Kassem Mahamad Ghandour

"MARUJOS A BORDO":

O DESEJO HOMOERÓTICO, A ESTÉTICA CAMP E A MODA DE GAULTIER

Dissertação apresentada à Universidade Presbiteriana Mackenzie como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Educação, Arte e História da Cultura.

Orientador: Prof. Dr. PAULO ROBERTO MONTEIRO DE ARAÚJO

Livros Grátis

http://www.livrosgratis.com.br

Milhares de livros grátis para download.

Kassem Mahamad Ghandour

"MARUJOS A BORDO": O DESEJO HOMOERÓTICO, A ESTÉTICA CAMP E A MODA DE GAULTIER Dissertação apresentada à Universidade Presbiteriana Mackenzie como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Educação, Arte e História da Cultura.

Aprovado em:

BANCA EXAMINADORA



AGRADECIMENTOS

Considero a decisão de ingressar no Programa de Mestrado em Educação, Arte e História da Cultura do Mackenzie como um divisor de águas em minha vida. O que me motivou foi a oportunidade de trilhar novos caminhos e me aprofundar em conteúdos que sempre me fascinaram, principalmente o universo da arte e da história cultural. Muitas pessoas colaboraram com minha decisão.

Agradeço primeiramente à minha mãe, pelo carinho, paciência e incentivo. Ao meu querido Marco Antonio Guerra, professor de História da Arte que me trouxe um novo objetivo de vida – o universo artístico. Meus sinceros agradecimentos a todos os professores do curso, que sempre me atenderam prontamente, esclareceram as minhas dúvidas e me ensinaram a ver o mundo com novos olhares, em especial aos Professores Doutores Arnaldo D. Contier, Martin Cezar Feijó e Norberto Stori.

Agradeço a todos os meus colegas de sala, pela troca de experiências no decorrer deste período de estudos, que enriqueceram o meu universo pessoal, em especial à Carolina Boari, pelo carinho e companheirismo de sempre.

Agradeço muito às Profas. Dras. Kathia Castilho e Graciela Deri de Codina, pelas importantes considerações feitas na qualificação. Todas as sugestões foram extremamente relevantes e me nortearam durante a pesquisa, auxiliando muito no meu processo de trabalho. Ao MackPesquisa, que me proporcionou recursos para aprimorar o meu projeto. E, finalmente, ao meu querido orientador, Prof. Dr. Paulo Roberto Monteiro de Araújo, meu muito obrigado por tudo, desde a entrevista de seleção do curso, pelas aulas ministradas, por sempre me atender de forma alegre e motivadora e, principalmente, por tudo que me ensinou.

Sou grato a todos pelo apoio, um grande abraço!

RESUMO

A proposta deste estudo é analisar a formação de um olhar homoerótico masculino que foi sendo construído desde o século XIX (época em que foram forjados os termos "heterossexual" e "homossexual"), tendo como recorte temporal o período de 1969 a 1984. A perspectiva é identificar as mudanças ocorridas na construção deste olhar a partir de 1969, ano marcado pelos conflitos ocorridos no bar *Stonewall Inn*, em Nova York, resultando numa mudança de atitude do segmento *gay*, que trouxe à tona todo um modo de ser construído na clandestinidade do gueto, até o ano de 1984. Estabelece-se uma relação com a moda como fenômeno social que aponta estas transformações, especialmente com o trabalho do costureiro francês Jean-Paul Gaultier. Este criador incorpora o universo do desejo *gay* masculino e a estética *camp*, conseguindo, desse modo, flexibilizar as rígidas convenções da indumentária masculina, por meio das contribuições deste olhar homoerótico.

Palavras-chave: homoerotismo, desejo sexual, corpo, estética camp, moda, indumentária.

ABSTRACT

The proposal of this study is to analyze the formation of a homoerotic masculine look

that had being built since the XIX century (time when the terms "heterosexual" and

"homosexual") were forged, having as a temporal cut the period from 1969 to 1984.

The perspective is to identify the changes happened in the construction of this look

from 1969, a year marked by the conflicts happened at the bar Stonewall Inn, in New

York, resulting in a change of attitude concerning the gay segment, that brought to

the surface an entire way of being built in the secrecy of the ghetto, until the year of

1984. A relationship is set up with the fashion as a social phenomenon that points

out these transformations, especially with the work of the French fashion designer

Jean-Paul Gaultie. This creator incorporates the universe of the masculine gay desire

and the camp aesthetics, getting, this way, to streamline the rigid conventions of the

masculine dressing, through the contributions of this homoerotic look.

Key-Words: homoerotism sexual desire, body, camp aesthetics, fashion, dressing.

SUMÁRIO

LISTA DE FIGURAS	09
INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO I – CONTEXTO HISTÓRICO DO HOMOEROTISMO MASCULINO	
1.1 FOUCAULT E A INSTAURAÇÃO DO DISCURSO SOBRE O SEXO	16
1.2 SÉCULO XIX: UMA NOVA TERMINOLOGIA CLASSIFICATÓRIA	19
1.3 DO INÍCIO DO SÉCULO XX A 1969: A CULTURA CLANDESTINA DO GUETO	23
1.3.1 Anos 60: cenário de contestação	29
1.3.2 Stonewall: um grito de reconhecimento	35
1.4 PÓS-STONEWALL – A ERA HEDONISTA	38
CAPÍTULO II – O DESEJO HOMORÓTICO MASCULINO	50
2.1 UM ESTUDO MULTI/INTERDISCIPLINAR SOBRE O "DESEJO HOMOERÓTICO"	'51
2.2 O EROTISMO MASCULINO E O SENTIDO VISUAL	
2.3 HOMOEROTISMO, ARTE E IMAGEM NO PERÍODO PRÉ-STONEWALL	55
2.4 PÓS-STONEWALL: ESTEREÓTIPOS DO DESEJO HOMOERÓTICO MASCULIN	O70
CAPÍTULO III – A ESTÉTICA CAMP	82
3.1 ESTÉTICA	83
3.2 A SENSIBILIDADE CAMP	85
3.3 O CAMP E O KITSCH	92
3.4 A RELAÇÃO DO C <i>AMP</i> E A SUBCULTURA HOMOERÓTICA	94
CAPÍTULO IV – A MODA MASCULINA DE JEAN-PAUL GAULTIER	104
4.1 MODA E INDUMENTÁRIA COMO FENÔMENO SOCIAL	105
4.2 "LE ENFANT TERRIBLE" - JEAN PAUL GAULTIER	111
4.3 A MODA MASCULINA DE GAULTIER, O <i>CAMP</i> E AS FANTASIAS	
HOMOERÓTICAS	119
CONSIDERAÇÕES FINAIS	138
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	141
ANEXOS	150

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Marsden Hartley. <i>Adelard the drowned, Master of the "Phantom"</i> . Frederick R.	
Weisman Art Museum, University of Minnesota, Minneapolis	24
Figura 2 - Bar Stonewall Inn, Nova York, EUA	34
Figura 3 - "Gay Pride", 1970	36
Figura 4 - Detalhe do cartaz comemorativo do primeiro aniversário do movimento	
de liberação <i>gay</i> de 1970	37
Figura 5 - Rainbow Flag	39
Figura 6 - O cantor David Bowie	41
Figura 7 - Brooke Shields, Calvin Klein e Andy Warhol na entrada da discotheque	
"Studio 54", Nova York	43
Figura 8 - Grupo musical "Village People"	44
Figura 9 - Anúncio da campanha publicitária de divulgação dos produtos do segmento	
underwear masculino da marca Calvin Klein. Times Square, Nova York, 1982	46
Figura 10 - Pierre et Gilles. The Cowboy – Viktor. 1978	47
Figura 11 - Benjamin Falk. Eugen Sandow as the Dying Gaul. 1894 Albumen	
print, 4 ¼ x 6 ½	57
Figura 12 - Wilhelm von Gloeden. Two Young Men. Photography	58
Figura 13 - F. Holland Day. ¾ Lenght, Nude Male Youth. 1907.	
Platinum print, 7 15/16 X 4 13/16	58
Figura 14 - Elisar von Kupffer. Tre Anime: antiquità, oriente e tempi moderni. 1913.	
Tempera sobre tela. Centro Culturale, Museo Elisarion, Minusio	60
Figura 15 - George Bellows. Stag at Sharkey's. 1909. Óleo sobre tela, 36 1/4 X 48 1/4	61
Figura 16 - Joseph C. Leyendecker. Collier's. 10of November 1917, vol.60	62
Figura 17 - Marsden Hartley. Portrait a German Officer. 1914	62
Figura 18 - Charles Demuth. Two Sailors Urinating. 1930. Aquarela e grafite,	
13 ¼ X 9 ½	63
Figura 19 - George Quaintance. Capa da revista Physique Pictorial, 1953	65
Figura 20 - Ramon Novarro, ator mexicano	66
Figura 21 - Antonio Moreno e Póla Negri em "The Spanish Dancer", 1923	66
Figura 22 - Paul Cadmus. The Fleet's In! 1934. Óleo sobre tela	68
Figura 23 - "Mad Magazine", January 1969	69
Figura 24 - Capa da revista Time, Outubro 1969	70
Figura 25 - Peter Berlin, ícone "gay leather"	74
Figura 26 - Tom of Finland. Untitled (Mounted /On Bench). 1975. Cologne,	
private collection	74
Figura 27 - Bernard Montorgeuil, illustração do the work <i>Dressage</i> , 1930	75
Figura 28 - Tom of Finland. Untitled (Sailor Orgy). 1959. Grafiti	77
Figura 29 - Bob Mizer. Sem título.1962. Fotografia	77
Figura 30 - Tom of Finland, Untitled. 1975. Cologne	77

Figura 31 - Robert Mapplethorpe. Brian Ridley & Lyle Heeter. 1979	80
Figura 32 - Participantes do "Gay Parade", Christopher Street, 1981	88
Figura 33 - Carmen Miranda no filme "The Lady in the Tutti-Frutti Hat", 1943	89
Figura 34 - Restaurante Brown Derby, Sunset Boulevard, Los Angeles, 1947	90
Figura 35 - Atriz norte-americana Mae West	91
Figura 36 - Vestido da Coleção outono- inverno 1985 de Jean-Paul Gaultier,	
"Barbès". Foto: Paolo Roversi	91
Figura 37 - Relógio "cuco" cor-de-rosa	93
Figura 38 - Tampo e assento para vaso sanitário	93
Figura 39 - Atriz Jayne Mansfield	95
Figura 40 - Atriz Betty Davis, no filme "What Ever Happened to Baby Jane	95
Figura 41 - Ator Steve Reeves, no filme "Hercules Unchained", 1959	96
Figura 42 - Participantes da Parada Gay na Christopher Street (EUA), 1977.	
Foto: Hank O'Neal	97
Figura 43 - Grupo musical "The Supremmes"	99
Figura 44 - Prisão de <i>Drag Queens</i> e travestis em 1962	100
Figura 45 - Atriz Maria Montez, no filme "Cobra Woman", 1944	101
Figura 46 - Coleção Primavera-verão 1998-1999 de Jean-Paul Gaultier.	
Foto: Niall McInerney	103
Figura 47 - Jean-Paul Gaultier, 1990. Foto: Pierre e Gilles	111
Figura 48 - "Nana", ursinho de pelúcia de Gaultier	113
Figura 49 - Dançarinas do show "The Folies-Bergère"	114
Figura 50 - Madonna fotografada em um dos figurinos de Jean-Paul Gaultier para	
"Blond Ambition World Tour", em 1990. Foto: Jean-Baptiste Mondino	118
Figura 51 - Convite do desfile da coleção masculina "Homem Objeto", 1984.	
Foto: Patrick Sarfati	122
Figura 52 - Coleção masculina Jean-Paul Gaultier. Foto: Niall McInerney	123
Figura 53 - Proposta de saia-calça de Jean-Paul Gaultier – primavera/ verão 1985	124
Figura 54 - Coleção primavera-verão masculina 1993	125
Figura 55 - 1.ª coleção masculina de Jean-Paul Gaultier: "L'Homme Objet", 1984	126
Figura 56 - Coleção masculina de Jean-Paul Gaultier, 1989. Inspiração surfwear e aeróbica	126
Figura 57 - Coleção primavera/ verão "Baroque Western", 1989	128
Figura 58 - Coleção primavera/ verão "The Andro-Jeans", 1993	128
Figura 59 - Coleção masculina Jean-Paul Gaultier. Foto: Niall McInerney	129
Figura 60 - Coleção masculina outono/ inverno "Homme Fatal", 1985. (o velho e o novo)	132
Figura 61 - Coleção primavera/ verão "Adam et Eve Rastas D'Aujourd'hui", 1991	132
Figura 62 - Coleção masculina outono/ inverno "Lês Rabbins Chics", 1993-1994	
(o sagrado e o profano)	132
Figura 63 - Coleção masculina "Baroque Western", 1989	133
	12/
Figura 64 - Coleção outono/ inverno "Les Rabbins Chics", 1993-1994	134
Figura 64 - Coleção outono/ inverno "Les Rabbins Chics", 1993-1994	

INTRODUÇÃO

Na contemporaneidade, a fragmentação do indivíduo e a complexidade humana tornam-se conteúdos abordados por muitos autores e considerados de grande relevância para o entendimento do comportamento humano na sociedade pós-moderna.

Vários subgrupos sociais emergiram neste período, trazendo à tona determinados modos de vida que influenciam a construção do homem contemporâneo. Entre tais subgrupos, um determinado segmento parece ter contribuído para a visível mudança dos hábitos e comportamentos do gênero masculino, principalmente a partir do final da década de 60 – período que abrange grandes mudanças sociais, políticas, econômicas e culturais, possibilitando a expressão de classes marginalizadas: o subgrupo homoerótico masculino.

O ano de 1969 tornou-se significativo para este segmento, em razão dos acontecimentos ocorridos no bar *Stonewall Inn*, em Nova York, que influenciaram toda uma mudança de comportamento social a partir desta data. Por isso, o período entre 1969 e 1984 foi marcado pela liberação sexual e pelas lutas sociais, que, paulatinamente, possibilitaram uma maior abertura social para que subgrupos, como a minoria *gay*, pudessem expressar seus desejos e modos de vida dentro do contexto social em que estão inseridos. Isto possibilitou, ainda, a visibilidade de uma espécie de "olhar homoerótico" no que tange às questões do desejo sexual, olhar este que se desenvolveu na clandestinidade do gueto e se tornou visível durante este momento histórico.

O produto cultural desta minoria influenciou as mudanças sociais e culturais do meio em que está inserida, havendo, assim, uma troca de valores que repercutiram em todas as áreas, principalmente na moda, enquanto fenômeno social amplo e forma de expressão humana. Surgiram condições para emergir um novo modo de vestir do masculino, flexibilizando, assim, as diferenças dicotômicas entre os gêneros.

Diante do exposto, enfatiza-se a relevância deste estudo no sentido de investigar possíveis influências das imagens eróticas/pornográficas do universo gay, que, ao utilizarem como temas a androginia e os estereótipos masculinos de virilidade (marinheiros, oficiais, operários, entre outros), trazem à tona determinadas representações deste imaginário. A repetição de tais imagens foi construindo, ao longo da história cultural, uma espécie de repertório imagético "desejante" que se tornou um estereótipo do desejo gay para o meio social ocidental. Tais representações acabaram provocando mudanças moda masculina, na principalmente por meio do olhar do designer de moda francês Jean-Paul Gaultier, que se tornou conhecido como o criador que flexibilizou as diferenças entre as indumentárias masculina e feminina.

A escolha recaiu sobre este designer por se acreditar que o universo imaginário dos desejos homoeróticos pode ser visualizado na sua produção, não só por meio dos temas escolhidos para desenvolver suas coleções, como também na questão das silhuetas ajustadas (que valorizam o *shape* masculino) e na irreverência de suas criações, que apresentam toda uma estética *camp*, a ser analisada neste trabalho.

Tendo em vista a complexidade do objeto de estudo, a metodologia definida foi multi/interdisciplinar, utilizando estudos no campo da antropologia visual, da sociologia, da filosofia e da história cultural. Buscou-se um entendimento mais amplo sobre as origens da construção do imaginário dos desejos homoeróticos ao longo da história cultural, bem como a compreensão acerca de como estes arquétipos/ estereótipos foram assimilados pela moda de Gaultier – desde 1984, com o lançamento de sua primeira coleção masculina, "O Homem Objeto", até 1994, ano significativo pelo aparecimento na mídia do termo "metrossexual". De certa forma, o uso do termo vem indicar uma maior visibilidade do modo de vida *gay* como inspirador de novos comportamentos do masculino.

A presente dissertação encontra-se dividida em 4 capítulos, sendo o primeiro centrado na contextualização histórico-social, evidenciando as questões referentes às diversas terminologias adotadas para a compreensão do objeto de estudo e sua relação com o que Foucault denominou de "Hipótese Repressiva" e "Instauração Discursiva sobre o Sexo". Ainda neste capítulo, abordar-se a importância do gueto como formador de identidades periféricas, os fatos ocorridos no bar *Stonewall Inn*, em Nova York, e as subseqüentes mudanças de comportamentos da comunidade homoerótica até o ano de 1984.

O segundo capítulo, por sua vez, investiga a construção social do desejo homoerótico masculino desde o fim do século XIX até o ano de 1984, enfatizando as modificações após os movimentos sociais de 1969.

¹ Termo criado pelo jornalista Mark Simpson em 1994, referindo-se a um tipo de homem urbano e contemporâneo que se preocupa com as questões da aparência e da vaidade, inspirando-se no modo de ser de grande parte da comunidade *gay* masculina.

-

Já o terceiro capítulo trata de um outro aspecto do olhar homoerótico, a estética "camp", que, abordada pela primeira vez pela escritora Susan Sontag, diz respeito à idéia de uma espécie de sensibilidade, "uma forma de ver o mundo como um fenômeno estético" (SONTAG, 1987:320).

Por fim, o quarto capítulo analisa as possíveis relações entre o desejo homoerótico, a estética *camp* e as transformações ocorridas na moda masculina, principalmente pela produção do designer francês Jean-Paul Gaultier.



CAPÍTULO I:

CONTEXTO HISTÓRICO DO HOMOEROTISMO MASCULINO

Neste capítulo pretende-se investigar algumas considerações do filósofo e historiador Michel Foucault sobre o que chamou de "hipótese repressiva", bem como a "instauração do discurso" sobre a sexualidade humana, estabelecendo as devidas diferenciações entre os termos "homossexualismo" e "homoerotismo", cunhados no século XIX, para posteriormente se contextualizar historicamente o objeto de estudo da presente dissertação – o homoerotismo masculino.

Ainda neste capítulo, serão abordadas questões sociais e comportamentais ligadas à mudança de atitudes e modos de ser do objeto de estudo durante o século XX. Dentro desse contexto, analisar-se-á a importância dos conflitos ocorridos no bar *Stonewall Inn* em 28 de junho de 1969, considerados o marco zero para a conquista de uma legitimidade social do segmento homoerótico e sua repercussão até o ano de 1984, compreendendo-se as relações de poder instauradas no decorrer deste período entre a heterossexualidade e a homossexualidade.

1.1 FOUCAULT E A INSTAURAÇÃO DO DISCURSO SOBRE O SEXO

O sexo, essa instância que parece dominar-nos, esse segredo que nos parece subjacente a tudo o que somos, esse ponto que nos fascina pelo poder que manifesta e pelo sentido que oculta, ao qual pedimos revelar o que somos e liberar-nos o que nos define. (FOUCAULT, 1988:145)

A sexualidade humana tem sido objeto de estudo de numerosos pesquisadores das mais diversas áreas do conhecimento humano – biologia, psicologia, sociologia, filosofia, entre outras – ao longo dos séculos. A importância que se dá a este tema parte do princípio de que o sexo tem uma enorme influência nos indivíduos e nas suas condutas, tanto que a divisão binária dos gêneros se

fundamentou por muitos séculos nas diferenças biológicas e na divisão de papéis estabelecidos socialmente, variando conforme as culturas.

Homens e mulheres, pela segregação de diferentes tarefas, estão separados na sociedade como dois grupos antagônicos, formando mundos ou realidades completamente distintas. Pode-se entender a diferença sexual como o primeiro paradigma, a primeira manifestação de dominação explícita de um sexo sobre o outro. (CASTILHO, 2004:110)

A produção científica do filósofo e historiador francês Michel Foucault (1926 - 1984) decorrente de suas pesquisas sobre a sexualidade humana resultou num conjunto de três livros – "A história da sexualidade", vols. I, II e III – que procuram abarcar a complexidade do assunto. Neles o autor apresenta idéias sobre as relações de forças que envolvem os indivíduos nas sociedades ocidentais, sugerindo os conceitos de "Hipótese Repressiva" e de "Hipótese da explosão discursiva sobre o sexo" (KRONKA, 2005:31), conceitos estes em que não nega a proibição e interdição do sexo desde o século XVII, mas questiona se a mecânica de poder instalada a partir de então seria mesmo de ordem repressiva (FOUCAULT,1988:15) ou no sentido de se estabelecer um dispositivo de controle mediante um mecanismo lingüístico-discursivo sobre o sexo:

O próprio Foucault (1976) abandona e até critica duramente a hipótese repressiva, fundada no mecanismo de interdição, e passa a defender a hipótese de explosão da produção de discursos (verdadeiros e legitimados) sobre o sexo, fundada no mecanismo de controle. (KRONKA, 2005:31-2)

Para Foucault, o controle seria a utilização do discurso para a manutenção do poder em suas posições estabelecidas, conforme assevera Rodrigues(2007:167):

A sociedade contemporânea é culturalmente estruturada sob uma perspectiva sexual heterocêntrica, concedendo ao indivíduo heterossexual a posição central (portador do poder de decisão, do "comportamento normal"), restando às demais nuances da sexualidade humana a posição à margem (fora do eixo do poder, com um "comportamento dissonante").

Foucault, no entanto, não se limita apenas a uma concepção de poder hierárquico entre o indivíduo, o Estado e as Instituições Sociais (dentro de uma visão marxista do termo), posto que também concebe o poder como uma correlação de forças que permeia nossas relações enquanto indivíduos inseridos num sistema social:

[...] dizendo poder, não quero significar "o Poder", como conjunto de instituições e aparelhos garantidores de sujeição dos cidadãos em um Estado determinado. [...] Parece-me que se deve compreender o poder, primeiro, como a multiplicidade de correlações de força imanentes ao domínio onde se exercem constitutivas de sua organização [...]. (FOUCAULT, 1988:88)

Ao analisar as questões referentes à sexualidade, o autor apresenta o poder como sendo legitimado por meio da linguagem, "por um ato de discurso que criaria, pelo próprio fato de se enunciar, um estado de direito. A forma pura do poder se encontraria na função do legislador; e seu modo de ação com respeito ao sexo seria jurídico-discursivo" (FOUCAULT, 1988:81).

A explosão lingüístico-discursiva a respeito do sexo se deu a partir do século XVIII. Foucault defende que a confissão das práticas sexuais seria um dos dispositivos de controle utilizados pela medicina, biologia, psicologia, psiquiatria, pedagogia sexual, pastoral cristã e pela lei civil para impor uma série de regras de conduta normativas, estabelecendo as rígidas divisões binárias entre o lícito e o ilícito, o normal e o anormal. Ou seja, seria uma maneira de se classificarem as

práticas sexuais como normativas ou "perversas", sendo que, nessa lógica, faz parte destas últimas o homoerotismo masculino, objeto de estudo da presente dissertação.

Dessa forma, Foucault considera o século XIX como um referencial relevante para a compreensão de uma vertente destas sexualidades periféricas – o homoerotismo masculino. Nesse sentido, analisar-se-á, a seguir, todo o processo de conceituação dos termos "homossexual" e "homoerotismo", configurados, conforme disserta Foucault em sua análise do discurso, como forma de classificar as sexualidades desviantes e controlá-las.

[...] uma explosão discursiva sobre a homossexualidade, dentro da incitação da enunciação do e sobre o sexo, parece se desenhar em dois sentidos: por um lado, a "sociedade heterossexual dominante" tenta explicar e entender a homossexualidade, na maioria das vezes para classificar os homossexuais e submete-los ao controle (e, de preferência, também ao isolamento); por outro lado, os homossexuais começam a falar de si e a reivindicar a legitimidade de sua orientação sexual. (KRONKA, 2005:35)

Segundo Kronka (2005), ao se criarem termos que classificam condutas sexuais normais e desviantes, criam-se discursos normativos que estabelecem uma relação de dominação, privilegiando enquanto norma a heterossexualidade masculina.

1.2 SÉCULO XIX: UMA NOVA TERMINOLOGIA CLASSIFICATÓRIA

Para se investigar a questão da orientação homoerótica de forma mais ampla, faz-se necessário promover uma incursão pelo século XIX, analisando os termos "homoerotismo" e "homossexualismo", cunhados naquele período. Dessa forma, busca-se compreender como a conceituação de uma forma de erotismo traz em si uma carga de significados, de acordo com a época em que foram criados.

Até o início do século XIX, as práticas homoeróticas eram consideradas pecaminosas e até mesmo criminosas, dependendo do meio social, predominando uma idéia religiosa judaico-cristã acerca do assunto. Segundo a concepção dominante, sob a influência dos preceitos bíblicos, buscar a realização de um desejo carnal era considerado pecado hediondo e, em várias sociedades, um crime passível de punição.²

Na Europa do século XIX – período dominado pelo positivismo, que privilegiou a questão dos estudos científicos – podia-se notar uma preocupação médica com relação ao homoerotismo, que passou, então, a ser analisado sob uma óptica científica. As antigas idéias de pecado e crime foram, paulatinamente, cedendo espaço para a visão desta forma de orientação sexual como doença. Por conseguinte, os especialistas procuravam causas biológicas e psíquicas para a compreensão deste "distúrbio" ou anomalia.

A visão científica passava a prevalecer e dois termos foram designados para relativizar a questão do desejo homoerótico:

Os primeiros médicos que escreveram sobre relações sexuais entre pessoas do mesmo sexo inventaram duas palavras que vão ser usadas subseqüentemente como sinônimos: o homossexual e o uranista. A primeira foi usada pela primeira vez em 1869 por um médico húngaro, Karoly Maria Benkert. O segundo surgiu do trabalho de um alemão, Karl Heinrich Ürichs, que escreveu fartamente entre os anos de 1860 a 1890. [...] O neologismo "uranista" foi inventado em homenagem à musa Urânia, que, no mito contado por Platão, seria a inspiradora do amor entre pessoas do mesmo sexo. (FRY, MACRAE, 1985:62)

1995:146-7)

² Os próprios homossexuais não se aceitavam tão facilmente. Afinal, eles não haviam sido excluídos de uma educação que consagrava a virgindade até o casamento, a monogamia, a moderação no sexo entre marido e mulher, a finalidade procriativa do sexo, a proibição da masturbação, o pavor do incesto e de todas as outras formas de buscar prazer e de vivência sexual afetiva. (CABRAL,

O termo mais adotado foi "homossexual", que transmite a idéia de que existe algo, como uma substância "orgânica" ou psíquica, comum a todos os indivíduos com tendências homoeróticas. Estabeleceu-se um sentido pejorativo desde a primeira vez em que se utilizou o termo, perpassado pela idéia de que o desejo sexual com um indivíduo do mesmo sexo é considerado uma patologia clínica ou psíquica, ou ainda um distúrbio biológico.

A natureza, conforme o preconceito, também tem seus aleijões, anormalidades e desvios! De resto foi por este viés que as teorias positivistas, instintivistas e evolucionistas do século XIX começaram a descrever e a explicar a "patologia da perversão homossexual" ou da "inversão genital", ou seja, como desvio do instinto de seu rumo "natural" e "normal" em direção à reprodução da espécie. (COSTA, 1992: 38)

Tanto as considerações da medicina quanto as idéias religiosas acerca das práticas homoeróticas – concebendo-as como carregadas de pecado, crime e culpa – fizeram o termo homossexual chegar ao século XX carregado de pré-conceitos fortemente estabelecidos ao longo do tempo. Sendo assim, pode-se dizer que tais considerações e idéias tornaram a prática do homossexualismo algo anormal, patológico, sujo, reprovável, um desvio de personalidade, entre outras formas negativas de se compreender esta orientação sexual.

