O potencial criativo nas tramas da feminilidade: Coco Chanel

Bruna Passos Da Silveira Lucas[1]

RESUMO

O objetivo deste trabalho é compreender o desenvolvimento da sexualidade feminina e discutir as relações entre feminilidade e criatividade, ilustrando com a história da estilista Coco Chanel. A escrita deste trabalho partiu da percepção de que algumas mulheres, apesar de um histórico de perdas e sofrimento, transformam o seu destino em triunfo. Buscou-se organizar um percurso teórico na obra de Freud e de autores contemporâneos sobre a temática da feminilidade, explorando aspectos do desenvolvimento e questionando as possibilidades de subjetivação feminina, fazendo um entrelaçamento com o potencial criativo.

Palavras-chave: Feminilidade. Criatividade. Sexualidade.

Saí do fundo de Auvergne completamente ignorante e completamente preparada. Nunca tive tempo para pensar em ser desgraçada, para me dedicar a outra pessoa ou para ter filhos. Provavelmente, não vivi sozinha por causalidade. Seria muito difícil para um homem viver comigo, a menos que fosse incrivelmente forte. E, se fosse mais forte do que eu, então seria eu que não poderia viver com ele.

Coco Chanel[2]

1 Psicóloga, membro em formação do CEPdePA.

2 MORAND, Paul. **El aire de Chanel**. Barcelona: Tusquets ,1989, p. 193.

1 CROQUI

As significativas mudanças que ocorreram no comportamento e nos papéis das mulheres no último século, bem como o assombro dos homens, e delas próprias, decorrente dessas transformações, intensificaram as investigações sobre o tema do feminino em diversas disciplinas do conhecimento humano. Prost (1987) defende que, no início do século XX, a sociedade se deparou com uma mudança ligeira de hábitos. Principalmente as mulheres passaram a doar parte maior de seu tempo para cuidar de questões estéticas que antes não eram notadas. As revistas femininas, então, mostraram às mulheres que, se elas quisessem permanecer casadas, deveriam se manter atraentes.

Em um conjunto de circunstâncias sociais, características do modo de vida e ideário burguês, a mulher foi subjugada a uma posição de feminilidade que se constitui pelo olhar e desejo masculino. Ainda no final do século XIX, a histeria destacou-se como um modo de expressão do sofrimento psíquico das mulheres, que encontraram – nas conversões histéricas – uma forma de dramatizar suas insatisfações e seus protestos. Foi com essas mulheres que Freud se deparou, o que o levou a lançar a pedra fundamental do método e do pensamento psicanalítico. A questão da sexualidade feminina constitui o ponto de partida da psicanálise e também o ponto de retorno constante.

Freud foi o primeiro a oferecer uma escuta atenta e sensível às angústias das mulheres, descobrindo significados até então obscuros. Percebeu que a histérica poderia querer dizer algo através do seu corpo. Impulsionado pelo desejo de saber do que e por que essas mulheres falavam e motivado a desvendar a relação entre sexualidade e histeria, Freud deu início ao seu trabalho. Apesar de Freud ter começado seus estudos sobre as mulheres há mais de 100 anos, observei, através da análise de personagens femininas atuais, e da minha própria prática clínica, que pouco foi desenvolvido com relação aos aspectos saudáveis da posição feminina. Percebi que algumas mulheres, apesar do histórico de perdas e grande sofrimento, demonstram um grande impulso para a realização. Não apresentam sintomas fóbicos ou conversivos, mas mostram-se com constante e intensa necessidade de sustentação de uma falicidade, que, muitas vezes, com-

promete outras áreas de suas vidas, principalmente as relações amorosas.

Com o objetivo de entender o caminho percorrido na constituição da feminilidade, buscou-se organizar um percurso teórico nos estudos de Freud sobre o tema do feminino. O que é comum a todas as mulheres? Em que ponto da constituição psíquica a sexualidade feminina distingue-se da masculina? Entre tantos questionamentos, também me perguntei o que se pode encontrar de saudável na feminilidade que permite que algumas mulheres possam ir além, criando novos destinos e reescrevendo suas histórias.

Justamente no começo do século XX surge a marca que, hoje, é referência mundial: Chanel. Coco Chanel entrou na moda em 1910 e seu nome até hoje é símbolo de elegância, simplicidade e, acima de tudo, estilo (PACCE, 2007). A partir do que diz a jornalista e crítica de moda Lilian Pacce (2007), é possível identificar a tamanha importância que Gabrielle "Coco" Chanel teve na história da moda, já que foi ela a criadora de modelos que ficaram eternizados. Dentre eles, estão as correntes de ouro e pérolas em profusão, o corte de cabelo e franja retos, o sapato bicolor, o tailleur e Nº 5, o perfume.

Enquanto Freud moldava sua teoria a partir das manifestações no corpo das histéricas, Coco Chanel também dava início às suas criações usando o corpo como molde – diferente dos estilistas e alfaiates da época, Chanel fazia rearranjos, costuras e reparos direto no corpo das manequins. Freud e Chanel são considerados geniais por muitos estudiosos. Onde a teoria de um cruza com o talento do outro?

O poder e a criatividade de Coco Chanel causaram grande impacto em diferentes áreas de estudo. Senti-me convocada a utilizá-la como personagem para tentar entender o potencial criativo na feminilidade. Para a construção da biografia de Coco Chanel, busquei tecer dados de diferentes autores com o objetivo de costurar a possível história libidinal e identificatória da estilista[3].

3 Os autores e as respectivas obras que fundamentaram este trabalho são: CHARLES-ROUX, Edmonde. **A Era Chanel.** São Paulo: Cosac Naify, 2007; GREENHALGH, Chris. **Coco Chanel & Igor Stravinsky.** São Paulo: Larousse do Brasil, 2010; HAEDRICH, Marcel. **Coco Chanel**. Rio de Janeiro: Rocco, 1988; MADSEN, Axel. Chanel. São Paulo: Martins Fontes, 1992; MORAND, Paul. **El aire de Chanel.** Barcelona: Tusquets, 1989; MORATÓ, Cristina. **Divas rebeldes.** Buenos Aires: Plaza, 2011. Também utilizei as seguintes filmografias: Coco *avant* Chanel (2009), dirigida por Anne Fontaine, e Coco Chanel (2008), dirigida por Christian Duguay.

