” acerca do fato de os compatriotas da estilista a terem denunciado por colaborar com a Alemanha durante a Segunda Guerra Mundial. A personagem se defende, explicando que ela, ao contrário dos estilistas Balmain e Dior, encerra suas atividades de moda durante o confronto, enquanto eles continuam a vender suas roupas para os alemães. Ironicamente, ela expressa sua posição diante destes acontecimentos, com o enunciado “Eu sim devia ser condenada à morte!”. Enquanto recurso linguístico, a ironia pode ser descrita em termos de “dizer uma coisa e significar outra”. Porém, para Fairclough (2001), esta explicação é de utilidade limitada, pois falta uma abordagem intertextual

deste recurso, pois lida-se com “o fato de que um enunciado irônico ‘eco’ o enunciado de um outro” (p. 158, ênfase no original). Contudo, a ironia produz uma dualidade semântica, dependendo de os intérpretes serem capazes de reconhecer a função real do significado. A ironia utilizada pela estilista pode ser entendida a partir de uma leitura atenta do fragmento, a qual revela uma evidente falta de sequência lógica entre o significado aparente e o restante do texto. Neste viés, em seu enunciado, a personagem expressa uma atitude negativa sobre o enunciado daqueles que a condenam por ter sido colaboradora.

A estilista associa sua má reputação na sociedade francesa durante o pós-guerra com o fracasso da sua coleção de retorno ao mercado de moda. Segundo ela, as/os francesas/franceses não estavam entusiasmadas/os com sua volta para a França, provavelmente, por acreditarem que ela teria traído o seu país. Neste âmbito, Chanel reproduz as vozes de suas/seus compatriotas no enunciado “‘Ela está acabada! Por que não continuou apodrecendo na Suíça? O que uma velha de 71 anos pretende outra vez?’”, para enfatizar a posição das/os compatriotas em relação a ela, naquele momento. Neste enunciado, manifesta-se a intertextualidade, que para Fairclough (2003), é “a presença de elementos atualizados de outro texto em um texto – as citações” (p. 39). O discurso relatado pela personagem, exposto através da citação direta, atribui o dito às/aos autoras/autores, por meio do uso de aspas, as quais estabelecem o texto “como pertencendo a uma voz externa” (FAIRCLOUGH, 2001, p. 154).

Chanel rememora estes acontecimentos expondo as opiniões de suas/seus compatriotas, instituindo uma relação de tensão entre as vozes (a sua e a das/os francesas/es), pois representam diferentes perspectivas. Com o enunciado “‘Por que, afinal, Mlle. Chanel tinha de voltar?’”, a personagem demonstra de forma clara a reprovação por parte das/os francesas/es perante o seu retorno. A idade avançada da estilista parece ter sido um dos principais argumentos desfavoráveis a sua volta, o que pode ser observado pelo uso dos vocábulos “acabada”, “apodrecendo” e “velha”. Estas palavras revelam agressivamente, a intolerância que as pessoas aparentemente possuem ao fato de Chanel desejar retornar ao mercado de moda francês após se envolver em situações polêmicas durante a guerra e com setenta e um anos de idade.

Para se referir à plateia presente na apresentação de seu desfile de retorno, a personagem explana que, para ela, aquele é o público de uma “execução”. Ela reproduz o provável pensamento das pessoas naquela ocasião, dizendo que “Chanel estava liquidada! A coleção é muito boa para vestir nossas avós!”. Em seguida, ela explica que

são as/os americanas/os que a “salvam” quando reabre a sua loja, pois, diferentemente das/os francesas/es que desmerecem o seu feito, os Estados Unidos exaltam suas qualidades, publicando que a estilista está apresentando mais do que uma coleção; está fazendo uma “revolução”. Considerando a categoria de análise, escolha lexical, chamo a atenção para o uso dos termos “execução”, “liquidada”, “salvaram” e “revolução”, os quais configuram efeitos de sentido que fazem alusão a um contexto de batalha. A respeito da escolha de palavras caracterizadas por ambivalências de significado, Fairclough (2001) explica que “os textos criativos usam necessariamente os significados potenciais como recursos, mas eles contribuem para desestruturar e reestruturá-los, incluindo a mudança de limites e de relações entre significados” (p. 232).

O substantivo “execução” utilizado para caracterizar o público hostil do seu desfile, pode ser pensado a partir da significação de uma realização de sentença de morte, enquanto o adjetivo “liquidada” empregado para designar sua condição diante das/os francesas/es, pode ligar-se ao sentido figurado de uma pessoa que está morta. Os possíveis efeitos de sentido destes termos permitem vislumbrar uma relação com a posição da personagem durante a Segunda Guerra Mundial. Suponho que o sofrimento trazido pela impossibilidade de realizar suas atividades de estilista durante quatorze anos e as dores das acusações de envolvimento com o serviço secreto alemão, a deixam profundamente fragilizada. Ainda assim, Chanel se empenha na sua recuperação por meio do trabalho, porém as mágoas adquiridas com a rejeição do seu retorno à moda francesa, possivelmente, a fizeram acreditar que estava derrotada, que havia perdido esta batalha.

Neste momento de dificuldades, o apoio das/os americanas/os é determinante na retomada da carreira de sucesso da estilista. Neste âmbito, o verbo “salvaram” utilizado para se referir às/aos estadunidenses que a tiram do perigo de não conseguir reestabelecer-se profissionalmente, pode ser associado à ideia de que são elas/eles que a livram da morte. Com isso, a personagem constrói de forma criativa o enunciado, caracterizado por ambiguidades e ambivalências de significado e pelo jogo retórico com os significados potenciais das palavras. O substantivo “revolução” torna saliente o sentido de uma mudança profunda e completa nas tendências de moda, mas se aproxima do seu significado comumente encontrado em dicionários de movimento súbito de caráter social e político, por meio do qual se procura conquistar algo (DICIONÁRIO, Priberam, 2015). Entretanto, no campo discursivo, considero que com a utilização dos

termos “salvaram” e “revolução” a personagem demonstra que, apesar das dificuldades por ela enfrentadas, consegue vencer esta “guerra”.

Quanto à (auto)imagem construída por Chanel, primeiramente ela mantém o *ethos* de humanidade, admitindo suas fraquezas de forma, aparentemente, franca. Com a indicação de estado de ânimo “(Raivosa)”, a personagem demonstra o seu sentimento diante da avaliação negativa das/dos francesas/es em relação as suas atitudes no período da guerra. Chanel utiliza-se do “discurso de justificação” (CHARAUDEAU, 2015, p. 126) para explicar seus atos e se inocentar das acusações que lhe foram dirigidas. Com a declaração “Por que não acusam Balmain e Dior, que vestiram as putas dos alemães e continuaram ganhando dinheiro durante a guerra à custa dos *boshes*?”, a estilista emprega a estratégia da “não intencionalidade”, arguindo “responsabilidade coletiva”, o que equivale a perguntar “por que eu, se éramos muitos?” (CHARAUDEAU, 2015, p. 135). Desta forma, a sua responsabilidade é diluída diante da pluralidade de possíveis culpados.

Entretanto, em seguida, a estilista assume uma outra postura, a qual a auxilia na construção de um *ethos* de “competência”, manifestado por meio da figura de um ser superior. A indicação “(Ri)” relaciona-se com a sua representação, visto que as atitudes corporais corroboram a elaboração da imagem do sujeito (FAIRCLOUGH, 2001). Desta forma, o sorriso possui um importante papel na construção do discurso, sugerindo que a protagonista já não se incomoda com as declarações proferidas à ela, pois está segura do sua posição de criadora de moda. Ainda em relação à imagem de superioridade, o ato de falar de si em terceira pessoa do singular, como ocorre no enunciado “Enquanto a imprensa francesa dizia que Mademoiselle Chanel estava decrépita...”, pode associar-se a uma imagem de prestígio. Quando a personagem se utiliza deste artifício, que no texto surge através de citação indireta, ela parece dar um sentido de distanciamento de um eu com falhas humanas e se reveste de características superiores, quase como um mito universal, afastado das idiosincrasias de uma vida comum.

#### 4.1.6 “Biografemas”: detalhes de uma vida

Apresentados e analisados estes fragmentos, procuro agora refletir brevemente sobre os principais pontos discutidos na análise dos dados (auto)biográficos da personagem Chanel. Para tal, me apoio em um excerto que considero fundamental para esta síntese, exposto a seguir:

Às vezes em Moulins eu costumava frequentar a casa de Maud, onde cavalheiros elegantes pagavam pelos favores de garotas bonitinhas como eu... Estava indo tudo muito bem, se eu não tivesse a má sorte de engravidar e cair nas mãos de uma fazedora de anjos muito conhecida na região! Tão conhecida que no meio do serviço chegou a polícia e levou nós duas pra cadeia!... Foi Etienne Balsan que me tirou da prisão, me levou pra casa dele e cuidou de mim... Mas o aborto foi tão mal feito que acabou com qualquer possibilidade de eu vir a engravidar outra vez! (Sorri amarga) (AMARAL, MC, 2004, p. 49).

Neste fragmento, é possível perceber detalhes referentes à vida da estilista que não são comumente considerados e não despertam a atenção das/os biógrafas/os. Trata-se dos traços “biografemáticos” de Barthes (2005). Considero importante ressaltar que os traços não devem ser simplesmente localizados, mas construídos também a partir de leituras interpretativas e criativas. Como pressupõe o conceito de “biografema”, neste momento deixo de me deter nos elementos em que Chanel é reconhecida (relacionados a sua notoriedade como estilista de moda) e passo a me interessar por aquilo que, normalmente, não é explorado em suas biografias.

O primeiro traço percebido é concernente ao suposto momento em que Chanel se prostitui. Nas biografias acerca da vida da estilista (CHARLES-ROUX, 2007; PICARDIE, 2011) esta passagem, que pouco aparece, é contada com grande delicadeza pelas biógrafas. Contudo, as poucas informações relatadas sugerem que Chanel, como moça pobre e sem dotes, estaria se aproximando de homens ricos e poderosos que usufruíam de sua “companhia” em troca de benefícios financeiros. Já na obra de Maria Adelaide Amaral (MC, 2004) este acontecimento é exposto mais claramente no enunciado: “[...] eu costumava freqüentar a casa de Maud, onde cavalheiros elegantes pagavam pelos favores de garotas bonitinhas como eu”.

A protagonista não explora estes episódios com mais detalhes e tampouco volta a tocar no assunto. Este parece ser um momento obscuro e delicado em que a estilista procura sair de uma condição socioeconômica inferior para outra mais significativa. A (provável) prostituição funciona, assim, como um meio de mudança, pois possibilita que Chanel se relacione com pessoas influentes na alta sociedade parisiense, as quais vão lhe oportunizar esta ascensão de variadas formas. No entanto, um outro enunciado presente em “Mademoiselle Chanel”, revela que a estilista procura fugir das possíveis associações que possam fazer entre a sua posição e a de uma “cocote”. Em meio a um diálogo ela diz: “As cocotes sabiam tudo sobre os homens... (Sorri) Mas eu não queria

ser confundida com elas!” (p. 21). Portanto, a prostituição parece deixar profundas marcas em sua vida, provavelmente dolorosas. A personagem, que confere os méritos de sua independência ao seu próprio trabalho, possivelmente deseja apagar esta passagem de sua trajetória.

Neste excerto, observo dois outros “biografemas” potentes em significação: o fato de Chanel ter interrompido uma gravidez indesejada e a probabilidade de ter se tornado estéril, que fica evidente nos enunciados: “[...] e cair nas mãos de uma fazedora de anjos” e “Mas o aborto foi tão mal feito que acabou com qualquer possibilidade de eu vir a engravidar outra vez”. Segundo Perrot (2007), o aborto, embora mais tolerado no início do século XX, gera um profundo sofrimento na mãe, e a esterilidade, temida e vergonhosa, torna legítimo o ato de repudiar a mulher. Desta maneira, estas duas questões parecem também marcar profundamente a vida de Chanel, fazendo com que descredite na possibilidade de constituir uma família, resultando no foco intenso em sua profissão de estilista. No entanto, estes percalços convertem-se em movimentos geradores que podem ser associados a sua grande capacidade produtiva e criativa.

Nos fragmentos analisados neste “eixo temático”, é possível perceber que a vida de Chanel é estruturada em cima de paradoxos, tais como: pobreza x riqueza; dependência x independência; realidade x fantasia; tradição x subversão. Por estes exemplos, entendo a história de vida da personagem marcada por questões que possuem dois vieses de sentidos contrários, os quais não necessariamente se excluem, mas se fundem de maneira a fazer sobressair a “realidade” que compõe a existência da estilista.

#### 4.2 CORPO, MODA E GÊNERO

*A moda é sempre um reflexo da época, mas se a época for estúpida, esqueçam-na!*

(Coco Chanel)

Nesta seção, são analisados fragmentos que apresentam noções acerca do corpo, da moda e do gênero. Tais noções são agrupadas em um mesmo “eixo temático” por se inter-relacionarem. A reunião destes temas justifica-se, acima de tudo, 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. No decorrer da narrativa, estas três noções são exploradas intensamente, visto que a personagem Chanel, uma das



maiores criadoras de moda, torna-se figura determinante ao imprimir novos sentidos à moda e à silhueta feminina. A sua história é marcada por questões que envolvem o corpo, a moda e o gênero social, as quais relacionam-se com sua (auto)biografia, com as concepções estéticas e os fatos históricos constitutivos do período em que viveu, de 1883 a 1971.

#### 4.2.1 Fragmento 6

Tão logo reconquistada a primazia, Chanel reina sobre a costura dos 72 aos 88 anos de idade, respeitada, orgulhosa, tirânica, mas também muito solitária (CHARLES-ROUX, 2007). Durante este período, a sua principal motivação é o seu trabalho, realizado com excelência e paixão: um elixir que alivia as dores adquiridas durante a sua vida e minimiza a amargura proveniente da ociosidade forçada durante a Segunda Guerra Mundial. Mesmo já possuindo mais idade, a estilista ainda têm ânsia de viver e continua exigindo muito de si e de sua profissão. Movida por um grande entusiasmo, se dedica totalmente às suas novas coleções de moda, buscando a perfeição em suas criações.

Chanel luta contra a fadiga no seu ateliê, produzindo, refazendo e ajustando as peças de roupas até dar-se por satisfeita, mesmo já sendo madrugada. A estilista examina lentamente sua obra nessas noites extenuantes, como faz no início da sua carreira. Logo depois, afasta-se para melhor contemplá-la e, somente após a roupa estar vestindo perfeitamente o corpo, o trabalho é considerado finalizado. Após este momento, segue para a suíte do hotel Ritz onde mora, aplica em si mesma uma injeção de Sedol - uma espécie de morfina que usa durante muitos anos desde que vê Paul Iribe falecer - e depois, finalmente, dorme (PICARDIE, 2011).

No fragmento de análise que segue, a personagem Chanel estabelece uma relação entre velhice e juventude, refletindo sobre seu corpo decrépito, mas explicitando o desejo que ainda possui de usufruir a vida:

Personagem	Fragmento 6 – Corpo, moda e gênero
	ESPAÇO CÊNICO SOB PENUMBRA. LUZ SOBE EM RESISTÊNCIA. CHANEL ESTÁ DIANTE DO ESPELHO.

CHANEL	<p>Envelheci... (<i>olha-se longamente</i>) O que me salva da decrepitude é este olhar desesperado e faminto... (<i>olha para o rosto</i>) Meu olhar é opaco, minha boca é apenas um traço, uma fenda... (<i>olha para seu corpo</i>) O meu <i>corpo</i>...! Seco como uma videira estéril... (<i>respira longamente</i>) A dureza do espelho me devolve a minha própria dureza... é um combate cerrado entre ele e mim: nenhum espelho será capaz de refletir a minha avidez, a minha incredulidade.</p>
--------	---

**Quadro 11:** Fragmento 6 – Corpo, moda e gênero (AMARAL, MC, 2004, p. 14).

O excerto acima, que abre o texto dramático “Mademoiselle Chanel” (2004), inicia com a inserção de uma didascália. Nesta indicação cênica, a protagonista encontra-se sozinha em cena, em frente ao espelho, olhando a sua própria imagem. Ao interagir consigo mesma, reflete acerca de sua atual aparência, sintetizada pelo verbo no pretérito perfeito “envelheci...”. Apesar de seguido por reticências, o tom desta abertura de discurso é de exclamação. Parece que Chanel se surpreende diante das consequências nefastas em seu corpo devido à passagem do tempo.

O reflexo da imagem de Chanel no espelho entra em conflito com o seu desejo em exercer certas atividades e o prazer que ainda sente em viver. Sob esta perspectiva, o envelhecimento expresso na aparência de seu corpo não se ajusta ao seu espírito ativo e independente. De acordo com as palavras da estilista, o que não a torna “decrépita” é o seu olhar “desesperado” e “faminto”. Esta escolha lexical possivelmente evidencia que, de forma oposta ao restante do seu corpo, o seu olhar ainda não envelheceu. Sua condição física contrasta com seu estado emocional e psicológico atual. Ela faz uso das palavras em sentido figurado para revelar que ainda se reconhece vivaz, contrariando o estigma da velhice, associado às perdas, às doenças e à incapacidade física e mental.

Conforme a pesquisadora do Núcleo de Estudos Interdisciplinares sobre a Mulher (NEIM/UFBA), Alda Britto da Motta (1999), o imaginário social construído em torno da velhice é arraigado de estereótipos e preconceitos. Segundo ela, “na perspectiva de gênero, a trajetória de vida de homens e mulheres, como construção social e cultural, vem determinando diferentes representações e atitudes em relação à condição de velho(a)” (p. 207). Desta forma, o gênero e a idade são dimensões fundantes de análise da vida social. A percepção do processo de envelhecimento do corpo traz mais sofrimento às mulheres, uma vez que, do ponto de vista do gênero, elas foram sempre avaliadas pela aparência física e pela capacidade reprodutiva.

No fragmento em análise, Chanel volta a falar de seu olhar, enquanto observa o seu desgaste corporal. Em contradição com o que afirma anteriormente, ela agora diz que seu “olhar é opaco”, com a provável intenção de expressar que já não possui o brilho de um olhar jovem. Na descrição a seguir, ela reconhece que sua boca é “apenas um traço, uma fenda” e o seu corpo “seco como uma videira estéril”. Neste processo de comparação entre seu corpo e a “videira”, noção aqui reforçada pelo adjetivo “estéril”, ela certamente está trazendo ao tempo presente o fato de nunca ter tido filhos: tanto o arbusto quanto ela são, neste caso, infrutíferos.

Via uma construção intertextual, a protagonista reatualiza não só a incapacidade de procriar, em consequência do aborto mal executado durante a sua juventude, como também o fato de não poder gerar um filho devido a sua idade avançada. A respeito desta segunda condição, Britto da Motta (1999) expõe que “ser velha é, sobretudo, ter perdido uma importante e não-falada condição social de reprodutora” (p. 211). Neste viés, Chanel qualifica seu corpo como algo “seco”, árido, improdutivo, em razão da sua infertilidade.

Após observar o seu físico revelado através da imagem espelhada, a estilista torna a exaltar o seu vigor e vitalidade. No final do fragmento discursivo, ela volta a travar um embate com o espelho, declarando que a “dureza” deste, devolve a sua própria “dureza”. A personagem afirma que o seu reflexo não é capaz de revelar nada além da figura do seu corpo envelhecido, de sua exterioridade. O espelho rígido não consegue mostrar o que não é matéria, não consegue refletir a sua integralidade, ou seja, é incapaz de reproduzir o que ainda a mantém ativa, a sua “avidez” e a sua “incredulidade”.

As reflexões realizadas por Chanel sobre o seu corpo e as confissões que ela faz a respeito do seu atual estado psicológico e emocional, associam-se à construção de um *ethos* de “humanidade”. Quando a estilista expressa considerações acerca de aspectos da sua privacidade e faz confidências que revelam a sua natureza, ela se une, sobretudo, à figura do *gosto* e da *intimidade* (figuras que fazem parte do *ethos* de “humanidade”). A figura do *gosto* tem como particularidade o relato de interesses do indivíduo, dos seus desejos e do que lhe dá prazer, enquanto a figura da *intimidade*, complementar à precedente, caracteriza-se pela exposição de informações pessoais e de sentimentos (CHARAUDEAU, 2015, p. 150-151). Desta maneira, na medida em que a personagem evidencia detalhes sobre seu corpo em confronto com seus anseios, ela reforça a produção de uma imagem humanizada.

#### 4.2.2 Fragmento 7

No decorrer de sua trajetória de vida, Coco Chanel se destaca por sua naturalidade. A estilista, cuja maneira de vestir opõe-se às tendências da época, se sobressai pela simplicidade de seus trajes. Para ela, é absolutamente necessário que uma saia ou uma blusa sigam e, se possível, favoreçam os gestos de uma “nova mulher”: andar, correr, sentar-se rapidamente, etc. Conforme Charles-Roux (2007), Chanel “condenava sem apelação e com uma verve feroz tudo o que lhe parecia corresponder a uma estética de outro tempo” (p. 367). Nunca, e isto até o fim da sua vida, ela imagina que o luxo possa ter outra finalidade senão ressaltar a simplicidade.

Nas criações da estilista, a ornamentação apaga-se em benefício da linha, e impõe-se um traje nascido a partir de uma lógica que prima, acima de tudo, pela função em detrimento da forma. Vestida sempre de maneira inovadora, a estilista começa a sua carreira como criadora de chapéus femininos simples e austeros, diferentes dos utilizados naquela época. Sobre os chapéus da *belle époque*, ela questiona: ““Como é que um cérebro podia funcionar normalmente debaixo disso?” (CHARLES-ROUX, 2007, p. 94). As construções das suas primeiras peças de roupa - saias feitas de algodão e blusas de gola aberta -, também já seguem rigorosamente a lógica da simplicidade (p. 112).

As produções de Chanel desenhavam, predominantemente, uma silhueta reta, sem marcar a cintura, nem o decote, a qual ganha força com a eclosão da Primeira Guerra Mundial. Com os homens nos campos de batalha, as mulheres se sentem coagidas a assumirem, como forma de sobrevivência, as posições de trabalho tradicionalmente, vistas como masculinas. Em 1915, “os casacos de jérsei<sup>108</sup> - 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). São roupas não ostentatórias e versáteis, que podem ser usadas para dirigir uma ambulância, um carro do Exército ou em um passeio na praia.

---

<sup>108</sup> 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.

Para a estilista, “elegância em uma roupa era a liberdade em movimento” (PICARDIE, 2011, p. 64), filosofia que ela coloca em prática, por exemplo, com a criação do casaco que se torna a sua marca registrada: o *tailleur*<sup>109</sup>. Alguns feitos de jérsei, outros de *tweed*, Chanel cria cada casaco para que se ajuste perfeitamente ao corpo, mas ainda assim com flexibilidade suficiente para que a mulher possa movimentar os braços ou enfiar as mãos nos bolsos. Às bolsas ela acrescenta 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 sugerem uma tradição cavalheiresca britânica e possuem o salto baixo para facilitar o andar.

Chanel almeja construir uma moda com a qual as mulheres possam se sentir confortáveis, se movimentar e, acima de tudo, viver. Ela busca o que “antes ninguém ousara com tamanha franqueza: que as mulheres se sentissem livres, em roupas soltas que não marcassem o busto e as curvas [...]. As inovações impostas por Chanel fizeram a moda mudar de século” (CHARLES-ROUX, 2007, p. 138). Se em um primeiro momento, a sociedade não compreende os seus modos de ser e vestir, em pouco tempo passa a elogiar e seguir. Conforme Picardie (2011), “suas roupas simples e descomplicadas simbolizavam o que havia de mais chique” (p. 146). Coco Chanel é a personificação de sua própria moda.

No excerto a seguir, é possível identificar a prioridade que a estilista concede ao conforto no que se refere às suas criações. Além disto, neste fragmento ela discorre sobre questões estéticas que considera incontestáveis e reflete a respeito das cópias existentes de seus produtos de moda:

Personagem	Fragmento 7 – Corpo, moda e gênero
	PEGA UM COLAR DE SUAS PÉROLAS E O ENFIA NO PESCOÇO DA MODELO.
	O que você prefere? O luxo e o conforto de um <i>tailleur</i> Chanel ou sofrer dentro de uma armadura de Paco Rabane (sic)? Ou então uma dessas tolices geométricas de Cardin, que deixam as mulheres simplesmente ridículas?! Ainda ontem um jornalista perguntou quando eu iria encurtar as minhas saias! Nunca! Eu disse nunca!

<sup>109</sup> *Tailleur* é um traje feminino composto de saia e casaco. Em meio a uma moda que tem por finalidade acentuar os atrativos 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).