Michel Foucault (1988) aponta que aquela necessidade inicial de saber a respeito do sexo tornou-se uma espécie de mecanismo de controle, fazendo do indivíduo com inclinações homoeróticas uma "espécie":

É necessário não esquecer que a categoria psicológica, psiquiátrica e médica da homossexualidade constitui-se no dia em que foi caracterizada – o famoso artigo de Westphal em 1870, sobre as "sensações sexuais contrárias" pode servir de data natalícia – [...] A homossexualidade apareceu como uma das figuras da sexualidade quando foi transferida, da prática da sodomia, para uma espécie de androgenia interior, um hermafroditismo da alma. O sodomita era um reincidente, agora o homossexual é uma espécie. (FOUCAULT, 1988:4

Trazendo à tona esta forma de desejo, tornou-se possível classificar práticas e condutas sexuais como "normais" e "desviantes", tendo o apoio dos três grandes códigos explícitos (FOUCAULT, 1988:38) – a pastoral cristã, a lei civil e o direito canônico –, além da medicina, da psiquiatria e das regularidades devidas aos costumes e às pressões de opinião.

Dessa maneira, a condenação desta conduta sexual tornou-a desviante e relegou os homossexuais à margem das relações sociais, ocasionando o crescimento de uma espécie de cultura da segregação, em que o desejo foi sendo vivenciado por meio do "gueto", conforme afirma Foucault (1988:48):

É através do isolamento, da intensificação e da consolidação das sexualidades periféricas que as relações do poder com o sexo e o prazer se ramificam e multiplicam, medem o corpo e penetram nas condutas. E, nesse avanço dos poderes, fixam-se sexualidades disseminadas, rotuladas segundo uma idade, um lugar, um gosto, um tipo de prática.

Foi esse isolamento a que Foucault se refere que possibilitou oportunidades de socialização entre o segmento homoerótico, resultando numa cultura clandestina do gueto e emergindo todo um modo de ser destes indivíduos.

1.3 DO INÍCIO DO SÉCULO XX A 1969: A CULTURA CLANDESTINA DO GUETO

Do início do século XX até a década de 1920, algumas cidades européias e bairros norte-americanos começaram a desenvolver uma vida homoerótica na clandestinidade, fazendo emergir todo um modo de ser e de viver das sexualidades periféricas. Isto aconteceu especialmente em Paris (primeira capital moderna) e Berlim, que, por suas agitadas vidas cultural e social, reuniam intelectuais, poetas, artistas e personalidades simpatizantes e praticantes do homoerotismo, os quais questionavam os valores morais por meio de seus trabalhos artísticos.

Do início do período entre-guerras (1914) até meados dos anos 1930, Berlim tornou-se um centro cultural mais aberto à vida *gay*.³ Em virtude de sua cultura hedonista, muitos artistas e intelectuais foram atraídos para esta cidade, onde promoveram a arte e a literatura homoerótica, influenciando artistas como Marsden Hartley, Otto Dix e o escritor Christopher Isherwood, que, mais tarde, "relataria suas experiências em Berlim e inspiraria o musical da Broadway e o filme 'Cabaret' " (SMALLS, 2003:224 - tradução nossa).

_

³ Segundo Wilton Garcia (2004:34), o termo *gay*, em uma configuração extremamente americanizada, passa a ser difundido de maneira global e enfatizado nos modismos das metrópoles. Reconhecido como uma terminologia politicamente correta, este termo pressupõe uma identidade de postura ideológica que ultrapassa a orientação sexual, ao ser ampliado em uma perspectiva que (re)dimensiona aspectos socioculturais. De um certo ponto de vista, essa condição *gay*, como um "estilo/tipo" de vida pluridimensional, demonstra uma prática sociocultural determinada por uma circunstância/situação (conduta, atitude, comportamento e linguagem) específica de comunidades *gays*, apontadas aqui como **comunidades discursivas**.



Figura 1 - Marsden Hartley. *Adelard the drowned, Master of the "Phantom"*. Frederick R. Weisman Art Museum, University of Minnesota, Minneapolis.⁴

Os anos de proliferação do segmento gay^5 terminaram pouco antes do início da II Guerra Mundial, com o avanço do nazismo na Europa, fazendo muitos dos seus adeptos partirem para os Estados Unidos.

Neste país, durante a década de 1920, também ocorreu a proliferação desta comunidade em alguns locais específicos, como em Hollywood, conforme relata William Mann (2002:47) em sua pesquisa sobre os bastidores desta cidade no período de 1910 a 1969. O referido autor afirma que, "no início da década de 20, a subcultura gay de Hollywood estava se expandindo rapidamente". Isto se dava em função dos problemas que a I Guerra Mundial causou ao cinema europeu, possibilitando uma rápida ascensão da indústria cinematográfica norte-americana

⁵ Segundo Badinter (1993:113), a expressão "*gay*" já existia desde o século XIX.

⁴ Fonte: SMALLS, 2003:251.

⁶ O termo "subcultura" refere-se a agrupamentos de indivíduos com determinados particularismos, como gostos específicos, modos de ser, idade, gênero, comportamentos, que os diferenciam da cultura na qual estão inseridos.

para atender à demanda de filmes. Houve, então, um aumento da oferta de empregos para diversos profissionais desse setor – como atores, diretores, produtores, figurinistas e decoradores –, muitos deles preenchidos por indivíduos com inclinação homoerótica.

O autor ressalta, ainda, que os estúdios de Hollywood "não só os tolerava, mas eles eram na verdade integrados na própria estrutura do florescente sistema de estúdios" (MANN, 2002:49), principalmente no departamento de figurino:

Para os gays dos departamentos de figurino, existia um ambiente extraordinário de liberdade e tolerância, que não se encontrava praticamente em nenhum outro lugar na indústria americana. Aliás, não é exato dizer que o homossexualismo era simplesmente tolerado no figurino. Dado o fato de que todos os líderes no campo eram gays, é mais correto dizer que era esperado – que ser gay realmente era uma marca característica da profissão. (MANN, 2002:71)

Em conseqüência disso, os bares, clubes e pontos de encontro destinados ao público *gay* proliferavam em 1929, tornando-se bem-sucedidos. Segundo Mann (2002:183), a mídia impressa noticiou, em setembro de 1932, que estes locais estavam "compensando", ou seja, todos davam muito lucro.

Esta visibilidade do homoerotismo masculino e a lascividade de alguns filmes produzidos neste período fizeram alguns setores da sociedade norte-americana protestarem contra a exploração de temas considerados inadequados, culminando na implantação do Código de Produção Cinematográfica no início dos anos 1930. Tal Código censurava cenas que continham nudez, perversão sexual, obscenidade, beijo na boca (de língua), profanação, prostituição, escravidão branca e estupro. Desse modo, o cinema, na década de 1930, tornou-se mais rígido, dando menor espaço para a realização de películas que abordassem os temas citados.

Já os bairros *Harlem*⁷ e *Greenwich Village*, em Nova York, segundo Mann (2002:181):

[...] eram locais de bailes de travestidos extremamente populares, aos quais compareciam tantos convidados *gays* quanto heteros. Lá pelo final dos anos 20 e início da década de 30, o 'veado' já tinha se deslocado da marginalidade urbana para *Times Square*, onde o transformista Jean Malin se tornou célebre na Broadway.

No *Harlem* também se desenvolviam uma subcultura negra e o "*Harlem Renaissance*" – movimento literário, artístico e cultural que revelou diversas personalidades afro-americanas⁸ –, que surgiu já num ambiente mais livre à necessidade de expressão dos *gays* e lésbicas. A visibilidade dessas duas minorias identitárias – negros e homossexuais – fez florescer um espírito de contestação aos valores morais e sociais, principalmente a partir da década de 1960, quando os movimentos étnicos, feministas e homoeróticos ganharam força. Outra contribuição relevante na compreensão do desejo sexual humano diz respeito à área da sociologia, mais especificamente ao trabalho do Dr. Alfred Kinsey (Relatório *Kinsey*), que mostrou que, "em termos de comportamento, os homens dos Estados Unidos não podem ser divididos em dois grupos estanques: homossexuais e heterossexuais" (FRY, MACRAE, 1985:92).

-

⁷ O historiador Michael Adams relata, numa entrevista ao programa "Queer TV" em 2001, que durante os anos 1920 a comunidade gay local gozava de relativa abertura — havia, por exemplo, atividade sexual no cinema "Regent", bailes de travestis e "drag queens". Relata, ainda, que no período de 1920 a 1940 casamentos entre pessoas do mesmo sexo aconteciam no Harlem, celebrados pelo pastor renegado Willard Monroe.

⁸ Gladys Bentley, Richmond Barthé, Alain Locke e Claude McKay, entre outros artistas, fizeram parte deste período de efervescência cultural do *Harlem*.

O zoólogo e entomologista Dr. Alfred Charles Kinsey (1894 - 1956), considerado o pai da sexologia, fez importantes revelações sobre o comportamento sexual humano na América, principalmente em seus livros "Sexual Behavior in the Human Male", de 1948, e "Sexual Behavior in the Human Female", de 1953 – volumes 1 e 2 do supracitado "Relatório Kinsey". Kinsey constatou, por exemplo, que, entre os seus entrevistados, 92% dos homens e 62% das mulheres se masturbavam, e 37% dos homens e 13% das mulheres já haviam tido uma relação homoerótica com orgasmo.

"O relatório *Kinsey*" denunciou que muitos dos comportamentos considerados anormais eram vividos e compartilhados por um grande número de pessoas. Ademais, fez com que as práticas sexuais que eram tidas como anomalias e vividas no privado viessem à tona para uma reflexão do coletivo. Dessa forma, influenciou o modo de vida familiar e social na década de 1950, desenvolvendo nos jovens daquela época um espírito de contestação aos valores vigentes até então.

Um aspecto curioso do trabalho do Dr. Kinsey é a conduta classificatória da homossexualidade. Para ele, é possível classificar o comportamento sexual humano em 8 categorias, desde o indivíduo indiferente sexualmente até os 7 graus de variação possíveis entre heterossexualidade e homossexualidade — ou seja, do heterossexual exclusivo até o homossexual exclusivo. De certa maneira, essa classificação faz com que não se negue a dicotomia existente e, ainda, sugere que se estabeleçam diferentes graus de diferenciação entre as duas categorias.

Diante do exposto, fica evidente que se devem buscar respostas à questão da orientação sexual "desviante" em outras áreas do conhecimento humano, não só na medicina, na psicologia e na religião, mas também na sociologia e na antropologia, por exemplo. Sendo assim, vale retomar a seguinte consideração de Kronka:

[...] acredito que uma explosão discursiva sobre a homossexualidade, dentro da incitação da enunciação do e sobre o sexo, parece se desenhar em dois sentidos: por um lado, a "sociedade heterossexual dominante" tenta explicar e entender a homossexualidade, na maioria das vezes para classificar os homossexuais e submetê-los ao controle (e, de preferência, também ao isolamento); por outro lado, os homossexuais começam a falar de si e a reivindicar a legitimidade de sua orientação sexual. (KRONKA, 2005:35)

Conforme argumenta a autora, fundamentando-se na análise do discurso proposto por Foucault, as relações de poder entre a condição sexual dominante (heterocêntrica) e o homoerotismo (prática desviante) acontecem mediante o controle realizado por uma prática discursiva "normalizadora", regulamentada por diversas áreas do conhecimento humano – já citadas anteriormente –, atribuindo ao homoerotismo masculino um papel periférico e marginalizado.

Portanto, conforme se verificou ao longo desta seção, do início do século XX até os anos 1920, a manifestação do homoerotismo masculino teve uma certa liberdade de expressão. Todavia, a partir dos anos subseqüentes, um mecanismo de controle ocasionou a proliferação de uma cultura de segregação, fazendo esta comunidade desenvolver determinados modos de ser, preferências e hábitos que começaram a ser socialmente conhecidos a partir dos turbulentos anos 1960.

1.3.1 Anos 60: cenário de contestação

Numa perspectiva sociológica, uma influência muito importante foi a da subcultura *beatnik*, nascida nos anos 1950, que contestou a sexualidade restritiva das gerações anteriores e buscou uma maior liberdade de expressão do erotismo, fazendo disso uma ideologia de vida. Fizeram parte desta subcultura os poetas Allen Ginsberg (1926 - 1997), William Burroughs (1914 - 1997) e Jack Kerouac (1922 - 1969) — os dois primeiros assumidamente *gays*, e Jack Kerouac "um simpatizante que tivera encontros casuais com homens enquanto esteve na marinha" (SMALLS, 2003:232 - tradução nossa).

A geração *beat* foi a primeira subcultura urbana jovem a influenciar a formação de uma identidade homoerótica, inspirando os ideais da chamada "contracultura", um movimento que procurou difundir o direito à liberdade de expressão, indo de encontro à restritiva sociedade americana vigente. Esse movimento serviu de inspiração (juntamente com os valores da geração *beat*) para a formação de uma outra tribo⁹ urbana nos anos 1960 – os *hippies*.

Os hippies, com bases valorativas fundamentadas na idéia de paz e amor, pregavam o amor livre e a flexibilização dos papéis socialmente definidos entre os gêneros, respondendo a tudo isso por meio de seu modo de viver, de seu estilo e de sua indumentária – usavam cabelos longos (principalmente os homens) e roupas unissex, comumente de cores brilhantes e estilo incomum. Esta subcultura procurou reforçar a idéia do amor livre e contestar os valores morais da década anterior,

_

⁹ **Tribo** constitui mais que uma divisão em clã, linhagem, aldeia. Trata-se de um pacto que aciona lealdades para além dos particularismos de grupos domésticos e locais.

possibilitando, assim, que os jovens daquele período tivessem uma atitude mais pragmática no sentido de buscarem, mediante contestações e protestos, uma sociedade mais livre de preconceitos.

Destarte, verifica-se que os movimentos sociais tiveram uma importância relevante, organizando grupos com os mesmos ideais e buscando criar ações que modificassem o modo de vida majoritário. Nesse sentido, é no *zeitgeist*¹⁰ característico dessa década que se procurará compreender por que tantos movimentos revolucionários aconteceram nesse período conturbado, mas extremamente importante de nossa época.

Os movimentos revolucionários aconteceram sob a forma de protestos e passeatas realizados por estudantes, *hippies* (com o apoio dos poetas da geração *beat*¹¹), pessoas contrárias à guerra do Vietnã e indivíduos engajados na luta pelos direitos civis. Resultaram num clima propício para a "rebelião de *Stonewall*", abrindo espaço, dessa forma, para uma tomada de posição da comunidade homoerótica quanto à afirmação de um modo de viver a sexualidade de forma digna, com aceitação social e respeito humano.

No período anterior a 1969, outros grupos¹² e movimentos procuraram se organizar, buscando o reconhecimento do direito à liberdade de opção sexual, sem o risco de exclusão por parte do meio social, sendo que "a importância destes grupos

Algumas vezes denominados existencialistas americanos, sentiam-se apartados de tudo, mas, ao contrário da *lost generation*, que os antecedeu, não queriam mudar a sociedade, apenas se esquivar dela, a fim de criar sua própria contracultura. As drogas, o *jazz*, a vida noturna, o zen-budismo e o oculto participaram da criação da cultura beat. (DEMPSEY, 2003:195)

_

¹⁰ Termo cunhado pelo filósofo alemão Hegel que significa "espírito do tempo".

¹² O maior expoente destes grupos organizados foi a Sociedade Matachine. Foi fundada nos EUA em 1948, no mesmo ano em que foi lançado o livro do Dr. Alfred Kinsey "Sexual Behavior in the Human Male". Esta sociedade teve como objetivo defender os direitos civis de cidadãos gays, lésbicas e transgêneros, mas adotando uma postura moderada de atuação.

homófilos¹³ pode ser avaliada pelo fato de que em 1969 havia 150 deles nos Estados Unidos" (FRY, MACRAE, 1985:95).

Segundo Paiva (2007), na França surgiu um importante movimento fundado por André Baudry e denominado "Arcadie" 14, que buscava a auto-aceitação e a integração do grupo homófilo de forma respeitável e digna, sem a necessidade de formação de guetos ou de condutas provocativas por parte do grupo para obter visibilidade e tolerância no convívio social. Esta forma de conduta é baseada em modelos de comportamento socialmente aceitos, o que, de certa maneira, exclui modos de ser não condizentes com os valores morais da sociedade em que estão inseridos.

Apesar destas tentativas de organização, os indivíduos com inclinação homoerótica ainda se viam como "figuras de exclusão". De acordo com Costa (1992:94):

> Diante da opressão do ideal sexual conjugal e da privação de um vocabulário social aprovado para a expressão dos sentimentos homoeróticos, surgiram pelo menos três pautas de condutas possíveis como modelo de reação do homossexual à cultura da privação.

¹³ Neologismo do termo homossexual, adotado pela sociedade Mattachine, por acreditar ser uma expressão mais neutra, sem relação a uma essência que a expressão homossexual apresenta, segundo Fry e MacRae (1985:94).

⁴ A Arcadie, movimento homófilo da França fundado por André Baudry nos anos cinqüenta e que durou até o início da década de oitenta, tinha por objetivo "fazer com que a homossexualidade fosse aceita, mas uma homossexualidade 'respeitável e digna", e propunha "o ideal de uma homossexualidade que se faria admitir à força de discrição". Contra a onda dos movimentos gays norte-americanos dos anos setenta e o come out, o ideal arcadiano de homossexualidade rejeitava a sociabilidade do gueto e o contra-exemplo "desses homossexuais que chocam e provocam", que "só pensam em atolar-se no sexo, não em mudar as coisas". Sobre isso, dizia Baudry: "Um dos slogans da Arcadie, em 1954, era: 'Ao lado dos outros, com os outros'. Hoje, certos homossexuais querem construir um queto, como em São Francisco. Separam-se da coletividade nacional, enquanto nossa doutrina era fundir-se na coletividade. Sem renunciar à diferenca, mas partindo do princípio de que nossa diferença não é a totalidade da nossa existência, e que temos também nossa vida profissional, intelectual etc." Desse modo, o modelo arcadiano de homossexualidade caracteriza-se por um certo teor "moralizante", crítico dos "maus costumes" dos típicos nichos gays, dando-se por missão cuidar da (auto-)aceitação dos milhões de homossexuais "que vivem escondidos, com seus pequenos problemas e suas pequenas alegrias, mas que não participam em nada dos movimentos homossexuais". (PAIVA, 2007:40)

Os três tipos de condutas a que o autor se refere, denotando a reação do homossexual à cultura da privação, são:

- 1 A Cultura "camp" → caracterizada pelo exagero e "fechação"¹⁵ por meio de um vocabulário corporal que, de forma exagerada, evidenciava os gêneros masculino e feminino socialmente aceitos.
- 2 A Cultura Clandestina do Gueto → os que se sentiam excluídos uniam-se, mediante um processo de identificação, com outros indivíduos nas mesmas condições para compartilhar valores e modos de vida em locais clandestinos específicos.
- 3 A Cultura da Negação → formada por indivíduos que rejeitavam o vocabulário e os valores da cultura "*camp*" e do gueto, vivendo enquadrados no "papel" masculino socialmente aceito, ocultando seus desejos homoeróticos, de forma amargurada ou depressiva.

Feita a devida contextualização, vale ressaltar a importância dos guetos para a presente análise, por terem possibilitado uma maior liberdade de expressão e de contato social entre aqueles que se consideravam excluídos. Segundo Wilton Garcia (2004:174):

_

¹⁵ Termo utilizado pela subcultura *gay* para identificar um certo comportamento exagerado ou efeminado.

O gueto, como um lugar fechado, reservado e exclusivo para um grupo e/ou comunidade discursiva, significa muito, pois amplia a contaminação de uma cultura marginal/clandestina, formando redes de conversações. Antes porém, essa exclusividade deve ser destacada pela opressão do cânone, que coloca os demais à margem: um confinamento caracterizado pela opressão do sistema dominante.

O fato ocorrido na noite de 28 de junho de 1969, quando a polícia de Nova York tentou interditar um bar chamado "Stonewall Inn" (local freqüentado pelo subgrupo homoerótico que sofreu intervenção policial por diversas vezes), por sua vez, também se configura como relevante para esta investigação, por se tratar de um episódio que evidenciou a necessidade de os homossexuais lutarem por seus direitos de coexistência e expressarem suas formas "diferentes" de vivenciar o desejo humano, fugindo do padrão hegemônico, socialmente aceito.

A rebelião no bar *Stonewall Inn* não foi o primeiro conflito ocorrido entre policiais e freqüentadores de um bar *gay*. O pesquisador William J. Mann relata que outras batidas policiais ocorreram em bares voltados ao público homoerótico, destacando uma delas que, ao menos momentaneamente, teve grande repercussão. Segundo afirma, "depois de uma batida no *Black Cat* em 1967, mais de 200 pessoas se reuniram para protestar – quase dois anos antes da rebelião de *Stonewall* em Nova York" (MANN, 2002:420). Contudo, o fato não ganhou grande visibilidade na mídia e, ademais, os grupos *gays* não se organizaram no sentido de criar uma consciência de defesa dos seus direitos. Sendo assim, os conflitos ocorridos no bar *Stonewall Inn*¹⁶ são considerados de maior relevância para este estudo, já que culminaram numa maior conscientização dos homossexuais a respeito da necessidade de mobilização.

¹⁶ Para maiores detalhes sobre os conflitos, ver o filme "Stonewall", de Nigel Finch, 1995.

Naquela noite os freqüentadores do bar reagiram e começou uma batalha que durou o fim de semana inteiro. Gritava-se palavras de ordem como "Poder *Gay*", "Sou bicha e me orgulho disso", "Eu gosto de rapazes", etc. Pouco depois a Frente de Libertação *Gay* lançou seu jornal, Come Out (Assuma-se) e decretou-se a data de 28 de julho "Dia do Orgulho *Gay*", em comemoração deste "mito de Origem". Como sempre, os militantes que pretendiam politizar explicitamente a questão homossexual eram uma minoria. Mas o seu posicionamento refletia uma mudança mais generalizada entre uma proporção considerável da população homossexual. (FRY, MACRAE, 1985:96-7)



Desse modo, a Rebelião de Stonewall, ficou como conhecido o episódio de 28 de julho de 1969, se tornou um fato relevância. grande Dessa forma, faz-se necessário compreender а mudança posição que suscitou, tema que será refletido no tópico seguinte.

Figura 2 - Bar Stonewall Inn, Nova York, EUA.¹⁷

¹⁷ Fonte: COLUMBIA UNIVERSITY. *Stonewall and Beyond: Lesbian and Gay Culture*. Disponível em: http://www.columbia.edu/cu/lweb/eresources/exhibitions/sw25/case1.html>. Acesso em: 20/04/2008.

1.3.2 Stonewall: um grito de reconhecimento

O surgimento de variados grupos (raciais, *gays*, estudantis, feministas) diante da necessidade de liberdade de expressão, que se tornou tão premente nesse contexto histórico a ponto de eles procurarem em concomitância formas de exprimir seus valores de vida, fez com que esta época tivesse uma atmosfera propicia à tomada de ações que trouxessem visibilidade à causa destas minorias excluídas. Destarte, a repressão policial ocorrida no bar nova-iorquino acabou gerando uma reação explosiva de indignação e revolta do grupo atingido, que estava cansado de repressões, intolerâncias e culpas internalizadas, dando início a uma ação desafiadora: colocar seus desejos à tona.

De acordo com Fry e MacRae (1985), a forma que os homossexuais encontraram para mostrar indignação a esta forma de tratamento desigual foi gritando: "Poder *Gay*", "Sou bicha e me orgulho disso", "Eu gosto de rapazes", etc. Procuravam, dessa forma, evidenciar a necessidade de serem aceitos e respeitados, como qualquer outro grupo de indivíduos.¹⁸

A manifestação contrária à interdição do bar *Stonewall Inn* tornou-se um "mito de origem". Foi o ponto de partida para a tomada de decisões e atitudes de vários grupos *gays*, que, mediante a incorporação significativa da ação, possibilitaram uma reflexão do grupo homoerótico (tendo como objetivo a busca da

-

¹⁸ Vale conferir a transcrição de um trecho da fala de Eric Marcus, testemunha dos conflitos ocorridos em 27/06/1969. Cf.: E-JOVEM. Socialismo + Gay + Adolescente. *Stonewall: Onde tudo começou.* Disponível em: http://e-jovem.com/tema19.html. Acesso em: 10/11/2006.

[&]quot;Pra mim, foi como se tivessem cutucado a ferida de um ódio que vinha crescendo há muito tempo a esse tipo de abordagem injusta e preconceituosa. Não era minha culpa que muitos bares onde eu podia encontrar outros *gays* eram de propriedade do crime organizado. Graças ao sistema de discriminação oficial por parte das autoridades e da corrupção da polícia (daí as moedas atiradas no início e a frase pichada na frente do bar no dia seguinte ao tumulto: 'Proibição aos gays corrompe os policiais e alimenta a máfia'), estes eram os únicos bares onde era permitido servir homossexuais. Nada disso era culpa minha."

realização do humano), movendo ações e passeatas e agindo para fazer frente ao pré-conceito do meio em que estavam inseridos.

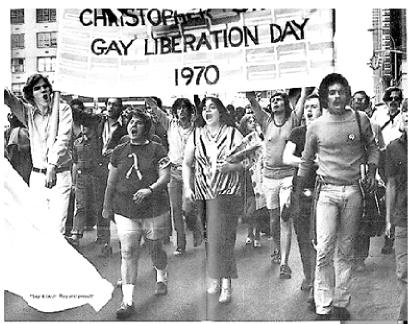


Figura 3 - "Gay Pride", 1970.19

Pode-se perceber, portanto, a grande importância dos eventos acontecidos em 28 de junho de 1969. A partir de então, o processo reflexivo desta subcultura ganhou força, otimizando a formação de grupos organizados de *gays*, lésbicas e transexuais. Tal mobilização desencadeou eventos temáticos com objetivos reivindicatórios e uma série de outras ações que buscavam colocar em voga desejos, necessidades de aceitação e uma série de comportamentos que deram visibilidade a esta comunidade, principalmente durante as décadas de 1970 e 1980, conforme se pretende analisar a seguir.

.

¹⁹ Fonte: COLUMBIA UNIVERSITY. *Stonewall and Beyond: Lesbian and Gay Culture*. Disponível em: http://www.columbia.edu/cu/lweb/eresources/exhibitions/sw25/case1.html. Acesso em: 20/04/2008.

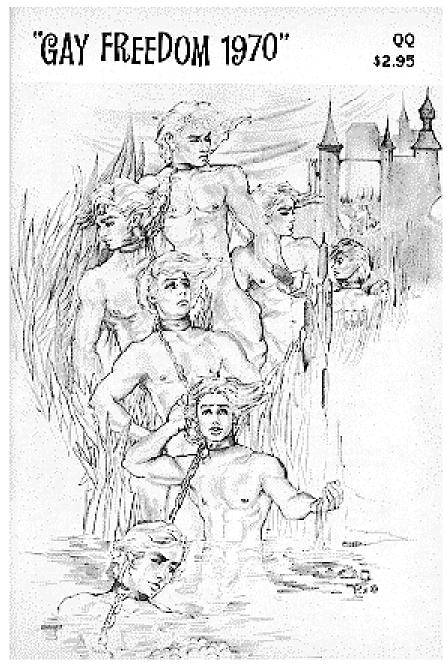


Figura 4 - Detalhe do cartaz comemorativo do primeiro aniversário do movimento de liberação *gay* de 1970.²⁰

²⁰ Fonte: COLUMBIA UNIVERSITY. *Stonewall and Beyond: Lesbian and Gay Culture*. Disponível em: http://www.columbia.edu/cu/lweb/eresources/exhibitions/sw25/case1.html. Acesso em: 20/04/2008.