Quando proponho discutir as relações entre feminilidade e criação, atrelando à história da estilista Coco Chanel, tenho por objetivo questionar as possibilidades de subjetivação feminina. Podemos pensar que a criatividade representa uma possibilidade saudável no caminho da feminilidade? Uma via de resgatar as mulheres da inveja que as constituiu? Mesmo com uma história marcada por perdas, abandonos e sofrimento, Coco Chanel foi uma mulher que revolucionou o mundo da moda por mostrar nas roupas sua personalidade singular e forte. Em sua costura existiam trejeitos e facetas que expunham o que a estilista vivia e sentia e, assim, revelou ao mundo o poder, antes imperceptível, que a mulher tinha. Pode-se pensar que Chanel, a partir do potencial criativo, transformou o seu destino em triunfo?

2 COCO ANTES DE CHANEL

Gabrielle Chanel nasceu no dia 19 de agosto de 1883, em Samur, cidade do interior da França. Foi a segunda filha do casal Jeanne Devolle e Albert. Jeanne tinha 19 anos quando a filha nasceu, era dona de casa e descrita como uma excelente costureira. Albert, na época com 27 anos, era conhecido como um homem sedutor, manipulador e pouco honesto.

A mãe de Coco Chanel é descrita como uma figura frágil e submissa diante do marido, como grande parte das mulheres do seu contexto social e histórico. Albert não estava presente no nascimento da filha, assim como não estaria presente no nascimento dos outros filhos – era caixeiro-viajante. Apesar da ausência do patriarca, a família Chanel ampliou-se e se constituiu da seguinte maneira: Julie era a mais velha, Gabrielle, um ano mais nova, seguida de Alphonse, Antoinette e Lucien. O último filho foi Augustin, que nasceu cinco anos depois de Lucien, mas faleceu precocemente. Em função do trabalho de Albert, a família precisou se mudar inúmeras vezes. Para seguir acompanhando o marido em suas viagens, Jeanne confiou o cuidado dos filhos a seus tios. Apesar da sua ausência constante, Madsen (1992) a descreve como uma mãe dedicada e amorosa com seus filhos.

A vida de Gabrielle sofreu uma drástica mudança quando, aos 12 anos de idade, perdeu a mãe vítima de tuberculose. Conforme Haedrich (1988), o pai deixou

as filhas mulheres com a avó e partiu, com a promessa de que voltaria em um ano – não se tem registros da sua história desde então. A avó passava roupas para o orfanato de Aubazine e conseguiu que as freiras as acolhessem na instituição. Os irmãos de Gabrielle, primeiramente, foram abandonados, mas depois tiveram outro destino.

Julie, Gabrielle e Antoinette passaram a maior parte dos seis anos seguintes em Aubazine, recebendo uma educação formal e tratadas com extrema rigidez moral. Eram submetidas a severas discriminações, com roupas e afazeres que assinalavam uma posição de inferioridade em relação às outras meninas. Meninas ricas eram diferenciadas de meninas pobres, tanto com relação ao tratamento que recebiam das freiras – Chanel sentia-se maltratada por elas – como com relação às roupas que usavam.

Wallach (1999) ressalta que Chanel preocupava-se em prestar atenção ao modo como as pessoas ricas viviam e a aparência que tinham. Com isso, passou a desejar o que essas meninas possuíam para ser bem tratada e respeitada pelas freiras. Chanel costumava chamar as freiras que a criavam de "tias" e as colegas do internato de "empregadas" destas tias.

Em entrevista a Haedrich (1988, p. 36), Chanel diz que: "Com as empregadas de minhas tias, que só pensavam em ir embora, aprendi, muito cedo, que era preciso ser independente. O dinheiro, para mim, sempre teve um só sentido: liberdade". Já nesta etapa, podemos perceber que, diante do desamparo, Chanel não enxergava o casamento como sua salvação – o que acontecia com a maioria das mulheres da sua época – e construiu como seu ideal a possibilidade de desfrutar da independência proporcionada pelo dinheiro que viria a conquistar. Também durante os anos em que viveu no orfanato, Chanel gostava de ler romances com personagens femininas fortes e, como podemos supor, buscava, através delas, novos referenciais identificatórios.

Durante as férias do orfanato, Gabrielle e suas irmãs hospedavam-se na casa dos avós paternos. Lá, elas tinham contato com as tias Adrienne e Louise, das quais muito gostavam. Louise, dezenove anos mais velha, era um forte modelo para Gabrielle e foi quem a ensinou a costurar com criatividade e imaginação.

Aos 17 anos, Gabrielle começou a trabalhar junto com Adrienne como balconista em uma loja de aviamentos e, muitas vezes, também era solicitada para

fazer reparos nas roupas dos oficiais. Com essa mesma idade, também passou a cantar no La Rotonde – um importante bar onde se reuniam oficiais e intelectuais. Foi lá que recebeu o apelido de "Coco", pois a canção preferida que ela e Adrienne cantavam era "*Qui qu'a vu Coco*?" – música que descrevia a vida de um cãozinho perdido.

No La Rotonde, Coco conheceu seu primeiro amante, Etienne Balsan, um oficial militar da cavalaria francesa, de uma família rica do setor têxtil. Em seguida, Chanel foi morar com Balsan em seu castelo – Royallieu – no interior da França. Lá, ele sustentava uma amante, Emilienne d'Alençon, que ficou muito enciumada com a chegada de Gabrielle. Madsen (1992) sugere que Balsan, nessa época, pagou um aborto a Chanel e, por isso, tornou-se seu "protetor". Outros autores levantam a hipótese de que esse aborto a tenha tornado estéril por toda a vida.

No meio de grandes nomes da aristocracia francesa, Chanel era considerada como uma mulher pobre e desconhecida, sem sobrenome e dinheiro. Na união com Etienne, Chanel encontrou uma forma de se destacar socialmente. Gabrielle aprendeu hipismo e passou a frequentar corridas de cavalos, o que possibilitou o contato com sujeitos da alta sociedade. Coco passou a usar a marca da diferença social a seu favor, destacando-se no modo de se vestir. Enquanto as mulheres da alta sociedade usavam roupas exageradas e com muitos acessórios – plumas, penas e brilhos, Chanel se fazia notar usando roupas simples que ela mesma confeccionava, além de usar camisas, gravatas e culotes que pegava emprestados de amigos. Os figurinos criados por Chanel não transformavam a mulher em um homem, e sim minimizavam a diferença sexual e integravam características femininas e masculinas.