CHANEL	<p>Não por moralismo, mas por senso estético! No meu modesto campo de trabalho, há alguns princípios dos quais não abro mão! O comprimento das saias, por exemplo! E estou pouco ligando se as pessoas vão comprar ou não! Também não me incomoda quando saio à rua e vejo cópias das minhas criações!... Tanto melhor se copiam o que faço! As idéias nasceram para serem divulgadas! Acredito que a moda é boa quando vai do ateliê para a rua, e não quando acontece ao contrário, como dizem meus colegas! Os grandes achados devem ser difundidos! Eu sempre fui uma pioneira!</p>
--------	---

**Quadro 12:** Fragmento 7 – Corpo, moda e gênero (AMARAL, MC, 2004, p. 17).

A protagonista inicia o diálogo interpelando a “modelo de prova” sobre as suas preferências quanto às roupas de moda e os seus criadores. A estilista, em seu questionamento, confronta as “criações Chanel” com as obras dos estilistas Paco Rabanne e Pierre Cardin. Ela, que se orgulha em priorizar o conforto em seus trajes, critica negativamente estes dois estilistas, os quais obtêm sucesso na segunda metade do século XX, na mesma época em que a estilista retoma sua carreira como criadora de moda. Chanel acusa Rabanne de fazer as mulheres sofrerem e Cardin de deixar as mulheres “simplesmente ridículas”.

Tanto o estilista espanhol Paco Rabanne como o italiano Pierre Cardin estão entre os maiores representantes de uma moda conhecida como futurista<sup>110</sup>. Interessados pelas reflexões sobre o que há por vir e pelas possibilidades associadas ao espaço, estes criadores produzem roupas que exploram o corte, a forma e a silhueta de uma nova maneira para o mundo da costura, com resultados frequentemente desprovidos de formas naturais (PALOMO-LOVINSKI, 2010, p. 120). No diálogo, as criações de Rabanne e Cardin são depreciadas por Chanel, pois não correspondem ao seu ideal estético e funcional. Enquanto desaprova as roupas destes modistas, a estilista enaltece as suas produções, utilizando como exemplo de “luxo” e “conforto” o seu *tailleur*. Para definir esta peça, emprega estas duas palavras, luxo e conforto, que podem ser entendidas como antagônicas no âmbito da moda, mas que são características que

<sup>110</sup> Na década de 1960, a corrida espacial entre a União Soviética e os Estados Unidos chega à cultura *pop*, permitindo artistas e estilistas explorarem a sociedade em que vivem e pensarem em alternativas sugestivas baseadas na utilização da tecnologia. Nesta época, criadores como Paco Rabanne, Pierre Cardin e André Courrèges, se interessam pelo espaço e pela forma, o que os leva a experimentar e a produzir vestimentas que procuram descobrir o que seria a moda no futuro (PALOMO-LOVINSKI, 2010, p. 120).

aparecem concomitantemente em suas vestimentas, fundando um estilo que ela considera superior se comparado ao de seus concorrentes.

Em sua moda, Chanel não permite que o luxo possa ter outra finalidade a não ser fazer a simplicidade parecer notável. Com ela, tem início uma elegância às avessas, em que a naturalidade destrona a ostentação. As suas roupas descomplicadas e fluidas contrastam com as formas ajustadas e as estruturas rígidas presentes nas criações de alguns dos seus contemporâneos, as quais sufocam a arquitetura do corpo. Para se referir à moda de Paco Rabanne, Chanel utiliza o vocábulo “armadura”, o qual evoca noções associadas ao desconforto existente em suas vestimentas. Por meio da metáfora, a personagem enfatiza o caráter não-funcional das roupas de Rabanne, equiparando-as a esta estrutura rígida, incômoda, que dificulta os movimentos. Já com o propósito de qualificar as produções de Pierre Cardin, a estilista aplica o termo “tolices geométricas”, o qual revela agressivamente as suas considerações a respeito das roupas compostas de linhas retas produzidas pelo modista.

A moda futurista da década de 1960 inclui a utilização de minissaias, recém-criadas, mas já altamente difundidas. A personagem Chanel, neste âmbito, passa a discutir acerca destas peças e suas variações de comprimento. As saias, ela admite apenas as mais longas, combatendo com veemência os joelhos aparentes. Em seguida, a estilista estabelece uma reflexão acerca do ato de reproduzir produtos de moda sem a autorização da/o criadora/criador. A respeito desta prática, ela afirma não se incomodar, pois entende serem inevitáveis as cópias das criações de alta-costura<sup>111</sup>. Neste âmbito, Morin (1997) explica que a imitação e a produção em série de um produto não anulam o valor do original, pelo contrário, “culturalmente, a reprodução supervaloriza o original” (p. 54). Sob esta perspectiva, a protagonista parece enxergar a imitação como a melhor forma de elogio.

No final do fragmento, Chanel expõe algumas considerações que se relacionam aos modelos de difusão da moda *bubble up* e *trickle down effect*. Quando expressa sua crença de “que a moda é boa quando vai do ateliê para a rua”, a estilista defende o movimento de propagação das novidades chamado *trickle down*, presente na teoria de moda elaborada no princípio do século XX por Georg Simmel (2008). No momento em que não considera boa a moda que vem das ruas e sim aquela que surge nas casas de alta-costura, a protagonista assume uma posição análoga à de uma ditadora, no que diz

---

<sup>111</sup> A alta-costura tem sua imagem vinculada à inovação e ao luxo, servindo de inspiração aos profissionais da indústria da moda (LIPOVETSKY, 2005, p. 44).

respeito à previsão de tendências do ramo do vestuário. Com o uso do substantivo “pioneira” no enunciado “eu sempre fui uma pioneira”, ela esclarece que sempre esteve à frente de seu tempo, antecipando ideias que seriam adotadas por um grande número de mulheres, corroborando a imagem de profeta que tem de si.

A (auto)imagem construída por Chanel neste excerto, invoca, primeiramente, um *ethos* de “virtude”. De acordo com Charaudeau (2015), este *ethos* exige que o sujeito “demonstre sinceridade e fidelidade, a que se deve acrescentar uma imagem de honestidade pessoal” (p. 122). Chanel, ao revelar que não tolera saias curtas em suas produções, por meio do enunciado: “[...] há alguns princípios do quais não abro mão! O comprimento das saias, por exemplo!”, mostra que age em nome dos valores estéticos que estão na base das suas criações e que estes não são nem discutíveis nem negociáveis e que são sempre eles que inspiram sua ação. Charaudeau explica que, às vezes, estes atos são especificados em frases, como: ““Eu não sou como os outros. Não renego meus compromissos”” (p. 123). Neste viés, o enunciado “[...] E estou pouco ligando se as pessoas vão comprar ou não!” proferido por ela, também auxilia na composição deste *ethos* de “virtude”, pois remete à retidão e à sinceridade.

No entanto, outro *ethos* pode ser observado neste fragmento: o *ethos* de “chefe” na figura do *guia-profeta* (p. 155), já abordado no “fragmento 1” quando a estilista se compara à Nostradamus. Aqui esta imagem pode ser percebida, de forma mais evidente no enunciado “Os grandes achados devem ser difundidos! Eu sempre fui uma pioneira!”, o qual atesta a representação de um ser visionário. Além disso, na frase “Tanto melhor se copiam o que faço! As [boas] idéias nasceram para serem divulgadas!”, é possível empreender um gesto de interpretação que aponta para a construção de uma imagem de liderança, de alguém capaz de predizer acontecimentos futuros.

#### 4.2.3 Fragmento 8

Até o fim de seus dias, Chanel não conta com exatidão o início da sua história, se esforçando em ocultar suas origens e desconsiderando o seu passado. É difícil saber o que justifica as reticências de Gabrielle em relação à sua família, aos numerosos irmãos, ao pai sempre distante e à mãe, cuja morte prematura faz dela uma menina abandonada aos cuidados de um orfanato de província. Segundo Picardie (2011), Chanel, que tem



sua infância marcada por isolamentos e tristezas, quando criança pensa em formas de se suicidar, pois não se sente amada por ninguém.

No decorrer da sua trajetória, Chanel se relaciona 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). Já no início de sua vida adulta, a estilista sofre desilusões amorosas com homens que lhe fazem deixar de lado os sonhos de romance que tem durante a infância. Os primeiros homens de sua vida fazem dela apenas sua amante, sem jamais falarem em casamento. E no momento em que finalmente acredita que vai se casar, seu noivo falece subitamente diante dos seus olhos, sepultando toda e qualquer pequena esperança que possui em constituir família.

De acordo com a biógrafa Charles-Roux (2007), Gabrielle fingia ser feliz, embora, muitos anos mais tarde, ela admita que, durante sua vida, chorou de tristeza em vários momentos. “Ela dizia ter sentido apenas desejos modestos. Queria um amor verdadeiro. Desejava ser, para sempre, a preferida de alguém. Mas o destino não deu a ela essa felicidade” (p. 6). Entretanto, as perdas e as rejeições que tem em sua vida, não fazem com que Chanel desista da sua grande paixão: a atividade de criadora de moda que, se de início serve de ajuda para apagar o passado, logo vira sua razão de ser.

A estilista, que tem auxílio financeiro de amigos e amantes para começar a sua carreira, em pouco tempo se torna uma mulher autônoma e muito poderosa, o que lhe confere um imenso orgulho. Com o sucesso de sua marca, ganha fama e muito dinheiro, permitindo que, a partir deste momento, sustente alguns amantes e até mesmo suas esposas, em um curioso comportamento que cria relações triangulares complexas, relações que, segundo ela, são somente amigáveis (PICARDIE, 2007). Ao longo de sua existência, Gabrielle não pôde escapar da solidão, porém consegue fugir da reputação que mais teme: a de mulher dependente.

No fragmento abaixo, Chanel dialoga com a “modelo de prova” a respeito de aspectos referentes à família, com ênfase em questões relativas à independência e emancipação feminina por meio do trabalho *versus* a maternidade e a subordinação da mulher à esfera privada:

Personagem	Fragmento 8 – Corpo, moda e gênero
CHANEL	Afinal, o que você vai fazer hoje à noite?

MODELO	Sair com o meu marido...
CHANEL	Sabe o que você é? Uma imbecil casada com um imbecil! ( <i>Arranca bruscamente o punho do vestido</i> ) E naturalmente vai abandonar a profissão quando ficar grávida!
MODELO	Certamente, mademoiselle.
CHANEL	Como é que você pode trocar sua carreira por uma família, sua idiota?! Sabe o que é família? Uma invenção do demônio, que tem por finalidade unir um bando de pessoas viciosas! É vivendo em família que você descobre o que são realmente os sete pecados capitais! Sobretudo a inveja e a avareza! Não falo apenas da avareza material, mas corações avaros! Eu estou falando das almas mesquinhas, madame! [...] As mulheres se dividem entre deusas e capachos. Essa jamais será uma deusa! ( <i>Condescendente</i> ) Mas, afinal, a paixão redime as pequenas e as grandes almas!

**Quadro 13:** Fragmento 8 – Corpo, moda e gênero (AMARAL, MC, 2004, p. 22-23).

O diálogo acima inicia com a personagem Chanel repudiando a atitude da “modelo de prova” que recusa o seu convite para lhe fazer companhia à noite, pois vai sair com o marido para comemorar o aniversário de casamento. Descontente com a escolha da modelo, a estilista refere-se à ela como uma “imbecil” casada com um “imbecil”. Expressando um sentimento de indignação, Chanel pressupõe que a modelo vá abandonar a profissão quando engravidar, provavelmente para se dedicar de modo exclusivo à família. Para expor esta afirmativa, a protagonista utiliza o advérbio “naturalmente”, o qual é provável que se relacione com a noção naturalizada da mulher definida essencial e unicamente como mãe e esposa devotada dentro de um modelo tradicional de maternidade.

O modelo tradicional tem como característica a designação prioritária do homem à esfera produtiva e da mulher à esfera reprodutiva (GROSZ, 2000, p. 73). O espaço feminino se restringe sobretudo ao lar: “a dona de casa perfeita é o modelo sonhado da boa educação, e torna-se objeto de desejo para os homens e uma obsessão para as

mulheres. O caráter doméstico marca todo o trabalho feminino: a mulher é sempre uma dona de casa” (PERROT, 2007, p. 115). A identidade desta mulher que abandona o emprego para se dedicar ao lar, ao marido e aos filhos, é a que norteia o comportamento da mulher no século XX. Neste viés, com o uso do vocábulo “naturalmente”, Chanel associa a maternidade com o abandono do trabalho, estabelecendo uma relação de obviedade entre estas duas práticas, conferindo-lhes um sentido de desdobramento natural (a desistência da profissão como consequência da condição de ser mãe). Com o emprego deste advérbio, ela se reporta a esta noção amplamente difundida da mulher, entendida como a mantenedora moral da família, tendo no papel de gerência doméstica a sua função primordial.

Seguindo o discurso naturalista, que insiste na desigualdade social entre homens e mulheres, a “modelo de prova” diz que “certamente” irá largar a sua carreira quando engravidar. Conforme Perrot (2001), este tipo de discurso, considera a existência de duas “espécies” com qualidade e aptidões particulares. Aos homens o cérebro, a força e a razão e às mulheres o coração, a sensibilidade e os sentimentos (p. 177). Neste prisma, o papel da maternidade é construído como ideal máximo da mulher, caminho da plenitude e realização da feminilidade, associado a um sentido de sacrifícios e renúncia. Construir e cuidar da família configura-se, aparentemente, como a única função valorizada e reconhecida socialmente para a “modelo de prova”.

Os lugares, as tarefas e as responsabilidades de homens e mulheres, são organizados pelas relações de gênero, apoiadas em assimetrias e revestidas de um aparente consenso. Joan Scott (1998) explica que o gênero é o primeiro modo de dar significado às diferenças e que estas são produzidas socialmente, não sendo meras distinções anatômicas, marcas biológicas indelévels do sexo. Assim, a condição biológica do corpo é o referencial primário que, historicamente, evoca a distribuição de distintos poderes para homens e mulheres (p. 86). Dentro deste contexto, a “modelo de prova” cumpre determinadas regras sociais que relegam a mulher à subalternidade, à casa e à família.

Chanel reage de forma negativa à resposta da modelo, rejeitando o determinismo biológico que busca a sujeição feminina em sua capacidade reprodutiva. Nesta perspectiva, seja pelo seu desejo de autonomia e liberdade, seja por certas circunstâncias da vida que lhe privaram da maternidade e do matrimônio, a estilista rompe com a polaridade rígida entre os gêneros que a lógica binária impõe. A partir de sua independência e emancipação, ela passa a ocupar o lugar de um novo sujeito social,

referente às mulheres que transcendem o cotidiano estritamente doméstico em que eram anuladas e silenciadas (PERROT, 2001). Por estas razões, justifica-se que a protagonista constitui-se como uma mulher atuante que sai do invisível espaço privado e domina a esfera pública.

A estilista não admite a ideia de a modelo trocar a carreira por uma família, voltando a chamá-la de “idiota”. Em seguida, passa a desprezar a instituição familiar, referindo-se a mesma como uma “invenção do demônio”. Os efeitos de sentido do termo “demônio” são utilizados em diferentes diálogos pela personagem, aparecendo também no Fragmento 3. Aqui, esta palavra relaciona-se a um pensamento negativo referente à construção familiar, provavelmente, atrelado à ideia do “demônio” como sendo um espírito maligno (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 329). Este estado de insatisfação de Chanel no que diz respeito à família, pode ter suas causas na sua suposta impossibilidade de gerar um filho, bem como nas suas decepções amorosas e nas adversidades do seu ambiente familiar (a relação conflituosa com seus irmãos<sup>112</sup>, a perda da mãe e o abandono do pai).

Chanel finaliza este fragmento discursivo, ao classificar as mulheres de forma restritiva como “deusas” ou “capachos”. As suas escolhas lexicais com sentidos antagônicos, indicam incredulidade quanto à existência de liberdade e realização feminina a partir da maternidade e do casamento. Quando emprega o vocábulo “deusas”, Chanel provavelmente refere-se a mulheres tais como ela: autônomas, que abrem mão da família em função da carreira, mesmo que esta decisão possa vir acompanhada de sentimentos ligados à solidão, como é o seu caso. Já no momento em que elege o vocábulo “capachos”, a personagem está possivelmente mencionando as mulheres que se dedicam à família em nome da natureza e do dever materno - resultado de uma construção sociocultural -, como a “modelo de prova”, a qual, segundo a estilista, “jamais será uma deusa!”. Entretanto, adotando uma postura um pouco mais transigente, Chanel imediatamente expõe que “a paixão redime as pequenas e as grandes almas”, evidenciando a crença que tem nos sentimentos ligados ao amor como justificativa para as mais distintas escolhas e decisões durante a vida.

---

<sup>112</sup> Chanel tem pouco contato com os seus irmãos Alphonse e Lucien que, segundo ela, só estão interessados no seu dinheiro. De acordo com Charles-Roux (2007), os irmãos da estilista são um obstáculo para Gabrielle no que diz respeito às suas possibilidades de casamento. “Se determinado tipo de imprensa soubesse deles, as repercussões poderiam ser irritantes” (p. 240).

Neste fragmento, ela se associa, particularmente, ao *ethos* de “potência”, o qual remete a uma imagem de força que utiliza o papel do corpo, sobretudo da fala enérgica, como prova de verdade (CHARAUDEAU, 2015). Chanel constrói a sua (auto)imagem como “vociferadora pela voz e pelo verbo” (p. 139), quando agride verbalmente a “modelo de prova” ao chamá-la de “imbecil”. A sugestão cênica “(*Arranca bruscamente o punho do vestido*)”, corrobora a construção deste *ethos* pela protagonista, que faz uso do corpo para expressar sua indignação. Porém, no momento em que a estilista cede às opiniões da “modelo de prova”, ainda que não sejam coerentes com os seus princípios, ela constrói para si um *ethos* de “solidariedade”. Conforme Charaudeau (2015), o sujeito que apresenta esta imagem, possui a virtude de mostrar que respeita o outro, ouvindo-o e valorizando-o (p. 165). Neste âmbito, a indicação de estado de ânimo “(*Condescendente*)”, revela uma atitude de consideração com a modelo, demonstrando a sua tolerância e transigência com as preferências alheias.

#### 4.2.4 Fragmento 9

No princípio de sua vida adulta, Gabrielle Chanel não sabe ao certo como dar início a sua carreira profissional, porém possui a certeza de sua inclinação para a moda e tem claro o desejo de tornar-se uma mulher livre e independente. Em 1910, com a ajuda de Boy Capel, inaugura sua primeira boutique, negócio que conduz com determinação “como quem abre com o próprio corpo o caminho que leva à liberdade” (CHARLES-ROUX, 2007, p. 6). Um ano depois, ela está ganhando dinheiro suficiente para não mais precisar do apoio financeiro de Boy e se vê apta para gerir sua própria vida, valendo-se de meios, vontades e princípios próprios.

Uma vez inserida no mundo da moda, a estilista torna-se para sempre uma mulher de negócios, procurando fazer prosperar seu estabelecimento e afirmar-se financeiramente. Em pouco tempo, passa a ser o centro das atenções em Paris, deixando para trás rivais e concorrentes. A respeito da veloz evolução da carreira de Chanel, Picardie (2011) relata que, “[...] às vezes ela dava a impressão de que seu sucesso como estilista tinha sido alcançado com a mesma facilidade com que se veste um cardigã” (p. 62), ou seja, de uma forma descomplicada, visto a praticidade de se colocar este casaco, o qual tem o conforto como uma das suas principais características.

Durante toda sua existência, Chanel assume continuamente seu duplo papel de criadora e empresária, impondo a uma clientela cada vez mais numerosa as suas

concepções pessoais da arte de vestir-se. A estilista trabalha sempre com uma obstinação feroz, refazendo uma peça de roupa dezenas de vezes até dar-se por satisfeita. Ela defende que “a costura não é teatro e a moda não é uma arte, é um ofício” (CHARLES-ROUX, 2007, p. 363). Mesmo nos seus últimos anos de vida, já idosa, Chanel ainda devota suas energias a refinamentos de detalhes praticamente imperceptíveis. Ela possui uma concepção tão elevada de perfeição que não suporta o descuido com os mínimos detalhes de suas roupas, as quais passam a ser reconhecidas pela qualidade e durabilidade.

“Mademoiselle Chanel” aborda questões referentes a sua independência, ao seu trabalho e as suas preferências em relação à criação e produção de artigos do vestuário. Estas declarações são apresentadas no Fragmento 9, a seguir:

Personagem	Fragmento 9 – Corpo, moda e gênero
CHANEL	<p>Ninguém me deu nada, madame! E a quem me emprestou eu paguei tostão por tostão! Eu sim dei generosamente. Tempo, afeto, atenção, dinheiro! Por que me olha assim? Eu não sou apenas uma estilista! Sou uma artesã, uma operária que trabalha de segunda a sexta, como se tivesse que ganhar o pão de cada dia! Trabalho duro, trabalho com as mãos! Eu nunca desenhei um croqui, nunca fiz um desenho, nunca! E, afinal, o que é um croqui? Apenas um pedaço de papel; jamais será um corpo de mulher! Eu não trabalho com outra coisa que não seja o manequim vivo! Construo um vestido com alfinetes no seu corpo, madame! E faço e refaço cada roupa cinco, dez, vinte, vinte e cinco vezes se preciso for! O corpo é o meu limite, jamais o contrariei! Cada vestido, cada <i>tailleur</i>, é esculpido por mim! Eu o vejo pronto, sua estrutura inteira, antes de ser costurado! Por isso sou diferente do outros, por isso minhas roupas sempre vestem melhor!</p>

**Quadro 14:** Fragmento 9 – Corpo, moda e gênero (AMARAL, MC, 2004, p. 39).

Chanel inicia este excerto afirmando sua independência e explicando para a “modelo de prova” que conquistou sozinha sua liberdade, pois nunca ganhou nada de ninguém. Os auxílios financeiros que recebe de alguns homens para dar início a sua

carreira, são pagos por ela assim que começa a fazer sucesso como estilista. Em seguida, relata que mesmo não tendo sido ajudada durante sua vida, foi generosa com algumas pessoas, dando a elas não somente dinheiro, mas também tempo, afeto e atenção. Com sua perseverança, Chanel é capaz de transformar seu destino de menina pobre, tornando-se uma mulher reconhecida mundialmente pelo seu trabalho, porém os sentimentos que possui durante a infância referentes à falta de cuidado e atenção, se mantêm durante a sua vida adulta em seus relacionamentos.

Posteriormente, explica que não é “apenas uma estilista”, mas também uma “artesã”, uma “operária”. A escolha lexical, “apenas”, associa-se à noção comum existente sobre a indústria da moda, frequentemente culpada pela sua suposta frivolidade, superficialidade e inutilidade. Com a utilização deste advérbio, Chanel parece querer provar que o seu trabalho vai além da criação de moda e do universo *glamouroso* que, aparentemente, compreende o trabalho de uma estilista. Para se referir ao que considera que seja o seu real trabalho, ela faz uso de dois ofícios – “Sou uma artesã, uma operária...” - que são supostamente mais árduos do que o estilismo de moda. Além disto, com estes esclarecimentos sobre sua profissão, Coco possivelmente pretende revelar que não lida apenas com o aspecto criativo do processo de produção do vestuário, mas também com a parte prática, ou seja, com o trabalho de confecção das peças de roupa.

Logo após, passa a refletir sobre construção das vestimentas, defendendo aquilo que considera mais eficiente. Relata que nunca desenhou um croqui, pois não julga produtivo na etapa de criação trabalhar as invenções em um pedaço de papel. Embora o croqui se caracterize como um esboço que não pressupõe grande precisão ou refinamento gráfico e apresente a vantagem de transmitir rapidamente uma ideia (TREPTOW, 2013, p. 136), Chanel só trabalha com “corpo de mulher”. Segundo ela, apesar deste tipo de desenho ser muito utilizado por profissionais das áreas que envolvem criação, nunca poderá ser comparado à *moulage*, ou seja, ao método característico da alta-costura que utiliza manequins rígidos ou vivos<sup>113</sup> no processo criativo (p. 151).

Chanel argumenta que a utilização do método de *moulage* permite que ela visualize a estrutura inteira das roupas no próprio corpo antes de serem costuradas. Isso

---

<sup>113</sup> Manequins rígidos ou manequins de prova são estruturas sólidas confeccionadas em medidas padronizadas de acordo com o corpo humano, enquanto que manequins vivos são pessoas que se dispõem a servir de modelo para que as/os estilistas criem e modelem as roupas diretamente sobre os seus corpos (TREPTOW, 2013, p. 151).

possibilita que a estilista consiga observar imediatamente o caimento da peça, verificando se a mesma está de acordo com o esperado. Por isso, exclama: “O corpo é o meu limite, jamais o contrariei!”, ou seja, ela respeita as suas proporções e os seus movimentos. Para se referir à maneira como constrói as suas vestimentas, ou mais especificamente os seus vestidos e *tailleurs*, faz uso do vocábulo “esculpido” - “cada vestido, cada *tailleur*, é esculpido por mim”. Comparando-se a uma escultora na produção de artigos de moda, modela com calma, atenção e, ousado dizer, com amor, suas peças, tal qual uma artista. Por este motivo, considera que suas criações vestem melhor que as de seus concorrentes, na medida em que, devido a sua maneira específica de criação, suas peças adquirem características como qualidade e conforto.

