

UnB

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO

ANELISE WESOLOWSKI MOLINA

O ANDRÓGINO NA FOTOGRAFIA DE MODA

Corpo, Gênero e Indefinições

Brasília, DF

Fevereiro de 2015

ANELISE WESOLOWSKI MOLINA

O ANDRÓGINO NA FOTOGRAFIA DE MODA

Corpo, Gênero e Indefinições

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília, linha de pesquisa Imagem e Som, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Comunicação.

Orientadora: Profa. Dra. Susana Madeira Dobal Jordan

Brasília, DF

Fevereiro de 2015

ANELISE WESOLOWSKI MOLINA

O ANDRÓGINO NA FOTOGRAFIA DE MODA:
Corpo, Gênero e Indefinições

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília, linha de pesquisa Imagem e Som, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Comunicação.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Susana Madeira Dobal Jordan (orientadora) PPG/COM
Universidade de Brasília

Profa. Dra. Florence Marie Dravet PPG/UCB
Universidade Católica de Brasília

Prof. Dra. Selma Regina Nunes Oliveira PPG/COM
Universidade de Brasília

Prof. Dr. Gustavo de Castro e Silva (Suplente) PPG/COM
Universidade de Brasília

Brasília, 20 de fevereiro de 2015

DEDICATÓRIA

Dedico meu trabalho a todas as pessoas que já se sentiram diferentes. A todas as pessoas que, em algum momento se olharam no espelho e, em uma fração de segundo, fizeram uma comparação entre o que era considerado normal e bom e o que elas eram, chegando à conclusão de que existia uma grande diferença. Dedico meu trabalho a todos que, em um movimento desesperado, tentaram adequar-se a modelos. Alguns conseguiram e calaram-se. Outros descobriram que não era o jeito certo de tentar resolver o problema. Este trabalho é uma tentativa. E é dedicado a todos os que buscam contar ao mundo a maior das verdades e a única verdade que é possível: não existe somente uma verdade.

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais e ao meu irmão, que são tudo. Aos grandes amigos Gabriel Silva, Anderson da Mata, Gabriela Miranda, Wagner Rizzo e Ana Paula Martins, que confiam mais na minha capacidade do que eu mesma. Agradeço a orientação da Profa. Susana Dobal, com a qual tenho aprendido muito, não só sobre o trabalho, mas também como professora e orientadora, e à UnB e CNPQ pelo apoio. Agradeço aos colegas pela companhia e agradeço a mim pelo sangue frio, pela paciência e, principalmente, pela dedicação cega a algo em que eu acredito piamente: que todos têm o direito à liberdade e à felicidade.

“Ser independente é coisa de muito poucos – é um privilégio dos fortes. E quem tenta ser independente, ainda que com o melhor direito a tanto, sem, porém, ter de sê-lo, demonstra que provavelmente não é apenas forte, mas ousado ao extremo. Ele entra num labirinto, ele multiplica por mil os perigos que por si só a vida já traz consigo; dos quais não é o menor o do que ninguém vê claramente como e onde se perde, se isola e é despedaçado por algum Minotauro dos covis da consciência. Supondo que alguém assim sucumba, isso ocorre tão longe da compreensão dos homens que eles não o sentem e nem se compadecem: – e ele não pode mais voltar! Ele não pode mais voltar sequer para a compaixão dos homens!”

F. Nietzsche

RESUMO

MOLINA, Anelise Wesolowski. *A androginia na fotografia de moda: corpo, gênero e indefinições*. 2015. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Faculdade de Comunicação, UnB, Brasília, 2015. 230 p.

Essa dissertação trata do tema da androginia na fotografia de moda, usando a fotografia inserida no cenário específico da moda como uma ferramenta para detectar e também analisar o fenômeno da androginia como uma retomada de um aspecto arcaico da cultura. Nesse sentido, tem-se como objetivo relacionar a figura do andrógino, em suas principais características como adornos, gestos e vestes, com uma forma de comportamento que assume uma posição de destaque e que tem uma visibilidade e uma legibilidade maior na contemporaneidade. Com esse propósito, discute-se tanto o aparecimento e desaparecimento da ideia da androginia ao longo da história, quanto o papel da moda e dos meios digitais de distribuição das imagens na contemporaneidade como fatores que evidenciam uma retomada mais contundente da figura do andrógino e seu papel na construção do imaginário no caminho para um sexo único, ou um gênero neutro. Em especial, analisam-se alguns ensaios de publicações específicas de moda que têm conteúdo andrógino e que tenham, também, seu material disponível na rede.

PALAVRAS-CHAVE: androginia - fotografia - moda - gênero - corpo

ABSTRACT

This thesis approaches the subject of Androgyny in fashion photography, by using it as a specific component of the fashion scenario, an instrument to observe and analyze the phenomenon of androgyny as the revival of archaic features intrinsic to culture. In this sense, the goal is to relate the androgynous figure, in its main characteristics such as accessories, gesture and clothing, with a form of behavior that is gaining momentum and has both a larger visibility and legibility in the contemporary world. With this aim, the idea of androgyny appearing and disappearing throughout history is discussed, as well as the role of fashion and digital media on distributing images in today's world as evidences of the return of the androgynous image and its prominence in the construction of the imaginary surrounding a single gender, or a neutral gender. In particular, we analyze photographic essays of fashion publications that have androgynous content and are available on the internet.

KEYWORDS: androgyny - photography - fashion - gender - body

RÉSUMÉ

Cette dissertation porte sur le thème de l'androgynie dans la photographie de mode, en utilisant la photographie insérée dans la scène spécifique de la mode comme un outil pour voir et également analyser le phénomène de l'androgynie comme une renaissance d'un aspect archaïque de la culture. En ce sens, notre objectif est de corréler la figure de l'androgyne, dans ses grandes caractéristiques comme des ornements, des gestes et des vêtements, avec une forme de comportement qui prend une position de premier plan avec une plus importante visibilité et lisibilité à l'époque contemporaine. Dans ce but, nous discutons à la fois l'apparition et la disparition de l'idée de l'androgynie à travers l'histoire, comme le rôle de la mode et les médias numériques pour la distribution d'images à l'époque contemporaine comme des facteurs qui montrent un retour plus marqué de la figure androgyne et son rôle dans la construction de l'imaginaire sur le chemin du sexe unique, ou neutre. En particulier, on analyse des images de certaines publications de mode qui ont un contenu androgyne et qui ont aussi leur matériel disponible en ligne.

MOTS-CLÉS: androgynie - photographie - mode - sexe - corps

LISTA DE IMAGENS

Figura 1 - O Andrógino de Platão – Trabalho digital de Gérard Pigeron. Março, 2005. Dimensões: 696 x 565 pixels; tamanho de arquivo: 619KB.....	13
Quadro 1: Teorias	30
Quadro 2: Perfil das publicações escolhidas	47
Figura 2 - Imagem do Faraó Akhenaton, encontrada no Templo de Karnak, Egito. Encontra-se, atualmente, no Museu do Cairo, Egito. Dimensão: 4m.	59
Quadro 3: Dicotomias	61
Figura 3 - Figuras em terracota de tipos tradicionais ou mitológicos, sem período específico. Atualmente no Museu de Arqueologia da Catalunia. Dimensão: cerca de 20cm cada uma.	65
Figura 4 - Cálice com figura humana, Cultura Etrusca, séc. VII-VI a.C. Atualmente no Museu de Arqueologia da Catalunia. Dimensão: cerca de 35cm.	66
Figura 5 - Oxumarê no livro Iconografia dos deuses africanos no Candomblé da Bahia. Aquarela de Carybé.	72
Figura 6 - Logum Edé no livro Iconografia dos deuses africanos no Candomblé da Bahia. Aquarela de Carybé.	74
Figura 7 - Exu no livro Iconografia dos Deuses Africanos no Candomblé da Bahia. Aquarela de Carybé.	75
Figura 8 - Doríforo: escultura grega, atribuída a Policleto. Atualmente, no Museu Arqueológico de Nápoles. Dimensão: 1,99m.	83
Figura 9 - Magdalena Ventura com seu filho e marido. De Jusepe de Ribera, 1631. Coleção Ruiz de Alda, Madrid. Dimensão: 1,96m por 1,27m.	88
Figura 10 - O Hermafrodito Dormente (cópia romana do original de Policleto, séc II a.C), encontrada nas Termas de Diocleciano, Roma, Itália. Atualmente, no Museu do Louvre, França. Dimensão: Comprimento: 169cm; largura: 89cm.	106
Figura 11 - Sálmacis e o Hermaphrodito. Roberto Ferri, 2014. Dimensão: 100cm de diâmetro.	107
Figura 12 - Madame X, San Francisco. Joel-Peter Witkin, 1981. Atualmente, no Musée d'Art moderne et contemporain, les Abattoirs de Toulouse, França. Dimensão: altura: 71cm; largura: 71cm.	109
Figura 13 - A) "Stante Hermaphroditus" estatueta romana em mármore do período imperial (séc. III), provavelmente cópia de um original grego. Coleção Borghese, Roma. B) Nu. Terry Richardson.	110
Figura 14 - "Andrógino" nas crônicas de Nuremberg (publicadas em 1493).	113
Figura 15 - "Le Diable" no Tarot de Merseilles.	114
Figura 16 - Davi de Donatello, 1440. Atualmente, no Museo Nazionale del Bargello - Florença, Itália. Dimensão: 1,58m.	116
Figura 17 - A) Sandro Botticelli. A Virgem com o menino e outros anjos, cerca de 1478. Atualmente, em Gemäldegalerie Berlin Berlin - Alemanha. Dimensão: 1,35m de diâmetro. B) Sandro Botticelli. O Nascimento de Vênus (detalhe), cerca de 1485. Atualmente, na Galleria degli Uffizi, Firenze - Florença - Itália. Dimensão: 1,73 x 2,79m.	117
Figura 18 - Sandro Botticelli. Virgem e o Menino com o Jovem São João Batista, 1470 – 1475. Atualmente, no Musée du Louvre Paris - França. Dimensão: 90 x 67 cm.	118
Figura 19 - A) São João Batista, Leonardo da Vinci, 1513-1516. Atualmente no Musée du Louvre, Paris, França. Dimensão: 69 cm x 57 cm. B) Baco ou São João na Natureza. Leonardo da Vinci, 1510-1515.	

Atualmente, no Museu do Louvre. Dimensão 177cm x 115cm.	118
Figura 20 - A) O Escravo Agonizante. Miguel Ângelo, 1513-1516. Atualmente, no Museu do Louvre, Paris, França. Dimensão: 229 cm. B) A Vênus dos Pneus. Salvador Dali, 1975. Atualmente, na coleção Clot.	120
Figura 21 - A) Menino Mordido por um Lagarto, Caravaggio. Cerca de 1593. Atualmente, na National Gallery, Londres, Inglaterra. Dimensão: 66cm x 49,5cm. B) Tocador de Alaúde, Caravaggio. Cerca de 1600. Atualmente em coleção privada. Dimensão: 100cm x 126cm.	121
Figura 22 - Satã observando o amor de Adão e Eva. William Blake, 1808. Atualmente no Mus. de Belas-Artes, Boston. Dimensão: 50,5cm x 38cm.	123
Figura 23 - Apolo e as Nove Musas. Gustave Moreau, 1856. Atualmente em coleção particular (local indefinido). Dimensão: 128 x 160cm.	124
Figura 24 - A Aparição (detalhe na personagem Salomé). Gustave Moreau, 1869. Atualmente no Musée d'Orsay, Paris. Dimensão: 106 x 72,2cm.	125
Figura 25 - Una, Lady Troubridge. Romaine Brooks, 1924. Atualmente no Smithsonian American Art Museum, Washington, D.C.	126
Figura 26 - Peter (a Young English Girl). Romaine Brooks, 1923-24. Atualmente no Smithsonian American Art Museum, Washington, D.C.	127
Figura 27 - Self Portrait. Romaine Brooks, 1923. Atualmente no Smithsonian American Art Museum, Washington, D.C. Dimensão: 117,5 x 68,3cm.	128
Figura 28 - Self Portrait. Claude Cahun, 1920. Atualmente na Jersey Heritage Trust Collection, Inglaterra. Dimensão: 21 x 12,4 cm.	129
Figura 29 - Self Portrait. Claude Cahun, 1927. Atualmente na Jersey Heritage Trust Collection, Inglaterra. Dimensão: 5 x 7cm.	130
Figura 30 - Self Portrait. Robert Mapplethorpe, 1980. Atualmente na Robert Mapplethorpe Foundation, EUA. Dimensão: 6 x 6cm.	131
Figura 31 - Lisa Lyon. Robert Mapplethorpe, 1982. Atualmente na Robert Mapplethorpe Foundation, EUA.	132
Figura 32 - <i>Once in the Garden</i>	133
Figura 33 - LookBook da Coleção Primavera da Marca Loewe, Paris. Steven Meisel, 2014.	152
Figuras 34 a 40 - <i>Les Portes du Paradis</i> – Vogue Homme International – Abril de 2014. Fotógrafos: Mert Alas e Marcus Piggott.....	155-61
Figura 41 a 46 - <i>True Blue</i> – Dazed and Confused – Abril de 2013. Fotógrafo: Josh Olins.	162-7
Figura 47 a 50 - <i>Les Diaboliques</i> – Numéro – Março de 2014. Fotógrafo: Karl Lagerfeld.	168-71
Figura 51 a 56 - <i>Flower Boy</i> – Numéro Homme – Primavera/Verão 2014. Fotógrafo: Karl Lagerfeld.	172-7
Figura 57 a 62 - <i>UniforMen and Drama</i> – Candy Magazine – Inverno 2013-2014. Fotógrafo: Giampaolo Sgura.	178-83
Figura 63 a 66 - <i>Deconstructing Yves K.</i> – Fucking Young! Magazine – Primavera/Verão 2014. Fotógrafo: Michiel Meewis.	184-7
Figura 67 - Painel <i>O andrógino ou o anjo</i>	190
Figura 68 - Painel <i>O hermafrodita ou o diabo</i>	195
Figura 69 - Painel <i>Adornos, gestos e vestes</i>	200

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	13
2	APONTAMENTOS PARA A FORMAÇÃO DO <i>CORPUS</i> DE PESQUISA	29
2.1	REFERENCIAIS TEÓRICOS E METODOLÓGICOS	30
2.1.1	A Imagem em Walter Benjamin	31
2.1.2	A teoria dos meios e o andrógino digital	32
2.1.3	A fenomenologia e o método erótico	35
2.1.4	Imagem e tempo no método das imagens sobreviventes de Aby Warburg e na iconologia de Panofsky	38
2.2	FORMAÇÃO DO <i>CORPUS</i> DE PESQUISA	45
2.2.1	Perfil editorial das publicações selecionadas	47
2.3	METODOLOGIA ADOTADA.....	52
3	O ANDRÓGINO MÍTICO E HISTÓRICO	55
3.1	O MITO DA CRIAÇÃO COSMOGÔNICA E A ANDROGINIA PRÉ-HISTÓRICA.....	58
3.2	A MITOLOGIA JUDAICO-CRISTÃ E A ANDROGINIA ANGELICAL	63
3.3	A AMBIGUIDADE DE GÊNERO EM PRÁTICAS E ENTIDADES DAS RELIGIÕES AFRO-BRASILEIRAS.....	69
3.4	A GRÉCIA E A VISÃO DO AMOR PELO BELO	80
3.5	O MODELO DO SEXO ÚNICO E O MODELO DOS DOIS SEXOS INCOMENSURÁVEIS	85
3.6	A TRANSITORIEDADE E MULTIPLICIDADE DA IDENTIDADE DE GÊNERO EM TERMOS MITOLÓGICOS E HISTÓRICOS	92
4	OUTROS ANDRÓGINOS – CIÊNCIAS MÉDICAS, NATURAIS, ARTES, MOVIMENTOS SOCIAIS E ESTÉTICOS	96
4.1	O ANDRÓGINO NAS CIÊNCIAS MÉDICAS E NATURAIS	97
4.2	O ANDRÓGINO NAS ARTES.....	104
4.2.1	O andrógino nas artes visuais – breve iconologia	105
4.3	O ANDRÓGINO NO CINEMA.....	135
4.4	O ANDRÓGINO NA LITERATURA.....	138
4.5	O ANDRÓGINO NOS MOVIMENTOS SOCIAIS E NAS TEORIAS DE GÊNERO	141
4.6	O ANDRÓGINO NA MODA (E NA MÚSICA).....	146
4.7	REPRESENTAÇÃO E IMAGINÁRIO - OS POSSÍVEIS ANDRÓGINOS	152
5	INTERPRETAÇÃO DOS ENSAIOS SELECIONADOS	154
5.1	ENSAIOS.....	155
5.2	PAINÉIS.....	188
5.2.1	O andrógino ou o anjo	190
5.2.1.1	Legendas e sugestão de leitura.....	191
5.2.1.2	Interpretação	192
5.2.2	O hermafrodita ou o diabo	195
5.2.2.1	Legendas e sugestão de leitura.....	196
5.2.2.2	Interpretação	197
5.2.3	Adorno, gestos e vestes	200
5.2.3.1	Legendas e sugestão de leitura.....	201

5.2.3.2 Interpretação	202
5.3 INTERPRETAÇÃO DOS ENSAIOS	203
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS: POR UMA ESTÉTICA ENGAJADA.....	213
REFERÊNCIAS.....	223

1 INTRODUÇÃO

“Ficará claro que o mundo há muito possui o sonho de uma coisa da qual precisa apenas possuir a consciência para possuí-la realmente.”

Karl Marx

“Não tenho nada a dizer, somente a mostrar.”

Walter Benjamin

As epígrafes que abrem o capítulo, apesar de parecerem contraditórias, em princípio, falam um pouco sobre a natureza dos objetivos que a presente pesquisa pretende alcançar. O objetivo geral é compreender as implicações comunicacionais das representações fotográficas do corpo andrógino, bem como refletir sobre sua importância e seu papel na atenuação das demarcações de gênero e refletir sobre como as referidas imagens contribuem na construção do imaginário desse novo corpo, sobretudo, pela forma que as mesmas são distribuídas: com a rapidez e a fluidez do meio digital. Partimos de um mito que tem seu primeiro registro na obra de Platão, *O banquete*, história contada por Aristófanes durante os debates sobre o que é o amor. O texto apresentado tenta delinear o mito do andrógino.

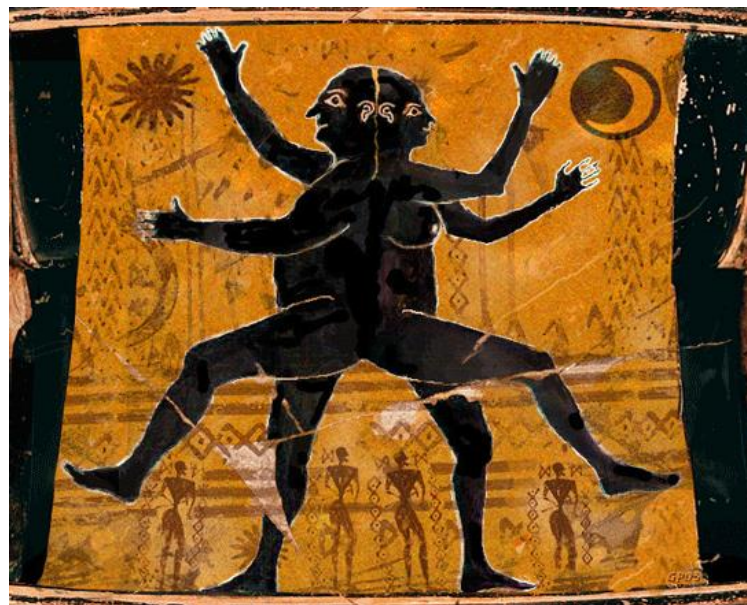


Figura 1 - O Andrógino de Platão – Trabalho digital de Gérard Pigeron. Março, 2005. Dimensões: 696 x 565 pixels; tamanho de arquivo: 619KB.

Fonte: Disponível em: <http://helios.fltr.ucl.ac.be/vanesch/platon/PLATONimageTexte2.htm>.

No texto de Platão, o Andrógino é o ser poderoso e arrogante que tenta desafiar os deuses ao escalar o Monte Olimpo. E ele chega a ameaçar o domínio de Zeus, por possuir características de força, inteligência e rapidez inexistentes em qualquer outro habitante da Terra:

Em primeiro lugar, três eram os gêneros da humanidade, não dois como agora, o masculino e o feminino, mas também havia mais um terceiro, comum a esses dois do qual resta agora um nome, desaparecida a coisa; o andrógino era, então, um gênero distinto, tanto na forma como no nome comum aos dois, ao masculino e ao feminino, enquanto agora nada mais é do que um posto em desonra. Depois, inteiriça era a forma de cada homem, com o dorso redondo e os flancos em círculo; quatro mãos ele tinha e as pernas o mesmo tanto das mãos; dois rostos sobre o pescoço torneado semelhantes em tudo; mas a cabeça sobre os dois rostos opostos era uma só, e quatro orelhas, dois sexos e tudo mais como desses exemplos se poderia supor. E quanto ao seu andar, era também ereto como agora, em qualquer das duas direções que quisesse; mas quando se lançava a uma rápida corrida, como os que cambalhotando e virando as pernas fazem uma roda, do mesmo modo, apoiando-se nos seus oito membros de então, rapidamente eles se locomoviam em círculos. Eis porque eram três os gêneros, e tal a sua constituição, porque o masculino de início era descendente do sol, o feminino da terra, e o que tinha de ambos era da lua, pois também a lua tem de ambos; eram elas circulares, tanto eles próprios como a sua locomoção, por terem semelhantes genitores. Eram, por conseguinte, de uma força e de um vigor terríveis, e uma grande presunção eles tinham (PLATÃO, 1983, p. 22-4).

Zeus então resolve dar cabo da presunção dos andróginos sem ter de matá-los, já que precisava dos templos que eles construía e dos sacrifícios que prestavam aos deuses. Com a ajuda de Apolo, ele cortou cada criatura andrógina, feminina e masculina ao meio, voltando-lhe o rosto para o lado do corte e esticando o que restou da pele até o centro do corpo (na altura de onde fica o umbigo), assim, o homem teria para sempre a visão da consequência dos seus atos arrogantes. E, dessa forma, foram gerados três tipos: aqueles que provinham de duas metades masculinas, aqueles que provinham de duas metades femininas (estes dois primeiros dão origem aos homossexuais) e, por fim, os que são fruto do corte do andrógino, que geraram metades de sexo diferente, masculino e feminino.

A consequência dessa separação foi um pouco desastrosa. As metades, agora separadas, ansiavam uma pela outra e, em seu desespero pela união que nunca mais se concretizaria, elas se abraçavam. Não mais comiam, nem bebiam. Até que morriam de fome, de sede e de amor.

Zeus, tomado de compaixão, teve a ideia de virar o sexo dos homens, então, para frente. Antes, com os órgãos sexuais virados para o lado de fora, os homens

não geravam filhos uns nos outros. Eles depositavam suas sementes na terra, como as cigarras. Zeus então decidiu engendrar essa modificação, fazendo com que homens e mulheres copulassem, gerando filhos. E mesmo a união infrutífera de metades do mesmo sexo aplacaria, mesmo que por alguns instantes, a eterna solidão de ter tido a sua metade arrancada de si. O homem poderia, durante o abraço da união sexual, reestabelecer sua antiga natureza, total e completa.

É então de há tanto tempo que o amor de um pelo outro está implantado nos homens, restaurador da nossa antiga natureza, em sua tentativa de fazer um só de dois e de curar a natureza humana. Cada um de nós é, portanto, uma tábua complementar de um homem, porque cortado como os linguados, de um só em dois; e procura então cada um o seu próprio complemento. (...) O motivo disso é que a nossa antiga natureza era assim e nós éramos um todo; é portanto ao desejo e a procura do todo que se dá o nome de amor (PLATÃO, 1983, p. 25).

Voltando às epígrafes, estas falam tanto de algo que está aí, em nosso mundo desde sempre, e que só é preciso que a tomemos frente aos olhos e a coloquemos em foco para possuí-la de fato, como em Karl Marx, e também sobre algo que não é criado, esse algo já existe; só é preciso apontar, só é preciso mostrar, como menciona Walter Benjamin. O objeto de estudo do qual trataremos aqui poderia ser esse “algo”, que possuímos em nós, desde sempre, e que pode tornar-se um profundo amor e respeito pelo outro, acima de qualquer diferenciação política ou cultural de gênero que tenha sido feita até aqui. Portanto, nada do que será lido nas páginas seguintes pretende ser impetuosamente novo. Nada, nenhuma das ideias escritas aqui quer falar sobre um fenômeno recente, exclusivamente contemporâneo. O grande alvo da pesquisa que iniciamos aqui é, basicamente, o oposto disso. Referências históricas e mitológicas têm o mesmo peso e contribuem em igual medida para a interpretação das imagens do corpo andrógino quanto os ensaios fotográficos, muito recentes, que foram selecionados para fazerem parte da presente pesquisa.

Como hipótese básica a ser especulada, temos a seguinte: o andrógino, como imagem ou alegoria, é um eco de uma figura que está em várias épocas e que ganhou maior visibilidade no nosso tempo devido a uma necessidade de reconfiguração identitária. Hipóteses secundárias seriam de que a moda atual reforça a representação da androginia e isso se verifica, sobretudo, nas imagens distribuídas pelo meio digital e de que é possível reconhecer, nos traços de

androginia presentes em vários momentos históricos e em várias culturas, gestos arcaicos recorrentes que sobrevivem e reaparecem com força hoje no cenário da moda e das artes visuais. Como consequência, imaginamos que, se o andrógino é um arquétipo e é habitante de um tempo a-histórico que carrega em si a chave de uma sonhada harmonia entre masculino e feminino, ou melhor, da atenuação ou dissolução da fronteira entre eles, *então* sua forte presença na contemporaneidade pode e irá gerar a possibilidade muito mais real de ver ressurgir uma força agregadora de opostos e uma maior aceitação e assimilação das ambiguidades, sejam elas de gêneros, costumes, vestimentas ou hábitos.

Imagens (textuais, alegóricas, mentais ou visuais) falam da ambiguidade e da fluidez de gênero desde antes de Platão. As mesmas reaparecem ao longo da história, com maior ou menor frequência, força e legibilidade, dependendo, principalmente, de seu contexto social, cultural, político e estético. Partindo de um panorama histórico, mas não se atendo exclusivamente a ele, o presente trabalho ambiciona delinear a figura do andrógino e recolocá-la em um tempo a-histórico, chegando a reflexões sobre a contemporaneidade, usando como cenário a moda. No decorrer da pesquisa, pretende-se mostrar a recorrência da figura do andrógino, muitas vezes atenuada ou moldada ao seu contexto, mas permanecendo a essência do um ser único, da não separação entre os sexos, da essência humana e de uma relação igualitária entre gêneros.

Assim, trazendo a figura e a ideia do andrógino para o cenário da fotografia de moda distribuída por meio digital na atualidade, pretende-se demonstrar como o fenômeno da androginia, apesar de não ter nada de novo, ganha força e não só traz mudanças na nossa concepção estética, mas também abala a relação de poder entre os gêneros. É a nossa oportunidade para pensar um mundo livre das polaridades e neutro o bastante para abraçar mais a noção do humano.

Para refletir sobre o tema exposto, serão selecionadas, ao longo da pesquisa, tanto as imagens de referência que farão parte de um panorama histórico e mitológico sobre a androginia, como imagens fotográficas que compõem publicações de moda na atualidade. As publicações selecionadas têm versões digitais, distribuídas mundialmente através de *tablets* ou versões para computadores, mediante assinatura, bem como conteúdo aberto em sites dedicados à moda e todos os ensaios são dos últimos 2 anos. As publicações selecionadas foram a *Vogue Homme International*, a revista *Numéro* e a *Numéro Homme*

francesas, a *Dazed and Confused Magazine* inglesa, a *Candy Magazine* e a *Fucking Young! Magazine* ambas espanholas. Procurou-se selecionar, de cada uma das publicações citadas, fotografias e ensaios com conteúdo andrógino, segundo os parâmetros que serão apresentados nos capítulos seguintes. Não foi encontrada nenhuma publicação com o perfil procurado no Brasil, apesar da crescente demanda por publicações com temática LGBTTT¹. O perfil e os critérios de seleção para cada uma das publicações, bem como para os ensaios serão abordados mais demorada e detalhadamente no Capítulo 2.

Apesar de ter sido registrado pela primeira vez em *O Banquete*, a androginia faz parte de quase todas as culturas, num tempo mítico em que o arquétipo do “*Uno Perfeito*” era sinônimo da complementaridade entre masculino e feminino. O ser andrógino, objeto dessa pesquisa, faz parte das tradições dos cultos matriarcais lunares (pré-cristãos de tradição celta na Europa, por exemplo) que cultuavam esse ser completo como o criador do mundo e de todas as coisas, um ser que não possuía uma face mais importante ou dominante à outra. O feminino e o masculino sobreviviam nele de forma harmônica e transcendental (DURAND, 1997), redefinindo a natureza desse ser muito além do que concebemos como “masculino e feminino”; longe da dualidade, o ser andrógino é uma terceira coisa. Em muitas religiões, traços desse arquétipo permanecem. Shiva (entidade hindu) é representado como homem para as mulheres e como mulher para os homens, estabelecendo que Deus deve ser o que cada um precisa dele, sem se basear na concepção de gênero. Outros mitos, tradições religiosas e culturas que têm em si a essência do andrógino serão descritos e desenvolvidos no Capítulo 3.

Após a separação que cultura e ciência fizeram entre corpo e espírito, bem e mal, homem e mulher e outros tantos registros que marcam a dicotomia e a polarização, a aceitação da ambiguidade é, de certa forma, perdida ou tratada como mito e, na prática, tida como psicopatia, transgressão, anormalidade ou imoralidade. A partir disso, estabeleceu-se uma visão dualista, portanto sexista, prejudicando a visão total do que seria, em essência, o homem: um ser que vai muito além do corpo ou que é, em seu corpo seja qual ele for, muito mais do que estabelece uma ou outra cultura e um ser que “é” muito além do que a biologia e a genética dizem que ele é.

¹ Sigla para “Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transexuais e Transgêneros”.

A lógica patriarcal dicotômica, da qual a cultura ocidental é embebida, privilegia pensamentos não contraditórios. Todo tipo de ambiguidade é tida como prejudicial, pois existem verdades forjadas e estabelecidas. Elas existem para serem reafirmadas e replicadas, tornando-se assim inquestionáveis. Ora, qual a maneira de se construir verdades mais facilmente do que eliminando elementos que incitem dúvidas? Nesse sentido, iremos conceber apenas duas possibilidades, duas situações. Uma lógica dualista com bem e mal, céu e inferno, verdade e mentira, herege e crente, homem e mulher é de muito mais fácil entendimento e também permite um maior controle desse entendimento. O entendimento de gênero binário é de uma teórica propensão natural à heterossexualidade, sendo assim, um mecanismo de controle moral e econômico imposto para garantir uma, também suposta, “ordem” ao sistema social:

Para garantir a reprodução de uma dada cultura, várias condições essenciais, amplamente estudadas pela literatura antropológica sobre o parentesco, têm integrado a reprodução sexual dentro de um sistema de casamento baseado na heterossexualidade, o qual requer que a reprodução de seres humanos obedeça a certos padrões de gênero que, com efeito, garantem a eventual reprodução desse mesmo sistema de parentesco. Tal como Foucault e outros autores mostraram, a associação de um sexo natural a um gênero discreto e a uma “atração aparentemente natural pelo sexo/gênero oposto, é uma articulação artificial produzida por artefatos culturais a serviço de interesses reprodutivos. (...) O que pretendo simplesmente dizer é que um dos modos segundo o qual este sistema de heterossexualidade compulsiva é reproduzido e ocultado é através da associação de corpos aos sexos discretos, com aparências “naturais” e disposições heterossexuais “naturais” (BUTLER, 1988, p. 521).

Em outras palavras, segundo as teorias feministas, antropológicas e sociológicas, a divisão polarizada e heterocentrada de identidades sexuais não passa de um adestramento do corpo a noções de gênero puramente fabricadas. Mais sobre o panorama sociológico e os movimentos que recolocaram a fuidez de gênero em discussão serão vistos no Capítulo 4.