Aos poucos, as mulheres que frequentavam Royallieu passaram a demonstrar interesse pelo diferente figurino de Coco, mais especialmente por seus chapéus, que costumavam ser confeccionados a partir de uma base simples na qual ela facilmente acrescentava elegância e encanto, através de aplicações de fitas. Este objeto, usado tanto por homens quanto por mulheres, marcava significativamente as diferenças entre os sexos e as diferenças sociais. Ao confeccionar esse item para o guarda-roupa feminino, Chanel primou pela simplicidade, contrastando com

os pesados chapéus cheios de detalhes que costumavam usar na época. Esses novos modelos agradaram as mulheres das mais altas classes da sociedade parisiense que passaram a solicitar seu trabalho.

Em 1910, durante uma viagem de Etienne, Chanel envolveu-se com um amigo dele, Arthur Capel – conhecido como Boy, devido à sua origem inglesa. Tinham a mesma idade e, assim como Coco, também ficara órfão muito cedo. Boy era empresário de transporte marítimo e havia enriquecido muito jovem. Ele reconheceu talento e inteligência em Chanel, valorizou os seus ideais e a estimulou a investir nos seus interesses, levando-a para Paris. Chanel inseriu-se como estilista na sociedade parisiense, alugando um espaço comercial na Rua Cambon – que nos oitenta anos seguintes serviria como referência à sua marca – e obteve sucesso quase de imediato. Neste momento, Gabrielle Chanel torna-se Coco Chanel – nome artístico que também dá origem à denominação de sua marca –, transformando-se de uma menina pobre e órfã em uma empresária de reconhecimento social.

3 CORTE E COSTURA: AS TRAMAS DA FEMINILIDADE

> De acordo com sua natureza peculiar, a psicanálise não tenta descrever o que é a mulher – seria uma tarefa difícil de cumprir – mas se empenha em indagar como é que a mulher se forma, como a mulher se desenvolve desde a criança dotada de disposição bissexual (FREUD, 1933 [1932], p. 117).

Freud sabia que sua teoria sobre o enigma do feminino não contemplava tudo sobre a mulher, mas suas descobertas – que vão desde a compreensão dos conflitos psíquicos comuns às meninas e sua evolução que a transforma em mulher – foram muito importantes e inovadoras, questionando os paradigmas científicos da época. Freud, já em seus textos iniciais, trata da questão da sexualidade e do modo como ela se apresenta de maneira distinta para homens e para mulheres. De acordo com a teoria freudiana, a ascensão da criança à posição masculina ou feminina ocorre ao final de uma série de investimentos libidinais e identificações com os adultos que cumprem o papel de casal parental.

No texto Projeto para uma psicologia científica, Freud (1895) destaca o lugar de importância ocupado pelo outro, em geral a mãe, nos momentos iniciais e fundamentais da estruturação psíquica do bebê, afirmando que "a totalidade do evento constitui então a experiência de satisfação, que tem as consequências mais radicais no desenvolvimento das funções do indivíduo" (FREUD, 1895, p. 370). Para explicar sua teoria da constituição psíquica atrelada à maturação sexual do sujeito, Freud (1905) diferenciou as etapas do desenvolvimento psicossexual de acordo com as pulsões parciais sob a primazia de uma determinada zona erógena e com um tipo específico de relação de objeto. A respeito das diferentes formas de organização da libido, a teoria freudiana postula: organização pré-genital, composta pelas fases oral e anal; organização genital infantil ou fase fálica; e organização genital adulta, vivenciada pelo sujeito após o período de latência sexual.

Compreende-se que, neste momento inaugural, a experiência de satisfação do bebê não está restrita somente às necessidades alimentares e físicas, mas, também, a uma satisfação de demanda libidinal. Em 1900, Freud complementa sua teoria, explicando que a experiência de satisfação inicial do bebê, promovida pelo outro, inscreve-se psiquicamente por meio de traços mnêmicos, inaugurando a psique e instaurando o desejo, uma vez que o bebê, nas sucessivas necessidades (de satisfação), buscará restabelecer a situação de satisfação original (FREUD, 1900). Em Três ensaios sobre a teoria da sexualidade, Freud (1905) postula que o psiquismo humano é constituído a partir das pulsões sexuais. A mãe – ou outro que a substitui – enquanto cuida, acaricia, beija e embala é, para o seu bebê, uma fonte incessante de excitação e satisfação vindas das zonas erógenas. Dessa forma, a mãe, ao tratar o filho como um substituto sublimado de um objeto sexual, também está despertando a pulsão sexual da criança, uma vez que a sua ternura para com o bebê futuramente também exercerá efeitos sobre as zonas genitais.

A atividade autoerótica estabelece-se como um primeiro tempo da sexualidade, que ocorre graças à ativação da zona oral pelo seio materno. Freud (1905) explica que, nessa etapa, a pulsão sexual do bebê ainda não é dirigida ao outro, mas satisfaz-se no seu próprio corpo, por meio de uma atividade que corresponde ao prazer de um órgão. Para que isso ocorra, o bebê precisa ter vivenciado, em

um primeiro momento, uma experiência excitante satisfatória a ponto de ter uma representação psíquica prazerosa de determinada área do corpo.

A etapa seguinte da organização pré-genital infantil é a sádico-anal, caracterizada pela satisfação então buscada na agressão e na função excretória. Nessa etapa, o bebê somente reconhece a oposição entre ativo e passivo. Nesse momento inicial, as pulsões e as satisfações obtidas são sempre parciais, ainda não existe uma pulsão genital única e unificante que reuniria a sexualidade como um todo. Dessa forma, a sexualidade infantil originária não diferencia homem e mulher, que também compartilham, inicialmente, o mesmo objeto de amor feminino: a mãe.