1.4 PÓS-STONEWALL – A ERA HEDONISTA

Os acontecimentos que ocorreram após os conflitos no bar *Stonewall Inn* são o objeto de estudo deste tópico, em razão de terem influenciado o comportamento jovem nos anos subseqüentes, dando maior visibilidade aos hábitos, aos gostos e às preferências do segmento homoerótico. Tais acontecimentos possibilitaram a discussão sobre o homoerotismo, que ganhou cada vez mais espaço na sociedade ocidental, principalmente entre os norte-americanos e europeus.

Os movimentos estudantis, raciais, feministas e homossexuais da década anterior, somados à ideologia da contracultura, favoreceram uma maior liberação das práticas sexuais, intensificadas durante a década seguinte. Com a melhoria na auto-estima da identidade *gay*, conquistada pelas ações positivas dos conflitos ocorridos em *Stonewall* e de movimentos subseqüentes, o sexo foi experimentado com maior liberdade por este grupo.

Muitos bares, boates, saunas e locais para encontros foram abertos a partir de 1970, beneficiando a proliferação de um mercado direcionado a atender os desejos deste segmento e ganhando notoriedade mediante os meios de comunicação – jornais, revistas, televisão e cinema. A visibilidade na mídia fez com que o mercado de produção de bens de consumo voltasse seu olhar a este segmento, desenvolvendo assim o chamado mercado cor-de-rosa ou *pink-money*.

Com a maximização do mercado cor-de-rosa, ocorrida durante toda a década, fez-se necessária a utilização de símbolos que identificassem os estabelecimentos comerciais deste segmento, como é o caso do "rainbow flag", visto por Garcia (2004:114) como "uma expressão inerente à diversidade. Um ícone

que agrega as potencialidades da diferença *gay*-lésbica [...] indicado por seis cores (vermelho, laranja, amarelo, verde, azul e roxo) expostas na bandeira".

Outra justificativa para a escolha deste símbolo é a de que ele representaria

um outro ícone da comunidade *gay* dos anos 1960 – Judy Garland²¹, fazendo referência à sua atuação no filme "O Mágico de Oz", pela interpretação da música "*Over the Rainbow*".²²

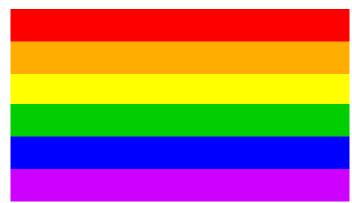


Figura 5 - Rainbow Flag.²³

As questões econômicas ganhavam importância à medida que se percebia o poder de compra deste segmento, o que favoreceu uma relativa tolerância por parte de outros grupos sociais, principalmente pessoas ligadas a este mercado cor-derosa, conforme relata Garcia (2004:124):

A explosão de artigos e serviços sobre o chamado mercado-cor-derosa indica a ampliação de um nicho mercadológico que considera as comunidades *gay*-lésbicas como ponto de convergência para uma dinâmica sociocultural, conforme escreve Parker. A economia cor-derosa, assim, promove uma rentabilidade financeira para os investidores, mas também agencia/negocia uma rede de conversações.

Rodrigues (2007) também aponta o poder aquisitivo do subgrupo como fator primordial para o desenvolvimento do *pink money*, mas observa que este dialogismo

²² Conforme a letra da música sugere, além do arco-íris seria um lugar em que os sonhos de um mundo melhor se realizariam.

-

²¹ Atriz norte-americana que veio a falecer coincidentemente no mesmo dia em que foi estabelecido o dia do orgulho *gay* – 28 de junho. Cf.: MIX BRASIL. *30 anos de Stonewall.* Disponível em: http://mixbrasil.uol.com.br/cio/junho99/espec.htm>. Acesso em: 15/12/2007.

²³ Fonte: MIX BRASIL. *30 anos de Stonewall*. Disponível em: http://mixbrasil.uol.com.br/cio/junho99/espec.htm. Acesso em: 15/12/2007.

só aconteceu por questões econômicas, e não por uma verdadeira aceitação de um modo de vida *outsider*²⁴:

[...] o espaço para as minorias dentro do sistema parece estar se abrindo, com oportunidades de manifestações para grupos *outsiders* tornando-se legítimas pela sociedade. Mas, quem está mais atento pode perceber que a movimentação não se direciona para uma abertura às diferenças, a não ser que estas diferenças possam se transformar em atrativo nicho de mercado. Se os *outsiders* não possuírem determinado poder de capital de giro para a economia de mercado, dificilmente conquistarão dos estabelecidos qualquer espaço para qualquer tipo de expressão. (RODRIGUES, 2007:171)

As questões econômicas citadas estão interligadas a fatores sociológicos e culturais igualmente importantes para o desenvolvimento de um mercado de bens de consumo e de entretenimento, trazendo assim mais notoriedade ao feixe de interesses desta comunidade.

Outro fato pós-Stonewall que se pode considerar relevante é o aparecimento de uma subcultura jovem urbana que se formou, inicialmente em Londres e Nova York, a partir de um movimento musical e social denominado "Glam Rock". O movimento Glam foi, ao mesmo tempo, uma manifestação artística e social, envolvendo jovens ingleses e norte-americanos, em sua maioria, que davam visibilidade a alguns traços da subcultura homoerótica, ressignificando a rígida divisão dos gêneros masculino e feminino e minimizando as diferenças por meio de uma atitude e um visual andrógino, apresentado pelos ícones do movimento musical. Foram eles os responsáveis pela difusão da androginia e pela flexibilização dos papéis sexuais no começo da década de 1970, principalmente por meio da moda que se difundiu nas classes sociais jovens.

_

²⁴ Termo cunhado por Norbert Elias e utilizado pela sociologia. Define um determinado grupo social colocado à margem da convivência social.

Este movimento surgiu no final dos anos 1960 e se estabeleceu na primeira metade dos anos 1970, tendo como referências artísticas David Bowie, Marc Bolan, Gary Glitter, os grupos T-Rex, Queen, Suzi Quatro, entre outros. Seu maior expoente foi David Bowie, que vivenciou os movimentos de libertação sexual da segunda metade da década passada, assimilando as ideologias da contracultura e dos hippies e a estética camp²⁵. Ele inovou a cena artística com uma forma de apresentação cênica e um visual andrógino pela criação de um personagem fictício -Ziggy Stardust. Esta persona apresenta uma indumentária que assimila os guardaroupas masculino e feminino, somados ao glamour dos paetês, lamês, plumas, botas



de salto alto, perucas maquiagem carregada similar a das estrelas de cinema, drag queens e travestis.

Figura 6 - O cantor David Bowie.²⁶

²⁵ Uma certa forma de sensibilidade estética que privilegia o exagero e o artifício. Consultar cap. III – A estética *Camp*. ²⁶ Fonte: POLHEMUS, 1994:74.

Numa perspectiva sociológica, pode-se perceber a importância da cultura jovem no cenário urbano dos anos 1950, 1960 e 1970, quando, a partir da formação de subculturas com ideologias próprias e novos modos de comportamento (como os beatniks, os hippies, os adeptos do *Swinging London*²⁷, da tribo *Glam* e os *Psichedelics*²⁸), tornou-se possível a difusão de uma moda que questiona tanto a divisão binária entre indumentária masculina e feminina como os modos de ser e os papéis sociais de gênero.

A importância das manifestações da cultura jovem durante a primeira metade da década de 1970 refletiu-se numa mudança dos costumes e numa revisão da identidade masculina jovem, que passou a sofrer influências de todas estas alterações sociais, apresentando aspectos da subcultura homoerótica. Já a partir da segunda metade da referida década, surgiu um modismo de grandes proporções – A Era Disco.

Fenômeno que integrou os cenários musical, artístico e social, espécie de fuga utópica das lembranças de um período anterior, marcado pela guerra do Vietnã, pela crise do petróleo e por escândalos políticos (*watergate*), a Era Disco teve início em um momento em que os jovens procuravam uma válvula de escape da realidade por meio da música, da dança frenética e de uma indumentária colorida, cheia de glamour, inspirada numa série de referências, como no funk, no *glam* rock e em traços das culturas negra, hispânica e *gay*.

²⁷ Subcultura urbana nascida em Londres na segunda metade da década de 1960, na qual os integrantes usavam roupas coloridas, na vanguarda da moda, principalmente saídas das lojas da Carnaby Street.

Carnaby Street.

28 Tribo urbana nascida nos EUA na segunda metade dos anos 1960, na qual jovens usavam roupas muito coloridas, inspiradas nas experiências visuais trazidas pelo uso da droga LSD.

No cenário da Era disco, a discotheque "Studio 54", fundada por Steve Rubell e lan Schrager em abril de 1977, foi o ambiente mais destacado para o

desenvolvimento de uma moda e de um "modo" de ser. Artistas e personalidades de destaque pistas transitaram pelas suas coloridas ambientes sofisticados. numa atmosfera hedonista, característica do período. Figuras como o artista plástico Andy Warhol, os cantores Mick Jagger e Elton John, a cantora Grace Jones, o escritor Truman Capote, os estilistas Calvin Klein e Halston, entre outros, frequentaram o Studio 54 no final da década de 1970.

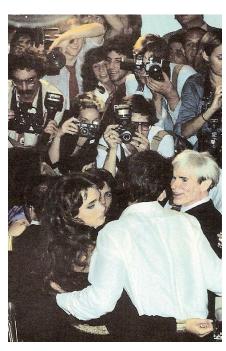


Figura 7 - Brooke Shields, Calvin Klein e Andy Warhol na entrada da *discotheque* "Studio 54", Nova York.²⁹

Vários artistas e freqüentadores do *Studio* 54 com traços de androginia e de homoerotismo fizeram carreira no cenário internacional – como a *drag queen* Sylvester, a cantora Grace Jones e o grupo Village People. Durante suas apresentações na discoteca, Sylvester exibia um guarda-roupa colorido e cheio de brilho, combinado à sua voz mais aguda e aos seus trejeitos femininos. Em contrapartida, a cantora Grace Jones apresentava-se com um visual andrógino, com sua voz mais grave e seu físico de formas mais angulosas.

O grupo musical *Village People*³⁰, por sua vez, representava o universo dos desejos homoeróticos, apresentando-se com figurinos de figuras emblemáticas do

-

²⁹ Fonte: HAA, 1994:19.

³⁰ O produtor Jacques Morali teve a idéia da criação do grupo quando viu Felipe Rose (o índio) dançando de tanga no Studio 54 em 1977. (HAA, 1994:43 - tradução nossa)

estereótipo masculino que povoavam o imaginário dos *gays* – o operário de obras, o motoqueiro (*biker*), o índio, o policial, o marinheiro e o *cowboy*. Todos os integrantes do grupo exibiam corpos másculos e bem torneados, de acordo com o padrão de beleza masculina da época, mas demonstravam uma atitude mais solta, alegre, sensual e dançante, dando visibilidade à cultura hedonista e festiva, característica de uma parcela significativa do segmento homoerótico masculino.



Figura 8 - Grupo musical "Village People".31

A Era Disco ganha relevância neste estudo na medida em que possibilitou que as comunidades minoritárias – homoerótica, étnica e racial – expressassem seus desejos, gostos e atitudes não só nos ambientes fechados das boates, bares e

³¹ Fonte: HAA, 1994:43.

discotheques³², como também em shows, em programas de televisão³³ e nos filmes de Hollywood. Portanto, pode-se dizer que foi uma grande difusora de suas preferências.

É possível que a atitude hedonista deste período e, principalmente, o ambiente sedutor do *Studio* 54 tenham influenciado um de seus ilustres freqüentadores, o estilista Calvin Klein, fazendo-o perceber um importante nicho de mercado – a moda íntima masculina. Este criador desenvolveu uma coleção voltada a este segmento e participou da campanha publicitária de lançamento do produto que, na década de 1980, se transformou num ponto crucial para a compreensão de uma nova forma de se compreender a masculinidade.

1982 foi um ano significativo para a história da indumentária masculina. Na *Times Square*, avenida de Nova York, os transeuntes observavam a foto publicitária da campanha da marca Calvin Klein para lançamento da sua mais recente linha de produtos – *Calvin Klein Underwear*. O cartaz, de grandes dimensões, foi instalado num ponto estratégico para ser visto por um grande número de pessoas. O modelo da foto era o atleta olímpico Tom Hintnaus, com musculatura saliente e bem definida, aparentando excelente forma física e usando nada além de uma cueca branca.

O que tornou a imagem atípica foi a escolha de um modelo de corpo viril e de rosto mais jovem, de traços delicados, lembrando as feições e poses das estatuárias gregas do período clássico, mas numa atitude introspectiva, de deleite

³³ Várias emissoras de rádio e alguns programas de televisão foram importantes meios de difusão da *disco music* nos EUA, em especial a estação de rádio WKTU-FM, em Nova York, e os programas de TV "*Solid Gold*" e "*Midnight Special*". No Brasil a difusão também aconteceu em programas de rádio e TV, como o do apresentador Carlos Imperial, a "Discoteca do Chacrinha", e o "Programa Flávio Cavalcante", que produziu um concurso de dança em 1978.

³² Segundo Erikka Haa (1994), estima-se que, no final dos anos 1970, o número de *discotheques* nos EUA tenha chegado a 20 mil.

com seu próprio corpo. Uma bela imagem, captada pelo olhar sensível do fotógrafo americano Bruce Weber.

Dessa forma, a fotografia, nos anos 1980, passou a ser um veículo expressivo das mudanças no modo de se compreender o masculino. O trabalho do supracitado fotógrafo reforçava uma nova visão do corpo masculino enquanto objeto de desejo.

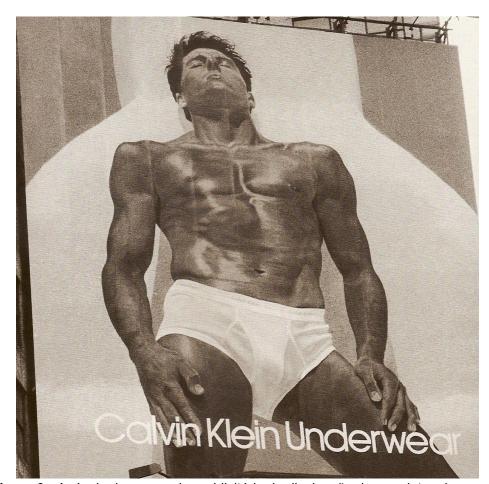


Figura 9 - Anúncio da campanha publicitária de divulgação dos produtos do segmento underwear masculino da marca Calvin Klein. Times Square, Nova York, 1982.34

³⁴ Fonte: WEINBERG, 2004:180.

Como demonstra o anúncio da Calvin Klein, a fotografia tornou-se um meio de expressão artística muito significativo, revelando uma nova concepção do corpo masculino. Muitos fotógrafos trabalharam esta temática durante as décadas de 1970 e 1980, entre os quais Herb Ritts, Artur Tress, Duane Michals³⁵ e Robert Mapplethorpe.

No final dos anos 1970 e, principalmente, durante a década de 1980, o fotógrafo Robert Mapplethorpe chocou a sociedade americana ao realizar trabalhos com temas polêmicos, como o nu masculino, a AIDS e a diversidade racial. A marca de vários dos seus trabalhos é a sexualidade explícita, chamando atenção para o

corpo masculino de uma forma erótica e agressiva, o que causava impacto na época.

As artes visuais também deram visibilidade ao universo da subcultura homoerótica, sobretudo mediante o trabalho de duas grandes duplas de artistas e fotógrafos pertencentes a este segmento - "Gilbert e George" e "Pierre e Gilles". A segunda dupla, em especial, contribuiu para o desenvolvimento de uma temática gay nas artes, uma nova maneira

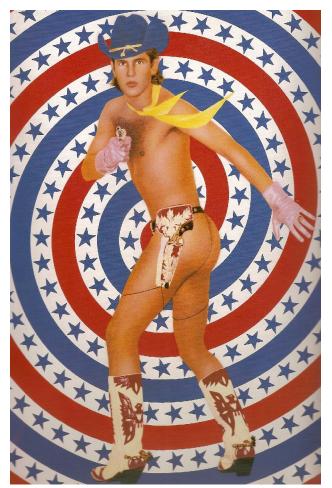


Figura 10 - Pierre et Gilles. The Cowboy – Viktor. 1978.³⁶

³⁵ Consultar apresentação das imagens masculinas divididas em décadas no *cd* em anexo.
³⁶ Fonte: SMALLS, 2003:242.

de expor o corpo masculino. Seus trabalhos contam com fotos de belos homens seminus, em perfeita forma física, mas numa atitude e postura mais "feminilizada". Essas publicações dos anos 1970 e 1980 acabaram por influenciar fotógrafos de moda posteriores a deixar a pose e a atitude masculina mais relaxada e narcisista.

Na indústria cinematográfica se verificou, durante o período em questão, o lançamento de diversos filmes com temática homoerótica (implícita ou explícita). Alguns dos mais significativos foram: "The Boys in the Band" (1970), "Cabaret" (1972), "Um Dia de Cão" (1975), "A Gaiola das Loucas" I e II (1978 e 1980), "Calígula" (1979), "Making Love" (1982), "Querelle" (1982) e "Asas da Liberdade" (1984). O grande alcance de público destas produções fez um número considerável de pessoas conhecer os diversos modos de ser homoeróticos, possibilitando aumentar a reflexão sobre a temática implícita.

Contudo, em 1982, o aparecimento da $AIDS^{37}$ ocasionou uma nova mudança de atitude, visto que, desde o princípio, foi associada à comunidade gay^{38} , em razão de os primeiros casos terem afetado principalmente os seus integrantes.

Os fatos que se seguiram ao surgimento da doença evidenciam que houve uma nova conscientização destes sujeitos enquanto comunidade. Da mesma forma como atuaram socialmente após os conflitos em *Stonewall*, realizaram ações de conscientização sobre a gravidade do problema, buscando a contenção da epidemia por meio da prevenção.

Smalls (2003) e Weinberg (2004) relatam que variadas ações sociais foram produzidas durante a década de 1980 pelo segmento *gay*, para conscientizar e

De acordo com o portal do Ministério da Saúde, os primeiros casos desta doença surgiram entre 1977 e 1978, mas só em 1982 foi adotado, temporariamente, um termo para designá-la – a doença dos 5 H: homossexuais, hemofílicos, haitianos, heroinômanos (usuários de heroína injetável) e *Hookers* (profissionais do sexo, em inglês).

_

³⁷ "Acquired Immune Deficiency Syndrome", que em português quer dizer "Síndrome da Imunodeficiência Adquirida", conforme o portal do Ministério da Saúde do Brasil.

prevenir sobre a doença, buscando, por meio de passeatas, eventos e até da produção de material explicativo, informar sobre a gravidade da epidemia. A exemplo disso, a *ACT UP* (the *AIDS Coalition to Unleash Power*), fundada em 1987 na cidade de Nova York, tinha o propósito de criar "ações diretas para pôr fim à crise da AIDS" (WEINBERG, 2004:17).

De uma atitude hedonista desenvolvida amplamente no período pós-Stonewall para uma organização enquanto grupo buscando conter a crise da AIDS, constata-se que houve uma mudança de atitude significativa durante a década, influenciando o comportamento do sujeito homoerótico desde então.

Neste capítulo pôde-se verificar como o homoerotismo chegou ao século XX com toda uma idéia estigmatizada. O século em questão trouxe muitas reflexões a este objeto de estudo, em especial a mudança de atitude durante os anos 60 e após a rebelião de *Stonewall*, modificando o comportamento deste segmento no sentido de buscar aceitação social, profissional e familiar a seus modos de convivência social. Todas as transformações ocorridas do pós-*stonewall* até 1984 trouxeram à tona uma nova construção social a respeito do "olhar homoerótico" no que diz respeito a modos de vida e objetos de desejo sexual.

No capítulo seguinte investigar-se-á a construção social de um olhar cultural sobre o desejo homoerótico masculino, como resultado das relações entre os fatos abordados até aqui.



O DESEJO HOMOERÓTICO MASCULINO

2.1 UM ESTUDO MULTI/INTERDISCIPLINAR SOBRE O "DESEJO HOMOERÓTICO"

Diante dos fatos analisados no capítulo anterior, pôde-se concluir que a condição marginal e a conseqüente cultura do gueto possibilitaram ao sujeito homoerótico desenvolver uma subcultura de resistência. Verificou-se, ainda, que, após os conflitos ocorridos no bar *Stonewall Inn* — mais especificamente no período entre 1969 e 1984 —, esta comunidade, por meio da expressão de seus desejos e modos, conseguiu obter maior visibilidade social e autonomia, buscando um viver mais tolerante dentro de seu espaço de convivência. Dessa forma, todo um olhar sobre o desejo homoerótico foi construído por meio das relações sociais deste grupo minoritário com o grupo hegemônico.

Charles Taylor (1997:26), ao investigar a questão das relações sociais, coloca a autonomia como um dos valores democráticos modernos no Ocidente, relacionando-a com o respeito pela vida e integridade humanas. Só desta maneira torna-se possível a análise de traços identitários de minorias subalternas.

Nesta dissertação parte-se do pensamento de que o olhar homoerótico construído culturalmente é hedonista, característica das sociedades modernas e democráticas. A idéia é reforçada por Lipovetsky (1989:230), que aponta como valores democráticos a autonomia, o hedonismo e o psicologismo.

Lipovetsky também cita as análises de Edgard Morin no sentido de compreender como a cultura de massa possibilitou o culto da individualidade moderna e do hedonismo desde os anos 1920:

^[...] as célebres análises de E. Morin são perfeitamente esclarecedoras e justas: a cultura de massa, desde os anos 1920 e 1930, funcionou como agente de aceleração do declínio dos valores tradicionalistas e rigoristas, desagregou as formas de comportamento herdadas do passado propondo novos ideais, novos estilos de vida

fundados na realização íntima, no divertimento, no consumo, no amor. Através das estrelas e do erotismo, dos esportes e da imprensa feminina, dos jogos e das variedades, a cultura de massa exaltou a vida de lazer, a felicidade e o bem-estar individuais, promoveu uma ética lúdica e consumista da vida. (MORIN, apud LIPOVETSKY, 1989:222)

Vale ressaltar ainda que, de acordo com a profundidade da questão, esta investigação não tem por objetivo atribuir uma identidade ou essência homoerótica a estes indivíduos, dado o risco de se criarem rótulos que não consigam abranger todo o universo expressivista dos desejos humanos.

2.2 O EROTISMO MASCULINO E O SENTIDO VISUAL

Compreender a construção de um olhar homoerótico que enfatiza o hedonismo implica um estudo sociológico e psicológico das diferenças entre os gêneros, haja vista que o erotismo se manifesta de maneira diferente entre o masculino e o feminino. No campo da psicologia e sociologia, Francesco Alberoni³⁹ (1986) realizou um estudo detalhado das distinções do erotismo entre os gêneros, baseando-se na psicanálise freudiana e nas idéias de Beatrice Faust (1981), afirmando que o erotismo masculino é mais visual, mais genital, enquanto o feminino caracteriza-se como mais tátil, muscular, auditivo, mais ligado aos odores, à pele, ao contato.

Barcellos⁴⁰ (2002) reforça este conceito, relacionando-o ao desejo homoerótico, ao afirmar que:

⁴⁰ Prof. Dr. da Universidade Federal Fluminense e professor adjunto da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

-

³⁹ Francesco Alberoni é jornalista, sociólogo e atuou como professor de psicologia e sociologia nas universidades de Lausanne, Catania e na Universidade Católica de Milão, entre outras.

Um elemento muito comum em certas vertentes da cultura *gay*, a saber o predomínio da imagem sobre a palavra. Em muitas de suas manifestações, a cultura *gay* mostra uma tendência muito clara para a visualidade e a gestualidade, o que a leva a centrar-se antes em ícones que em discursos. (BARCELLOS, 2002:128)

De acordo com estes autores, o erotismo masculino apóia-se mais especificamente no sentido humano da visão para despertar a libido. Alberoni (1986) também aponta que no erotismo masculino há uma preocupação com a intensidade do encontro sexual, diferenciando-se neste aspecto do erotismo feminino, que busca uma continuidade na relação, um conjunto de emoções e sensações que evidenciem a sucessividade do interesse masculino.

Segundo o autor, o erotismo masculino é absolutamente o inverso da ética. Esta impõe que se considere o outro ser humano como fim, e jamais como meio. Ele ainda afirma: "Para o macho, o prazer sexual é um fim por si mesmo." (ALBERONI, 1986:61)

O homem, de maneira geral, privilegia a idéia do contato físico, independentemente da necessidade de uma relação afetiva⁴¹, atitude que é mais incomum às mulheres. Como abordado no capítulo anterior, a liberação sexual ocorrida durante a década de 1970 possibilitou o aumento das relações entre os sexos, haja vista que, "em suas fantasias, os homens desejam fazer amor com muitas mulheres e sem muitas complicações sentimentais" (ALBERONI, 1986: 87).

prostitutas, já que ele dizia estar apaixonado pela sua namorada, a personagem Vivi (presa na Argentina após a fuga do grupo). Corvo responde: "Vivi ficou com a minha alma, mas o pinto veio junto comigo." (MALYSSE, 2002)

41 Esta idéia pode ser observada no filme "Plata Quemada", do diretor argentino Marcelo Piñeyro, de

^{1999.} É um filme que relata um fato ocorrido em Buenos Aires e em Montevidéu em 1965. É a história de dois criminosos *gays* – Angel e El Nene – conhecidos como "os gêmeos". Numa cena em que estão se dirigindo de carro ao esconderijo do grupo do qual fazem parte em Montevidéu, travam uma conversa com outro colega de assalto, o corvo, que fala com entusiasmo das prostitutas locais. Num dado momento da conversa, El Nene questiona o fato de o corvo estar tão interessado nas

Alberoni, fundamentando-se nas idéias de Foucault, também ressalta que entre o público *gay* esta característica do erotismo descontínuo é ainda mais ressaltada devido às restrições sociais:

Em uma recente entrevista Michel Foucault disse que a promiscuidade no homossexualismo masculino é o resultado da repressão do homossexualismo e, em particular, do namoro. Não foi possível desenvolver uma cultura do namoro – observa – porque havia a necessidade de esconder e a urgência de concluir. (ALBERONI, 1986:97)

Em seguida, afirma ainda:

[...] no mundo *gay*, o sexo vem antes do amor. A estrutura da vida *gay* exige que se ponha de lado o romantismo, que se freqüentem determinados bares, que se façam experiências eróticas quase impessoais. (ALBERONI, 1986:98)

Outro ponto importante no estudo de Alberoni é o fato de ressaltar que a libido masculina é ativada pela beleza física, pela forma do corpo, tendo um olhar erótico, e não estético, sobre o objeto. Ele afirma que o olhar masculino é erótico e o feminino estético. Aponta também que os homens ou têm uma visão global ou então são atraídos por detalhes do corpo do outro.

Dessa forma, pode-se dizer que o olhar erótico masculino é fetichista, idéia ratificada por Valerie Steele (1997), que se baseia nos trabalhos do psiquiatra Robert Stoller para desenvolver suas análises sobre a questão do fetiche, argumentando que, "depois de estudar fantasias eróticas e comportamento sexual por muitos anos, o psiquiatra Robert Stoller concluiu que fetichizar é a norma para homens, não para mulheres" (STEELE, 1997:20).

Desse modo, esses dois pesquisadores nos trazem pistas de determinadas características psicológicas deste olhar fetichista, características estas que podem ser observadas em um número considerável de sujeitos com inclinação homoerótica, o que leva a crer que predomina entre tais indivíduos um olhar hedonista. Diante deste pensamento, é possível levantar uma outra questão relevante a este estudo – a proliferação das imagens eróticas e pornográficas⁴², tanto nas manifestações artísticas como na cultura de massa voltada ao universo masculino *gay*.