Faz-se claro que questionar as noções binárias de gênero, em qualquer dessas instâncias, cria uma perturbação em uma lógica estabelecida. Segundo Butler, “a transformação das relações sociais torna-se, então, uma questão de transformar as condições sociais hegemônicas, e não os atos individuais que são gerados por essas condições” (BUTLER, 1988, p. 522). Falar de androginia é falar, sobretudo, de quebrar regras de um sistema estabelecido e consagrado. Mas o mais importante a respeito da androginia é trabalhar o conceito de andrógino fora da

lógica de gênero vigente; situar a androginia (da qual fala o presente trabalho de pesquisa) como um passo fora do sistema existente. Nat Trotman, em seu artigo “The Burning Between: Androgyny/Photography/Desire”, comenta o fato de que a contradição é uma das ferramentas essenciais para reescrever as normas de gênero. Ela define, de uma forma muito feliz e extremamente gráfica, o conceito de androginia que escapa dos padrões patriarcais de gênero. Segundo ela:

Em geometria, dois pontos existem em uma ordem linear. A introdução de um terceiro ponto torna essa lógica planar. Esse terceiro ponto, contudo, não deve ser inserido em termos dos primeiros dois, mas precisa existir em uma relação perpendicular com a linha que estes dois primeiros criaram, como um forasteiro na cena que os dois primeiros pontos definiram. E em um plano, infinitas linhas são possíveis. A androginia deve ser vista nesses termos: feminino e masculino são dois pontos que criam uma dialética linear; se a androginia é vista como uma mistura de características de gênero, ela cai na mesma linha que esses dois pontos formam, então, não existe nenhuma libertação dos termos de gênero já estabelecidos. Para criar uma noção planar de gênero, na qual um infinito número de papéis de gênero podem ser moldados, o conceito de androginia precisa estar apartado do gênero como o conhecemos, subvertendo as instituições patriarcais de definição de gênero, ficando completamente fora delas. A androginia, portanto, precisa ficar localizada em um lugar fora do tradicional, do discurso patriarcal e da sua objetiva, racional e linear visão de mundo. Precisa alinhar-se com o subjetivo, com o irracional e com o reino do prazer (TROTMAN, 1999, p. 384-5).²

Portanto, ao que concerne à presente pesquisa, a androginia é tida como uma nova forma de ver o mundo e de se posicionar diante dele. Não somente em termos de sexualidade, ou de relações afetivas, mas como uma forma de estar no mundo; um fenômeno que, como retomaremos adiante, não tem nada de novo, mas que esteve muito tempo adormecido, na latência de retomar posição de visibilidade.

Segundo Michael Foucault, no primeiro volume da *História da Sexualidade*, “nossa época foi a iniciadora das heterogeneidades sexuais” (FOUCAULT, 1988, p. 44). Na verdade, em nossa época existe a preciosa oportunidade de se fazer

² “In geometry, two points exist on the order of the linear, and the introduction of a third allows for the planar. This third point, however, must not be realized in terms of the first two, but must exist in a perpendicular relationship to the line they create, as an outlier to the set which the first two points comprise. In a plane an infinite number of lines are possible. Androgyny must be visualized in these terms: Male and female are two points that create a linear dialectic; if androgyny is seen as a blend of gender characteristics, falling on the line they form, then it is no liberation from the terms set by gender. To create a planar notion of gender, in which any number of gender roles can be fashioned, androgyny must stand apart from gender as we know it, subverting the patriarchal institutions of gender definition by lying wholly outside of them. Androgyny, therefore, must be located in a place outside of traditional, patriarchal discourse and its objective, rational, linear world view. It must align itself with the subjective, the irrational, the realm of pleasure” (TROTMAN, 1999, p. 384-5). Tradução da autora.

conhecer as mais variadas possibilidades de existências em termos de sexualidade, afetividade e comportamento. Não necessariamente como uma inovadora forma de ver e usufruir do próprio corpo, mas como solo epistemológico quem sabe mais fértil para que a ideia de que o gênero não atua como determinante de comportamento, e sim como um lugar de fala, ato performático, como uma forma de construir-se, ou ainda como uma categoria histórica, segundo nos fala Judith Butler no livro *Undoing Gender* (BUTLER, 2004). No campo das artes e da literatura, escritores com sua obra totalmente regida pela lógica não heterossexual, como o francês Michael Tournier, construirão uma imagem de andrógino extremamente idealizada:

O herói andrógino de Tourier é sempre um ser pleno, cuja bipolaridade e bissexualidade lhe permitem reencontrar os tempos primordiais. (...) O herói não verga sob o peso das contingências e rituais sociais e nega o amor heterossexual e o casamento; afirma, pois, que só o Adão arcaico, o andrógino, pode alcançar a plenitude do amor enquanto possuidor-possuído (PEREIRA, 2013, p.25).

Repare que não foi usado o termo “homossexualidade”, pois o verdadeiro tema não está em analisar posturas que reforcem a demarcação dos gêneros (e isso incluiria a homossexualidade, pois essa é considerada uma transgressão de um gênero demarcado) fala-se aqui de uma tendência ao apagamento das fronteiras entre “homem” e “mulher”. Interessa aqui, como objeto de estudo, as manifestações (no caso, a produção imagética) que escapam das identidades, até agora, pensadas como lógicas ou naturais. Dentro de uma perspectiva da androginia como objeto de estudo das ciências sociais, podemos então definir melhor o tema que será tratado. O andrógino é, na verdade, um ser de origem comportamental. Ele não será analisado segundo pressupostos biológicos. Não é definido pela medicina e não se trata, aqui, de uma patologia. Aspectos da medicina, biologia e até mesmo jurídicos e religiosos serão abordados no Capítulo 4, visando enriquecer a visão geral e panorâmica da figura do andrógino, como parte integrante das interpretações e reflexões que farão parte das Considerações Finais do presente trabalho.

Pesquisas em sociologia trazem a feminilidade e a masculinidade não como imposição biológica ou desenho de uma determinada cultura, e sim como uma condição mental e social. Segundo Luis Beltrán Pérez Rojas e Ana Lucia Mesa Franco, em seu artigo “Andros e Gine: O inevitável do Novo milênio”:

O gênero andrógino produz maior bem-estar mental, graças à grande adaptabilidade comportamental; porque os autoesquemas do indivíduo com um papel sexual andrógino não restringem os comportamentos apropriados que não são para seu sexo. Isto significa que um conceito de masculinidade ou feminilidade restrito inibirá aqueles comportamentos que têm sido considerados típicos ou pertencentes a um dos dois sexos – estereótipo – enquanto um autoconceito misto ou andrógino permitirá ao sujeito atuar com alguma liberdade para desenvolver qualquer tipo de comportamento (ROJAS; FRANCO, 2008, p. 90).³

Os estudos sobre corpo, identidade e tecnologia estão extremamente ligados ao tema e representam uma grande parcela do material encontrado durante a presente pesquisa. Dentro da perspectiva do corpo cibernético, por exemplo, ele é visto como um veículo físico para o não físico, ao passo que tudo o que acontece fisicamente em outros momentos da história pode, a partir das realidades aumentadas e ambientes virtuais, acontecer de modo não físico, mantendo-se as sensações e conseguindo, por consequência, a vivência de determinadas experiências de forma mais segura ou sem consequências diretas ao nosso corpo material. É o que nos movimenta em direção ao prazer, mas não necessariamente nos aprisiona em uma situação biológica condicionada ao nascimento, já que em um ambiente virtual podemos assumir qualquer identidade, qualquer corpo, qualquer caráter e ainda qualquer relação com a própria sexualidade.

Toda a questão que faz dessa pesquisa um trabalho aderente ao campo da Comunicação é a de que, em tempos recentes, a busca pela “*unité perdue*” se mostra cada vez mais contundente e mais identificável como fenômeno comunicacional.⁴ A moda, cenário escolhido para essa busca de imagens andróginas, é um dos elementos dentro de uma série que se estabelecem, desde a década de 1950, na música, na dança, no comportamento e que mais recentemente já afetam pilares que pensávamos imutáveis como a família, o amor, a religião e as relações de trabalho. Existe um caminho que se desenrola em direção ao neutro, ao

³ “El género andrógino genera mayor bienestar mental, gracias a la gran adaptabilidad comportamental, debido a que los autoesquemas del individuo con rol sexual andrógino no restringen los comportamientos apropiados con los que no lo son para su sexo. Esto quiere decir que un concepto de masculinidad o de feminidad restringido inhibirá aquellos comportamientos que han sido considerados como típicos o pertenecientes a uno de los dos sexos – estereotipo – mientras que en un autoconcepto mixto o andrógino permitirá al sujeto actuar con cierta libertad para desarrollar cualquier tipo de comportamiento.” Tradução da autora.

⁴ A definição de “fenômeno” e “fenômeno comunicacional” para efeito dessa pesquisa encontra-se no capítulo 3.

apagamento do gênero. Há uma tendência a essa ambiguidade sedutora que resulta em um ser que inspira encantamento por não anular as condições masculinas ou femininas, e sim reuni-las com o equilíbrio ideal, em busca de uma neutralidade.

Buscando um cenário onde esse ser neutro e sedutor estaria, a moda se destacou como o lugar ideal para o andrógino, onde ele teria livre circulação e espaço para existir. A moda instiga, dentro da perspectiva que se pretende abordar no presente trabalho, reflexões em termos de construção cultural, reverberação, reflexo na realidade a partir de conceitos artísticos e subjetivos. Conceitos como vestuário, indumentária e moda serão desenvolvidos mais detalhadamente ao longo do trabalho e especialmente no Capítulo 4, no qual discorreremos sobre o papel da indumentária e da moda como valor social e as relações entre moda e história que pautarão muitas das reflexões feitas acerca da figura do andrógino.

A imagem em moda é aquela que fala pelo artista/estilista a respeito da sua construção. Arte e técnica se unem em um produto objetivo (vestuário) exprimindo conceitos e realocando perspectivas. E por que se entende que a moda será o campo mais fértil para buscar tais imagens/conceito?

A fotografia de moda não é uma fotografia qualquer. Ela tem, por exemplo, pouca relação com a fotografia de imprensa ou com a fotografia de amador, comporta unidades e regras específicas. Forma, no interior da comunicação fotográfica, uma linguagem particular que tem, não há dúvida, seu léxico e sua sintaxe, seus 'torneios' proibidos ou recomendados (BARTHES, 1979, p. 4).

Foi escolhida, portanto, a fotografia de moda e, dentro desta, fotografias com características claramente e distintamente andróginas para empreender o presente estudo. Mas onde buscar essa fotografia de moda com estas marcas visuais específicas? Vale, antes de prosseguir, a separação e respectiva definição do que tratamos, para efeitos da presente pesquisa, como meio e como veículo. Ao selecionar o *corpus* da presente pesquisa, buscamos imagens que estejam disponíveis em meio virtual, ou seja, que possam ser distribuídas, baixadas e reconstruídas nos meios digitais. Quanto aos veículos, estes poderão ser tanto revistas exclusivamente digitais (mesmo aquelas que só são editadas para *tablets*, por exemplo) como publicações que tenham versões impressas e, ainda assim, disponibilizem seu conteúdo na internet. O meio digital foi eleito como *habitat* natural das imagens andróginas tanto por questões de praticidade (pois imagens de

publicações internacionais podem ser acessadas mais facilmente) como pela natureza de difusão dessas imagens, que se caracteriza pela velocidade com que são produzidas e pós-produzidas, transmitidas e fruídas.

Acredita-se que, por estarem na internet, as imagens tenham uma maior velocidade de assimilação pelo seu público. Acredita-se também que especificamente as imagens de moda tenham o poder de promover mais rápida e efetivamente mudanças conceituais condizentes com as hipóteses levantadas na pesquisa. A seleção de publicações teve como preocupação contemplar tanto revistas recentemente lançadas, cujo conceito principal é o descomprometimento com os padrões editoriais (como a *Dazed and Confused*), como publicações mais estabelecidas e comprometidas comercialmente (como a *Vogue*). No Capítulo 2, exploraremos as características específicas de cada publicação, já que consideramos o veículo conjugado com o meio como determinantes do tipo de fenômeno que pretendemos analisar.

Portanto, dentro de uma perspectiva de meio, ou seja, onde a imagem que é nosso objeto está mais frequentemente sendo produzida/consumida/replicada/assimilada, foi eleito o meio digital – aquele 100% simulação técnica, aquele que faz desaparecer as “realidades” (KAMPER, 2012) em um universo onde o tecnológico desmonta o físico, onde tudo é simultâneo e onde tempo e espaço ganham outra leitura: de limitadores passam a ser catalisadores e incentivadores dos processos de transmissão e assimilação das imagens. Podemos imaginar que a imagem fotográfica é, na verdade, um viés potente de construção de novas “realidades” a partir da ficção, da imaginação. O que antes não existia passa a ser possível em consequência da imagem numérica, e o rastro de realidade da fotografia se presta, mais e mais, a criar e fixar novas realidades imagéticas ao repertório do nosso imaginário:

Imagens se propagam com a velocidade da luz. Contagiam como vírus. Em processos miméticos levam à produção de imagens sempre novas. Surge um mundo da aparência e da fascinação que se desprende da “realidade”. (...) Numa relação mimética, os mundos imagéticos assim produzidos agem sobre a vida e levam a sua estetização. A diferenciação entre a vida e a arte, fantasia e realidade, torna-se impossível. Os dois âmbitos se equiparam. A vida passa a ser modelo do mundo da aparência, e este o modelo da vida (KAMPER, 2012, p.18).

Enquanto a fotografia analógica foi um retrato da sociedade industrial e da economia de mercado, a fotografia digital espelha a velocidade, fluidez e a inesgotável reconstrução que caracteriza o nosso tempo. “Essa substituição, tão fulgurante quanto a extensão planetária das redes de comunicação, faz da fotografia digital o dispositivo de produção de imagens fixas equivalente à nova sociedade e a serviço dela” (ROUILLÉ, 2013, p. 20). A nova sociedade construída em um tempo em que as fronteiras entre o que se pode dizer real ou material e o que se pensava sonho, devaneio ou imaginação já não podem ser mais definidas com precisão; fronteiras firmemente delineadas não são o forte da contemporaneidade. Essa nova sociedade caracteriza-se por assimilar, mais facilmente e com menos resistência, que verdades que um dia foram absolutas hoje não podem ser mais garantidas. Uma nova descoberta que pode acontecer amanhã mudará toda nossa ideia do que seja o mundo ou o universo. Se a cura total da aids ou do câncer for descoberta amanhã, será uma grande alegria, não uma grande surpresa. Se a vida em outros planetas for confirmada amanhã será um grande susto, mas não vai ser nada para o qual não estejamos preparados em nosso subconsciente de seres humanos que habitam um mundo onde as grandes reviravoltas tecnológicas (bem como as sociais e estéticas) acontecem a cada nanossegundo. Assim, em uma sociedade que produz e assimila muito avidamente novos conceitos e novos rumos, a imagem digital é o veículo que carrega rapidamente novas informações e novas formas de ver a realidade.

A fotografia é, hoje, despreendida do meio físico, tanto para sua produção (filmes, quarto escuro, ampliador, cópia) como para sua difusão. Pensando na natureza do meio, a internet fornece o caminho ideal para que a imagem (e não somente “ela” em si, mas todos os significados que ela carrega) sejam facilmente propagados, compartilhados e “bricolados” constantemente. Existe a ideia e a sensação de fluxo. Nossa apreensão das imagens é feita por um fluxo de informações, uma após a outra. É como se uma imagem apenas não bastasse, é preciso ver mais. As perguntas mais frequentes são “você tem mais fotos?” ou “onde estão as outras fotos?”. A possibilidade da quantidade já foi incorporada e uma foto é uma visão muito incompleta do que se quer mostrar. É evidente como esse fluxo acarreta mudanças não somente estruturais e tecnológicas, mas estéticas, de função e na cultura. São justamente as mudanças em termos de cultura e de comportamento que estão em discussão no presente trabalho. O fluxo (e daí justifica-se a interpretação de ensaios e não de imagens solitárias), a velocidade e a

fluidez das imagens (todas numéricas e facilmente transmissíveis e mutantes pelos meios e ferramentas digitais) podem gerar, quem sabe, uma nova forma de entender a realidade, não só novas estéticas, mas também novas formas globais de apreender o mundo através do visual. Já não nos basta uma imagem para entender qualquer coisa. A nossa compreensão e o nosso olho desconfia por demais das imagens únicas, queremos ver outros ângulos, para que nossa compreensão do todo não fique prejudicada. Já não entendemos mais o mundo por perspectivas únicas. Tudo é fluido, tudo é planar, tudo tem, quem sabe, mais um ponto de vista a ser explorado. A grande dúvida é: se deixarmos de tomar conhecimento de algum desses pontos de vista que ainda não obtivemos, nossa compreensão do todo estará limitada? Será que com mais uma imagem, nossa opinião sobre aquilo mudará? Como abrir mão de saber mais? Em outra instância, como abrir mão de viver todas as experiências que nos são possíveis? Como abdicar da possibilidade de experimentar qualquer coisa, já que agora nos é possível? Vão se deteriorando também as concepções dicotômicas e claras, as concepções binárias de mundo. Não precisamos mais escolher “ou isso” “ou aquilo”. Sobre todas as coisas podem existir muitas imagens, muitas leituras, cada uma delas é uma realidade e uma leitura diferente do mesmo objeto. A quantidade e o fluxo de imagem vêm agigantar essa nova compreensão de todas as coisas do mundo, que não serão mais reais e fixas, determinadas, e sim interpretações fluidas e mutantes de tudo.

Um regime baseado na circulação da informação em tempo real e por toda parte faz da fotografia digital um lugar onde as expressões são as mais diversas, as verdades são mutantes e fluidas, as realidades são constantemente reconstruídas. As novas tecnologias, que por vocação são comunicacionais, estão caminhando junto com esses novos conceitos, novas culturas, híbridas, convergentes, não polarizadas. Conceitualmente, pode-se pensar em uma aproximação entre as delimitações conceituais do objeto de pesquisa e as delimitações conceituais dos meios pelos quais essas imagens e esses novos modos de comportamento são difundidos. Nosso andrógino é um ser ilimitado em termos comportamentais, onipresente e onisciente através da rede e não só das já citadas imagens de moda, mas da música, da *digital art*, da literatura *on line*, dos blogs de *street style*, das redes sociais e de relacionamento.

A teoria dos meios, com a ajuda da qual tentaremos construir algumas reflexões em relação ao *corpus* da presente pesquisa, trata o meio em suas

características e peculiaridades. Ela desconsidera a mensagem (como conteúdo) e lê o meio como ambiente simbólico de qualquer ato comunicativo. Isso quer dizer que a teoria reconhece as peculiaridades dos sistemas de comunicação resultantes de suas propriedades materiais e considera que existem impactos diretamente influenciados pelo tipo de estrutura material usada para comunicar, entender que preocupações a respeito de conteúdo não abarcam todas as questões que podem e devem ser formuladas a respeito dos meios de comunicação. A teoria dos meios examina quão variáveis são os sentidos necessários para atender ao meio, se a comunicação é bidirecional ou unidirecional, a rapidez com que as mensagens podem ser divulgadas; quer aprender a codificar e decodificar se o meio é difícil ou simples, como muitas pessoas podem assistir à mesma mensagem no mesmo instante (MEYROVITZ, 1996). Impactos e desdobramentos do tipo de meio que é utilizado para comunicar vão muito além do físico e se refletem em termos de cultura, política, comportamento, etc. A teoria dos meios vê pontes e correspondências entre estas propriedades materiais dos meios e as configurações do poder e da cultura (MARTINO, 2011).

Levando em consideração a afirmação de Marshall McLuhan de que “o meio é a mensagem” (mensagem no sentido de impacto, efeito e não de conteúdo), o principal efeito é o do meio. McLuhan diz que contra a mensagem nós temos defesa, a nossa crítica. Contra a tecnologia (que é o meio) não temos defesa, porque ela é invisível. McLuhan, estendendo as dimensões dos estudos de seu antecessor Harold Innis, adiciona a noção de “equilíbrio sensorial” aos estudos anteriores. Ele analisa cada meio como uma extensão de um ou mais dos sentidos humanos, membros, ou processos. McLuhan sugere que a utilização de diferentes tecnologias afeta a organização dos sentidos humanos e da estrutura cultural (MEYROVITZ, 1996). Nesse sentido, as tecnologias digitais podem ser vistas como extensões da consciência humana. Exteriorizamos o que temos de mais nosso. Projetamos em um ambiente virtual, livre e colaborativo, nossa consciência. As tecnologias digitais trouxeram uma mudança na nossa noção de meio; nelas, os meios são funções de uma plataforma. Deixam de ser unidas forma (o aparelho em si) e função. Em um mesmo aparelho (ou plataforma) temos muitos meios. Em um aparelho celular, por exemplo, temos desde a velha e conhecida televisão e o rádio, até as mais interativas formas de conexão em rede de grupos sociais e ainda formas de

conectarmos em tempo real “ponto a ponto”, ou seja, pessoa a pessoa, com imagens, como nos telecomunicadores dos filmes de ficção científica.

Nos aparelhos chamados de *smartphones*, podem acumular-se os mais diversos recursos como gravador de voz, câmera fotográfica, identificador de códigos de barra ou QRCode, reconhecimento facial, de voz e de impressão digital, digitalização de documentos e sabe-se lá o que mais vem adiante. Esses mesmos dispositivos, com as mesmas utilidades, podem ser totalmente transportados para um computador pessoal, ou para um aparelho de televisão propriamente dito, ou para um *tablet*, ou para um *videogame*. Eles deixam de ter a “forma” do aparato tecnológico que o suporta. O meio torna-se independente da forma para a maioria dos efeitos. Mais uma vez temos um exemplo de como as verdades que tínhamos vão, aos poucos, tornando-se mais maleáveis, afinal um aparelho de televisão, que por muito tempo foi algo grande e marcante na casa, em torno do qual a família se sentava e se reunia, pode agora nos acompanhar no bolso e pode ser transferido, a nosso bel prazer, pra quantos dispositivos existirem à nossa disposição. Estruturas antes sólidas agora passam a compor todo esse cenário de fluidez que marcam a contemporaneidade. Aparatos antes exteriores a nós tornam-se partes de nosso roteiro diário. São indispensáveis para nossa vida, estão profundamente ligados ao nosso cotidiano. Inimaginável viajar sem GPS ou sem telefone; impensável tomar um avião para um voo internacional de oito horas que não tenha *wi-fi*, e, para aproveitá-lo claro que levaremos nosso *tablet*, ou computador. Os aparatos passam a ser nossas extensões, nossas próteses. Por consequência, todos os meios que os habitam passam a ser extensões da nossa consciência.

As extensões tecnológicas da consciência podem interferir na organização cultural e em um segundo momento na exteriorização dessa consciência. O corpo, a aparência, o vestuário. Existe um ciclo, na verdade: próteses interferem em coisas não físicas, que interferem em coisas físicas. As modificações na consciência interferem na cultura e vão ter consequências no mundo físico. Comportamento, literatura, vestuário, relações humanas, relações familiares, pautas jornalísticas e políticas podem ser áreas afetadas.

É necessário antever que o presente estudo trata da androginia na cultura atual e irreversivelmente digital como um fenômeno que se replica e se retroalimenta com maior facilidade. No Capítulo 2, vamos falar sobre como alguns caminhos metodológicos foram importantes e, de certa forma, combinaram-se mediante

determinadas características pertinentes com o objeto de pesquisa para fazê-lo claro. Ainda no mesmo capítulo, esboçaremos o tipo de interpretação que pretendemos fazer dentro do âmbito da fotografia de moda; e para fechar o capítulo, falaremos sobre as escolhas que levaram a delimitação do *corpus* e também sobre o perfil editorial de cada uma das publicações. A androginia é uma tendência verificada mais visível e livremente desde os anos de 1950 na música e na moda, mas que sempre teve, ao longo da história, livre trânsito nas artes. Como veremos no Capítulo 3, tecendo um panorama histórico da ideia de androginia, ela esteve, a partir do século XVIII, totalmente restrita ao universo artístico e ao submundo. Antes disso, um modelo chamado de “sexo único”, por Thomas Laqueur, era vigente. Ainda no Capítulo 3, veremos que essa faceta da androginia não era libertadora diante das já conhecidas práticas de opressão ao sexo feminino e do poder absoluto e superior atribuído ao homem, mas serve para exemplificar como as relações entre sexo, corpo e gênero sofreram mudanças radicais ao longo da história e que a relação de gênero binário e normatividade heterossexual é bem mais recente do que podemos, muitas vezes, supor. O Capítulo 4 será dedicado à figura do andrógino em várias áreas do conhecimento, da cultura e da arte, além da perspectiva da medicina sobre o tema. Nesse capítulo, serão abordados ainda os movimentos sociais nos quais o andrógino aparece como figura de importância. Já no Capítulo 5 procederemos à interpretação das imagens selecionadas.

Tentaremos abarcar, portanto, os vários tipos e manifestações da ideia de androginia e também pesquisando sobre a fotografia de moda e as interfaces digitais, tentaremos percorrer o caminho necessário para fazer a correta composição teórica para, a partir daí, identificar os elementos que fazem da fotografia de moda e do meio digital, segundo a hipótese de trabalho, meios nos quais as ideias de fluidez de gênero afetarão algumas estruturas da sociedade contemporânea.

2 APONTAMENTOS PARA A FORMAÇÃO DO *CORPUS* DE PESQUISA

"O caminho para cima e o caminho para baixo são um único caminho."

Heráclito

O tema do qual trata a presente pesquisa é como a androginia se apresenta dentro do âmbito da fotografia de moda e sua distribuição feita pelos meios digitais, bem como suas possíveis reverberações na cultura. Para pensar teoricamente a formação do *corpus* a ser analisado, levou-se em consideração, além dos conceitos de androginia e de fotografia de moda que serão aprofundados nos capítulos seguintes, uma reflexão acerca da construção de um conceito de imagem que pudesse conter todas as significações e desdobramentos importantes para as verificações e reflexões necessárias a que se propõe o trabalho.

A imagem tratada aqui é algo que, mesmo que em alguns momentos não seja totalmente nítido e claro (em termos de leitura, ou mesmo em termos técnicos), passa por alguém que a produz e por alguém que a interpreta (JOLY, 1994). Mais do que isso, a imagem que buscamos é a imagem que, em maior ou em menor grau, atua ela própria como um fenômeno e é vinculada à produção de pensamento. As imagens para a presente pesquisa são *sintomas* (a definição de sintoma, para efeito desse trabalho, será desenvolvida logo a seguir) da androginia e possuem um núcleo comum de elementos que serão estabelecidos a seguir. Buscaremos, sobretudo, “considerar seu modo de produção de sentido, ou seja, a maneira que provocam significações, ou seja, interpretações” (JOLY, 1994. p. 29). Partimos do conceito de “transparência do significante”, presente em Martine Joly, e atribuiremos às nossas imagens um caráter de “opacidade” (ou seja, o oposto do conceito abordado pela autora); nossas imagens não são usuais, em conformidade com o vigente. Não passamos despercebidamente por elas para cair direto em seu significado (JOLY, 1994). As imagens andróginas são desconcertantes, portanto, são opacas: nos atingem e nos perturbam; elas não são signos transparentes. De certa forma, a característica de opacidade ou não transparência do significante é um facilitador, pois nossas imagens são intrinsecamente belas e cuidadas. Existem intencionalidade e prática deliberada na fotografia que buscamos, o que, em última instância, facilita a reflexão sobre elas.

No presente capítulo repassaremos autores e teorias utilizadas para compor o método de pesquisa e adentrarmos na formação e definição do *corpus* de pesquisa. Falaremos sobre as publicações selecionadas e sobre os ensaios dentro de tais publicações. Ainda, ao final, estabeleceremos os passos metodológicos que nortearam as interpretações que constarão do final da pesquisa.

2.1 REFERENCIAIS TEÓRICOS E METODOLÓGICOS

No percurso de busca dessa imagem que poderia falar mais claramente sobre o andrógino, chegamos à obra do filósofo Walter Benjamin e seu método das imagens dialéticas, bem como ao método de interpretação de imagens do historiador e antropólogo Aby Warburg, com suas imagens sobreviventes. As leituras também passaram pela Fenomenologia, pelo Método Erótico e a Teoria dos Meios tendo a última papel decisivo no estabelecimento dos critérios para a seleção do *corpus* da pesquisa. Em termos teóricos, sob um primeiro olhar, as formas de refletir sobre a imagem parecem diferentes. Mas fazer uma leitura mais pausada e reflexiva resultou em uma construção de pensamento capaz de sintetizar e, principalmente, de captar o que poderia existir de comum e de peculiar na maneira como os autores e as teorias que veremos a seguir refletem sobre as imagens para compor uma metodologia que pretende “fazer falar” nosso objeto de pesquisa (Quadro 1).

Quadro 1: Teorias

Autor	Teoria	Aplicação	Capítulos
Walter Benjamin	Imagens Dialéticas	Diálogo do andrógino com cada tempo histórico e a-histórico; Imagicidade;	1, 3 e 4
Joshua Meyrovitz	Teoria dos Meios	Formação do <i>corpus</i> de pesquisa;	2
Maffesoli	Fenomenologia / Erotismo	Delimitação e interpretação do objeto de pesquisa;	1, 5 e 6
Aby Warburg / Panofsky	Imagens Sobreviventes Iconologia	Seleção de referências e interpretação das imagens.	3, 4, 5 e 6

2.1.1 A Imagem em Walter Benjamin

“Que as coisas continuem como antes, eis a catástrofe.”

Walter Benjamin

Em Benjamin, a imagem, ou a *imagicidade* (ou ainda a visibilidade), é a figura central da qual se vale o filósofo para nos fazer “ver” (no sentido de compreender ou de apropriar-nos de determinado conhecimento/contexto/fenômeno) o metucioso, porém fluido, retrato que ele faz da Paris do século XIX. Partindo da noção de alegoria ou imagens dialéticas e colocando a imagem como uma forma particular de alegoria, Benjamin usa a mesma como recurso argumentativo, e a provocação da visualidade como base para o entendimento das polifonias comunicativas próprias da sua época.⁵

Para entender a imagem de Benjamin, temos que abraçá-la em um sentido mais geral. É como quando estamos nos esforçando para manter a imagem fugidia, e sob pouca luz, em foco, nossos olhos chegam a doer. Qual não é o nosso alívio quando, simplesmente, relaxamos e observamos a beleza e o movimento dessa mesma imagem fora de foco? A mancha bruxuleante ganha ares de poesia, e entendemos que o encanto não está em enxergar exatamente os contornos definidos dessa imagem, mas sim absorver seu sentido geral, sua dança e seu comportamento. A imagem ganha seu verdadeiro e derradeiro contorno: é definida pela indefinição. A imagem em Benjamin não é uma coisa só; ele entende a imagem como sendo não apenas as imagens gráficas, propriamente ditas (fotos, cinema, pintura, etc.), mas também as imagens verbais, as mentais, as óticas e as perceptivas. Assim, a imagem está a meio caminho entre o sensível e o inteligível, o inconstante e o permanente (MATOS apud SILVEIRA, 2010).

Acredita-se que a imagem dialética de Benjamin poderá conferir a esperada visualidade através da marcação de características específicas. A construção do andrógino em diferentes períodos nos ajuda a identificar tais características. Por isso buscaram-se referências tanto históricas como visuais, artísticas, literárias,

⁵ A presente definição de Imagem está em: SILVEIRA, Fabrício. Scriptura e Pictura: O Método das Imagens em Walter Benjamin. In BRAGA, J, LOPES, M.I.V., MARTINO, L.C. (Orgs) *Pesquisa Empírica em Comunicação*. São Paulo: Paulus, 2010 (livro COMPÓS 2010).

folclóricas, míticas e religiosas. Para Benjamin, a imagem é o lugar onde o ocorrido encontra o agora. Isso será feito nos capítulos 3 e 4 da presente pesquisa. Enquanto a relação entre presente e passado é temporal, a relação entre o ocorrido e o agora (fatos, imagens, portanto) é dialética, não vem em nossa direção como uma continuidade, e sim como uma imagem que salta e nos ataca:

A matéria prima dessa visibilidade serão os fenômenos da vida social aparentemente insignificantes, os fatos da vida cotidiana, da alimentação, das habitações, dos costumes familiares, do direito privado, das relações na sociedade que o historiador tradicional negligencia (...) A visibilidade pretendida é a que permite “ver” no antigo o atual, isto é, a correspondência figurativa entre o passado e o presente (MURICY apud SILVEIRA, 2010, p. 117).