Ainda no texto Três ensaios sobre a teoria da sexualidade (1905) – dessa vez em uma nota de rodapé acrescentada em 1924 –, Freud postula a existência da etapa referente à organização genital infantil. A criança, nesta etapa do desenvolvimento, constrói a lógica de seu pensamento situada em torno de um único termo: o falo. Dessa forma, a dialética central dessa fase é a de ter ou não ter o falo. Do ponto de vista da criança, ainda não existe diferenciação entre masculino e feminino, nem entre o que é ser homem ou mulher (NOBRE, 2012). Para se defender da angústia inicial causada pela constatação da diferença sexual anatômica, as crianças criam as teorias sexuais infantis (FREUD, 1908), nas quais atribuem a todos, inclusive às mulheres, a existência de um pênis – muitas vezes dizendo que o das meninas é muito pequeno, mas vai aumentar com o passar dos anos. Todavia, com o passar do tempo, o clitóris da menina não cresce e, para isso, precisam formular uma segunda teoria, onde passam a acreditar que o pênis da menina foi retirado – possivelmente como punição por impulsos inaceitáveis. Assim, passam a crer que, se o da menina foi retirado, o do menino também pode vir a ser. Com isso, podemos compreender que, ao elaborar essa teoria, a menina abre mão da sua identificação com a figura materna – acredita que a mãe ainda possui o pênis por ser uma pessoa admirável – e se depara com a castração, em um primeiro momento dela mesma e depois da mãe também. Para Freud (1933[1932]), a descoberta da castração é um marco decisivo no psiquismo da menina e a partir daí partem as possibilidades de desenvolvimento.

A menina que se descobre castrada sente-se rebaixada e com menos valor do que um menino e se fixa na lógica fálico-castrada. Tal sentimento de desvalia

diante da descoberta da falta de um pênis gera o desejo de também ter um pênis. Com isso, a menina deseja ter um objeto de brilho fálico, que a tornaria também desejável, o que a leva a se afastar da mãe e recorrer ao pai, entrando assim na situação edípica. Freud (1933[1932]) retifica que a feminilidade só é alcançada quando a inveja do pênis é substituída pelo desejo de gerar um bebê. Além disso, Freud complementa que, para compensar essa inferioridade, as mulheres encontram saídas construtivas, como, por exemplo: "[...] uma técnica que podem ter inventado – trançar e tecer" (FREUD, 1933 [1932], p. 131).

Este movimento de tomar o pai como objeto amoroso e a mãe como depositária de sentimentos hostis também gera uma importante culpa na menina, que teme perder o amor materno. Diferente do menino, a menina não teme perder o pênis, uma vez que já não o possui. Com isso, o medo de perder o amor da mãe para a menina é o equivalente ao medo da castração, nos meninos. A intensidade desse temor faz com que a menina renuncie ao desejo incestuoso pelo pai em prol de não perder o amor do seu primeiro objeto de amor, fazendo, assim, com que o Complexo de Édipo se dissolva (FREUD, 1925). A resolução do Complexo de Édipo pode ocorrer por meio do movimento defensivo da repressão, ou recalcamento: "o ego percebe que a satisfação de uma exigência instintual emergente recriaria uma situação de perigo ainda viva na lembrança. Essa catexia instintual deve, portanto, ser, de algum modo, suprimida, paralisada, inativada" (FREUD, 1933[1932]). Assim, pode-se pensar que o recalque é estruturante, uma vez que incide sobre o ego ideal e a sexualidade infantil, possibilitando a reorientação do desejo da menina, que absorve a lei paterna ao final do Complexo de Édipo. Com o declínio da conflitiva edípica, a menina ingressa no período de latência sexual que corresponde a uma intensificação do recalque e transformação dos investimentos de objetos em identificações com os pais e a um desenvolvimento das sublimações.

Assim, compreende-se que o Complexo Edípico na menina é uma formação secundária, preparada pelas operações precedentes do complexo de castração. Freud retifica que a diferença fundamental entre os dois sexos é que, enquanto nos meninos o Complexo de Édipo é destruído pelo complexo de castração, nas meninas ele se faz possível e é introduzido através do complexo de castração

(FREUD, 1933[1932]). Neste mesmo texto, Freud afirma que os dois desejos – de possuir um pênis e um filho – permanecem fortemente catexizados no inconsciente e ajudam a preparar a menina para seu papel posterior.

Em 1931, Freud complementa sua teorização, dando maior ênfase à intensidade e longa duração da ligação pré-edipiana da menina com a mãe – fase de ligação da mãe, tendo o pai como rival. Ressalta que esta etapa é muito mais importante e decisiva do que havia suposto previamente, uma vez que essa fase do desenvolvimento prepara para a aquisição das características com as quais vai exercer seu papel na função sexual e nas tarefas sociais.

Freud (1933[1932]) concluiu que a feminilidade é um conceito para além da diferença sexual. Trata-se da vivência de perda dos emblemas fálicos e de falência narcísica, determinante para os indivíduos se situarem, enquanto sujeitos sexuados, em nossa cultura. Com essa ideia revolucionária, o feminino passa a ser pensado como base da constituição do sujeito, saindo de uma posição hierarquicamente inferior ao masculino e adquirindo um valor positivo.

Birman (2001) concorda que a dor experimentada pela posição de desamparo perante a perda dos referenciais fálico-narcísicos é comum a homens e mulheres, e a partir desse ponto partiriam as possibilidades de subjetivação. Entre o ponto limite da pulsão de vida e da pulsão de morte, o sujeito estaria propício a construir efetivas possibilidades de sublimação e de criação – o que abre espaço para a construção da singularidade. Cabe destacar que, nesse contexto, entende-se a sublimação como a transformação da pulsão de morte em pulsão sexual, de maneira que o erotismo e o trabalho de criação se tornem possíveis.

> A feminilidade enquanto sublime-ação indicaria as potencialidades humanas para a erogeneidade e para a experiência da criação, na qual se reconheceria implicitamente que a subjetividade seria, pois, imperfeita, incompleta, inconclusa e finita. Enquanto potência de devir e de vir-a-ser, o sujeito seria, enfim, sempre algo tosco e rude, marcado que seria pela pouco nobre carnalidade e fadado ao permanente e insistente recomeço de sua existência (BIRMAN, 2001, p. 242-243).

A expressão artística tem desempenhado múltiplas funções nas diferentes comunidades humanas e no decorrer da história. Trata-se de um meio de comunicação que manifesta posturas individuais perante a cultura e a sociedade em que está inserida. A produção artística é capaz de nos dar notícias e relatar um pouco da trajetória de uma pessoa. Dessa forma, podemos pensá-la como um instrumento de conhecimento, uma vez que nos auxilia a ver e pensar o mundo, em diversos contextos históricos.