Em relação ao *ethos*, a protagonista alia-se à imagem de “humanidade”. Ela deixa transparecer a figura do *sentimento* e da *confissão* (CHARAUDEAU, 2015, p. 148-149), ao mencionar alguns acontecimentos referentes a sua vida íntima, quando expõe que ninguém lhe deu nada, mas que ela sim, foi generosa. Em seu discurso de justificação (p. 126), procura explicar sua posição e se defender de um provável julgamento proveniente do olhar da “modelo de prova”. Neste âmbito, ela passa a esclarecer detalhes referentes ao seu trabalho para garantir credibilidade profissional.

Quando revela que não é “apenas uma estilista”, Chanel ativa discursivamente o *mundo ético* (MAINGUENEAU, 2006) da indústria da moda, o qual abarca uma série de situações estereotípicas. Dentre estas situações está o *glamour* dos desfiles de moda, o luxo das grandes marcas, a sofisticação das revistas do ramo, etc. A partir de um padrão estabelecido pelo senso comum, a moda estrutura-se no “império do efêmero”<sup>114</sup> e na fantasia estética, carregando consigo todo o peso da significação do parecer frívolo e superficial. Porém, estas imagens encobrem o valor da moda como um instrumento sociocultural, político e econômico<sup>115</sup> muito mais complexo do que se apresenta.

Posteriormente, o discurso da estilista passa a ser construído de acordo com o *ethos* de “competência”, o qual exige, ao mesmo tempo, saber e habilidade, além de um “conhecimento profundo do domínio particular no qual [a pessoa] exerce sua atividade, mas deve igualmente provar que tem os meios, o poder e a experiência necessários para realizar completamente seus objetivos, obtendo resultados positivos” (CHARAUDEAU,

---

<sup>114</sup> Termo cunhado por Gilles Lipovetsky (2009) para se referir à moda passageira e fugaz essencialmente estruturada pelo consumo ostensivo e frívolo.

<sup>115</sup> A moda é uma área na qual a criação e comercialização, seja de produtos ou ideias, movimentam quantias estratosféricas. Segundo Godart (2010), “essa indústria representa cerca de 6% do consumo mundial diante de todos os setores industriais, com uma cifra de 1.4 trilhão de euros em 2008” (p. 31).



2015, p. 125). Ao expor e argumentar a favor de seus métodos de trabalho, Chanel provavelmente pretende demonstrar que domina as melhores técnicas e que sabe agir de maneira eficaz, produzindo roupas com melhor caimento no corpo, diferenciando-se de seus concorrentes.

#### 4.2.5 Fragmento 10

Talento, rigor, perseverança e capacidade de trabalho excepcionais são características que podem explicar a influência de Chanel sobre a moda, as mulheres e os artistas de seu tempo. A sua sensibilidade e habilidade de criação permitem que o seu nome seja associado diretamente à história da moda do século XX. Com base nesta constatação, o estilista francês Paul Poiret<sup>116</sup>, referindo-se à Chanel, certa vez, declara: “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).

O talento da estilista consiste, sobretudo, em viver obstinadamente na contracorrente. O seu próprio visual já se distingue da grande maioria das mulheres de sua época. “Da Chanel daqueles tempos diziam: ‘ela não se parece com ninguém’, e é daí que vinha o seu fascínio” (CHARLES-ROUX, 2007, p. 118, ênfase no original). Ela mantém a aparência de um garoto: sem seios e sem quadris, despojada das convenções de feminilidade. O seu corpo e suas vestimentas desafiam as normas estabelecidas de comportamento e aparência a partir de uma pluralidade instigante que desestabiliza a ordem binária e classificatória, sobretudo da primeira metade do século XX, período em que cria a sua moda e adquire prestígio.

Chanel, que costuma pegar as roupas emprestadas de seus amantes, é a personificação do visual *à la garçonne*<sup>117</sup>, em moda nos anos 1920, que compreende uma estética subversiva baseada em uma aparência andrógena, com cabelos curtos, corpo esguio e roupas confortáveis, remetendo à imagem de um jovem menino. A

---

<sup>116</sup> Concorrente de Chanel durante a primeira metade do século XX, cuja fama na época é tanta que ele mesmo se proclama o “Rei da Moda” (PICARDIE, 2011, p. 59).

<sup>117</sup> Expressão que se origina 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 é diretamente proporcional ao escândalo que provoca na sociedade francesa da década de 1920 (CHARLES-ROUX, 2007; PICARDIE, 2011).

estilista corta seus cabelos em 1917<sup>118</sup> e, embora outras mulheres tenham feito o mesmo, de acordo com Charles-Roux (2007), ela está na linha de frente. Na época, já tendo adquirido prestígio como criadora de moda, possui todos os olhares voltados para si quando sai à rua. Ela sugere uma mistura especial de inocência e experiência em um corpo singular, em cima do qual faz fortuna. Neste momento, Chanel se torna “a beleza de Paris” (PICARDIE, 2011, p. 72).

Coco, retratada pelos biógrafos como dona de uma postura de vanguarda, realiza ações até então restritas aos homens, como cavalgar utilizando calças e com uma perna para cada lado da sela<sup>119</sup>, pescar, caçar e ir a restaurantes em que não é permitida a presença de mulheres vistas como respeitáveis. Quanto ao uso de calças, a estilista amplia suas possibilidades. Ela não é a criadora, nem a primeira mulher a usá-las, mas como uma figura ilustre, as adapta para todas as ocasiões, as submete 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 escolhe um material até então nunca utilizado e 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 pega referências dos sóbrios e requintados uniformes de criados e mordomos, bem como das vestes dos marinheiros, a partir das quais elabora peças com listras nas cores azul e branca. Em relação à moda de praia, em 1913, quando as mulheres ainda se banham vestidas dos pés à cabeça, Chanel produz um maiô de banho com um tecido emprestado do suéter masculino. Na década de 1920, a estilista inventa o pijama de praia, um conjunto de camisa e calça, em uma época onde o uso desta última peça ainda é visto com estranhamento. O pijama, que passa a ser utilizado também por homens, revela-se como “umas das primeiras manifestações da moda unissex” (CHARLES-ROUX, 2007, p. 204).

---

<sup>118</sup> Até os dias de hoje, o corte simétrico, reto e mostrando a nuca é popularmente conhecido como corte Chanel.

<sup>119</sup> No início do século XX, as mulheres ainda devem cavalgar e praticar outros esportes com as mesmas vestes que usam para as demais ocasiões sociais (saias volumosas e roupas apertadas). Além disso, as mulheres devem andar a cavalo com as duas pernas para um único lado (CRANE, 2006, p. 236).

Por meio de seu ofício, Chanel dedica-se à criação de peças de roupas que permitem que as mulheres tornem-se independentes, seja no ambiente público ou 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, lhes conferindo 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 a dominação masculina e é apenas um pretexto para enfeites e rendados.

Como profissional e figura influente na Paris do século XX, Chanel diz ser sua maior preocupação colocar a mulher em posição de igualdade. Segundo Charles-Roux (2007), “Gabrielle quisera o que antes ninguém ousara com tamanha franqueza: que as mulheres se sentissem livres” (p. 138). Ela faz uso do seu corpo e da sua moda para dar início a esta luta e, assim, o seu gesto criador torna-se também subversivo. A estilista se utiliza das vestimentas para transgredir as fronteiras de gênero, em busca de uma moda funcional e prática. Ela procura, ao longo da sua carreira, fazer roupas com as quais as mulheres possam “viver, respirar, sentir-se confortáveis e parecer jovens” (CHARLES-ROUX, 2007, p. 212). 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 destas exigências que nasce o estilo Chanel.

No excerto a seguir, a estilista discorre a respeito de suas criações de moda e sobre o seu lugar de prestígio nesta indústria, além de expor algumas considerações sobre o estilo Chanel:

Personagem	Fragmento 10 – Corpo, moda e gênero
	Eu dignifiquei o jérsei, que era um tecido só usado em roupas de baixo! Eu criei o preto, as pantalonas, as sandálias, o <i>chemisier</i> , os mantôs confortáveis, as bijuterias, o cardigã! Eu inventei o bege, a combinação do azul-marinho com branco, resgatei o tricô, fui a primeira a me apoderar da moda masculina e transformá-la num

CHANEL	<p>verdadeiro prodígio de feminilidade!</p> <p>Tudo que eu fazia se transformava em moda tão simples e essencial, que em poucos anos a marca Chanel se tornou o sinônimo de elegância em roupas esportivas e casuais!</p> <p>Diziam que eu era anarquista, que tinha um prazer sinistro em colocar as mulheres sob o despotismo da minha vontade! <i>(Ri)</i> Que engano! As mulheres se rendiam a Chanel, porque eu oferecia conforto e simplicidade!</p> <p>Vestir Chanel estava associado à sensação de liberdade! Eu trabalhava para uma nova mulher, minha clientela se compunha basicamente de mulheres ativas, e essas novas mulheres queriam acima de tudo se sentir à vontade dentro da roupa! <i>(Sorri)</i> Tive muita sorte! Apareci na hora certa! Eu já tinha antecipado essa nova mulher em 1914, e depois da Primeira Guerra as mulheres nunca mais seriam as mesmas!</p> <p>Muita gente não me perdoou quando decidi que as mulheres iriam se vestir de preto nas grandes ocasiões! Diziam que eu queria impor o luto à moda nacional! <i>(Ri)</i> Que tolice! O preto realça como nenhuma outra cor a beleza da mulher! O preto é simples, o preto é chique! <i>(Marota)</i> E de qualquer maneira, quem não gostar de preto pode se vestir de vermelho! Só se rende ao estilo Chanel quem quiser! Eu nunca obriguei ninguém a usar as minhas criações!</p> <p>Eu inventei muitas coisas, madame, mas acima de tudo criei o estilo Chanel! Mais do que a moda Chanel, existe um estilo Chanel! A moda passa. O estilo permanece. A moda é feita de uma idéia que se consome imediatamente. O estilo fica, pode ser permanentemente renovado e se desenvolve como uma árvore!... A cada primavera está diferente.</p> <p>As pessoas dizem que não me renovo, mas na verdade são elas que não sabem olhar. Nem roupas nem árvores...</p>
--------	--

**Quadro 15:** Fragmento 10 – Corpo, moda e gênero (AMARAL, MC, 2004, p. 44-45-46).

No fragmento 10, a personagem Chanel traz informações sobre o conjunto de suas produções como estilista de moda. As escolhas lexicais realizadas por ela para

apresentar sua obra - os verbos “dignifiquei”, “criei”, “inventei” e “resgatei” - indicam a confiança e a crença que possui em si mesma como uma profissional de sucesso. Por meio destes vocábulos, a personagem lista uma série de contribuições suas à indústria da moda e demonstra que muitos tecidos, combinações e modelos de roupas e acessórios adotados atualmente, são inspirados em seu trabalho. Ainda, reforçando a importância de suas invenções, Chanel expõe que é ela a primeira estilista a adaptar ao uso feminino elementos do guarda-roupa masculino.

Neste sentido, é possível pensar que a estilista, cuja maneira de vestir se opõe às normas impostas na época, molda para si e para suas clientes um corpo marcado pela ambiguidade<sup>120</sup>, com a provável intenção de ocupar os lugares socialmente descritos como masculinos e femininos. As marcas do seu corpo são predominantemente marcas externas – acessórios e vestes – que incorpora como extensões da sua pele, construindo um gestual, um modo de ser e viver, que a distingue 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”. Por estas questões, entendo que pensar Chanel enquanto “corpo vestido” torna-se um exercício em torno das questões de gênero e sexualidade.

O “corpo vestido” representa aqui o corpo singular e único da estilista, mas que se torna um modelo para tantos outros corpos. Chanel, que desfila como a melhor modelo de sua marca, reproduz a sua própria imagem para além de seu corpo vivido, (re)significando inúmeras silhuetas femininas. Fruto de uma história marcada por dificuldades, o “corpo vestido” da estilista, se constrói 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 como um corpo plural, inscrito em uma área fronteira que sintetiza os atributos considerados valiosos para ambos os sexos. Segundo Louro (2003), “a determinação das posições dos sujeitos no interior de uma cultura remete-se, usualmente, à aparência de seus corpos” (p. 2). Neste viés, a imagem corpórea da personagem, colocada aos olhos alheios através de sua postura e indumentária, se edifica na medida em que precisa ocupar lugares entendidos como próprios dos homens.

Em suas criações, embora tenha acrescentado particularidades que culturalmente são associadas ao masculino, a estilista não abre mão de características atreladas ao

---

<sup>120</sup> 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 (p. 21).

feminino. O que ela elabora por intermédio das roupas, pode ser compreendido como um corpo não normativo, um corpo misterioso, que instiga, causa estranhamento, mas também encanta. No intuito de exercer seu papel de gênero plural, a personagem se utiliza da decoração corpórea como forma de desconstruir a aparência feminina culturalmente moldada sobre rígidas regras, a qual revela fragilidade, delicadeza e submissão. Nesta perspectiva, as suas criações de moda são assinaladas nas fronteiras de masculinidades e feminilidades.

Quanto ao seu sucesso como estilista, a personagem expõe que se deve à sorte de ter “aparecido na hora certa”. No entanto, avalio que Chanel (re)significa o corpo porque sabe exprimir o seu tempo, compreendendo as necessidades daquelas a quem veste ou virá a vestir, ou seja, as “novas mulheres”, referidas por ela como mulheres ativas que querem acima de tudo se sentir à vontade dentro de uma roupa. Além disso, suas desilusões amorosas, a perda da mãe, o abandono do pai, a infância em um orfanato, cada etapa por ela vivida a influencia na construção de uma nova silhueta. Apesar de aparentar uma atitude de desprezo pelo gosto do público, produzindo o que era chamado inicialmente de antimoda, a estilista o atende assiduamente. Desta forma, em pouco tempo a personagem passa a ser compreendida e copiada. Suas criações tornam-se onipresentes, estabelecendo-se como um novo padrão e possibilitando às mulheres moldarem novas versões de si próprias.

No fragmento acima, Chanel afirma que tudo o que cria transforma-se em moda, pois em suas peças consegue unir de maneira primorosa noções aparentemente contraditórias, como simplicidade e elegância. Ela explica que o conforto e a sensação de liberdade que suas roupas proporcionam, constituem-se as principais razões para a excepcional aceitação do seu trabalho por parte das mulheres. Todavia, a estilista relata que, em vista do seu sucesso, algumas pessoas referem-se a ela como “anarquista”, uma vez que subverte as ideias comuns concernentes às vestimentas femininas. Ela conta que a acusam de colocar as mulheres sob o “despotismo” de sua vontade, mas em seguida defende-se, garantindo que isso é um engano. Porém, no decorrer do seu discurso, passa a utilizar vocábulos, como “render” (flexionado na terceira pessoa do plural do pretérito imperfeito do indicativo, “rendiam”, e no presente do indicativo, “rende”) e “decidi”, os quais se vinculam a uma noção de autoritarismo e opressão.

Por fim, a protagonista esclarece que “mais do que a moda Chanel, existe um estilo Chanel”. Ela explica que a “moda” e “estilo” são noções distintas, sendo a primeira efêmera e altamente volátil, enquanto a segunda tende a ser estável. Logo após,

estabelece uma relação de semelhança entre o “estilo” e uma “árvore”, conferindo maior expressividade a sua mensagem. A estilista utiliza o recurso da comparação com a intenção de comunicar que o seu estilo, ainda que permanente, não é imutável. Assim como as árvores, ele se renova constantemente, se desenvolvendo com o passar do tempo sem, no entanto, perder sua essência.

Em relação à (auto)imagem neste fragmento, primeiramente, Chanel se associa ao *ethos* de “competência”, ao evidenciar o conjunto do seu percurso profissional, suas criações, descobertas e invenções. Conforme Charaudeau (2015), é pela visão da experiência do sujeito que se pode julgar seu grau de competência. Posteriormente, o discurso da estilista dirige-se para o *ethos* de “chefe” na figura do *guia-profeta*. A partir do enunciado “Tudo que eu fazia se transformava em moda tão simples e essencial” é possível perceber a imagem de um ser visionário, depositário de uma fonte de inspiração. No momento em que diz que já havia antecipado a nova mulher em 1914, e que “depois da Primeira Guerra as mulheres nunca mais seriam as mesmas”, a personagem se mostra imbuída da missão de libertar as mulheres de uma moda restritiva e opressora. Ainda é possível identificar no discurso de Chanel outra figura que opera em conjunto com a de *guia-profeta* para produzir o *ethos* de “chefe”: a figura do *comandante*. Quando utiliza termos autoritários, como “render” e “decidi”, a estilista compõe uma imagem que “é destinada a arrastar todo um povo atrás de si” (CHARAUDEAU, 2015, p. 160).

#### 4.2.6 “Biografemas”: detalhes de uma vida

Neste “eixo temático” percebo alguns detalhes referentes à personagem Chanel, os quais tocam nas extremidades da sua (auto)biografia, mas não deixam de ser reveladores de uma singularidade. Estes detalhes, ou seja, os “biografemas” são agora relacionados às noções de corpo, moda ou gênero apresentadas em “Mademoiselle Chanel” (2004). Sob este viés, primeiramente elejo como traço “biografemático” o *olhar* da estilista: o seu olhar opaco e, ao mesmo tempo, desesperado e faminto; o seu olhar melancólico e apaixonado; um olhar agressivo, mas também condescendente. Na narrativa, o olhar manifesta-se como um “biografema” da personagem pelo fato de revelar-se no decorrer da mesma como um elo entre a protagonista e a/o leitora/leitor. A partir do seu discurso, é possível imaginar o seu olhar, criá-lo a cada instante. Em um exercício que procura construir uma pluralidade de olhares de acordo com as descrições

da estilista, é possível perceber aquilo que as palavras, muitas vezes, não conseguem revelar. Falo de um olhar ao mesmo tempo sensível e objetivo que pode evidenciar as particularidades paradoxais internas da estilista, que somado ao espírito de um tempo, possibilita a sua grande imaginação criadora.

Um outro “biografema” de Chanel, eleito com base nas falas da protagonista, está presente no fragmento a seguir:

A grande mademoiselle aceita qualquer coisa pra não ficar sozinha! É por causa desta sede de proximidade com o ser humano – qualquer um, até essa imbecil! – que muita gente diz por aí que eu gosto de mulheres! Falaram o diabo sobre mim e Marie Helene Arnaud! Que eu a transformei em manequim-estrela porque era minha amante! Marie Helene foi a estrela da Maison Chanel porque era um grande manequim! E eu a amava, claro que amava!... Como se ama uma amiga muito mais jovem! Amei Misia, amo Marie Helene, Marlene Dietrich, Romy Schneider! (AMARAL, MC, 2004, p. 50).

Com apoio no excerto acima, parece possível evidenciar uma particularidade associada à história de Chanel, que liga sua vida a sua obra: a possibilidade dela ser bissexual. Minha intenção não é atestar ou negar esta orientação, mas pensá-la em relação à postura subversiva, talvez, observada na ambiguidade do seu “corpo vestido”. Este, localizado na fronteira entre o feminino e o masculino, coloca-se como um corpo aberto a múltiplas significações. Seu corpo, suas atitudes e suas vestes (que produz para si e para as suas clientes) abrem espaço para se questionar se a personagem Chanel é sensível ao afeto de ambos os sexos. Suas escolhas se fundem com sua história de vida, com seus gostos e desejos e permitem imaginá-la como um ser plural. Pode-se entender que há uma atração afetiva, seja ela romântica ou emocional, que conduz a vida da estilista, um sentimento que ela denomina “amor”.

No que se refere à síntese dos excertos sobre corpo, moda e gênero, novamente trago a abordagem que leva em consideração o paradoxo na vida da estilista como um ser múltiplo de corpo, alma e criação. Nas situações referentes a este “eixo temático”, percebo noções fortemente ligadas à preocupação de Chanel com a decrepitude e ao mesmo tempo a imensa vontade de viver. No campo da moda, noto o vigor da ideia antagônica entre o desconforto das roupas femininas e o conforto presente em suas criações. Em relação às questões de gênero, é possível perceber o confronto de posições no que diz respeito à visão tradicional da mulher dedicada somente à família e à “nova mulher” que direciona o seu foco vital acima de tudo para o trabalho. De todas estas



afirmativas, posso inferir que Chanel revoluciona a moda e o comportamento feminino por meio de produções que subvertem a qualidade ergonômica até então restrita à roupa masculina. Mas além disso, penso que com esta atitude projetual, a estilista não modifica somente a moda, mas altera também inúmeras outras questões sintetizadas em um novo papel para as mulheres.

### 4.3 GLAMOUR E SOLIDÃO

*Uma mulher precisa de apenas duas coisas na vida: um vestido preto e um homem que a ame!*

(Coco Chanel)

Na narrativa “Mademoiselle Chanel” (2004), noções que fazem referência a uma maneira de viver *glamourosa* e ao sentimento de solidão permeiam o discurso da protagonista. Em vista disso, este “eixo temático” é composto pelas análises dos fragmentos nos quais tais ideias aparecem de maneira mais evidente. Ambos os conceitos são explorados e discutidos para dar sustentação às análises, bem como são observados os seus entrecruzamentos na história de vida da estilista.

#### 4.3.1 Fragmento 11

*Mademoiselle* Chanel, que já passa dos 70 anos de idade, é ainda extremamente bem-apeçoada, com olhos castanhos-escuros, um sorriso brilhante e a vitalidade insaciável de uma jovem menina. Mesmo em idade avançada, a própria estilista parece continuar sendo a melhor modelo de sua marca, com suas joias características brilhando contra uma blusa branca e sua maneira de se portar, que acaba sendo copiada por legiões de seguidoras. “*J’aime la vie!*”, repete ela ostensivamente para aqueles que desconfiam de seu vigor. “Não sou jovem, mas me sinto jovem. No dia em que me sentir velha, vou para a cama e lá fico. [...] Acho que viver é uma coisa maravilhosa” (PICARDIE, 2011, p. 223).

A estilista afirma não ter medo da morte, mas revela ser intensamente perturbada por um profundo sentimento de solidão. Seu último relacionamento amoroso, com o oficial alemão Spatz, tem fim por volta de 1950 e, a partir de então, Chanel não se

envolve com mais nenhum homem. Ela revela ter desistido do amor e explica suas razões: “Amor? Por quem? Por um velho? Horrível. Por um jovem? Vergonhoso. Se uma coisa destas acontecesse comigo, eu fugiria, me esconderia” (PICARDIE, 2011, p. 233). Seus próximos anos passam, então, a ser dedicados exclusivamente a sua profissão, pois afastada de seus familiares e tendo perdido grande parte de seus amigos, a estilista se vê uma mulher praticamente sozinha.

No fragmento abaixo, a protagonista explora sumariamente estas questões. Enquanto dialoga com a “modelo de prova”, a estilista expõe seus sentimentos e reforça o desejo que ainda possui de se manter vivaz:

Personagem	Fragmento 11 – <i>Glamour e solidão</i>
CHANEL	Você não sabe como a solidão pode ser penosa para quem gosta de falar, como é penosa para mim, que sempre falei sem parar! Eu falo, falo o dia inteiro e pela noite adentro, até minha voz ficar totalmente rouca; falo até a exaustão, para não ouvir o silêncio, para não pensar naqueles que se foram...
	CORRIGE ALGUMA COISA NA BLUSA.
CHANEL	Eu não tenho nenhum problema com a morte, madame! Meu único problema é a solidão! Mas ainda gosto da vida, estou velha mas ainda não desisti! Cuido do meu corpo e da minha elegância! Naturalmente só me visto na Maison Chanel! Eu sempre me concedi o melhor!

**Quadro 16:** Fragmento 11 – *Glamour e solidão* (AMARAL, MC, 2004, p. 16).

Em conversa com a modelo, Chanel relata o desconforto que sente por não ter uma companhia para dialogar ou alguém para contar as suas histórias. Ela confessa que sempre falou incansavelmente, como subterfúgio para preencher o vazio deixado pelas pessoas que perdeu ao longo da vida. A estilista explica a razão de sua fala incessante por meio do paradoxo “falo até a exaustão, para não ouvir o silêncio [...]”. Esta figura de linguagem, a qual consiste na convivência de dois elementos opostos que à primeira vista se excluem, é empregada pela personagem para se referir à ideia de perceber-se

sozinha e, portanto, tendo que “ouvir” a si mesma, os seus próprios pensamentos, deixando emergir as lembranças daqueles que se foram.

Em seguida, Chanel confessa que não teme a morte; seu “único problema é a solidão”. O sentimento de solidão acompanha a estilista até o final de sua existência. As escolhas que faz durante a vida, os abandonos e tragédias pelas quais passou, resultam em uma velhice solitária, mesmo estando normalmente cercada por centenas de pessoas. A solidão da personagem poderia ser descrita como um sentimento proveniente de isolamento emocional, resultante da ausência de uma ligação íntima, a qual difere da solidão de isolamento social, associada com a falta de uma rede social engajante (PINHEIRO; TAMAYO, 1984, p. 34). Contudo, mesmo apresentando sintomas diferentes, aos dois tipos de solidão são inerentes tanto à inquietação, quanto à ânsia pela ausência de uma relação íntima com alguém.