Importante lembrar que Walter Benjamin ocupou-se consideravelmente do assunto da imagem, mesmo não sendo sempre a imagem visual, e que dois de seus principais artigos (“A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” e “A pequena história da fotografia”) se ocupam da fotografia, especificamente. Ela é vista como um sistema que reconfigura categorias estéticas e força/cria “novos hábitos perceptivos, podendo, até mesmo, questionar certas formações tradicionais e vir a ter consequências revolucionárias” (SILVEIRA, 2010, p. 126).

Em termos de temporalidade, Benjamin ocupou-se de desvendar e sobrepor os séculos XVII e XIX, suas imagens e seus contextos. Sobretudo, Benjamin busca registrar as tensões e as dicotomias presentes nesses contextos e dessas tensões fazer brotar as reflexões necessárias para o entendimento dos mesmos. Dentro da ideia de “fazer ver” determinado tempo através de suas imagens, pretende-se, partindo da imagem do andrógino, pensar o final do século XX e o século XXI em seu contexto comunicacional. Buscaremos o “ser limiar” do século XXI, aquele que é inacabado, na penumbra, que circula entre todo mundo e entre ninguém, aquele que nunca está em casa, como era o *flâneur* de Baudelaire.

2.1.2 A teoria dos meios e o andrógino digital

Discorreremos agora sobre a Teoria dos Meios e suas contribuições para a formação do *corpus* de pesquisa. Nesse sentido, as tecnologias digitais podem ser vistas como extensões da consciência humana. As extensões tecnológicas da consciência podem interferir na organização cultural e, em um segundo momento, na

exteriorização dessa consciência: o corpo, os gestos e posturas, a aparência, o vestuário. Existe um ciclo, na verdade. As próteses interferem em coisas não físicas, que interferem em coisas físicas. As modificações na consciência interferem na cultura e vão ter consequências no mundo físico, nas várias manifestações dessa cultura. Comportamento, literatura, vestuário, relações humanas, relações familiares, pautas jornalísticas e políticas podem ser áreas afetadas.

Joshua Meyrovitz, em seu trabalho *Teoría del Medio de Comunicación*, defenderá que o meio digital é um novo lugar de construção para novas formas de comunicar:

O meio eletrônico traz de volta um aspecto fundamental das sociedades orais: a simultaneidade de ação, percepção e reação. A experiência sensorial torna-se novamente uma forma privilegiada de comunicar. (...) Ao contrário da comunicação falada, a comunicação eletrônica não está sujeita às limitações físicas de tempo ou espaço. Mensagens eletrônicas podem ser preservadas, e podem ser experienciadas simultaneamente por um grande número de pessoas, independentemente de sua localização física. O sentimento de "nós" não é mais formado apenas por face-a-face, solidariedade oral ou pela partilha de textos semelhantes. O meio eletrônico contorna os "círculos literários" tradicionais, as associações de grupo e fronteiras nacionais e nos dá uma nova visão de mundo empurrando-nos entre as pessoas que não leram o que lemos, não compartilharam o nosso território, e não podem sequer falar a nossa língua. (...) Meios eletrônicos tendem a fomentar novos tipos de experiência compartilhada. (...) Defendo que o comportamento cotidiano seja suscetível de alteração por novos meios de comunicação, porque os papéis sociais são intrinsecamente interligados em comunicação social. A identidade social não repousa em pessoas, mas em uma rede de relações sociais. Quando as redes sociais são alteradas, as identidades sociais vão mudar (MEYROVITZ, 1996, p. 58).

Meyrovitz defende que os meios digitais interferem nos papéis sociais, sendo esses um fluxo de informações, totalmente modificáveis e reestruturáveis devido às mudanças na natureza das redes pelas quais as informações são distribuídas e compartilhadas. Nos meios digitais, espaço e tempo são diluídos pela natureza do meio. O meio de comunicação não depende mais do suporte e as informações são compartilhadas a grandes distâncias, quase instantaneamente. Diferentes meios melhoram e reduzem a quantidade de experiência compartilhada por pessoas diferentes. O livro faz relação principalmente com o passado. O jornal se baseia no presente. Enquanto que a internet pode ser tida como a simultaneidade de tempo por sua infinita capacidade de armazenamento do passado e por suas cada vez mais criativas formas de projetar sobre o futuro a ideia de inúmeras possibilidades. É, assim, um meio que faz uso do acervo de conhecimento

acumulado para solucionar demandas presentes e, muitas vezes, futuras. Isso em uma escala muito maior do que já havia sido feito até então com bibliotecas que exigiam um deslocamento físico para serem acessadas, por exemplo. Além da relativização de tempo e espaço, a internet é um meio de liberdade de expressão. Podemos criar um “eu” alternativo, os chamados “*fake*”, e postar qualquer coisa com essa identidade alternativa, além de interagir com outros (reais ou também *fakes*). A sexualidade virtual acaba sendo um grande campo de exploração e investigação para essas novas imagens corporais virtuais e, por consequência, novas identidades. Diferentemente de certas culturas cibernéticas que acreditam que a sexualidade virtual acabará por substituir a experiência com o outro, atingindo um nível supremo de higiene e eliminando o corpo físico (LE BRETON, 2009), o que se mostra, de fato, é uma apropriação dessa identidade mais libertária, forjada na internet, pelo sujeito de carne e osso.

A sexualidade virtual passa, então, a ser uma preliminar para a realização desses prazeres ligados a uma identidade alternativa; esse corpo físico liberta-se através da prévia entrega de um corpo virtual. Dessa forma, a imagem do nosso corpo passa a ser a imagem que criamos para ele. Nosso corpo passa, pouco a pouco, a ser um produto cultural adaptado ao tempo em que ele existe.

O meio digital acaba por propiciar um lugar onde novas formas de ver o corpo e a sexualidade são não só possíveis, mas claramente vocacionadas a existir:

A abordagem da teoria do meio de alteração de função sugere que diferentes meios de comunicação são como diferentes tipos de quartos - quartos que incluem e excluem as pessoas de diferentes maneiras. A introdução de novos meios de comunicação em uma reestruturação da cultura do mundo social, da mesma forma como a construção ou remoção de paredes podem ou isolar as pessoas em diferentes grupos ou uni-los em um mesmo ambiente. Mídia que segrega situações irá promover padrões de comportamento segregadas. Meios de comunicação que integram as situações irão promover padrões de comportamento integrados (MEYROVITZ, 1996, p. 62).

Além da integração, a internet promove o anonimato e o descompromisso físico, presencial. Isso é um grande estímulo para que se construam nela identidades e representações de gênero mais fluidas e, por assim dizer, neutras.

As características inerentes ao meio que transmite a informação (nesse caso, imagética) influenciam diretamente na forma com que as pessoas se relacionam com essa informação (imagem), na velocidade com que ela é produzida

e propagada e, principalmente, na maneira com que ela é assimilada. A influência ocorre no público que está ali, disposto a consumi-la e na maneira como esse público se apropria dela. A internet e sua vocação por juntar pessoas com interesses comuns é responsável pela rápida construção de uma cultura alternativa, desprendida de tantas amarras morais e pronta para receber novos conceitos e novas formas de se relacionar.

2.1.3 A fenomenologia e o método erótico

“O erotismo é, a meus olhos, o desequilíbrio em que o próprio ser se coloca em questão, conscientemente. Em certo sentido, o ser se perde objetivamente, mas então o sujeito se identifica com o objeto que se perde. Se for preciso, posso dizer, no erotismo: EU me perco.”

Georges Bataille

Na Fenomenologia, principalmente na Fenomenologia da Percepção do autor Maurice Merleau-Ponty, encontraremos traços do que chamamos de “fenômeno” e, por conseguinte, “fenômeno comunicacional”. Os fenômenos são, em suma, o que constitui a experiência. O que vivenciamos, retiradas as camadas culturais e judicativas, é o fenômeno em si. O fenômeno comunicacional seria algo que nos une, que une as nossas vivências com “sinais de cumplicidade intuitiva” (MAFFESOLI, 2008, p. 132) e que faz com que nossas experiências comuniquem-se entre si independentemente de nosso julgamento. O fenômeno comunicacional das imagens andróginas é um dos fenômenos que moldam o que experimentamos como gênero e, por consequência, como indefinição de gênero em cada tempo histórico. Mas, dentro de cada contexto e transversalmente entre os vários contextos, mantendo tais sinais de cumplicidade intuitiva que são aquilo que “dá a liga” ao fenômeno.

A despeito da racionalidade ou do juízo de valor, podemos, refletindo através da fenomenologia, contar com a beleza e com o desejo como definidores na maneira como fruímos as imagens andróginas. Por um lado, Umberto Eco, na *História da Beleza*, fala da separação entre beleza e desejo:

Por isso que o sentido de beleza é diverso do sentido de desejo, podemos considerar alguns seres humanos belíssimos, mesmo que não os desejemos sexualmente ou saibamos que nunca poderão ser nossos. Se, ao contrário, se deseja um ser humano (que, além do mais, poderia ser até

feito), e não se pode ter com ele as relações almeçadas, sofre-se (ECO, 2004, p. 10).

Mas lembremos que Eco separa a beleza e o desejo dentro dos gêneros, o que fica claro na lista de quadros comparativos que abrem essa sua obra (Vênus, Adônis, Maria, Jesus, a Rainha e o Rei) abandonando a dicotomia sexual apenas em um pequeno quadro, o último, intitulado de “Proporções”, onde o corpo é tratado de uma forma matemática, sem a diferenciação de gênero. Desejo, beleza e gênero têm, em Eco, uma relação interdependente. Mesmo que o autor separe desejo de beleza, o gênero estará sempre ligado a um deles ou aos dois.

Por outro lado, e no entendimento da autora desta pesquisa, no momento em que partimos de um pressuposto de que a construção de gênero faz parte das camadas culturais e judicativas que desejamos afastar para olhar diretamente para o fenômeno, podemos empreender, a partir daí e com o auxílio de pressupostos teóricos, de que a beleza é, ela própria, dotada de desejo, algo belo desperta o desejo simplesmente por ser belo. A experiência perceptual, segundo Sartre, é sempre pré-judicativa. Nossa percepção das coisas não julga; é a racionalização dessa percepção que estabelece julgamento. “A formação de juízo é secundária, segundo Sartre: o juízo é construído sobre a experiência perceptual, ao invés de ser constitutivo dela” (CERBONE, 2012). Pois consideremos que o desejo possa ser algo tão instintivo e primário em nós que, em alguns casos, aconteça antes do julgamento, antes que possamos, por exemplo, estabelecer o gênero do personagem de uma fotografia. Assim, acontece a percepção e o desejo, quase que concomitantemente, para que depois, só então, possamos estabelecer um juízo de gênero. Como percepção e julgamento não são equivalentes, nossa experiência diante de uma imagem andrógina seria a que acontece antes do julgamento ou da reflexão sobre o gênero do indivíduo retratado na imagem e sobre as nossas próprias preferências ou construções sexuais e/ou afetivas. Ou melhor, a imagem andrógina, muitas vezes, “embaça” o nosso juízo de gênero e nos deixa aturdidos diante do próprio desejo. E seria esse processo, de confusão e, por que não dizer, de medo, que faria das imagens andróginas algo fascinante e sedutor aos nossos olhos. Algo com um apelo tão grande em termos, até mesmo, mercadológicos, que apenas começamos a descobrir e explorar seu potencial.

Ainda dentro do pensamento fenomenológico, passaremos às reflexões do autor Michel Maffesoli acerca do método erótico. Maffesoli fala da busca da própria

coisa e de suas materialidades e de como esse elo, perdido na modernidade e resgatado a partir da conscientização de uma maior complexidade atual, entre o mundo e pensamento pode nos dar uma saída para a desconexão entre a ciência e o homem. A própria realidade fluida e virtual da informação torna a questão da presença e da materialidade do corpo ainda mais complexa, pois poderemos estar presentes (em voz, imagem, texto) mesmo estando muito distantes, ou distantes (mergulhado nas redes sociais, por exemplo) mesmo estando logo ao lado. A presença e a corporalidade hoje são relativas e tendem cada vez mais à ambiguidade. A complexidade dá lastro para um pensamento que está pronto para absorver as ambiguidades do contemporâneo, sem ter que, necessariamente, desfazer-se de nenhuma das alternativas existentes, o que é condizente com a base teórica que foi abordada na presente pesquisa.

Dentro do erotizar da ciência, a imagem tem papel fundamental em fazer a ligação entre o homem, e sua dimensão particular, e o mundo, dentro de seu sentido mais amplo:

É por intermédio das imagens que o microcosmo humano está correspondendo ao macrocosmo natural. Pode-se crer que assim será possível realizar uma nova harmonia que encontra seu fundamento na vida e, para além das diversas fragmentações, na potência do todo (MAFFESOLI, 2008, p. 113).

O método erótico de Maffesoli defende que o real está sempre ali e que a racionalização e a análise não o fazem surgir do nada. Para alcançar o real, basta fazer sobressair suas qualidades específicas. A análise não passa de contemplação, enquanto uma postura mais hermenêutica diante da realidade penetra e compromete-se de forma amorosa com o mundo que nos cerca. O Método Erótico busca uma dinâmica harmônica entre opostos e um pensar longe das dicotomias da modernidade:

Eterno sonho de um paraíso profano ou religioso que, sob formas diversas sempre marcou a história da humanidade. Para dizer o mesmo em outras palavras, encontra-se aí uma velha oposição entre a explicação e a compreensão, ou entre a analítica e a hermenêutica da existência (MAFFESOLI, 2008, p. 132).

A fenomenologia, e particularmente o método erótico, são especialmente harmônicos com o desenvolvimento do pensamento e da imagem andrógina. Temos

a possibilidade de pensar a androginia como um fenômeno que não só une os opostos e os reconfigura de forma harmônica, como também nos chama a atenção para a complexidade dessa presença, dessa forte presença andrógina que pode não ser corporal, mas que hoje já se pode dizer que é onipresente.

2.1.4 Imagem e tempo no método das imagens sobreviventes de Aby Warburg e na iconologia de Panofsky

“... saber ler a vida através das imagens e, desse modo, permitir ao nosso imaginário viajar sem medo.”

Etienne Samain

Partindo agora para o principal enfoque que será utilizado para a interpretação das imagens andróginas no Capítulo 5, as reflexões metodológicas sobre a obra de Aby Warburg, podemos começar com a definição de imagem segundo o autor: gestos arcaicos da cultura são reificados nas imagens produzidas pela mesma, portanto, podemos empreender estudos sociais sobre determinada cultura através da reflexão sobre as imagens que ela produz. Conceitos acerca da sobrevivência, da dinâmica interna das imagens, dos sistemas imagéticos (ou seja, uma imagem isolada não “pensa”) ou constelações, o conceito de sintoma, de “pensamento selvagem” *versus* “pensamento domesticado”, formas (ou fórmulas) de patético (*Pathosformel*) serão importantes e determinantes sobre como as imagens andróginas serão tratadas e consideradas no presente estudo.

Segundo o método de Warburg, uma imagem pode traduzir o presente à luz do passado e isso acontece pela força de seus símbolos. Warburg pensa a imagem fixa como objeto dinâmico e fala do movimento interno nas imagens. Ele fala da perda da contemplação serena, fazendo da imagem algo que dialoga e constrói a realidade do espectador, reflexão perfeitamente pertinente em um tempo de imagens numéricas, digitais e constantemente mutantes, reescrevíveis e dialéticas, onde tal característica fica mais e mais evidente, como nos fala Philippe-Alain Michaud em seu livro *Aby Warburg e a Imagem em Movimento*:

A partir de então, o movimento já não é mais o do objeto olhado, mas do sujeito que olha. Não decorre mais da contemplação, mas da ação. O espectador deixa a recepção passiva para intervir na representação, reformulando a questão do movimento num novo grau de interioridade (MICHAUD, 2013, p. 88).

Warburg vai usar a memória dos gestos, adornos e vestes dentro da arte visual para tecer reflexões sobre imagens que sobrevivem às sobreposições históricas e trazem nelas a força da remanescência. Segundo Didi-Huberman, em sua obra *A imagem sobrevivente*, toda a dinâmica do estudo de Warburg sobre a imagem acontece entre os corpos e o tempo, e a relação entre eles. Um princípio oscilatório de graus de tensão e estabilidade seria responsável por transportar determinadas imagens e seus gestos arcaicos através do tempo. Forças contraditórias e internas dentro das próprias imagens as manteriam abertas e, ao mesmo tempo, sólidas, fazendo com que sua força não diminua. Existem processos naturais de sedimentação simbólica, debate, desejo e combate que garantem a força da imagem que seria a estilização simbólica de uma energia concreta e atemporal (DIDI-HUBERMAN, 2013).

Segundo outro autor, Etienne Samain, no livro organizado por ele que traz vários ensaios sobre a obra de Warburg, *Como pensam as imagens*, o tempo das imagens é, em igual medida, um tempo histórico e a-histórico. Portanto, não se pode pautar os estudos de arte, ou de obras de arte em particular, apenas pelo tempo cronológico e, sobretudo condicioná-los a este. O tempo das imagens é um tempo expandido, devido à sua genuína forma de sobrevivência. Imagens e as formas poderosas que carregam não morrem ou desaparecem por completo. Reinterpretadas em diferentes tempos históricos elas reagem ao contexto e ressurgem dotadas de tanta energia quanto antes, interferindo na cultura em igual medida. Existe aí uma relação de imagem-poder que será explorada mais adiante, nos Capítulos 5 e 6, quando serão feitas as reflexões específicas sobre a imagem andrógina. Ainda falando sobre o tempo da imagem, Samain cita as ideias de Didi-Huberman em seu texto “As imagens não são bolas de sinuca”, dizendo que a imagem é, na realidade, “uma vivência, melhor, uma sobrevivência e mais: uma supervivência que atravessa o tempo (histórico) e que se nutre de um tempo – passional, pulsional, patético, isso é, humano – anacrônico” (DIDI-HUBERMAN apud SAMAIN, 2012, p. 33). Sendo o tempo das imagens o tempo humano, é válido argumentar que elas carregam uma essência vital responsável por transportar nossa herança, não só cultural, mas uma “memória passional”. Ainda segundo Samain:

A imagem, toda imagem, pertence a um tempo muito profundo, quase imemoriável (“tão antigo que não há memória de suas origens”, Houaiss). Tempo muito longínquo, tempo mítico que, por assim dizer, a fecundou, “formou-a” e permanece capaz de fazê-la renascer e reviver, um dia (SAMAIN, 2012, p. 33).

Além de um tempo próprio, a imagem, segundo Warburg, era parte de um sistema e não “existia” fora dele. A imagem, como deveria ser “lida” e pensada, como parte da cultura e sintoma dela, não poderia surgir fora de um sistema que elucidasse seu potencial simbólico. Símbolo esse a ser transmitido através dos tempos históricos, alimentando-se de tempos a-históricos. Imagens isoladas (no tempo ou no espaço ou em diferentes veículos) deixam ecos de pensamentos ou tendências que apenas intuímos, que são difíceis de identificar, sintetizar e até mesmo *provar* sua existência ou relevância. O método de Warburg, com sua montagem minuciosa de painéis, busca gerar esse sistema, que permite a esse passado-presente-futuro mostrar-se; e assim mostra-se um pensamento que está inserido e é dependente do sistema (SAMAIN, 2012, p. 26). O grande mérito na escolha do método Warburg para o presente trabalho está, justamente, no fato de não ser trabalhada uma imagem única e sim considerar-se o sistema dinâmico, a constelação, a energia ou a força (imagem-poder) gerada pelas imagens andróginas. As referências colhidas ao longo da pesquisa ganham tanta força quanto as imagens contemporâneas e constituem com essas uma forma peculiar de interpretação que mostra-se pertinente com o objeto.

Ao mesmo tempo, o pensamento warburguiano vê cada obra como sendo sintomática de uma época e de uma natureza e sempre uma relação do homem com o mundo. Portanto a arte não é uma reprodução de algo ideal. Ela não é racional, é sim fruto de medo, um pavor ou um sintoma de uma inquietação humana, sintoma do mundo dentro do homem e como ele se apresenta para esse homem. A imagem será, portanto, manifestação de um pensamento selvagem⁶ e não de um pensamento domesticado pela cultura. A imagem, como a vemos para efeito da presente pesquisa, portanto, é algo a ser lido de forma transversal, relativa e

⁶ O Conceito de “pensamento selvagem” está presente no livro de mesmo nome de Claude Lévi-Strauss e refere-se à forma como o autor desfaz o conceito de “pensamento lógico”, atribuído às civilizações contemporâneas ocidentais, e o de “pensamento pré-lógico”, atribuído aos povos ditos primitivos. Lévi-Strauss atribui ao pensamento desses povos, baseado nos mitos e na religião, uma outra lógica, mais arcaica e instintiva mas não menos válida. Assim ele constrói o conceito de “Pensamento Selvagem” que é um pensamento ainda não domesticado, que tem o poder de nos guiar até as bases da nossa formação cultural (LÉVI-STRAUSS, 1989).

mutável. É dentro desse pensamento selvagem que ela dirá o que pretendemos ouvir; dentro de uma ótica domesticada, ela calará.

Trataremos agora de um conceito fundamental para o trabalho que foi usado quando das interpretações das imagens andróginas. Fundamental no pensamento e método de Warburg, as formas (ou fórmulas) patéticas (*Pathosformel*, no singular, e *Pathosformeln*, no plural) são formas vivas e transeuntes de representar e a convicção em reconhecer a “dimensão dionísica de um passado geralmente reconhecido como apolíneo por excelência”⁷ (SAMAIN, 2012, p. 86). Dessa forma, para trabalhar sobre o princípio vital a própria *Pathosformel* que dá forma a todo fenômeno passa a ser mandatória, e buscar essa energia é uma das bases da presente pesquisa.

A *Pathosformel* é algo que está além da cultura e do tempo. *Pathosformeln* são as características que sobrevivem transportadas nas imagens justamente por não serem racionalizáveis e não fazerem parte dos processos de estruturação cultural que compõem as imagens e a cultura. Elas estão e fazem parte do referido tempo a-histórico das imagens e do pensamento selvagem contido nelas:

Sendo o *ethos* o conjunto dos mecanismos de autocontrole – que os indivíduos de uma sociedade partilham por os haverem interiorizado desde a primeira infância –, o *pathos* é aquilo que escapa a esse controle. Os indivíduos o percebem como uma prova de perda de si. Os ritos, aos quais as formas gestuais patéticas estão sempre ligadas, têm relação com um controle dos afetos que devem ser constantemente renovados, pois a afetividade que eles tentam formular ainda não pôde ser interiorizada, não pôde tornar-se *ethos*” (CARERI, 2003, p. 56-57).⁸

Sendo assim, foi a intenção da presente pesquisa empreender não só uma análise iconográfica das imagens andróginas, mas um estudo intimamente ligado com o simbólico e com o passional o que, em nosso entender, são os elementos que dão forma ao nosso objeto, o andrógino, e que, talvez, seja a única maneira de

⁷ As expressões “apolínico” e “dionísico” referem-se à conceitos desenvolvidos, em termos estéticos, por Friedrich Nietzsche em sua obra “O Nascimento da Tragédia”, mas que remontam aos mitos dos deuses Apolo e Dionísio, referindo-se a diferentes (e opostas) formas de conceber tanto as artes como a vida e a história. Voltaremos a esses conceitos no capítulo 7, desenvolvendo-os como referência para as considerações finais.

⁸ “L’*ethos* étant l’ensemble des mécanismes de contrôle de soi que les individus d’une société partagent pour les avoir intériorisés dès la première enfance ; le *pathos* est ce qui échappe à cette instance de contrôle. Les individus le perçoivent comme une épreuve de perte de soi. Les rites auxquels les formules gestuelles pathétiques sont toujours liées ont affaire à une instance de contrôle des affects qu’il faut constamment renouveler car l’affectivité qu’ils essaient de mettre en forme n’a pu être intériorisée, n’a pu devenir *ethos*” Tradução da autora.

entendê-lo e interpretá-lo a contento e mais completamente. Partindo dos preceitos teóricos de Warburg, chegamos ao seu sucessor e aluno Erwin Panofsky e seus estudos iconológicos. Ele define a obra de arte como “um objeto feito pelo homem e que pede para ser experimentado esteticamente” (PANOFSKY, 1979, p. 33). Segundo o autor, a iconologia é a ciência comprometida que lida com as imagens sem separá-las de fatores ligados aos sintomas culturais e ao poder do simbólico. Diferente de uma análise iconográfica, descritiva e historicista, a interpretação iconológica passará pela intuição sintética e pela compreensão de como cada contexto e condição da mente humana expressou, de diferentes maneiras, assuntos específicos (PANOFSKY, 1979).

Falando particularmente de fotografia, Sylvain Maresca, em seu texto “O silêncio das imagens” (também publicado em *Como pensam as imagens*), evoca uma questão que aproxima ainda mais a abordagem proposta pela presente pesquisa dos preceitos teóricos de Warburg, trazendo à tona a materialidade:

[o fotógrafo] Precisa dessa proximidade física, que impõe a presença das coisas e permite entrar no detalhe. Diferente das ideias, que estão concebidas mil vezes de longe, as fotografias se realizam de perto, por vezes até muito de perto. Elas se fixam na aproximação. Elas participam de uma conduta de exploração fecunda, se bem que (ou porque) incerta (MARESCA, 2012, p. 39).

Em contraponto com a ideia de presença e materialidade componente da fotografia e ao mesmo tempo que, abordando a questão da imagem mutante, e instantaneamente mutável dos nossos tempos numéricos, podemos evocar inequivocamente o conceito de virtualidade e de “não presença” para falar das imagens da contemporaneidade. Sendo assim, a imagem guarda em si o sumo da convivência harmônica entre opostos, sobretudo a imagem fotográfica. Warburg trabalhava sua visão e compreensão das imagens de forma dialética a fim de defrontar-se com ambiguidades e aceitá-las, incorporando-as a seu ponto de vista e retirando de tais inconstâncias o subsídio para descrever e aferir a tenacidade e a força dos gestos. Por tais características (jogo entre estabilidade e tensão, inconstância como princípio de permanência, reincidência e ambiguidades contidas em si) julga-se que o Método das Imagens Sobreviventes, proposto por Warburg, bem como a visão iconológica, desenvolvida por Panofsky a partir do método de seu antecessor, têm total pertinência com o objeto, e vêm dialogar com a viagem do

Andrógino pelo tempo através de seus adornos, gestos e vestes, o que concilia-se muito bem com o cenário escolhido para a pesquisa das imagens, que é a moda, e com o meio digital.

Dessa forma, podemos pensar em algumas palavras-chave que nortearão nossa pesquisa. As teorias e métodos apresentados nesse capítulo foram demonstrando, ao longo de seu estudo, apresentarem aspectos de extrema relevância e afinidade com o objeto de estudo e com o fenômeno. Em primeiro lugar, a opacidade das imagens selecionadas e das referências, sendo imagens com um extremo apuro estético e com uma intencionalidade aparente; em segundo lugar, está a imagicidade (capacidade de representar determinado fator ou personagem em determinado tempo) proporcionada por tais imagens que também é evidente.

Como pôde ser demonstrado através dos apontamentos sobre a teoria dos meios, a internet como forma de propagar as imagens também é um fator de suma importância para a seleção dos veículos e ensaios, levando em consideração o fato de acreditar-se que, em ambiente virtual, tais imagens ganham um maior poder de distribuição, uma outra velocidade em sua assimilação bem como uma forma diferente de relacionarem-se entre si criando um sistema imagético dinâmico próprio da atualidade. A relação entre experiência perceptual e juízo presente na fenomenologia, pode nos dar pistas de como as imagens andróginas nos atingem e como elas reverberam individual e coletivamente. Dentro do raciocínio das materialidades, podemos pensar que a fotografia é, para efeitos desse estudo, a forma mais relevante de evento perceptual para identificar o efeito das imagens andróginas porque, mesmo com toda a potência das ferramentas de manipulação de imagens, ela traz a ideia da presença, da existência e do corpo material em frente à câmera, dessa forma, o corpo andrógino ganha em presença e se faz real. A aceitação da ambiguidade de gênero, bem como uma forma de leitura transversal das referências colecionadas ao longo desse estudo, também foram de grande importância para que o andrógino pudesse ser estudado à luz da contemporaneidade. Isso permitiu uma abordagem mais flexível do objeto de pesquisa, o que tornou possível contemplá-lo e interpretá-lo em todas as suas potencialidades; a imagem que traduz o presente à luz do passado – presente e passado, no método de pesquisa utilizado, constituem o sistema dinâmico onde será encontrado o andrógino e onde esse poderá nos falar mais sobre como estamos incorporando a ambiguidade de fluidez de gênero na atualidade.

Portanto, para a efetiva interpretação das imagens, optou-se pela construção dos painéis baseados na forma dos painéis do *Atlas de Imagens Mnemosyne*. O atlas foi o projeto final de Warburg e ficou inacabado. Definido pelo próprio autor como “uma história da arte sem palavras” ou “uma história de fantasmas para adultos”, era composto por 66 painéis feitos em madeira e recobertos com tecido preto, na dimensão de 1,5 por 2 metros. O objetivo dos painéis seria realizar uma tipologia visual das *Pathosformeln* e, assim, oferecer outra maneira de entender o papel central da arte na cultura humana. Warburg reproduzia, por meio de fotografias em preto e branco, obras artísticas, recortes de jornais, selos postais, moedas com efígies. Em seguida organizava, “montava” essas imagens sobre os painéis, não necessariamente em uma ordem linear, mas intuindo como cada uma dessas imagens poderia dialogar com a que estava ao lado e com todas as outras. São cerca de, ao todo, 900 fotografias (SAMAIN, 2012).

Poucas modificações foram feitas em relação ao método original quando da aplicação na presente pesquisa; por exemplo, utilizamos imagens coloridas e também em preto e branco, preservando a opção do fotógrafo ou do artista em relação ao original. Manteve-se tanto o fundo preto, considerado relevante nas opções feitas por Warburg, como a montagem por afinidade. Os painéis estarão no Capítulo 5 (p. 189-213). Foram propostos ainda diagramas onde todas as imagens recebem sua referência e legenda e também um diagrama com uma sugestão de leitura, a exemplo da sugestão inicial feita pelos editores do Atlas, Martin Warnke e Claudia Brink (SAMAIN, 2012). Foram elaborados, para a interpretação das imagens na presente pesquisa, três painéis aos quais se deu o nome de “O Anjo”, “O Diabo” e, por fim, “Adornos, Gestos e Vestes”. A escolha dessas três classificações citadas surgiu durante a colação das referências e também durante a própria montagem dos painéis. Como sugere o método, a relevância de determinadas características virá a se constituir durante a aproximação e montagem das imagens por afinidade, fazendo ressaltar as fórmulas que constituem seus traços remanescentes. A reprodução dos painéis, bem como os diagramas e interpretação, encontram-se no Capítulo 5.

2.2 FORMAÇÃO DO CORPUS DE PESQUISA

Foram selecionadas, para o presente trabalho, seis publicações, fundadas nos últimos 30 anos. Todas as revistas selecionadas foram com base na natureza dos ensaios fotográficos que costumam trazer, em primeiro lugar, e também em seu perfil editorial, que será resumido logo a seguir. Dentro do critério dos ensaios fotográficos, buscou-se produções que carregassem caráter andrógino (tanto de androginia convergente quanto divergente, conceitos que serão vistos nos Capítulos 5 e 6) e que os referidos ensaios estivessem disponíveis *on line*, nas próprias publicações formatadas para dispositivos *on line*, nos sites das revistas ou ainda em outros sites, especializados em divulgar ensaios de moda.