A esta função de conhecimento soma-se a função estética da imagem que proporciona ao espectador sensações específicas. Ao mesmo tempo que o artista se expõe à admiração do espectador, também se constitui através do olhar deste. A obra de arte captura-nos, porque ela fala de nós mesmos. Empregado pela primeira vez por Baumgarten em 1750, o termo Estética se refere à ciência ou à teoria do belo. Tendo sua origem no substantivo grego *aísthesis*, designa a ação genérica de sentir. Cabe à estética o estudo dos princípios inerentes aos objetos estéticos: o Belo e o Sublime. Quando, em 1750, escreve "Crítica sobre a faculdade do juízo", Kant analisa o belo e o sublime e denomina o Juízo Estético ou Juízo de Gosto. Define "gosto" como uma avaliação independente, que não se baseia em conceitos, mas na impressão subjetiva de prazer ou desprazer estético puros que os objetos nos causam. Um século depois, Freud entende que a estética não é simplesmente a teoria da beleza, e sim a teoria das qualidades do sentir.

Compreende-se que pode existir um potencial terapêutico no processo criativo, uma vez que pode estabelecer uma via de contato do sujeito com suas próprias vivências internas e, assim, interferir na relação com os outros. Entende-se que, por isso, não se pode dissociar a obra do contexto em que foi criada, seja com relação ao individual, seja com relação ao social. Birman (1996) afirma que cada sujeito tem a possibilidade de criar uma *estilística da existência*, rompendo a estrutura existente e criando novas perspectivas narrativas.

McDougall (2001) considera que a criatividade se origina no corpo erógeno, à medida que o sujeito se desenvolve a partir das pulsões que vão sendo representadas por aqueles que o cuidam. A autora identificou e descreveu quatro fatores fundamentais que estariam como pano de fundo de qualquer ato ou pensamento criativo: o criador e o veículo que escolheu para sua expressão criativa; o público

a quem o produto criativo é dirigido (sendo em primeiro lugar o público interno, composto dos objetos importantes do passado); a sexualidade pré-genital; e os desejos bissexuais inconscientes da infância.

Destaca-se a contribuição da sexualidade pré-genital no ato da criação. A mesma autora reconhece que o fundamento libidinal de toda expressão artística está banhado de pulsões pré-genitais e de aspectos arcaicos da sexualidade, nos quais o erotismo e a agressão, o amor e o ódio não se distinguem entre si. Mesmo que as pulsões orais, anais e fálicas participem da produção artística, o componente anal é o que ocupa um lugar proeminente, pois se trata da fonte das primeiras trocas entre o sujeito e o mundo externo. O componente agressivo da sexualidade anal também se encontra presente no ato criativo, uma vez que o ato de criar pode ser vivenciado no inconsciente como ato de violência e transgressão.

Para criar, o indivíduo deve assumir seu direito de ser tanto o ventre fértil quanto o pênis fertilizador. Pensando nesse suporte bissexual da criatividade, surge a seguinte questão: existe diferença entre a atividade criativa da mulher e a do homem?

De acordo com as circunstâncias determinadas na época de Freud, a mulher ocupava uma posição passiva diante das possibilidades de desejo. Por muito tempo se pensou que as perspectivas atribuídas a elas poderiam ser entendidas como limitadas, reforçando a ideia de que suas características são consideradas inferiores, as quais fazem parte de sua natureza faltante, castrada. Pensando nisso, Kehl (1998) questiona se a produção de sintomas não seria uma das poucas formas de subjetivação possível a elas.

> A histeria é a salvação das mulheres, justamente porque é a expressão (possível) da experiência das mulheres, num período em que os ideais tradicionais de feminilidade (ideais produzidos a partir das necessidades da nova ordem familiar burguesa) entraram em profundo desacordo com as recentes aspirações de algumas dessas mulheres enquanto sujeitos (KEHL, 1998, p. 225).

Complementando, a autora sugere que é através de expressões artísticas e criativas que se encontra outra possibilidade de subjetivação. Através de uma po-

tência criativa, a mulher se afirma com uma postura ativa contra a insatisfação, o silêncio e a resignação. Kehl (1998) ressalta que tal potência – feminina – é também erótica e, sublimada, permite o gozo criador do artista e o gozo estético de quem contempla a obra. Uma artista mulher, operando em uma posição de feminilidade – que não é exclusiva das mulheres, nem as mulheres a ocupam todo o tempo –, dispõe de uma força e destemor – ancorados na inveja – que a tornam apta a estender o ato criativo, sem temer perder tal potência. Deste modo, compreende-se que o homem saiba o ponto onde se deter, diante da angústia que ameaça sua falicidade.

4 DE VOLTA A COCO CHANEL

Logo que Chanel inseriu-se como estilista na sociedade parisiense, ocorreu a Primeira Guerra Mundial (1914-1918), que exigiu uma mudança de comportamento das mulheres: precisavam ser mais esbeltas, ágeis, menos exuberantes e menos ostensivas. As criações de Chanel passaram a ser mais versáteis, adaptando tecidos anteriormente desprezados, e dando maior liberdade às mulheres que haviam sido recrutadas. Também criou um corte de cabelo mais curto e que exigia menos cuidados, que logo foi copiado por grande parte das mulheres, sendo reconhecido até hoje como o corte Chanel. Com essas mudanças, Chanel aproximou o guarda-roupa dos ricos e dos pobres e fez da Guerra um negócio muito lucrativo.

Nobre (2012) destaca que Chanel, através de suas criações, mostrava-se sensível ao seu próprio desejo, conseguindo transformá-lo em vestimentas, acessórios e corte de cabelo que estão em sintonia com os desejos femininos de sua época histórica. Hornstein (1990) complementa ao afirmar que o diferencial entre a produção artística e a produção de sintomas é justamente a capacidade de transformar vivência interior em algo representável e transmissível.

Nobre (2012) considera que Coco Chanel buscou o reconhecimento através da inovação, trazendo em suas criações sempre algo de inesperado. Com 30 anos, Chanel representava o futuro. Por volta de 1916, a *maison* Chanel – a matriz localizada na rua Cambon, em Paris – tinha uma equipe de trezentos funcionários, além das duas filiais em Deauville e Biarritz.