Chanel, embora atormentada pelo sentimento de solidão, manifesta que ainda gosta da vida e que mesmo estando velha, não desistiu de viver. O operador argumentativo “mas” utilizado pela personagem no enunciado “estou velha mas ainda não desisti”, se relaciona com a noção de inutilidade comumente associada à velhice. Conforme explica Morin (1997), “a velhice fica como que desligada, rejeitada para fora do curso real da vida” (p. 148). Com o uso do “mas”, ela contraria a expectativa de que desistiria de viver, traduzida pela proposição “estou velha”. Em consequência, o operador empregado pela estilista, conduz para uma conclusão diferente do esperado, ou seja, de que ela, mesmo idosa, ainda deseja manter-se viva.

Posteriormente, a personagem exhibe a sua preocupação com o corpo e em manter-se elegante, atribuindo sua aparência requintada às suas próprias criações de moda. No enunciado “Naturalmente só me visto na Maison Chanel!”, ela usa o advérbio “naturalmente” para expor que não há dúvida quanto à marca de suas roupas, dando ênfase à relação existente entre elegância e o estilo Chanel. A estilista encerra este excerto evidenciando que sempre se concedeu “o melhor”, o que pode ser entendido, neste contexto, como as vestimentas que cria. Aqui o seu discurso associa-se à noção de *glamour*, tanto no momento em que fala de si e da sua aparência, como quando se refere ao seu negócio.

No fragmento 10, Chanel corporifica um *ethos* de “humanidade” ao confessar suas fraquezas e ao demonstrar seus gostos. Primeiramente, ela faz uso da figura da *confissão* quando reconhece que sofre com o sentimento de solidão. Embora para alguns isto possa ser interpretado como uma fraqueza, para outros pode suscitar uma imagem

de coragem e sinceridade (CHARAUDEAU, 2015, p. 149). Já quando expressa que cuida do corpo, da elegância e que só veste roupas da sua própria marca, a personagem alia-se à figura do *gosto*, uma vez que revela suas preferências, sua intimidade.

#### 4.3.2 Fragmento 12

Coco Chanel possui uma relação bastante peculiar com o dinheiro: para ela, há uma grande diferença entre ser uma pessoa rica e ser apenas endinheirada (a primeira significa aquela que sabe usufruir dos benefícios da riqueza e a segunda, caracteriza-se por ser alguém simplesmente avarento). A estilista afirma não conferir grande importância ao dinheiro, explicando que ele só faz sentido quando bem utilizado, ou seja, no momento em que gera independência, propicia conforto e possibilita ajudar as pessoas que necessitam. Neste sentido, após conquistar sua autonomia, Chanel banca algumas peças de teatro, socorre financeiramente o Ballet Russes<sup>121</sup>, paga a reabilitação de seu amigo Jean Cocteau<sup>122</sup>, manda mesada para Pierre Reverdy e Stravinsky, além de sustentar os seus irmãos Lucien e Alphonse<sup>123</sup>, mesmo nunca os tendo reconhecido publicamente (CHARLES-ROUX, 2007).

A fortuna que Chanel conquista ao longo de sua vida, lhe fornece prestígio e lhe permite realizar seus desejos materiais, porém não é capaz de lhe propiciar uma sensação de completude: fala-lhe o amor. Nesta perspectiva, já com mais idade, certa vez revela: “pensava que tinha que fazer minha própria vida, mas estava errada” (p. 244). Sua busca por independência parece tê-la levado a consequências de longo alcance: isolamento e solidão. De acordo com Picardie (2011), “Chanel dizia que sua vida tinha sido um fracasso, que ela tinha perdido aqueles que adorava; que não havia nada pior do que estar sozinha” (p. 235). Neste momento, cercada por sentimentos infelizes, tudo o que parece lhe restar, são os seus vestidos e casacos.

Questões relacionadas ao luxo e à riqueza, bem como ao amor e à solidão, são tratadas no fragmento do discurso a seguir:

---

<sup>121</sup> O Ballet Russes ou balé russo é uma grande companhia de balé emigrada da Rússia, com sede em Paris, cuja atividade mantém-se de 1909 a 1929, fundada por Serguei Diaghilev (PICARDIE, 2011, p. 114).

<sup>122</sup> Jean Cocteau é um poeta, romancista, dramaturgo, cineasta, ator e encenador de teatro francês. Por volta de 1923 vicia-se em ópio, recuperando-se, somente em 1929, com a ajuda de Chanel (CHARLES-ROUX, 2007, p. 258).

<sup>123</sup> Lucien torna-se vendedor de sapatos e Alphonse vende assinaturas de jornal.

Personagem	Fragmento 12 – <i>Glamour e solidão</i>
CHANEL	Você sabe qual é a diferença entre luxo e riqueza? Luxo é essa roupa que você está usando! Absolutamente supérfluo e ao mesmo tempo absolutamente indispensável! A mulher que se sente envolta em luxo tem um brilho especial, mesmo que às vezes ele não seja evidente. O luxo tem a ver com segurança e requinte, madame. A riqueza tem a ver com dinheiro – e o dinheiro sem o sentido voluptuoso do luxo é um sinistro fetichismo, uma abominação.
	AJEITA OS COLARES DA MODELO.
CHANEL	Sim, eu gosto do luxo, mas o amor para mim sempre esteve em primeiro lugar. O amor é tudo, madame! Qualquer tipo de amor... A solidão destrói uma mulher...

**Quadro 17:** Fragmento 12 – *Glamour e solidão* (AMARAL, MC, 2004, p. 25).

Chanel dá início ao diálogo perguntando à “modelo de prova” se ela é capaz de distinguir o “luxo” da “riqueza”, porém, antes que esta responda, a estilista já vai estabelecendo as diferenças entre os dois termos. Utiliza como exemplo de “luxo” as suas próprias criações, mais especificamente, o vestido que a modelo está experimentando neste momento. A protagonista qualifica o “luxo” como sendo algo “absolutamente supérfluo e ao mesmo tempo absolutamente indispensável”. Neste âmbito, ela percebe o luxo como composto por ideias antagônicas, mas que se fundem para significar o seu valor. A descrição do luxo realizada pela estilista configura uma antítese<sup>124</sup> entre o seu caráter desnecessário e, ao mesmo tempo, essencial, a qual pode ser verificada no emprego das palavras “supérfluo” e “indispensável”.

O caráter universal e antropológico do luxo é sublinhado por Lipovetsky (2005) na sua obra *O luxo eterno: da idade do sagrado ao tempo das marcas*. O autor faz referência a uma frase atribuída a Shakespeare para refletir sobre esta “necessidade desnecessária”, a do luxo: “O último dos mendigos tem sempre um nadinha de supérfluo! Limitai a natureza às necessidades naturais e o homem torna-se um animal”

<sup>124</sup> Antítese é uma figuras de linguagem caracterizada pela oposição de ideias ou palavras (PRIBERAM, 2015).

(p. 19). O luxo participa, então, de uma atmosfera que parece inacessível, intocável, mesmo que atualmente venha enveredando-se pelo caminho da democratização.

Lipovetsky (2005) também se refere ao luxo como uma esfera paradoxal, em que agora “coabitam paixões ‘aristocráticas’ e paixões democráticas, tradições e inovação, tempo longo do mito e tempo curto da moda” (p. 9, ênfase no original). São estas tensões estruturais, provavelmente, que asseguram o seu sucesso e desenvolvimento. O luxo se aproxima substancialmente do *glamour*, sendo ambos definidos, muitas vezes, pelos mesmos termos. Uma das definições de luxo, por Lipovetsky (2005), comprova tal semelhança: “Prazeres dos deuses, almas simplesmente humanas: esfera maravilhosa, mas que nem sempre escapa à insolência, espelho onde se decifram o sublime e a comédia das vaidades, [...] a grandeza e a miséria do homem” (p. 20).

No diálogo, Chanel explica à modelo que o luxo se associa às noções de segurança e requinte, se diferenciando da riqueza, a qual se relaciona com o dinheiro. Quanto às escolhas lexicais da personagem, aqui ela faz uso dos vocábulos “fetichismo” e “abominação” para se referir ao que significa o dinheiro sem o sentido voluptuoso do luxo. Por meio destas palavras, ela repudia o fausto, a ostentação que não venha acompanhada de refinamento. O culto excessivo ao dinheiro sem a preocupação com a simplicidade e elegância, parece não fazer sentido algum para a estilista.

Chanel reconhece que gosta do luxo, mas que o amor sempre esteve em primeiro lugar na sua vida. Em um discurso contraditório, uma vez que em outros momentos ela afirma ter colocado a profissão à frente dos seus relacionamentos, a estilista revela que “o amor é tudo”. Morin (1997) corrobora esta ideia, dizendo que o “amor é a aventura justificadora da vida – é o encontro de seu próprio destino: amar é ser verdadeiramente, é comunicar-se verdadeiramente com o outro, é conhecer a intensidade e a plenitude” (p. 135). A protagonista relaciona em seu discurso, a falta de amor com a solidão. Sob esta perspectiva, o amor pode ser descrito como o tema central da felicidade, caracterizando-se como o grande arquétipo da satisfação plena.

Chanel também esclarece que está se referindo a qualquer tipo de amor. O significado que aqui se deslumbra é o da falta que fazem não só os seus amantes e amigos, mas também a sua família. No entanto, o seu isolamento, deve-se em grande parte às escolhas que realiza durante a sua trajetória. A respeito destas escolhas, Morin (1997) explica que “o ideal imaginário da vida que arrisca tudo se opõe ao ideal prático da segurança contra todos os riscos. O ideal do justiceiro ascético se opõe ao ideal do pai de família satisfeito” (p. 125). Neste sentido, o ideal de mulher independente

perseguido pela estilista durante sua juventude, possui consequências com as quais ela precisa aprender a conviver na velhice.

Neste excerto, ela também se filia ao *ethos* de “humanidade”. No momento em que expressa sua preferência pelo luxo e rejeita a riqueza, a estilista vale-se da figura do *gosto*. Quando expõe que o amor, para ela, “sempre esteve em primeiro lugar” e que a “solidão destrói uma mulher”, incluindo-se como sujeito deste discurso e desta situação, ela emprega a figura da *confissão*. Estas duas figuras se unem para revelar uma Chanel humana, que usufrui do fausto proporcionado pelo seu trabalho, mas padece de tristeza por sentir-se só.

#### 4.3.3 Fragmento 13

Em 1929, quando a independência de Chanel já está bem estabelecida, ela constrói La Pausa uma vila localizada na Riviera Francesa (região do litoral sul da França considerada uma das áreas mais luxuosas, caras e sofisticadas do mundo), com uma vista excepcional do mar Mediterrâneo. Perto dali, na cidade de Cannes, ela já possui uma sofisticada boutique, aberta em 1923. A estilista não é a primeira pessoa influente a explorar esta região, mas sua casa torna-se um ponto central da alta sociedade francesa. La Pausa é formada “por três alas, todas voltadas para um espaçoso pátio interno, com claustros que lembravam Aubazine [...] Os custos da construção foram gigantescos - 6 milhões de francos -, e os gastos de Chanel com a decoração foram igualmente pródigos” (PICARDIE, 2011, p. 141). A sua primeira casa de férias é sedutora, epítome de uma maneira de viver que, em seguida, passa a ser chamada de estilo de vida.

Mesmo com tanta opulência, La Pausa passa uma sensação de serenidade e simplicidade, uma vez que a estilista afirma sua aversão pelo espalhafatoso e pelos efeitos fáceis. No entanto, é um espaço de grande agitação: um local de arte, banhos de sol, jantares e festas. A casa de praia é frequentada por um seletivo grupo formado por *socialites*, músicos, escritores e artistas. O pintor Salvador Dalí e sua esposa são convidados frequentes da vila<sup>125</sup>, bem como Picasso, Cocteau, Stravinsky e Iribe. Todos unidos pelo sentimento de estar na vanguarda se deslocam para a vila quando chega o

---

<sup>125</sup> Dalí inclusive monta ali um estúdio, em que produz algumas pinturas, incluindo a natureza morta intitulada “O momento sublime”, que mostra um caracol, um receptor de telefone e uma gota d’água prestes a cair sobre um ovo frito (PICARDIE, 2011, p. 144).

verão (CHARLES-ROUX, 2007, p. 286). La Pausa sintetiza, assim, a atmosfera de luxo e *glamour* característica da Riviera Francesa.

É sobre este período de efervescência e requinte que Chanel fala no fragmento 13, além de refletir a respeito da falta que seus amigos lhe fazem e discorrer acerca do desejo que lhe acompanha desde criança de superar a sua condição de menina pobre:

Personagem	Fragmento 13 – <i>Glamour e solidão</i>
CHANEL	<p>Houve um tempo em que a minha casa vivia cheia de gente. Todas as pessoas geniais a freqüentavam! Satie, Diaghilev, Picasso, Man Ray. Eram pessoas cheias de defeitos, mas que me deslumbravam porque viam as coisas de um modo totalmente diferente de mim! (p. 36)</p> <p>[...]</p> <p>O que é que você pode me dar senão um olhar entediado, um bocejo, a sua indiferença, quando conto minhas histórias?</p>
MODELO	<p>Eu não tenho a sua cultura, a minha origem social é muito simples, mademoiselle!</p>
CHANEL	<p>Também a minha foi! A origem não é desculpa para você se conformar com a ignorância, madame! Tente vencê-la! Tente transcender a sua condição de indigente, madame!</p>
MODELO	<p>Eu não sou indigente, mademoiselle!</p>
CHANEL	<p>A falta de conhecimento é a forma mais grave de indigência, madame!</p>
MODELO	<p>Sim, mademoiselle!</p>
	<p>MODELO SAI.</p>
CHANEL	<p>Onde estão aqueles amigos geniais a quem eu não tinha que explicar nada??! Quase todos mortos! O que me resta? Imbecilidade, ignorância, descaso!... Tudo aquilo contra qual lutei a vida inteira... Eu sempre transcendi, desde criança... eu nunca me conformei com a minha condição social, nunca aceitei que a ignorância e a miséria</p>



	pudessem ser o meu destino! Nunca!...
--	---------------------------------------

**Quadro 18:** Fragmento 13 – *Glamour* e solidão (AMARAL, MC, 2004, p. 41-42).

No excerto acima, Chanel rememora o tempo em que sua casa se mantinha repleta de amigos. A casa a que se refere é, provavelmente, La Pausa, visto que durante grande parte de sua vida, ela mora em suítes de luxuosos hotéis. Quanto às escolhas lexicais, primeiramente chamo atenção para o vocábulo “geniais”, por meio do qual ela se refere aos amigos frequentadores de sua vila na Riviera Francesa. O emprego deste adjetivo aparece duas vezes na fala da protagonista para qualificar as pessoas assíduas em sua casa, as quais, segunda ela, são cheias de defeitos, mas que ainda assim lhe causam deslumbramento porque conseguem perceber “as coisas” de um modo totalmente diferente do dela. Chanel se exclui deste grupo que vê “as coisas” de uma forma “genial”, talvez por ainda carregar as marcas do seu passado que, em alguns momentos, lhe colocam em posição de inferioridade.

A “genialidade” pode ser relacionada, de certa forma, à noção de *glamour*. Algumas pessoas “geniais” precisam de isolamento e austeridade para perceber na realidade algo novo que ainda não havia sido notado ou pensado. Porém, muitos “gênios” – da arte, da música, do cinema, da moda – levam uma vida *glamourosa* e associam-se à imagem de “semideuses” olímpicos, da qual fala Morin (1997). De acordo com o autor, o “gênio”, figura promovida a herói, “tende a ser integrado na medida em que é curiosidade, novidade, esquisitice, escândalo. Cocteau e Picasso fazem parte das galerias das vedetes com Distel, Margaret, Bardot. O gênio dá a marca ‘alta cultura’ análoga à marca alta da ‘cultura de massa’”<sup>126</sup> (p. 50, ênfase no original).

Enquanto Chanel comenta acerca de seus amigos “geniais” e recorda acontecimentos passados, a “modelo de prova” parece ficar aborrecida por não conhecer as pessoas mencionadas no diálogo. A estilista, então, reclama do olhar entediado, do bocejo e da indiferença da modelo, a qual explica que seu comportamento se deve ao fato de ter uma origem social muito simples e não possuir a mesma cultura dela. Chanel revela que a sua origem também “foi” simples, utilizando o verbo no pretérito perfeito

---

<sup>126</sup> Desde o Renascimento estabeleceu-se na Europa uma distinção entre “alta cultura” (a arte e a cultura da elite) e “cultura popular” (as tradições e expressões culturais das pessoas “comuns”). A “alta cultura” é caracterizada pelo refinamento e pelo prestígio social, com valores como palestras científicas, músicas eruditas e obras clássicas. Ela tenta resistir à invasão conquistadora da cultura de massas, a qual é produzida segundo as técnicas de difusão maciça da fabricação industrial e é destinada a uma massa social (família, classes, etc.). A cultura de massas é a cultura nova e predominante no século XX. (MORIN, 1997, p. 16).

do indicativo para destacar que isso é passado totalmente terminado. Ela explica à modelo que origem não é desculpa para se conformar com a ignorância e a incita a transcender a sua condição de “indigente”. A “modelo de prova” nega que seja uma “indigente”, pois parece compreender o termo em seu sentido literal: “Pessoa que vive em extrema miséria. Extremamente pobre” (DICIONÁRIO, Priberam, 2015). No entanto, a estilista esclarece que “a falta de conhecimento é a forma mais grave de indigência”.

A modelo sai de cena e Chanel volta a refletir a respeito dos seus amigos “geniais”, perguntando-se onde eles estão e prontamente respondendo que estão quase todos mortos, ao perceber que terá de se conformar com a companhia de pessoas “não geniais”, como a modelo. Constata que só lhe resta a “imbecilidade, ignorância, descaso”, tudo aquilo contra o qual sempre lutou. Observo que, mesmo tendo superado sua origem humilde, ela se encontra novamente em uma condição similar ao que foi sua infância e juventude: está cercada por pessoas que aponta como indigentes e também perseguida pelo sentimento de solidão.

Neste fragmento, Chanel constrói para si uma imagem de “inteligência”, ou seja, uma imagem de alguém que transcende a sua origem social e torna-se uma mulher culta. Conforme Charaudeau (2015), “a inteligência é uma característica humana difícil de ser definida, mas aqui se trata de considerá-la um imaginário coletivo que testemunha a maneira como os membros de um grupo social a concebem e a valorizam” (p. 145). Desta forma, o convívio com amigos “geniais” e a percepção que tem da “modelo de prova” – uma mulher indigente, imbecil e ignorante -, corroboram a construção do *ethos* de “inteligência”.

#### 4.3.4 Fragmento 14

Perto do fim da vida, Chanel é ainda muito esguia e magra como uma frágil menina. Permanece indômita, recusando-se a envelhecer. Sempre com os lábios vermelhos – “uma linha vermelha” –, a pele branca e as sobrancelhas pintadas de preto, parece desenhar o próprio retrato no rosto (PICARDIE, 2011, p. 211). A estilista que lembra “um pequeno touro preto, era fotografada sempre com um cigarro entre os dedos ou pendurado nos lábios, brincando com fogo, talvez, ou mostrando que possuía uma luz que jamais se extinguiria” (p. 211).

No quarto simples e austero em que mora no hotel Ritz, Chanel é atendida por um séquito: um mordomo, François Mironnet; uma criada, Céline; e sua secretária, Lilou Grumbach. François é também seu amigo e confidente. Às vezes ele tira as luvas brancas e senta-se ao lado da estilista para lhe fazer companhia. Quando fica melancólica, ele a leva para passear. E como prova de amizade, Chanel dá a François a chave de seu cofre, dizendo-lhe que poderá ser um designer de joias, como Paul Iribe (PICARDIE, 2011, p. 244). O mordomo se sobressai entre os poucos amigos que restam à estilista, lhe acompanhando dia após dia em sua rotina solitária enquanto envelhece.

Em “Mademoiselle Chanel”, o nome de François é citado repetidamente pela protagonista. No fragmento abaixo, ela expõe sua solidão e afirma que o mordomo é a única pessoa que lhe ama:

Personagem	Fragmento 14 – <i>Glamour e solidão</i>
CHANEL	<i>(Arranca bruscamente um dos brincos que a modelo está usando)</i> Você me ama? Não. Você me serve, sorri quando necessário, mas me teme como a maior parte das pessoas que trabalham aqui! François, sim, esse me ama... E não fala mal de mim pelas costas, como vocês!
MODELO	Mas eu nunca falei mal da senhora, mademoi/
CHANEL	<i>(Cortando)</i> Vocês são um bando de hipócritas! François é a única pessoa que gosta de mim! <i>(Arranca bruscamente o outro brinco)</i> Se você gostasse de mim, ficaria comigo incondicionalmente, seria sensível à minha solidão, ao meu desamparo!
MODELO	<i>(Incrédula)</i> O seu “desamparo”, mademoiselle?!
CHANEL	Então não crê que eu me sinta desamparada?! Que tola, que cega você é, madame... <i>(Com desdém)</i> mas, afinal, por que ainda me surpreende?!
MODELO	Se não fosse meu aniversário de casamento...
CHANEL	<i>(Colocando outros brincos na modelo)</i> Como é que você pode trocar uma reles celebração por um jantar comigo? Como pode me trocar por aquele homem?

MODELO	Eu amo aquele homem!
--------	----------------------

**Quadro 19:** Fragmento 14 – *Glamour* e solidão (AMARAL, MC, 2004, p. 48-49).

Acometida por irritação, Chanel pergunta à “modelo de prova” se ela lhe ama, entretanto, imediatamente a própria estilista nega, expondo que a modelo está apenas sendo simpática, mas que lhe teme como a maioria de seus funcionários. Logo após, ela diz que seu mordomo François, sim, lhe ama e diferentemente dos demais, não fala mal dela pelas costas. Diante disto, a protagonista qualifica os seus demais funcionários de “hipócritas” e declara que se a modelo realmente gostasse dela, lhe faria companhia e seria sensível a sua solidão, ao seu desamparo.

Em relação às escolhas lexicais, o vocábulo “desamparo” é utilizado por Chanel para caracterizar a sua condição de abandonada, desprotegida. Pinheiro e Tamayo (1984) corroboram esta sensação expressa pela estilista, uma vez que definem o fenômeno da solidão na velhice, como um sentimento “que domina determinada pessoa, quando lhe parece que ninguém se preocupa com o que lhe acontece” (p. 33). No entanto, incrédula, a modelo questiona o estado da estilista, provavelmente por não acreditar que, diante de todo *glamour* que a cerca, possa sentir-se esquecida.

A modelo, chamada de “tola” e cega” por Chanel, revela que se não fosse seu aniversário de casamento ficaria para lhe fazer companhia. A estilista sem aceitar que a modelo recuse seu convite, a interroga: “Como é que você pode trocar uma reles celebração por um jantar comigo? Como pode me trocar por aquele homem?”. Neste enunciado, chamo atenção para a escolha da protagonista pelo adjetivo “reles”, a fim de caracterizar a comemoração do aniversário de casamento da modelo. Tal afirmação denota o seu desgosto no que tange aos acontecimentos que se relacionam ao matrimônio, visto que a estilista poderia, simplesmente, subtrair o adjetivo da frase para dizer que não entende a escolha da modelo por “aquele homem”, atitude que se iguala, discursivamente, ao sentido de desprezo pela estilista. Por outro lado, o uso de “reles” deixa bastante clara a sua desaprovação a assuntos ligados ao casamento.

No que diz respeito ao *ethos* neste excerto, é possível perceber distintas imagens, que se associam tanto ao *glamour*, como ao sentimento de solidão da estilista. Nos momentos em que afirma que somente François lhe ama, bem como quando expõe à modelo a sua condição de desamparada, a protagonista exhibe o seu lado solitário, ligado ao *ethos* de “humanidade” e às figuras de *sentimento* e *confissão*. No entanto, as indicações cênicas presentes no texto, “(Arranca bruscamente um dos brincos que a

*modelo está usando*)” e “(*Arranca bruscamente o outro brinco*)”, acordam com o *ethos* de “potência”, pois o papel do corpo é exaltado como prova de superioridade com encenações que glorificam a força (CHARAUDEAU, 2015, p. 139).

Por outro lado, quando Chanel se pergunta como a “modelo de prova” pode trocar um jantar consigo por uma celebração de aniversário de casamento, é possível perceber não apenas um discurso ligado à solidão, mas também ao *glamour*. Quando se coloca em posição de superioridade em relação ao marido da modelo, a estilista indiretamente constrói para si um *ethos* de “competência”. Chanel considera que a sua presença possui mais valor do que as outras e, por isso, entende como inadmissível a escolha da modelo em não lhe fazer companhia.