2.3 HOMOEROTISMO, ARTE E IMAGEM NO PERÍODO PRÉ-STONEWALL

Neste tópico, a antropologia visual⁴³ é empregada para se investigar como as representações imagéticas deste período legitimaram-se "como fatores culturais identificadores do que seria o gosto geral do segmento" homoerótico, no que diz respeito à idéia do imaginário dos desejos sexuais. (RODRIGUES, 2007:36)

O erotismo masculino, ativado, portanto, predominantemente pelo sentido visual, favorece a exploração da imagem erótica e pornográfica, principalmente no público *gay*, em especial desde o século XIX.⁴⁴ Como visto no capítulo anterior, a repressão social, política e religiosa vivida por este grupo no decorrer daquele período⁴⁵ abriu espaço para a procura das imagens consideradas eróticas,

⁴³ A antropologia visual diz respeito à utilização de material visual ou audiovisual em estratégias de pesquisa de campo, mas também ao estudo e à representação de sistemas visuais e de culturas visíveis, do modo como o mundo é visto e de quais são suas imagens, assim filtradas, que constituem o consenso visual da sociedade estudada. (BANKS, MORPHY, apud MALYSSE, 2002:88)

⁴⁴ O Prof. Dr. José Carlos Barcellos também aponta uma tendência muito clara para a visualidade e a gestualidade na cultura *gay* no artigo "Literatura e homoerotismo masculino: entre a cultura do corpo e o corpo da cultura". In: LYRA, GARCIA, 2002:129.

.

⁴² A pornografia representa, costumeiramente, o sexo, faz dele um objeto imóvel (fetiche), incensado como um deus que não sai do seu nicho. A foto erótica, ao contrário [...], não faz do sexo um objeto central; ela pode muito bem não mostrá-lo; ela leva o espectador para fora de seu enquadramento. (BARTHES, apud RODRIGUES, 2007:91)

⁴⁵ Michel Foucault (1988:9) ressalta a rigidez dos códigos morais naquele período comparando-os com o século XVIII: "Diz-se que no início do século XVII ainda vigorava uma certa franqueza. As práticas não procuravam o segredo; as palavras eram ditas sem demasiado disfarce; tinha-se com o

apresentando o corpo masculino como objeto de desejo, servindo como uma espécie de válvula de escape para aliviar a libido, mediante a contemplação e a excitação sexual provocada por tais imagens.

Esta idéia é plausível considerando-se o estudo de Luís Gatti⁴⁶ (2002:34), que diz respeito à comercialização dos cartões postais retratando (entre outras imagens eróticas) a figura do fisiculturista Eugen Sandow⁴⁷ seminu. Sandow, segundo o autor, foi "um dos criadores do fisiculturismo, e também o primeiro a divulgar seu método pelos jornais e pelo cinema".

Essas fotos, efetivamente, protagonizaram um circuito de imagens eróticas em forma de cartões postais que se intensificou com a banalização da fotografia na segunda metade daquele século. O pesquisador e crítico Tom Waugh nota que era enorme o mercado de cartes postales com imagens eróticas. (GATTI, 2002:36)

Desde o século XIX, a circulação destas imagens era destinada a um público essencialmente masculino, pois, levando-se em conta a rígida moral vitoriana do referido século, não eram produzidas nem destinadas às mulheres, que "[...] não se interessam particularmente em olhar a fotografia de um homem nu. De um modo geral, isso não as excita sexualmente" (ALBERONI, 1986:12).

Gatti compartilha a mesma idéia do pesquisador David Leddick, que, em seu livro "The male nude" (1998), ressalta a popularidade do fisiculturista Eugen Sandow e dos cartões postais na época. Dessa forma, os autores afirmam que a grande procura deste material se dava para satisfação de um desejo homoerótico.

ilícito uma tolerante familiaridade. Eram frouxos os códigos da grosseria, da obscenidade, da decência, se comparados com os do século XIX."

⁴⁶ Professor Dr. da Universidade de São Carlos, SP.

⁴⁷ Segundo David Leddick (1998:21), Eugen Sandow era um fisiculturista, nascido na Prússia Oriental, que se tornou conhecido como "o homem mais forte do mundo"; depois de emigrar para os Estados Unidos, trabalhou com o empresário Florenz Ziegfeld, que passou a exibi-lo como "o homem mais perfeito do mundo".

Rodrigues (2007:47), ao tratar de outros veículos destinados ao consumo de imagens pornográficas, reforça este pensamento, argumentando que a procura destas imagens por esse público serve para a satisfação do desejo sexual, "através do consumo contemplativo dos ensaios fotográficos sem ônus social ao sujeito".

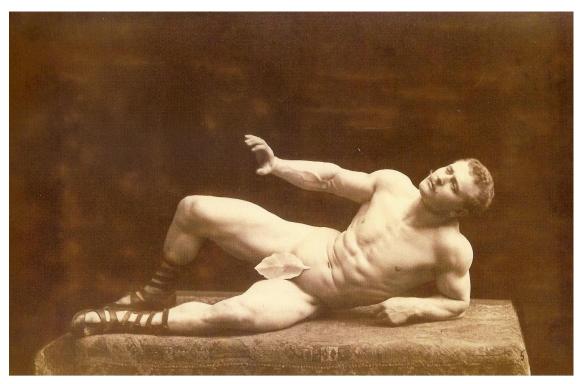


Figura 11 - Benjamin Falk. *Eugen Sandow as the Dying Gaul.* 1894. Albumen print, $4 \frac{1}{4} \times 6 \frac{1}{2}$.

Leddick (1998) e Weinberg (2004), por sua vez, apontam que a fotografia, desde o século XIX, desempenha um importante papel na exploração do corpo masculino enquanto objeto de desejo para a satisfação das fantasias homoeróticas. Os autores citam os trabalhos dos fotógrafos Wilhelm von Gloeden, Guglielmo Plüschow, Theodor Hey, Fred Holland Day, entre outros, que retrataram jovens efebos nus e seminus imitando a estatuária da Grécia Antiga.

⁴⁸ Fonte: WEINBERG, 2004:21.

.



Figura 12 - Wilhelm von Gloeden. Two Young Men. Photography. 49

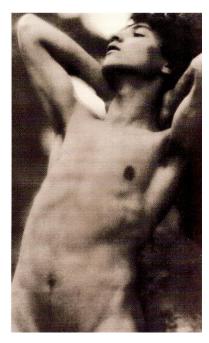


Figura 13 - F. Holland Day. ³/₄ *Lenght*, *Nude Male Youth.* 1907. Platinum print, 7 15/16 X 4 13/16. ⁵⁰

⁴⁹ Fonte: SMALLS, 2003:172. ⁵⁰ Fonte: WEINBERG, 2004:27.

Tanto os cartões postais de Sandow quanto as imagens erotizadas dos fotógrafos citados buscavam, por meio da imitação das poses das obras artísticas consagradas do mundo antigo, sua valorização enquanto expressão artística, procurando justificar dessa maneira o forte apelo homoerótico que continham. Faziase necessário buscar esta relação entre arte e erotismo, tendo em vista o contexto histórico em que tais imagens e cartões foram produzidos, num período marcado pelo forte moralismo vitoriano.

Todavia, a fotografia do fim do século XIX e início do século XX não foi o único meio de expressão do homoerotismo. Outras linguagens artísticas também serviram para expressar os objetos de desejo, em especial a pintura e a ilustração, que apresentaram exemplos contundentes do imaginário sexual da comunidade *gay*.

Portanto, verifica-se que as manifestações artísticas exerceram um papel de fundamental importância, contrabalançando as idéias de heresia, anormalidade e doença citadas anteriormente, mediante trabalhos de escritores, poetas e artistas que manifestaram o imaginário do desejo homoerótico em suas obras. Um dos primeiros a agir nesse sentido foi o poeta e pintor Elisar von Kupffer⁵¹ (1872 - 1942), que, em 1899, rejeitou os termos "homossexualidade" e "uranismo" por carregarem uma carga implícita de patologia, desvio, doença, criando novos termos para indicar o homoerotismo, como *Lieblingminne* (amor nobre, cavalheiresco) e *Freundesliebe* (amor de amigos). Ele via mérito no amor entre jovens rapazes, na pedagogia do erotismo e no culto do relacionamento romântico, promovendo "[...] estas idéias em seus textos e em uma série de pinturas que elevavam a androginia a um status de perfeição humana" (SMALLS, 2003:183 - tradução nossa).

_

⁵¹ Segundo Smalls (2003), Von Kupffer e seu amigo alemão Eduard von Mayer chegaram a criar uma doutrina esotérica denominada *Klarismus* e construíram uma espécie de Santuário na Suíça, um espaço dedicado a representar suas idéias sobre androginia e amor entre jovens rapazes.

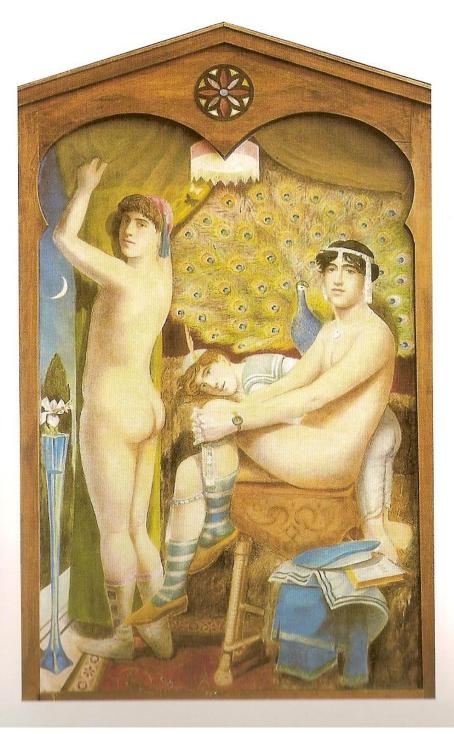


Figura 14 - Elisar von Kupffer. *Tre Anime: antiquità, oriente e tempi moderni.* 1913. Tempera sobre tela. Centro Culturale, Museo Elisarion, Minusio. ⁵²

⁵² Fonte: SMALLS, 2003:185.

Durante este período, as representações imagéticas – dos cartões postais, da fotografia e dos trabalhos pictóricos dos artistas citados – inspiravam-se em dois tipos de figuras masculinas que faziam parte das fantasias homoeróticas: jovens do tipo "efebo" e "homens fortes⁵³", másculos, viris, a exemplo do fisiculturista Sandow e das figuras masculinas do pintor George Bellows. Este, a partir da idéia do culto à

esporte⁵⁴. saúde pelo justificou, de certa forma, a preocupação com a busca de um corpo dentro dos padrões greco-romanos, servindo para aliviar a libido sexual desta subcultura.55



Figura 15 - George Bellows. Stag at Sharkey's. 1909. Óleo sobre tela, 36 1/4 X 48 1/4.56

A I Guerra Mundial deu grande visibilidade a profissões ligadas às forças armadas – militares e marinheiros –, que acabaram sendo diretamente relacionadas à questão da masculinidade e força. Vários artistas apresentaram trabalhos cujas representações da figura masculina estão diretamente ligadas a este tema. É o caso

⁵³ A expressão "homem forte", aliás, tinha conotações homoeróticas. Os modelos mais comuns de representação homoerótica eram exatamente o Efebo, ou jovem imberbe, e o Homem Forte (ancestral dos atletas e das atuais barbies - apelido que tem origem na boneca infantil, epítome de feminilidade, e que é atribuído, no Brasil, a gays fisiculturistas). (GATTI, 2002: 37)

⁵⁴ O autor afirma que, a princípio, as revistas de fisiculturismo (populares na época) se propunham apenas a informar a respeito de regimes e de exercícios de musculação. Os editores, entretanto, comecaram a perceber o grande público de indivíduos do sexo masculino interessados em admirar as formas físicas dos atletas. Com isto, comecaram a enfatizar o erotismo por meio das poses mais sedutoras dos modelos fotografados. (LEDDICK, 1998:26)

⁵⁵ Consultar cd demonstrativo das figuras masculinas representadas pelos artistas mais significativos do período em anexo. ⁵⁶ Fonte: WEINBERG, 2004:23.

de Marsden Hartley⁵⁷ e Joseph C. Leyendecker, que retrataram corpos com a musculatura desenvolvida pelos exercícios físicos. Isto se deu também pelo fato de que "o treino militar durante a guerra tinha igualmente posto o acento tônico na forma física. Os homens que voltavam da frente de batalha estavam habituados aos exercícios e à manutenção da musculatura" (Leddick,1998:164).

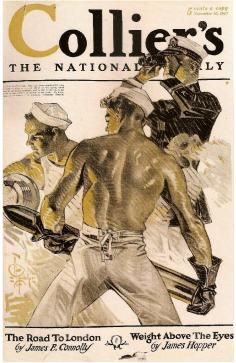


Figura 16 - Joseph C. Leyendecker. *Collier's*. 10*of* November 1917, vol.60.⁵⁸



Figura 17 - Marsden Hartley. *Portrait a German Officer.* 1914.⁵⁹

Durante as décadas de 1920, 1930 e 1940, artistas com inclinações homoeróticas apresentaram em seus trabalhos representações masculinas com efebos, esportistas, operários, militares e marinheiros, contribuindo para disseminar

-

⁵⁷ Antes do início da I Guerra Mundial, o pintor e poeta Marsden Hartley viajou para Berlim e se apaixonou por um militar alemão. Também desenvolveu um fetiche por uniformes militares, botas e outras insígnias. (SASLOW, apud SMALLS, 2003:202 - tradução nossa)
⁵⁸ Fonte: WEINBERG, 2004:48.

⁵⁹ Fonte: WEINBERG, 2004:36.

o universo do imaginário gay. Na pintura⁶⁰, podem-se citar como exemplos os



artistas Charles Demuth, Paul Cadmus, Rockell Kent, Jared French, Fletcher Martin, Pavel Tchelitchew, Hugo Gellert e Arthur Murphy. Na escultura, destacaramse Richmond Barthe e Douglas Tilden; e na fotografia, Herbert List e Brassaï.

Figura 18 - Charles Demuth. Two Sailors Urinating. 1930. Aquarela e grafite, 13 1/4 X 9 1/2.61

Nos anos 1940, George Platt Lynes e Minor White, no campo da fotografia, destacaram-se por apresentar figuras masculinas com corpos musculosos e rostos jovens. Já no campo da ilustração, Neel Bate (Blade) sobressaiu-se representando jovens bem-dotados em atitudes explicitamente pornográficas. Destarte, inovou a representação do homoerotismo, servindo de inspiração, na década seguinte (1950), para outro famoso ilustrador, Touko Laaksonen (1920 - 1992), conhecido como Tom of Finland. Segundo Smalls (2003:234), "a popularidade de Tom of Finland nas comunidades homossexuais nos Estados Unidos se manteve durante as décadas de 1950, 1960 e 1970". Em seus trabalhos predomina a representação de homens viris,

Consultar apresentação das imagens masculinas divididas em décadas no cd em anexo.
 Fonte: WEINBERG, 2004:46.

de uniforme e em atitudes sexuais explicitamente pornográficas. Ainda de acordo com Smalls (2003:234), "ele criou os ícones do estereótipo masculino que incluem: caminhoneiros, motoqueiros com jaquetas de couro, caubóis, soldados e o policial".

Outro elemento significativo para se compreender como as representações visuais do desejo homoerótico manifestaram-se neste período é o aparecimento de uma revista de fisiculturismo nos anos 1950 – a *Phsyque Pictorial*. Antes da II Guerra Mundial já se produziam revistas voltadas para a prática de fisiculturismo, mas, conforme Leddick (1998) e Lotufo (2003):

A princípio, as revistas de culturismo também eram inocentes veículos para trocar conselhos acerca do regime e da musculação. Mas as suas imagens de jovens fortes e sãos seduziam igualmente um conjunto de leitores homossexuais que nunca punham os pés num ginásio. Os editores compreenderam isso rapidamente e começaram a apresentar os seus campeões de culturismo em formas muito atraentes. (LEDDICK, 1998:26)

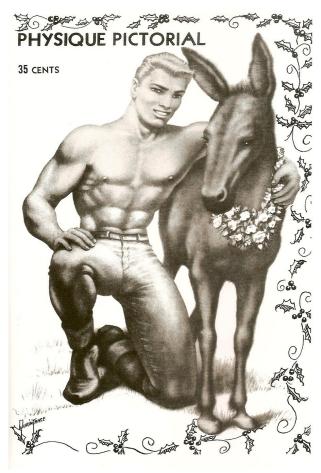
Alguns fotógrafos começaram a fazer fotos de homens musculosos usando tangas minúsculas ou estando completamente nus, publicadas em revistas sobre fisiculturismo ou vendidas em forma de postais. Essas imagens eram conhecidas como *Beefcakes* (bolos de carne) e se tornaram bastante populares. Camufladas sob o interesse pelas práticas de fisiculturismo e da boa forma, claramente essas fotos tinham um apelo homoerótico e alguns fotógrafos, como Bob Mizer, tornaram-se ícones desse tipo de trabalho. Uma primeira manifestação de "homem-objeto". (LOTUFO, 2003:77)

Segundo Weinberg (2004:115), a revista *Physyque Pictorial*, criada pelo empresário Bob Mizer⁶², apresentava fotos de homens musculosos em poses mais erotizadas, além de ilustrações de artistas do período, entre os quais George Quaintance, Fred Matthews e Art Bob, provavelmente todos pseudônimos.

-

⁶² Hollywood, talvez não surpreendentemente, também se tornou berço da moderna indústria de pornografia *gay*. Em 1945, Bob Mizer fundou a Associação de Modelos Atléticos, e logo tinha uma lista de mala direta de 5.000 nomes para distribuir seus folhetos repletos de homens jovens e másculos (escassamente) vestidos de gladiadores, jogadores de futebol e coisas do gênero. Com tantos modelos chegando a Los Angeles diariamente, Mizer constituiu um negócio e tanto e motivou uma infinidade de imitadores desse tipo de modelo físico. (LEDDICK,1998:306)

O autor assevera que as figuras contidas nesta revista tiveram grande procura na



comunidade homoerótica e influenciaram artistas como David Hockney, que se inspirou numa fotografia de um jovem atlético publicada em 1961 para desenvolver a sua tela "Boy about to Take a Shower" (1964 - 1969)

Figura 19 - George Quaintance. Capa da revista *Physique Pictorial*, 1953.⁶³

Além da fotografia, da pintura e da ilustração, outro meio de expressão artística também deve ser levado em conta neste estudo – o cinema. Por meio da produção de mitos, os filmes de Hollywood difundiram e influenciaram populações, estabelecendo padrões de beleza masculinos que variavam de acordo com as épocas, conforme afirma Mann (2002:121):

⁶³ Fonte: NÉRET, 2004:127.

_

Durante toda a década de 20, a imagem do galã na tela se tornou cada vez mais andrógina. Valentino, Ramon Novarro, Antonio Moreno, até John Barrymore e John Gilbert estavam bem longe de serem os caubóis sexualmente livres e ambíguos, fizeram dos homens símbolos sexuais como as mulheres, da mesma forma que o fenômeno da década de 70. Esses astros mais belos e mais efeminados representavam uma nova era, quando a ambigüidade sugeria cultura, a cultura inspirava o sucesso, e o sucesso era considerado sexy.

Mann (2002) indica também que os padrões de beleza mudaram na década de 30 em razão de os filmes de Hollywood terem sofrido maior repressão, trazida pelo Código Hays. Os filmes que, nessa época, retratassem perversões sexuais (incluindo o homossexualismo) eram censurados. Dessa forma, os personagens gays praticamente desapareceram e a figura masculina se tornou mais viril e rude.



Figura 20 - Ramon Novarro, ator mexicano.⁶⁴



Figura 21 - Antonio Moreno e Póla Negri em "*The Spanish Dancer*", 1923.⁶⁵

⁶⁴ Fonte: IDEOFACT. Disponível em: http://www.ideofact.com/archives/000695.html. Acesso em: 13/04/2008.

⁶⁵ Fonte: GOLDEN SILENTS. *Antonio Moreno (1887 - 1967)*. Disponível em: http://www.goldensilents.com/stars/antoniomoreno.html. Acesso em: 14/40/2008.

A representação dos *gays* no cinema reapareceu paulatinamente e de forma muito discreta até a década de 1960. As referências ao homoerotismo nos filmes eram indiretas, nunca explícitas, sempre com personagens ambíguos ou "figuras atormentadas e infelizes pela condição sexual"⁶⁶, fato que só mudaria no final da década de 1960, pela liberação sexual e pelos movimentos em favor dos direitos civis desta subcultura.

Traçando-se uma relação entre a produção artística citada até o momento e a produção cinematográfica de Hollywood, é possível constatar que, durante a década de 1920, o padrão de beleza masculino difundido pela cultura de massa (o cinema) não era tão másculo quanto o da década posterior, sendo que o mesmo se pode dizer a respeito das representações imagéticas em outros meios de expressão, como visto até então, havendo uma correlação entre eles.⁶⁷ Nas décadas de 1930, 1940 e 1950, as figuras masculinas nas artes, na fotografia e no cinema tornaram-se mais viris e fortes, disseminando padrões estéticos e comportamentais, imortalizados nas figuras dos principais astros — Clark Gable e John Wayne nos anos 1930; Humphrey Bogart, Gary Cooper e Cary Grant nos anos 1940; e Marlon Brando, James Dean e Montgomery Clift nos anos 1950.⁶⁸

Na década de 1960, as representações imagéticas passaram a dar preferência a rapazes mais jovens e musculosos, como se pode conferir nas de Bob Mizer para a Physique Pictorial, sendo conhecidas também como "beffcakes" 69. Grande parte das fotografias era apresentada ora com musculatura bem torneada, ora com uniformes, representando imagens estereotipadas da masculinidade.

66 O roteirista Barry Sandler faz esta afirmação no filme "Celulóide Secreto" (*The Celluloid Closet*), 1995, de Rob Epstein e Jeffrey Friedman, inspirado no livro de Vito Russo.

_

⁶⁷ Os astros masculinos de Hollywood da década de 1920 e um grande número de imagens artísticas de homens extraídas da pintura e fotografia do período apresentam uma figura mais ambígua, não tão "masculinizada", como durante a década posterior.

⁶⁸ Consultar apresentação das imagens masculinas divididas em décadas no cd em anexo.

⁶⁹ Tradução: "bolos de carne" – imagens de homens jovens e atléticos publicadas na revista *Physique Pictorial* ou comercializadas sob a forma de cartões postais, segundo Lotufo (2003:76).

Exibiam jovens com peças de vestuário e acessórios que simbolizavam as figuras do caubói, marinheiro, fazendeiro, militar, toureiro, entre outras, que figuravam a masculinidade dos jovens fotografados.

Do mesmo modo que foi difundido um padrão hegemônico de masculinidade nestes meios de expressão artística, a figura do gay tornou-se estereotipada, tanto fisicamente como no comportamento delicado. Um exemplo pertinente é a relação entre a representação do homem efeminado na pintura de Paul Cadmus intitulada

"The Fleet's In!" personagem "Ernest" do filme⁷⁰ "Our Betters" (1933). Este é apresentado como homem delicado. um franzino, de bigode fino e boca pintada, quase mesmo modo que a figura maquiada е de sobrancelhas finas que oferece cigarros ao marinheiro na tela de Paul Cadmus.



Figura 22 - Paul Cadmus. The Fleet's In! 1934. Óleo sobre tela.71

⁷⁰ In: Celulóide Secreto (The Celluloid Closet). Direção de Rob Epstein e Jeffrey Friedman. TriStar Pictures. EUA, 1995.

71 Fonte: WEINBERG, 2004:51.

Outro exemplo claro do clichê é a capa da revista *Mad Magazine* de janeiro de 1969, representando o homossexual masculino usando vestidos, numa matéria irônica sobre as preferências do público *gay*:



Figura 23 - "Mad Magazine", January 1969.⁷²

A representação de uma figura "efeminada" sofreria modificações após os conflitos de *Stonewall Inn* e os movimentos sexuais subseqüentes, apresentando outros modos de representação do indivíduo homoerótico e seu desejo sexual, conforme se pretende abordar no subcapítulo seguinte.

=

⁷² Fonte: STREETLAUGHTER. *Gai Lib – Mad Magazine*. Disponível em: http://ukjarry.blogspot.com/2007/12/30-gay-lib-mad-magazine.html. Acesso em: 11/04/2008.

2.4 PÓS-STONEWALL: ESTEREÓTIPOS DO DESEJO HOMOERÓTICO MASCULINO

As manifestações sociais organizadas pelos movimentos homófilos e toda a visibilidade que sucedeu aos conflitos em *Stonewall Inn* culminaram na explosão discursiva sobre o assunto e, conseqüentemente, na mudança relativa à imagem social deste grupo. Tal mudança se refletiu nas características predominantes na maior parte das imagens homoeróticas apresentadas pelos diversos veículos midiáticos, como se verá no decorrer deste tópico.

Já em outubro de 1969 (três meses depois dos conflitos), a revista "Time"

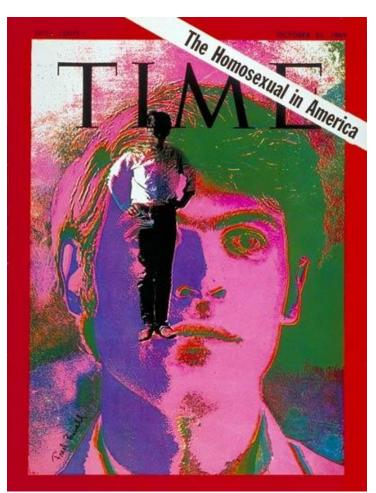


Figura 24 - Capa da revista *Time*, Outubro 1969. 73

publicou matéria tratando do homossexualismo na América. A capa apresentava um rapaz vestindo roupas masculinas, sem nenhuma afetação, demonstrando uma certa mudança forma de na representação da figura do gay. Esta capa, comparada à capa Mad Magazine, referida anteriormente, demonstra um maior interesse na compreensão do modo de ser deste segmento.

_

⁷³ Fonte: STREETLAUGHTER. *Gai Lib – Mad Magazine*. Disponível em: http://ukjarry.blogspot.com/2007/12/30-*gay*-lib-mad-magazine.html. Acesso em: 11/04/2008.

Muitos artigos sobre o assunto foram divulgados pela imprensa, relatando os movimentos homossexuais em favor dos direitos civis (passeatas, comícios, publicações e entrevistas na televisão). Dessa forma, suas preferências e modos de ser se tornaram mais visíveis para a sociedade.

Com a liberação sexual da década de 1970, a imagem do *gay* em geral se disseminou por meio do movimento *Glam Rock* como uma figura andrógina ou, em contraponto, mediante uma supermasculinização do corpo do *gay*. Isto se dava, de certa forma, porque a própria comunidade negava a aparência efeminada, supervalorizando as características exteriores de masculinidade: músculos fortes, bigodes, barbas e cavanhaques, corpos mais peludos, roupas e jaquetas de couro, jeans, camiseta (a roupa de motoqueiro) e indumentária característica da subcultura sadomasoquista, evidenciada pela comunidade *gay* de São Francisco.

Para se analisar esta idéia, vale recorrer aos estudos de três pesquisadores – Diana Crane (2006), Frèderic Monneyron (2007) e Valerie Steel (1997) – que apresentam em seus trabalhos uma visão sociológica e psicológica (no caso de Valerie Steel) de como estes movimentos sociais repercutiram na mudança das representações imagéticas a respeito da subcultura *gay*.

Crane (2006), fazendo uma análise da moda e de seu papel social, acaba por traçar uma relação entre a evolução do vestuário e as construções de gênero e identidade, salientando que:

David Bowie desferiu "um ataque radical à forma como o vestuário codifica e estipula os gêneros". Ele foi o primeiro cantor a projetar uma imagem escancaradamente travestida, ao usar vestidos, maquiagem nos olhos, perucas extravagantes e bijuterias – estabelecendo um novo conjunto de ícones visuais, copiados por muitos grupos posteriores e por seus fãs –, às vezes, fundidos com motivos machistas. (CRANE, 2006:367)

Ao mesmo tempo em que a figura andrógina de David Bowie era a referência para a moda *Glam*, que influenciou a indumentária masculina do início da década de 1970, observava-se também que, "em algumas subculturas *gays*, os homens tentavam parecer mais masculinos que os heterossexuais, elaborando um *look* composto de roupas de couro ou brim, botas, cabelos curtos e bigode" (CRANE, 2006:383).