Em 1917, Boy casou-se com a filha de um barão, mas isso não impediu que ele e Coco continuassem se relacionando. No mesmo ano, Chanel conheceu uma mulher que marcaria sua vida sensivelmente. Era Misia, uma importante atriz, no auge da sua carreira e que dividiu com Chanel seu círculo repleto de artistas, tais como Toulouse-Lautrec, Renoir e Picasso. Chanel resolveu morar em um local mais afastado e alugou uma mansão em St. Cloud, com um grande espaço para receber seus amigos atores, artistas plásticos, compositores, entre outros. Em 1919, Boy morreu em um acidente de carro. Alguns autores contam que, com a morte de Boy, ela dissera: "Vou fazer o mundo inteiro vestir preto por ele". Chanel fez virar moda o vestido preto, que até então só era utilizado como sinal de luto.

No ano seguinte, Chanel enfrentou outra importante perda: sua irmã Antoinette, que a ajudava nos negócios, suicidou-se em decorrência de um recente casamento arranjado e infeliz. Isso fez Chanel banir o vestido de casamento das suas coleções, sendo o da sua irmã o único que confeccionara em toda a sua carreira.

Em função dessas significativas perdas, Coco se afastou dos amigos e voltou-se inteiramente para o trabalho. Passou a ter relacionamentos levianos, que contrastavam com o intenso relacionamento dela e de Boy. Escolhia homens dependentes, os quais ela poderia manter submetidos e buscava controlar seus próprios sentimentos, evitando o risco de ser abandonada mais uma vez.

A ascensão de sua marca culminou com a criação de seu primeiro e mais famoso perfume, o Chanel Nº5. Os lucros obtidos com a venda do perfume são incalculáveis e, desde o dia em que foi lançado, há mais de setenta anos, é o perfume mais vendido no mundo. Anos mais tarde, em 1953, Marilyn Monroe – um dos maiores ícones de Hollywood – declarou que, para dormir, usava apenas algumas gotas do Chanel Nº5.

Depois de diversos relacionamentos com artistas e escritores – na companhia dos quais ela se sentia mais à vontade do que no convívio com a aristocracia – Chanel se envolveu com o Duque de Westminster, um aristocrata que possuía a maior fortuna da Inglaterra, possivelmente da Europa. Bendor, como era conhecido, se apaixonou por Chanel. A tão desejada gravidez de Chanel não aconteceu, gerando muita dor e sofrimento, o que tornou o relacionamento com Bendor insustentável.

Nessa época, Chanel chegou a comandar 3.000 funcionários, porém a queda da bolsa em Wall Street começava a afetar a Europa e Coco precisou baixar os preços e reduzir o número de colaboradores. Suas criações eram as mais caras de Paris e, em 1931, era considerado até mesmo mau gosto aparentar riqueza. As outras estilistas não representavam ameaça para Coco Chanel, mas uma italiana, Elsa Schiaparelli, começou a dividir a cena da moda. Enquanto Chanel era clássica e sóbria, as roupas de Schiaparelli eram extravagantes. Chanel passou a ser a marca associada a mulheres hesitantes e inseguras, enquanto as mulheres ousadas e fascinantes divertiam-se com o estilo da marca de Schiaparelli. Isso, somado à crise na Europa, tornou Chanel amargurada, exausta e deprimida, o que fez com que começasse a se afastar de sua *maison*. Três semanas depois do ingresso da Inglaterra na Segunda Guerra Mundial, a loja Chanel fechou as portas.

No início da década de 1950, surgiram rumores de que Coco Chanel reabriria sua casa de alta-costura. Aos 70 anos, Chanel sentia-se pronta para retomar o seu trabalho. A primeira coleção lançada não foi bem recebida, seu desfile era pouco festivo para os padrões da época. Quatro anos após a sua volta, a imprensa começou a apoiá-la. Em 1959, a Vogue publicou: "A ideia ousada de que a mulher deve ser mais importante do que as roupas que veste [...] – esta ideia que durante 40 anos vem sendo o combustível do motor Chanel – agora permeia todo o mundo da moda. [...] Grande parte do ímpeto da nova tendência originou-se em Chanel – a sábia, impetuosa e autoconfiante Chanel". Sua marca voltou a vestir as mulheres icônicas da época, como Grace Kelly, Elisabeth Taylor, entre outras. Quando, em 1963, Kennedy foi assassinado, Jacqueline vestia um *tailleur* da Maison Chanel. Em 1968, a folha de pagamentos da *Maison* tinha 400 funcionários, um sétimo do que fora no passado. Porém, a *Time* calculou que Chanel, com 85 anos, comandava um império que rendia, com os perfumes, 160 milhões de dólares por ano. Aos 87 anos Coco Chanel morreu solitária no seu quarto no Ritz. O desfile da última coleção criada por Coco transformou-se numa retrospectiva emocionada da obra de alguém que, por não estar no topo da escada espelhada – de onde costumava assistir seus desfiles quando estava viva – fez-se ainda mais presente.

> Coco Chanel, pela sua capacidade criativa, foi capaz de escapar de um destino preestabelecido de pobreza e humilhação. Ela empenhou toda a sua força para se reconstruir e reinventar sua história. Morreu sem família, sem herdeiros... Não teve filhos nem filhas, mas a mulher que ela forjou tornou-se modelo de identificação para jovens e senhoras do mundo todo (OUTEIRAL; MOURA, 2002, p. 136).

5 DO ALINHAVO AO PONTO FINAL

O que é uma mulher? Esta questão ficou inconclusa na obra de Freud, porém suas descobertas sobre a temática do feminino possibilitaram novas construções nessa área. A feminilidade – como solo originário da subjetividade, ao indicar a perda dos referenciais fálicos-narcísicos – proporciona ao sujeito, homem ou mulher, novas possibilidades de erotismo e sublimação, o que permite o desfrute de uma experiência de criação.

Percebe-se que em toda a sua obra, Freud constrói suposições sobre a temática da sexualidade feminina. Foi em decorrência da insignificância e da desvalorização das mulheres no espaço público que Freud observou a insatisfação dolorida de suas histéricas, cujo único destino era a conquista do falo – filho – para serem amadas e desejadas por um homem.