#### 4.3.5 Fragmento 15

Já idosa, Chanel não é mais vista costurando, mas está sempre com a sua tesoura pendurada no pescoço, pronta para moldar e refazer suas criações. “O que você precisa fazer é cortar” (PICARDIE, 2011, p. 231), afirma ela enquanto trabalha cercada por sua equipe, enfiando alfinetes, cortando o tecido, desmontando e reajustando um conjunto dezenas de vezes. Nesta época, a estilista sofre com o mau funcionamento do intestino, tem os dedos inchados por causa de um ataque de reumatismo e passa por um momento difícil com a sua mão direita paralisada por um súbito problema no nervo (p. 238). Porém, mesmo com todos estes contratemplos, nada a impede de trabalhar em suas coleções.

No último andar da rue Cambon, 31, onde está localizado o seu *atelier*, as luzes brilham até o cair da noite. A casa Chanel, mais opulenta do que nunca, está fervilhando com energia e atividade. A estilista sempre elegante, pode ver sua imagem refletida nos espelhos enquanto desce as escadas após mais um dia de trabalho. É neste momento, quando atravessa a rua e se dirige ao seu quarto para descansar, que o *glamour* cruza com a solidão. Finalmente, deitada em sua cama, Chanel espera a chegada de um novo dia. A aplicação de Sedol a acalma em um breve esquecimento das suas dores e angústias. E quando chega a manhã, a estilista encaminha-se novamente para o seu *atelier*, observa o movimento da sua loja e volta a trabalhar com prazer e determinação como fez até os últimos dias de sua vida.

Personagem	Fragmento 15 – <i>Glamour</i> e solidão
MODELO	Mademoiselle é uma vencedora.
CHANEL	Não, madame. Acima de tudo sou uma trabalhadora!
MODELO	Eu sei. É necessário ver a senhora trabalhar para compreendê-la...
CHANEL	Acha mesmo que alguém me compreende, madame?
MODELO	Se as pessoas a conhecessem como eu a conheço/
CHANEL	( <i>Corta</i> ) E você acha que me conhece? ( <i>Ri sarcástica</i> ) Que pretensão! ( <i>Séria</i> ) Que diferença faria se eu me desse a conhecer? Que faz a minha grandeza ou miséria pessoal na grande ordem das coisas? Então acredita que se eu falasse da minha infância, do abandono, da rejeição, da orfandade e dos orfanatos por onde passei, as pessoas seriam mais indulgentes comigo? Que ilusão! Eu não vou expor minha alma à visitação pública, madame! Nem vou surpreender os meus compatriotas com um ato de contrição e uma crise de autopiedade! ( <i>Coloca uma camélia nos cabelos da modelo</i> ) Eu não preciso da simpatia, compreensão ou absolvição, madame! E não lamento nada! Eu disse nada!

**Quadro 20:** Fragmento 15 – *Glamour* e solidão (AMARAL, MC, 2004, p. 60-61).

Neste último fragmento do discurso, a “modelo de prova” conclui que Chanel é uma “vencedora”, em vista do extenso diálogo que tiveram até então. A protagonista, no entanto, nega o adjetivo, afirmando que é, acima de tudo, uma “trabalhadora”. No que tange às escolhas lexicais, o uso do vocábulo “trabalhadora” empregado neste enunciado, possui efeitos de sentido análogos aos encontrados no fragmento 9, no qual afirma que não é apenas uma estilista, mas “uma “artesã, uma operária”. A modelo concorda com o esclarecimento de Chanel e declara que é preciso vê-la trabalhar para compreendê-la. A estilista pergunta à modelo se ela realmente acredita que alguém possa lhe compreender, e recebe a seguinte resposta: “Se as pessoas a conhecessem como eu a conheço”. No entanto, a declaração é interrompida por Chanel que questiona esta afirmativa e afirma que considera uma pretensão o fato de a modelo pensar que lhe conhece.

Posteriormente, a estilista passa a refletir acerca da possibilidade de deixar-se conhecer pelas pessoas e procura avaliar a diferença que poderia fazer se expusesse a sua “grandeza ou miséria pessoal”. Aqui chamo atenção para os termos “grandeza” e “miséria pessoal”, eleitos por Chanel para definir as condições opostas que compõem a sua história. Neste sentido, “grandeza” relaciona-se ao que venho chamando de *glamour* nesta pesquisa, ao passo que “miséria pessoal” denota o seu estado profundo de solidão. É a respeito deste último tema que a protagonista segue falando até o final do excerto.

Chanel considera uma ilusão pensar que as pessoas irão ser mais indulgentes consigo, caso ela exiba detalhes a respeito de sua infância, os orfanatos por onde passou, o seu abandono, a sua rejeição e orfandade. E, logo após, salienta que não irá expor a sua alma à visitação pública e tampouco surpreender seus compatriotas com “um ato de contrição e uma crise de autopiedade”, pois não precisa de simpatia, compreensão ou absolvição, já que não lamenta nada. Com este discurso, a estilista contraria o conceito de solidão definido e discutido com referência à velhice por Pinheiro e Tamayo (1984). Parra os autores, “o sentimento é expressado como autopiedade, assim fazendo com que a pessoa pense apenas em si e em coisas que espera dos outros” (p 33). Neste diálogo, Chanel assume uma postura relacionada à força e satisfação com sua condição atual. Todavia, no decorrer das análises é possível observar que, em grande parte do discurso, a estilista confirma a descrição de Pinheiro e Tamayo, sobretudo quando temporariamente afasta-se do *glamour* e expõe a sua face solitária.

No fragmento em análise, Chanel constrói para si primeiramente um *ethos* de “sério”, que pode ser identificado no enunciado “acima de tudo sou uma trabalhadora”. Conforme Charaudeau (2015), este *ethos* é construído com o amparo em “índices que demonstram grande energia e capacidade de trabalho” (p. 120). Ao indicar que o seu sucesso é resultado de um excessivo esforço e dedicação, a estilista fabrica uma (auto)imagem que evidencia a sua devoção à profissão, sendo esta o principal meio para alcançar os seus objetivos.

Logo após, Chanel compõe um *ethos* de “humanidade”, ao revelar à “modelo de prova” não apenas a sua “grandeza”, mas também a sua “miséria pessoal”. Neste excerto, a estilista não explora com detalhes os aspectos infelizes de sua trajetória, mas dialoga com a modelo acerca das “verdades” de sua vida, as quais são exibidas apenas aos seus amigos mais íntimos. Às demais pessoas, a protagonista procura apresentar uma figura forte e majestosa, pois diz que não espera piedade, simpatia ou compreensão de ninguém.

Neste âmbito, os valores que comunica à modelo são diferentes dos que ela deseja transmitir aos seus “compatriotas”. Aos olhares externos, ela modifica substancialmente a construção de suas imagens, pois provavelmente mergulha nos imaginários populares amplamente partilhados sobre o que representa ser uma célebre estilista de moda ou, de acordo com Morin (1997), uma olimpiana. Assim, mesmo que inconscientemente, Chanel tece os seus *ethes* de inúmeras maneiras de acordo com seus interesses e com as demandas externas, podendo edificar-se *glamourosa* ou solitária, de acordo com a ocasião.

#### 4.3.6 “Biografemas”: detalhes de uma vida

Após a análise destes fragmentos, busco perceber alguns pormenores da personagem Chanel que se mantêm enigmáticos e, ao mesmo tempo, a constroem por inteira. Neste “eixo temático” em que as noções de *glamour* e solidão são apresentadas de forma mais evidente, elejo um “biografema” que acompanha a estilista praticamente em toda sua vida: a *tesoura*. Conforme a descrição de Maria Adelaide Amaral (2004) durante toda a peça, Chanel traz “Ao pescoço, dependurada num cordão, uma tesoura de alfaiate” (p. 13). A tesoura parece ser a sua companheira, ligada ao corpo como um instrumento que lhe confere poder, como um colar cerimonial. Com a tesoura, a estilista faz uma revolução, cortando os espartilhos, os vestidos apertados e também os cabelos, em um gesto libertador. A tesoura pode representar metaforicamente a ação da criadora de dividir ao máximo as coisas em suas unidades de fundamentais composição para que depois sejam agrupadas sinteticamente em um todo criativo.

Outro “biografema”, que percebo neste “eixo temático”, diz respeito à utilização de morfina pela personagem, como é possível observar no enunciado abaixo:

Misia! Onde está você? Misia... Foi ela que introduziu a morfina em minha vida. Misia achava que não havia nada melhor para dor... Mas eu só uso para dormir... ou teria ficado insone pelo resto dos meus dias... Eu jamais usei morfina durante o dia... Eu tenho meu trabalho para me compensar! (AMARAL, MC, 2004, p. 43).

Pelo excerto apresentado é possível inferir que a morfina é utilizada por Chanel com o objetivo de alcançar o esquecimento, para ajudá-la a dormir e, por algumas horas, atenuar suas dores e sofrimentos. A droga passa a ser sua companhia, encurtando as



longas noites solitárias, penetrando em seu corpo como um último e sincero amor. A injeção oculta as suas lembranças fúnebres e transporta a estilista para lugares em que aparentemente só os sonhos a podem levar. A morfina utilizada por Chanel, somada a sua vida turbulenta, parece ser indutora de devaneios, esquecimentos e sonhos que, de alguma forma, lhe permite seguir criando e vivendo. Após diversas perdas, abandonos e decepções, somente a sua profissão e o sedativo ainda são capazes de driblar a solidão que tanto a atormenta.

Os “biografemas” servem como índices que possibilitam pensar a vida da protagonista de forma única, por meio de uma sensibilidade outra. Neste “eixo temático”, os pequenos detalhes são descobertos entre a vida e a morte, entre o luxo e o amor, entre os gênios e os indigentes, entre as grandezas e misérias, entre o *glamour* e o a solidão. Percebo os “biografemas”, mais uma vez, nas fendas abertas e nos rasgos presentes nos paradoxos que regem a sua vida. Passo a “costurá-los” junto ao todo e observo atentamente a construção da personagem com o desejo ingênuo de vê-la completa. No entanto, após desfazer e alinhar os vieses de sua existência algumas vezes, encontro uma escrita (auto)biográfica que me permite a cada leitura moldar uma nova Chanel, uma escrita cujo fim permanece em aberto.

## ARREMATES FINAIS

A principal proposta desta dissertação foi a de analisar a construção da (auto)biografia “Mademoiselle Chanel”, no texto de Maria Adelaide Amaral, com atenção para questões de corpo, moda e gênero, além de desvelar aspectos da intimidade da protagonista, enfatizando sua posição ambígua entre a iluminação vibrante do *glamour* e seu sentimento de profunda solidão. O objeto de estudo escolhido se mostrou satisfatório e relevante, na medida em que a escrita provocativa, arguta e criativa realizada pela autora, me possibilitou trabalhar de maneira profícua aspectos concernentes tanto à Linguística Aplicada quanto à moda. Com efeito, neste trabalho a moda alia-se à Linguística, integrando-se de maneira inovadora a esta área do conhecimento, como uma forma discursiva não verbal que age ativamente no processo comunicacional. Todavia, foi com base na investigação da materialidade do texto de Maria Adelaide que consegui descobrir e investigar o funcionamento do discurso nos conteúdos tratados pelas personagens (Chanel e a “modelo de prova”), no que concerne às noções de corpo, moda e gênero que estruturam a narrativa. No texto, a autora (re)constrói a vida da estilista Coco Chanel, ao explorar dinamicamente e de forma inter-relacionada estas arestas de sua existência, enquanto enfatiza situações paradoxais que a fundamentam, o que me possibilitou observar concomitantemente a figura *glamourosa* e a face solitária da protagonista.

Este trabalho apresenta fatores de relevância social, pois em “Mademoiselle Chanel”, Maria Adelaide sonda de maneira original os conflitos que dizem respeito ao prosaico da existência humana. No seu texto é possível observar as particularidades de uma vida singular permeada por transtornos corriqueiros, mas que se apresenta publicamente como um ideal de felicidade e sucesso praticamente inalcançável. Ao desmitificar este modelo fantasioso, a autora evidencia o sentimento de solidão, encontrando um lugar para a exposição e o exercício de conflitos subjetivos em meio à contaminação imaginária de atos heróicos produzidos por figuras “sobre-humanas”. Além disso, por tratar-se de uma mulher de projeção internacional, essa pesquisa, ao explorar a relação entre o espaço discursivo do corpo, da moda e do gênero em associação com o espaço (auto)biográfico, mostra uma realidade de um outro local e um outro tempo, que possibilita compreender o presente.

Nesta pesquisa, ao considerar as noções de *glamour* e solidão proeminentes, busquei averiguar se há um entrecruzamento discursivo entre a vida profissional e

privada de Chanel, a partir do estudo das escolhas lexicais empregadas pela autora por meio da voz da protagonista na construção desta (auto)biografia. Após, identifiquei elementos significativos no discurso da estilista em “Mademoiselle Chanel” e os analisei, a fim de compreender os *ethe* ou seja, as (auto)imagens construídas pela protagonista. Além disso, reconheci e interpretei os “biografemas” como elementos indiretos na (re)constituição da vida de Chanel e verifiquei as relações multi/inter/textuais entre Coco Chanel e o corpo, a moda e o gênero, com a intenção de estabelecer a relevância de sua atuação como mulher e profissional de sucesso. Com tais objetivos específicos estabelecidos, realizei análises focadas nos diversos discursos proferidos pelas personagens conforme os três “eixos temáticos” que compõem o texto de Maria Adelaide: dados (auto)biográficos; corpo, moda e gênero; *glamour* e solidão. A esquematização em fragmentos me permitiu abordar os textos/contextos mais relevantes de cada eixo, na busca pela sistematização dos procedimentos de análise, a fim de propiciar a compreensão total da obra. Neste viés, a noção de “fragmento do discurso” de Jäger para a ACD é fundamental, especialmente diante de um *corpus* extenso, como “Mademoiselle Chanel”.

O aparato teórico-analítico da Análise Crítica do Discurso se mostrou adequado para analisar os discursos das personagens a partir de um olhar da linguagem como prática social. A relação ativa entre os discursos e a “realidade vivida” por Coco Chanel possibilitou o escrutínio das ideologias neles envolvidas, as quais naturalizam, mantêm, mas também transformam os significados do mundo, conforme as diversas posições ocupadas pelos sujeitos nas relações de poder. A concepção tridimensional do discurso de Fairclough (2001) ofereceu subsídios para analisar os fragmentos de “Mademoiselle Chanel” nas dimensões do texto, da prática discursiva e da prática textual por meio das categorias das escolhas lexicais e do *ethos*.

As ferramentas e categorias de análise se revelaram apropriadas e eficientes no alcance dos objetivos traçados na pesquisa, na medida em que as escolhas lexicais da autora e das personagens favoreceram a percepção de significados ideológicos, culturais e teóricos, bem como a identificação das relações multi/inter/textuais conforme as associações foram sendo estabelecidas. Isto se deve ao fato de os vocábulos utilizados no texto carregarem traços de suas identidades, representarem expressões do pensamento presente na sociedade e atuarem como forma de produção e circulação do conhecimento. Investigar os léxicos eleitos na narrativa me possibilitou analisar de que forma a personagem Chanel constrói a si mesma – o seu *ethos* - e a sua identidade

social, além de me levar a perceber, com base nas palavras, os detalhes ínfimos – os “biografemas” - que dão significação à sua existência.

A partir da análise das escolhas lexicais foi possível observar que a personagem Chanel faz uso de diversos vocábulos que estabelecem antíteses ou paradoxos, formando enunciados com sentidos contraditórios ou opostos, mas muitas vezes complementares. Alguns léxicos retirados do texto de Maria Adelaide Amaral (MC, 2004), como por exemplo, “poeta”/“*boxeur*” (p. 31), “anjo”/“demônio” (p. 36), “deusas”/“capachos” (p. 23) e “supérfluo”/“indispensável” (p. 25), demonstram de forma evidente estes antagonismos. Neste mesmo sentido, os termos “ouvir o silêncio” (p. 16), “grandeza ou miséria pessoal” (p. 61) e “olhar desesperado e faminto” em confronto com “olhar opaco” (p. 14), também apresentam noções com perspectivas contrárias. Estes sentidos divergentes identificados nas análises das escolhas lexicais aliam-se à compreensão da personagem Chanel como uma pessoa múltipla, que se apresenta de formas distintas no decorrer da narrativa. As palavras eleitas no diálogo, que ora se vinculam ao discurso de uma estilista *glamourosa* e ora fazem parte das falas de uma mulher solitária, atestam que a vida profissional de Chanel se entrecruza discursivamente com a sua vida privada. Estas noções que parecem ser incompatíveis representam parte do todo que constitui a estilista, isto é, apresentam-se como as frações da pluralidade inerente à condição humana.

A categoria analítica do *ethos* adequou-se na orientação do modo como são percebidas as autorrepresentações da estilista. Por meio do discurso evidenciei as suas imagens, uma vez que o sujeito que fala não escapa à questão do *ethos*, ou seja, os atos de linguagem passam sempre pela construção de um eu. A partir do momento em que Chanel fala, transparecem imagens que a representam por meio daquilo que ela diz. A análise das indicações cênicas também se mostrou eficiente na visualização das imagens da estilista, pois unem-se à linguagem e se oferecem à percepção dos outros. Com a finalidade de propiciar uma visualização dos *ethe* construídos por Chanel nos fragmentos discursivos eleitos, apresentarei o quadro a seguir que sintetiza as conclusões alcançadas nesta categoria de análise:

FRAGMENTOS	ETHOS		
Fragmento 1	“chefe” (fig. <i>guia profeta</i> )		“humanidade”
Fragmento 2	“humanidade”	“competência” (fig. <i>superioridade</i> )	
Fragmento 3	“humanidade”		
Fragmento 4	“humanidade”		
Fragmento 5	“humanidade”	“competência”	
Fragmento 6	“humanidade” (fig. <i>gosto; intimidade</i> )		
Fragmento 7	“virtude”	“chefe” (fig. <i>guia profeta</i> )	
Fragmento 8	“potencia”	“solidariedade”	
Fragmento 9	“humanidade” (fig. <i>sentimento; confissão</i> )	“competência”	
Fragmento 10	“chefe” (fig. <i>guia profeta; comandante</i> )	“competência”	
Fragmento 11	“humanidade” (fig. <i>confissão; gosto</i> )		
Fragmento 12	“humanidade” (fig. <i>confissão; gosto</i> )		
Fragmento 13	“inteligência”		
Fragmento 14	“humanidade” (fig. <i>sentimento; confissão</i> )	“potencia”	“competência”
Fragmento 15	“sério”	“humanidade”	

**Quadro 21:** Construção do *ethos* da personagem Chanel nos fragmentos do discurso.

Como é possível concluir a partir do exposto neste Quadro, as (auto)imagens construídas pela estilista em “Mademoiselle Chanel” se apresentam sob formas múltiplas e diversificadas. No entanto, há predominância do *ethos* de “humanidade” (11 ocorrências), o qual se edifica na maioria das vezes em enunciados que apresentam a face solitária de Chanel. Em seguida, pode-se observar ainda em quantidade expressiva a construção do *ethos* de “competência” (5 ocorrências), que vem acompanhado em todos os casos de uma representação positiva da estilista, a qual pode ser associada ao seu lado *glamouroso*. O *ethos* de “chefe” (3 ocorrências), o *ethos* de “potência” (2 ocorrências) e os demais (“virtude”, “solidariedade”, “inteligência” e “sério”, com apenas uma ocorrência), aparecem em menor número e se alternam reforçando estes dois grandes aspectos que compõem a existência de Chanel. Estes resultados permitem corroborar as noções expostas no subcapítulo 1.4 (A magia do *glamour* e o fenômeno da

solidão) que se referem à dupla natureza comum aos olímpianos (MORIN, 1997) de sobre-humanos (*glamourosos*) no papel que encarnam na esfera pública e humanos (solitários) na existência privada.

Maria Adelaide Amaral escreve a vida de Chanel em um espírito de verdade, utilizando-se de informações advindas de biografias, possibilitando perceber e enfatizar esta dubiedade no percurso da estilista que, de um lado, é acompanhada pela magia do *glamour* da sua profissão, e de outro, pela eloquência da solidão em seu quarto de hotel. A (re)construção da (auto)imagem da protagonista - o *ethos* - traz a marca do imaginário, visto que a partir do discurso, ela se apresenta via o que pensa de si mesma e do que pretende expor para os outros. Desta forma, o *ethos* funciona como um espelho o qual reflete imagens de uma “realidade” (re)descoberta exposta com a chancela da voz pessoal.

Com base na escrita da (auto)biografia “Mademoiselle Chanel”, reconheci alguns “biografemas” da personagem, percebidos como aspectos secundários, mas não menos importantes, os quais fizeram com que a obra investigada adquirisse força por meio destes pormenores. De acordo com as noções apresentadas sobre este conceito, entendi o material de análise composto por traços isolados que foram selecionados e valorizados a partir de uma outra postura de leitura, a qual me permitiu compor, imaginar, escrever outros textos. Na análise, evidenciei aquilo que era “fosco”, como uma potente estratégia para se pensar a escritura de uma vida aberta à criação, buscando novas e variadas significações na estrutura composicional do texto de Maria Adelaide Amaral, devido ao seu potencial discursivo. A partir dos “biografemas” eleitos – *prostituição, aborto, esterilidade, olhar, bissexualidade, tesoura e morfina* - descobri no texto de Maria Adelaide outras personagens “Chanel” dispersas em suas possibilidades de ser segundo seus traços “biografemáticos”, os quais não completam, mas ocupam uma vida.

No “eixo temático” que aborda dados (auto)biográficos, foi possível refletir sobre aspectos referentes à trajetória de vida da protagonista e observar os paradoxos que compõem a sua história. As análises dos fragmentos do discurso nesta seção me permitiram (re)conhecer uma mulher de origem humilde, marcada por um destino de menina órfã, que transpõe as adversidades e se torna uma das pessoas mais importantes da história do século XX<sup>127</sup>. Uma personagem que depende de alguns homens e se

---

<sup>127</sup> A estilista faz parte da publicação *Time 100: The most important people of the century* (1999) da revista norte-americana *Time* que elegeu as cem pessoas mais importantes da história do século XX.

submete a situações de opressão, mesmo ansiando impetuosamente a sua independência. Alguém que se relaciona com figuras masculinas nas quais pode se amparar, mas que também se relaciona com homens mais jovens e endividados que aceitam a condição de serem sustentados por ela. Uma batalhadora que sofre duras críticas dos seus compatriotas por seus posicionamentos audazes, mas que é – ainda hoje - louvada ao redor do mundo. Uma mulher que ama e vive de forma intensa, mas, paradoxalmente, convive com momentos de solidão.

Acerca das questões de corpo, moda e gênero, a estilista possui ideias subversivas para a sociedade do século XX, as quais podem ser observadas no seu comportamento discursivo. A sua visão de corpo feminino é radical. Por meio da moda, Chanel busca romper com os rígidos padrões estabelecidos do vestuário da época, propondo uma linha informal e cômoda para liberar o corpo feminino dos “espartilhos” e torná-lo ativo. Indômita, a protagonista expressa as aspirações de liberdade e igualdade das mulheres, dirigindo grandes transformações na moda, lutando pelos ideais de conquistas feministas. “Luxo” e “conforto” são características que, no discurso verbal, constituem o seu pensar. Ela faz da própria imagem um significado destas mudanças, a partir do seu “corpo vestido”, que se torna um corpo modelo de elegância e liberdade para as mulheres. Nesta perspectiva, uma vez que o gênero pode ser entendido como parte da construção de todas as atividades e relações sociais (FLAX, 1991, p. 228), Chanel, por meio de suas atitudes, se utiliza do código linguístico não-verbal da moda, para efetuar uma transgressão ampla, necessária e de repercussão universal.

A estilista, por intermédio do seu “corpo vestido”, revela uma necessidade latente de querer significar, de externar seus valores e suas crenças aos olhares alheios. Ao longo da sua vida procura construir o seu próprio modo de vestir, reflexo da sua história, de suas crenças e do seu tempo. Vestida com roupas que, até então, eram vistas como próprias dos homens, expõe uma proposta de visual andrógino que, ao mesmo tempo, causa estranhamento e seduz pelo seu empoderamento. Chanel pode ser descrita com traços de ambiguidade, pois transgride as fronteiras de gênero movida por seu desejo de igualdade entre homens e mulheres. Por meio de suas criações de moda a estilista faz 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 transformam-se em um estilo que atravessa o século XX e se torna atemporal.