Três das publicações são propriedades de grandes editoras, e outras três pertencem a editores independentes. Nota-se uma atenuação do caráter andrógino nas publicações das editoras maiores, mas não seu desaparecimento. O caráter independente presente em metade das publicações apresentadas configura uma maior liberdade em selecionar tanto modelos como estilistas e fotógrafos iniciantes, mas também de dar maior liberdade criativa a profissionais renomados. Ser uma editora independente significa tanto ter um orçamento limitado como uma maior liberdade criativa. Porém, dentro do cenário digital, não significa menos alcance de público, menor distribuição de conteúdo ou menor foco ou segmentação para atingir determinado *target*. Hoje, levando-se em consideração a forma de disponibilização do conteúdo via internet, pode-se dizer que as editoras independentes concorrem com um certo grau de igualdade com as grandes publicações, e seu maior trunfo é, sem dúvida, a liberdade que seu público tem de buscar e consumir uma informação formatada especificamente para um determinado perfil de leitor. Com uma busca simples no Google, é possível encontrar publicações de moda específicas para o público transgênero, por exemplo. O que em outros tempos ficaria limitado ao público que já conheceria ou teria acesso a tal publicação.

Apenas revistas europeias foram encontradas dentro dos critérios acima citados, e isso não é parte integrante dos critérios de seleção pois não foram feitas restrições geográficas. Apenas não se identificaram publicações, nos Estados Unidos ou mesmo na América Latina ou no Brasil, que atendessem aos objetivos da presente pesquisa. Apesar disso, o assunto da fluidez de gênero e da transgenia é pauta relevante nos países das Américas e casos muito recentes podem ser citados,

como a polêmica em torno da filha de Angelina Jolie e Brad Pitt, Shiloh Nouvel, que quer vestir-se de terno para os eventos e diz que tem preferência por ser chamada de John. Há também inúmeras reportagens sobre a educação de crianças transgênero nos Estados Unidos após a aparição pública da família: o *Correio Braziliense*, por exemplo, trouxe uma reportagem em dezembro de 2014⁹ abordando o tema, também sob o prisma da educação e como lidar com as indefinições de gênero que ocorrem na infância. Outro exemplo brasileiro que pode ser citado é a reportagem de capa da revista *Galileu*, da Editora Globo, edição 282 de janeiro de 2015, que leva o título “A nova revolução sexual” e que desenvolve o tema da fluidez sexual dos jovens, chamando atenção para o preconceito ainda enfrentado por esse tipo de comportamento. A *Galileu* é uma revista fundada em 1991 e é voltada para o público jovem, com ênfase em novas tecnologias, ciências e outros assuntos cujo pano de fundo é o panorama científico atual (cinema, música, comportamento); sua tiragem é de cerca de 190 mil exemplares por adição e tem distribuição nacional. Muitos outros exemplos poderiam ser citados para ilustrar a relevância do tema de gênero afora tanto o cenário europeu como o cenário da moda em si, já que novos acontecimentos e visões sobre as configurações de gênero não binárias surgem a cada dia. Um deles é o grande sucesso de modelos transgênero femininas no mundo *fashion* e a tendência inegável nas passarelas do mundo todo, incluindo Estados Unidos e Brasil, de coleções que buscam atenuar as marcações de gênero. Voltaremos a tais exemplos nas Considerações Finais no Capítulo 6.

Foram pesquisados os últimos dois anos de editoriais de cada publicação, observando-se, como uma constante, a presença de ensaios fotográficos, perfis de personalidades e também conteúdo textual que abordam as questões de gênero, não necessariamente sendo publicações de interesse exclusivo do público LGBTTTT, mas, de certa forma, abordando e colocando em discussão tal pauta para públicos que antes não teriam acesso ou interesse nas questões de gênero. Optou-se por selecionar ensaios publicados durante os anos de 2013 e 2014, e estes constam no Capítulo 5, bem como o restante da interpretação baseada nos preceitos teóricos que vimos até aqui.

⁹ LEON, Diego P. “Shiloh Nouvel, filha de Brad Pitt, levanta debate: menina pode usar terno?”. Fonte: http://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-earte/2014/12/27/interna_diversao_arte,463715/shiloh-nouvel-filha-de-brad-pitt-levanta-debate-menina-pode-usar-te.shtml. Acesso em 10 de dezembro de 2014.

2.2.1 Perfil editorial das publicações selecionadas

Alguns dados sobre as publicações selecionadas estão relacionados no Quadro 2 a seguir, e os perfil editoriais de cada uma delas está desenvolvido logo após.

Quadro 2: Perfil das publicações escolhidas

PUBLICAÇÃO	PAÍS	FUNDADA EM	MEIO	PÚBLICO	TIRAGEM IMPRESSA	FOLLOWERS FACEBOOK	PERIODICIDADE	EDITORIA	PREÇO	ENSAIOS ESCOLHIDOS
Vogue Hommes International	França	1985	Impresso, digital	Masculino	47.898	408K	semestral	Condé Nast	17,77 \$	Les Portes du Paradis
Dazed and Confused	Inglaterra	1992	Impresso, digital	Misc / Fem /Trans/Gay/ Andrógino	90.529	615K	mensal	Waddell Limited (independente)	10,99 \$	True Blue
Numéro	França	1998	Impresso, digital	Feminino	Não informado	145K (página mesclada)	mensal	Groupe Alain Ayache	13,95 \$	Diabolique
Numéro Homme	França	2007	Impresso, digital	Masculino	Não informado		semestral	Groupe Alain Ayache	13,95 \$	Flower Boy
Candy Magazine	Espanha	2009	Impresso, conteúdo no site e Facebook	Trans/Gay/ Andrógino	1.500 (limitada)	-	semestral	Luiz Venegas (independente)	50 €	UniforMan and Drama
Fucking Young! Magazine	Espanha	2012	Impresso, digital	Masculino	Não informado	175K	semestral	Eduardo Garcia Adriano Batista (independente)	15 €	Deconstructing Ives K.
6 publicações	Europa	29 anos	Multipiatator ma				maior periodicidade público fem/LGBT	3 editoras independentes		

- *Vogue Hommes Internacional*: Revista dedicada à moda, estilo, design, arte, cultura esportes e tecnologia explorando sempre novas tendências e novos talentos o que, apesar de ser propriedade de uma grande editora, consegue dar à publicação um ar transgressor. Publicada duas vezes ao ano, com edições em inglês e em francês. Site: <http://www.vogue.fr/vogue-hommes>
- *Dazed and Confused*: A *Dazed and Confused* é uma revista independente, de propriedade de Jefferson Hack e do famoso fotógrafo Rankin. Seu conteúdo versa sobre moda, arte, cultura e música, com entrevistas exclusivas, editoriais e projetos inovadores contando com contribuições do mundo todo. A *Dazed* tem seu foco em buscar novas tendências e talentos que possam moldar idéias para uma nova geração. Site: <http://www.dazeddigital.com/>
- *Numéro*: A *Numéro* é uma revista internacional editada em Paris e seu conteúdo traz moda, beleza, design, saúde, arquitetura e decoração, e perfil de celebridades. Quando a fundadora, Elisabeth Djian, foi perguntada sobre as motivações para criar a revista, respondeu: “Eu estava entediada com as revistas que me diziam como seduzir um homem e queria criar uma revista para uma mulher inteligente, esperta que quer ler sobre arte, design, música e não sobre estupidez - cremes que acabam com as rugas - você sabe, o que é estúpido.”, segundo o site oficial da revista. Site: <http://www.numero-magazine.com/>
- *Numéro Homme*: é uma publicação semestral, separada da *Numéro* e distribuída internacionalmente. Dedicada ao público masculino, trata de aspectos da vida do homem contemporâneo trazendo publicações sobre moda, estilo, música, viagens e carros. Sempre conta com editoriais de grandes fotógrafos com a participação dos maiores “top male models” da atualidade. Site: <http://www.numero-magazine.com/>

- *Candy Magazine*: A revista espanhola criada pelo editor independente Luis Venegas. É a terceira revista do editor e foi lançada sob o slogan “*The First Transversal Style Magazine*”; tem uma edição limitada à 1.500 cópias, nada mais, vendidas pelo site e por distribuidores por 50 euros cada. É uma revista de arte e moda e se autodefine como uma publicação totalmente dedicada à transsexualidade, travestismo, *cross dressing* e androginia. O nome da revista é uma homenagem à Candy Darling, musa travesti de Andy Warhol. Foi a única publicação com conteúdo e perfil institucionalmente declarados como LGBTTT. Praticamente todo o conteúdo da revista, tanto em termos de imagem como de texto, fala e mostra o universo de sexualidades não heteronormatizadas. Site: <http://candy.byluisvenegas.com/>
- *Fucking Young! Magazine*: começou como uma plataforma inspiradora com foco na jovem estética masculina. Por ser uma publicação independente, permite mesclar nomes estabelecidos com artistas emergentes, auxiliando, assim, esses últimos a atingir e conquistar o seu próprio público. A curadoria é de Eduardo Garcia e Adriano Batista. A revista é muito focada em moda, trazendo editoriais, notícias das passarelas e semanas de moda, tendências e entrevistas. Site: <http://fuckingyoung.es/>

No geral, podemos observar que todas as revistas adotam uma postura que pretende infiltrar-se em um mercado recheado de publicações estabelecidas, em moldes editoriais mais tradicionais, explorando uma estética da transgressão, tanto por seu conteúdo, trazendo grandes nomes juntamente com novos talentos desconhecidos, como pela característica marcante de ligar de forma clara as “pontas” teoricamente opostas dos marcadores de gêneros em seus editoriais. Em termos comerciais, anunciantes estão cada vez mais interessados em publicações de caráter independente e de conteúdo diferenciado, como é o caso da *Fucking Young! Magazine* (dos editores independentes Eduardo Garcia e Adriano Batista), com 1,5 milhão *page views* por mês no site oficial, 175 mil seguidores no Facebook

e anunciantes de peso como Dior, Diesel, Nike, Camper, Converse, entre outros.¹⁰ Já outra publicação independente, a *Candy Magazine* do editor espanhol Luis Venegas, além de não ter espaços para anunciantes, não tem página no Facebook. É a de maior valor de venda entre as pesquisadas e tem uma tiragem limitada a 1.500 unidades por edição. Por outro lado, nossa última publicação independente, a *Dazed and Confused*, é a revista de maior tiragem dentre as pesquisadas e também tem o maior número de seguidores em sua página do Facebook (615 mil). Rankin e Hack parecem ter encontrado uma fórmula para criar conteúdo de moda e comportamento que satisfaçam tanto o público LGBTTTT como o público de moda em geral, e têm tido bastante sucesso em mesclar um conteúdo ambíguo em termos de gênero com grandes nomes do mercado da moda.

Levando em consideração os dados referentes às publicações selecionadas, podemos refletir sobre como uma crescente forma de circulação, constituída pelas redes sociais, é capaz de abrir espaço para um padrão estético, até aqui considerado fora do que poderia ser consumido comercialmente com sucesso. A transgressão apontada em relação às publicações ocorre tanto no que se refere a inserção de novos nomes desconhecidos no mercado fechado da moda como em relação ao tratamento dado às questões de gênero. Nada disso diminui o êxito das publicações ou restringe seu público, ficando a cargo do Facebook a ampla distribuição do conteúdo e a difusão de uma estética, mas comprometida com as questões de gênero. Como já foi dito, a tendência dos anunciantes é de um interesse crescente em publicações que, independentes ou não, mostrem-se mais abertas às novas formas de ver a moda e o uso da mesma. Dessa forma, observa-se tanto o surgimento desse tipo nos últimos 30 anos, e seu sucesso crescente, bem como a adaptação de publicações tradicionais a essa nova estética, sem perda de seu impacto no mercado, o que contribui para o avanço desse tipo de aparecimento no andrógino na moda e no cenário editorial.

¹⁰ Fonte: Site Oficial da Revista: <http://fuckingyoung.es/advertising>. Acesso em 10 de janeiro de 2015.

2.3 METODOLOGIA ADOTADA

"Existem momentos na vida nos quais a questão de saber se se pode pensar diferentemente do que se pensa e perceber diferentemente do que se vê, é indispensável para continuar a olhar ou a refletir."

Michel Foucault

A metodologia adotada vale-se de determinadas características das teorias apontadas até aqui para:

1. utilizando-se das imagens alegóricas de Benjamin, levantar as principais aparições da ideia de androginia e como ela configurou-se frente aos cenários político e social de cada momento. O andrógino será apontado em períodos históricos e manifestações artísticas ou culturais e “conversará” com seu tempo para que desse diálogo se possa aferir como ele esteve inserido em cada contexto;
2. selecionar publicações de moda e cultura que contenham fotografias, ensaios e fotojornalismo de moda com imagens de cunho andrógino; imagens estas presentes em revistas que, necessariamente, disponibilizem seu conteúdo *online*, independente de terem, ou não, uma versão impressa. Os critérios para a seleção de tais publicações foram expostos antes;
3. dentro de tais publicações, identificar os ensaios que expressem conteúdo andrógino;
4. levantar e analisar criticamente as características do meio escolhido para abrigar o andrógino do século XXI: a moda. Como ela comportou-se em relação ao andrógino até aqui, quais seus pontos de contato com a arte e quais as consequências originadas na utilização dos meios digitais que terão implicações diretas sobre as imagens de moda;
5. com as imagens selecionadas e o cenário configurado, podemos então proceder à interpretação, aferindo se as hipóteses levantadas (já citadas no Capítulo 1) como resposta ao nosso problema de pesquisa são válidas, reconhecendo, ou não, a influência da estética

andrógina na moda e na cultura como fenômeno comunicacional. Para tanto, serão colocados em prática os seguintes procedimentos:

- seleção, impressão e recorte das imagens; tanto as imagens dos ensaios como as imagens de referência presentes na pesquisa;
- montagem dos painéis (fundo preto; 60 X 90 cm) com os ensaios selecionados e as imagens de referência.
- titulação dos painéis – bem como estabelecimento de palavras-chave para cada painel; (conforme os temas dominantes aferidos);
- atribuição/colocação de legendas nas figuras;
- criação dos diagramas de montagem;
- leitura e interpretação das imagens;
- utilizando-se da visão de Imagens Sobreviventes de Warburg e do conceito de *Pathosformel*, ressaltar as principais características remanescentes do andrógino atemporal, contemplando tanto aspectos físicos valorizados em cada período como os elementos de vestuário e outros adornos. Analisar ainda, no presente tópico, todas as características menos objetivas referentes ao andrógino como gestos, posturas corporais, discursos e comportamentos;

6. reflexão e interpretação dos painéis e ensaios selecionados.

Portanto, no presente capítulo, buscou-se apresentar as diversas e, ainda assim, complementares, teorias para contribuir com as reflexões acerca do Andrógino nas suas diversas aparições históricas bem como no seu papel na atualidade dentro do cenário da moda. A ideia de imagicidade vem contribuir para a busca do andrógino dentro de cada tempo e seu papel na construção dos conceitos de sexo e gênero, deslocando ou reforçando as percepções existentes. Já a teoria das imagens sobreviventes, aliada com a teoria dos meios, ajuda a esclarecer como somos atingidos muito mais amplamente por imagens, em nível simbólico, a todo o momento e como essas imagens tão mais abundantes e diversas usam mecanismos informacionais para chegar até nós (como as redes sociais no caso das revistas que publicam conteúdo também no Facebook ou que tem seus editoriais amplamente

publicados em blogs e sites específicos de moda), sem que necessariamente procuremos por elas ou sejamos o público, teoricamente, alvo de determinadas imagens e de determinados conceitos. Apesar de as publicações e conteúdo das revistas estarem em suas edições virtuais ou nos seus sites oficiais, as imagens e mesmo o conteúdo textual é replicado e sua visualização é expandida a cada “*curtir*” dado no conteúdo da página do Facebook.

A seguir, nos Capítulos 3 e 4, buscaremos apresentar as referências encontradas do Andrógino em vários momentos e contextos históricos, teóricos, culturais e mesmo científicos. No Capítulo 3, traremos referências nos campos mítico e histórico, desenvolvendo tanto a descrição da figura do andrógino em cada momento como aprofundando a sua relevância na construção do gênero em cada contexto. Já no Capítulo 4, procuramos abranger outros campos do conhecimento (medicina, biologia, psicanálise), como também o panorama das artes, das referências visuais e artísticas chegando finalmente na moda e em como o andrógino apresentou-se em termos de indumentária e de influência de comportamento. A partir desse amplo espectro referencial é que buscamos, no Capítulo 5, conduzir a interpretação dos ensaios selecionados para a pesquisa e, por consequência, produzir reflexões relevantes a respeito do tema da androginia e das muitas sexualidades e corporalidades possíveis nos tempos atuais.

3 O ANDRÓGINO MÍTICO E HISTÓRICO

“O andrógino, que deveria saber das coisas, também não sabe.”

Carlos Drummond de Andrade

Como tentamos pontuar até aqui, a androginia não se resume ao comportamento ou preferência sexual. A androginia é muito mais um conjunto de fatores que afetam várias instâncias físicas e do pensamento. Pode estar manifestada na forma de se vestir, nos gestos, na rotina diária, na relação com as pessoas, no que se lê, no que se assiste ou na música que se escuta. Em um desses fatores, em vários ou em todos. Diferentemente da androginia em termos fisiológicos ou meramente sexuais, a androginia tratada no presente trabalho é mais uma ideia, um conceito, uma imagem do que outrora foi e poderá vir a ser a humanidade: o andrógino como ser total e pleno em suas potencialidades. Sem qualquer polaridade entre os sexos, mas não só isso: livre das amarras e das obrigações impostas pela atual moral heteronormativa que se manifesta nas leis, na religião, na moda, na estrutura familiar, etc.

Porém, dentro dela própria, a ideia mais global e gnóstica de androginia apareceu e desapareceu ao longo da história de formas diferentes. É manifestada, dentro de cada momento, com mecanismos próprios de cada época e interpretada de diferentes formas, conforme as tecnologias e o contexto social e cultural de cada momento histórico. A inconstância dessa presença marca a cultura ocidental, ao mesmo tempo em que a inquietação sobre a poliformia sexual e a ambiguidade nunca desapareceu por completo. Várias foram as formas de tentar suprimir a tendência a comportamentos ambíguos e marcar fronteiras de modo que a separação dos gêneros fosse cristalina e, a cada tentativa, éramos lembrados de que, em algum lugar do mundo interior da humanidade, adormecido, estava algo que forçava a fronteira entre gêneros. As fronteiras são culturais, e as regras que as protegeram ao longo da história foram todas desenvolvidas artificialmente, virando verdades conforme as necessidades, principalmente, econômicas e as vontades, predominantemente políticas, de manutenção de poder.

Como nos fala Foucault no primeiro volume de seu livro *História da Sexualidade*, a repressão é a marca do poder. A despeito do que sugeriria a lógica básica a respeito do assunto, a repressão não silencia, nem faz desaparecer o seu

objeto. Ela deixaria de ser necessária e de ser dispositivo útil se assim o fizesse. Para que a repressão seja efetiva e sirva à finalidade de manter controle sobre o sujeito, esse precisa ser frequentemente lembrado contra o que está sendo repreendido. A “colocação do sexo em discurso” depois do século XVI, e, como veremos, em muitos outros contextos, que não europeus, muito antes disso, serve para normatizar e para formatar tanto a conduta de cada sujeito como o compasso geral da sociedade. A supressão de interdições referentes à utilização do discurso sobre o sexo acontecia tanto por necessidades naturais como por razões políticas ou econômicas (FOUCAULT, 1988).

Dito isso, imagine que o andrógino nunca desapareceu por completo. O que acontece é que esse tipo de imagem arcaica, de característica primordial da cultura, é reificada, de tempos em tempos, usando como ferramenta manifestações concretas. É trazida novamente do âmbito imaterial para o material em forma de rituais, costumes, lendas, festas populares, práticas médicas, dogmas, leis e aparatos políticos e artísticos. Esses dispositivos normatizam a atividade sexual, a forma de vestir e as interações sociais ditando regras e estabelecendo os pontos onde a divisão dos gêneros pode ser obscurecida, aqui e ali, conforme as necessidades de determinada época, lugar ou costume. Portanto, veremos que traços de androginia, em maior ou menor escala de legibilidade e representatividade social, estão presentes em praticamente toda a história e fazem parte desde sempre do imaginário humano. O presente capítulo tenta delinear essa imagem andrógina que sobrevive através dos tempos conectando alguns fatos, costumes, momentos e povos, fazendo emergir, da descrição e reflexão sobre diversas práticas, fatores coincidentes que possam deixar claras quais as características remanescentes que ajudarão a delimitar os parâmetros de interpretação que serão utilizados nas imagens contemporâneas da moda.

Podemos começar a analisar a ideia de androginia pelo viés do sexo, que é o que aproxima mais a concepção de andrógino que queremos trabalhar da concepção de andrógino do senso comum, ou seja, o andrógino que é comportamental e social do andrógino meramente construído através de seu modo de vestir e de sua conduta sexual. Segundo Thomas Laqueur, em seu livro *Inventando o sexo*, delimitar a diferença entre o sexo e o gênero e estabelecer os lugares em que essas duas coisas distintas podem ter pontos de contato é primordial

para entender como é construída a relação entre o corpo e a cultura na história ocidental (LAQUEUR, 2001).

Mais uma vez, a lógica mais básica leva a crer que o gênero é seguramente determinado pelo sexo, ou seja, que a biologia dita, sem deixar margem para discussão, qual será nossa conduta social, nosso papel na sociedade, nossas obrigações e nossos direitos como representante de um determinado gênero. Levando-se em consideração a máxima do falo anatômico e simbólico acabaríamos a discussão por aqui. Com pênis: homem. Sem pênis: mulher. Qualquer coisa diferente ou entre isso: aberração, doença, anomalia. Ter ou não pênis é o ponto de partida para todas as outras características secundárias que determinariam tanto sexo quanto gênero.

Evita-se esse tipo de divisão binária levando-se em consideração fatos simples como o de um homem continuar a ser considerado homem mesmo tendo o pênis estirpado ou de os testes olímpicos para determinação do gênero do atleta através das células da mucosa bucal, mais das vezes, levarem a resultados inconclusivos (LAQUEUR, 2001). Dado isso, chegamos mais uma vez à conclusão de que a ciência biológica não nos salvará das perguntas acerca de nossa própria identidade de gênero. Questões de gênero passam longe de serem encerradas através de postulados ligados ao sexo biológico.

Assim, podemos imaginar como e em qual medida as várias naturezas de transgressões ligadas à identidade de gênero podem ter aparecido e desaparecido ao longo da história e o quão variadas foram as maneiras em que o conceito de andrógino manifestou-se em diversas sociedades. A seguir, falaremos um pouco sobre algumas delas, como influíram na vida das pessoas, como a sociedade lidou com cada uma delas e como a religião, o folclore e a política receberam o andrógino a cada momento. Em cada caso que comentaremos no presente capítulo, a androginia aparece em diferentes graus e atua em diferentes fatores, influenciando ou não nas relações sociais a ponto de modificá-las ou, simplesmente, reafirmando-as, conforme o contexto de cada época. Nem sempre manifestações de androginia são libertárias ou abrem caminho para a igualdade entre os gêneros ou o diálogo entre eles. Na maioria das vezes, apesar de manifestada claramente, a androginia não altera esse tipo de relação de poder.

3.1 O MITO DA CRIAÇÃO COSMOGÔNICA E A ANDROGINIA PRÉ-HISTÓRICA

“E amanhã não seremos o que fomos
nem o que somos.”

Ovídio

Entre várias culturas da pré-história e da antiguidade, a criação é explicada como a fragmentação de uma unidade primordial. São teorias cosmogônicas que falam que um ovo perfeito é partido e, dessa separação, é possível a criação de todas as coisas. Originam-se várias crenças e rituais que trabalham a união dos opostos através do orgasmo, os deslocamentos de comportamentos, os ritos de androginização e a busca por restaurar a totalidade primordial do momento da criação. De um modo geral, pode dizer-se que todos estes mitos, ritos e crenças têm por finalidade recordar aos humanos que a realidade última, o sagrado, a divindade, sobrepasa suas possibilidades de compreensão racional e que o divino se distingue do humano justamente por se constituir de modalidades que não respeitam as contingências impostas a nós (ELIADES, 2001). Portanto, é permitida, e até mesmo natural, a ideia de uma divindade ambivalente, total e paradoxal. Um dos primeiros exemplos conhecidos de busca por essa totalidade e como ela poderia modificar profundamente a estrutura de uma sociedade foi o do faraó Akhenaton, da XIII Dinastia do Egito, que construiu de si próprio toda uma iconografia andrógina. Hipóteses de que o faraó sofria de alguma anomalia genética foram levantadas, mas recentes estudos falam que ele, propositalmente, uniu em sua própria imagem características femininas e masculinas. Isso porque ele se dizia profeta e único representante do deus Aton, que deixa de ser representado antropomorficamente, como em toda a arte egípcia até ali, para ser representado como o disco solar, pai e mãe de todas as coisas. Assim, o faraó, com o intuito de personificar o próprio deus, teria construído para si uma figura ambivalente, que representasse o que era do seu interesse. Rosto, lábios, postura, quadris, mostram uma figura que equilibra o vestuário real do faraó e as características físicas femininas. O objetivo final era instaurar o monoteísmo no Egito e retirar o poder político dos sacerdotes. A Figura 2 a seguir mostra um busto do Faraó.

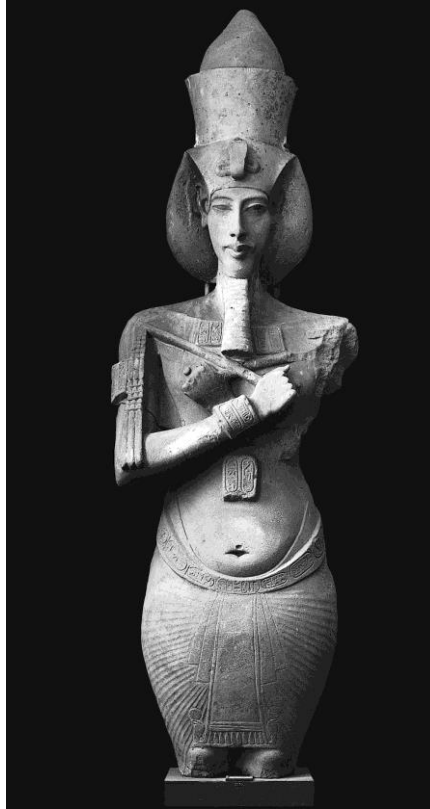


Figura 2 - Imagem do Faraó Akhenaton, encontrada no Templo de Karnak, Egito. Encontra-se, atualmente, no Museu do Cairo, Egito. Dimensão: 4m.

Fonte: Disponível em: <http://helios.fltr.ucl.ac.be/vanesch/platon/PLATONimageTexte2.htm>.

Sobretudo na cultura indiana pré-védica (antes de 3000 a.C.), a divindade é vista como algo que supera a luta diária humana em conciliar opostos, de equilibrar contrários. O divino já teria transcendido essa dificuldade. Na cultura indiana, abolir os contrários e reunir os fragmentos representa o caminho para a espiritualidade. A unificação é o objetivo final. A prática tântrica visa à reunificação das polaridades contidas em todo ser humano (Shiva e Sakti), princípios masculinos e femininos existentes em todos nós. Através da meditação e yoga, a porção feminina (Sakti) que fica adormecida como uma serpente enrolada na base da coluna começa a desenvolver sua força, desenrolar-se até que sobe pela linha da coluna e acaba encontrando o princípio masculino (Shiva) que habita o alto da cabeça. Dessa forma, o praticante atinge o *Samâdhi* que é o estágio em que são reunidas as mesmas polaridades que regem o universo dentro do próprio corpo. O homem consegue, então, unir-se à essência do universo. Algumas escolas tântricas pregam que o acesso a esse estado de supraconsciência é especialmente atingido através do *Maithuna*, que é a união sexual em forma de ritual, também conhecido como sexo tântrico. Está caracterizada pela imobilidade, controle total da respiração, a não

emissão seminal e a interrupção do fluxo do pensamento, o que demonstra a total superação das necessidades biossômáticas e mentais e a entrada em um estado sobre-humano. A prática religiosa indiana busca, claramente, a união das polaridades masculinas e femininas no mesmo ser, e não só isso, mas também o perfeito equilíbrio de qualquer princípio e seu oposto.

Caso mantenhamos nossas concepções a respeito de todas as outras dicotomias presentes em nossa cultura, principalmente no que diz respeito a corpo/mente ou materialidades/pensamento, poderemos concluir que a tradição tântrica coloca a mulher em uma posição inferior ao homem. A energia do feminino ficaria “na linha da cintura” enquanto o homem ficaria “no topo da cabeça”. Porém, é preciso levar em consideração o fato de que a construção tanto dessa separação entre corpo e mente bem como a hierarquização entre essas duas instâncias é fruto direto do pensamento filosófico grego e que foi incorporado à nossa cultura de modo definitivo no final da Idade Média e início da Renascença, quando foram reintroduzidos os princípios da legislação Romana. Hans Ulrich Gumbrecht fará esse pequeno resumo, em forma de reflexão sobre o tema, em seu livro *Produção de presença*:

Refiro-me aqui à famosa reflexão de René Descartes – contemporâneo de Racine e de Corneille – o primeiro a tornar a ontologia da existência humana, como *res cogitans*, explícita e exclusivamente dependente da capacidade de pensar; em consequência disso, ele subordinou não só o corpo humano mas todas as coisas do mundo, como *res extensae*, ao pensamento. (...) O nome de Descartes e o adjetivo “cartesiano” referem-se aqui ao ponto final do desenvolvimento, que durou um século, da *histoire des mentalités*, um desenvolvimento que se estende desde as primeiras manifestações da cultura renascentista, até a revelação total do campo hermenêutico (GUMBRECHT, 2010, p. 56).

O que separa e hierarquiza como sendo o corpo material e o mundo (*res extensae*) menor do que o pensamento racional (*res cogitans*) também estabelece, por efeito cascata, a mesma lógica sobre a natureza como sendo menor do que a cultura, a objetividade mais valiosa que a subjetividade, o ativo mais poderoso que o passivo, o masculino naturalmente dominante sobre o feminino e uma série de outras dicotomias:

Quadro 3: Dicotomias

<i>res cogitans</i>	<i>res extensae</i>
Bom (ou elevado)	Mau (ou inferior)
Universal (ou coletivo)	Particular
Cultura	Natureza
Masculino	Feminino
Objetividade	Subjetividade
Racional	Irracional
Ativo	Passivo
Ciência	Magia
Objetivo	Jornada
Meta	Processo
Solar	Lunar
Apolíneo	Dionisíaco

Fonte: Da autora.

Com um quadro comparativo rápido, podemos observar o quanto essa nossa divisão do mundo em duas esferas separadas e hierarquizadas é forte e presente. O próprio papel do homem como ser racional, capaz de se preocupar com o bem comum, político, guerreiro e cientista em oposição ao da mulher, irracional, apaixonada, egoísta e feiticeira, é construído a partir da divisão estabelecida entre *res extensae* e *res cogitans*. É importante ressaltar que essa separação é própria da cultura ocidental de raiz grega, não compartilhada por muitas outras culturas antigas e mesmo culturas atuais que não foram influenciadas pela filosofia e cultura greco-romanas. A cultura tântrica é um exemplo disso, pois considera a energia feminina sagrada, portal do mundo espiritual para o mundo material no nascimento e também portal de acesso para a elevação espiritual e a sabedoria através do sexo.

A cultura indiana fala que a libertação total conduz justamente a esse estado onde os condicionamentos físicos e biológicos não importam, pois o espírito e a energia vital transcendem o corpo. Portanto a energia feminina, mais “material” e ligada ao inconsciente, aos instintos e ao corpo, não é menor do que a energia do masculino. Dentro do tantrismo elas se complementam e, ao se reunirem são a real expressão da divindade. Depois das invasões arianas (aproximadamente em 2000 a.C.) viajantes indo-europeus instalam-se no coração da região do vale do Rio Indo misturando-se com os habitantes locais. Os grupos compartilharam sua cultura e religião e muito da cultura de equilíbrio entre os opostos se perde. Nesse momento inicia-se o hinduísmo nos moldes que conhecemos hoje.