Ao longo deste trabalho, busquei tecer a teoria freudiana – costurada aos postulados teóricos de autores contemporâneos – em torno da temática da constituição do feminino, para dar sustentação a minha hipótese inicial de que, entre as tramas da feminilidade, existe um potencial criativo, que possibilita que algumas mulheres possam ir além do destino restrito que lhes foi traçado, reescrevendo suas histórias.

Sobre a distinção da constituição psíquica da menina e do menino, Freud nos mostra que, em ambos os casos, a relação mãe-bebê é interditada pela figura paterna que evita o desejo incestuoso do filho pela mãe. É a ameaça de castração que faz o menino abandonar o primeiro objeto amoroso e identificar-se com o pai, superando, assim, o Complexo Edípico. Por outro lado, nas meninas, a castração não

é ameaçada, mas já implicitamente realizada, fazendo-a dirigir sentimentos hostis à mãe e voltar-se para o pai, entrando, dessa forma, na situação edípica. Freud (1933[1932]) valoriza este momento de intensa rivalidade com a mãe e inveja do pênis do pai, no qual a menina precisa escolher a feminilidade em detrimento do complexo de masculinidade ou da inibição sexual. Enquanto o homem se subjetiva ao evitar a realização de uma fantasia de castração, a mulher parte da constatação de um fato consumado, no qual ela supõe que não tenha nada a perder.

A partir disso, entendo que o potencial criativo seja como um botão entre as costuras da feminilidade que pode se salientar conforme o investimento e incremento que recebe. A feminilidade não como aquilo que é exclusivo das mulheres, mas como aquilo que tem potencial para usufruir um pouco além do falo. Uma vez que não se constitui a partir da evitação à castração, a feminilidade passa a ter uma possibilidade de desfrute em que pode arriscar ir um pouco além, sem o risco de esbarrar na angústia. Compreende-se que, diante da angústia, um homem saiba o ponto onde se deter. Este mesmo ponto a partir do qual a mulher – apoiada na inveja e no desejo – pode ir além, em direção a uma desmesura.

Destaca-se a importância da mãe no processo de constituição da identificação feminina da filha. O olhar de desejo da mãe fornecerá, também, o que a menina precisa para no futuro se constituir como mulher. A inveja do pênis tem, em parte, como efeito a vaidade física das mulheres, vista como uma necessidade de valorizar seus atributos, como uma tardia compensação por sua original inferioridade sexual.

Utilizei dados da história da estilista Coco Chanel para ilustrar a suposição de um potencial criativo nas malhas da feminilidade. Coco Chanel, ao longo da sua trajetória, realizou modificações importantes nos hábitos femininos, tanto relacionados ao modo de se vestir, como, também, ao lugar que passaram a ocupar durante o século XX. Na lenta mutação de Gabrielle em Coco Chanel, observam-se novas possibilidades de investimento libidinal e a transformação de fraquezas em forças. Chanel transformou a dura realidade em algo produtivo e que lhe proporcionou reconhecimento social.

Chanel poderia ter sido marcada por um destino limitado de menina órfã, que foi deixada aos cuidados cruéis das freiras do orfanato. Porém, conseguiu

transformar o seu destino em triunfo, oferecendo novas possibilidades a si mesma e às próximas gerações de mulheres e homens.

Se, por um lado, triunfou na área da criatividade, por outro, Chanel demonstrou dificuldade em estabelecer vínculos afetivos com os homens e a rivalidade com mulheres a levou a uma vida solitária. Quando Chanel estava com 12 anos, etapa em que o sujeito revive o Complexo Edípico, perdeu a mãe e em seguida foi abandonada pelo pai. O impacto traumático da morte repentina da mãe foi intensificado pela incapacidade do pai de cuidar dos filhos, desaparecendo com a promessa de que voltaria. Entendo que o abandono vivenciado pela ausência da figura paterna tenha deixado uma importante marca de investimento libidinal deficitário que ela buscou minimizar através das características masculinas impressas nas suas confecções. Coco Chanel se destacou ao ingressar em um mundo masculino, tomando seu pai como objeto idealizado, ao mesmo tempo que se identificava maciçamente com ele.

Chanel tinha o costume de acrescentar um toque de glamour à sua história, omitindo passagens em que apareciam situações de luto ou de sofrimento. Considerava intolerável qualquer demonstração de fragilidade que pudesse abalar a sua imagem pública de mulher forte e independente. Acredito que essa característica, mais comum às histéricas, também contribuiu na criação das suas roupas, da mesma forma também serviu como marketing de sua marca, uma vez que conferia poder às mulheres que a usavam.

Destaco como característica das criações de Chanel a junção de opostos, demonstrando uma tendência a minimizar as diferenças entre homens e mulheres, tecidos pobres e roupas nobres e, conforme explicitado anteriormente, uma tendência a incluir peças do vestuário masculino em trajes femininos, possibilitando a integração do masculino à feminilidade de Chanel. O logotipo da marca Chanel, os C's entrelaçados e as cores (preto e branco) também remetem à ligação entre os opostos, aos pares de antagonistas.

> Chanel abdicava de seu passado e reconstruía sua história. Porém, suas criações estavam impregnadas de suas vivências. O branco e o negro dos hábitos das freiras, os uni-

> formes simples e impecáveis do orfanato, os uniformes dos oficiais de *moulins*, as roupas esportivas dos amantes do turfe, tudo se revelava no estilo Chanel. A simplicidade e a praticidade, comuns à pobreza, estavam nas criações de Coco Chanel, seus disfarces eram altamente reveladores de sua origem (OUTEIRAL; MOURA, 2002, p. 115).

Para Campos (1999), as duas vias para a satisfação sexual – a direta e a sublimada – têm características, desenvolvimentos, prazeres preliminares e orgasmos finais que se assemelham. Do mesmo modo, são também duas formas distintas de alcançar a imortalidade: o sexual através da sua conhecida função de procriar, de conceber filhos que farão que nossas existências sejam perpetuadas; enquanto a via indireta alcança a imortalidade através da criação de obras universais, que contemplam em si vivências e sentimentos prototípicos da humanidade.

Coco Chanel morreu sem filhos, sem herdeiros, mas transformou suas vivências em roupas e acessórios que foram utilizados por grande parte das mulheres da época e o são até hoje. Suas criações beneficiaram a si – uma vez que ela usava o que confeccionava – e às mulheres em geral, que se libertaram do sofrimento dos espartilhos, vestidos e chapéus pesados que utilizavam até então.