Mesmo com idade avançada, Chanel ainda é denominada *mademoiselle*, reforçando a sua condição de mulher solteira que não obteve a legitimidade social por meio do matrimônio. Em alguns momentos da narrativa, esta condição parece ser resultado da escolha em sacrificar outros papéis em prol da sua carreira. No diálogo com a “modelo de prova”, por exemplo, a estilista mostra-se contrária ao casamento e à entidade familiar, defendendo a independência e a liberdade feminina, que acredita serem conquistadas sobretudo por meio do trabalho. Chanel contesta veementemente a postura da modelo em pretender abandonar a profissão quando engravidasse, alegando que a família é uma “invenção do demônio”. No entanto, os paradoxos que estruturam a sua vida se manifestam até em suas escolhas e crenças, pois em outras passagens, a protagonista expõe noções favoráveis ao casamento e demonstra que, assim como a moda, estes rituais românticos também são a sua grande preocupação, estando no centro de toda sua existência.

No “eixo temático” que envolve noções sobre corpo, moda e gênero, a estilista ainda reflete sobre a velhice, um dos principais assuntos da narrativa, visto que é o estado em que ela se encontra. Chanel observa seu corpo decrépito, parecendo não aceitar a senescência, afirmando a sua avidez e vontade de viver. Acerca desta resistência comum aos idosos, Morin (1997) explica que o tema da juventude não concerne apenas aos jovens, mas também aqueles que envelhecem, pois o novo modelo de ser humano refere-se ao “homem e à mulher que não querem envelhecer, que querem ficar sempre jovens, para sempre se amarem e sempre desfrutarem do presente” (p. 152). Chanel, que conheceu o amor através de perdas e decepções, deseja manter-se ativa não só para dedicar-se ao seu ofício, mas porque no fundo ainda crê no amor, como é possível observar no enunciado que encerra a narrativa: “Meus seios estão murchos, mas eu ainda estou viva e faminta... Como se esperasse muito... como se esperasse tudo!... (*Pega a bolsa*) E por que não?” (AMARAL, MC, 2004, p. 63).

Sozinha, Chanel fantasia um novo amor, mas estes devaneios não são capazes de lhe confortar e atenuar o sentimento de solidão. Praticamente sem amigos e familiares, a personagem “costura” as horas vazias enquanto aguarda algo que lhe devolva a felicidade. Ela apega-se em seu trabalho para continuar vivendo e expõe ao público somente a sua face *glamourosa* como um escudo que a protege das dores e angústias. É acerca da solidão que lhe atormenta e do *glamour* característico de uma olimpiana, que



a estilista discorre ao longo do último “eixo temático”. Nesta seção, é possível observar a fusão entre estas duas condições que compõem a existência da personagem.

Por fim, com base na análise dos discursos presentes na narrativa, percebo a escrita aberta e criativa da dramaturga Maria Adelaide Amaral. Um texto que explora estes paradoxos sintetizados nas experiências vivenciais de *glamour* e solidão, expondo os vieses singulares e os contornos plurais da personagem Chanel. Assim, a autora dá vida a uma mulher que representa uma infinidade de mulheres, em seus amores, suas perdas, suas lutas e seus sucessos. Uma estilista extremamente humana, com suas idiossincrasias carregadas de saberes, sonhos, devaneios e angústias, que propõe, com uma imensa imaginação criadora, uma obra que rompe com a tradição e projeta-se nos tempos como símbolo de uma nova mulher.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. Tradução de Alfredo Bossi e Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- AMARAL, Maria Adelaide. A longa jornada de Mademoiselle Chanel. In *Mademoiselle Chanel*. São Paulo: Globo, 2004. p. 5-10.
- \_\_\_\_\_. *Mademoiselle Chanel*. São Paulo: Globo, 2004. p.11-63.
- \_\_\_\_\_. *Mademoiselle Chanel (o monólogo)*. São Paulo: Globo, 2004. p. 65-111.
- ARFUCH, Leonor. *El espacio biográfico*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- BAKHTIN, Mikhail. Os gêneros do discurso. In: BAKHTIN, Mikhail (org.) *Estética da criação verbal*. Tradução de Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997. p. 277-326.
- \_\_\_\_\_. *Estética da criação verbal*. Tradução de Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- BALDINI, Massimo. *A invenção da moda: as teorias, os estilistas, a história*. Tradução de Sandra Escobar. Lisboa: Edições 70, 2006.
- BARTHES, Roland. (1995). *Inéditos, vol. 3: imagem e moda*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2005a.
- \_\_\_\_\_. (1971). *Sade, Fourier, Loyola*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2005b.
- \_\_\_\_\_. (1964). *Elementos de semiologia*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2006.
- \_\_\_\_\_. (1967). *Sistema da moda*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2009.
- \_\_\_\_\_. (1980) *A câmara clara*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Saraiva, 2012.
- BURROW, John; TURVILLE-PETRE, Thorlac. *A book of Middle English*. Oxford: Blackwell Publishing, 2005.
- BUTLER, Judith. Fundamentos contingentes: o feminismo e a questão do pós-modernismo. Tradução de Pedro Maia Soares. *Cadernos Pagu*, n.11, p. 11-42, 1998.
- CASTILHO, Kathia. *Moda e linguagem*. São Paulo: Anhembi Morumbi, 2006.
- CHARAUDEAU, Patrick. *Discurso Político*. Tradução de Fabiana Komesu e Dilson Ferreira da Cruz. São Paulo: Contexto, 2015.
- CHARLES-ROUX, Edmonde. *A era Chanel*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, ALAIN. *Dicionário de Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Tradução de Vera Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Ângela Melim, Lúcia Melim. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.
- CRANE, Diana. (2000). *A moda e seu papel social: classe, gênero e identidade das*

roupas. Tradução Cristiana Coimbra. São Paulo: SENAC São Paulo, 2006.

CUNHA, Antônio. *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*. São Paulo: Nova Fronteira, 2001.

DESVENDANDO TEATRO. Disponível em <<http://www.desvendandoteatro.com/termos.htm>>. Acesso em 28 set. 2015.

DICIONÁRIO da Língua Portuguesa. Lisboa: Priberam Informática, 2015. Disponível em <<http://www.priberam.pt>>. Acesso em 09 mai. 2015.

FAIRCLOUGH, Norman. *Discurso e mudança social*. Tradução de Izabel Magalhães. Brasília: UnB, 2001.

FERREIRA, A. B. de H. *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*. 3.ed. Rio de Janeiro: Positivo Informática, 2004. 1 CD-ROM. versão 5.0.

FLAX, Jane. Pós-modernismo e as relações de gênero na teoria feminista. Tradução de Carlos A. de C. Moreno. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991. p. 217- 250.

FOUCAULT, Michel. (1988). *Tecnologías del yo y otros textos afines*. Tradução de Mercedes Allendesalazar. Barcelona: Paidós Ibérica, 1990.

GODART, Frédéric. *Sociologia da moda*. Tradução de Lea P. Zyllberlitch. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2010.

GOELLNER, Silvana. A produção cultural do corpo. In LOURO, Guacira, NECKEL, Jane e GOELLNER, Silvana (orgs.) *Corpo, gênero e sexualidade: um debate contemporâneo*. Petrópolis/RJ: Vozes, 2003. p. 28-52.

GOOGLE. Disponível em <<https://www.google.com.br/#q=glamour&tbs=ctr:countryBR&cr=countryBR>>. Acesso em 15 nov. 2015.

GROSZ, Elizabeth. Corpos reconfigurados. Tradução de Cecília Holtermann. *Cadernos Pagu* (14), 2000. p. 45-86.

HEBERLE, Viviane. Análise crítica do discurso e estudos de gênero (gender). In: FORTKAMP, Milce Borges Mota; TOMITCH, Leda Maria Braga (orgs.). *Aspectos da lingüística aplicada*. Florianópolis: Insular, 2000.

HOUAISS, A., VILLAR, M. S. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. 1 CD-ROM.

INSIDE CHANEL. Disponível em <<http://inside.chanel.com/pt/lion/video>>. Acesso em ago. de 2015.

JÄGER, Siegfried. Discourse and knowledge: theoretical and methodological aspects of a critical discourse and dispositive analysis. WODAK, Ruth and MICHAEL Meyer (Eds.). *Methods of Critical Discourse Analysis*. London: Sage Publications Ltd., 2001. p. 32-62. [Translated from the original German manuscript by Iris Bünger and Robert Tonks].

JORDACK, Dora. *Nostradamus*. Tradução de Ruth Nascimento. São Paulo: Editora Eko, 2003.

JUNG, Carl. *Memórias, sonhos, reflexões*. Tradução de Dora Ferreira da Silva. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

- LAROUSSE, Pierre. *Nouveau dictionnaire de la Langue Française*. Paris: Librairie Larousse & Boyer Réunies, 1886.
- LAURENTIN, Rene. *Bernadete: a santa de Lourdes*. Tradução de Yvone Maria de Campos Teixeira da Silva. São Paulo: Paulinas Editora, 2012.
- LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- LIPOVETSKY, Gilles. *A terceira mulher: permanência e revolução do feminino*. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- \_\_\_\_\_. (1987). *O Império do Efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas*. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- LIPOVETSKY, Gilles; ROUX, Elyette. *O luxo eterno: da idade do sagrado ao tempo das marcas*. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- LOBACH, Bernd. *Design Industrial: bases para a configuração dos produtos industriais*. Tradução de Freddy Van Camp. São Paulo: Blucher, 2001.
- LOURO, Guacira. Pedagogias da sexualidade. In: LOURO, Guacira (org.). *O corpo educado – Pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 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, maio/ago. 2008.
- MACKENZIE, Mairi. *Ismos para entender a moda*. Tradução de Christiano Sensi. São Paulo: Globo, 2010.
- MAINGUENEAU, Dominique. Ethos, cenografia, incorporação. Tradução de Dilson Ferreira da Cruz, Fabiana Komesu e Sírio Possenti. In: AMOSSY, Ruth (org.). *Imagens de si no discurso: a construção do ethos*. São Paulo: Contexto, 2005. p. 68-92.
- \_\_\_\_\_. Problemas de *ethos*. Tradução Sírio Possenti. In: POSSENTI, Sírio; SOUZA-E-SILVA, Maria Cecília (orgs.). *Cenas da enunciação*. Curitiba: Criar, 2006. p. 52-71.
- \_\_\_\_\_. A propósito do *ethos*. Tradução Luciana Salgado. In: MOTTA, Ana Raquel; SALGADO, Luciana (orgs.). *Ethos discursivo*. São Paulo: Contexto, 2008. p. 11-29.
- MESQUITA, Cristiane e JOAQUIM, Juliana T. *Rupturas do vestir: articulações entre moda e feminismo*. São Paulo: Rosari, Universidade Anhembi Morumbi, PUC-Rio e Unesp-Bauru, 2012. Disponível em: [sitios.anhembi.br](http://sitios.anhembi.br). Acesso em 10 ago. 2014.
- MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX: neurose*. Tradução de Maura Ribeiro Sardinha. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- MOTTA, Alda Britto da. *As dimensões de gênero e classe social na análise do envelhecimento*. Cadernos Pagu (13) 1999. p. 191-221.
- MOUSTAKAS, Clark. *Loneliness*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1961.
- ONLINE ETYMOLOGY DICTIONNARY. Disponível em <[http://www.etymonline.com/index.php?allowed\\_in\\_frame=0&search=glamour&searchmode=none](http://www.etymonline.com/index.php?allowed_in_frame=0&search=glamour&searchmode=none)>. Acesso em 01 nov. 2015.

PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. Tradução de Ângela M. S. Correa. São Paulo: Contexto, 2007.

\_\_\_\_\_. *Os excluídos da história: operários, mulheres e prisioneiros*. Tradução de Denise Bottmann. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001.

PALOMO-LOVINSKY, Noel. *Estilistas de moda mais influentes do mundo: a história e a influência dos eternos ícones da moda*. Tradução de Rodrigo Popotic. São Paulo: Girassol, 2010.

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

PINHEIRO, Ângela de Alencar Araripe; TAMAYO, Álvaro. *Conceituação e definição de solidão*. Rev. de Psicologia, Fortaleza, 1984. p. 29-37.

PIRES, Dorotéia Baduy. *Design de moda: olhares diversos*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2008.

RANKER. Disponível em <<http://www.ranker.com/list/time-magazine-100-most-important-people-of-the-20th-century/theomanlenz>>. Acesso em 23 nov. 2015.

RESENDE, Viviane de Melo; RAMALHO, Viviane. *Análise de discurso crítica*. São Paulo: Contexto, 2009.

ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. *Dicionário de psicanálise*. Tradução de Vera Ribeiro, Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

RUGGERO, Niube. A inevitável solidão para as personagens femininas. *Cadernos: Centro Universitário São Camilo*, São Paulo, v. X, n. 4, p. 38-42, out/dez. 2004.

SANT'ANNA, Mara Rúbia. *Sociedade, imagem e consumo*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2014.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. Tradução de Christine Rufino Dabat e Maria Betânia Ávila. *Educação e Realidade*, v.16, n. 2, p. 5-22, jul./dez. 1990.

SIMMEL, Georg. (1905) *Filosofia da moda e outros escritos*. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições Texto e Grafia Ltda., 2008.

STEVENSON, NJ. *Cronologia da moda: de Maria Antonieta a Alexander McQueen*. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

SVENDSEN, Lars. (2004). *Moda: uma filosofia*. Tradução de Maria Luiza X de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

THOME, Candy Florêncio. A licença-paternidade como desdobramento da igualdade de gênero – um estudo comparativo entre o Brasil e a Espanha. *Revista LTr*, v. 74, n. 07, jul. 2010, p. 832-838.

THOMPSON, John B. *Ideologia e cultura moderna: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa*. Tradução do Grupo de Estudos sobre Ideologia, comunicação e representações sociais da pós-graduação do Instituto de Psicologia da PUCRS. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

TREPTOW, Dóris. *Inventando moda: planejamento de coleção*. São Paulo: Edição da Autora, 2013.

VAPEREAU, Gustave. *Dictionnaire universel des littératures*. Paris: Librairie Hachette Et, 1876.

VEBLEN, Thorstein. (1899). *A teoria da classe ociosa*. Tradução de Olívia Krahenbuhl. São Paulo: Ática, 1974.

WEISS, Robert. *Loneliness: the experience of emotional and social isolation*. Cambridge: MIT Press, 1973.

WERNECK, Mariza. Roland Barthes, a moda e as assinaturas do mundo. *IARA: Revista de Moda, Cultura e Arte*. São Paulo, v.1, n. 1 abr./ago. 2008. p. 102-118. Disponível em [http://www.iararevista.sp.senac.br/arquivos/noticias/arquivos/4/anexos/04\\_IARA\\_Barthes\\_versao\\_final.pdf](http://www.iararevista.sp.senac.br/arquivos/noticias/arquivos/4/anexos/04_IARA_Barthes_versao_final.pdf). Acesso em 10 set. 2014.

WODAK, Ruth. Do que trata a ACD: um resumo de sua história, conceitos importantes e seus desenvolvimentos. Tradução de Débora de Carvalho Figueiredo. *Linguagem em (Dis)curso*, v.4, n. especial, p. 223-243, 2004.

**ANEXOS**

## ANEXO A – FRAGMENTOS DISCURSIVOS: DADOS (AUTO)BIOGRÁFICOS

CHANEL - (Agoniada) Eu não gosto nada desta hora do dia, não suporto olhar pro céu, eu odeio a tonalidade alaranjada do crepúsculo!... E foi nessa hora que eu nasci... Nasci num agosto. Eu sou do signo de Leão, madame, como Nostradamus...

CHANEL - Esta noite sonhei com Etienne Balsan.... Ele estava na sala de jantar em Royallieu e abraçava Emilienne d'Alençon... *(Lembra)* Ela ria, ria muito se sacudindo inteira, os colares balançando, as plumas do chapéu tremulando, seu peito enorme arfando... *(Lembra sorrindo)* Etienne era louco por Emilienne d'Alençon...

Ele também gostava de mim, mas desde o começo ficou muito claro que não poderia competir com ela! E, afinal, o que era eu naquele tempo? Uma garotinha franzina de 19 anos, aparentando 15, e sem nenhum atrativo especial! Também não me imaginava vestida e pintada como ela! Eu sabia que aquele estilo não tinha nada a ver comigo! Acreditava, já naquele tempo, que a maneira como as pessoas se vestem revelam o que elas pensam e são!...

CHANEL - Comprava aqueles medonhos chapéus engalanados nas Galeries Lafayette, retirava aquele monte de enfeites e dava meu toque pessoal! Eles ficavam lindos e eu vendia quantos pudesse confeccionar! Vendia tantos que o próprio Etienne achou que eu devia abrir um negócio! Foi ele que me cedeu o apartamento da avenue Malherbe, onde eu abri meu primeiro ateliê! *(Sorri)* Etienne foi um grande amigo!...

CHANEL - Em 39, quando os alemães entraram em Paris, meus irmãos Alphonse e Lucien romperam relações comigo porque fechei a Maison e os avisei que não poderia mais ajudá-los! Desapareceram de minha vida com a sua descendência de interesseiros e oportunistas! Tanto melhor! Eu não quero esse tipo de gente na minha vida! Estou farta de sanguessugas, madame!

Eu não escolhi nascer naquela família! Nem escolhi aquele pai, nem aqueles irmãos... nem aquela vida de miséria e privação!

CHANEL - Eu costumo dizer que meus avós eram prósperos comerciantes e eu era a favorita do meu pai! Dói-me dizer que fui colocada num orfanato e quando saí de lá fui trabalhar em Moulins. Trabalhava numa loja durante o dia e, à noite, me apresentava no



Grand Café, cantando *Qui qu'a vu Coco dans l'Trocadero?* Era tão grande o sucesso que eu fazia entre os militares de Moulins, que eles me apelidaram de Coco. Por isso sou Coco. E não porque meu pai me chamou assim em homenagem a uma bailarina da época, como costume dizer.

*(Sorri nostálgica)* Foi no Grand Café de Moulins que conheci Etienne Balsan, meu primeiro protetor! Era um criador de cavalos de corrida, um nobre da província que adorava mulheres e cavalos, não sei se exatamente nessa ordem! Ele não foi o meu primeiro amor, mas foi o primeiro homem a gostar de mim! Eu só fui me apaixonar quando conheci Boy Capel, o amigo inglês de Etienne Balsan! Ele também frequentava Royallieu!..

CHANEL - O que senti por Boy desde a primeira vez foi uma atração animal!... Ele foi o homem mais bonito que conheci... o mais bonito e o mais sedutor... *(Sorri terna, como se ele estivesse se aproximando)* Os olhos verdes, os cabelos escuros sempre em desalinho, a camisa entreaberta no peito... *(Coloca a mão no seu peito, sensual)* Eu nunca tinha sentido nada semelhante por outro homem...

MODELO – Ele era rico, mademoiselle?

CHANEL – Sim, Boy era um homem muito rico e poderoso, mas se comportava como se o dinheiro não tivesse a menor importância! Foi ele que me emprestou o dinheiro para abrir o meu primeiro ateliê da rua Cambon! Mas me orgulho muito de dizer que devolvi o que ele me emprestou, tostão por tostão!

CHANEL – Boy! É você, Boy? *(Silêncio)*

*(Sombria)* Uma noite Boy me comunicou que ia se casar com Diane Wyndham. Eu entendia suas razões, afinal não era a mulher adequada para um homem da sua posição, mas sabia que tinha meu lugar. Depois... eu sabia que era um casamento de conveniência, e que a coisa mais inteligente a fazer era me tornar amiga dessa mulher! E consegui, apesar de ela saber que eu tinha sido amante de Boy. Éramos um trio perfeitamente civilizado! Mas, para minha surpresa, Boy apareceu um dia dizendo que não era mais possível a vida sem mim! Na véspera do Natal iria a Cannes pedir o divórcio a Diane, e no começo de janeiro estaríamos juntos para sempre! “Para sempre!”, ele me garantia! *(Recordando)* Eu enrolei o cachecol em seu pescoço e abracei aquele corpo suntuoso... e enquanto aspirava seu perfume – o cheiro de Boy -,

pensava no longo caminho que ele teria que percorrer até o sul, nas estradas tão perigosas naquela época do ano... e tive um mau pressentimento.

“Não vá, Boy. Por favor, não vá!”

(*Sombria*) Eu ainda estava acordada, quando de repente a campainha começou a tocar...

(*Lembra*) Era um toque muito aflito, desesperado! Eu me precipitei para abrir a porta, pensando que fosse ele! Talvez tivesse desistido da viagem, talvez o carro tivesse tido algum problema, talvez/ (*Para*) Quando abri a porta e vi o amigo dele, meu sangue gelou. Eu sabia que Léon estava ali para me dizer que Boy estava morto.

“Onde ele está?”, perguntei.

“Boy morreu”, disse Léon, “foi um acidente horrível, ele ficou totalmente desfigurado...”

“Não importa! Eu quero vê-lo mesmo assim! Quero tocá-lo, abraça-lo, eu preciso me despedir de Boy!!!” (*Para*) Eu queria vê-lo – e o vi. Boy estava irreconhecível...

Voltei a Paris cega de dor e de desespero! Eu também queria morrer, e teria morrido se não tivesse meu trabalho!...

CHANEL – Uma pessoa só descobre a importância do trabalho quando é obrigada a se refugiar nele!... (*Emocionada*) Quantas promessas havia em frases tão simples como “Vamos a Deauville?” Eram frases prenhes de futuro, um futuro que não havia mais... (*Sorri emocionada*) Mas nos meus sonhos Boy é sempre jovem e magnífico, (*Sorri*) como naquele dia em que o vi descendo do cavalo... (*Passa a mão no peito*) a camisa entreaberta, o peito suado, o olhar cheio de desejo!... (*Emocionada*)

CHANEL - Houve uma época em que amei um poeta! Amava acima de tudo sua voz rascante... Ele tinha nascido para ser *boxeur* ou toureiro, mas a poesia, pensando bem, não é um trabalho muito diferente: é um combate violento que se joga num único *round*!... O nome dele era Pierre Reverdy...

CHANEL - (*Para a modelo*) Você vai se arrepender amargamente de não ter aceito meu convite para esta noite! (*A modelo sorri encantadora*) Você podia ser uma deusa... como Emilienne, como Misia Sert, como Marlene Dietrich...

CHANEL - Eu conheci muitas deusas, mas a que eu mais amei foi Misia... (*Sobe A*

sagração da primavera) Ela entrou na minha vida um pouco antes de Boy Capel morrer, como se intuísse que seria de algum modo uma compensação...

Ela conhecia todos os escritores, todos os pintores, todas as estrelas da música e do balé, começando por Stravinsky! Era amiga de Picasso, confidente de Diaghilev, tinha sido casada com Thadée Natanson, depois com Alfred Edwards! Todos se apaixonavam por ela! Eu me apaixonei por ela! Sert se apaixonou por ela e a pediu em casamento! E para nosso espanto, ela aceitou!!!

(*Ri*) Ele me chamava de Demoichelle! Demoichelle, ele dizia, com aquele horrível sotaque catalão.

“Demoichelle, que tal viajar conosco para a Itália?”

“Eu não vou ficar menos triste quando estiver na Itália! Eu estou sofrendo porque Boy Capel morreu!!!”

Ser acreditava que Santo Antônio podia fazer o milagre de me devolver a alegria... Eu me deixei levar a Pádua e me ajoelhei diante do túmulo de Santo Antônio, mas eu não sou do tipo que acredita em milagres...!

E lá estava eu com a cabeça longe, quando um homem se ajoelhou ao meu lado e começou a chorar... A dor daquele homem me lembrou que Boy acreditava na vida após a morte. Ele dizia que nada morre, nada! Nem um grão de areia... Quando saí da igreja, era outra pessoa...

CHANEL - Quando cheguei a Nova Iorque em 1931, um repórter perguntou quais os pontos do corpo uma mulher devia perfumar, e eu respondi: “Nos pontos em que você gosta de ser beijada!”

Dizem que foi essa resposta que me valeu a amizade dos jornalistas americanos!

Isso foi em 1931, madame. Foi quando Samuel Goldwin me convidou para ir a Hollywood vestir as estrelas da Metro nos filmes e na vida real!

Misia, que viajou comigo, achava que não ia funcionar! Meu estilo era sóbrio demais, ela dizia!... Ainda assim valia a pena tentar!...

CHANEL - Outro dia me convidaram para ir aos Estados Unidos, mas dei uma desculpa. É difícil entender um país onde tudo é descartável, mas eu gosto dos

americanos, sempre gostei!... Certas características que não toleraria nos franceses, neles são absolutamente perdoáveis! A ostentação e a vulgarização da riqueza, por exemplo!

Quantos americanos sabem distinguir o luxo da riqueza? Muito poucos!

Mas às vezes eles me comovem!... Meu Deus, a cara dos soldados americanos quando chegaram à Europa em 17! Eles acreditavam que o mundo estava apaixonado pela América, e talvez estivesse mesmo! O que foram os anos 20 senão uma grande celebração da América?

Mas antes de o mundo descobrir a América, eu já a tinha descoberto!

CHANEL - (*Sorri*) Stravinsky era um homem delicado, um anjo – ao contrário de Picasso, que era um demônio! (*Tempo*) Nunca nenhum homem me olhou tão intensamente como Picasso, ele olhava como uma ave de rapina prestes a se abater sobre a presa! Quando entrava numa sala, era capaz de sentir a presença de Picasso antes mesmo de vê-lo ou saber que ele estava ali! É claro que isso me deixava muito perturbada!