Na mitologia cristã, nos evangelhos apócrifos, e mesmo nos textos tradicionais hebraicos existem versões que apresentam Adão como andrógino. Estes textos falam que Adão e Eva foram feitos de costas e ombros juntos, então Deus os separou com um machado, dividindo-os em dois. Muitas seitas cristãs gnósticas acreditavam que o ser supremo era andrógino e todo ser humano, por descender desse primeiro ser perfeito tinha, em si, virtualmente, a androginia. A reintegração definitiva de ambas as realidades, espiritual e material, aconteceria em um homem, Jesus (ELIADES, 2001). A androginia universal acaba sendo consequência da ideia de bissexualidade divina. É como se o grande desafio do mundo, enquanto processo, fosse retomar sua perfeição e totalidade reencontrando o princípio do ovo cosmogônico do qual foi criado. Existe na ambiguidade primordial uma potência criadora e de possibilidades simbólicas que atende as demandas metafísicas do homem. Divindades ligadas à agricultura, ao reino vegetal e à fertilidade são, geralmente, dúbias. Em alguns casos (como entre os antigos romanos e os estonianos), divindades agrícolas são consideradas masculinas em um ano e femininas no ano seguinte, mas mantendo, em ambos os aspectos, um grau de androginia. Zervan, o deus iraniano do tempo infinito, era andrógino, assim como o era a divindade suprema chinesa das trevas e da luz (ELIADES, 2001).

Com uma incidência tão forte sobre as religiões e as simbologias humanas, a ambiguidade de gênero nunca foi totalmente obscurecida. “Todos esses mitos da androginia primordial divina e bissexuais representam modelos exemplares para o comportamento humano. Portanto, a androginia é simbolicamente reatualizada pelos ritos” (ELIADES, 2001, p. 42). Tanto os ritos de iniciação, que muitas vezes pressupõem uma assexualidade do neófito que só será quebrada após o rito iniciático, como os rituais envolvendo a inversão das vestes e dos gestos (as incorporações de entidades assexuadas ou do sexo oposto ao do médium) são formas de atualização do mito do andrógino e podem ser vistos como uma tentativa de reaproximar-se tanto da divindade quanto da unidade perdida na origem do mundo e da existência.

Aqui vale pontuar que, com muita frequência, acontecia o intercâmbio de vestes durante os rituais da Grécia antiga principalmente nos de casamento, como símbolo de entrega e também de integração total com o parceiro. Em Esparta, os noivos faziam a inversão das vestes na noite de núpcias. A prática de *crossdressing* também acontece nas festas em honra a Dionísio (deus ambivalente por excelência),

nas festas de primavera na Europa, em celebrações na Índia e Pérsia e em outros lugares da Ásia. O vestuário é forte marcação de gênero, devido às especificidades de vestes e adornos ditados como masculinos ou como femininos. A transgressão dessas regras:

É, em suma, sair de si mesmo, transcender uma situação fortemente historicizada e particular e recuperar a trans-humanidade original e a situação trans-histórica, uma vez que precede a constituição da sociedade humana; uma situação paradoxal, impossível de ser mantida em uma vida cotidiana, no tempo histórico, mas que interessa reintegrar periodicamente para restaurar, mesmo que apenas por um momento, a plenitude inicial, fonte intacta de santidade e poder (ELIADE, 2001, p. 43).¹¹

A bissexualidade ou assexualidade ritual acontece como uma forma de restaurar a unidade primordial e a ligação entre o céu e a terra. Xamãs usam vestes femininas, portam-se como mulheres e, por vezes, chegam a tomar um marido ritualisticamente. É uma forma ritual que várias culturas encontraram para sair da esfera material e do plano do mundo físico e acessar uma realidade onde os valores cotidianos, simplesmente, não se aplicam.

3.2 A MITOLOGIA JUDAICO-CRISTÃ E A ANDROGINIA ANGELICAL

Enquanto eu, Daniel, observava a visão e tentava entendê-la, diante de mim apareceu um ser que parecia homem. E ouvi a voz de um homem que vinha do Ulai: “Gabriel, dê a esse homem o significado da visão”. Quando ele se aproximou de mim, fiquei aterrorizado e caí prostrado. E ele me disse: “Filho do homem, saiba que a visão refere-se aos tempos do fim” (Daniel 8:15-17).

Uma das formas mais difundidas de androginia e, certamente, a que estamos mais acostumados a aceitar e assimilar é a androginia angelical. “Os anjos não têm sexo” é o que escutamos desde a mais tenra idade, afirmação baseada em Matheus, Capítulo 22: “Pois na Ressurreição nem os homens se casam nem as mulheres são dadas em casamento, porém são como os anjos no céu” (Matheus 22:30). Mesmo a passagem que fala que os “filhos de Deus” encantaram-se pelas

¹¹ “Se trata, en suma, de salir de sí mismo, de trascender una situación particular, fuertemente historicizada, y de recobrar una situación original transhumana y transhistórica, puesto que precede a la constitución de la sociedad humana; una situación paradójica, imposible de mantener en la duración profana, en el tiempo histórico, pero que interesa reintegrar periódicamente a fin de restaurar, aunque sólo sea por un instante, la plenitud inicial, la fuente intacta de la sacralidad y de la potencia” (ELIADE, 2001, p. 43) Tradução da autora.

filhas dos homens e com elas tiveram filhos (Gênesis 6), primeiramente interpretada como a união de seres angelicais com humanas, hoje é vista pela teologia como a união dos filhos da família de Sete (único dos filhos de Eva que permaneceu fiel a Deus) com as filhas das outras famílias, que não eram tementes a Ele. O que consolida, segundo as interpretações mais recentes das escrituras, o caráter não sexual ou ambíguo dos anjos. . Lembremos que, mesmo nossa cultura judaico-cristã tem raiz greco-romana e que todos os preceitos em relação à mulher e ao mau como coisas interligadas e da mulher como ser inferior, tanto intelectualmente como moralmente, ao homem são aplicáveis também aqui, pois os homens são seres angelicais filhos de divindades que se apaixonam pelas mulheres humanas, filhas de ateus. Dentro da mitologia judaico-cristã, existem dois tipos de anjos: aqueles que permaneceram fiéis a Deus e aqueles que, por ambição ou por ciúme, foram decaídos, ou seja, jogados da imensidão do reino celeste para as profundezas. Por mais que o mito fale de dois serem opostos em atitude, uma característica permanece: a ambiguidade de gênero e a nossa incapacidade de enquadrar os seres angelicais em qualquer padrão de gênero binário.

Anjos são figuras híbridas que, por não possuírem um sexo definido, escapam da nossa classificação binária de gênero, pois são seres aos quais nenhuma lei humana se aplica. Talvez seja por isso e por sua suposta dessexualização que seja tão simples, para nós, assimilarmos a androginia angelical. Os anjos não são seres que fazem uso de sua beleza dúbia para seduzir, eles não possuem interesse pelo sexo. Como o sexo e o corpo são demonizados pela perspectiva cristã, um ser teoricamente desprovido de sexualidade e constituído de uma estrutura etérea, todo sabedoria e amor de Deus é, em suma, a manifestação do que pode existir de mais puro e bom. Em algumas tradições eles são desprovidos de sexo e de sexualidade, em outras o anjo aparece como hermafrodita ou seja, possuidor de dois sexos concomitantes. Sobre isso nos fala Paula Sandrine Machado em seu artigo “O sexo dos anjos: um olhar sobre a anatomia e a produção do sexo (como se fosse) natural”:

... a figura do anjo, que alude à divindade, é justamente capaz de traduzir a possibilidade da existência de uma variabilidade de sexos. Da mesma forma que ocorre com a história de Hermaphroditos, destaca-se, aqui, um contraponto em relação à idéia hegemônica da inevitabilidade de pensar o sexo como dicotômico (MACHADO, 2005, p. 252).

Portanto, como nos fala a autora na passagem citada, em termos de gênero, o anjo pode estar muito além da figura assexual pela qual somos contaminados através do senso comum. Isso porque o anjo pode conter em si a chave para o que, já vimos até aqui e veremos em outros exemplos, seria a mais perfeita e plena condição humana, a de completude; na teoria de que toda a criação só teria sentido na busca pelo oposto, eliminar a busca pela preservação da espécie, no caso do sexo heterossexual, libertando-se das obrigações biológicas de procriação poderia ser o primeiro passo para a total separação entre sexo e gênero, por exemplo. E isso seria possível, no futuro, através da ciência.

Mas o anjo é figura desprovida de muitas outras dualidades, e, em seu mito, observamos vários fatores que remetem a uma figura que consolida em si a dinâmica harmônica entre opostos. No anjo opera-se não só a dualidade de gênero, mas a coexistência de candura e crueldade, do corpo e do ser puramente espiritual, da luz e das trevas. Dentro do maniqueísmo da mitologia judaico-cristã, o anjo flui como figura escorregadia, que sutilmente escapa das classificações mais categóricas. Estamos acostumados com as figuras angelicais da Bíblia, mas vale lembrar que a primeira menção a um anjo aparece em Ur e data de 4.000 a.C (Figura 3).



Figura 3 - Figuras em terracota de tipos tradicionais ou mitológicos, sem período específico. Atualmente no Museu de Arqueologia da Catalunia. Dimensão: cerca de 20cm cada uma.
Fonte: Da autora.

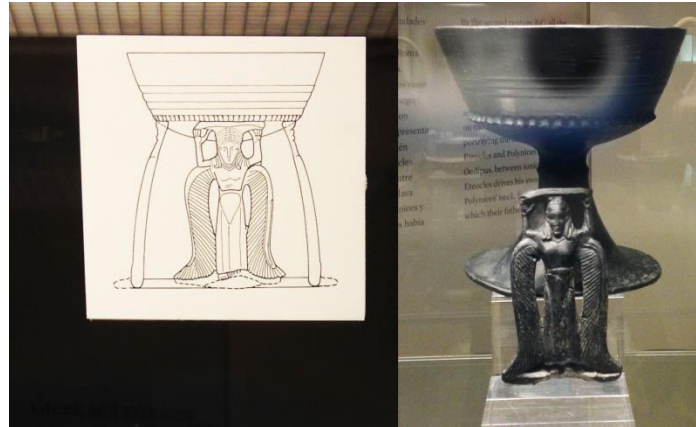


Figura 4 - Cálice com figura humana, Cultura Etrusca, séc. VII-VI a.C. Atualmente no Museu de Arqueologia da Catalunia. Dimensão: cerca de 35cm.
Fonte: Da autora.

Figuras aladas aparecem em toda mitologia, oriental e ocidental. O anjo, apesar de estar presente no Velho Testamento e no misticismo judaico (a Cabala), só passa a ser considerado dogma pela Igreja Católica no Concílio de Nicéia, no ano de 325 d.C.

Segundo Berger, em seu livro *Rumor de anjos: a sociedade moderna e a redescoberta sobrenatural*, anjos são seres de luz que testemunham a plenitude da glória divina e, justamente por isso, são mensageiros. A mensagem do anjo não é somente prática, ele não é um menino de recados apenas. O anjo é, para a humanidade, a manifestação terrena da glória e da perfeição divina. É a prova do cuidado que Deus tem por tudo o que está sobre a Terra: “Não há um talo de árvore na Terra que não tenha o seu anjo (guardião, protetor) no céu” (BERGER apud DAVIDSON, 1969, p. 124). Portanto os anjos bons são os serem intrinsecamente divinos que mais se aproximam e mais são afeiçoados aos humanos. São seus guias, seus amigos e seus protetores, são a prova de que não caminhamos ao sabor da sorte pela Terra. São sinais de Deus em termos de realidade (BERGER, 1969).

Em toda Bíblia, a figura do anjo mensageiro, guia e protetor está presente. Mas, principalmente no Velho Testamento, existe também o anjo vingador, a espada de Deus. Aquele que cumpre as sentenças mais cruéis, consequências das más atitudes do homem. Anjos vingadores estão presentes em vários trechos da Bíblia, do Gênesis ao Apocalipse. Nesse ponto chegamos à figura do anjo como soldado selvagem e sem piedade, ferramenta nas mãos de um Deus igualmente impiedoso, figura central do Velho Testamento: anjo que destrói Sodoma e Gomorra, o Anjo da Morte no Egito e o anjo enviado para destruir Jerusalém são só alguns exemplos:

E Deus mandou um anjo a Jerusalém para a destruir; e, destruindo-a ele, o Senhor olhou, e se arrependeu daquele mal, e disse ao anjo destruidor: Basta, agora retira a tua mão. E o anjo do Senhor estava junto à eira de Ornã, o jebuseu (Crônicas 21:15-16).

Dessa forma Deus, em sua infinita perfeição, dá ao mesmo ser a capacidade de ser o grande amigo e guia da humanidade e seu maior algoz. O anjo é um soldado que, em suma, vai obedecer a ordens, sejam elas quais forem.

Marambio, em seu artigo “Duas alternativas de ontologia angélica”, falará ainda da dualidade de interpretação sobre a materialidade dos anjos (MARAMBIO, 2014). Uma possibilidade está nos escritos de San Buenaventura, que defende que os anjos devem ser constituídos de alguma materialidade, ainda que muito diferente da nossa, seres humanos. Isso seria a única coisa que os diferenciaria de Deus, que é todo espírito, uma forma intelectual pura que seria “iluminada e infinita”. Os anjos, segundo ele, devem ser constituídos de alguma matéria mais complexa que a nossa e é essa forma que se manifesta quando estes são vistos por nós. A teoria que faz oposição a de Buenaventura é a de São Tomás de Aquino, na qual os anjos são criaturas puramente espirituais, dotados de consciência e inteligência, porém desprovidos de matéria, seriam a expressão máxima da plenitude e aqui aparece, mais uma vez, a negação ao corpo. O anjo, como sendo o ser que tanto existe na plenitude e na imaterialidade como se manifesta aos homens e interage com eles fisicamente, é, mais uma vez, entidade dual e que flui entre conceitos pré-concebidos.

Indo ao encontro da reflexão acima, Ieda Tucherman em seu artigo “Entre anjos e ciborgs”, fala sobre os seres angelicais como sendo essencialmente “de fronteira” ou seja, “híbridos, exatamente porque escapam das fronteiras lógicas que balizamos para viver e pensar” (TUCHERMAN, 2000, p. 157). Dentro dessa lógica, podemos citar também a imediata associação que fazemos dos anjos com a falta de gravidade e seu total descomprometimento com regras que, para nós, são inescapáveis como o peso de nossos próprios corpos.

Já Emanuel Swedenborg, erudito sueco que viveu entre 1688 e 1772, contrariando todas as concepções aceitas até então (e até hoje) em relação não só aos anjos, mas em relação a tudo o que se considera sagrado na Igreja católica, durante os últimos anos de sua vida escreve cerca de treze volumes acerca de seus

muitos passeios pelos céus e infernos, sempre guiado por anjos. Swedenborg descreve seus companheiros de jornada segundo o relato dos mesmos:

Swedenborg diz que os anjos não foram criados por Deus, que os demônios não foram criados por Deus. Os anjos são homens que ascenderam à condição angelical; os demônios são homens que desceram à condição demoníaca. De modo que toda a população dos céus e dos infernos é composta por homens, e esses homens agora são anjos e agora são demônios (...) O céu, para ele, é, antes de tudo, um céu de grandes considerações teológicas. Os anjos, principalmente, conversam. Mas o céu está igualmente pleno de amor. Admite-se o casamento no céu. Admite-se tudo que existe de sensual neste mundo. Ele não deseja negar nem empobrecer nada.¹²

Jorge Luis Borges, que foi um leitor de Swedenborg, em *O livro dos seres imaginários*, resume a figura angelical da seguinte maneira:

Os anjos de Swedenborg são as almas que escolheram o céu. Podem prescindir de palavras; basta que um anjo pense em outro para tê-lo junto de si. Duas pessoas que se amaram na Terra formam um só anjo. Seu mundo é governado pela afeição; cada anjo é um céu. Sua forma é a de um ser humano perfeito; a do céu também é. Os anjos podem olhar para o norte, o sul, o leste e o oeste; sempre verão a Deus frente a frente. São antes de mais nada teólogos; seu maior deleite é a prece e a discussão dos problemas espirituais. As coisas da Terra são símbolos das coisas do céu. O Sol corresponde à divindade. No céu não existe o tempo; as aparências das coisas mudam segundo os estados de ânimo. Os trajes dos anjos resplandecem de acordo com sua inteligência (BORGES, 2007, p. 16-7).

O fato dos anjos serem, na verdade, homens desencarnados e, mesmo em seu estado angelical, serem dotados de sentimentos humanos, mais intensos e mais prazerosos, vai contra toda mitologia angélica tradicional e coloca, novamente, a figura da complementaridade de gêneros em questão. O amor só é alcançado no paraíso quando existe o encontro não só de almas, mas de corpos e mentes e o verdadeiro amor conjugal é possível no paraíso, pois é lá que os seres poderão encontrar a verdade e o entendimento. Os anjos de Swedenborg fogem da tradicional castração acometida aos anjos e resgatam o mito do casamento sagrado e da hierogamia criadora, presente em outras culturas mais antigas.

Por tudo apontado até aqui, pode-se dizer que os anjos, apesar de um princípio não agressivo e não sexual difundido pelo cristianismo, operam, em termos de imaginário, como entidades potencialmente propagadoras de uma ideia mais

¹² Palestras proferida por Jorge Luis Borges na Universidade de Belgrano, em 8 de Junho de 1978. (Jorge Luis Borges: Cinco visões pessoais. EdUnB, Brasília-DF, 1995.

ampla de personificação dos afetos e comportamentos dotados de uma ausência de polaridades. O anjo, como arquétipo, é a quem nenhuma regra humana pode ser aplicada e aquele que pode nos dar o significado do que somente vislumbramos nesse exato momento, que é a tendência à despolarização de gênero, entre tantas outras possíveis na contemporaneidade, como poderemos entender melhor no Capítulo 5, com a interpretação do painel intitulado “O andrógino ou o anjo” e nas Considerações Finais, Capítulo 6.

3.3 A AMBIGUIDADE DE GÊNERO EM PRÁTICAS E ENTIDADES DAS RELIGIÕES AFRO-BRASILEIRAS

" Cuidado! Quem, me guarda não dorme.
O que eu não vejo. Exu vê."

Autor desconhecido

Nesse item, ainda falando sobre o andrógino mitológico ou arquetípico, exploraremos alguns aspectos da religiosidade afro-brasileira que remetem à ambiguidade de gênero. Uma das bases do Candomblé (por conseguinte, das religiões que têm nele sua base) consiste em uma íntima relação entre divindades e seres humanos. A responsabilidade sobre o curso da história (pessoal, comunitária ou cósmica) e sobre o equilíbrio e harmonia de todas as coisas divide-se entre homens e deuses. Os homens, acreditam os devotos do Candomblé, são filhos dos Deuses, tendo sua história pessoal e personalidade intimamente ligadas ao mito do seu deus ou entidade, ou “santo de cabeça”. Além disso, os deuses africanos, entidades mediúnicas e seus correspondentes nas religiões afro-brasileiras (Umbanda, Quimbanda, Batuque, Pajelança, etc.), são vistos como uma forma de pensamento. O filho de santo vê o mundo e está nele através da “lente” do seu pai e/ou mãe divinos. Assim sendo, esse tipo de religiosidade mantém seus deuses muito mais ligados ao cotidiano e às relações sociais do que as religiões monoteístas, e seus adeptos são “duplos” de seus orixás no plano terrestre. Cada ser humano realiza, em seu modo particular, uma ligação entre os dois planos da existência, o espiritual (o Orum) e o terreno (o Aiye):

Neste ponto de interseção (entre Orum e Aiye) a pessoa humana encontra-se tanto como indivíduo como também como ligação entre o Orixá e a

comunidade humana, entre o Orixá e todo o Aiye. A pessoa encontra-se nesta relação como indivíduo – e desta relação depende o seu destino – mas também como elo de ligação do todo. O Axé¹³ liberado por esta relação proporciona a força dinâmica ao indivíduo e à comunidade. (...) A relação da pessoa com seu Orixá influencia tanto o seu comportamento no dia-a-dia como as grandes decisões em sua vida. Tanto as coisas mais simples como a forma de vestir e o costume alimentar, como o próprio caráter de uma pessoa é influenciado de forma decisiva pela pertença a um determinado Orixá” (BERKENBROCK, 1997, p. 250-1).

Durante o fenômeno da possessão, o adepto experimenta a relação íntima e corpórea com a entidade, seu orixá; isso é o que caracteriza o cerne das religiões ditas ritualísticas, nas quais não são os homens que, através de um grande esforço ou sacrifício (na maior parte das vezes inútil) tentam alcançar o divino. São os deuses que, cotidianamente, descem, ocupam um receptáculo (o corpo do filho de santo; na Umbanda é chamado de “cavalo”) e vêm ter com os homens. O próprio se manifesta no mundo através do forte vínculo que possui com seu filho e a personalidade desse filho dará lugar por completo à personalidade da entidade por algum tempo, ainda que a entidade recebida não corresponda ao sexo biológico ou à identidade de gênero do adepto. Ainda vale lembrar que esse fenômeno de possessão ou de incorporação (termo usado no Candomblé e na Umbanda) não acontece com qualquer indivíduo. O adepto precisa formar-se para tal e consagrar-se ao deus (chama-se “feitura do santo”) para só então poder manifestar fisicamente o deus nos rituais. São práticas estas dotadas de caráter iniciático e secreto e ainda com forte teor hierárquico. Acontecem exceções, quando alguma pessoa agrada ao santo ou mostra-se útil ao seu intento e é possuída mesmo não tendo sido preparada para tal, utiliza-se, então a nomenclatura de “santo não feito” para denominar esse tipo de episódio.

Sociológica e antropológicamente, a possessão, no contexto religioso, é vista como um fenômeno de comunicação, já que está intimamente ligada ao contexto em que ocorre e à troca de experiências entre o indivíduo que incorpora e quem assiste, falando com a entidade e assistindo à sua dança. Não é um fenômeno que possa ser efetivado de forma isolada e só tem sua significação quando praticado em grupos e sob determinado protocolo (BARROS, 2004).

¹³ O Axé é a energia vital que tudo move e tudo anima. É através da manipulação do Axé, por meio de rituais e oferendas, que os adeptos do Candomblé acreditam que se mantém a harmonia de todas as coisas.

Partindo desse princípio, o da íntima relação entre o orixá ou entidade e o ser humano, ressaltam-se o mito e o arquétipo de alguns orixás e entidades cultuados ainda hoje, focando nas religiões afro-brasileiras (sobretudo o Candomblé e a Umbanda), que carregam em si a ambiguidade de gênero ou demonstram, através de suas manifestações, qualquer proximidade com as relações desprendidas de padrões heteronormativos. Os cultos afro-brasileiros costumam atrair muitos homossexuais e bissexuais justamente pela facilidade com que assimilam e até mesmo conferem o caráter sagrado a quaisquer que sejam as identidades de gênero de seus adeptos e das entidades que eles incorporam.

Entre os arquétipos que serão analisados aqui sob a ótica da androginia estão os orixás e entidades que não só manifestam, através das suas danças, discursos e gestos, a coexistência dos dois gêneros, mas que também possuam, em seu mito, a característica andrógina ou de fluidez de gênero. No Candomblé, forma-se assim um terceiro gênero entre os orixás, os *metá*. São eles Oxumarê, Logum Edé e o Exu; na Umbanda, a manifestação feminina do Exu, a Pombajira.

Um dos mitos diz que Oxumarê, o deus do arco-íris, era filho de Nanã e famoso por sua beleza e elegância. Todos queriam seduzi-lo, homens e mulheres. Mas Oxumarê era também um rapaz muito contido e solitário e preferia vagar sozinho pelo céu na sua forma mais bela. Xangô faz uma armadilha para tentar aprisionar Oxumarê e evitar que outros se aproximassem dele, mas Oxumarê transforma-se em uma serpente e escapa. Em outro mito ele é o dono do coração de Oxum, o que deixa Xangô doído de ciúmes. Oxumarê é morto por Xangô e é transformado em arco-íris, mostrando para sempre sua beleza lá no firmamento. Já num terceiro mito, Oxumarê tem em seu destino o fardo de viver seis meses como uma linda mulher e seis meses como monstro, o que faz com que ele nunca consiga um relacionamento duradouro. Por vingança, ela se transforma em serpente e aterroriza a mãe Nanã, usurpando dela a coroa dos Jêje:

Oxumarê apresenta-se como uma serpente que morde a sua própria cauda, formando assim um círculo fechado. Simbolizando a força vital do movimento e de tudo o que é alongado, ele sustenta a terra impedindo-a de desintegrar-se (...) É ao mesmo tempo macho e fêmea (VERGER, 1991, p. 231).



Figura 5 - Oxumarê no livro *Iconografia dos deuses africanos no Candomblé da Bahia*. Aquarela de Carybé.
Fonte: Carybé (1980).

O arquétipo de Oxumarê fala de continuidade e infinito, sob a sua forma de serpente mordendo a própria cauda, sobre fluidez, sob a sua forma de ser sedutor, admirado por homens e mulheres e, ao mesmo tempo, isolado no firmamento, e sobre a ambiguidade, na sua forma de mulher-monstro. Uma entidade equivalente no folclore indígena chama-se a Cobra-Manaus sendo, ao mesmo tempo, macho e fêmea e que seduz os mais desavisados. A serpente, como será dito mais adiante, é

o animal ambíguo por excelência, pois não dá mostra visível de seu sexo e, durante o coito, dá a impressão de espelhamento.

Outro orixá ambíguo é Logum Edé, filho da senhora das águas doces, Oxum, deusa da beleza, e do caçador e senhor da mata, Oxóssi. Logum Edé é metade mato, metade água; metade homem, metade mulher. Em um dos mitos, ele vive seis meses como mulher, junto de sua mãe e seis meses como homem, caçando com o pai. Já em outro, Logum é um moço bonito e delicado, que vive como caçador. Ele costuma visitar a mãe Oxum no palácio das *iabás* (rainhas de Xangô), onde só conseguia acesso vestido com as belas roupas de Oxum. Um dia, aconteceu uma festa no palácio, Logum Edé, louco para ir, não poderia comparecer se não se vestisse adequadamente, e suas roupas simples de caçador não serviriam. Então ele pega escondido as roupas da mãe e vai à festa, como uma bela mulher. Todos ficaram muito admirados de sua beleza, e até seu pai, Oxóssi, encantou-se por ele. Prestes a ser desmascarado, Logum foge, se esconde na mata e é perseguido por seu pai, tomado de desejo pelo ser belo e misterioso. Logum Edé, por fim, se cansa e cai exausto. Oxóssi o possui, sem saber que é o seu filho. Já num terceiro mito, Logum Edé ganha a confiança de Oxalá e o trai, roubando seus segredos. O pai de todos os orixás o castiga, ordenando que ele será por seis meses mulher e por seis meses homem, sendo assim, para a eternidade, um ser incompleto (PRANDI, 2001).



Figura 6 - Logum Edé no livro *Iconografia dos deuses africanos no Candomblé da Bahia*. Aquarela de Carybé.
Fonte: Carybé (1980).

No arquétipo de Logum Edé, observamos a ambiguidade do ser, metade do ano homem e caçador e metade do ano ninfa das águas, ele caça com sua lança e ele se mira no seu espelho, ele é forte e vaidoso. Aqui essa incompletude aparece novamente com caráter de castigo, como no mito de Platão. Além disso, Logum Edé é visto como um ser em eterna metamorfose, inconformado com a sua forma original. Na mitologia africana é ligado ao caráter da sedução, da beleza e da pureza e também da fartura e da magia.

O Exu, no Candomblé, é o mais jovem dos Orixás. Ele é o mensageiro, leva as oferendas e pedidos dos homens aos deuses e a ele devem ser também oferecidas, antes de qualquer outra oferenda, prendas pelo seu trabalho. Exu é um deus traiçoeiro, brincalhão e muitas vezes cruel. Segundo Prandi, é a entidade *trickster*¹⁴ da mitologia afro-brasileira. Semeia a discórdia entre homens e deuses e prega peças em todo mundo. Ele vive fora de casa, sua imagem nunca é colocada dentro de um templo. Exu é a esfera, o orixá da comunicação e do movimento, é conhecido por seu poder de sedução, sua inteligência e alegria. É o todo, o completo; ao mesmo tempo criança e velho, bom e cruel, homem e mulher.



Figura 7 - Exu no livro *Iconografia dos Deuses Africanos no Candomblé da Bahia*. Aquarela de Carybé.

Fonte: Carybé (1980).

¹⁴ Na mitologia e no estudo do folclore e religião, um *trickster* é um deus, deusa, espírito, homem, mulher, ou animal antropomórfico que prega peças ou fora isso desobedece regras normais e normas de comportamento. O arquétipo do *trickster* está presente na maioria das mitologias.

Aqui vale fazer a ponte entre o Candomblé e a Umbanda. A Umbanda é uma religião derivada das tradições africanas, mas que recebe outras influências como das tradições indígenas do Brasil e do espiritismo kardecista francês. Sendo também uma religião de base ritualística de possessão, a Umbanda partilha da estrutura dos rituais do Candomblé, com música, dança e transe de incorporação, mas as entidades que “descem” durante os rituais são espíritos desencarnados. A principal característica desses espíritos é que, em sua grande maioria, são parcelas preteridas da sociedade brasileira representadas em arquétipos presentes nas entidades. Os negros, índios, príncipes injustiçados, caboclos, boiadeiros, marinheiros, prostitutas, meninos de rua, judeus e homossexuais. A Umbanda é uma religião que “dá voz” aos que não puderam falar em vida e as entidades manifestam-se, basicamente, para dar conselhos aos homens, o que é visto como uma tarefa, um “trabalho”.

As entidades possuem “linhas” subdivididas em muitos tipos. Existem entidades de “direita” (que são os caboclos, pretos-velhos, ciganos) e as entidades de “esquerda” (que são as Pombajiras e Exus). Apesar de recaírem sobre elas a divisão maniqueísta de bondade e maldade, típica da visão ocidental e influenciada pelo catolicismo, na Umbanda (por conta da sua base no Candomblé) o mal não é visto como o oposto do bem e nem é relegado a uma condição diabólica ou proscrita. O mal e seus espíritos são vistos como uma complementariedade e uma força equilibradora, sempre presente no universo. Assim, na Umbanda, existem muitos Exus e muitas Pombajiras. Os Exus (mesmo os mirins que são manifestações dos meninos de rua) representam os sujeitos pouco favorecidos e marginalizados pela sociedade, e as Pombajiras são as mulheres nessa mesma condição, constantemente ligadas à prostituição. Mesmo as entidades da Umbanda sendo espíritos humanos desencarnados, grande parte da história pessoal de cada um deles (enquanto vivos) dá lugar ao arquétipo da entidade incorporada.

Exus, na Umbanda, são uma construção híbrida de suas características no Candomblé e a representação do Diabo cristão.

A umbanda se divide numa linha da direita, voltada para a prática do bem e que trata com entidades "desenvolvidas", e numa linha da "esquerda", a parte que pode trabalhar para o "mal", também chamada quimbanda, e cujas divindades, "atrasadas" ou demoníacas, sincretizam-se com aquelas do inferno católico ou delas são tributárias. Esta divisão, contudo, pode ser meramente formal, como uma orientação classificatória estritamente ritual e

com frouxa importância ética. Na prática, não há quimbanda sem umbanda nem quimbandeiro sem umbandista, pois são duas faces de uma mesma concepção religiosa (PRANDI, 1996, p. 3).

Juntamente com as Pombajiras, são identificados como espíritos pouco iluminados, o que, segundo alguns segmentos da Umbanda, é uma grande injustiça; na verdade estes são seres de luz que transitam livremente entre o bem e o mal. Mas, ao mesmo tempo, são justamente as entidades que são reconhecidas como as mais próximas dos seres humanos, por seu caráter de despojamento e por sua vivência enquanto encarnados:

Se um dia a Umbanda separou o bem do mal, com a intenção inescandível de cultivar a ambos, parece que, com o tempo, ela vem procurando apagar essa diferença (...) Na verdade, o que se observa é uma grande intimidade com os Exus, a ponto de os fiéis a eles se referirem carinhosamente e muito intimamente como "os compadres" (PRANDI, 1996, p. 4-15).