Os sintomas estavam presentes em Chanel, principalmente voltados às questões das relações afetivas com homens, mulheres e os irmãos, mas esta configuração sintomática torna-se secundária perante o desenvolvimento de uma atribuição mais elevada do ego, que lhe permitiu a intervenção no mundo externo e a satisfação pulsional da criação.

Acredito que o masculino também esteja entre as costuras da feminilidade, uma vez que a dissolução do Complexo Edípico nas mulheres é apenas parcial. Quando existe um, também existe o outro. Para criar, um quê de masculinidade também se faz necessário, mas acredito que é a feminilidade que consegue ultrapassar os limites impostos sem esbarrar na angústia e no temor de perder a potência fálica.

Coco Chanel nos mostra uma mulher com novas roupagens, divergente dos sintomas conversivos e fóbicos retratados por Freud no início dos seus estudos. A luta contra o enlouquecimento foi a mola propulsora de Coco Chanel. Ela con-

tribuiu na transformação do guarda-roupa – e na postura – das mulheres, além de confeccionar uma nova vestimenta para a sua própria história. Sua capacidade estética e criativa, atrelada a um forte componente de feminilidade, seduziu o mundo e, mesmo quase cinquenta anos após sua morte, ainda é reconhecida como o maior símbolo de elegância e sofisticação. Os modelos icônicos criados por Coco resistem aos caprichos da moda e do tempo. Podemos pensar que *Mademoiselle* Chanel tenha encontrado e confeccionado a essência do eterno feminino?

REFERÊNCIAS

BAUMGARTEN, A. G. (1750). **Estética**: a lógica da arte e do poema. Rio de Janeiro: Vozes, 1993.

BIRMAN, Joel. **Por uma estilística da existência**. Rio de Janeiro: 1996.

_____. **Gramáticas do erotismo**: a feminilidade e suas formas de subjetivação em Psicanálise. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

CAMPOS, Júlio. A vida erótica dos grandes criadores. **Psicanálise** – Revista da Sociedade Brasileira de Psicanálise de Porto Alegre, Porto Alegre, v.1, n.1, 1999.

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

FREUD, Sigmund. (1895). Projeto para uma Psicologia Científica. In: _____. **Obras Psicológicas Completas**. Rio de Janeiro: Imago, 1996. (Edição Standard Brasileira, 1)

_____. (1900). A interpretação dos sonhos. In: _____. **Obras Psicológicas Completas**. Rio de Janeiro: Imago, 1996. (Edição Standard Brasileira, 5)

_____. (1905). Três ensaios sobre a teoria da sexualidade. In: _____. **Obras Psicológicas Completas**. Rio de Janeiro: Imago, 1996. (Edição Standard Brasileira, 7)

_____. (1908). Sobre as teorias sexuais das crianças. In: _____. **Obras Psicológicas Completas.** Rio de Janeiro: Imago, 1996. (Edição Standard Brasileira, 9).

_____. (1925). Algumas consequências psíquicas da distinção anatômica entre os sexos. In: _____. **Obras Psicológicas Completas.** Rio de Janeiro: Imago, 1996. (Edição Standard Brasileira, 19).

_____. (1931). Sexualidade Feminina. In: _____. **Obras Psicológicas Completas.** Rio de Janeiro: Imago, 1996. (Edição Standard Brasileira, 21).

_____. (1933[1932]). Conferência XXXIII: Feminilidade. In: _____. **Obras Psicológicas Completas**. Rio de Janeiro: Imago, 1996. (Edição Standard Brasileira, 22).

GREENHALGH, Chris. **Coco Chanel & Igor Stravinsky**. São Paulo: Larousse do Brasil, 2010.

HAEDRICH, Marcel. **Coco Chanel**. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

HORNSTEIN, Luis. **Cura psicanalítica e sublimação**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.

KEHL, Maria Rita. **Deslocamentos do Feminino**: a mulher freudiana na passagem para a modernidade. Rio de Janeiro: Imago, 1998.

MADSEN, Axel. **Chanel**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

MCDOUGALL, Joyce. **As Múltiplas Faces de Eros**: uma exploração psicoanalítica da sexualidade humana. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MORAND, Paul. **El aire de Chanel**. Barcelona: Tusquets, 1989.

MORATÓ, Cristina. **Divas rebeldes**. Buenos Aires: Plaza e Janés, 2011.

NOBRE, Thalita Lacerda. **A força de Eros em Gabrielle "Coco" Chanel**: um estudo acerca da positividade na histeria feminina. 2012. 230 f. Tese (Doutorado em Psicologia Clínica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

OUTEIRAL, José; MOURA, Luiza. **Paixão e Criatividade**: Um estudo sobre Frida Kahlo, Camille Claudel e Coco Chanel. Rio de Janeiro: Revinter, 2002.

PACCE, Lilian. **Pelo Mundo da Moda**. São Paulo: SENAC, 2007.

PROST, Antoine. **História da Vida Privada**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

WALLACH, Janet. **Chanel, seu estilo e sua vida**. São Paulo: Mandarim, 1999.

Filmografia:

Coco *avant* Chanel (2009). Estrelado pela atriz Audrey Tautou, dirigido por Anne Fontaine. Produzido por Sony Pictures Classics e Warner Bros filmes.

Coco Chanel (2008). Documentário produzido para a TV. Estrelado por Shirley Maclaine, dirigido por Christian Duguay e indicado ao Globo de Ouro em 2009.

The creative potential in the weaves of femininity: Coco Chanel

Abstract
The aim of this work is to comprehend the development of female sexuality and discuss the relation between femininity and creativity, illustrating it with the story of stylist Coco Chanel. The writing of this work was based on the perception that some women, in spite of a history of loss and suffering, transform their destiny into triumph. This work pursued the theoretical organization of Freud's and other contemporary authors' work on the theme of femininity, exploring developmental aspects, questioning the possibilities of feminine subjectivation and intertwining these with creative potential.
Keywords: Femininity. Creativity. Sexuality.

BRUNA PASSOS DA SILVEIRA LUCAS
Av. Plínio Brasil Milano, 805/ sala 305
(51) 9797-6552
brunalucas@hotmail.com