CHANEL - Picasso era genial! Não é o caso de Cocteau! (*Sorri*) Pobre Cocteau, tão bem educado, tão amável que lhe perdoávamos tudo, inclusive sua pretensão de ser um gênio! (*Bate no peito*) Mea culpa, mea culpa! Eu me penitencio de ter ajudado a criar o mito de que Cocteau era genial quando patrocinei algumas de suas criações! Um dia ele resolveu fazer uma adaptação de *Antígone* e eu fiquei encarregada de criar os figurinos! Era a minha primeira participação efetiva no mundo das artes, e eu decidi que seria um grande acontecimento!

CHANEL - Eu fiz o funeral de Radiguet: dois cavalos brancos numa carruagem branca, a igreja repleta de flores brancas, até a orquestra de negros estava vestida de branco... Eu ainda não tinha enterrado uma criança, mas tinha uma longa prática em funerais... Era isso que Radiguet era quando morreu: uma criança...

CHANEL - (*Alto para a modelo*) E ninguém me deu nada! Eu, sim, dei generosamente. (*Mais baixo*) Tempo, afeto, atenção, dinheiro. (*Acendendo um cigarro*) Eu estava na casa da Misia quando Diaghilev voltou de Londres totalmente endividado com o prejuízo dos balés russos naquela temporada! Ele mal olhava para mim, nunca me

dirigia a palavra, mas eu sabia das suas dívidas colossais e queria ajudá-lo... Houve um momento em que ficamos a sós e eu lhe perguntei: “De quanto você precisa para resolver seus problemas em Londres?”

Diaghilev olhou para mim bestificado. Achou que eu brincava. Eu insisti e ele respondeu: “200 mil francos-ouro”... Era uma fortuna, mas imediatamente fiz o cheque e o coloquei em suas mãos. (*Sorri*) Como poderia deixar de bancar *A sacração da primavera* e todos os balés inspirados na música de Stravinsky??!

Diaghilev era um déspota, mas eu gostava daquele vilão!... (*Acende um cigarro*) Eu estava de férias quando soube que ele estava agonizando e queria ver Misia antes de morrer... Quando entramos no quarto, Diaghilev olhou para nós e sorriu: “Vocês estão de branco... vocês ficam tão jovens vestidas de branco...”

(*Som de gôndola movendo-se na água*) E foi de branco que acompanhamos o esquife de Diaghilev até o cemitério russo da ilha de San Michele... Eu dei a Diaghilev um enterro digno de Veneza... (*Tempo*)

“Vocês ficam tão jovens vestidas de branco...”

Quando uma mulher envelhece, devia se vestir sempre de branco... O branco apaga tudo...

CHANEL - Quando mamãe morreu, papai nos levou para a casa de meu avô, que rapidamente tratou de nos despachar para um orfanato! O último gesto de papai em relação aos filhos foi livrar-se de nós e desaparecer! Foi a derradeira ausência de papai... estava ausente quando eu nasci, estava ausente quando mamãe morreu... ele dizia que me amava e abandonou... Papai foi o primeiro homem que me abandonou no sentido mais trágico e total da palavra..

CHANEL - Eu não me apaixonei por muitos homens, mas tenho certeza de que foi Boy que mandou Beny para alegrar a minha vida! Beny era o homem mais rico da Inglaterra, aquele tipo de amante que em vez de flores, mandava uma cesta de peixes que tinha acabado de pescar!

CHANEL - Aquele patife do Churchill era muito meu amigo mas aconselhou Westminster a se casar com Loelia Ponsonby! Aquele buldogue falso e velhaco imaginava que eu quisesse me tornar uma duquesa!... Que tolice!...

“Duquesas há muitas. Mademoiselle Chanel apenas uma!”

(*Sorri*) Não, eu não disse isso, madame! Essa frase é apenas parte de algumas lendas que se espalharam sobre mim...

Eu amava Beny, amava acima de tudo o fato de estar amando! Eu sempre estive apaixonada pelo amor... Mas quando chegou a hora de ir embora, eu fui. Uma mulher deve saber quando se retirar da vida de um homem... eu sempre soube! E toda vez que fui obrigada a escolher entre o homem que eu amava e o meu trabalho, optei pela minha profissão!

Se eu tivesse um filho com Boy, isso mudaria minha vida? Não, acho que não... Mas eu não podia ter um filho com Boy, nem com Beny, nem com ninguém, madame...

CHANEL - Quando Misia morreu, tomei um avião especialmente para vesti-la pela última vez... Ficamos a noite inteira só eu e ela... foi um dos momentos mais íntimos que vivemos... (*Sorri tristemente*) E enquanto eu a vestia e a maquiava, pensava nos altos e baixos da nossa amizade... pensava na sua língua viperina que não poupava ninguém, nem sequer a mim...

CHANEL - Para que você não pense que sou contra o casamento, uma vez na vida desejei realmente me casar!... Ele se chamava Iribe e era arquiteto e um artista genial! Eu tenho um fraco por pessoas geniais, madame!

Eu tinha acabado meu romance com Beny quando o conheci, e precisava de outro amor para não morrer!... Uma mulher precisa do olhar de um homem, madame... Sem esse olhar a gente morre...

Eu estava sozinha, e então apareceu Iribe! A nossa relação era uma verdadeira doença! Eu não sentia fome, nem frio, nem sono, nem cansaço, a minha vida inteira era um verdadeiro milagre de Lourdes!... Um dia inesperadamente ele me pediu em casamento! Como poderia recusar? (*Animada*) Eu ia me casar e comecei a viver aquilo que eu imaginava fossem meus últimos dias na condição de mademoiselle! Preparava um grande enxoval, fazia planos, estava feliz, muito feliz, e Iribe também!... (*Sombria*) Naquele dia lá estava meu noivo vestido de branco na quadra de tênis! Lá estava Iribe!... Quando me viu, parou de jogar, acenou com a raquete e correu para mim!... (*Como se estivesse vendo a cena*) Então, de repente, se deteve, levou a mão ao peito e caiu! Em menos de um segundo, antes sequer de eu fazer um gesto na sua direção, Iribe tinha

desaparecido na eternidade! (*Dolorosamente*) A morte fulminante de Iribe parecia uma de suas obras, uma de suas frases, um dos seus desenhos! Tinha sido rápida e desconcertante! Aquela morte trazia a sua assinatura!... Iribe sempre assombrava todo mundo, e me assombrou naquela tarde... (*Chora e ri ao mesmo tempo*) Era a primeira vez que eu via um morto em roupas de tênis, era a primeira vez que eu via um morto com uma raquete na mão!... (*Sombria*) Sua piada final!..

CHANEL - Eu fiz o enterro dele em Barbizon!... Um enterro digno de Iribe... A carruagem fúnebre era puxada por cavalos negros..

CHANEL - O homem mais distinto que conheci começou a vida como condutor de bondes, madame. Chamava-se Willians, era um bem-sucedido *self-made-man* como tantos americanos... No verão de 39, eu estava na casa dele em Anacapri, quando ele me propôs:

“Vamos partir agora, só nós dois?”

E eu disse: “It’s too late, my dear...”

Era muito tarde, eu disse, mas hoje me arrependo de não ter ido embora com ele! Afinal, do que tinha medo? Da guerra, do futuro, de perder o que tinha duramente conquistado?! Mas eu acabei perdendo! Eu fechei a Maison Chanel quando a guerra estourou, imaginando que ninguém mais fosse comprar uma peça de roupa! (*Ri*) Que idiota!... Meus concorrentes fartaram-se vender durante a guerra! Nem Dior, nem Balmain fecharam as portas, e isso me serviu de lição! Aconteça o que acontecer, vou continuar trabalhando!

Mas em 1940 eu me perguntava: “Qual o sentido da moda numa cidade ocupada como Paris?”

Que idiota!... Em Vichy, todo mundo ria e tomava champanhe! As mulheres desfilavam vestidos e chapéus novos no hotel do Parque! O *look* da guerra tomava de assalto as vitrines da concorrência! E ainda me acusam de ter namorado um alemão durante a guerra! E os outros? Pra quem vendiam suas roupas? Eles ficaram ricos à custa dos colaboracionistas e das putas dos alemães! Todos tomaram champanhe e se locupletaram com os invasores, mas eu devo ser crucificada porque tive um amante alemão!... Hans Gunther era um cavalheiro!... Eu tinha 60 anos, ainda era muito cedo

para dizer adeus ao amor!

Sim, eu namorei um *boshe* dez anos mais novo do que eu! Mas Spatz era um cavalheiro... Nem todos os alemães eram facínoras! (*Para a modelo*) E eu não fui colaboracionista, madame!

MODELO – Eu nem tinha nascido quando os alemães invadiram a França, mademoiselle!

CHANEL - Me acusaram de ter ajudado Schlemberg, julgado e condenado em Nuremberg, mas ninguém diz que fui eu que tirei prisioneiros de campos de concentração, graças às minhas boas relações com os alemães!

E embora a minha consciência estivesse em paz quando Paris foi libertada, achei mais prudente sair da França! Tanto fazia que os *boshes* tivessem ocupado a cidade! De repente, todos queriam e havia heroísmo mais fácil que denunciar uma pessoa de colaboração????! Que tal Mademoiselle Chanel?! Ela não foi amante de um alemão? Pouco importava que o alemão fosse apenas um reles burocrata da embaixada, um funcionário subalterno do Terceiro Reich que nunca se envolveu em genocídio nem torturou nenhum membro da Resistência!

Queriam ser heróis? Pois que fossem! Mas não à minha custa! (*Para a modelo*) Por que me olha assim? A senhora também me acusa, madame?!

MODELO – Eu não disse nada!

CHANEL – Mas também me censura como aqueles cães! Chamar-me de colaboracionista a mim, amiga de Churchill, amiga da Inglaterra! Quando eles me prenderam, bastou uma mensagem de Churchill para que eu fosse libertada um hora depois! (*Alterada*) Onde estava a minha culpa, madame?! Ou supõe que FFI teria me soltado se eu tivesse traído a França?!

MODELO – Eu nem sei o que é FFI, mademoiselle!

CHANEL – Mas se comporta como eles! Ou pensa que não sei o que murmura a meu respeito? Eu não fui colaboracionista nem espiã do Reich, madame! (*Ajeita rispivamente a gola da roupa*)

CHANEL - A única coisa de que os meus compatriotas me podem acusar é de ter sido amante de Spatz! Sim, fui! E daí? Aos 60 anos, quando um homem quer dormir com você, você não pede a sua carteira de identidade! Também é verdade que fiz alguns



amigos entre os alemães! E por que não?! Nem todos os alemães eram facínoras, nem todos eram canalhas! E não é porque foram derrotados que esqueci os amigos que fiz durante a ocupação!

CHANEL - (*Raivosa*) Por que não acusam Balmain e Dior, que vestiram as putas do alemães e continuaram ganhando dinheiro durante a guerra à custa dos *boshes*? Mas em 46 ninguém mais se lembrava disso! Eu sim devia ser condenada à morte! Eu não sou hipócrita, madame! (*Rápida*) Nem suicida! É claro que depois do incidente de minha detenção me mudei para a Suíça e lá fiquei até os ânimos se acalmarem.

Imagine a disposição dos meu compatriotas quando reabri a Maison Chanel em 54!

“Ela está acabada! Por que não continuou apodrecendo na Suíça? O que uma velha de 71 anos pretende outra vez?”

[...]

Mas todo mundo endeusava e imitava Dior, enquanto ridicularizava a minha pretensão de reabrir a Maison Chanel! (*Tempo*) Com essa disposição, é natural que o meu primeiro desfile tenha sido um desastre!

“Por que, afinal, Mlle. Chanel tinha de voltar?”

Aquele não era o público de um desfile; era o público de uma execução! As modelos entravam e saíam no mais absoluto e completo silêncio! Nenhum aplauso, nenhuma vaia!

Chanel estava liquidada! A coleção é muito boa para vestir nossas avós! (*Ri*)

[...]

Foram os americanos que me salvaram quando reabri a Maison em 1954, madame! Enquanto a imprensa francesa dizia que Mademoiselle Chanel estava decrépita, as revistas *Time* e *Life* diziam que aos 71 anos eu apresentava mais do que uma coleção: estava fazendo um revolução!

## ANEXO B – FRAGMENTOS DISCURSIVOS: CORPO, MODA E GÊNERO

ESPAÇO CÊNICO SOB PENUMBRA. LUZ SOBE EM RESISTÊNCIA. CHANEL ESTÁ DIANTE DO ESPELHO.

CHANEL – Envelheci... (*olha-se longamente*) O que me salva da decrepitude é este olhar desesperado e faminto... (*olha para o rosto*) Meu olhar é opaco, minha boca é apenas um traço, uma fenda... (*olha para seu corpo*) O meu corpo...! Seco como uma videira estéril... (*respira longamente*) A dureza do espelho me devolve a minha própria dureza... é um combate cerrado entre ele e mim: nenhum espelho será capaz de refletir a minha avidez, a minha incredulidade.

A MODELO ENTRA E DESFILA PELO PALCO. ESTÁ USANDO UM DE SEUS *TAILLEURS* EMBLEMÁTICOS.

CHANEL – (*passa a mão no ombro da modelo para assentar a manga, mas na verdade trata-se de um toque carinhoso*) Precisava tanto de uma companhia esta noite... alguém que soubesse me escutar, uma pessoa inteligente ou bonita, de preferência as duas coisas juntas!... (*sorri*) Eu sou uma velha senhorita que cometeu muitos pecados mortais e não há a menor razão para que torne virtuosa, exceto talvez – a minha idade?...

CHANEL - (*Chamando*) François!!! Onde diabo ele se enfiou!?

MODELO – Ele não foi a Lausanne, mademoiselle?

CHANEL – (*Cai em si*) Lausanne, claro. Foi resolver o negócio do meu túmulo! (*Para a modelo*) Não é que esteja planejando morrer nos próximos dias, mas na minha idade a gente deve tomar certas precauções! E não quero me arriscar a ser enterrada no Père Lachaise ao lado de qualquer um! Eu acho que até na morte a gente deve estar bem acompanhada...

CORRIGE ALGUMA COISA NA BLUSA.

Eu não tenho nenhum problema com a morte, madame! Meu único problema é a solidão! Mas ainda gosto da vida, estou velha mas ainda não desisti! Cuido do meu

corpo e da minha elegância! Naturalmente só me visto na Maison Chanel! Eu sempre me concedi o melhor!

CHANEL ACENDE UM CIGARRO. A MODELO VESTE O CASACO.

CHANEL – Outro dia uma cliente trouxe um *tailleur* que herdou de uma tia. Era um modelo Chanel de 1937 e continuava impecável! As minhas roupas são feitas para durar no mínimo cinco anos! Sou totalmente contra a moda descartável, essa moda ridícula que os ingleses inventaram e que os meus colegas estão imitando na perfeição! Na semana passada cruzei com três amigas fantasiadas por Courrèges! Três senhoras na faixa dos 60 com a saia no meio das coxas! Era uma visão grotesca!

CHANEL – (*Pede*) Cruze os braços à frente!

A MODELO OBEDECE.

CHANEL – Está confortável?

A MODELO ASSENTE.

CHANEL – Quanto mais confortável a roupa, mais elegante a mulher parece.

PEGA UM COLAR DE SUAS PÉROLAS E O ENFIA NO PESCOÇO DA MODELO.

CHANEL – O que você prefere? O luxo e o conforto de um *tailleur* Chanel ou sofrer dentro de uma armadura de Paco Rabane? Ou então uma dessas tolices geométricas de Cardin, que deixam as mulheres simplesmente ridículas!?! Ainda ontem um jornalista perguntou quando eu iria encurtar as minhas saias! Nunca! Eu disse nunca! Não por moralismo, mas por senso estético! No meu modesto campo de trabalho, há alguns princípios do quais não abro mão! O comprimento das saias, por exemplo! E estou pouco ligando se as pessoas vão comprar ou não! Também não me incomodo quando saio à rua e vejo cópias das minhas criações!... Tanto melhor se copiam o que faço! As ideias nasceram para serem divulgadas! Acredito que a moda é boa quando vai do ateliê para a rua, e não quando acontece ao contrário, como dizem meus colegas! Os grandes achados devem ser difundidos! Eu sempre fui uma pioneira!

UMA MODELO PASSA AO FUNDO COM UM DOS PRIMEIROS MODELOS  
CHANEL – ANOS 10 -, QUE DEVE SER TAMBÉM INCRIVELMENTE ATUAL.

Uma vez em Deauville, eu olhei para a bolsa que estava carregando na mão e pensei: que tal amarrar uma tira de couro e usá-la pendurada no ombro? E assim nasceu a bolsa a tiracolo!

A Elza Schiaparelli diz que inventou o rosa-choque! E o que mais ela inventou? A sua pretensão, naturalmente!...

CHANEL - odiava, abominava a moda do começo do século. O excesso de ornamentos, de tecidos, de brilho, e aquele tipo de forma não tinham nada a ver comigo! Eu ficava horrorizada com a quantidade de penas, plumas, véus, flores, frutas, ninhos, de passarinho que as mulheres traziam na cabeça!

OUTRA MODELO PASSA AO FUNDO COM UM *TAILLEUR* CHANEL GÊNERO ORFANATO, CAMISA COM GRAVATA E CHAPÉU DE PALHA MUITO DESPOJADO.

CHANEL - Nas minhas roupas não havia nenhum detalhe supérfluo nem pesado, nada que pudesse atrapalhar os movimentos, nada que tirasse a minha liberdade! Meu *tailleur* azul-marinho foi inspirado no uniforme usado aos domingos nos orfanatos religiosos! E sempre que eu saía com esse *tailleur* e um chapéu de palha sem qualquer enfeite, todo mundo olhava admirado, porque o meu despojamento era chocante.

“Onde você comprou esse chapéu, Coco?”

“Ora, no mesmo lugar que vocês!!!”

As mulheres ficavam espantadas! (*Animada*) Foi assim que comecei minha carreira! Comprava aqueles medonhos chapéus engalanados nas Galeries Lafayette, retirava aquele monte de enfeites e dava meu toque pessoal! Eles ficavam lindos e eu vendia quantos pudesse confeccionar! Vendia tantos que o próprio Etienne achou que eu devia abrir um negócio! Foi ele que me cedeu o apartamento da avenue Malherbe, onde eu abri meu primeiro ateliê! (*Sorri*) Etienne foi um grande amigo!...

ACENDE UM CIGARRO.

CHANEL - Um dia Emilienne me disse: “Minha cara, não se case jamais! Você pode tirar qualquer coisa de um homem se der a impressão de que pertence a ele”... Ela dizia que era muito importante fazer pequenas concessões, e fazia... pequenas concessões que pareciam tão grandes sacrifícios que os homens se sentiam na obrigação de compensá-

la!...

As cocotes sabiam tudo sobre os homens... (*Sorri*) Mas eu não queria ser confundida com elas! Sempre soube que o reinado de uma cocote acaba com as primeiras rugas, e eu queria mais, muito mais! Eu queria a minha independência e estava certa. O reinado de Emilienne acabou aos 33 anos! Nessa idade, a minha vida profissional estava praticamente começando, e felizmente ainda não se encerrou! O reinado de Chanel vai sobreviver a mim e continuar muitos anos após a minha morte! (*Tempo*) É claro que isso me conforta... é uma espécie de imortalidade...

A MODELO ENTRA. USA UM ROBE BOLERO BRANCO – MODELO DE 1964. AS MANGAS ESTÃO PRESAS APENAS COM ALFINETES.

CHANEL – Eu sempre quis a minha independência e estava certa, madame. Sabia que a beleza pode ser um grande trunfo, mas também é uma grande cilada para a mulher! Eu preferi ser reconhecida pelo meu talento. E fui!

A MODELO PÁRA DIANTE DELA. CHANEL CORRIGE OS DEFEITOS DA MANGA, ÁGIL E NERVOSA.

CHANEL – Enfie a mão no bolso.

A MODELO ENFIA AS DUAS MÃOS NOS BOLSOS.

CHANEL – Só uma mão! Caminhe até ali! (*Aprova*) Sabe o que torna um vestido elegante? A sensação de que você está nua dentro dele! É exatamente o contrário do que fazem meus colegas pederastas! Eles sufocam as mulheres, eles nos odeiam, madame! (*Sedutora*) Ninguém conhece melhor uma mulher que outra mulher...

CHANEL – Afinal, o que você vai fazer hoje à noite?

MODELO – Sair com o meu marido...

CHANEL – Sabe o que você é? Uma imbecil casada com um imbecil! (*Arranca bruscamente o punho do vestido*) E naturalmente vai abandonar a profissão quando ficar grávida!

MODELO – Certamente, mademoiselle.

CHANEL – Como é que você pode trocar sua carreira por uma família, sua idiota?! Sabe o que é família? Uma invenção do demônio, que tem por finalidade unir um bando de pessoas viciosas! É vivendo em família que você descobre o que são realmente os sete pecados capitais! Sobretudo a inveja e a avareza! Não falo apenas da avareza material, mas corações avaros! Eu estou falando das almas mesquinhas, madame!

[...]

CHANEL – As mulheres se dividem entre deusas e capachos. Essa jamais será uma deusa! (*Condescendente*) Mas, afinal, a paixão redime as pequenas e as grandes almas!

AJEITA OS COLARES DA MODELO.

CHANEL - Sim, eu gosto do luxo, mas o amor para mim sempre esteve em primeiro lugar. O amor é tudo, madame! Qualquer tipo de amor... A solidão destrói uma mulher...

MODELO – Por que então reprova meu casamento, mademoiselle?!

CHANEL – Eu não reprovoo seu casamento! Apenas acho deplorável que você tenha escolhido um pequeno-burguês para seu marido!

MODELO – Meu marido não é medíocre, mademoiselle!

CHANEL – (*Com bom humor*) Isso, defenda seu homem! É uma atitude grandiosa, mas lamentavelmente não altera os fatos: seu casamento é medíocre. (*Faz um gesto*) Dê mais uma volta, sinta em sua pele a suavidade do tecido que está usando... Desfrute esse prazer enquanto pode... seu marido jamais poderá lhe comprar um vestido como esse, madame...

CHANEL – Um dia procurei Etienne e disse: “Vou-me embora de Royallieu. Estou apaixonada por Boy. Não faz o menor sentido ser sustentada por você!”

Ele disse que ia me arrepender dessa decisão, mas eu estava enlouquecida de paixão! Quando saí da sala, Boy me disse: “Eu vou com você”.

Eu o abracei forte, muito forte... (*Sorri*) Não ia lhe perguntar, “você é meu, Boy?”, porque ele não era de ninguém... Boy era meu quando estava comigo... Eu sabia que não era a única mulher em sua vida, mas sabia que sempre seria a mais importante... (*Sorri*) Quando se é jovem, é possível ter esse tipo de certeza!...

Não importava que Boy saísse com outras mulheres. Ele não iria me deixar nunca... “Preferia perder uma perna”, Boy costumava dizer quando lhe perguntavam por que não se livrava de mim... (*Saboreando*) “Prefiro perder uma perna”...

O que sentíamos um pelo outro era maior que a paixão, muito maior... incluía compreensão, camaradagem, e um sentimento tão profundo que o ciúme não tinha espaço para vicejar!...

A MODELO ENTRA VESTINDO UM CONJUNTO DE ROBE E *MANTEAU*.

CHANEL – (*Sorri terna*) Um dia eu lhe disse: “Acho que estou grávida...”, e ele sorriu. Nenhum de nós falou em casamento, mas de amor... E a vida prosseguiu inalterada entre Deauville e Biarritz, com jogos de tênis, longas cavalgadas e a manhã inteira na cama fazendo amor...

Então, um dia eu vi um filete de sangue... (*Para a modelo*) Sim, madame, houve momentos em que também quis ter um filho...

CHANEL – (*Sombria*) Uma noite Boy me comunicou que ia se casar com Diane Wyndham. Eu entendia suas razões, afinal não era a mulher adequada para um homem da sua posição, mas sabia que tinha meu lugar. Depois... eu sabia que era um casamento de conveniência, e que a coisa mais inteligente a fazer era me tornar amiga dessa mulher!

A MODELO ENTRA USANDO UM VESTIDO PRETO DO TIPO QUE DELPHINE SEYRIG USOU EM O *ANO PASSADO EM MARIENBAD*.

CHANEL – [...] Eu ainda sonho com o corpo suntuoso de Boy... a idade ainda não secou meu desejo, madame.

A MODELO APROXIMA-SE DELA. CHANEL CORRIGE ALGUMA COISA.

CHANEL – (*Para a modelo*) Por que não usa perfume?

MODELO – Eu esqueci, mademoiselle!

CHANEL – A mulher que não se perfuma não tem futuro, madame!

A MODELO SORRI.