Exus e Pombajiras são considerados aspectos masculino e feminino de um mesmo caráter arquetípico: aqueles que foram marginalizados durante sua vida terrena e conservam suas características carnis, principalmente aquelas ligadas à feminilidade e masculinidades exacerbados, e que agora podem manifestar-se através de seus médiuns. O que faz a ligação estreita dos Exus com os demônios cristãos é a hierarquia de caráter militar estabelecida entre os muitos Exus do panteão afro-brasileiro: o grande chefe dos Exus seria o Diabo Maioral, ou Exu Sombra, seguido por muitos generais e assim por diante. Muitos Exus têm o nome de um "diabo" da mitologia judaico-cristã correspondente.

Pombajiras são Exus-mulher, o que contribuiria para o caráter dúbio da entidade Exu, como um todo:

Na língua ritual dos candomblés angola (de tradição banto), o nome de Exu é Bongbogirá. Certamente Pombajira (Pomba Gira) é uma corruptela de Bongbogirá, e esse nome acabou por se restringir à qualidade feminina de Exu (AUGURAS apud PRANDI, 2001, p. 3).

Elas são, na cultura popular, prostitutas e feiticeiras; belas ardilosas e sedutoras. Vários aspectos de vulgaridade e de abjeção podem ser relacionados com a figura das Pombajiras. Ela ainda é vista como uma manifestação da resistência feminina à imagem pietista da Maria da Igreja Católica, bem como à cristianização da figura das grandes mães Iyami Oshorongás dos Iorubá que foram

sincretizadas na figura de Iemanjá, por exemplo, perdendo suas características ancestrais africanas de paixão e arrebatamento e que, em seus mitos originais, estavam sempre envolvidas em histórias de infidelidade, incesto, estupro, etc. (PRANDI, 1996). Exus e Pombairas demonstram uma maior predisposição a manifestar, se não um caráter exclusivamente homossexual, uma simpatia pelos que são discriminados e pelos que não se encaixam perfeitamente nas normas vigentes:

Pois para Dona Pombajira qualquer desejo pode ser atendido: não há limites para a fantasia humana (...) Dona Pombajira representa sem dúvida uma importante valorização da intimidade de cada um, pois para Pombajira não existe desejo ilegítimo, nem aspiração inalcançável, nem fantasia reprovável. Como se existisse um mundo de felicidade, cujo acesso ela controla e governa, que fosse exatamente o contrário do frustrante mundo do nosso cotidiano (PRANDI, 2001).

Daí sua imagem ligada a esse universo e algumas vezes cantada em “pontos”¹⁵ dedicados a elas como esse em evocação à Maria Padilha:

Maria Padilha tem cinco dedos em cada mão
Tem cinco dedos em cada pé.
Gosta de Homem e de Mulher
Ai, Ai, Ai, gosta de homem e de mulher.¹⁶

Muitas vezes o próprio discurso da entidade, quando incorporada, é preconceituoso e acusatório em relação à postura e comportamento sexual de seu “cavalo”. Elas acusam os médiuns de serem “veados” ou “sapatonas” e dizem que são elas, as entidades, que tentam salvar o médium desse tipo de comportamento. Esse discurso reflete, ainda, a forma como os homossexuais são vistos na sociedade brasileira atual e como, mesmo dentro de uma sexualidade ritual, eles são negados e podem estar à margem dos processos, ainda que simbólicos. A maioria das entidades admite simpatia, aceitação e até predileção pela minoria oprimida constituída pela homossexualidade, mas raramente admite, quando incorporada, práticas homossexuais ou, pelo menos, gostar delas.¹⁷

¹⁵ Canções sagradas entoadas durante os ritos de Umbanda.

¹⁶ Retirado de BARROS, Sulivan Charles (2004). *Brasil imaginário: umbanda, poder, marginalidade social e possessão*, p. 278.

¹⁷ Vários testemunhos de entidades incorporadas em seus “cavalos” relacionados à homossexualidade podem ser encontrados em BARROS, Sulivan Charles (2004). *Brasil imaginário: umbanda, poder, marginalidade social e possessão*, p. 277-8.

O grande elo da androginia com a espiritualidade afro-brasileira fica a cargo do fato de as entidades nem sempre ocuparem corpos de médiuns correspondentes às suas identidades de gênero. Mulheres incorporam entidades e orixás masculinos e homens incorporam entidades e orixás femininos, sem que isso implique, necessariamente, na conduta homossexual por parte do médium. Muitas vezes, esse tipo de “obrigação” para com seu “guia” é encarada como uma forma de aprender algo sobre o gênero oposto e uma maneira de superar alguma falha ou necessidade durante a vida do médium. Como as entidades que ocupam o corpo dos médiuns são vistas como uma forma de ver a realidade, de pensar o mundo, a possessão por entidades de gênero que diferem da identidade de gênero do adepto é vista, simplesmente, como um portal de entendimento para uma outra realidade, que não seria possível se o deus não tivesse escolhido essa maneira de se manifestar.

Além da possessão transgênica, as religiões afro-brasileiras apresentam em seus mitos uma permeabilidade ou mesmo uma tolerância às desconstruções de masculinidades e feminilidades sem que isso afete a valorização sagrada do culto à entidade ou deus e, muitas vezes, fazendo que determinada entidade passe a ser mais cultuada, dada sua “acolhida” aos mais rechaçados pela sociedade. O Candomblé tem os mitos sobre seus deuses e a Umbanda seu folclore a respeito das entidades e, embora, como dito, uma entidade possa criticar o homossexualidade do “cavalo”, nenhum deles faz quaisquer julgamento de conduta, aplicando-se essa mesma lógica sobre a conduta do adepto. Assim, podemos concluir que no caso das religiões de base africana, a sexualidade e, como é nosso interesse aferir, a sexualidade não necessariamente heterossexual, é aceita e faz parte de uma série de possibilidades tanto sustentadas pelo plano imaterial como praticadas tranquilamente no plano material, pelo menos no que diz respeito às relações sociais dentro do âmbito religioso.

3.4 A GRÉCIA E A VISÃO DO AMOR PELO BELO

“O que é belo é bom e o que é bom depressa será também belo.”

Safo

É sabido que os gregos praticavam e valorizavam as relações homossexuais masculinas. A mulher executava os trabalhos manuais, mesmo os mais pesados, juntamente com os escravos, e tinha a tarefa de gerar os filhos. Segundo Platão “Se a natureza não tivesse criado as mulheres e os escravos, teria dado ao tear a propriedade de fiar sozinho” (PITANGUY; ALVES, 1985). Portanto, as atividades de relevância pública ou de trato intelectual nunca seriam assunto das mulheres e a relação, sexual ou sentimental, entre mulheres, ou que envolvesse os escravos, não era uma questão relevante. A razão para isso é muito simples: as mulheres e os escravos não eram indivíduos relevantes para o equilíbrio político da *pólis*.

Ainda assim é importante colocar aqui que é importante a ligação da figura feminina com a *pólis* em termos simbólicos. Mesmo não tendo, jurídica e politicamente, um papel ativo na sociedade grega, a mulher praticava sua cidadania de forma não institucional e carregava uma ambiguidade da sua figura que oscilava entre a esposa que influenciava o marido em seu papel e em suas decisões como cidadão (como na comédia de Aristófanes intitulada *Lisístrata*) e como a mãe, que formaria os futuros cidadãos da *pólis* (ANDRADE, 2003). Essa sombra poderosa permeia toda a literatura grega e o esforço em diminuir a sua influência não só obscurecendo-a, como também criando a figura da “megera” manipuladora, é visto como mais uma forma de controle do corpo feminino e temor de como uma equiparação dos gêneros traria consequências sólidas e reais para toda a organização de uma sociedade em um determinado tempo. Outro claro mito que forja a divisão e hierarquização de gêneros na Grécia Antiga é o mito de Prometeu e Pandora que coloca a mulher como genitora de todo mal e algoz da humanidade devido à sua imprudência, assim como o mito de Adão e Eva na Bíblia. Portanto, a mulher é empurrada para os bastidores da vida política, exercendo um papel tácito nas relações consideradas relevantes na Grécia Antiga. Apesar de sua tênue participação na escala pública da vida da Grécia Antiga, as mulheres destacavam-se no campo religioso, sendo sacerdotisas e oráculos divinatórios. Seu papel é importante também nos funerais e em muitas das festas religiosas.

Os homens, aqueles que exerciam um papel ativo na relação e na sociedade, eram estes sim, figuras que deveriam ser observadas e reguladas em suas relações e seu comportamento. Dessa forma sabemos que na cultura grega a mulher estava em um status inferior ao do homem, não tinha relevância na sociedade nem participava ativamente de qualquer decisão. A relação entre homens na Grécia era uma relação socialmente aceita e, não só isso, politicamente relevante. Existiam muitas leis que regulavam a relação entre os homens: deveria existir não somente uma considerável diferença de idade entre os parceiros mas também uma diferença social entre eles; a relação entre o homem adulto ativo e o rapaz deveria traduzir um jogo de sedução e um profundo respeito mútuo, além de atender aos interesses do rapaz quanto a sua ascensão social e aprendizagem.

Não eram tolerados os afeminados, eram vistos com desconfiança os rapazes que se deixassem conquistar facilmente e também os homens adultos que se deixassem penetrar. Toda a *aphrodisia*¹⁸ grega versava a respeito da relação entre os homens e da maneira correta de amar os rapazes. A lei ocupava-se das relações entre os homens e a principal recomendação, ética e médica, era a temperança, total controle do homem sobre as suas paixões. Era considerado um homem valoroso aquele que sabia ser comedido em sua rotina (alimentar, de exercícios, sexual) e que sabia, racionalmente, desenvolver seus afazeres sem se deixar levar irracionalmente pelo prazer de qualquer tipo. Existia um isoformismo entre a relação sexual e a relação social, ou seja, sua conduta em termos sexuais era determinante para avaliar sua honra e seu potencial político em relação à *pólis*.

Na cultura grega, o principal valor aplicado às relações sexuais diz respeito, não ao sexo biológico dos parceiros, mas à polaridade exercida por cada um deles. As relações eram sempre pensadas a partir do modelo de sujeito-objeto que determinava quem era o dominante. Os papéis ativo e passivo na relação são marcos de como os indivíduos se relacionam, não somente entre si, mas frente à sociedade grega:

Temos, sem dúvida razão em dizer que não existe no vocabulário grego um substantivo que agrupe em uma noção comum o que pode haver de específico na sexualidade masculina e feminina. Mas é preciso sublinhar que, na prática dos prazeres sexuais, distingue-se claramente dois papéis e dois polos, como também podem ser distinguidos na função generativa; são

¹⁸ Ramo da filosofia grega dedicada aos bons usos dos prazeres sexuais.

dois valores de posição – a do sujeito e a do objeto, a do agente e a do paciente (...) aquele que exerce a atividade e aquele sobre o qual ela se exerce (FOUCAULT, 1988, p. 60).

O sexo do parceiro era, na verdade, pouco importante e a nossa noção de homossexualidade ou heterossexualidade não pode ser aplicada à forma como a cultura grega julgava as relações. Eles não viam como sendo opostas ou excludentes a relação com seu próprio sexo ou com o sexo oposto. A fronteira mais importante era entre quem era senhor de si e do outro na relação e quem deixava-se levar pelos prazeres, seus e do outro. Falava-se até de uma “virilidade feminina” que era ter nobreza de espírito e dependência em relação ao marido.

A bissexualidade dos gregos só pode ser chamada dessa forma se usarmos nossos parâmetros do que seria a bissexualidade. Um grego poderia amar um rapaz e uma moça, ao mesmo tempo ou alternadamente. Poderia também, na juventude, ter uma preferência por rapazes voltando-se, na idade adulta, para as mulheres, ou ter parceiros do mesmo sexo ou do sexo oposto uma vida inteira, isso era irrelevante. O grego não via como dois sentimentos ou impulsos de naturezas diferentes o amor pelos rapazes ou pelas moças. O que fazia com que pudessem desejar um homem ou uma mulher era unicamente o apetite que a natureza tinha implantado no coração do homem para aqueles que são belos, qualquer que seja o seu sexo. O mesmo amor era dedicado a tudo o que era desejável, sendo rapaz ou moça. Características como a beleza, a saúde, a elegância e a juventude eram valorizados em ambos os sexos. O adolescente tornou-se uma espécie de modelo de beleza. Na moral sexual, é o corpo juvenil com seu encanto próprio que é regularmente proposto como o “bom objeto de prazer” (FOUCAULT, 1988).



Figura 8 - Doríforo: escultura grega, atribuída a Policleto. Atualmente, no Museu Arqueológico de Nápoles. Dimensão: 1,99m.

Fonte: Disponível em <<http://html.rincondelvago.com/000061893.jpg>>.

Tais características físicas eram altamente valorizadas como definição do belo na Grécia. O fato de serem valorizados os rapazes jovens não tem nada a ver com qualquer suposta semelhança com as características femininas. A juventude e a virilidade dos rapazes eram requisitos fundamentais. Vemos isso na imagem acima, que mostra uma das mais famosas esculturas atribuídas ao artista Policleto e que, segundo consta, é o modelo de perfeição do jovem corpo masculino grego. Qualquer tipo de lassidão ou de “moleza” é reprovada e a postura firme do corpo, os olhares que demonstram pudor, o modo de falar contido, a boa saúde, a prática de esportes apropriados aos rapazes são sinais de virilidade e valor, que fazem de um rapaz um ser digno de ser amado.

Nem o ato sexual em si, nem o prazer que ele proporciona são considerados nocivos ou maus. Para os gregos, os dois grandes pecados eram o excesso e a

passividade (diante do parceiro ou diante dos prazeres). O ato sexual, pelo contrário era visto como uma espécie de restauração do que seria o ser humano mais completo (visto o Mito do Andrógino citado no início dessa pesquisa), era um ato natural e indispensável para a preservação da espécie e a manutenção política da *pólis*. E mesmo a medicina esforçava-se, não para catalogar ou tratar patologias ligadas ao sexo, mas para integrá-lo o melhor possível na gestão da saúde e torná-lo uma forma de melhorar a vida do cidadão. A temperança era uma virtude vista como essencialmente masculina e marca maior da virilidade. Deixar-se levar pelos prazeres sem medida ou assumir um papel passivo na relação sexual seria abrir mão das virtudes que a natureza havia conferido ao homem por direito. “O que constitui, para os gregos, a negatividade ética por excelência não é, evidentemente, amar os dois sexos; também não é o preferir seu próprio sexo ou o outro; é ser passivo em relação aos prazeres” (FOUCAULT, 1988, p. 106).

Portanto, apesar de valorizarem relações altamente polarizadas, com papéis sociais definidos pela posição tomada durante a relação, os gregos não tinham qualquer lei ou demarcação moral em relação ao sexo biológico de seus parceiros. Tanto um rapaz como uma moça poderiam despertar o amor e a paixão de um homem. É bom lembrar que todo o código moral e social grego era uma visão masculina escrita pelos e para os homens, inserindo-se a mulher, convenientemente, em posições de inferioridade naturalizada e tacitamente como influenciadora indireta da política e funções sociais consagradas como masculinas, bem como na religião, como foi dito anteriormente.

Como exceção ao modelo de sociedade estruturalmente masculinizada grega, podemos citar a figura da poetiza Safo de Lesbos que tem sua obra citada como um dos grandes legados da lírica grega. Nascida no século VII a.C, foi a primeira mulher de que se tem notícia a contribuir com a literatura ocidental e é notória por seu projeto pedagógico voltado para a instrução e desenvolvimento das propriedades intelectuais femininas em um tempo onde esse tipo de prática era não só desestimulada como até proibida. Safo tornou-se notória por sua poesia apaixonada e pelo amor, desejo e admiração que nutria por suas alunas, caracterizando assim um paralelo feminino para a relação entre mestres e discípulos homens na Grécia. Porém, não é possível ler em nenhuma das passagens o claro envolvimento sexual entre Safo e suas alunas, o que gera dúvidas ou deixa nas

sombras a prática de “pederastia feminina” atribuída, muitas vezes, a ela (GOMES, 2008).

Lê-se, em alguns trechos da poesia de Safo, a franca admiração e o desejo sexual pelo sexo masculino. Safo casou-se e foi mãe e seu caso de amor com o marinheiro Phaón foi inspirador de comédias no teatro grego. Safo é apontada tanto como heterossexual como homossexual, em distintos momentos e narrativas, mas a beleza, tanto masculina como feminina, a segunda mais frequente, pode ser apontada como grande objeto de seus poemas e de seu ideal de amor erótico. O papel dela era tanto intelectual, como professora e poetiza, como religioso, como líder de um culto que instruía mulheres solteiras. O safismo pode ser apontado como o único movimento que tinha como foco a mulher, suas vontades e percepções sobre o mundo. A poesia de Safo abordou como temas principais o amor apaixonado e a amizade, mas falou também de temas sociais contribuindo para uma difícil e dissonante representação da mulher na vida pública da *pólis*. A poesia safírica vem contribuir com a ideia de que a cultura grega era focada no belo e cultuava um ideal de humanidade que ultrapassava o sexo biológico.

3.5 O MODELO DO SEXO ÚNICO E O MODELO DOS DOIS SEXOS INCOMENSURÁVEIS

“A mulher é a escrava dos escravos.
Se ela tenta ser livre, tu dizes que ela não te ama.
Se ela pensa, tu dizes que ela quer ser homem.”

John Lennon

Thomas Laqueur discutirá, em seu livro *Inventando o sexo*, os dois modelos que, segundo ele, definem a divisão dos sexos em nossa cultura. O modelo do sexo único, primeiro deles, em que existia uma relação de gradação entre os sexos e não de diferença, sobreviveu até o século XVII e ecoou muito mais além disso, tendo algumas de suas remanescências até hoje. E o modelo dos dois sexos, que distinguia homens e mulheres como seres completamente diferentes, desde seu nível celular até em espírito.

O modelo do sexo único baseava-se em princípios típicos de sua época: a superioridade do homem em relação à mulher; o calor como grande fonte geradora e motivadora de toda vida (portanto, antagonicamente a culturas lunares e femininas,

acreditava-se que o sol – masculino – era o centro e único astro importante e vital); o equilíbrio dos fluidos corporais como fonte de boa saúde (princípio herdado da medicina grega). Nesse modelo, segundo Galeno de Përgamo, que no século II d.C. desenvolveu o maior modelo de identidade estruturante de sexo e gênero da época, a mulher era, na verdade, um ser que, por falta de calor, não desenvolveu o máximo de sua potencialidade. Para entender bem o que ele queria dizer, podemos imaginar uma semente que, por falta de recursos necessários para seu pleno crescimento, apenas “abre”, não chega a “colocar para fora” o broto que se tornará uma vistosa planta durante sua vida. Já o homem, feito exatamente da mesma matéria da mulher, recebe a quantidade de calor necessária para desenvolver-se e o pênis é, na verdade, um sinal externo desse crescimento, desse pleno desenvolvimento, como a semente, que foi devidamente abastecida dos recursos necessários para seu crescimento, torna-se uma planta.

O homem tem um pênis desenvolvido “para fora” e a mulher tem a vagina, que nada mais é do que o mesmo pênis, virado para dentro. Galeno ainda postula que “se virarmos [os órgãos genitais] da mulher para fora e, por assim dizer, virarmos para dentro e dobrarmos o do homem, teremos a mesma coisa em ambos, sob todos os aspectos” (LAQUEUR apud PËRGAMO, 2001, p. 41). Eis a razão do “encaixe” perfeito entre os órgãos sexuais masculinos e femininos. Eles são, de fato, o negativo um do outro. Homem e mulher, portadores de um mesmo corpo, são complementares. “Em outras palavras, o sexo antes do século XVII era ainda uma categoria sociológica e não ontológica” (LAQUEUR, 2001, p. 19) no sentido de que não se referia a uma característica inerente, e sim moldada pelas circunstâncias. Sendo homem e mulher exatamente a mesma criatura, existia uma diferença de desenvolvimento entre eles, somente. O que coloca o homem em um patamar dominante é, em outras palavras, obra do acaso, vontade divina, destino. Isso, claro, não coloca a mulher em um patamar social melhor. Ela é classificada como um ser menos desenvolvido em relação ao homem, um ser atrofiado.

A diferença entre homens e mulheres está no grau, e não na natureza. Como o calor era considerado o elemento mais nobre na natureza e essencial para a vida, era aceito que a mulher por suas características e temperamento mais úmido e frio, não tinha calor suficiente para desenvolver nem um espírito nobre e elevado, sem uma inteligência diferenciada, nem a marca física de tudo isso, que era o pênis.

Já o homem, por ser mais quente e seco, era o mais alto grau de desenvolvimento entre os animais que habitam a Terra.

Em relação aos fluidos corporais (sangue, sêmen, leite, suor), na teoria do sexo único esses não diferem de homem para mulher nem entre eles. Na fisiologia dos fluidos fungíveis estes eram refinamentos de misturas dos alimentos ingeridos e uns dos outros, sendo basicamente o mesmo material e seu equilíbrio era fundamental para a boa saúde. Mesmo os fluidos seminais masculino e feminino eram, basicamente, a mesma coisa. A diferença entre eles é apenas o maior ou menor refinamento de um sangue sem gênero:

(...) se os fluidos reprodutivos do modelo de sexo único fossem apenas o mais alto estágio da mistura do alimento – como os produtos mais leves da destilação fracionada de óleo cru – então os semens masculino e feminino não podem ser considerados entidades sexualmente específicas e distintas morfológicamente, como passaram a ser compreendidas depois da descoberta de pequenas criaturas no sêmen e do que pensava ser o ovo mamífero, no final do século XVII. Por outro lado, as substâncias ejaculadas pelos “dois sexos” no corpo de sexo único eram versões hierarquicamente ordenadas um do outro, conforme seu suposto poder (LAQUEUR, 2001, p. 53).

Importante mesmo, para entender a teoria do sexo único é o fato de que, em termos históricos, “a genitália passou a ser importante como marca da oposição sexual somente na semana passada” (LAQUEUR, 2001, p. 33). Os fatores orgânicos e fatores sociais assumem o mesmo patamar. O sexo e a prática sexual do indivíduo têm sua importância efetiva diluída frente às implicações políticas e sociais dos mesmos. Sexo e gênero não são determinados um pelo outro. E, o mais curioso, é que são variáveis passíveis de mudança. O nascimento não aprisiona o sujeito a uma determinada condição de gênero. Existe a mobilidade transexual, e essa é naturalizada e facilmente explicável. Determinados fatos podem alterar essa condição original ao longo da vida. Por serem originados da mesma coisa, os corpos de sexo único tinham maior mobilidade para assumir durante a vida um papel de gênero diferente, caso sua fisiologia se modificasse. E era perfeitamente aceito, como fenômeno médico, que uma mulher virasse um homem, pois a natureza, segundo o entendimento da época, tende ao mais perfeito e determinados esforços ambientes ou atividades poderiam fazer com que a mulher “brotasse” e se transformasse em homem na idade adulta. Um exemplo disso é o pintor espanhol José de Ribera, que pintou em 1631 a família da nobre Magdalena Ventura na qual,

aos 37 anos teria nascido uma barba e que quinze anos depois teria dado à luz a um menino, retratado na imagem abaixo no colo da mãe.



Figura 9 - Magdalena Ventura com seu filho e marido. De Jusepe de Ribera, 1631. Coleção Ruiz de Alda, Madrid. Dimensão: 1,96m por 1,27m.
Fonte: Disponível em <<https://sicohen.files.wordpress.com/2014/05/12-josc3a9-de-ribera-la-mujer-barbuda.jpg>>.

Se a mulher praticasse atividades que lhe exigissem grande dedicação física ou que aumentasse a temperatura natural do seu corpo era possível que lhe aparecesse um pênis. Isso acontecia geralmente na adolescência fazendo com que a menina fosse, automaticamente, tratada como menino a partir de então. O contrário não era possível, já que não era admitida qualquer “involução” natural de um homem para que ele se transformasse em mulher. O aconselhamento médico e social da época era que os homens evitassem atividades femininas, ou mesmo dedicar muito tempo à companhia das mulheres, evitando também aos mesmos hábitos delas. Isso para que ele não corresse o risco de perder seu calor e sua virilidade. Tudo isso baseado não em fatos científicos, mas em outros fatores que ditavam as verdades aceitas na época:

A história da representação das diferenças anatômicas entre o homem e a mulher é extraordinariamente independente das verdadeiras estruturas desses órgãos, ou do que se conhecia sobre elas. A ideologia, não a exatidão da observação, determinava como eles eram vistos e quais eram as diferenças importantes (LAQUEUR, 2001, p. 111).

Mesmo o prazer e a libido não tinham sexo. Fisiologias que partilhavam da mesma estrutura partilhavam, conseqüentemente, dos mesmos prazeres. “Os órgãos e os orgasmos refletem uns aos outros em um espelho comum” (LAQUEUR, 2001, p. 59). Existia a discussão se eram os homens ou as mulheres que gozavam mais dos prazeres do sexo, mas, em geral, era aceito o princípio de que homens e mulheres sentiam o mesmo prazer. Uma história de autoria de Ovídio (que seria contada e recontada na Idade Média) dá a exata medida:

Tirésias, que experimentara o amor como homem e como mulher, foi cegado por Juno por ter concordado com Júpiter que as mulheres é que apreciavam mais o sexo. Mas essa qualificação para julgar já sugere a malícia da questão; ele conhecia um, ou outro ou ambos os aspectos da feminina *Vênus*, e não do masculino *Eros*. E a história no espelho de metamorfose de homem para mulher, resultado de sua incrível cópula com serpentes, enfraquece ainda mais sua autoridade sobre diferenciação sexual do prazer. As cobras, como se sabe, não dão sinal visível de seu sexo; elas enroscam-se umas nas outras no coito e refletem imagens muito ambíguas e sem gênero. Embora diferindo, talvez, em nuance, o orgasmo é orgasmo no corpo de uma só carne, parece dizer a história de Ovídio (LAQUEUR, 2001, p. 58).

Corpos estão intimamente ligados por uma carne única, por um prazer único e, por consequência, por uma obrigação compartilhada de gerar novas vidas. De fato, o orgasmo estava intimamente ligado à fertilidade. Homens e mulheres eram instruídos por médicos e parteiras a agradarem ao máximo seus parceiros para que suas relações fossem férteis. O prazer da mulher era tão valorizado para a procriação quanto o prazer masculino. A semente não poderia ser ejaculada por um homem sem apetite, tampouco poderia ser concebida pela mulher que não estivesse estimulada. A comida que era ingerida sem apetite não era bem digerida, assim como a semente do homem, recebida pela mulher sem apetite sexual não era retida (LAQUEUR, 2001). E esse era, como veremos a seguir, um dos grandes pilares que sustentavam a teoria do sexo único.

Sempre começando pelo raciocínio mais fácil, podemos imaginar que o modelo de sexo único é unicamente consequência do fato de que não havia ainda

conhecimentos científicos ligados à anatomia e à fisiologia que permitissem a divisão biológica dos sexos. Em parte isso se verifica, dado o conteúdo, muitas vezes fantasioso, dos tratados médicos, dos manuais usados pelas parteiras até o século XVII, e mesmo da prática cotidiana em si. Mas vale lembrar que determinadas concepções modernas tendem a reafirmar o modelo do sexo único, como a bissexualidade embrionária, por exemplo, e nem por isso o modelo do sexo único é dominante e nem mesmo concorrente nos dias de hoje.

O fato de gigantes da anatomia renascentista persistirem em ver a vagina como uma versão interna do pênis sugere que quase todos os sinais de diferença dependem de uma teoria subjacente, ou contexto, que decide o que conta e o que não conta como evidência (LAQUEUR, 2001, p. 32).

Assim, o que sustenta e alimenta a teoria do sexo único por tanto tempo é uma estrutura cultural que se autoalimenta e que responde a uma demanda cultural do momento. O contexto determina quais os dados que serão levados em conta para a construção de determinada verdade. Até século XVII, dados biológicos e culturais tinham o mesmo peso em uma balança que media o quão homem ou mulher o indivíduo poderia ser.

O corpo do sexo único não era fronteira sólida para a determinação de gênero. Nesse momento, há mulheres viris que são “quentes demais” para a reprodução e homens afeminados, frios e úmidos que são igualmente inapropriados para fecundar uma fêmea. Indica-se a possibilidade de aferir-se masculinidade e feminilidade através de indicações fisionômicas e comportamentais

A partir desses sinais, comparar uns com os outros, até poder determinar satisfatoriamente qual dos dois sexos prevalece. “Dois sexos” aqui não refere-se aos claros e distintos tipos de seres nos quais pensamos, mas às delicadas nuances do sexo único (LAQUEUR, 2001, p. 66).

Não há gênero inerente ao desejo. O gênero masculino, por exemplo, era sabidamente capaz de responder eroticamente a ambos os sexos e muito escreveu-se a respeito do sexo entre homens, desde os gregos, como vimos.

O homem ativo macho era relevante assim como a fêmea que era fecundada. Esse par garantia a continuação da espécie. Quanto às mulheres que assumiam o papel do homem durante a relação sexual e os homens afeminados ou que se deixassem penetrar, tolerava-se sua existência, mas eles não tinham

qualquer importância ou papel representativo na sociedade, assim como “quando o poder não importava ou quando uma participação utópica de responsabilidade política entre homens e mulheres era imaginada, seu respectivo papel sexual e reprodutivo deixava de ser significativo” (LAQUEUR, 2001, p. 67). Categorizar, separar e ranquear sexo, raça e classe social é sempre uma intervenção política. Transpor ou transgredir as fronteiras de quaisquer dessas diferenciações, a não ser que exista uma forma regulada, acaba por desembocar em modificações profundas nas estruturas de poder e na ordem estabelecida, caso seja dada a visibilidade ou importância a tais indivíduos.

Como marco da mudança de um modelo para o outro, Laqueur (2001), ilustrativamente, aponta para o fato de o orgasmo feminino ter sido eliminado como fator decisivo para a concepção. No momento em que se descobre o fato de que a mulher conceberá um filho, mesmo sem sentir prazer, bastando estar em seu período fértil, faz-se um abismo entre a natureza do homem e da mulher. A noção de totalidade cosmológica da natureza do ser humano é abalada e um abismo abre-se entre os dois. Fabrica-se, portanto, aí, a noção de dois sexos incomensuráveis. A mulher, diferente agora em espécie e não em grau de desenvolvimento, vê a oportunidade de falar sobre sua condição. Ela não é mais o homem que não recebeu calor vital o suficiente para desenvolver-se e atrofiou. Ela é um ser inegavelmente diferente dele, e pode ter seu papel, seu corpo e sua condição na sociedade reconstruída:

A alargada independência da concepção em relação ao prazer criou o espaço no qual a natureza sexual da mulher podia ser redefinida, debatida, negada ou requalificada. E assim seguiram-se as coisas. Indefinidamente. (...) Os antigos valores foram destronados. O lugar comum da psicologia contemporânea – de que o homem deseja sexo e a mulher deseja relacionamento – é a exata inversão das noções do pré-iluminismo, que, desde a antiguidade, ligava a amizade aos homens e o sexo às mulheres (LAQUEUR, 2001, p. 15).

Existe, a partir daí, uma reconstrução da mulher como ser genuíno. Ela não precisa mais subjugar-se a ter a mesma natureza do homem, só que aceitando a sua condição de ser menor que ele, imposta pela natureza. As regras foram reescritas, portanto isso abre espaço para discutir e redefinir relações e espaços. Surge a ideia da mulher como ser desconectado da carne, uma espécie de anjo, pouco afetado pela sensualidade “destinado a inspirar no resto da humanidade os

sentimentos de nobreza, generosidade e dedicação” (LAQUEUR, 2001, p. 243). Nasce o mito da dona de casa naturalizada. A mulher que instintivamente se dedica à família, aos afazeres do lar e que é monogâmica por natureza. Ao contrário do macho, que está biologicamente condicionado a fecundar o maior número de fêmeas possível.