Monneyron (2007), apontando a moda como fenômeno social que deflagra mudanças na representação do indivíduo homoerótico, reforça o pensamento de Diane Crane, dissertando sobre uma hipervalorização da virilidade como representação de algumas comunidades *gays*, construída durante os anos 1970 e firmada ao final desta década:

A roupa, a partir do final dos anos 1970, contribuiu para o estabelecimento de uma nova representação e, em seguida, de uma Ainda identidade social do homossexual. homossexualidade, considerada desde o final do século XIX como uma inversão, tivesse encontrado na feminização indumentária e física sua representação privilegiada, ela se expressa doravante também nas roupas que conotam a força viril ou mostram os músculos. O couro e até mesmo as correntes é que identificam em primeiro lugar os gays de São Francisco e em seguida outras comunidades homossexuais dos Estados Unidos, e que, retomados e depois institucionalizados por vários criadores [...]. (MONNEYRON, 2007:125)

Valerie Steele (1997) corrobora esta idéia, associando esta nova forma de representação da imagem social e do desejo homoerótico a partir dos anos 1970 com a questão do fetiche.⁷⁴ Segundo afirma a autora, as fantasias masculinas passaram a fazer referência a itens do vestuário, representando figuras como a do caubói, marinheiro, motociclista, operário e do *leatherman*⁷⁵.

A autora, ao realizar uma vasta pesquisa sobre o assunto, destaca que o fetiche por uniformes e por artigos de couro remete às idéias de masculinidade, virilidade e potência sexual que estes artigos de vestuário representam. Steele (1997:82) aprofunda esta questão afirmando que "o fetichismo por uniformes foi (e permanece) uma subcategoria significativa do fetichismo por roupas, que está freqüentemente associada a fantasias de dominação e submissão".

As representações imagéticas nas artes visuais, nas revistas e nos filmes pornográficos dos anos 1970, acentuadamente masculinizadas, apresentam claramente esta idéia do uso de uniformes para representar o desejo de grande parte da subcultura homoerótica, conforme se pode observar a seguir:

⁷⁴ Valerie Steele define o fetichismo como um artefato dotado de encanto mágico, sendo extremamente desejável .

⁷⁵ "Homem que se veste com roupas e acessórios de couro", freqüentemente associado ao universo fetichista *gay*, mas que também abrange homens heterossexuais que apreciam o "BDSM" (Bondage/discipline, Dominação/submissão, Sado/masoquismo).

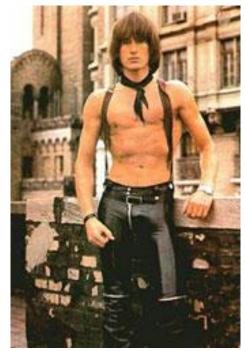


Figura 25 - Peter Berlin, ícone "gay leather" 76

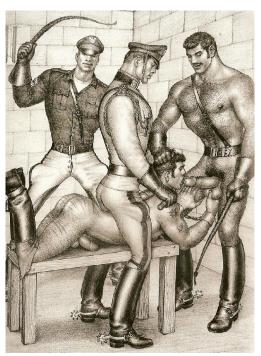


Figura 26 - Tom of Finland. *Untitled (Mounted /On Bench)*. 1975. Cologne, private collection.⁷⁷

Outro elemento relevante a esta dissertação se refere à controvérsia quanto ao aparecimento dos *leatherman's*. Embora os dados históricos apontem que eles tenham aparecido no final dos anos 1940, com inspiração nos uniformes militares da II Guerra Mundial e na subcultura urbana dos *bikers* nos EUA⁷⁸, as imagens homoeróticas do artista Bernard Montorgeuil durante os anos 1930 já exibiam cenas relacionadas à subcultura "SM" (sadomasoquista). Portanto, verifica-se que tais cenas já faziam parte do imaginário de um pequeno grupo de apreciadores destas práticas, mas eram exibidas de uma forma muito discreta, com pouquíssima visibilidade na mídia.

Steele (1997:39) afirma ainda que, por volta de 1965, "a imagem fetichista estava, em grande parte, escondida em revistas sobre sexo como a *High Heels* e a

_

⁷⁶ Fonte: CUIRMALE. Leather Website. *Leather as a gay fetish.* Disponível em: http://cuirmale.nl/history/fetish.htm. Acesso em: 05/04/2008.

⁷⁷ Fonte: NÉRET, 2004:176.

⁷⁸ Conforme: CUIRMALE. Leather Website. Disponível em: http://www.cuirmale.nl. Acesso em: 19/04/2008. O site apresenta a história do surgimento da referida subcultura.

moda fetichista era difícil de ser obtida", tornando-se visível a partir do movimento de "liberação sexual" dos anos 60 e 70. Dessa forma, o visual "sadomasoquista" foi fortemente associado à subcultura *gay*, conforme argumenta Steele (1997:166):

[...] apesar de o couro funcionar como um sinal interno do sadomasoquismo, ele também chegou a significar homossexualidade. Em um artigo no Villafe Voice, Vito Russo fez piada sobre como "a indumentária" de couro se tornou sinônimo de "bicha". O couro era tanto "selvagem" quanto "civilizado", e por isso apropriado para "hunos, anfitriãs e homossexuais".



Figura 27 - Bernard Montorgeuil, illustração do the work *Dressage*, 1930.⁷⁹

O "uniforme" já fazia parte dos desejos homoeróticos desde o início do século XX, construindo-se, assim, todo um estereótipo baseado em figuras que desempenham atividades que denotam virilidade, reiterando constantemente a idéia do homem como máquina sexual. (STEELE, 1997:183) Durante a década de 1970 e

⁷⁹ Fonte: NÉRET, 2004:169.

no início dos anos 1980, estas figuras ganharam visibilidade mediante a mídia, sendo divulgadas principalmente pelas revistas e filmes pornográficos, incluindo títulos como: "Bang the Bikers, Bikers Buddies, Motorcycle Cops, Nazi Bikers, Rough Rider e S&M Bike Cop [Detone os motociclistas, Camaradas ciclistas, Tiras de motocicletas, Ciclistas nazistas, Motociclista durão e Tira motociclista sadomasô]" (STEELE,1997:184).

Destarte, pode-se inferir que, por intermédio das representações imagéticas da figura masculina nos trabalhos dos artistas, no cinema, na fotografia e na pornografia *gay*, percebe-se a mudança da preferência dos tipos de uniformes desde o início do século XX. O primeiro vestuário a ganhar evidência foi o de marinheiro, personagem amplamente retratado nas ilustrações feitas pelo artista Joseph C. Leyendecker para os cartazes da marinha norte-americana (1917). Sua representação também é comum nos trabalhos do pintor Charles Demuth até a década de 1930, de Paul Cadmus durante as décadas de 1930 e 1940 e, finalmente, de Tom of Finland nos anos 1940 e 1950.

Sobre este último artista, vale notar que apresenta de forma clara a diversidade dos tipos de uniforme, iniciando suas ilustrações utilizando como tema mais recorrente o marinheiro e passando, durante as décadas de 1950, 1960 e 1970, a ilustrar cada vez mais os uniformes militares e principalmente os de *leatherman's*.

Outro fator relevante é o da mudança morfológica do corpo masculino em suas ilustrações. O artista, inicialmente, retratou rapazes bem jovens e musculosos, mas passou, ao longo da década de 1970, a ilustrar homens mais velhos, extremamente viris, musculosos, bem-dotados e com mais pêlos distribuídos pelo corpo. Dessa forma, verifica-se que os desenhos de Tom of Finland figuram a

mudança de gosto pelos tipos de uniformes e também pelas características masculinas.

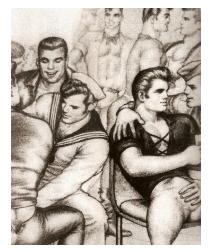


Figura 28 - Tom of Finland. *Untitled* (Sailor Orgy). 1959. Grafiti.80



Figura 29 - Bob Mizer. Sem título.1962. Fotografia.81



Figura 30 - Tom of Finland, Untitled. 1975. Cologne.82

A busca de uma aparência mais viril por parte de um grande número de gays e a forma de manifestação do desejo homoerótico dos produtos artísticos supraapresentados ratificavam a hegemonia do gênero masculino, já que as imagens apresentam uma supervalorização de elementos virilizantes – barba⁸³, bigode, pêlos, cavanhaque, corpos musculosos e uniformes -, fazendo prevalecer características consideradas masculinas e reafirmando a força de uma sociedade patriarcal, conforme afirma Badinter (1993:116-7):

> A maioria das sociedades patriarcais identifica masculinidade e heterossexualidade. Na medida em que continuamos a definir o gênero pelo comportamento sexual e a masculinidade por oposição à feminilidade, é inegável que a homofobia, a exemplo da misoginia,

⁸⁰ Fonte: WEINBERG, 2004:54.81 Fonte: LEDDICK, 1998:462.

⁸² Fonte: NÉRET, 2004:173.

⁸³ Conforme Badinter (1993:84), o surgimento da barba representa a passagem da adolescência para a fase adulta no gênero masculino. "A tradição antiga confere à barba o significado de emergência da virilidade."

desempenha papel importante no sentimento de identidade masculina.

Assim, a aparência masculina prevalecia e se reafirmava, mesmo na subcultura homoerótica, como hegemônica e aceitável:

De fato, a cultura "machista" que se mostra tão alienante quanto a precedente. Não só porque proíbe outras expressões da homossexualidade (ela ostenta pelo efeminado o mesmo desdém que o heterossexual de outrora), mas sobretudo porque mostra uma submissão absoluta aos estereótipos heterossexuais. (BADINTER, 1993:163)

Esta idéia aponta uma resistência da própria subcultura *gay* em aceitar o estereótipo efeminado vigente até então, conforme afirma Kronka⁸⁴ (2005:69):

O gay é aceitável quando é másculo (e masculinizado) e se porta de uma maneira discreta, mas não é aceitável quando é efeminado e quando, mesmo másculo, manifesta publicamente seu afeto a um parceiro do mesmo sexo.

E ainda:

[...] a reação homossexual ao estereótipo social leva homossexuais a praticarem o mesmo preconceito que os vitima. (KRONKA, 2005:177)

É possível compreender esta busca de uma aparência mais viril por parte de um grande número de *gays* e das imagens homoeróticas apresentadas nos produtos artísticos do período *pós-stonewall* por meio das considerações de Alberoni, ao constatar que "nos homossexuais, principalmente masculinos, o erotismo está mais estreitamente entrelaçado com a profissão, o sucesso, **o poder**" (1986:189 - grifo

⁸⁴ Doutora em lingüística pela Universidade Estadual de Campinas, com a tese: "A encenação do corpo: o discurso de uma imprensa (homo)erótico-pornográfica como prática intersemiótica", 2005.

meu), e de Badinter (1993:134 - grifo meu), afirmando que "a masculinidade é medida pelo compasso do sucesso, do **poder** e da admiração que provoca".

Alberoni (1986), Badinter (1993) e Kronka (2005) baseiam suas afirmações nas análises do discurso normatizador proposto por Foucault (1988), que trata dos dispositivos⁸⁵ de controle como mantenedores das relações de poder entre os indivíduos. Sendo assim, é possível concluir que nestas relações de forças prevalecem as dicotomias dominador/dominado e ativo/passivo, que perduram desde o mundo grego, relegando a figura do passivo a uma posição de inferioridade.

Foucault pondera a instauração de dispositivos de controle sobre as formas de se vivenciar a sexualidade desde o século XIX, verificando que definiram o heterocentrismo e a divisão rígida de papéis entre os gêneros masculino e feminino como norma aceitável na sociedade ocidental. Afirma, ainda, que tais dispositivos concederam...

[...] ao indivíduo heterossexual a posição central (portador do poder de decisão, do "comportamento normal"), restando às demais nuances da sexualidade humana a posição à margem (fora do eixo de poder, com um "comportamento dissonante"). (Apud RODRIGUES, 2007:167)

Desse modo, a visão dicotômica entre lícito e ilícito, normal e anormal, ainda prevalece de forma hierárquica, reafirmando o primado da heterossexualidade nas práticas sexuais e também na busca por uma aparência mais viril por parte deste segmento.

_

⁸⁵ Foucault define o termo "dispositivo" como um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas. Em suma, o dito e o não dito são os elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se pode estabelecer entre estes elementos. (FOUCAULT, 1979:138)

Assim, o discurso normatizador exalta os padrões corporais que enaltecem o gênero heterossexual-masculino, exibindo corpos másculos, viris, potentes, por meio dos símbolos masculinizantes – pêlos no rosto e corpo, musculatura trabalhada e uniformes –, que realçam estas características e se tornam os estereótipos do desejo homoerótico – marinheiros, caubóis, policiais e os da subcultura SM (sadomasoquista) –, por se tratarem de uma espécie de "signos" que evidenciam as

relações hierárquicas de poder entre o ativo/passivo e o dominador/dominado, sendo "o status de dominante, a essência do sentimento de identidade masculina" (BADINTER, 1993:84).



Figura 31 - Robert Mapplethorpe. *Brian Ridley & Lyle Heeter.* 1979.⁸⁶

Portanto, recorrendo-se ao campo da antropologia visual e à história cultural para investigar o material visual e audiovisual veiculado pela cultura de massa e pelas manifestações artísticas do fim do século XIX até 1984, verifica-se que a construção social da figura homoerótica masculina, tanto na apresentação física como nos modos de ser, não se deu após os conflitos de *Stonewall*, visto que já existia uma idéia clichê disseminada pelos meios de expressão artística, pela cultura

_

⁸⁶ Fonte: CUIRMALE. Leather Website. *Leather as a gay fetish*. Disponível em: http://cuirmale.nl/history/fetish.htm. Acesso em: 05/04/2008.

de massa e pela comercialização de material erótico/pornográfico. As manifestações acerca do homoerotismo eram disfarçadas e indiretas, com exceção dos trabalhos de Neel Bate (Blade) e Tom of Finland, que, referentes ao desejo sexual homoerótico, eram abertamente explícitos.

O cinema norte-americano, por meio da criação de mitos e estrelas, favoreceu o estabelecimento de padrões de beleza e o comportamento masculino. Apresentando uma identidade e imagem estereotipadas do *gay* efeminado ou atormentado pela sua orientação sexual, construiu toda uma imagem relacionada a este segmento, imagem esta que se modificaria após os conflitos de *Stonewall*, possibilitando a construção de outros clichês da figura do *gay* e também representando uma mudança na figura do objeto de desejo homoerótico.

A seguir, no capítulo III, investigar-se-á a apropriação da sensibilidade estética *camp* enquanto característica de um grande número de indivíduos desta subcultura. Vale adiantar que a estética *camp* figura uma outra forma de expressão de desejos e modos de ser que não está obrigatoriamente ligada à questão do desejo sexual, mas mediante a qual uma parcela do segmento *gay* pôde expressar-se em resposta às relações de opressão e poder do meio social.



CAPÍTULO III: A ESTÉTICA CAMP

3.1 ESTÉTICA

O termo "estética" tem origem grega – aisthetikós, de aisthanesthai, que significa "perceber", "compreender pelos sentidos". Foi adotado pela primeira vez pelo filósofo alemão Alexander Baumgarten, em 1750, designando "o estudo da sensação, 'a ciência do belo', referindo-se à empiria do gosto subjetivo, àquilo que agrada aos sentidos, mas elaborando uma ontologia do belo" (JAPIASSÚ, 2006:95).

Algumas das questões levantadas pela filosofia enfocam a noção do "belo" enquanto valor objetivo pertencente ao objeto (estética objetiva) ou enquanto valor subjetivo pertencente ao sujeito que o contempla (estética subjetiva). Outro ponto de fundamental importância no estudo da estética refere-se ao belo e seu valor, que pode ser compreendido como universal e imutável ou como relativizado de acordo com cada época e cultura.

Segundo Nino (2002), a definição do termo "estética" sofreu alterações durante as épocas para abarcar o belo num sentido ontológico. A filosofia tradicional associou o estudo do belo à natureza, considerando-a superior à arte, tida como uma imitação do mundo material, o que já corresponde a um reflexo efêmero do mundo imaterial, considerado a verdadeira realidade — o imutável, na visão platônica.

Dentro desta visão platônica, a relação valorativa entre o belo e o objeto equipara-se ao grau de correspondência entre a matéria e a beleza absoluta do "imaterial", que subsiste no mundo das idéias.

Para o filósofo alemão Immanuel Kant (1724 - 1804), a noção de beleza é determinada pelo juízo estético que se realiza no sujeito, e não num valor intrínseco ao objeto. O juízo estético kantiano aspira à universalidade, mesmo que o belo seja uma qualidade que atribuímos ao objeto segundo nosso juízo particular.

Nino (2002) compreende a estética pós-kantiana (a estética idealista alemã) como a conciliação entre o objetivismo tradicional (platonismo) e o subjetivismo kantiano, apontando as idéias de quatro pensadores: Shiller (1759 - 1805), Schelling (1775 - 1854), Schopenhauer (1788 - 1860) e Hegel (1770 - 1831).

Japiassú (2006) argumenta que, a partir da visão hegeliana, a problemática da imitação da natureza pela arte é posta de lado, visto que "a beleza artística é mais digna que a da Natureza, pois esta é nascida uma vez, mas a da Arte é nascida duas vezes no Espírito" (NINO, 2002). Assim, os cânones gregos da arte não seriam mais considerados universais e imutáveis, mas um produto de uma determinada época e civilização. Ademais, o autor acrescenta:

O espírito encarna-se uma última vez na arte romântica, na qual o infinito da intuição "dissolve a cada instante" as formas fixas. Por isso, a essa evolução histórica corresponde uma ascensão progressiva da arte; mas esta ascensão anuncia, de certa forma, a "morte" da arte. (JAPIASSÚ, 2006:95)

A diversidade das correntes estéticas na contemporaneidade procura compreender as manifestações artísticas de diferentes movimentos a partir do século XX, favorecendo o desenvolvimento de novas "sensibilidades artísticas" e possibilitando, dessa forma, novos modos de se definir a questão do belo como manifestação artística e/ou como visão de mundo, característica de um tipo de estética relacionada ao segmento homoerótico, segundo a principal teórica sobre o

assunto, Susan Sontag, que discutiu a idéia de uma sensibilidade estética característica do universo *gay* – denominada estética *Camp*.

3.2 A SENSIBILIDADE CAMP

O camp remonta ao final do século XVII e início do XVIII, surgindo "por causa da extraordinária sensibilidade daquela época ao artifício, à aparência, à simetria; seu gosto pelo pitoresco e pelo excitante" (SONTAG, 1987:324). Em 1954, o termo foi apresentado pelo escritor Christopher Isherwood no romance "The World in the Evening" (O Mundo ao Entardecer) e dez anos depois analisado com profundidade por Susan Sontag.

A palavra *camp* é derivada da expressão francesa *camper*, que significa "posar" de forma exagerada, extravagante, segundo a pensadora norte-americana Susan Sontag (1987), em seu ensaio "Notas sobre Camp", publicado pela primeira vez em 1964. O artigo ficou conhecido na área acadêmica como a primeira tentativa de se compreender uma espécie de sensibilidade estética que se tornou "um elemento definidor, sem ser totalizador, da identidade homossexual" (LOPES, 2002:94), e por isso fundamentará as análises feitas no decorrer deste capítulo. Segundo a autora:

Camp é um certo tipo de esteticismo. É uma maneira de ver o mundo como um fenômeno estético. Essa maneira, a maneira do Camp, não se refere à beleza, mas ao grau de artifício, de estilização. (SONTAG, 1987:320)

Na visão de Sontag (1987), esta maneira de ver as coisas enfatiza uma visão de mundo que privilegia o exagero e o artifício. Como questão estética, o *camp* nega a natureza, indo de encontro à idéia platônica em relação ao gosto e ao belo,

pois, negando a cópia efêmera da realidade imaterial (Natureza), o *camp* recria uma nova relação sentimental com os objetos e indivíduos, na fusão do real e irreal.

Ela se baseia na estética pós-kantiana ao analisar este tipo de esteticismo, observando que "nem tudo está nos olhos de quem vê" e, ao mesmo tempo, considerando que o "camp é também uma qualidade que pode ser encontrada nos objetos e no comportamento das pessoas. Há filmes, roupas, móveis, canções populares, romances, pessoas, edifícios campy..." (SONTAG,1987:320). Ainda segundo a autora, "o Camp puro é sempre ingênuo. O Camp que se reconhece como Camp (Camping) em geral é menos prazeroso" (SONTAG,1987:325). Este é um dos pontos de divergência entre seu estudo e as considerações de Scott Long⁸⁷ (1993), que argumenta que para a compreensão da estética camp o olhar do observador é fundamental, haja vista que o camp é percebido e entendido mediante a ótica do espectador, sendo um processo dialético.

Camp não consiste meramente numa desproporção entre forma e conteúdo, mas também no estabelecimento de uma nova relação cultural entre forma e conteúdo, vista com novos olhares. (LONG, 1993:79 - tradução nossa)

Como extensão do termo, Lopes (2002) afirma que esta sensibilidade pode ser tanto um fenômeno estético quanto uma forma de comportamento:

Como comportamento, o *camp* pode ser comparado à fechação, à atitude exagerada de certos homossexuais, ou simplesmente à afetação. Já como questão estética, o *camp* estaria mais na esfera do brega assumido, sem culpas. (LOPES, 2002:95)

-

⁸⁷ Professor de inglês na Loránd Eötvös University, em Budapeste. Trabalhou com o movimento *gay* húngaro e organizou o primeiro programa acadêmico de estudos sobre *gays* e lésbicas no Leste Europeu. (BERGMAN,1993:299 - tradução nossa)

Tanto pela via estética quanto pela comportamental, o *camp* é uma sensibilidade interessada no duplo sentido do entendimento de algumas coisas. (SONTAG, 1987:325) Desse modo, para aqueles que entendem os códigos que esta sensibilidade deflagra e representa, tem um significado espirituoso, enquanto para os leigos tem significação mais impessoal, confirmando as considerações de Long (1993) citadas anteriormente.

Babuscio⁸⁸ (1993), com base nos trabalhos de Sontag (1987), procura aprofundar o estudo sobre o termo, classificando 4 características consideradas básicas para a compreensão deste tipo de sensibilidade e/ou comportamento: ironia, estética, humor e teatralidade.

1 - Ironia: elemento implícito na sensibilidade *camp*, provocado por meio da mistura de elementos considerados contrastantes – como o velho e o novo, o sagrado e o profano, o masculino e o feminino (tipo de contraste mais explorado) – , buscando uma harmonia que não acontece. Desse modo, a incoerência que resulta dos contrastes produz o *camp*.

⁸⁸ Professor de história da Faculdade Kingsway-Princeton, em Londres. Especialista sobre o tema, escreveu um artigo sobre "A sensibilidade *gay* e o camp", publicado no livro: BERGMAN, David (Org.). *Camp grounds: style and homosexuality*. Amherst: University of Massachussetts Press, 1993.

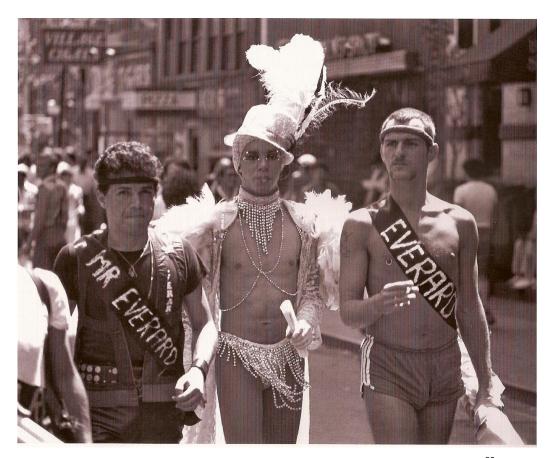


Figura 32 - Participantes do "Gay Parade", Christopher Street, 1981.89

2 - Estética: é uma certa maneira de contemplar o mundo, a arte e os objetos comuns, transformando-os em algo especial, deslumbrante; em outras palavras, a partir da sensibilidade estética, o *camp* transforma as coisas banais em acontecimentos, mas, pelo excesso, acaba falhando e produzindo uma certa forma de humor.

⁸⁹ Fonte: O'NEAL, 2006:140.



Figura 33 - Carmen Miranda no filme "The Lady in the Tutti-Frutti Hat", 1943. 90

3 - Humor: é resultado da incoerência entre um objeto, pessoa ou situação e o seu contexto, provocando um estranhamento que resulta no humor.

⁹⁰ Fonte: WIKIPEDIA. The Free Encyclopedia. *Carmen Miranda*. Disponível em: http://en.wikipedia.org/wiki/Carmen_Miranda>. Acesso em: 10/02/2008.

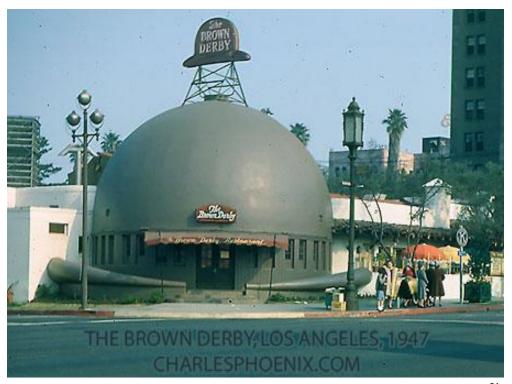


Figura 34 - Restaurante Brown Derby, Sunset Boulevard, Los Angeles, 1947.91

4 - Teatralidade: pelo gosto camp, "o personagem é entendido como um estado de contínua incandescência – uma pessoa como uma coisa única, muito intensa" (SONTAG,1987:330).

-

⁹¹ Fonte: PHOENIX, Charles. *Brown Derby, 1949.* Disponível em: http://www.losanjealous.com/2006/08/18/brown-derby/. Acesso em: 20/04/2008.



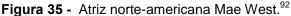




Figura 36 - Vestido da Coleção outonoinverno 1985 de Jean-Paul Gaultier, "Barbès". Foto: Paolo Roversi.93

Perceber o Camp em objetos e pessoas é entender que Ser é Representar um papel. É a maior extensão, em termos de sensibilidade, da metáfora da vida como teatro. (SONTAG, 1987:323)

O camp, por meio destas quatro características que Babuschio (1993) aponta, apresenta uma visão afetiva exacerbada e uma teatralidade sincera que, pelo exagero e extravagância, provoca um estranhamento que, por sua vez, produz o elemento irônico. Este fator acaba associando esta sensibilidade estética ao universo kitsch, tornando-se relevante a este estudo a correta distinção dos dois termos.

⁹² Fonte: LABIRINTO DE KRISTAL. Blog. *Mae west.* 30/07/2007. Disponível em: http://labirintode kristal.blogspot.com/2007/07/mae-west.html>. Acesso em: 20/04/2008.
⁹³ Fonte: CHENOUNE, 2005:43.

3.3 O CAMP E O KITSCH

A palavra *kitsch* é derivada do alemão *kitschen*, que significa atravancar e, como extensão do termo, "trapacear, receptar, vender alguma coisa em lugar do que havia sido combinado" (MOLES, 1971:10). *Kitsch* é um tipo de estética que privilegia o enaltecimento do objeto por meio da imitação de elementos característicos de vários estilos artísticos, buscando um reconhecimento como "arte do bom gosto". Todavia, pela mistura destes elementos, torna-se uma espécie de arte sem estilo.

Três fatores diferenciam o *kitsch* do *camp*. São eles:

a) A estética *kitsch* pretende ser uma arte do bom gosto, legitimada como pertencente ao domínio das "belas artes", buscando um reconhecimento sociocultural das classes altas. Já o *camp* não tem esta pretensão. Ele assume sua visão afetiva das coisas enfatizando suas características mais apreciadas, sem buscar um reconhecimento social ou cultural. Para Sontag (1987:333), "O *Camp* [...] não faz distinção entre o objeto singular e o objeto produzido em massa". O gosto do *Camp* transcende a náusea da réplica:

No quadro de uma sociedade de massas, o *camp* embaralha, desqualifica a distinção entre cultura alta e cultura baixa, pela seriedade da sua postura estetizante e afetiva, mesmo na derrisão. O *camp* não considera a alta cultura como padrão do que seria o bom gosto, como no caso do kitsch, cuja pretensão em imitá-la decorre de um desejo de ascensão dos estratos médios. (ROSS, apud LOPES, 2002:112)

b) Outro fator que os diferencia é que o *kitsch* se refere exclusivamente a objetos, enquanto o *camp*, além de objetos, se refere também a pessoas e comportamentos.

c) O kitsch enfatiza o trabalho manual e o camp necessita de um labor mental para ser compreendido. O apreciador do kitsch não percebe ou não se preocupa tanto com o caráter de cópia (mal feita) do objeto apreciado. Com o camp, a imitação é assumida e celebrada; o apreciador do camp é consciente e compreende a idéia de simular.94

Objetos Kitsch:



Figura 37 - Relógio "cuco" cor-de-rosa. 95



Figura 38 - Tampo e assento para vaso sanitário.96

94 "Simular é fingir o que não se tem." (Baudrillard, *apud* Lopes,2002:106).