CHANEL – Quando cheguei a Nova Iorque em 1931, um repórter perguntou quais os

pontos do corpo uma mulher devia perfumar, e eu respondi: “Nos pontos em que você gosta de ser beijada!”

CHANEL - No fim da Primeira Guerra, lancei uma coleção inspirada nos caubóis! Laços, gravatas, franjas, tudo lembrava a simplicidade do faroeste! Na época foi um escândalo! Diziam que estava obrigando a elite a se vestir como a classe operária, mas no fim todo mundo acabou me copiando! A década de 20 foi a década das franjas?! (*Animada*) A década de 20 foi a década de Chanel?! Eu inventei a mulher angulosa, o decote nas costas, as pérolas falsas, aqueles colares intermináveis que se tornaram a marca registrada de uma época! Vesti Gloria Swanson, vesti Greta Garbo, Marlene Dietrich! Ainda hoje visto as mulheres mais belas do mundo!

Romy Schneider, Grace Kelly, Jacqueline Kennedy (*Para*), pobre Jackie... Ela não precisava estar usando um *tailleur* Chanel quando mataram John Kennedy!... E agora está com esse grego lamentável... Ela também não sabe viver sozinha!

CHANEL - [...] Um dia Misia disse que me tinha salvo de Picasso.

“Com que direito?”, perguntei.

“Você quer ser mais uma que foi para cama com ele?”

“Qual o problema de ser mais uma?”

Bem que gostaria de ter sido seduzida por Picasso, por que não? E embora não entendesse muita coisa sobre arte, sabia que a pintura que ele fazia era boa, sentia que ele não era um fenômeno de época como tanta gente daquela geração! Eu sempre disse que Picasso estava acima de todas as modas, e tinha razão! Eu vi muita gente se eclipsar e desaparecer, enquanto ele permanecia incólume. Eu conheci muitos artistas e poucos gênios! Picasso era genial! [...]

A MODELO ENTRA COM O *TAILLEUR* E O CHAPÉU IGUAL AO DE JAQUELINE KENNEDY.

CHANEL – Existe alguma coisa mais simples e essencial que esse chapéu, madame? Não é encantador, não é perfeito?

MODELO – Sim, mademoiselle...

CHANEL – Então se perfumou!? Não se sente mais bonita, mais fêmea?



## A MODELO SORRI.

CHANEL – Ninguém me deu nada, madame! E a quem me emprestou eu paguei tostão por tostão! Eu sim dei generosamente. Tempo, afeto, atenção, dinheiro! Por que me olha assim? Eu não sou apenas uma estilista! Sou uma artesã, uma operária que trabalha de segunda a sexta, como se tivesse que ganhar o pão de cada dia! Trabalho duro, trabalho com as mãos! Eu nunca desenhei um croqui, nunca fiz um desenho, nunca! E, afinal, o que é um croqui? Apenas um pedaço de papel; jamais será um corpo de mulher! Eu não trabalho com outra coisa que não seja o manequim vivo! Construo um vestido com alfinetes no seu corpo, madame! E faço e refaço cada roupa cinco, dez, vinte, vinte e cinco vezes se preciso for! O corpo é o meu limite, jamais o contrariei! Cada vestido, cada *tailleur*, é esculpido por mim! Eu o vejo pronto, sua estrutura inteira, antes de ser costurado! Por isso sou diferente do outros, por isso minhas roupas sempre vestem melhor!

CHANEL - [...] Eu fui uma menina pobre mas muito inventiva, madame. E sempre gostei de criar histórias e roupas. Se eu não fosse estilista, talvez tivesse sido escritora! (*Sorri*) Que tolice! Eu só poderia ser o que sou! Eu nunca considereei a costura uma atividade menor, madame. Nobre é toda arte que permite criar, e eu sempre criei! Minha maneira de vestir já era totalmente original quando fui morar com Etienne Balsan. Foi naquela época que minha originalidade começou a ser imitada por outras mulheres.

(*Animada*) Um dia, assistindo a um jogo de pólo, comecei a sentir frio; então para me aquecer vesti o suéter de Boy e amarrei um lenço na cintura....! Foi um furor!

Outra vez abri um vestido velho na frente, porque estava cansada de enfiá-lo pela cabeça. Depois costurei uma fita na barra, coloquei uma gola, um laço e todo mundo enlouqueceu! “Onde você descobriu esse vestido?”, perguntavam.

“Gosta do meu *chemisier*? Posso vender pra você!”

Vendi mais de dez *chemisiers* iguais àquele! Eu ganhei uma fortuna por causa de um vestido que abri na frente, porque tinha preguiça de enfiá-lo pela cabeça! (*Sorri*) É por isso que Boy acreditava em mim! Acreditava tanto que me ajudou a abrir uma butique em Deauville, e depois outra em Biarritz – os lugares onde se refugiavam os ricos durante a Primeira Guerra Mundial.

CHANEL - Eu dignifiquei o jérsei, que era um tecido só usado em roupas de baixo! Eu criei o preto, as pantalonas, as sandálias, o *chemisier*, os mantôs confortáveis, as bijuterias, o cardigã! Eu inventei o bege, a combinação do azul-marinho com branco, resgatei o tricô, fui a primeira a me apoderar da moda masculina e transformá-la num verdadeiro prodígio de feminilidade!

Tudo que eu fazia se transformava em moda tão simples e essencial, que em poucos anos a marca Chanel se tornou o sinônimo de elegância em roupas esportivas e casuais!

Diziam que eu era anarquista, que tinha um prazer sinistro em colocar as mulheres sob o despotismo da minha vontade! (*Ri*) Que engano! As mulheres se rendiam a Chanel, porque eu oferecia conforto e simplicidade!

Vestir Chanel estava associado à sensação de liberdade! Eu trabalhava para uma nova mulher, minha clientela se compunha basicamente de mulheres ativas, e essas novas mulheres queriam acima de tudo se sentir à vontade dentro da roupa! (*Sorri*) Tive muita sorte! Apareci na hora certa! Eu já tinha antecipado essa nova mulher em 1914, e depois da Primeira Guerra as mulheres nunca mais seriam as mesmas!

Muita gente não me perdoou quando decidi que as mulheres iriam se vestir de preto nas grandes ocasiões! Diziam que eu queria impor o luto à moda nacional! (*Ri*) Que tolice! O preto realça como nenhuma outra cor a beleza da mulher! O preto é simples, o preto é chique! (*Marota*) E de qualquer maneira, quem não gostar de preto pode se vestir de vermelho! Só se rende ao estilo Chanel quem quiser! Eu nunca obriguei ninguém a usar as minhas criações!

Eu inventei muitas coisas, madame, mas acima de tudo criei o estilo Chanel! Mais do que a moda Chanel, existe um estilo Chanel! A moda passa. O estilo permanece. A moda é feita de uma idéia que se consome imediatamente. O estilo fica, pode ser permanentemente renovado e se desenvolve como uma árvore!... A cada primavera está diferente.

As pessoas dizem que não me renovo, mas na verdade são elas que não sabem olhar. Nem roupas nem árvores...

CHANEL – Eu não me apaixonei por muitos homens, mas tenho certeza de que foi Boy que mandou Beny para alegrar a minha vida! Beny era o homem mais rico da Inglaterra, aquele tipo de amante que em vez de flores, mandava uma cesta de peixes que tinha

acabado de pescar! Muita gente se perguntava por que Beny estava tão encantando comigo, se afinal eu já passara dos 40!... *(Ri)* Sim, eu tinha mais de 40, mas ainda era uma bela mulher!

[...] Eu amava Beny, amava acima de tudo o fato de estar amando! Eu sempre estive apaixonada pelo amor... Mas quando chegou a hora de ir embora, eu fui. Uma mulher deve saber quando se retirar da vida de um homem... eu sempre soube! E toda vez que fui obrigada a escolher entre o homem que eu amava e o meu trabalho, optei pela minha profissão!

Se eu tivesse um filho com Boy, isso mudaria minha vida? Não, acho que não... Mas eu não podia ter um filho com Boy, nem com Beny, nem com ninguém, madame...

A MODELO OLHA PARA ELA INTERESSADA.

CHANEL – Às vezes em Moulins eu costumava frequentar a casa de Maud, onde cavalheiros elegantes pagavam pelos favores de garotas bonitinhas como eu... Estava indo tudo muito bem, se eu não tivesse a má sorte de engravidar e cair nas mãos de uma fazedora de anjos muito conhecida na região! Tão conhecida que no meio do serviço chegou a polícia e levou nós duas pra cadeia!... Foi Etienne Balsan que me tirou da prisão, me levou pra casa dele e cuidou de mim... Mas o aborto foi tão mal feito que acabou com qualquer possibilidade de eu vir a engravidar outra vez! *(Sorri amarga)* As mazelas de Mademoiselle Chanel, madame! Essa você pode vender por um bom dinheiro!

CHANEL – *(Colocando outros brincos na modelo)* Como é que você pode trocar uma reles celebração por um jantar comigo? Como pode me trocar por aquele homem?

MODELO – Eu amo aquele homem!

CHANEL – *(Irônica)* “Eu amo aquele homem!” Então não vê que o homem só é sensível ao amor físico?! Seu marido está pouco ligando pra essa história de viver um grande amor! O homem que foi amado loucamente pela mãe não precisa do amor de outra mulher! É só no seu corpo que ele está interessado, sua imbecil!

MODELO – Eu gosto de amor físico, mademoiselle! *(Sai)*

CHANEL – A grande mademoiselle aceita qualquer coisa pra não ficar sozinha! É por causa desta sede de proximidade com o ser humano – qualquer um, até essa imbecil! – que muita gente diz por aí que eu gosto de mulheres!

Falaram o diabo sobre mim e Marie Helene Arnaud! Que eu a transformei em manequim-estrela porque era minha amante! Marie Helene foi a estrela da Maison Chanel porque era um grande manequim! E eu a amava, claro que amava!... Como se ama uma amiga muito mais jovem! Amei Misia, amo Marie Helene, Marlene Dietrich, Romy Schneider!

[...] Misia foi uma das mulheres mais bonitas que conheci... Quando morreu, era uma ruína... (*Tempo*) E eu?... Ainda era bonita aos 50, agora não sei mais... (*Caminha para o espelho*) A natureza nos dá o rosto aos 20. A vida o modelo aos 30, mas temos que merecer o rosto dos 50...! Aos 50 anos, uma mulher é responsável pelo seu rosto!

CHANEL - [...]Eu tinha 60 anos, ainda era muito cedo para dizer adeus ao amor! Sim, eu namorei um *boshe* dez anos mais novo do que eu! Mas Spatz era um cavalheiro... Nem todos os alemães eram facínoras! (*Para a modelo*) E eu não fui colaboracionista, madame!

CHANEL – O que imagina essa mulher? Que eu era simpática à causa nazista? Que fui realmente a Madri como emissária do Reich para negociar a paz com a Inglaterra? Só um idiota acredita que os alemães iriam confiar uma missão a mim, uma mulher, uma estilista, alguém que lida com a futilidade e o supérfluo! Eu não era tão importante!

A única coisa de que os meus compatriotas me podem acusar é de ter sido amante de Spatz! Sim, fui! E daí? Aos 60 anos, quando um homem quer dormir com você, você não pede a sua carteira de identidade!

[...] Eu sempre fiz roupas para mim e pensando em mim, madame! Eu usaria esse *tailleur*? Sim, usaria! Eu usaria esse vestido? Não... então o descarto! É isso que me distingue dos outros, madame!

Mas em 54 os pederastas já tinham se apropriado desta profissão, eram eles que diziam às mulheres o que deveriam vestir, e as idiotas curvavam-se à sua tirania sem perceber que eles as detestavam por razões óbvias! (*Imita*) “Este ano a cabeça será pequena!” E o que faz quem tem uma cabeça grande? Afoga-se no Sena?

As mulheres nunca precisaram tanto de Coco Chanel como naquele momento! Aquele imbecil do Dior não vestia as mulheres! Acarpetava-as! Sabe o que elas pareciam quando estavam sentadas? Uma poltrona Luís XIV! (*Desdém*) Era grotesco!! Elas precisavam ser libertadas outra vez, madame!

Há uma frase em *Um bonde chamado desejo* que repeti muitas vezes no decorrer da minha vida: só recebi gentilezas de estranhos...

[...] A América adorou o *look* Chanel, e subitamente as minhas roupas tomaram de assalto as capas das revistas de moda! Os *tailleurs* de *tweed*, as correntes, os *debruns*, o estilo Chanel mais uma vez era vendido e copiado no mundo inteiro!

### ANEXO C – FRAGMENTOS DISCURSIVOS: *GLAMOUR* E SOLIDÃO

CHANEL - Você não sabe como a solidão pode ser penosa para quem gosta de falar, como é penosa para mim, que sempre falei sem parar! Eu falo, falo o dia inteiro e pela noite adentro, até minha voz ficar totalmente rouca; falo até a exaustão, para não ouvir o silêncio, para não pensar naqueles que se foram...

CORRIGE ALGUMA COISA NA BLUSA.

Eu não tenho nenhum problema com a morte, madame! Meu único problema é a solidão! Mas ainda gosto da vida, estou velha mas ainda não desisti! Cuido do meu corpo e da minha elegância! Naturalmente só me visto na Maison Chanel! Eu sempre me concedi o melhor!

CHANEL - (*Para a modelo*) Por que não me faz companhia esta noite?

MODELO – (*Embaraçada*) Esta noite não posso, mademoiselle...

CHANEL – E você ainda diz que me ama “naturalmente”?! Se você me amasse, ficaria comigo... (*sorri sedutora*) Não quer que eu lhe conte as minhas histórias?... Quem sabe hoje finalmente eu revele a face oculta de Mademoiselle!... Você pode fazer um bom negócio vendendo essas informações a qualquer jornalista que esteja interessado em descobrir a verdade sobre Mademoiselle Chanel!

MODELO – Eu jamais faria uma coisa dessas, mademoiselle!

CHANEL – Faria sim! A lealdade dos empregados é uma ficção, madame! A maior parte de vocês me venderia por um prato de lentilhas! Exceto François, é claro! Por isso será contemplado no meu testamento! Eu sou uma pessoa justa, madame! (*vira-lhe as costas e caminha para a boca de cena*)

CHANEL - Você sabe qual é a diferença entre luxo e riqueza? Luxo é essa roupa que você está usando! Absolutamente supérfluo e ao mesmo tempo absolutamente indispensável! A mulher que se sente envolta em luxo tem um brilho especial, mesmo que às vezes ele não seja evidente. O luxo tem a ver com segurança e requinte, madame. A riqueza tem a ver com dinheiro – e o dinheiro sem o sentido voluptuoso do luxo é um sinistro fetichismo, uma abominação.

AJEITA OS COLARES DA MODELO.

Sim, eu gosto do luxo, mas o amor para mim sempre esteve em primeiro lugar. O amor é tudo, madame! Qualquer tipo de amor... A solidão destrói uma mulher...

CHANEL - Em Nova Iorque, havia tantos jornalistas à minha espera que me senti uma verdadeira estrela de cinema! Em Los Angeles não havia tanta gente esperando por mim, mas em compensação existia um grupo de poucos e bons, à frente dos quais estava Greta Garbo! Hollywood tinha enviado sua maior estrela [sic] me receber!

A MODELO OLHA DISCRETAMENTE O RELÓGIO.

CHANEL – (*Seca*) Está com pressa? Pode ir! Vá!

A MODELO VAI SAINDO APRESSADA.

CHANEL – (*Alto*) Devagar!!!

A MODELO PÁRA.

CHANEL – Eu compreendo que deve ser uma amolação essa história de tirar roupa e botar roupa, mas se você não gosta desta profissão, é melhor procurar outra coisa para fazer!

A MODELO SAIU.

Sexta-feira é sempre a mesma coisa! Essa gente só pensa em ir embora para casa! E

ainda tem coragem de me dizer: “Bom fim de semana, mademoiselle!” (*Indignada*)  
Como é que o meu fim de semana pode ser bom se eu não vou trabalhar? (*Imitando*)  
“Bom fim de semana, mademoiselle”  
Vão para o diabo!

CHANEL - Houve um tempo em que a minha casa vivia cheia de gente. Todas as pessoas geniais a frequentavam! Satie, Diaghilev, Picasso, Man Ray. Eram pessoas cheias de defeitos, mas que me deslumbravam porque viam as coisas de um modo totalmente diferente de mim!

[...]

CHANEL – O que é que você pode me dar senão um olhar entediado, um bocejo, a sua indiferença, quando conto minhas histórias?

MODELO – Eu não tenho a sua cultura, a minha origem social é muito simples, mademoiselle!

CHANEL – Também a minha foi! A origem não é desculpa para você se conformar com a ignorância, madame! Tente vencê-la! Tente transcender a sua condição de indigente, madame!

MODELO – Eu não sou indigente, mademoiselle!

CHANEL – A falta de conhecimento é a forma mais grave de indigência, madame!

MODELO – Sim, mademoiselle!

MODELO SAI.

CHANEL – Onde estão aqueles amigos geniais a quem eu não tinha que explicar nada??! Quase todos mortos! O que me resta? Imbecilidade, ignorância, descaso!... Tudo aquilo contra qual lutei a vida inteira... Eu sempre transcendi, desde criança... eu nunca me conformei com a minha condição social, nunca aceitei que a ignorância e a miséria pudessem ser o meu destino! Nunca!...

CHANEL - Misia! Onde está você? Misia... Foi ela que introduziu a morfina em minha vida. Misia achava que não havia nada melhor para dor... Mas eu só uso para dormir... ou teria ficado insone pelo resto dos meus dias...

Eu jamais usei morfina durante o dia... Eu tenho meu trabalho para me compensar!

A MODELO ENTRA USANDO UM VESTIDO DE NOITE NEGRO (COLEÇÃO DE 1963).

CHANEL – Você não pode acreditar em tudo que eu declaro nas minhas entrevistas! Os jornalistas não sabem nada! Nada! Eu costumo contar a história da minha vida de muitas maneiras diferentes, madame! As palavras me facultam construir a minha vida do modo que quero... Há momentos tristes, momentos românticos, quase sempre são misérias enfeitadas... (*Irônica*) Eu sempre tive um fraco por folhetins...!

CHANEL - Mas o que mais irrita meus concorrentes é que nunca procurei a celebridade. Ela simplesmente me caiu do céu! Eu fiquei famosa muito rapidamente numa época em que os costureiros não eram ninguém! Os clientes nem sequer os cumprimentavam quando cruzavam com eles! Os costureiros pertenciam a uma casta inferior – a casta dos artesãos, a categoria daqueles que trabalham com as mãos!

Eu fui a primeira pessoa deste ramo que a elite recebeu e respeitou, eu fui a primeira que se transformou em notícia!

Mademoiselle Chanel patrocina as artes e os artistas! Mademoiselle Chanel prepara os figurinos para o mais novo balé de Diaghilev! Mademoiselle Chanel recebe um grupo de escritores e pintores!

[...]

Elza Schiaparelli me imitou em tudo, até na minha vida social! Balmain, Dior, esse garoto chorão do Saint-Laurent! Ninguém inventou nada, nem a própria fama! Eu inventei tudo que vale a pena na indumentária feminina deste século, veio de mim!

CHANEL - (*Arranca bruscamente um dos brincos que a modelo está usando*) Você me ama? Não. Você me serve, sorri quando necessário, mas me teme como a maior parte das pessoas que trabalham aqui! François, sim, esse me ama... E não fala mal de mim pelas costas, como vocês!

MODELO – Mas eu nunca falei mal da senhora, mademoi/

CHANEL – (*Cortando*) Vocês são um bando de hipócritas! François é a única pessoa



que gosta de mim! (*Arranca bruscamente o outro brinco*) Se você gostasse de mim, ficaria comigo incondicionalmente, seria sensível à minha solidão, ao meu desamparo!

MODELO – (*Incrédula*) O seu “desamparo”, mademoiselle?!

CHANEL – Então não crê que eu me sinta desamparada?! Que tola, que cega você é, madame... (*Com desdém*) mas, afinal, por que ainda me surpreende?!

MODELO – Se não fosse meu aniversário de casamento...

CHANEL – (*Colocando outros brincos na modelo*) Como é que você pode trocar uma reles celebração por um jantar comigo? Como pode me trocar por aquele homem?

MODELO – Eu amo aquele homem!

CHANEL - (*Tempo*) A intensidade do meu luto era aterradora! (*Ferida*) Por que há sempre tanta morte em meu caminho??? Por que todos se vão? (*Tentando se recompor*) É como se a felicidade sempre ficasse restrita às promessas jamais concretizadas... (*Emocionada*) Mais uma vez estava sozinha... eu e minha memória, permeada de imagens de morte, imagens opacas e tristes, imagens de miséria humana... (*Pausa*) É claro que continuei me divertindo, mas isso não tem nada a ver com felicidade...

A MODELO LHE ESTENDE UM LENÇO.

CHANEL – (*Recusa*) Guarde seu lenço. Eu não estou chorando, eu não choro há muito tempo, madame...

A MODELO SAI. CHANEL ACENDE UM CIGARRO.

CHANEL – Às vezes fico pensando: quem irá me revelar? Me traduzir poeticamente... Quem poderá transformar em palavras ou imagens aquilo que é realmente importante e verdadeiro?... Quem irá fixar aquele traço que me define e ultrapassa as aparências, o sensacionalismo, o lugar-comum? (*Tempo*) Eu nunca me reconheci tão bem como no desenho que o caricaturista Sem fez de mim... Com três rabiscos ele revelou a verdadeira face de Mademoiselle Chanel... Sem me representou como um cisne negro... É isso que eu sou: um cisne negro... (*Tempo*) Visconti talvez tivesse conseguido dar uma dimensão bela e feroz à minha vida... Ele queria tanto fazer um filme sobre mim... será que ainda quer? Coco Chanel, sua vida e seus amores... afinal não foram tantos os

grandes amores... a maior parte dos homens que passaram pela minha vida foram apenas companhia, fuga, passatempo, digressão...

MODELO – Mademoiselle é uma vencedora.

CHANEL – Não, madame. Acima de tudo sou uma trabalhadora!

MODELO – Eu sei. É necessário ver a senhora trabalhar para compreendê-la...

CHANEL – Acha mesmo que alguém me compreende, madame?

MODELO – Se as pessoas a conhecessem como eu a conheço/

CHANEL – (*Corta*) E você acha que me conhece? (*Ri sarcástica*) Que pretensão! (*Séria*) Que diferença faria se eu me desse a conhecer? Que faz a minha grandeza ou miséria pessoal na grande ordem das coisas? Então acredita que seu eu falasse da minha infância, do abandono, da rejeição, da orfandade e dos orfanatos por onde passei, as pessoas seriam mais indulgentes comigo? Que ilusão! Eu não vou expor minha alma à visitação pública, madame! Nem vou surpreender os meu compatriotas com um ato de contrição e uma crise de autopiedade! (*Coloca uma camélia nos cabelos da modelo*) Eu não preciso da simpatia, compreensão ou absolvição, madame! E não lamento nada! Eu disse nada!

MODELO – Bom fim de semana, mademoiselle!

CHANEL – Vá para o inferno!

ACENDE UM CIGARRO.

MODELO – Todo mundo precisa descansar, inclusive a senhora, mademoiselle...

CHANEL – Nada me cansa mais que descansar, madame! Eu não quero descansar! Quero trabalhar!

Trabalhar sempre de segunda a segunda, sete dias por semana trabalhando ininterruptamente! O ócio mata, madame! Eu nunca consegui criar nada no ócio! Nem quando estava feliz! Sempre foi o trabalho e a cólera que me fizeram produzir! Sem meu trabalho eu estaria morta! Se não houvesse fins de semana, eu seria imortal, madame! Mas é provável que eu morra num domingo, exatamente porque é dia em que sou obrigada a descansar!

MODELO – Boa noite, mademoiselle... (*Vai saindo*)

CHANEL – Ela supõe que sou insensível ao afeto... mas não sou...

CHANEL – Ontem à noite, cruzando o hall do hotel, havia um homem de *smoking*, um homem muito elegante, mas estava embriagado... De repente, ele se plantou diante de mim, sorriu e cambaleou... (*Sorri*) Eu sorri, passei o braço em torno da cintura dele e o conduzi lentamente para o elevador... Então, enquanto esperávamos, ele subitamente me beijou... (*Pausa*) Foi assim que eu contei essa história à minha camareira hoje de manhã... será que ela acreditou? (*Tempinho*) Eu queria tanto ser a mulher daquele homem embriagado... Há dez anos que nenhum homem me beija na boca... Uma mulher sem amor não é ninguém... uma mulher sem amor está perdida...

Se eu fosse beijada por um homem que me agradasse, isso me salvaria?...

(*Cantarola*) “Someday he’ll come along, the man I love...” A única força que não encolhe com o tempo é a avidez... (*Cantarola*) “and he’ll be big and strong the man I love, and when he’ll come my away I’ll do my best to make him stay...”

Meus seios estão murchos mas eu ainda estou viva e faminta... Como se esperasse muito... como se esperasse tudo!... (*Pega a bolsa*) E por que não?