Aqui o modelo dos dois sexos incomensuráveis estabelece que, por natureza, não há nuances entre os gêneros, esse passa a ser condicionado pelo sexo biológico, como duas coisas que não podem, de nenhuma forma, serem comparáveis ou dividirem a mesma natureza. A ciência e a medicina têm autoridade e poder total para ditar a conduta e os costumes relacionados à relação entre homem e mulher, e os hábitos passam a ser formulados. O abismo entre os sexos é estabelecido e uma tensão para provar o valor e o poder de cada sexo é aplicada a cada instância das relações: familiares, políticas, de trabalho, religiosas. Ao mesmo tempo em que o modelo do sexo único aprisionava a mulher em uma condição de inferioridade em relação ao homem, o modelo dos dois sexos dá a liberdade para que ela lute para afirmar sua natureza única e seu valor.

3.6 A TRANSITORIEDADE E MULTIPLICIDADE DA IDENTIDADE DE GÊNERO EM TERMOS MITOLÓGICOS E HISTÓRICOS

Vimos, no início deste capítulo, que o mito cosmogônico de que a criação só foi possível com o rompimento de um ovo perfeito que guardava o equilíbrio entre os opostos reverberou e frutificou influenciando várias culturas, desde a religião e a política dos egípcios até a filosofia de Platão. Mesmo culturas orientais, como a cultura indiana tantrista, baseiam seus princípios e práticas na ideia de que o equilíbrio entre os opostos, no caso do tantra entre os sexos, seria a chave para alcançar o divino e deve ser a busca constante da humanidade. Os evangelhos apócrifos com seu Adão andrógino e os ritos de casamento gregos são exemplos de como uma utópica união perfeita entre o masculino e feminino seria uma forma de aproximar a humanidade do divino.

Aproximando-nos mais do nosso senso comum sobre o que seria a androginia, a figura dos anjos vem forçando a fronteira não só entre os sexos mas entre o que conhecemos como bem e mal e espírito e matéria. Anjos são serem limiares por definição, aceitamos o fato de que eles não podem ser enquadrados nas

nossas regras dicotômicas e temos por eles grande simpatia, até em função disso. Os anjos são potenciais propagadores da ideia de não polarização.

Da mesma forma, os orixás dos cultos afro-brasileiros compartilham dessa não-fronteira entre espírito e matéria, Eles, mesmo sendo deuses ou espíritos desencarnados, manifestam-se fisicamente através de seus devotos e interferem fisicamente e ideologicamente no mundo, de forma direta. Não só a capacidade que o orixá tem de apossar-se de um corpo físico que não corresponda ao seu gênero faz com que ele seja um exemplo de uma manifestação não polarizada, mas o próprio fato de transpor a barreira do mundo espiritual para o mundo físico com extrema facilidade também faz com que ele esteja na limiaridade.

Em termos de religião e mito, mesmo não existindo uma sexualidade valorizada ou tratada abertamente, como no caso dos anjos, existe sempre a possibilidade de o divino tocar o humano de alguma forma, em presença. Essa quebra de fronteira entre o mundo espiritual e o físico, aliada a muitas formas e gradações de transposição do sexo biológico são fortes traços de como a ambiguidade, de uma forma geral, pode aproximar-nos de algo que para nós parece inalcançável. Desmaterializar fronteiras pode fazer com que tenhamos mais proximidade com nossa própria humanidade.

Deslocando-nos para termos históricos, observamos na cultura grega uma onipresente predileção e quase obsessão pelo belo. A cultura masculina vigente apreciava a beleza em jovens rapazes e também nas moças. Apesar da relação entre o homem mais velho e o rapaz ser mais valorizada e, ao mesmo tempo, regulada, os gregos apaixonavam-se pela beleza de seus jovens que era cantada em versos, pintada e esculpida. Mesmo em um exemplo dissonante da cultura hegemônica grega, que é o caso do safismo, canta-se a beleza de homens e mulheres, sem distinção de sexo, mas sempre focando nas qualidades físicas de seu objeto de adoração, admiração e amor. Já no modelo do sexo único, fatores andróginos estavam ligados à instabilidade entre gêneros. Estes eram flexíveis e até cambiáveis. Era permitido imaginar uma mudança de gênero e o sexo biológico era apenas um dos fatores que estabeleciam a identidade do sujeito. Na medida em que se estabeleceu o modelo dos dois sexos, essa flexibilidade e as nuances entre os gêneros é perdida e temos uma linha nítida que separa os sexos e os gêneros, essa totalmente ditada por termos fisiológicos e científicos.

Mergulhando nesse panorama mítico e histórico, podemos observar como a sexualidade e a fronteira entre o masculino e feminino foi construída e reconstruída, de diferentes maneiras e com diferente influência na vida cotidiana das pessoas comuns, ao longo dos tempos. Em determinados momentos, nossa capacidade, não só de distinguir, mas de questionar a sexualidade do outro ou mesmo a nossa própria esteve mais ou menos presente e foi mais ou menos determinante da nossa conduta. A construção de identidade de gênero como parte da construção da identidade do indivíduo já foi uma perspectiva viável e a solidificação das fronteiras intransponíveis entre os sexos instituiu-se bem recentemente em nossa história. A homossexualidade masculina, valorizada e permitida mesmo em termos polarizados na antiguidade e além, viu-se colocada como transgressão na medida em que o homem deveria procriar com uma fêmea. Fatores não só religiosos como políticos, territoriais, econômicos e de incremento da população influenciaram para colocar o sexo heterossexual como a forma ideal não só perante Deus, mas perante uma sociedade afligida por mortalidade infantil, guerras e doenças que precisava, incessantemente renovar a sua força de trabalho, tomando como exemplo disso a Revolução Industrial no século XVIII. Se relações homossexuais, ditas infrutíferas, fossem permitidas ou incentivadas muito dessa potencialidade populacional seria desperdiçada.

Fazendo esse tipo de paralelo, podemos relacionar as variadas formas com que as identidades de gênero foram tratadas e como elas estão se construindo na contemporaneidade. Diante de um processo claro de redefinição, tanto teórica como na vida, dos papéis masculinos e femininos, nosso tempo vem testemunhando, mais uma vez, a mudança nas relações entre gêneros e a aceitação e assimilação, ainda que gradual, das mais variadas identidades sexuais, que escapam da construção dicotômica vista a partir do século XVIII, quando o processo civilizatório é definido por uma crescente separação dos papéis de homens e mulheres e onde o comportamento feminino em relação ao sexo é tido como “barômetro moral e agente ativo do aprimoramento da sociedade”. Nas sociedades bárbaras elas acompanhavam os homens nas guerras e eram pouco diferente deles, em sociedades pacíficas e civilizadas a mulher assumiria um papel doméstico e virtuoso, supostamente natural ao seu gênero (LAQUEUR, 2001).

Levando em consideração os novos desafios que enfrentamos e enfrentaremos como sociedade constituída sobre uma base comunicacional e digital,

em que as distâncias e identidades nacionais hoje são facilmente transponíveis, podemos observar também a diluição das razões que levaram a separação dos sexos e o enquadramento dos mesmos em papéis estanques. O crescimento populacional e as novas tecnologias em termos de medicina e ciência são fortes exemplos de como a fronteira entre os sexos pode, em nossa época, não significar mais uma resposta decisiva da humanidade em relação à sua sobrevivência como espécie. Mesmo os movimentos sociais e a participação da mulher na política e na economia são fatores que desestabilizam o processo de controle do corpo feminino e, como veremos no capítulo seguinte, ditam como a mulher assumirá, cada vez mais, posições atribuídas aos homens e vice-versa. Em termos teóricos, a desconstrução de uma lógica cartesiana e o surgimento de teorias mais complexas em relação à filosofia e ao conhecimento de forma geral, trazem atrelados uma concepção de realidade não tão apegadas ao “certo” ou “errado”, sendo assim há uma dissolução geral das dicotomias e que reverbera mais e mais na maneira como construímos o cotidiano: nas relações, na moda, nos hábitos, no trabalho. A ascensão dos transgêneros na mídia, a maneira com que lidamos com as transgressões de vestuário, transgressões profissionais ou ainda a não aceitação da inevitabilidade do papel maternal por parte das mulheres na atualidade são sinais de como nossa história é cíclica e pode estar retomando uma forma antiga de observar homens e mulheres enquanto sujeitos.

4 OUTROS ANDRÓGINOS – CIÊNCIAS MÉDICAS, NATURAIS, ARTES, MOVIMENTOS SOCIAIS E ESTÉTICOS

"Somente as pessoas superficiais não julgam pelas aparências.
O mistério do mundo está no visível, não no invisível."

Oscar Wilde

O Capítulo 4 tratará, num primeiro momento, da visão que a biologia e a medicina têm da androginia, das diferenças básicas entre a androginia e o hermafroditismo e ainda de como a ciência médica, em conjunto com a sociedade, tem lidado com a questão da intersexualidade nos seres humanos, seja ela física ou psicológica. Pode parecer gratuito acrescentar o tópico ligado à medicina junto com todo o desenvolvimento do nosso panorama artístico, cultural e social, porém considera-se primordial o entendimento das questões biológicas e anatômicas e da separação entre a androginia e o hermafroditismo para compreensão de vários dos exemplos que traremos a seguir, assim como das manifestações culturais que veremos mais adiante, ao final do capítulo. A diferenciação entre o andrógino divino, ideal e mitológico em relação ao hermafrodita (indivíduo que nasce com características dos dois sexos biológicos, sejam essas aparentes ou não) é essencial para entendermos como temos lidado, sistematicamente, com situações que escapam ao nosso pleno entendimento quando passam do mítico, do artístico e da fantasia para a vida real.

A forma ampla com que a androginia é tratada no presente capítulo buscou fundamentar e dar relevância ao tema. Assim, essas muitas manifestações e aparições são mencionadas para fundamentar a própria moda e mostrá-la, a seguir, como um reflexo de uma atitude presente em um contexto bem maior, isso justifica a busca de referência em vários âmbitos. Partindo da visão das ciências sobre a fluidez de gênero, falaremos de como alguns dos conceitos tratados se refletem nas artes. Buscamos, assim como no capítulo anterior, pistas contundentes e marcas que, de alguma maneira, modificaram ou reafirmaram a forma como lidamos com a fluidez de gênero e como essa pode vir a tornar-se cicatriz permanente, sedimentando em nosso imaginário uma determinada concepção de masculino, feminino ou, ainda, uma forma harmônica de tratar os dois.

4.1 O ANDRÓGINO NAS CIÊNCIAS MÉDICAS E NATURAIS

“Quer se trate do corpo do outro ou de meu próprio corpo, não tenho outro meio de conhecer o corpo humano senão vivê-lo.”

Merleau-Ponty

O tópico que trata da androginia nas ciências médicas e naturais faz-se necessário pela necessidade de enxergar mais claramente o que foi ditado e o que nos pauta até hoje quando exploramos nossas próprias concepções de gênero e sexo. Nada conseguiu denotar mais antinaturalidade, apesar de citar tanto o “sexo natural”, do que a abordagem médica, biológica e psicanalítica sobre a sexualidade. Nada foi mais diretivo e mandatário sobre o nosso sexo do que a ciência microscópica das evidências. Como refutar a evidência da binaridade sexual se ela se manifesta desde nossos cromossomos até nossas características físicas mais evidentes? E como não considerar esse binarismo que nos acompanha em cada célula como o que deve ser visto e tratado como “o normal”?

Diretamente ligada à irrefutabilidade do dito científico e irremediavelmente colada ao conceito de verdade, a sexualidade heteronormativa tem uma base formal devidamente explicável pela ciência e, conseqüentemente, pela moral, pela religião e pela cultura. Faz parte do quebra-cabeça da nossa construção de naturalidade de gênero o fato de as ciências afirmarem que existem funções primordiais reprodutórias atribuídas aos sexos biológicos e que elas estão acima de qualquer outra forma “transgressora” de sexualidade. Isso desemboca no entendimento que tais funções devem ser refletidas apropriadamente no que se refere ao nosso comportamento social.

Entretanto, na biologia, estudos realizados pelo biólogo Bruce Bagemihl catalogaram cerca de 450 espécies, prioritariamente aves e mamíferos que comportam-se, em vários níveis que vão desde a corte ao parceiro até a criação dos filhotes, de forma homossexual, não descartando, entretanto, comportamentos heterossexuais (BAGEMIHLE, 1999). O mundo animal demonstra, portanto, uma maior tolerância e absorve com naturalidade comportamentos que não estão ligados ao binarismo sexual (e à função reprodutória) e mesmo ao binarismo comportamental inerente a um suposto “gênero natural”. O senso comum diria que, justamente nos animais, esse tipo de comportamento é difícil, se não impossível, de

ser explicado já que eles têm um comportamento sexual e reprodutivo instintivo, baseado na necessidade de perpetuar a espécie e transmitir seus genes. Afora o senso comum, verifica-se esse tipo de comportamento de forma recorrente.

Por conta desse tipo de paradoxo, mesmo sendo muito mais relevante ao objetivo final da pesquisa os aspectos mais amplos e menos pragmáticos no que diz respeito ao hermafroditismo, intersexualidade e androginia, é importante situarmos a medicina, a biologia e a psicologia (bem como alguns de seus desdobramentos jurídicos e na vida cotidiana) dentro do contexto desse estudo, a fim de obtermos uma visão mais completa dos aspectos da fluidez de gênero na atualidade. Começamos pela questão biológica, a bissexualidade embrionária e demais aspectos que nos atingem, enquanto indivíduos que um dia deverão ser apontados como “masculino” ou “feminino”, durante os primeiros momentos e subsequentes eventos a partir da nossa concepção.

A definição de sexo biológico por meio de hormônios andrógenos¹⁹ (em maior grau, no caso um embrião masculino) ou estrógenos (no caso de um feminino) começa a acontecer na oitava semana de gestação. Na verdade, a definição fisiológica, advinda da definição genética, do sexo do futuro humano acontecerá por um processo bastante delicado de produção do hormônio andrógeno. O feto original é, por assim dizer, de estrutura feminina. Caso possua o código genético masculino, é ativada uma bomba de hormônios andrógenos que vão ajudar a construir os órgãos sexuais internos e externos do futuro homem. Caso essa informação genética seja feminina, não será produzida uma quantidade considerável de hormônios andrógenos e o feto seguirá seu desenvolvimento a partir de sua estrutura original e será uma futura mulher. Esse processo pode ser desviado, produzindo corpos ambíguos, pela não produção do hormônio masculino em quantidade suficiente (mesmo sendo um feto geneticamente masculino) ou pela produção equivocada desse hormônio em fetos com carga cromossômica feminina, produzindo andrógenos ao invés de cortisol, por exemplo – lembrando que ambos hormônios (andrógenos e estrógenos) são produzidos em nosso corpo durante toda a vida. Tanto os hormônios andrógenos quanto os estrógenos têm papéis

¹⁹ A palavra “andrógeno”, com a letra “e”, refere-se ao hormônio que confere as características masculinas ao feto e também é o hormônio da libido e da força, agindo nesse sentido em homens e mulheres. É importante diferenciar da palavra “andrógino”, que já foi bem explicada desde a introdução do presente trabalho.

fundamentais no funcionamento do nosso organismo. É importante deixar claro que o papel hormonal é crucial na formação genital e orgânica dos fetos no período pré-natal mas que essa importância não se mantém no período pós-natal. As variações de produção dos hormônios masculinos e femininos são muito mais sutis e suas consequências em nosso comportamento não são inteiramente claras (CANILLAS, 2008).

Dentre os muitos aspectos que podem ser abordados quando da reflexão em termos médicos sobre os corpos ditos “ambíguos”, sem dúvida a questão da reparação ou correção cirúrgica em busca de um sexo “definido” ou “normal” é uma das mais delicadas. A grande verdade da ciência, entre outras coisas, trouxe a certeza de que certos desvios e maus funcionamentos da natureza podem, devem e serão reparados pela mão do homem. Quando a natureza não dá conta de “separar” os sexos em homem e mulher, a lâmina do cirurgião fará o trabalho pelo bem da criança que, caso não sofra uma intervenção não se adaptará socialmente e não terá seu lugar na sociedade normal. Essa é uma verdade científica e médica; decisão que cabe ao médico e aos pais após diagnóstico e avaliação de qual sexo é proeminente no recém-nascido. Estima-se que cerca de 1,7% de todos os nascimentos podem ser enquadrados como com alguma variação genital ou genética correspondente ao que podemos chamar de seres que escaparam da lâmina da natureza.²⁰ A grande maioria, quando possuem características evidentes de intersexualidade, são “consertados” logo ao nascer. Cirurgias corretivas associadas a tratamentos hormonais são medidas padrão para reestabelecer a configuração fisiológica que sustente o coito heterossexual e uma futura aceitação social.

Algo que era, até bem pouco tempo, considerado procedimento padrão e inquestionável para o bem do paciente hoje passa por discussões que tratam não só da funcionalidade efetiva do sexo remanescente como das questões éticas e morais que envolvem a definição forçada e à revelia da vontade consciente do indivíduo que nasce *intersex*. A intersexualidade clínica, apesar de ainda ser classificada como biológica somente (pela coexistência dos cromossomos sexuais, de tecidos testicular e ovárico ou pela existência de características sexuais secundárias masculinas e femininas) hoje começa a ser vista como algo muito mais complexo, que abrange

²⁰ STERLING apud MACHADO, 2008.

aspectos psicológicos e de possibilidades quase infinitas levando-se em conta a fluidez e as diferentes materialidades possíveis aos corpos humanos hoje²¹ Os movimentos feminista, transfeminista e LGBTTT, bem como os teóricos *queer*²² têm sido de fundamental importância na produção de estudos e material informativo sobre as intervenções precoces nos casos de intersexualidade, buscando alternativas e reforçando a ideia de que a cirurgia só deve ser realizada em casos extremos de risco de vida ao paciente.

Dentro do contexto médico e da necessidade de reestabelecer determinada compleição física ou perfil psicológico em casos de infração das normas e regras de constituição sexuais ditas normais, pode-se resgatar a origem da medicalização e do controle sobre as configurações não binárias de gênero mesmo quando estas não passam por um “diagnóstico” na hora do nascimento. Durante a antiguidade e até a baixa idade média poucas crianças eram poupadas caso nascessem com alguma anomalia genital aparente e, caso o fossem, seu destino era quase sempre uma condição menor na sociedade. Circos, prostíbulos ou laboratórios médicos eram a melhor sorte que alguém *intersex* poderia alcançar. Foucault (2001), em seu curso “Os anormais”, atenta para o fato de, quase que ao mesmo tempo (entre os anos de 1850-1890), as anomalias psiquiátricas, bem como a sexualidade passam a ser de ingerência exclusiva da psiquiatria. As três figuras emblemáticas da anormalidade, surgidas entre os séculos XVIII e XIX, (o monstro, o indivíduo a ser corrigido e a criança masturbadora) deixam claro que a anomalia e a sexualidade aberrante vão caminhar, daí para diante, juntas.

Dentre os monstros descritos por Foucault (2001), nos chama atenção o hermafrodita²³ e sua respectiva normatização, medicalização e conformação jurídica. “O hermafrodita é um monstro porque é contra a ordem e a regra ordinária da natureza, que separou o gênero humano em dois: machos e fêmeas” (p. 89). Desde a Idade Clássica, o hermafrodita, enquanto ser humano real, era considerado uma

²¹A diferenciação clara de termos como intersexualidade, bissexualidade e transexualidade ou transgênero são de suma importância para situarmos o lugar de cada um desses discursos no que se refere à construção argumentativa apresentada aqui. Intersexual é o sujeito que nasce com carga genética ou características externas dos dois sexos biológicos; bissexual é o sujeito que se relaciona, sexualmente e/ou afetivamente, ou ainda que sente atração, por indivíduos dos dois sexos; transsexual é o sujeito que interfere no seu sexo biológico com o intuito de assumir, total ou parcialmente, características físicas ou papel social comumente associados ao sexo biológico oposto.

²² As teorias *Queer* serão abordadas no final do presente capítulo.

²³ A origem do termo hermafrodito(a) e seu mito serão abordados no tópico 4.2.

monstruosidade e até o século XVI, caso sobrevivessem ao nascimento, eram queimados vivos caso fosse verificados sinais dos dois sexos. Já a partir do século XVI, até casos relatados no século XVIII, eram julgados, examinados por médicos para que fosse aferido qual o sexo predominante fisiologicamente e a pena era que se vestissem e se comportassem de acordo. Em caso de infração, aí sim, eram condenados à morte por sodomia (FOUCAULT, 2001).

A evolução da jurisprudência do século XVI para o século XVIII é que, depois de abolida a pena de morte, antes era vetado ao condenado todo e qualquer contato sexual com outro indivíduo, seja qual for o sexo do parceiro. Já no século XVIII, o condenado poderia relacionar-se com indivíduos do sexo oposto àquele que foi “diagnosticado” como sendo seu sexo dominante ou seu sexo fisiológico “verdadeiro”. A normatização e o domínio científico e médico sobre a sexualidade, nesses casos, vem para amenizar sistematicamente o caráter monstruoso da não conformidade ao gênero binário²⁴ e, de certa forma, atenuar a pena capital e o celibato impostos a esses indivíduos até então. A medicina passa a dar conta, não só da figura do hermafrodita, mas daquele indivíduo que, mesmo não tendo fisiologicamente a junção dos dois sexos preferem a companhia e o relacionamento sexual e afetivo com pessoas do mesmo sexo:

A monstruosidade não é mais, portanto, a mistura indevida do que deve ser separado pela natureza. É simplesmente uma irregularidade, um ligeiro desvio, mas que torna possível algo que será verdadeiramente a monstruosidade, isto é, a monstruosidade da natureza (FOUCAULT, 2001, p. 91).

Então, passa-se a diagnosticar e vigiar não somente os indivíduos hermafroditas (aqueles que apresentam alguma marca física inegável de sua intersexualidade), mas também aqueles que, mesmo com seu sexo biológico definido, praticam sexo ou têm relacionamentos afetivos com pessoas do mesmo sexo ou ainda apenas caminham, se vestem ou gesticulam de uma forma que não está inteiramente de acordo com aquilo que foi determinado por seu nascimento,

²⁴ Gêneros “não binário” (ou Genderqueer) é um termo utilizado para cobrir todas as identidades de gênero que não enquadram-se nas categorias “homem” ou “mulher”. Essa denominação abarca tanto pessoas que estabelecem relações afetivas ou sexuais com pessoas do mesmo sexo biológico, como pessoas que somente não se identificam a identidade de gênero masculina ou feminina; bem como pessoas que “fluem” entre esses gêneros. Inclui também os transgêneros, bigêneros e os agêneros, ou qualquer outra configuração identitária que seja manifestada por parte do sujeito.

segundo as regras da heteronormatividade. É nesse contexto que surge a figura do monstro moral, aquele que não mais é condicionado pela natureza, mas tem em si uma monstruosidade comportamental, já não é mais um pobre ser que teve o infortúnio de nascer “anormal”; é alguém que mesmo com todas as funções orgânicas em ordem para levar uma vida normal, optou por ser um monstro. Apesar de observarmos uma atenuação na penalização jurídica sobre esse tipo de ocorrência e prática no decurso dos séculos XVI, XVII e XVIII, é evidente a eclosão da figura do monstro moral no romance gótico e a decadência efetiva da figura do andrógino e do hermafrodita ao contexto pornográfico entre os séculos XVIII e XIX. Ainda observa-se nesse contexto o surgimento dos tratamentos psiquiátricos aplicados sobre os homossexuais como a castração química, eletrochoques, internações forçadas, etc.

Dessa forma é possível afirmar que tanto o hermafroditismo, a androginia, a homossexualidade ou qualquer forma alternativa de comportamento relativo ao gênero ou ao sexo são tratados como distúrbios (físicos, morais ou psiquiátricos) a serem corrigidos e medicalizados a qualquer custo. Isso com o intuito de corrigir qualquer desvio à norma vigente e garantir o conforto e a tranquilidade que darão suporte à família. Dessa forma, podemos observar, analisando os aspectos médicos e jurídicos referentes à ambiguidade de gênero, que o indivíduo desviante na prática é sempre tratado como pária e, se não poder ser “consertado” será eliminado ou viverá à sombra da sociedade composta de seres normais.

A psicanálise junguiana tem uma forma muito própria para lidar com a energia do masculino e do feminino. Muito semelhante às convicções sobre gênero que vimos nas religiões de tradição tântrica, a psicanálise coloca essas duas energias dentro de cada ser humano e as aponta como “figuras interiores” (FRANZ, 2008) que tanto promovem a evolução como são responsáveis por distúrbios de natureza psicológica. A dinâmica entre os elementos masculinos e femininos da personalidade é parte do processo de individualização que seria a harmonização do consciente com nosso próprio centro interior ou *self*, ou seja, um profundo processo de autoconhecimento.

O elemento feminino, chamado *Anima*, apresenta-se como os aspectos da persona feminina quando manifestados no homem. Assim como vimos anteriormente, são designados como características desse elemento feminino toda a sorte de estereótipos culturalmente reportados às mulheres: a instabilidade

emocional, a intuição e a profecia, a receptividade emocional, a capacidade de dar amor, a proximidade com a natureza e uma relação muito mais íntima com o próprio inconsciente. A *Anima* afasta o homem da realidade e o torna egoísta. Obviamente, os distúrbios ligados ao *Anima* no homem são relacionados, segundo a psicanálise, com o relacionamento que o indivíduo do sexo masculino construiu com a própria mãe:

Nas suas manifestações individuais, o caráter da *anima* de um homem é, em geral determinado por sua mãe. Se o homem sente que a mãe teve sobre ele uma influência negativa, sua *anima* vai expressar-se, muitas vezes, de maneira irritada, depressiva, incerta insegura e suscetível. (...) Se por outro lado a experiência de um homem com sua mãe tiver sido positiva, sua *anima* também poderá ser afetada, mas de um modo diferente, tornando-o efeminado ou submisso à mulheres, incapaz, portanto, de lutar em face às dificuldades da vida. Uma *anima* desse tipo pode fazer do homem um sentimental, ou deixá-lo melindroso como uma solteirona, ou tão sensível como aquele princesa dos contos de fadas que, mesmo deitada sobre trinta colchões ainda sentia um pequeno grão de ervilha (VON FRANZ, 2008, p. 236-8).

Como podemos observar, segue o discurso que separa incomensuravelmente o masculino do feminino e também que manifesta como desorientador e destrutivo a manifestação de características opostas ao sexo natural de cada indivíduo. Com o *Animus* não acontece diferente. Ele é a personificação masculina no inconsciente da mulher e manifesta-se como algo obstinado e resolutivo, com firmeza de caráter e com autoridade sobre os outros. O *Animus* nunca aceita a ambiguidade, preza pela ordem e pela atribuição de “certo” e “errado” a todas as situações. Coloca a mulher em um casulo de pensamento de onde ela projeta como o mundo deveria ser, idealmente, e não como ele acontece na prática, com suas falhas e perturbações. Assim como a *Anima* do homem é influenciada pela mãe, o *Animus* na mulher é influenciado pela relação com o pai, determinando como essa mulher irá se relacionar com as inevitabilidades e os ambientes desordenados do mundo real.

A psicanálise junguiana estabelece, portanto, que muitas das patologias apresentadas nos pacientes têm uma origem no desequilíbrio interno em relação às manifestações de gênero interiores. Mas nem tudo é sofrimento, caso o indivíduo desenvolva a capacidade de acessar a energia do gênero oposto ao seu e extrair dela ensinamentos úteis para a construção de sua personalidade, esse processo

ajudará a compor o que é chamado de *self*, que é, em suma, quando o inconsciente e o consciente conseguem trabalhar juntos e em harmonia.

Porém, é importante relembrar a patologização de qualquer manifestação de gênero dissonante, bem como toda a construção feita em torno disso, que tem no processo de individualização ligado ao gênero uma de suas manifestações mais suaves, e nos tratamentos médicos e psiquiátricos impostos aos homossexuais e intersexuais seu aspecto mais nefasto. A fusão, aproximação ou inversão dos aspectos masculinos e femininos e suas características são sempre tidos como um problema de ordem e de estruturação do mundo como ele deve ser. A grande fuga para esse tipo de comportamento ou configuração da personalidade humana tem sido as artes. Seja na representação ou efetiva existência de tais sujeitos no mundo, a maioria das manifestações artísticas acolhe os desviantes e os dá um lugar de fala, mesmo que esse não modifique politicamente o cenário. A resignificação do indivíduo *interssex* parece a mais difícil, pois a cruzeza e a desfaçatez da representação dos indivíduos que, congenitamente ou voluntariamente, carregam a marca da transsexualidade, parece que tem sido o maior desafio das artes, em termos de contribuir para uma maior aceitação e autoaceitação das novas configurações de gênero, como veremos a seguir.

4.2 O ANDRÓGINO NAS ARTES

“No culto da beleza não há nada de são.
Esse culto é esplêndido demais para ser são.”

Oscar Wilde

Vendo a história da arte como uma disciplina essencialmente humanista, como bem definiu Panofski (1955) no livro *Significado nas artes visuais*, visa-se reavivar, a partir de alguns exemplos colocados aqui, o papel tanto das androginias quanto dos hermafroditismos nos vários espaços temporais onde foram apresentados e como tais representações foram posicionadas perante a sociedade dentro de cada época. Tanto nas artes visuais estáticas (pintura, escultura, fotografia) como nas artes cênicas e de imagem em movimento (teatro, cinema) quanto na música, os agêneros, bigêneros, transgêneros e figuras representantes de gêneros aberrantes em relação à binariedade tiveram destaque e fizeram surgir questionamentos. Exploraremos, então, essas aparições e manteremos o foco em

como essa arte foi recebida e consumida a seu tempo. Conceitos chave referentes à nomenclatura dos diversos tipos de indivíduos que não se encontram dentro de uma classificação binária de gênero serão apresentados e desenvolvidos durante os tópicos a seguir, quaisquer esclarecimentos adicionais que se façam necessários referentes a estes conceitos serão feitos nas notas de rodapé.

4.2.1 O andrógino nas artes visuais – breve iconologia

“Todas essas coisas tiveram início em alguma outra criatura.”

Ovídio

Dentro do que já colocamos no Capítulo 2 sobre os métodos de interpretação de imagem que serão empregados no presente trabalho, queremos lembrar que nossa visão sobre os exemplos que serão apresentados nesse capítulo contarão com as três camadas de mensagem da qual falou Panofsky e que tentaremos sempre contemplar aqui: o tema natural, o tema convencional e o significado intrínseco. Tentaremos não empreender a mera descrição (domínio da iconografia), mas sim intentar a reflexão sobre “como tendências essenciais da mente humana foram expressas por temas e conceitos específicos” – especificidade da iconologia (PANOFSKY, 1955, p. 65). Dessa forma, poderá ser observado o permanente esforço por interligar artistas, obras, contextos e tempos a fim de ter uma compreensão mais global no que se refere à androginia nas artes.

Começaremos o tópico sobre os andróginos nas artes elucidando uma confusão constante e que se faz relevante para todas as reflexões que possam se feitas a partir dos exemplos apresentados aqui. A androginia e o hermafroditismo são duas formas inquestionáveis de expressão da fluidez de gênero. O hermafroditismo, como visto no tópico anterior, é uma manifestação física e que pode, ou não, exibir sinais externos. O hermafrodita verdadeiro é aquele que possui os dois sexos manifestados interna e externamente e é um distúrbio extremamente raro – lembrando que outras formas de anomalia genital ocorrem de forma congênita, como os clitóris aumentados, muitas vezes confundidos com pênis e estirpados, mutilando a criança. Já o pseudo-hermafroditismo configura-se pela presença externa de somente um dos genitais (masculino ou feminino) e a presença de tecidos gonadais do outro sexo (ovários ou testículos) internamente. Quase

impossível de ser diagnosticado na infância, geralmente é descoberto na puberdade ou na vida adulta pelo aparecimento de características sexuais secundárias do sexo oposto ao sexo genital. É uma condição mais comum que acontece em vários graus, dificultando ainda mais o diagnóstico e suposto “tratamento”. A definição exposta acima é muito diferente do que temos definido como o andrógino, com seu caráter mais sutil. Mesmo assim, trata-se de uma forma de manifestação da ambiguidade de gênero que vale ser descrita e explorada como parte da pesquisa aqui proposta.