Fonte: THE AGE. Disponível em: http://www.theage.com.au/ffximage/2007/06/12/kitsch1 narrowweb__300x481,0.jpg>. Acesso em: 20/04/2008.

96 Fonte: WORD PRESS. Disponível em: http://apor.files.wordpress.com/2007/10/kitsch-unidentified-

gold-toilet.jpg>. Acesso em: 18/04/2008.

3.4 A RELAÇÃO DO C*AMP* E A SUBCULTURA HOMOERÓTICA

[...] muito embora os homossexuais tenham sido sua vanguarda, o gosto *Camp* é muito mais do que gosto homossexual Obviamente, sua metáfora da vida como teatro é particularmente adequada como justificativa e projeção de um certo aspecto da situação dos homossexuais. [...] No entanto, percebe-se que se os homossexuais não tivessem mais ou menos inventado o *Camp*, outros teriam. (SONTAG, 1987:335)

Sontag (1987:335), em seu artigo "Notas sobre Camp", traça uma estreita relação entre esta "sensibilidade" e o "gosto *gay*", associando seu surgimento a indivíduos deste segmento, embora ressalte que não se trata de uma característica implícita a todos. "Portanto, nem todos os homossexuais têm gosto *camp*. Mas os homossexuais, em grande parte, constituem a vanguarda e o público mais articulado."

Para se compreender esta relação, vale retomar as análises de Babuschio (1993) sobre as 4 características básicas do *camp*, principalmente no que diz respeito à idéia de androginia, que caracteriza um dos elementos citados anteriormente – ironia. A mistura entre os gêneros apresenta-se, seguramente, como uma das grandes imagens do *camp*.

Sob a visão teórica de Sontag, mais uma questão é levantada, o gosto pela glorificação do personagem, que se traduz na predileção de grande parte destes indivíduos ao culto das divas da indústria do entretenimento, glorificadas pela mídia em papéis que reforçam as características físicas e de personalidade, tornando-as exemplos dignos de admiração por parte do indivíduo com sensibilidade *camp*.

Aliado ao gosto *Camp* pelo andrógino existe algo que parece bastante diferente mas não é: uma tendência ao exagero das características sexuais e aos maneirismos da personalidade. Por razões óbvias, os melhores exemplos que podemos citar são as estrelas de cinema. A melosa e resplandecente feminilidade de Jayne Mansfield, Gina Lolobrigida, Jane Russel, Virginia Mayo; a exagerada masculinidade de Steve Reeves, Victor Mature. As grandes estilistas do temperamento e do maneirismo, como Bette Davis, Barbara Stanwyck, Tallulah Bankhead, Edwige Feuillière. (SONTAG, 1987:323)



Figura 39 - Atriz Jayne Mansfield.98



Figura 40 - Atriz Betty Davis, no filme "What Ever Happened to Baby Jane?" ⁹⁷

_

⁹⁷ ULTIMATE KILLERS. Disponível em: http://www.uksquad.com. Acesso em: 20/04/2008.

⁹⁸ Fonte: CASE WESTERN RESERVE UNIVERSITY. *A history of the American woman.* Disponível em: em: //www.case.edu/artsci/womn/pinup/monroe_3/mansfield_full/mansfield_full.html>. Acesso em: 12/02/2008.

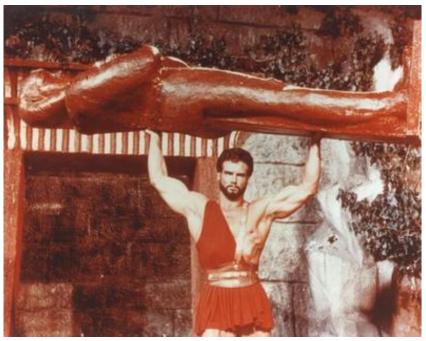


Figura 41 - Ator Steve Reeves, no filme "Hercules Unchained", 1959.99

Outro fator relevante para se compreender a estreita relação entre o *camp* e uma parcela significativa do segmento homoerótico é novamente indicado por Sontag (1987:335): "Os homossexuais atribuem sua integração à sociedade à promoção do senso estético. O *Camp* é um solvente da moralidade. Ele neutraliza a indignação moral, patrocina a jocosidade." Desse modo, a sensibilidade *camp*, no que se refere ao comportamento, sugere uma espécie de atitude adotada como reação às condições opressivas vividas pela parcela deste segmento que se tornou mais visível socialmente por meio da aparência e dos modos de ser.

Ainda segundo Sontag, a sensibilidade *camp* é apolítica e descompromissada. Tal visão tornou-se um ponto de divergência entre ela e outros estudiosos do assunto, que consideram que o *camp* também é uma forma de

-

⁹⁹ Fonte: IMAGES ART. Disponível em: http://images.art.com/images/-/Steve-Reeves--C10042068. jpeg>. Acesso em: 20/04/2008.

comportamento desenvolvida principalmente pelos outsiders 100 (entre os quais se insere a comunidade gay).

Costa (1992) e Ross (1993) argumentam que o camp, enquanto "comportamento", tem um caráter político-social, sendo uma das formas que uma parcela do segmento homoerótico encontrou para se expressar num ambiente social

opressor. Assim, ao invés de glorificar os traços viris, considerados socialmente aceitos, estes indivíduos vão pelo caminho inverso, assumindo a mistura dos gêneros e exacerbando seus estereótipos pela via estética, apontando que "o excesso e zombaria exprimem a condenação do preconceito" (COSTA, 1992:94).



Figura 42 - Participantes da Parada Gay na Christopher Street (EUA), 1977. Foto: Hank O'Neal. 101

¹⁰⁰ Termo extraído da área sociológica que se refere a indivíduos ou grupos que não se identificam com os valores estabelecidos pelo meio social em que estão inseridos, ficando, dessa forma, à margem da estrutura social. ¹⁰¹ Fonte: O'NEAL, 2006:52.

O desenvolvimento do *camp* no segmento homoerótico se deu primeiramente nos guetos¹⁰², durante o início do século XX, nos quais o *gay* afeminado, a *drag queen* e o travesti encontraram possibilidade de expressão e de convívio social entre os iguais. A indústria do entretenimento nesses locais possibilitou também uma oportunidade de trabalho, por meio dos shows de transformistas, em que figuras como Jean Malin, Karyl Normam e Francis Renault tornaram-se célebres. (MANN, 2002)

Destarte, desenvolveu-se todo um comportamento e uma estética do artifício por parte da figura andrógina das *drag queens* e dos travestis, que, inspirados nas estrelas e divas, exacerbaram suas características femininas, assumindo de forma extremamente sentimental seu amor por elas, como aponta Lopes (2002:217-8):

Sabemos pelos estudos de Wayne Koestenbaum (1993), entre outros, do estreito vínculo entre homens *gays* e divas, especialmente mulheres de personalidade forte, que impõem sua excentricidade, sua diferença ao mundo, mesmo ao custo da solidão, como uma forma de ir além do silêncio e do estigma. Os eventos em torno destas divas criam espaços homossociais, espaços de encontros e de reconhecimentos, da ópera ao teatro e shows de música. Mesmo agora, em épocas de multiplicação de espaços *gays* tal culto não parece ceder. Mudam as divas. O desejo de fantasia, de prazer permanece mesmo entre os mais politizados. Não se trata, necessariamente, de ser uma diva da primeira à última hora do dia, de viver uma outra vida [...].

Sontag comenta ainda que o gosto *Camp* tem mais afinidade com certas artes que com outras. Os elementos de decoração visual – como vestuário e mobília –, por exemplo, constituem grande parte do *Camp*. Desse modo, estabelece-se uma íntima relação entre os transformistas e travestis e a indumentária, tida como fundamental elemento cênico, possibilitando a representação de uma "persona"

_

¹⁰² Compreende-se "gueto" nesta análise como sendo formado por bares, saunas, boates e locais de encontro destinados ao público homoerótico.

dentro e fora dos palcos, numa completa vivificação da estética e do comportamento camp glorificando a personagem.

Plumas, boás, paetês, franjas, trajes retrô¹⁰³, perucas e maquiagens carregadas são trazidos à cena, numa imitação às divas, conforme descreve o fotógrafo Bruce Weber em seu documentário autobiográfico¹⁰⁴: "Na minha juventude, ao frequentar o bar Stonewall Inn, as transformistas se vestiam inspiradas na indumentária das Supremmes."



Figura 43 - Grupo musical "The Supremmes". 105

Trajes inspirados em roupas características de uma determinada época do passado.
 Documentário exibido durante a palestra de Eva Lindemann (assistente do fotógrafo Bruce Weber) em 26/08/2007, no evento Iguatemi Filme Fashion.

105 Fonte: AUDIO GRAPHY. Disponível em: www.audiography.com.au. Acesso em: 12/04/2008.



Figura 44 - Prisão de *Drag Queens* e travestis em 1962. 106

Ross (1993) relata que, no final dos anos 1950 e início dos 1960, a televisão norte-americana exibiu uma série de filmes clássicos de Hollywood produzidos entre 1930 e 1950, popularizando estas "personas" construídas pelos astros e atrizes de cinema e promovendo uma espécie de nostalgia e glamour em torno deles, principalmente pela aparência visual, pelo vestuário e pelas personalidades marcantes, que seduziram uma parcela do segmento homoerótico, pois o gosto Camp se identifica com aquilo que dá prazer. As pessoas que compartilham essa sensibilidade não riem da coisa que rotulam como "um camp", elas a apreciam. Camp é um sentimento terno. (SONTAG,1987:336)

¹⁰⁶ Fonte: COLUMBIA UNIVERSITY. Disponível em: http://www.columbia.edu/cu/lweb/eresources/ exbitions/sw25/>. Acesso em: 20/03/2008.

O travesti, cindido entre o exagero da afetividade e a festa das aparências, o brilho da noite e a solidão dos quartos, [...] é por excelência o ser de um mundo simulacral. "Por trás da maquiagem do travesti não há nenhuma muher ou homem verdadeiro. O verdadeiro/falso perde o sentido, pois já não se pode falar em cópias, modelos ou imitação em referência ao travesti" (TERTO, apud LOPES, 2002:100)



Figura 45 - Atriz Maria Montez, no filme "Cobra Woman", 1944. 107

O período *pós-stonewall* trouxe à tona essa construção estética e comportamental que se estabeleceu como característica de uma parcela do segmento homoerótico. Por meio da intervenção midiática, no período entre 1970 e início dos anos 1980, tornou-se sua expressão mais visível, se mesclando a outras subculturas urbanas, como *glam rock* e os *new romantics*, e a modismos, como a

¹⁰⁷ Fonte: GEOCITIES. Disponível em: <www.geocities.com/hollywood/trailer/7242/index.html>. Acesso em: 15/04/2008.

-

disco *music* e a house, principalmente pela via da performance e da indumentária. (CURRID, apud LOPES, 2002:96)

Concluindo este capítulo, pode-se inferir que o *camp* possibilitou um outro modo de expressão, diferente daqueles apontados no capítulo II, em que as características virilizantes (no visual e no comportamento) tornaram-se referência tanto da aparência física como do objeto do desejo homoerótico, compatíveis a uma sociedade considerada "heteronormativa" (ratificando o padrão hegemônico socialmente aceito). Os indivíduos que se identificaram com esta sensibilidade estética marginal, pelo caráter performático, assumiram todo um modo de vida que não se enquadrou nas normas socialmente aceitas, mas que deu visibilidade a novas condutas sociais do segmento *gay*, tornando-se um outro "modo de expressividade" em resposta às relações de opressão e poder de um regime social que regula as diferenças de gênero.

Pôde-se verificar nessa forma de sensibilidade estética uma estreita relação com o universo homoerótico e a moda, considerada um fenômeno social que mostrou e registrou as mudanças sociais ocorridas neste período, influenciando um determinado designer que, com seu estilo irreverente, se tornou um dos principais criadores do fim do século XX – Jean-Paul Gaultier.

A marca do *Camp* é o espírito da extravagância. Camp é uma mulher andando com uma roupa feita de três milhões de penas. (SONTAG, 1987:327)



Figura 46 - Coleção Primavera-verão 1998-1999 de Jean-Paul Gaultier. Foto: Niall McInerney.¹⁰⁸

¹⁰⁸ Fonte: MCDOWELL, 2001:63.



CAPÍTULO IV:

A MODA MASCULINA DE JEAN- PAUL GAULTIER

Neste capítulo investiga-se a moda como fenômeno que aponta as principais mudanças nos modos de vida dos grupos sociais e como meio de produção cultural que possibilita a tais grupos expressar seus modos de vida mediante o vestuário. Pretende-se, em especial, indicar as contribuições do "olhar homoerótico" nas modificações ocorridas na indumentária masculina do século XIX até o início dos anos 1980.

Na segunda parte deste capítulo, aborda-se, ainda, o trabalho do designer de moda francês Jean-Paul Gaultier, destacando-se suas contribuições para a moda masculina a partir de 1984 – ano em que lançou sua primeira coleção com peças para homens. Dessa forma, procura-se estabelecer as possíveis relações entre o universo do desejo homoerótico masculino (analisado no capítulo II) e a estética camp (analisada no capítulo III) em suas criações de moda.

4.1 MODA E INDUMENTÁRIA COMO FENÔMENO SOCIAL

O filósofo e sociólogo Gilles Lipovetsky compreende a moda como fenômeno ocidental que só se tornou possível em sociedades modernas, democráticas e individualistas. Todavia, o autor, ao citar sociedades individualistas, não se refere à idéia de completo isolamento social entre os seres, mas a uma espécie de reorganização dos grupos sociais de acordo com interesses e modos de vida similares, criando uma segmentação ainda mais complexa.

A figura última do individualismo não reside numa independência soberana associal, mas nas ligações e conexões com colectivos de interesses miniaturizados, hiperespecializados [...]. (LIPOVETSKY, 1983:14)

Para este autor, a moda reflete a necessidade de diferenciação dos indivíduos e também se apresenta como um fenômeno socializador, expondo a necessidade de pertencimento a um grupo. De tal modo compreende-se a razão de ter surgido e se desenvolvido a partir das mudanças na indumentária como forma de distinção social. Nesse sentido, Souza (1987:29) afirma:

A moda é um todo harmonioso e mais ou menos indissolúvel. Serve à estrutura social, acentuando a divisão em classe; reconcilia o conflito entre o impulso individualizador de cada um de nós (necessidade de afirmação como pessoa) e o socializador (necessidade de afirmação como membro do grupo); exprime idéias e sentimentos, pois é uma linguagem que se traduz em termos artísticos.

Como já conferido nos capítulos anteriores, os homossexuais do sexo masculino, entre outros grupos sociais, comunicaram seus desejos e modos de vida fazendo uso da moda e da indumentária. Dessa forma, adotaram uma aparência acentuadamente masculina (a partir dos anos 1970) e privilegiaram os "uniformessignos" que comunicam virilidade; ou optaram por um visual andrógino – misturando elementos pertencentes às indumentárias masculina e feminina e apresentando um comportamento "camp" –, característico de uma parcela dos gays cujo modo de ser foi de encontro às normas sociais estabelecidas. Estes se tornaram conhecidos como *outsiders*, refletindo relações de poder entre os diversos grupos que compõem um sistema social.

Diante do exposto, as considerações do professor Malcon Barnard (2003:65) são relevantes no sentido de atribuir significados políticos, ideológicos e identitários para a moda e a indumentária. Conforme observa, o próprio significado da expressão *fashion*¹⁰⁹ está relacionado ao termo latino *factio*, "do qual deriva a

_

¹⁰⁹ Moda, modo ou maneira na língua portuguesa.

palavra 'facção' como é hoje empregada. 'Facção' tem um óbvio sentido político; ela logo faz supor o conflito entre grupos e a posse e o exercício do poder por diversos grupos".

Barnard (2003:66) acredita que os usos e as funções da roupa são sociais e culturais. Por conseguinte, assevera que não são neutros ou inocentes, atribuindo uma função comunicativa a este fenômeno.

Afirma-se que moda e indumentária são utilizadas não só para constituir e comunicar uma posição naquela ordem social, mas também para desafiar e contestar posições de poder relativo dentro da mesma. As idéias, as crenças e os valores dos grupos, expressos na moda e na indumentária, e usados para desafiar crenças, valores, idéias e experiências de outros grupos, podem ser chamados de ideologias daqueles grupos. (BARNARD, 2003:68)

Tanto a flexibilização da divisão rígida dos guarda-roupas masculino e feminino quanto o uso de peças de roupas e acessórios que simbolizam masculinidade comunicam afirmação ou contestação da ordem social, "alçando, desafiando ou sustentando posições de dominação e supremacia" (BARNARD, 2003:67).

O século XIX, mais uma vez, constitui-se num período pertinente a esta análise, haja vista que o estabelecimento de um vestuário masculino essencialmente sóbrio remonta àquele momento histórico, sendo, na visão de Alberoni (1982), conhecido como "fato burguês"¹¹⁰, que simboliza austeridade e trabalho, valores masculinos condizentes com aquele momento sociocultural e que se mantiveram consolidados até os anos 1960.

A primeira forma de contestação destes valores se deu por meio do comportamento e da indumentária, mais especificamente com a figura do dândi, que

-

¹¹⁰ Alberoni refere-se ao guarda-roupa masculino composto por camisa, gravata, calças e casaco, representando o terno masculino como conhecemos atualmente.

despontou no século XIX, manifestando uma atitude e um comportamento social que se opunham aos valores que vigoravam até então, conforme explicam Miron e Feijó (2006:24):

Bem mais que um comportamento, uma simples aparência através das roupas, o dandismo é uma atitude, a romantização do masculino, um comportamento social que leva à sofisticação exagerada (porém sem muitos enfeites) em uma lógica absoluta como forma de opor-se ao que vigorava.

O dandismo, se contrapondo ao guarda-roupa masculino burguês, característico do século XIX, fez incursões em áreas consideradas essencialmente femininas, como a vaidade e a preocupação com o vestuário. Destarte, estabeleceu uma relação entre indumentária e homoerotismo, tendo como uma de suas figuras mais marcantes o dândi Oscar Wilde, escritor e poeta que chocou a rígida moral vitoriana ao se envolver num escândalo amoroso com o lorde Alfred Douglas, sendo julgado e condenado por atentado ao pudor, "causando, a partir deste fato, uma homofobia no mundo ocidental, que durou quase cem anos e que criou o estereótipo do homossexual efeminado, fútil, imoral e decadente" (LOTUFO, 2003).

A partir daí, criou-se uma relação entre a figura do *gay* e sua predileção por atividades ligadas à moda e ao vestuário, não significando, porém, uma sensibilidade especial desenvolvida por este segmento para exercer as funções ligadas a tais atividades, e sim oportunidades de ocupação profissional, durante o início do século XX, oferecidas pela indústria da moda e do entretenimento (teatros, shows e cinema).

Segundo Erner (2005:46), na época, nem tão longínqua, em que a homossexualidade era considerada uma doença pela maioria das pessoas, a costura era uma das raras profissões em que esse tipo de preconceito não

prevalecia. Tal idéia pode ser ratificada considerando-se o grande número de profissionais *gays* exercendo funções na área da moda, bem como os apontamentos de Mann (2002) sobre a função de figurinista no cinema, assuntos abordados no primeiro capítulo do presente estudo.

Apesar da influência desses profissionais nestas áreas – moda e cinema –, a peça mais característica do guarda-roupa masculino continuou sendo o terno, que sofreu pequenas alterações na forma e na proporção, mas manteve-se sóbrio, de acordo com o ideal de masculinidade proposto pela moda da primeira metade do século XX, sofrendo influências do cinema norte-americano nas figuras de astros como Clark Gable, Cary Grant, John Wayne, William Holden e Marlon Brando, entre outros.

Contudo, uma parcela do segmento homoerótico americano desenvolveu alguns códigos de comunicação mediante o uso de gravatas coloridas, em especial vermelhas e roxas, possibilitando o reconhecimento da orientação sexual em locais públicos, como bem representado na pintura de Paul Cadmus (figura 22). A utilização destes códigos de comunicação no vestuário aponta um ambiente de opressão, já que representa a tentativa de reconhecimento somente por indivíduos do mesmo segmento em locais fora dos guetos.

No final da década de 1950 e início dos anos 1960, a cena londrina apresentava várias subculturas jovens urbanas que, utilizando o vestuário como forma de diferenciação social, acabaram por abrir espaço para o aparecimento de duas lojas de artigos de vestuário com estilo fortemente homoérótico. O'Neill (2002) relata que o empresário Bill Green¹¹¹ comercializava roupas íntimas masculinas mais coloridas que as convencionais, atendendo ao público *gay* masculino; John Stephen,

¹¹¹ Dono da loja Vince's Man's Shop.

por sua vez, produzia peças coloridas com preços mais acessíveis que as de Green e relacionou-as a uma campanha de marketing que associava estes produtos a jovens heterossexuais com notoriedade na mídia, procurando, assim, flexibilizar a rígida diferenciação indumentária dos gêneros, e tornando-se uma das figuras mais importantes de *Carnaby Street*¹¹² e da chamada "Revolução do Pavão" 113.

John Stephen usou a *Vince's* como modelo para sua loja, mas percebeu que o essencial para transformar a escala da operação era envolver rapazes heterossexuais como elementos-chave na difusão da transição de um vestuário essencialmente homossexual para uma tendência de moda moderna e otimista, desvinculada de orientação sexual. O sucesso de Stephen nessa empreitada deveu-se à redução de preços que ele introduziu no mercado da *Vince's*, ao perceber que a maioria dos adolescentes não tinha poder aquisitivo para comprar lá. (O'NEILL, 2002:125)

Do mesmo modo que os anos 1960 apresentaram um ambiente de contestação social, que repercutiu em mudanças na indumentária dos gêneros, a produção de uma moda homoerótica trouxe novas possibilidades ao sóbrio guardaroupa masculino, principalmente pela expansão do mercado "cor-de-rosa". Durante os anos 1970, a moda deste segmento tornou-se mais visível, influenciando outras subculturas, astros de cinema e televisão (conforme cap.I), produzindo uma moda masculina mais jovem, colorida, apropriando-se de tecidos e estampas pertencentes ao universo do guarda-roupa feminino.

Assim, o início dos anos 1980 despontou com um ambiente político-social mais aberto, o que possibilitou ao designer francês Jean-Paul Gaultier lançar sua primeira coleção de moda masculina em 1984 – denominada "L'Homme Objet", "O Homem Objeto" – com influências do universo homoerótico. Considerado o

-

¹¹² Importante centro de difusão de moda em Londres, durante a década de 1960.

Expressão que designa a mudança de comportamento masculino, evidenciado pela preocupação com a vaidade, refletindo num guarda-roupa mais colorido e alegre, inspirado inicialmente na moda *gay*, durante os anos 1960.

instituidor do unissex nos anos oitenta (WAJMAN, ALMEIDA, 2002), este criador, além de ter contribuído para a flexibilização da indumentária dos gêneros, deflagrou mudanças sociais com seu estilo irreverente, questionando os padrões vigentes de masculinidade e mostrando que "mudanças no vestuário são mudanças sociais. E mais, diz-se que as transformações políticas e sociais refletem-se no vestuário" (HOLLANDER, 1996:14), sendo conhecido como o "enfant terrible" da moda.

Jean-Paul Gaultier faz o *enfant terrible* manipulando o humor, a derrisão, a mistura dos gêneros e das épocas. (LIPOVETSKY, 1989:111)

4.2 "LE ENFANT TERRIBLE" - JEAN PAUL GAULTIER



Figura 47 - Jean-Paul Gaultier, 1990. Foto: Pierre e Gilles. 114

.

¹¹⁴ Fonte: TRONCY, 2005:113.

ean-Paul Gaultier, filho de Paul Gaultier, contador, e de Solange, secretária, nasceu em Arcueil, subúrbio pobre da cidade de Paris, França, no dia 24 de abril de 1952. Segundo Colin McDowell¹¹⁵ (2001), seu avô adorava viajar e suas experiências como viajante encantavam o pequeno Jean-Paul durante a infância. Sua avó materna, Marie Garrable, uma senhora mística que gostava de ler *tarot* e fazer tratamentos médicos alternativos, trabalhava como cabeleireira. O ambiente da casa de sua avó o fascinava, fazendo com que Jean-Paul cultivasse um grande amor e admiração por ela, que o ensinou a pentear e maquiar em seu salão. Esta aproximação entre os dois se devia, em parte, ao fato de que sua avó acreditava que seu neto era possivelmente a reencarnação de uma irmã falecida em 1914.

Jean-Paul era um garoto tímido que se considerava muito efeminado. Tinha dificuldades em fazer amizades na escola, e por isso seu ursinho de pelúcia, "Nana", se tornou seu melhor amigo. Era com ele que Gaultier exercitava seus dons artísticos, maquiando-o, penteando-o, fazendo roupas, espartilhos e bijuterias de latas de ervilha e outros materiais para ele. O brinquedo, que foi seu primeiro manequim, é guardado com carinho até os dias atuais.

_

¹¹⁵ Crítico, professor e historiador de moda.



Figura 48 - "Nana", ursinho de pelúcia de Gaultier. 116

O universo de Gaultier era a escola, a casa dos pais, as ruas de Arcueil e a casa da avó materna, seu ambiente mais inspirador, onde ouvia as histórias das clientes de Marie, desenhava ou assistia aos programas de televisão que apreciasse, mesmo os impróprios para crianças de sua idade, influenciando muito o trabalho deste jovem criador. McDowell (2001) relata que Gaultier ficou extasiado ao assistir na TV a um dos shows do Folies-Bergère¹¹⁷. O colorido, as plumas e o brilho dos figurinos cênicos do show inspiraram Gaultier, que passou a desenhá-los constantemente, chamando sua atenção para o universo do espetáculo cênico, do qual se tornaria um grande admirador.

 Fonte: Revista Claudia Moda. n.70. São Paulo, outubro de 1990. p.45.
 Famoso espetáculo musical parisiense, em que as artistas utilizam figurinos suntuosos e sensuais com muito brilho, colorido e plumas.

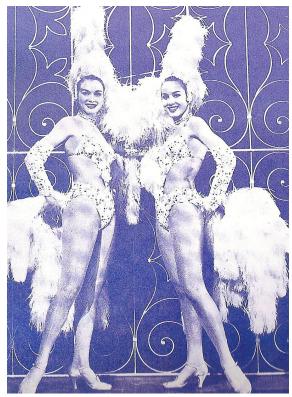


Figura 49 - Dançarinas do show "The Folies-Bergère". 118

A televisão possibilitou a Jean-Paul tomar conhecimento da moda francesa, em especial os programas sobre alta-costura, assunto que passou a despertar o seu interesse depois que assistiu, acompanhado de sua mãe, ao filme "Falbalas" 119 (1944), que retrata os bastidores do universo da moda. Gaultier relata que este filme lhe ensinou como um costureiro fala, anda, cria e qual o efeito do caimento dos tecidos caros e finos em movimento, tornando-se um de seus filmes prediletos. (apud MCDOWELL, 2001:18)

Ele assistia a todos os programas sobre moda e lia revistas especializadas. O interesse pelo assunto o fez desenhar constantemente, aprimorando sua técnica

Fonte: MCDOWELL, 2001:12.

119 Falbalas (1944), título em português "Nas Rendas da Sedução", dirigido por Jacques Becker e tendo no elenco Raymond Rouleau e Micheline Presle.

de ilustração. Gaultier cultivava o desejo de trabalhar nesta área, fato que se realizou depois de enviar seus desenhos a 27 *maisons* de moda parisiense.

Sua aspiração era trabalhar com seu grande ídolo, o costureiro Yves Saint Laurent, pelo qual tinha grande admiração. Contudo, segundo McDowell (2001), em 1970, ao completar 18 anos, foi chamado pela *Maison* Cardin, que lhe ofereceu o salário mensal de 500 francos para ser assistente de Pierre Cardin. Com o mestre aprendeu, além das técnicas da alta-costura, a lição de que "em moda tudo é possível e [...] qualquer material pode ser usado na confecção do vestuário" (QUEIROZ, 1998:41).

Demitido após 8 meses de trabalho na Maison Cardin, Gaultier começou a trabalhar com Jacques Esterel, costureiro francês com estilo irreverente que lançou, em 1966, uma coleção masculina composta por saias-bermudas. (CHENOUNE, 2005:12) Esterel também fez experiências com calças masculinas com zíperes nas partes da frente e de trás, idéia que futuramente interessaria Gaultier. Assim, McDowell (2001) relata que, embora o trabalho com Esterel tenha durado somente alguns meses, as lições aprendidas com ele foram de grande importância para o desenvolvimento de seu estilo como costureiro.

Em 1971, Jean-Paul Gaultier iniciou seus trabalhos na *Maison* de alta costura de Jean Patou, onde trabalhou por dois anos como assistente de Michel Gomes e depois de Ângelo Tarlazzi, aperfeiçoando suas técnicas como costureiro. Em 1974, voltou a trabalhar com Pierre Cardin num dos seus escritórios em Manilla, nas Filipinas, com a função de desenhar coleções de vestuário para os Estados Unidos. Tanto Manilla quanto o Nepal encantaram o criador, principalmente a indumentária daquela região, com seus coloridos intensos e bordados rebuscados,

além da joalheria local, impregnando-o de interesse pelas misturas de elementos étnicos, que se tornou uma das características mais marcantes de seu trabalho.

Gaultier voltou para Paris em 1975 e se associou ao colega de escola Donald Potard e a Francis Menuge¹²⁰ para abrir a própria marca. Assim, sua primeira coleção foi lançada em 1976, sendo muito mal recebida pela imprensa, conforme explica Guerreiro (1990:45):

A coleção *Bric et Broc*, no Palácio da Descoberta, era feita com roupas de tapete, de *couverts* de ráfia, tutus e jaquetinhas Perfecto, modelos definitivamente difíceis de vestir e difíceis de engolir. E foi assim durante um bom tempo. Todo mundo saía dos desfiles absolutamente horrorizados, com exceção dos jovens, é claro.

Em 1978, associado à empresa Kashiyama, lançou duas coleções, a primeira inspirada em John Travolta no filme "*Grease*" (1978) e a segunda, chamada "James Bond", inspirada neste agente secreto inglês, criando minissaias e outras peças de couro. Assim, Jean-Paul Gaultier iniciou os anos 1980 ganhando aos poucos a atenção da imprensa especializada e se associando à empresa italiana Gibo, mas a Kashiyama continuou a licenciar as roupas do estilista no Japão e no extremo oriente. (CHENOUNE, 2005:74)

Gaultier prosseguiu apurando seu estilo irreverente e desenvolvendo coleções femininas, como a "High Tech", a "Paris Gaultier" e a "Lê Dadaísme", até apresentar, em 1984, a sua primeira coleção masculina: "L'Homme Objet" — "O homem Objeto".

¹²⁰ Francis Menuge foi o grande amor de Gaultier, falecendo em 1990, vítima da AIDS.

Durante os anos 1980, conquistou reconhecimento internacional como costureiro, desenhando coleções femininas e masculinas. No final da década, começou a produzir coleções para o público infantil, tornando-se uma das maiores esperanças da moda francesa e ganhando o apelido de "enfant terrible" — garoto terrível — pelo seu estilo irreverente e provocador, características que lhe são atribuídas até hoje. Em 1989, fez incursões na área musical, lançando, com a colaboração de Tony Mansfield, a música e o videoclipe "How to do That?", e no universo cênico (outra paixão do criador), assinando os figurinos do filme "O Cozinheiro, o Ladrão, Sua Mulher e Sua Amante", de Peter Greenaway.

Em 1990, publicou a história de sua vida – "A Nous Deux La Mode" – no formato de fotonovela, contando suas histórias e influências. Outro fato ocorrido no mesmo ano fez deste criador um dos nomes mais conhecidos da moda francesa. Conforme relata McDowell (2001), o fotógrafo de moda Herb Ritts ligou para o costureiro dizendo que a cantora Madonna estava trabalhando em sua próxima tourné – Blonde Ambition – e gostaria de convidá-lo a desenhar o figurino de seu show. Gaultier aceitou o convite e desenhou para a pop star "um terno masculino escuro, usado sobre um espartilho salmão, com o busto em forma de cone pontudo, causando sensação. Depois disso, Gaultier teve sua imagem definitivamente associada aos espartilhos" (QUEIROZ, 1998:43).

"O primeiro fetiche que fiz foi um espartilho", se lembra Gaultier. "Isso foi por causa da minha avó". Quando criança ele morava freqüentemente com ela, e se lembra de encontrar espartilhos de apertar na cor salmão no seu armário: "Pensei, 'Meu Deus, o que é isso?'... Depois a vi vestindo-o e ela me pediu para apertá-lo". Ela lhe contou sobre Tight-lacing na virada do século, e ele ficou fascinado pelo que estimava como "um dos segredos". (STEELE, 1997:95)



Figura 50 - Madonna fotografada em um dos figurinos de Jean-Paul Gaultier para "*Blond Ambition World Tour*", em 1990. Foto: Jean-Baptiste Mondino. 121

Durante os anos 1990, Jean-Paul Gaultier ganhou cada vez mais espaço na mídia, com suas coleções masculinas e femininas que marcavam a mistura de estilos, etnias e materiais – entre tais coleções podem-se citar "Adam et Eve Rastas d'aujourd'hui" (1991), "Lês AndroJean's" e "Lês Rabbins Chics" (1993-4) –, desafiando a diferenciação dos gêneros. Ainda na referida década, desenhou figurinos para a atriz Victoria Abril no filme "Kika" (1994), do cineasta espanhol Pedro Almodóvar. O conjunto de sua obra o fez ser considerado o criador de moda mais importante da década de 1980, segundo Guerreiro (1990).

. . .

¹²¹ Fonte: CHENOUNE, 2005:57.

Em 1994, o jornal *Financial Times* publicou uma lista contendo os resultados de uma pesquisa feita com diversos compradores, editores e especialistas da indústria do vestuário para detectar as maiores influências na moda. O resultado apontou Jean-Paul Gaultier como o "designer mais criativo", o segundo "designer mais copiado" e o criador da quarta "coleção mais invejada", colocando este designer numa posição de grande destaque no mundo da moda. (MCDOWELL, 2001:118)

Concluindo, neste subcapítulo pôde-se conferir um breve histórico do costureiro francês Jean-Paul Gaultier, suas principais influências e alguns de seus trabalhos mais relevantes até 1994. O próximo tópico procura analisar a produção deste criador no universo da moda, estabelecendo as relações entre o desejo homoerótico, a estética *camp* e as mudanças trazidas à indumentária masculina.

4.3 A MODA MASCULINA DE GAULTIER, O CAMP E AS FANTASIAS HOMOERÓTICAS

Um autêntico criador compreende a importância da memória afetiva, das experiências e das lembranças que compõem nosso universo pessoal. Estas impressões representam uma rica fonte no desenvolvimento da criação artística. Nesse sentido, verifica-se que é justamente buscando-se as fontes de inspiração de Jean-Paul Gaultier na infância que se pode ter uma noção acerca da importância destes fatos, que se refletem em seu trabalho.

Desde pequeno, fechado em seu universo, mas sensível a tudo o que ocorria à sua volta, interessou-se em descobrir novas formas de beleza, novos valores, outras visões de mundo. Sempre atento, este costureiro nunca apreciou dirigir automóveis, antes preferia andar pelas ruas percebendo cada detalhe, inspirando-se e sugando todas as particularidades. Suas criações apresentam uma diversidade cultural, de gênero, de idade, de etnias, contestando os padrões vigentes de comportamento, de beleza e, principalmente, os sexuais, numa atitude provocativa que aponta novos modos de ver o mundo.

Eu me influencio pelo que acontece nas ruas, pelo comportamento das pessoas, pelos filmes, músicas, tudo... eu pego todas estas imagens, misturo tudo e daí as idéias vão surgindo. (GAULTIER, apud MCDOWELL, 2001:66 - tradução nossa)

Gaultier iniciou sua carreira em 1970, aos 18 anos de idade, passando pelos movimentos civis e vivenciando todas as mudanças sociais. McDowell (2001:45) relata que o início dos anos 1970 foi um período de aprendizado para Gaultier – sobre sua vida e sobre a moda. Como a maioria dos homossexuais, teve ciência de sua orientação sexual desde a puberdade, mas, ao contrário de muitos, a aceitou sem traumas. Esta postura refletiu-se numa visão da moda masculina diferenciada e na busca por uma maior liberdade de escolha para o homem, mas sem comprometer a sua masculinidade.

Segundo Alain Soreal, cada vez que a mulher avança no sentido dos valores e papéis masculinos, ela perde em feminilidade, mas ganha em valores dignos que são pertinentes à moral do trabalho. O inverso, no entanto, não se confirma, já que o homem, quando avança em território feminino, perde a masculinidade e passa a ser marginalizado pelo meio social que o circunda. (CASTILHO, 2004:118)

O homem de Jean-Paul Gaultier é forte e confiante. É por isso que ele pode brincar com sua aparência. O designer não vê razão para o homem não usar brilhos, adornos ou peles. (MCDOWELL, 2001:45) A masculinidade para ele não está nestes elementos ou na idéia de peças de vestuário que sejam exclusivas para cada um dos sexos. Ele acredita que "o homem não apresenta sua masculinidade em suas roupas. Sua virilidade está em sua cabeça" (MCDOWELL, 2001:74). Contudo, na maior parte de suas coleções masculinas, os manequins apresentam uma atitude máscula e um corpo musculoso, realçando traços extremamente viris. Assim, a liberdade no uso das cores, das formas e dos acessórios torna-se maior, equilibrando os elementos masculinos e femininos de uma forma irônica, mas sem travestir a figura masculina.

Ele adorava o brilho e ouro, mas especialmente se apaixonou pelas plumas. Este era o início do que agora percebe ter sido sua educação sexual, interligando suas fantasias *gays* sobre homens que apresentam uma certa feminilidade nas roupas, embora sempre balanceadas com uma forte masculinidade. "Eu nunca quis mostrar *drag queens* ou travestis em minhas coleções. Eu não tenho interesse em homens que tentam se parecer com mulheres." (GAULTIER, apud MCDOWELL, 2001:14 - tradução nossa)

A sua primeira coleção masculina já refletiu uma das características principais de seu trabalho de criação – o mix de elementos sexuais e culturais, somados a um desejo de tornar o homem sensual, de acordo com sua visão pessoal. Isto se comprova no convite confeccionado para o seu desfile "L'Homme Objet", realizado em 1984, ilustrado pela imagem do ator Jean-Claude Van Damme em excelente forma física e tratado como um objeto de desejo nas mãos femininas, conforme se pode conferir a seguir:

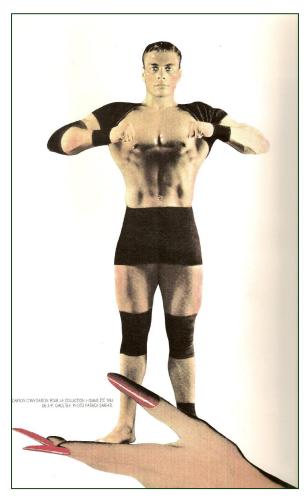


Figura 51 - Convite do desfile da coleção masculina "Homem Objeto", 1984. Foto: Patrick Sarfati. 122

Em outras coleções do designer, os estereótipos do desejo homoerótico permeiam suas criações desde a escolha do casting, no qual predominam figuras fortes, bem torneadas, apresentando uma postura máscula. Personagens como caubóis, gigolôs, toureiros, motoqueiros, policiais e principalmente marinheiros (seu personagem mais marcante) são fontes de inspiração para o desenvolvimento de suas coleções, desde as roupas até os acessórios e o styling do desfile.

¹²² Fonte: SCHLATTER, 1984:148.



Figura 52 - Coleção masculina Jean-Paul Gaultier. Foto: Niall McInerney. 123

É um engano supor que Jean-Paul Gaultier propõe uma revolução total na imagem masculina, já que seu desejo é flexibilizar a rígida diferenciação entre os gêneros, não eliminá-las totalmente. Por outro lado, Lipovetsky (1989:29-30) afirma que Gaultier, apesar de ter lançado as saias para homens, não conseguiu que esta peça de vestuário fizesse parte do guarda-roupa masculino. Ainda segundo o autor, a moda muda incessantemente, mas nem tudo nela muda, são os detalhes e acessórios que possibilitam uma mudança mais sutil. Assim, para se compreender a moda masculina que este criador propõe faz-se necessário atentar para a mudança que ele proporcionou por meio dos detalhes do vestuário.

É preciso reconhecer que a adoção do sistema aberto para os homens não se concretizou, mas, em compensação, muitos elementos anteriormente reservados às roupas femininas passaram maciçamente para as masculinas, no caso, as cores (as cores vivas),

¹²³ Fonte: MCDOWELL, 2001:97.

a matéria-prima (o cetim ou a seda), as formas (a maleabilidade das roupas femininas) ou, mais uma vez, os acessórios (as jóias).



Figura 53 - Proposta de saia-calça de Jean-Paul Gaultier – primavera/ verão 1985. 124

Compreender as mudanças da moda masculina implica reconhecer os detalhes trabalhados em cada um dos quadro elementos do design que definem o vestuário – texturas, silhuetas, cores e linhas –, relacionando-os aos temas escolhidos. Destarte, torna-se importante considerar que Jean-Paul Gaultier desenvolveu seu trabalho baseando-se na ruptura dos padrões estabelecidos para estes quatro elementos que pertencem ao universo do vestuário. Sendo assim, vale conferir suas impressões acerca de cada um desses elementos:

.

¹²⁴ Fonte: CHENOUNE, 2005:24.

1 - Texturas → Este é um elemento (visual e sensorial) muito importante no processo de criação de Gaultier. Sua preocupação é perceber os diferentes caimentos de cada tecido ou material, para explorar o máximo de possibilidades que cada um pode oferecer, lição que aprendeu com o filme "Falbalas" e que aperfeiçoou durante o período em que trabalhou nas maisons de alta-costura. Ele utiliza demasiadamente a mistura de texturas nas coleções masculinas, empregando desde ráfias, borrachas, couro e plástico até os tecidos mais associados à indumentária feminina – como seda, cetim, organza, lamê, tecidos com elastano, com transparências, brocado, paetê, entre outros –, tecidos estes que, desfilados em figuras masculinas bem viris, obtêm um efeito irônico, não efeminado, visível nas coleções masculinas "Baroque Western" (primavera/ verão 1989) e "The Andro-Jeans" (primavera/ verão 1993), entre outras.

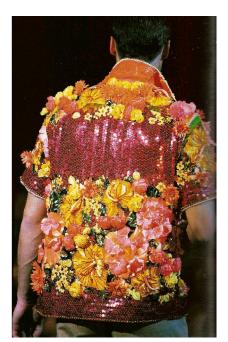
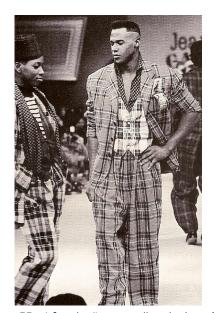


Figura 54 - Coleção primavera-verão masculina 1993. 125

-

¹²⁵ Fonte: MCDOWELL, 2001:76.

2 - Silhueta → As primeiras coleções masculinas de Jean-Paul Gaultier apresentavam a silhueta mais solta, possivelmente devido à influência dos estilistas japoneses. Ao longo da década de 1980, porém, a silhueta se tornou predominantemente marcada em suas peças. É mediante a manipulação deste elemento do design que Gaultier desenvolve grande parte de suas coleções, supervalorizando alguns pontos estratégicos do corpo masculino, como o peito, os braços, os genitais e as pernas, sempre buscando realçar estas regiões para atribuir uma carga de virilidade ao *look* apresentado.



Gaultier: "L'Homme Objet", 1984. 126



Figura 55 - 1.ª coleção masculina de Jean-Paul Figura 56 - Coleção masculina de Jean-Paul Gaultier, 1989. Inspiração surfwear e aeróbica. 127

<sup>Fonte: SCHLATTER, 1984:149.
Fonte: Revista Vogue Brasil. n.º 171. São Paulo, 1989. p.145.</sup>

- **3 Cor** → Para Gaultier, não existem restrições quanto ao uso das cores para o homem. Todas podem ser incluídas em suas peças, nas mais diversificadas combinações, independentemente da dimensão delas (gama, valor, intensidade), obtendo os mais variados efeitos. Geralmente, aprecia o uso de cores fortes. Nas *maisons* Cardin, Ferard e Patou, apurou sua sensibilidade quanto ao uso deste elemento visual, para poder se libertar das combinações padronizadas pela altacostura. Esta preferência se deu também pelo seu grande interesse pelo mundo do espetáculo, em que o uso de tons mais intensos enriquece os figurinos em cena.
- **4 Linhas** → Observando as linhas utilizadas na criação de moda, nota-se que o olhar dirige-se para diversas direções: para cima, para baixo, para frente. As linhas podem criar a ilusão de amplitude ou estreitamento e transmitir sensações de flexibilidade (linha suave) ou rigidez (linha dura). Desse modo, a utilização deste elemento do design possibilitou a Gaultier criar pontos focais que realçam determinadas partes do corpo masculino, enfatizando a virilidade. Seus principais focos de atenção situam-se na região peitoral, nos ombros, nos genitais e nos braços. Assim, os detalhes chamam a atenção para estes pontos, dando um equilíbrio entre o masculino da figura e a feminilidade dos enfeites.



Figura 57 - Coleção primavera/ verão "Baroque Western", 1989. 128

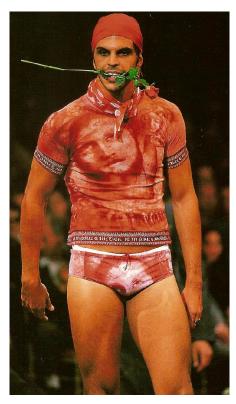


Figura 58 - Coleção primavera/ verão "The Andro-Jeans", 1993. 129

Temas → A escolha dos temas das coleções masculinas é um outro fator que evidencia o fascínio de Gaultier pelos temas étnicos e clichês viris. Ele apresenta propostas que buscam modificar a visão padronizada dos estereótipos, como as coleções "L'Homme Objet" (O Homem Objeto, 1984), "Une Garderobe pour Deux" (Um Guarda-roupa para Dois, 1985), "James Bond" (1979-1980), "French Gigolo" (Gigolô Francês, 1986-1987), "Baroque Western" (Oeste Barroco, 1989), "The Couple" (O Casal, 1991) e "Les AndroJean's" (Andróginos, 1993). A figura masculina que mais influenciou este designer em suas coleções foi o marinheiro, representado mediante o uso de listras, que se tornou uma espécie de "marca registrada" do criador.

¹²⁸ Fonte: MCDOWELL, 2001:17.

¹²⁹ Fonte: MCDOWELL, 2001:80.



Figura 59 - Coleção masculina Jean-Paul Gaultier. Foto: Niall McInerney. 130

Portanto, Jean-Paul desenvolve seu trabalho de criação com base na flexibilização das características que identificam o gênero, por meio da manipulação destes quatro elementos do design, que, associados aos temas escolhidos, causam um efeito paródico e lúdico em suas coleções masculinas, que apresentam, ainda, uma outra característica marcante: a sensibilidade *camp*.

É no território da estética *camp* que Gaultier encontra suas fontes de inspiração para desenvolver seu trabalho. O *camp* extrapola os limites do bom e do mau gosto e transforma temas banais em acontecimentos, características da produção de Gaultier, que privilegia o artifício e o exagero.

¹³⁰ Fonte: MCDOWELL, 2001:59.

As influências deste criador apontam seus desejos e sua visão estética, principalmente a maestria em trabalhar com os elementos *camp*, utilizados com muita perícia em seus trabalhos de criação. Também os programas de televisão que assistia, os filmes das décadas de 1930 e 1940, o cenário musical dos anos 1970 – representado nas figuras de David Bowie e Mick Jagger, com seus visuais andróginos –, a cultura *glam*, os *new romantics* e os filmes "*Hairspray*" (1988, com a transformista Divine) e "*Querelle*" podem ser citados como possíveis influências do criador.

Não é que não haja distinção entre vida cotidiana e um filme na TV, mas as imagens midiáticas permeiam de tal forma o mundo que se tornam referências tão ou mais básicas de informação do que o cotidiano, a ponto de nossa visão do cotidiano ser filtrada pelo cinema, pela televisão e por outros meios de comunicação de massa. O simulacro não é nossa perdição, é nosso continente. (LOPES, 2002:106)

Desse modo, as imagens midiáticas do mundo do espetáculo permeiam a mente deste criador, numa visão idealizada do mundo, característica da sensibilidade *camp*. Assim, Gaultier faz da ilusão, do exagero e da teatralidade elementos recorrentes em suas roupas, numa mistura de estilos, cores e tecidos que "espetacularizam" suas coleções.

-

¹³¹ O filme "Querelle", de Fashbinder (1982), apresenta o universo sensual dos marinheiros à procura de diversão e aventuras, sendo possivelmente uma das grandes influências de Gaultier. A figura-estereótipo do marinheiro aparece em grande parte de suas criações de moda.

Babuschio (1993) indica quatro características ¹³² básicas para a compreensão da sensibilidade *camp*: ironia, estética, teatralidade e humor. O trabalho de Gaultier apresenta estas quatro características, causando um efeito provocador.

1 - Ironia → A ironia é obtida mediante a combinação de elementos contrastantes, como faz Gaultier ao misturar o masculino e o feminino. A incoerência que resulta destes contrastes produz um efeito irônico, próprio de seu trabalho de criação. Além disso, outras combinações incoerentes permeiam suas coleções — sagrado/profano, velho/novo, a mistura de tecidos leves e pesados, aparentemente inconciliáveis, e a utilização de materiais considerados impróprios para determinadas peças de vestuário. Assim, esta característica se relaciona à noção de estilo pós-moderno 133, à qual Connor (1996:158) se refere como "a modalidade da bricolagem, ou justaposição improvisada de fragmentos incompatíveis ou heterogêneos, muitas vezes em função de um efeito irônico ou paródico, oposto ao princípio de unidade ou combinação".

¹³² Apontadas no capítulo anterior.

Nome aplicado às mudanças ocorridas nas ciências, nas artes e nas sociedades desde 1960, quando o cotidiano é invadido pela tecnologia eletrônica, visando às saturações de informações, diversões e serviços que produzem um mundo de simulação. Os meios de comunicação não informam sobre o mundo, eles o transformam num espetáculo de simulacros para satisfazer a ávida sociedade de consumo. (Leite; Peccinini,2008)



Figura 60 - Coleção masculina outono/ inverno "*Homme Fatal*", 1985. 134 (o velho e o novo)



Figura 61 - Coleção primavera/ verão "Adam et Eve Rastas D'Aujourd'hui", 1991. 135



Figura 62 - Coleção masculina outono/ inverno "*Lês Rabbins Chics*", 1993-1994. (o sagrado e o profano)¹³⁶

¹³⁴ Fonte: SCHLATTER, 1984:150. 135 Fonte: MCDOWELL, 2001:58. 136 Fonte: MCDOWELL, 2001:126.

2 - Estética \rightarrow Na escolha de temas aparentemente banais, como "French Gigolô" e "Baroque Western", Gaultier desenvolve uma história que os transforma em "acontecimentos", a partir de sua visão afetiva do mundo, que privilegia o excesso e, desse modo, provoca o humor.

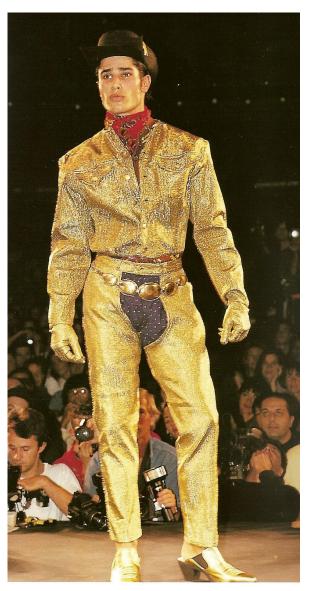


Figura 63 - Coleção masculina "Baroque Western", 1989. 137

¹³⁷ Fonte: MCDOWELL, 2001:17.

3 - Humor → A incoerência dos elementos com relação ao contexto em que estão inseridos também provoca um efeito irônico. Gaultier acredita que "o humor deve ser um elemento natural das roupas" (MCDOWELL, 2001:97). Este feito se obtém pela escolha dos temas, pelo uso de acessórios exagerados e pela maquiagem dos manequins, artifícios utilizados nas coleções "*Tarbullboud'deville*" (outono-inverno 1994-1995), inspirada em Rasputin e Tarras Bulba, "*Andro-Jeans*" (primavera/ verão 1993) e "*Les Rabbins Chics*" (outono/ inverno 1993-1994), em homenagem ao povo judeu.

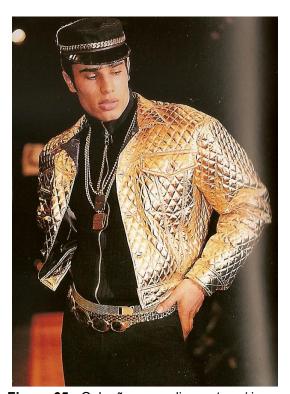


Figura 64 - Coleção outono/ inverno "Les Rabbins Chics", 1993-1994. 138

¹³⁸ Fonte: CHENOUNE, 2005:66-7.

4 - Teatralidade → A exaltação do personagem, a atitude exacerbada e o exagero levam a um efeito teatral, em que o artifício aponta a farsa, numa brincadeira provocativa de contestação dos estereótipos de gênero, conforme explicitam alguns dos desfiles do criador.

> Minhas roupas são muito exibicionistas. (GAULTIER, apud MCDOWELL, 2001:115 - tradução nossa)





"Les Pieds Nickeles", 1990-1991.139

Figura 65 - Coleção masculina outono/ inverno Figura 66 - Vestido da coleção outono/ inverno "Barbès", 1984-1985. Foto: Paolo Roversi. 140

¹³⁹ Fonte: MCDOWELL, 2001:64. ¹⁴⁰ Fonte: CHENOUNE, 2005:43.

Diante do exposto, pode-se inferir que Jean-Paul Gaultier demonstra maestria em trabalhar com os elementos clichês relacionando-os à estética *camp*, em que as regras do bom e do mau gosto são desafiadas, sempre numa atitude contestadora por parte deste criador. Suas coleções masculinas nunca são inocentes, sempre têm algo a dizer:

Roupas devem ter algo a dizer, se elas querem ser fortes. Elas não são arte. Elas são o reflexo de tudo o que está acontecendo na sociedade. (GAULTIER, apud MCDOWELL, 2001:127)

Seu estilo é irônico, contestador. Estilos são visões de mundo, abrangem "a maneira de pensar, de imaginar, de sonhar, de sentir, de se comover, abrange a maneira de agir e reagir, a própria maneira de o homem vivenciar o consciente e as incursões ao inconsciente. O estilo é forma de cultura" (OSTROWER, 1987:102).

A contestação dos valores vigentes se dá em função de sua condição sexual, como o próprio Gaultier salienta – "sendo homossexual, eu penso muito nas minorias" (apud MCDOWELL, 2001:124). Suas coleções transitam entre contestar paradigmas de gênero, apontar a diversidade étnica e chamar atenção às minorias, como nas coleções subseqüentes ao período analisado, sendo elas: outono/ inverno 1997-8, dedicada à cultura negra, fazendo um tributo à artista Nina Simone¹⁴¹ e uma homenagem à Miriam Makeba¹⁴², e coleção masculina "*Lê Mariage Homosexuel*", de 2004.

Portanto, na esteira de Barnard (2003), conclui-se que é possível atribuir à produção de Jean-Paul Gaultier significados políticos e ideológicos, transmitidos por meio de sua sensibilidade *camp* que privilegia a paródia, o pastiche e o humor,

¹⁴² Miram Makeba (1932) - Renomada cantora sul-africana e grande ativista dos direitos humanos.

_

¹⁴¹ Nina Simone (1933-2003) - Destacada cantora e pianista norte-americana e importante ativista da causa negra, procurando combater o racismo durante toda a sua vida.

característicos de uma visão pós-moderna do mundo, conforme preleciona Crane (2006:312):

[...] os pós-modernos oscilam entre códigos convencionais e não-convencionais, criando efeitos ambíguos ou fazendo uso da paródia. Os trabalhos pós-modernos são polissêmicos, apresentando significados múltiplos e não fixos. Interpretaçãos oficiais não são esperadas nem possíveis. Em lugar do compromisso do artista-artesão modernista com o desenvolvimento e a elaboração de um estilo em particular, o artista pós-moderno não está interessado em um estilo concebido como coerente ou em um conjunto integrado de elementos estéticos, mas no pastiche, que reúne elementos díspares, tirados de muitos temas prévios, não importando se produz uma entidade coerente. Enquanto outros estilistas se inspiram em estilos anteriores para criar um trabalho novo, os pós-modernos os recriam com o objetivo de justapor diferentes períodos e atmosferas.

Por fim, cabe destacar que Jean-Paul Gaultier se apresenta como um dos maiores expoentes do pós-modernismo no universo da moda masculina, universo este em que, pelas suas misturas entre o passado e o presente, o feminino e o masculino e pela mistura de estilos que sua sensibilidade *camp* proporciona, acaba por apontar um novo contexto sociocultural, característico da pós-modernidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os movimentos homossexuais ocorridos após os conflitos em *Stonewall Inn* fizeram emergir desejos, modos de ser, gostos e preferências do segmento *gay*, que vinham sendo construídos desde o século XIX, período em que os termos heterossexual e homossexual foram forjados, criando uma dicotomia a partir da classificação dos indivíduos pela orientação sexual. O universo desejante *gay* foi retratado nas figuras que representam a virilidade masculina, predominando a ponto de um número significativo de indivíduos dessa comunidade buscar, ao longo dos anos 1970 e 1980, uma imagem pessoal condizente com estas características físicas, reforçando o discurso normatizador vigente.

A sensibilidade *camp*, como citado por Costa (1992), foi uma forma de oposição aos padrões estabelecidos, possibilitando uma maior expressão desta comunidade, no que se refere tanto ao comportamento quanto à visão de mundo enquanto fenômeno estético. Assim sendo, esse tipo de estética, na visão de Lopes (2002:94), "tornou-se um elemento definidor, sem ser totalizador, da identidade homossexual", trazendo maior visibilidade ao segmento *gay*.

O fenômeno social "moda" apontou as mudanças trazidas pelo período de liberação sexual no final dos anos 1960. As inovações na indumentária masculina decorreram, em parte, da maior visibilidade do segmento a partir deste período e dos profissionais masculinos com inclinações homoeróticas que buscaram criar um guarda-roupa mais relaxado e colorido para o homem, absorvendo os estereótipos físicos do desejo *gay*, também representado pelas figuras clichês de uniformes e ressignificando-os para o vestuário. Entre as figuras mais significativas está o criador de moda Jean-Paul Gaultier.

Neste estudo, pôde-se verificar que Jean-Paul Gaultier é um exemplo relevante da contribuição da subcultura homoerótica para a visível mudança dos hábitos e comportamentos do gênero masculino na moda, utilizando como fonte de inspiração os desejos e figuras que povoam o universo *gay*, e também pelo seu estilo, que incorpora os elementos da sensibilidade *camp*, característica de uma parcela significativa deste segmento.

As modificações apresentadas por este criador nos elementos do design – cor, textura, linha e silhueta – apontaram uma mudança sociocultural e uma maior liberdade de expressão, após os movimentos sexuais do final dos anos 1960. Segundo Ostrower (1987:102), a mudança de estilos provoca alterações nos esquemas de valores coletivos.

Contudo, apesar da certa flexibilidade trazida ao guarda-roupa do homem contemporâneo, os padrões corporais de masculinidade se mantiveram, refletindo o gosto do segmento homoerótico e perpetuando a predominância de modelos com características extremamente viris, como músculos bem salientes e postura rígida, salvo alguns exemplos de atitude mais relaxada e "afetada" durante a apresentação das coleções de Gaultier.

Esse criador tornou-se conhecido por colocar manequins femininos na passarela que não se enquadravam aos padrões de beleza vigentes, tais como senhoras, mulheres obesas e figuras andróginas. Mas, no caso das coleções masculinas, ele manteve os estereótipos de virilidade, apresentando manequins fortes e másculos, exceto quando fez incursões no universo *camp*, reforçando o elemento irônico de suas apresentações.

Concluindo, na figura de Jean-Paul Gaultier é possível entender como o universo pessoal do criador influenciou sua obra, por meio da expressão de seus desejos, suas experiências e vivências pessoais dentro do contexto cultural em que está inserido, construindo, assim, um estilo próprio que se refletiu em seu trabalho criativo. Gaultier pode, dessa forma, servir de objeto de estudo para aprofundamento destas questões em análises posteriores a essa dissertação.

As imagens referenciais não são herdadas. Não são estereótipos de percepção, não são conceitos. Formam-se, basicamente, de modo intuitivo. Configurando-se em cada pessoa a partir de sua própria experiência e como 'disposição característica' dos fenômenos, isto é, como imagem qualificada pela cultura, sua visão é ao mesmo tempo pessoal e cultural. (OSTROWER,1987:60)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBERONI, Francesco. et al. *Psicologia do vestir*. 2ªed. Colaboração de Umberto Eco. Portugal: Ed. Lisboa, 1982.

_____. O erotismo – fantasias e realidades do amor e da sedução. São Paulo: Círculo do Livro S. A., 1986.

ARAÚJO, Paulo Roberto M. de. *Charles Taylor: para uma ética do reconhecimento.* São Paulo: Edições Loyola, 2004.

BABUSCIO, Jack. "Camp and the Gay Sensibility". In: BERGMAN, David (Org.). *Camp grounds: style and homosexuality.* Amherst: University of Massachussetts Press, 1993.

BADINTER, Elizabeth. XY – sobre a identidade masculina. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

BARCELLOS, José Carlos. "Literatura e homoerotismo masculino: entre a cultura do corpo e o corpo da cultura". In: LYRA, Bernadette; GARCIA, Wilton (Orgs.). *Corpo e Imagem.* São Paulo: Arte & Ciência, 2002.

BARNARD, Malcom. *Moda e comunicação*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

BARTHES, Roland. *Inéditos, vol. 15: imagem e moda.* Coleção Roland Barthes. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BERGMAN, David (Org.). *Camp grounds: style and homosexuality.* Amherst: University of Massachussetts Press, 1993.

CABRAL, Juçara Teresinha. *A sexualidade no mundo ocidental.* Campinas, SP: Papirus, 1995.

CASTILHO, Kathia. *Moda e linguagem*. São Paulo: Editora Anhembi Morumbi, 2004.

CHENOUNE, Farid. *Jean Paul Gaultier*. New York: Assouline Publishing, 2005.

CONNOR, Steven. Cultura pós-moderna: introdução às teorias do contemporâneo. 3ªed. São Paulo: Loyola, 1996. COSTA, Jurandir Freire. A inocência e o vício: estudos sobre o homoerotismo Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1992. ___. A face e o verso: estudos sobre o homoerotismo II. São Paulo: Escuta, 1995. CRANE, Diana. A moda e seu papel social: classe, gênero e identidade das roupas. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2006. DEMPSEY, Amy. Estilos, escolas e movimentos. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. ERNER, Guillaume. Vítimas da moda? Como a criamos, por que a seguimos. Tradução de Eric Roland René Heneault. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005. FASHION THEORY. A revista da moda, corpo e cultura. Edição Brasileira. Vol.1, n.4. São Paulo: Editora Anhembi Morumbi, dezembro 2002. FAUST, Beatrice. Woman sex and pornography. Nova York: Penguin Books, 1981. FOUCAULT, Michel. História da sexualidade I: a vontade de saber. Tradução de Maria Theresa da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro, Edições Graal, 1988. __. História da sexualidade 2 - O uso dos prazeres. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1998. _. *História da sexualidade 15* – O *cuidado de si.* Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1999. FRY, Peter; MACRAE, Edward. O que é homossexualidade. Coleção primeiros passos 26. São Paulo: Abril Cultural/ Brasiliense, 1985.

GARCIA, Wilton. Homoerotismo & imagem no Brasil. São Paulo: U. N. Nojosa, 2004.

GATTI, Luís. "O homem forte: ressignificações". In: LYRA, Bernadette; GARCIA, Wilton (Orgs.). *Corpo e Imagem.* São Paulo: Arte & Ciência, 2002.

GOLDENBERG, Mirian. et.al. *Nu & vestido: dez antropólogos revelam a cultura do corpo carioca.* Rio de Janeiro: Record, 2007.

GREEN, James N.; TRINDADE, Ronaldo (Org.). *Homossexualismo em São Paulo e outros escritos*. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

GROSSI, Pillar; UZIEL, Anna Paula; MELLO, Luiz (Orgs.). Conjugalidades, parentalidades e identidades lésbicas, gays e travestis. Rio de Janeiro: Garamond, 2007.

GUERREIRO, Regina. "Jean-Paul Gaultier - o Menino Terrível". *Revista Claudia Moda.* n.70. São Paulo, outubro de 1990.

HAA, Erikka. Boogie nights: the disco age. New York: Friedman Group Book, 1994.

HOLLANDER, Anne. O sexo e as roupas: a evolução do traje moderno. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

JAPIASSÚ, Hilton. *Dicionário básico de filosofia*. Hilton Japiassú e Danilo Marcondes. 4ªed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

KRONKA, Graziela Zanin. A encenação do corpo: o discurso de uma imprensa (homo)erótico-pornográfica como prática intersemiótica. Tese (Doutorado em Lingüística). Campinas, Universidade Estadual de Campinas, 2005.

LAVER, James. *A roupa e a moda: uma história concisa*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

LEDDICK, David. *The male nude.* Köln: Taschen,1998.

LEHNERT, Gertrud. *História da moda do século XX*. Germany: Könemann Verlagsgesellschaft mbH, 2000.

LINDEMANN, Eva. "Especial Bruce Weber". 26/08/2007. In: IGUATEMI FILME FASHION. Evento realizado entre 24 e 30 de agosto de 2007. São Paulo, 2007.

LIPOVETSKY, Gilles. *A era do vazio: ensaio sobre o individualismo contemporâneo.* Lisboa: Editions Gallimard, 1983.

______. O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

LONG, Scott. "The loneliness of camp". In: BERGMAN, David (Org.). *Camp grounds:* style and homosexuality. Amherst: University of Massachussetts Press, 1993.

LOPES, Denilson. *O homem que amava rapazes e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

LOTUFO, Flávio Roberto. *Trajetória da moda masculina pela ótica da vaidade e sensualidade.* Monografia (Especialização em Moda & Criação). São Paulo: Faculdade Santa Marcelina, 2003.

LYRA, Bernadette; GARCIA, Wilton (Orgs.). Corpo e Imagem. São Paulo: Arte & Ciência, 2002.

______; SANTANA, Gelson (Orgs.). *Corpo & Mídia*. São Paulo: Arte & Ciência, 2003.

MALYSSE, Stéphane. "Em busca dos (H)alteres-ego: Olhares franceses nos bastidores da corpolatria carioca". In: GOLDENBERG, Miriam. et. al. *Nu & vestido: dez antropólogos revelam a cultura do corpo carioca*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

MANN, William J. Bastidores de Hollywood: a influência exercida por gays e lésbicas, 1910-1969. São Paulo: Editora Landscape, 2002.

MARTIN, Richard; KODA, Harold. *The historical mode: fashion and art in the 1980s*. New York: Rizzoli Internationals Publications, 1989.

MCDOWELL, Colin. Jean Paul Gaultier. New York: Viking Studio, 2001.

MIRON, Andréia da Silva; FEIJÓ, Martin Cezar. *Dândi: imagem e construção do estilo masculino - século XIX e XX.* Dissertação (Mestrado em Educação, Arte e História da Cultura), São Paulo, Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2006.

MOLES, Abraham. O kitsch: a arte da felicidade. São Paulo: Perspectiva, 1971.

MONNEYRON, Frédéric. A moda e seus desafios: 50 questões fundamentais. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2007.

NÉRET, Gilles. Homo Art. Köln: Taschen, 2004.

NERY, Marie Louise. *A evolução da indumentária*. Rio de Janeiro: Ed. Senac Nacional, 2003.

O'NEAL, Hank; MILLER, Neil. Gay day: the golden age of the christopher street parade. New York: Abrams Image, 2006.

O'NEILL, Alistair. "John Stephen: Uma apresentação de masculinidade da Carnaby Street - 1957-1975". *Fashion Teory.* A revista da moda, corpo e cultura. Edição Brasileira. Vol.1, n.4. São Paulo: Editora Anhembi Morumbi, dezembro de 2002.

OSTROWER, Fayga. Criatividade e processos de criação. Petrópolis: Vozes, 1987.

PAIVA, Antonio Crístian Saraiva. "Reserva e Invisibilidade: a construção da homoconjugalidade numa perspectiva micropolítica". In: GROSSI, Pillar; UZIEL, Anna Paula; MELLO, Luiz (Orgs.). *Conjugalidades, parentalidades e identidades lésbicas, gays e travestis*. Rio de Janeiro: Garamond, 2007.

POLHEMUS, Ted. Street Style: from the sidewalk to catwalk. London: Thames & Hudson, 1994.

QUEIROZ, Fernanda Nechar de. Os estilistas: Callot; Norell; Balmain; Quant; Halston; Gaultier; Lacroix. Coleção O Mundo da Moda, 6. São Paulo: SENAI CETVEST, 1998.

REVISTA CLAUDIA MODA. n.70. São Paulo, outubro de 1990.

REVISTA VOGUE BRASIL. n.º 171. São Paulo, 1989.

RODRIGUES, Gabriel de Oliveira. Corpos em evidência: uma perspectiva sobre os ensaios fotográficos de "G Magazine". Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação). Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes, 2007.

ROSS, Andrew. "Uses of camp". In: BERGMAN, David (Org.). *Camp grounds: style and homosexuality*. Amherst: University of Massachussetts Press, 1993.

SANTOS, Jair Ferreira dos. *O que é pós-moderno*. Coleção primeiros passos, 165. São Paulo: Brasiliense, 2004.

SCHLATTER, Christian. Les annèes 80: la création em France. Paris: Flammarion, 1984.

SEELING, Charlotte. *Moda: o século dos estilistas*. Portugal: Konëmann, 2000.

SMALLS, James. *Homossexuality in art.* New York, USA: Parkstone Press Ltd., 2003.

SONTAG, Susan. *Notas sobre camp*. In: SONTAG, Susan. *Contra a interpretação*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

SOUZA, Gilda de Melo e. *O espírito das roupas: a moda no século dezenove.* São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

STEELE, Valerie. *Fetiche: moda, sexo & poder.* Tradução de Alexandre Abranches Jordão. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

SUMMERS, Claud J. *The queer encyclopedia of the visual arts*. New York: Cleis Press, 2004.

TAYLOR, Charles. As fontes do self – a construção da identidade moderna. Tradução de Adail U. Sobral e Dinah de A. de Abreu. São Paulo: Loyola, 1997.

TOURNIER, Paul. Os gays na história. Lisboa: Editorial Estampa, 2006.

TRONCY, Éric. Pierre et Gilles: saylors & sea. Köln: Taschen, 2005.

VINCENT-RICARD, Françoise. As espirais da moda. São Paulo: Paz e Terra, 1987.

WAJMAN, Solange; ALMEIDA, Adilson José (Orgs.). *Moda, comunicação e cultura: um olhar acadêmico*. São Paulo: Arte&Ciência/ NIDEM – Núcleo Interdisciplinar de Estudos da Moda/ UNIP; FAPESP, 2002.

WEINBERG, Jonathan. *Male desire: the homoerotic in american art*. New York: Harry N. Abrams, 2004.

FILMOGRAFIA

Stonewall. Direção Nigel Finch. Strand Releasing em associação com a BBC Films e Arena NY. EUA, 1995.

Before Stonewall. Direção Greta Schiller. First Run Features. EUA, 1985.

After Stonewall. Direção John Scagliotti. Janet Baus & Dan Junt. First Run Features. EUA, 1999.

Celulóide Secreto (The Celluloid Closet). Direção Rob Epstein e Jeffrey Friedman. TriStar Pictures. EUA, 1995.

Plata Quemada. Direção Marcelo Piñeyro. Oscar Kramer S.A., Cuatro Cabezas S.A., Estudios Darwin, Romikin S.A., Patricio Tobal, Editorial Capayán, Fundación Octubre, Ibermedia European Community Program, Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales, Mandarin Films S.A., Punto B.S.R.L. Planification y Medios, Taxi Films, Tornasol Films S.A., Vía Digital. Espanha, França, Argentina, Uruguai, 2000.

Falbalas. Direção Jacques Becker. Essor Cinématographique Français. França, 1945.

Querelle. Direção Rainer Werner Fassbinder. Albatros Filmproduktion, Opera Film Produzione, Planet Film, Société des Etablissements L. Gaumont. França, 1982.

WEBGRAFIA

AUDIO GRAPHY. Disponível em: <www.audiography.com.au>. Acesso em: 12/04/2008.

CASE WESTERN RESERVE UNIVERSITY. *A history of the American woman.* Disponível em: <www.case.edu/artsci/womn/pinup/monroe_3/mansfield/mansfield_full. tml>. Acesso em: 12/02/2008.

CHIES, Thaís Cristine. "Novas formas de viver - clubbers e ravers". *Os Urbanitas*. Revista Digital de Antropologia Urbana. Ano 1, vol.1, n.0. São Paulo, outubro de 2003. Disponível em: <www.aquaforte.com/antropologia>. Acesso em: 02/02/2008.

CUIRMALE. Leather Website. Disponível em: http://www.cuirmale.nl. Acesso em: 19/04/2008.

CUIRMALE. Leather Website. *Leather as a gay fetish*. Disponível em: http://cuirmale.nl/ history/fetish.htm>. Acesso em: 05/04/2008.

COLUMBIA UNIVERSITY. Disponível em: http://www.columbia.edu/cu/lweb/resources/exbitions/sw25/. Acesso em: 20/03/2008.

COLUMBIA UNIVERSITY. *Stonewall and Beyond: Lesbian and Gay Culture*. Disponível em: http://www.columbia.edu/cu/lweb/eresources/exhibitions/sw25/case 1.html>. Acesso em: 20/04/2008.

E-JOVEM. Socialismo + Gay + Adolescente. *Stonewall: Onde tudo começou.* Disponível em: http://e-jovem.com/tema19.html>. Acesso em: 10/11/2006.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Organização, Introdução e Revisão Técnica de Roberto Machado. Texto em PDF. 1979. Disponível em: www.sabotagem.cjb.net. Acesso em: 12/03/2008.

GEOCITIES. Disponível em: <www.geocities.com/hollywood/trailer/7242/index.html>. Acesso em: 15/04/2008.

GOLDEN SILENTS. *Antonio Moreno (1887 - 1967)*. Disponível em: http://www.goldensilents.com/stars/antoniomoreno.html>. Acesso em: 14/04/2008.

IDEOFACT. Disponível em: http://www.ideofact.com/archives/000695.html. Acesso em: 13/04/2008.

IMAGES ART. Disponível em: http://images.art.com/images/-/Steve-Reeves-C10042068.jpeg. Acesso em: 20/04/2008.

LABIRINTO DE KRISTAL. Blog. *Mae west*. 30/07/2007. Disponível em: http://labirintodekristal.blogspot.com/2007/07/mae-west.html. Acesso em: 20/04/2008.

LEITE, Luciana de A.; PECCININI, Daisy V. M. *Pós-Moderno: A problemática do pós-moderno no campo artístico.* 2008. Disponível em: http://www.mac.usp.br/projetos/seculoxx/modulo6/posmoderno.html>. Acesso em: 08/05/2008.

MIX BRASIL. 30 anos de Stonewall. Disponível em: http://mixbrasil.uol.com.br/cio/junho99/espec.htm. Acesso em: 15/12/2007.

NINO, Maria do Carmo. Resumo e considerações a partir do artigo: "A estética em risco das 'tecno-imagens' (de Anne Cauquelin)". 2002. Disponível em: http://www.ppgcomufpe.com.br. Acesso em: 14/04/2008.

PHOENIX, Charles. *Brown Derby, 1949.* Disponível em: http://www.losanjealous.com/2006/08/18/brown-derby/. Acesso em: 20/04/2008.

STREETLAUGHTER. *Gai Lib – Mad Magazine*. Disponível em: http://ukjarry.blogspot.com/2007/12/30-*gay*-lib-mad-magazine.html>. Acesso em: 11/04/2008.

THE AGE. Disponível em: http://www.theage.com.au/ffximage/2007/06/12/kitsch1_narrowweb__300x481,0.jpg. Acesso em: 20/04/2008.

ULTIMATE KILLERS. Disponível em: http://www.uksquad.com. Acesso em: 20/04/2008.

WIKIPEDIA. The Free Encyclopedia. *Carmen Miranda*. Disponível em: http://en.wikipedia.org/wiki/Carmen_Miranda. Acesso em: 10/02/2008.

WORD PRESS. Disponível em: http://apor.files.wordpress.com/2007/10/kitsch-unidentified-gold-toilet.jpg. Acesso em: 18/04/2008.

ANEXOS

CRONOLOGIA – JEAN PAUL GAULTIER¹⁴³

- 1952: Nasceu em 24 de abril, em Arcueil, o "enfant terrible" da moda francesa.
- 1970: Contratado pela *maison* Pierre Cardin.
- 1971: Contratado pela m*aison* Jean Patou, trabalhou por dois anos como assistente de Michel Gomez e Angelo Tarlazzi.
- 1974-1975: Voltou a trabalhar para Pierre Cardin em Manilla, desenhando coleções para os Estados Unidos da América.
 - 1976: Lançamento de uma coleção de jóias assinadas por Gaultier: "Eletronic Jewelry".

Primeira coleção feminina com seu nome, no "Palias de la Découverte.

- 1978: Primeira coleção de Gaultier associado à empresa Kashiyama.
- 1979-1980: Coleção feminina "James Bond": minisaias, e calças de couro.
- 1980-1981: Coleção feminina "High-Tech": objetos reciclados e acessórios.
 - 1981: Associou-se a empresa italiana Gibo. A empresa Kashiyama continuou a licenciar as roupas de Jean-Paul Gaultier no Japão e no leste Europeu.

¹⁴³ Fonte: CHENOUNE, Farid. *Jean Paul Gaultier*. New York: Assouline Publishing, 2005,p. 74/5 – Tradução Nossa.

1982-1983: Coleção feminina "Paris Gaultier", inspiração: Juliette Gréco.

1983: Coleção feminina "Lê Dadaïsme".

1984: Primeira coleção masculina : "L'Homme-objet" (O Homem Objeto).

1985: Coleção feminina "Barbès" (inspiração: misturas cosmopolitas e choque cultural).

Coleção "Une Garde-Robe Pour Deux" (Um Guarda-Roupa para Dois) – inspiração: androginia e "Et Dieu Créa L"Homme" (E Deus Criou o Homem), propõe saias para o homem.

1986-1987: Coleção masculina "Joli Monsieur" (inspiração no estilo barroco e no homem "camp"). Proposta de vestidos para o homem.

Coleção masculina "French Gigolo" (Gigolô Francês): o retorno da silhueta mais ajustada para o homem.

Coleção masculina "Souvenirs de vacances" (Lembranças das Férias) – propõe um homem mais sexy.

1988: Lançamento da primeira coleção infantil "Junior Gaultier".

1989: Lançamento do clip e do disco "How To Do That?, de Jean-Paul Gaultier e Tony Mansfield.

Criação dos figurinos do filme "O Cozinheiro, O Chefe, Sua Esposa e Sua Amante, de Peter Greenaway".

Coleção masculina "Baroque Western"

1990: Coleção masculina "Rap'sody in Blue" – proposta: variações do tradicional terno.

Coleção feminina "Rap'pieuses", inspirada em Richard Lindner.

Criação dos figurinos de Madonna para o tournê "Blond Ambition World Tour".

1991: Coleção "Adam et Eve Rastas D'Aujourd'hui" – coleção masculina e feminina apresentadas no mesmo desfile.

Criação dos figurinos do show de Yvette Horner para o "Casino de Paris".

1991-1992: Coleção masculina "Lê Prisionnier" (O Prisioneiro). Primeira coleção apresentada fora da França, em Florença para a "Pitti Uomo".

1992: Primeira coleção de jeans: "Gaultier Jean's".

1992-1993: Coleção masculina "Lês Fous de la Photographie" (Fanáticos da Fotografia) e "Eurpoe de L'avenir" – inspirada nas metrópoles e na influência dos imigrantes na tradição popular.

1993: Lançamento de sua primeira fragrância feminina *Jean-Paul Gautier Haute Parfumerie*.

Coleção masculina "Lês AndroJean's": proposta de uma reinterpretação de antigos clássicos, apresentados com a nova linha de jeans Gaultier.

1993-1994: Um novo *look* radical para a mulher na coleção feminina "*Lês Rabbins*" (os Rabinos Chiques). Homenagem à comunidade judaica.

1994: Criação dos figurinos da atriz Victoria Abril no filme "Kika", de Pedro Almodóvar.

Lançamento da nova coleção unissex "JPG", baseada no *sportswear*, substituindo a linha Gaultier Junior.

Criação dos figurinos do filme "City of *Lost Children*" (A Cidade das Crianças Perdidas), de Caro e Jeunet.

Fonte: CHENOUNE, Farid. *Jean Paul Gaultier*. New York: Assouline Publishing, 2005,p. 74/5.

Livros Grátis

(http://www.livrosgratis.com.br)

Milhares de Livros para Download:

<u>Baixar</u>	livros	de	Adm	<u>inis</u>	tra	ção

Baixar livros de Agronomia

Baixar livros de Arquitetura

Baixar livros de Artes

Baixar livros de Astronomia

Baixar livros de Biologia Geral

Baixar livros de Ciência da Computação

Baixar livros de Ciência da Informação

Baixar livros de Ciência Política

Baixar livros de Ciências da Saúde

Baixar livros de Comunicação

Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE

Baixar livros de Defesa civil

Baixar livros de Direito

Baixar livros de Direitos humanos

Baixar livros de Economia

Baixar livros de Economia Doméstica

Baixar livros de Educação

Baixar livros de Educação - Trânsito

Baixar livros de Educação Física

Baixar livros de Engenharia Aeroespacial

Baixar livros de Farmácia

Baixar livros de Filosofia

Baixar livros de Física

Baixar livros de Geociências

Baixar livros de Geografia

Baixar livros de História

Baixar livros de Línguas

Baixar livros de Literatura

Baixar livros de Literatura de Cordel

Baixar livros de Literatura Infantil

Baixar livros de Matemática

Baixar livros de Medicina

Baixar livros de Medicina Veterinária

Baixar livros de Meio Ambiente

Baixar livros de Meteorologia

Baixar Monografias e TCC

Baixar livros Multidisciplinar

Baixar livros de Música

Baixar livros de Psicologia

Baixar livros de Química

Baixar livros de Saúde Coletiva

Baixar livros de Serviço Social

Baixar livros de Sociologia

Baixar livros de Teologia

Baixar livros de Trabalho

Baixar livros de Turismo