O mais famoso exemplo de representação de um hermafrodita (provavelmente um pseudo-hermafrodita) que temos hoje se encontra no Museu do Louvre e é uma cópia em mármore de um original atribuído a Policleto chamado “O Hermafrodito Dormente”.



Figura 10 - O Hermafrodito Dormente (cópia romana do original de Policleto, séc II a.C), encontrada nas Termas de Diocleciano, Roma, Itália. Atualmente, no Museu do Louvre, França. Dimensão: Comprimento: 169cm; largura: 89cm.

Fonte: Site Oficial do Museu do Louvre. Disponível em <<http://www.louvre.fr/>>.

O Hermafrodito é um personagem na mitologia grega, primeiramente narrado por Ovídio, filho de Hermes e Afrodite. Ele era um belo rapaz que, aos 15 anos, resolveu viajar pelo mundo e acabou chegando a um lago chamado Sálmacis onde habitava uma linda ninfa de mesmo nome. A ninfa apaixonou-se por ele, mas ele a repeliu; então ela fingiu conformar-se, esperando por uma oportunidade.

Quando o rapaz estava banhando-se distraidamente no lago, a ninfa o abraçou com força e pediu aos deuses que eles jamais se separassem novamente.



Figura 11 - Sálmacis e o Hermaphrodito. Roberto Ferri, 2014. Dimensão: 100cm de diâmetro.
Fonte: Disponível em <http://www.robertoferri.net/gallery_0905/006%20Salmace%20e%20ermafrodito%20II%20olio%20su%20tav%20cm100.jpg>.

Os deuses, atendendo ao pedido da ninfa, fundiram os dois em uma só criatura. Por sua vez, Hermafrodito suplicou aos deuses que todo homem que se banhasse no Lago Sálmacis perdesse sua virilidade (GUIMARÃES, 2004). O Hermafrodito, diferentemente do Andrógino de Platão, não aparece no mito de Ovídio com qualquer característica divina, apesar de seus pais serem deuses, e são ressaltadas como características principais sua beleza e sua natureza dupla que faz dele um ser diferente, mas não ideal. Sua natureza é a de excesso e de algo íntegro que foi corrompido. Diferente do andrógino primordial, ele não é fruto de uma união perfeita ou o final de uma longa busca por completude. É um ser atormentado por seu caráter dual e cuja amargura faz com que queira punir a todos sem exceção:

Através do mito, uma desqualificação do feminino e da mulher é apresentada e a ideia de ambiguidade sexual mostra-se um mau augúrio, um triste destino a ser evitado. Por ser feminina, e assim entendida como um masculino não completamente evoluído, a ninfa enfraquece Hermafrodito ao unir-se a seu corpo. Assim, a união dos dois sexos parece ferir não apenas a hierarquia de uma ordem divina (do masculino sobre o feminino), mas principalmente a social, que teme a desorganização de um

mundo com papéis bem distintos e claramente delimitados, arriscando pela proximidade perigosa entre os sexos, seus papéis e lugares sociais, o retorno ao imaginado caos social, um mito tão estruturante e persistente como o da idade do ouro primordial, da qual os andróginos faziam parte (LEITE JR, 2009, p. 295).

Como vimos no item anterior, e podemos observar aqui, o hermafrodita e o andrógino têm leituras diferentes e denotam sentidos quase opostos em termos de imaginário.

Em termos de estatuária greco-romana, existem exemplos muito antigos de como e por que se representava o hermafroditismo na antiguidade ocidental além do famoso Hermafrodito do Louvre. Foram encontradas em grande número estátuas de pequena dimensão em terracota e mármore com a representação de um Hermafrodito na posição chamada de “*Anasyromenos*” na qual vestes femininas são erguidas em um gesto de exposição deliberada dos órgãos sexuais. Os hermafroditos *anasyromenos*, são figuras que possuem vestes longas e leves, seios femininos e que aparecem erguendo o vestido e desnudando órgãos sexuais masculinos. As mais antigas destas figuras datam do século oitavo antes de Cristo e foram encontradas, principalmente, na Itália e Grécia. Muitas das figuras aparecem amamentando ou cuidando de crianças, configurando assim divindades maternais e ligadas à fertilidade. Num contexto votivo, os hermafroditos aparecem tanto como divindades da fertilidade como amuletos que espantam o mau-olhado, assim, as pessoas tinham esse tipo de estatueta para proteção (AJOOTIAN, 1995). Esse exemplo da estatuária greco-romana serve para ilustrar como a representação do hermafrodita é feita, invariavelmente ligada aos órgãos genitais.

Em Mali, existem exemplos de estatuetas hermafroditas que tem um caráter semelhante. Os hermafroditas, juntamente com os gêmeos e os albinos, são considerados seres metafísicos e são representados em forma de estatuetas com caráter votivo. Denominados de *tyétémousotéw* (que quer dizer literalmente “nem homem, nem mulher”) são divindades consideradas simultaneamente homem e mulher, mas também como “gêmeos de si próprios”, são vistos como a dualidade em um só ser e também como ser primordial da criação, no qual habitava o masculino e o feminino, em um tempo onde o mundo ainda não tinha encontrado o equilíbrio no qual se desenvolveria a criação. Da mesma forma que vimos em outros exemplos, os indivíduos nascidos com características hermafroditas nessa sociedade são marginalizados e considerados impróprios. Porém, a razão disso é que, nessa

mitologia, são vistos como seres que são anteriores a um estado de equilíbrio que foi estabelecido no mundo (*dali flana*) e uma demonstração do caos que se instaurava no mundo antes da interferência divina. Eles não são circuncidados ou integrados à sociedade e permanecem em um estado de eterna infância, ao longo de toda vida (IMPERATO, 2008).

Sendo assim, hermafroditas serão representados desde a Antiguidade explicitamente e mostrando as características físicas da sua ambiguidade (seios e genitálias masculinas, por exemplo). A esse tipo de representação mais explícita, podemos reunir ainda os transexuais masculinos contemporâneos (“bonecas”) que não fizeram a operação de troca de sexo, ou seja, adquiriram através de hormônios e/ou cirurgia plástica características femininas mas mantiveram o órgão sexual masculino. Nesses casos, o foco é sempre o órgão genital e a perturbação explícita causada pela mistura de características masculinas e femininas, sem deixar qualquer espaço para a imaginação, explorando o pornográfico como uma afirmação e como um manifesto de outras formas de configuração corporal. Observamos esse traço em obras contemporâneas dos fotógrafos Joel-Peter Witkin e Terry Richardson.



Figura 12 - Madame X, San Francisco. Joel-Peter Witkin, 1981. Atualmente, no Musée d'Art moderne et contemporain, les Abattoirs de Toulouse, França. Dimensão: altura: 71cm; largura: 71cm.
Fonte: Disponível em <<http://www.photo.rmn.fr/C.aspx?VP3=SearchResult&IID=2C6NU0CVNJC3>>.



Figura 13 - A) "Stante Hermaphroditus" estatueta romana em mármore do período imperial (séc. III), provavelmente cópia de um original grego. Encontrada em Monte Porzio Catone, Itália em 1781. Coleção Borghese, Roma. **B)** Nu. Terry Richardson.
Fonte: Hanson (2008).

A ambiguidade de sexo/gênero ligada ao monstruoso ou ao pornográfico pode ser observada em muitos outros exemplos. O cinema pornográfico, e mesmo o que não pode ser considerado pornográfico, explora, explicitamente ou não, cada vez mais as narrativas ligadas à temática transgênero e às inúmeras formas que temos, nós como sociedade, tentado absorver esse tipo de manifestação. Seja de forma caricata ou dramática, as narrativas que abordam a temática transgênero ou hermafrodita sempre apresentam personagens atormentados, infelizes e que têm dificuldade de aceitação de sua própria condição no mundo. O filme americano de muito sucesso nos anos de 1990 chamado *Traídos pelo desejo*, o espanhol *20 centímetros* ou o português *Morrer como um homem*, são somente alguns exemplos de uma vasta lista de narrativas abordando as mais diferentes facetas e gradações

de transgenia, veremos outros exemplos mais adiante.²⁵ A grande luta dos movimentos gays e transfeministas pela desmedicalização de determinadas condições congênitas, bem como a construção da autoestima *trans* justifica-se ao observarmos esse contexto. Mesmo o imaginário ainda subordina o indivíduo que transgride as regras de sexo e gênero impostas pela natureza e pela cultura a um papel estreitamente ligado ao sexo, ao crime ou à doença, mental ou física. Judith Butler fala sobre esse novo desafio em seu livro *Undoing Gender*:

Se uma ou duas décadas atrás, a discriminação de gênero era aplicada tacitamente contra as mulheres, isso não serve mais como moldura exclusiva para a compreensão do seu uso contemporâneo. A discriminação contra as mulheres continua - especialmente contra as mulheres pobres e de cor, se considerarmos os níveis diferenciais de pobreza e de alfabetização, não só nos Estados Unidos, mas globalmente, - assim esta dimensão da discriminação de gênero continua a ser crucial para o conhecimento. Mas sexo agora também significa identidade de gênero, uma questão particularmente relevante na política e na teoria transgênero e de transexualidade. Transgênero refere-se às pessoas que se identificam ou que vivem como um outro gênero, mas que pode ou não ter passado por tratamentos hormonais ou operações de redesignação de sexo. Entre transexuais e transgêneros, há aqueles que se identificam como homens (se do sexo feminino para masculino) ou mulheres (se do sexo masculino para feminino), e ainda outros que, com ou sem cirurgia, com ou sem hormônios, identificam-se como trans, como trans-homem e trans-mulher; cada uma dessas práticas sociais carrega encargos sociais distintos e promessas. (...) Coloquialmente, "transgênero" pode aplicar-se a todo o intervalo dessas posições. Transgêneros e transexuais são submetidos à patologização e à violência, isto é, mais uma vez, agravada no caso das pessoas trans de comunidades de cor. A perseguição sofrida por aqueles que são "lidos" como trans ou descobertos sendo trans não pode ser subestimada (BUTLER, 2004, p. 6).²⁶

Dessa forma, abate-se sobre a imagem do hermafrodita e do transgênero os mesmos estigmas de outrora e reafirmam-se preconceitos e supostas inadequações.

²⁵ Falaremos sobre "o andrógino no cinema" no tópico 4.4, p. 139 do presente capítulo.

²⁶ "If a decade or two ago, gender discrimination applied tacitly to women, that no longer serves as the exclusive framework for understanding its contemporary usage. Discrimination against women continues—especially poor women and women of color, if we consider the differential levels of poverty and literacy not only in the United States, but globally—so this dimension of gender discrimination remains crucial to acknowledge. But gender now also means gender identity, a particularly salient issue in the politics and theory of transgenderism and transsexuality. Transgender refers to those persons who cross-identify or who live as another gender, but who may or may not have undergone hormonal treatments or sex reassignment operations. Among transsexuals and transgendered persons, there are those who identify as men (if female to male) or women (if male to female), and yet others who, with or without surgery, with or without hormones, identify as trans, as transmen or transwomen; each of these social practices carries distinct social burdens and promises. Colloquially, "transgender" can apply to the entire range of these positions as well. Transgendered and transsexual people are subjected to pathologization and violence that is, once again, heightened in the case of trans persons from communities of color. The harassment suffered by those who are "read" as trans or discovered to be trans cannot be underestimated." Tradução da autora.

Mesmo quando partimos do contexto votivo relacionados às estatuetas greco-romanas ou as de Mali, esbarraremos nas práticas adotadas quando do nascimento de uma criança com qualquer tipo de ambiguidade aparente. O infanticídio pode ter diminuído, mas a violência praticada contra esses indivíduos segue até os dias atuais em forma de procedimentos médicos; e a forma como são representados nas narrativas cinematográficas, por exemplo, e retratados vem mudando lentamente, graças ao ativismo e à conscientização dos movimentos políticos, sociais e culturais ligados à cultura gay e trans, como veremos mais adiante.

Fica claro, desde o início do capítulo, que existe uma separação entre a androginia e o hermafroditismo. O abismo é reforçado ou tenta-se reforçar a cada manifestação de gênero e suas ambiguidades. Porém observaremos diante dos exemplos que serão apresentados, que essa linha que, em um primeiro momento parece demarcada e definidora, acaba, ela mesma, atenuando-se e “brincando” com a suposta separação entre uma ambiguidade mais espiritual (a androginia na sua face religiosa, mítica ou assexuada) e uma ambiguidade intimamente ligada aos órgãos genitais e ao sexo (o hermafroditismo explicitado na pornografia ou no grotesco) e nosso panorama atravessará momentos em que a referida separação é maior, menor ou inexistente. Androginia e Hermafroditismo eles mesmos se hibridizam entre si e contribuem para uma imagem de fluidez de gênero que pode ser veiculada não só no contexto pornográfico *underground*, mas que povoa a publicidade, a moda e o dia a dia. Exploraremos esse tipo de composição ao final do capítulo.

A fluidez de gênero aparece em muitos exemplos e em quase todos os movimentos na história das artes. Perpassaremos alguns mais contundentes nas artes visuais e tentaremos traçar paralelos entre as mais variadas artes em seus diversos tempos, fazendo conexões entre a arte da antiguidade, idade média, renascença, modernidade e as manifestações contemporâneas. Não será respeitada, necessariamente, uma ordem cronológica, dando maior importância às conexões e continuidades formais que acabaram sendo identificadas. Isso é condizente e contribui com o método de interpretação que é adotado, mais adiante, para os ensaios selecionados.

Visto que já observamos como o classicismo grego lidava com a beleza e o gênero em termos de arte e cultura e como esse molde acabou por forjar a ideia que temos de belo e bom, bem como observamos o tratamento dado aos hermafroditas

na Antiguidade, passaremos a observar como a visão sobre o corpo, o masculino e o feminino, bem como suas nuances, desenvolveu-se nas artes durante o período da Idade Média. Esse longo período histórico, que vai desde o séc. V até o séc. XV, possui distinções ao longo dos seus 10 séculos. Tentaremos abordar aqui alguns conceitos que se fazem gerais ao longo de todo o período.

Umberto Eco (2002), no livro *História da beleza*, fala da Idade Média como um período em que se aceita a existência da dualidade dos elementos: “no simbolismo medieval cada coisa pode ter dois significados opostos, segundo o contexto que é vista (assim, o leão pode simbolizar às vezes Cristo e às vezes o Demônio)” (p. 121). Dessa forma, podemos imaginar que o sexo e o gênero humano bem como suas representações também acabam por partilhar dessa visão. A mulher é vista como a prostituta e a mãe; como o caminho para a perdição e como a grande consoladora da humanidade. O homem é visto como a imagem de Deus e como a fonte de todos os males e imperfeições do mundo.

O andrógino, na Idade Média, estava lotado no campo dos monstros lendários e raças que habitavam terras misteriosas e distantes, junto aos faunos, cíclopes e unicórnios. Eles tanto assustavam como fascinavam:

Aninha-se entre tais incríveis coisas uma criatura bissexuada. Que tem o seio direito de homem, para trabalhar sem incômodo, e o esquerdo feminino, para poder aleitar os neonatos. Segundo alguns, copulariam entre si alternadamente, conseguindo, assim, reproduzir-se (ECO, 2002, p. 139).



Figura 14 - "Andrógino" nas crônicas de Nuremberg (publicadas em 1493).

Fonte: Disponível em <<http://dl.wdl.org/4108/service/4108.pdf>>. Acesso em 27 de maio de 2014.

Mesmo sendo um mostro, ainda assim a monstruosidade na Idade Média era vista como parte dos desígnios de Deus e os monstros como parte complementar do que é belo; o mau como parte inerente do bom. Os monstros fantásticos eram fonte de inspiração e fascinação, eram encantados; porém já vimos que o mesmo fascínio não era exercido pelos humanos que, efetivamente, nasciam portando qualquer sinal de hermafroditismo.

O diabo também é representado, por vezes, com uma junção dos órgãos genitais e características sexuais secundárias de homem e mulher. Ele representa tudo o que romperia com a frágil harmonia e ordem que marca o domínio de Deus sobre a terra – assim como os hermafroditas de Mali:

Apesar de a grande maioria das representações de tal entidade mostrá-la principalmente como masculina, pois sua versão feminina ganha cada vez mais espaço na imagem da bruxa, quando satã é associado à união do masculino e feminino, ele está mais para os dois sexos no corpo, como os hermafroditas, do que os dois gêneros no espírito, sem foco algum nos genitais, como o andrógino que, por estar mais associado ao mundo ideal e mais afastado da matéria, não por acaso, foi relacionado ao Cristo. Dessa maneira, forma-se gradualmente uma relação sutil na qual o Cristo e seus anjos são quase assexuados, pois o que importa são as sutilezas do espírito em manifestações de masculinidade ou feminilidade, enquanto o diabo e seus demônios tornam-se hipersexuados, focando na genitalidade corporal todo o desregramento cósmico da junção macho e fêmea (LEITE JR, 2009, p. 299).

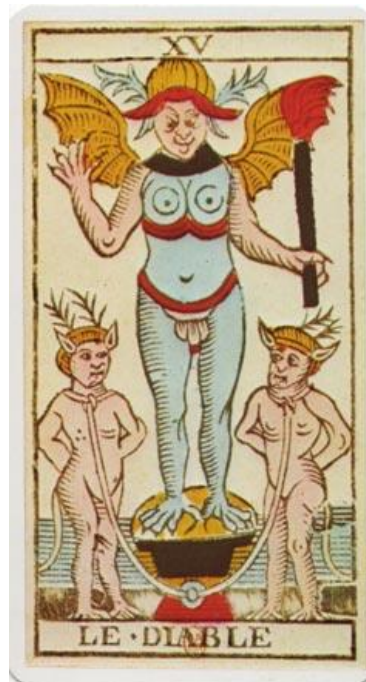


Figura 15 - "Le Diable" no Tarot de Merseilles.

Fonte: Disponível em <<http://www.shante-ishta.be/wp-content/uploads/2011/10/tarot-vision-afbeeldingen-167.jpg>>. Acesso em 05 de junho de 2014.

Assim temos, também na Idade Média, a separação entre o andrógino espiritual e o hermafrodita genitalizado – que desemboca na separação entre Cristo, filho de Deus, e o Diabo, príncipe das trevas. Começa a desenhar-se o que chamaremos, no final do presente capítulo, de “Andrógino Convergente” e “Andrógino Divergente”, conceito fundamental que será desenvolvido mais profundamente no último capítulo.

De uma forma geral, na Idade Média não se valoriza a representação dos corpos e de seus atributos pois o corpo é considerado algo a ser ignorado e a carne o pior dos pecados. Toda a arte da Idade Média aproxima os corpos anatomicamente e dessexualiza as formas, ainda que mantendo forte separação entre os sexos no que diz respeito às vestes. Existe uma certa volatilidade em termos de gestos e uma disseminada expressão esquiva na forma como o corpo é representado. Segundo Gombrich (2008), o artista que quebra com a tradição da assexualidade é Donatello. Comparando as obras de Donatello com as estátuas das catedrais góticas, Gombrich (2008, p. 230) fala do rompimento do artista com a tradição medieval: “Essas estátuas góticas pairavam ao lado dos pórticos em filas hierárquicas e solenes, parecendo seres de outro mundo”. Donatello abandona a passividade e a expressão angelical dos rostos. Ele é apontado como um transgressor da representação assexuada. Longe da negação do corpo ou de uma apatia física representada nas figuras humanas de até então, é uma obra dele que será apontada aqui com seus claros traços de androginia e de inegável sensualidade.

O Davi de bronze de Donatello (Figura 16) é uma das representações que o artista fez da famosa passagem bíblica. A primeira estátua, feita em mármore no ano de 1409, nem de longe traz magnetismo dessa imagem posterior. O Davi jovem e de gestos delicados é representado nu em toda sua beleza e com um inegável ar de vitória. A naturalidade com que ele segura a espada de nada lembra as figuras formais da arte gótica e denota a leveza que veremos em muitas imagens da androginia subsequentes. O andrógino que desafia a gravidade e traz em si a capacidade de desafiar as leis naturais é um dos traços mais marcantes que veremos permeando as imagens de androginia até a atualidade.



Figura 16 - Davi de Donatello, 1440. Atualmente, no Museo Nazionale del Bargello - Florença, Itália. Dimensão: 1,58m.

Fonte: Da autora.

Adentrando o período da Renascença, o primeiro apontamento que faremos será referente à obra de Botticelli. Seus corpos adolescentes expressam o ideal de pureza e confundem o observador por sua androginia, pela similaridade dos rostos e natureza gestual. A pesquisadora Sophie Mijolla-Mellor (2008), em seu artigo “L’image du corps adolescent chez Botticelli”, apontará para algumas obras onde a androginia fica evidente e oscila entre a androginia ideal (própria dos anjos circundando a virgem) e a androginia sensual (no caso do casal de Zéfiro em “O Nascimento de Vênus”, por exemplo). Esse eterno cambalear e a tensão entre forças, presente na obra de Botticelli, é identificado por Aby Warburg e permeia todo seu trabalho. As figuras andróginas na obra de Sandro Botticelli aparecem em seus principais trabalhos e fazem da representação da adolescência um misto de pureza, inocência quanto aos próprios encantos e sedução que perturba e conduz o olhar. Mesmo quando retratando anjos, os andróginos de Botticelli não são *assexuados*,

mas sim *ambíguos*²⁷ (MIJOLLA-MELLOR, 2008) e, portanto, extremamente inquietantes.



Figura 17 - A) Sandro Botticelli. A Virgem com o menino e outros anjos, cerca de 1478. Atualmente, em Gemäldegalerie Berlin | Berlin - Alemanha. Dimensão: 1,35m de diâmetro. **B)** Sandro Botticelli. O Nascimento de Vênus (detalhe), cerca de 1485. Atualmente, na Galleria degli Uffizi | Firenze - Florença - Itália. Dimensão: 1,73 x 2,79m.

Fonte: A) <http://warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/4410>; B) <http://warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/971>.²⁸

Ao mesmo tempo em que Botticelli tenta concentrar o encanto dos dois sexos nas figuras andróginas ele também sugere uma aparente dessexualização (provavelmente em função da moral de sua época), mas sem nunca deixar de apontar para uma possível sedução seja na pose entrelaçada do casal de Zéfiros, seja em São João e seus gestos, ou seja ainda no olhar oblíquo dos anjos. Botticelli não abandona jamais a questão física, a presença desses seres. Não faz deles etéreos demais, desconectados. Os andróginos de Botticelli nos olham, mostram

²⁷ Grifo da autora.

²⁸ O Banco Comparativo de Imagens Warburg, do Centro de História da Arte e Arqueologia da Universidade Estadual de Campinas, é um site onde as obras de arte são cadastradas e podem ser buscadas através de palavras chave. A proposta é aplicar ao ambiente virtual a ideia de Pathosformel de Warburg, associando as imagens por semelhança através da busca textual do usuário. Site: <http://warburg.chaa-unicamp.com.br/>.

seus corpos e gesticulam deliberadamente, fortemente. Sem dúvida o olhar é um dos elementos-chave que nos trazem à presença deles.



Figura 18 - Sandro Botticelli. Virgem e o Menino com o Jovem São João Batista , 1470 - 1475. Atualmente, no Musée du Louvre | Paris - França. Dimensão: 90 x 67 cm.
Fonte: Disponível em <<http://warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/9055>>.

Outro artista que retratou São João Batista, entre os anos de 1510 e 1516, foi Leonardo da Vinci.



Figura 19 - A) São João Batista, Leonardo da Vinci, 1513-1516. Atualmente no Musée du Louvre, Paris, França. Dimensão: 69 cm x 57 cm. **B)** Baco ou São João na Natureza. Leonardo da Vinci, 1510-1515. Atualmente, no Museu do Louvre . Dimensão 177cm X 115cm.
Fonte: A) <http://www.ufrgs.br/napead/repositorio/objetos/historia-arte/idmod.php?p=vinci>; B) [http://es.wikipedia.org/wiki/Baco_\(Leonardo\)#mediaviewer/File:Jean.jpg](http://es.wikipedia.org/wiki/Baco_(Leonardo)#mediaviewer/File:Jean.jpg).

São João Batista de 1516 (Figura 19A) foi uma das últimas obras do pintor e mostra clara semelhança de traços com outras obras do autor como São João na Natureza (Baco) (Figura 19B), Anjo Encarnado, e a própria Monalisa. A representação de São João em Leonardo é muito diferente da de seus contemporâneos. O enigmático sorriso e o gesto apontando para cima fariam a conexão dessa obra com o andrógino primordial, de caráter iniciático, de algumas sociedades herméticas da época. Segundo Licia B. Torres, em seu artigo “El andrógino a través del tiempo”, São João converte-se em ponte entre o divino e o humano, tem clara ligação com o símbolo do arco-íris e ainda lembra a frase bíblica que diz que “Depois do batismo não existirá diferença entre homem e mulher” (TORRES, 2014).

Ainda no século XVI, falaremos do artista Miguel Ângelo e de uma obra em particular. Entitulada “O Escravo Agonizante” a estátua em mármore, que teria sido concebida para adornar o túmulo de Júlio II, é a figura de um jovem, ao que parece, sofrendo as terríveis dores de seus últimos instantes de vida ou um extremo êstase. Segundo Ernest Hans Gombrich, no livro *A história da arte*:

(...) no “Escravo Agonizante” escolheu o momento em que a vida está prestes a esvair-se e o corpo cede às leis da matéria morta. Há uma beleza indescritível nesse último instante de relaxamento final e de libertação das lutas da vida – nesse gesto de lassidão e entrega. É difícil pensar nessa obra como sendo uma estátua de pedra fria e inanimada ao tê-la diante dos olhos no Louvre. Parece mover-se, no entanto, permanece em repouso. Provavelmente era esse efeito que Miguel Ângelo pretendia (GOMBRICH, 2008, p. 313).

“O Escravo Agonizante” será revisitado por Salvador Dalí no ano de 1975 em “A Vênus dos pneus”, uma obra muito pouco conhecida. A mesma imagem é recoberta por um pneu na altura da cintura, disfarçando o pênis. O observador que não esteja avisado ou atento perderá facilmente o fato de que é uma figura masculina, dada a forma e a postura da escultura. O movimento presente na imagem estática, como apontado por Gombrich e a brincadeira de gêneros feita por Dalí com o “Escravo Agonizante” apontam para a ambiguidade aparente da figura que nos leva à confusão nos olhos e na imaginação.



Figura 20 - A) O Escravo Agonizante. Miguel Ângelo, 1513-1516. Atualmente, no Museu do Louvre, Paris, França . Dimensão: 229 cm. **B)** A Vênus dos Pneus. Salvador Dali, 1975. Atualmente, na coleção Clot.

Fonte: A) Gombrich (2008); B) Fotografia de Ivany Neiva.

Adentrando a Idade Moderna, podemos citar o nome de Caravaggio como exemplo de utilização de figuras andróginas em seus trabalhos. Obras como “Menino Mordido por um Lagarto” e o “Tocador de Alaúde” de Caravaggio (Michelangelo Merisi), concebidas acerca do ano de 1600, são só alguns exemplos, dentro da obra do artista, que nos remontam ao andrógino adolescente de Botticelli, porém com uma carga maior de expressividade em suas figuras.



Figura 21 - A) Menino Mordido por um Lagarto, Caravaggio. Cerca de 1593. Atualmente, na National Gallery, Londres, Inglaterra. Dimensão: 66cm X 49,5cm. **B)** Tocador de Alaúde, Caravaggio. Cerca de 1600. Atualmente em coleção privada. Dimensão: 100cm x 126cm.

Fonte: A) http://warburg.chaa-unicamp.com.br/img/obras/1332_original.jpg; B) http://warburg.chaa-unicamp.com.br/img/obras/1341_original.jpg.

A respeito de Caravaggio e suas figuras andróginas, Leo Bersani e Ulysse Dutoit nos falam em seu livro *Caravaggio's secrets*:

Desde a antiguidade, o andrógino tinha sido associado com efeminação e, portanto, bissexualidade ou homossexualidade. Este código pode levar-nos a reconsiderar um dogma contemporâneo sobre as diferenças entre as noções modernas e pré-modernas da sexualidade. A identificação da figura masculina andrógina com a homossexualidade sugere não apenas que "o homossexual" já existia muito antes da sexologia do século XIX elaborá-lo como um objeto de atenção médica e vigilância social, mas que já consistia na forma mais familiar para definições modernas: alma de mulher em corpo de homem. Enquanto um andrógino homossexual, estritamente concebido, só poderia significar um macho-fêmea que deseja outros homens-mulheres, o fato de que a androginia funcionava como um código para o sexo masculino e a homossexualidade, ou seja, o desejo de um homem para com outro homem sugere que o sujeito andrógino não era visto como pertencendo, por natureza, a ambos os sexos, mas sim como uma espécie de corrupção de um sexo pelo outro, isto é, como um homem efeminizado. A partir desta perspectiva, andróginos são loucos: são corpos masculinos anormalmente abrigando desejos femininos. (...) Na verdade, talvez tudo o que podemos dizer com confiança é que, se os espectadores da época de Caravaggio conheceram seus jovens andróginos, podem ter concluído que ele estava representando jovens homossexuais. E, seja qual for a nossa suspeita, nada justifica a nossa crença em uma correspondência exata entre o interesse de Caravaggio em tais assuntos e uma (homossexual) identidade particular.

Finalmente, mesmo que tal correspondência fosse justificada, seria lamentável. Seria ignorar o que considero ser a maior originalidade dessas pinturas: a sua qualidade intratavelmente enigmática (BERSANI; DUTOIT, 1988, p. 11).²⁹

Dentro desse raciocínio, os autores argumentam que o enigma contido em Caravaggio não intenta alcançar a realidade. Ligar os andróginos de Caravaggio a uma identidade necessariamente homossexual ou bissexual seria depreciar as qualidades do artista, que sugere um enigma muito mais profundo. Segundo eles, o segredo é inerente ao apelo erótico e os jovens de Caravaggio, com suas formas de difícil leitura e quase impossíveis de decifrar ou interpretar, são corpos que ainda não foram domesticados pelo que viemos a chamar, posteriormente de “identidades de gênero” (BERSANI; DUTOIT, 1988).

Caminhando adiante no tempo, Gombrich (2008) falará ainda sobre uma nova forma de arte, uma verdadeira ruptura com a tradição, que ocorrerá durante os séculos XVIII e XIX. Nessa época os artistas sentiram-se à vontade para passar para o papel suas visões pessoais, coisa que, até então, só os poetas tinham a liberdade de fazer. Apesar de o século XIX ainda ser fortemente marcado pela fronteira em relação a sexo e gênero – os homens deveriam ser viris, fortes e musculosos, enquanto as mulheres deveriam exalar graça, delicadeza e modéstia e qualquer desvio desses padrões continuava sendo motivo para alarme, medo e até mesmo repugnância - muitos artistas desobedeceram a estreita compreensão de gênero da época (JOHNSON, 2008). Alguns nomes apontam como interesse para essa pesquisa: o poeta, pintor e místico inglês William Blake, o pintor simbolista francês

²⁹ “Since antiquity, the androgynous had been associated with effeminacy and therefore bisexuality or homosexuality. This code might lead us to reconsider a favorite contemporary dogma about the differences between modern and premodern notions of sexuality. The identification of the androgynous male figure with homosexuality suggests not only that “the homosexual” existed long before nineteenth-century sexology elaborated it as an object of medical attention and social surveillance, but also that it already consisted in the form most familiar to modern definitions: a woman's soul in a man's body. While a homosexual androgyne, strictly conceived, could only mean a male-female who would desire other male-females, the fact that androgyny operated as a code for male homosexuality—that is, desire of a male for another male—suggests that the androgynous subject was not seen as belonging by nature to both sexes but rather as a kind of corruption of one sex by the other, that is, as a feminized male. From this perspective, androgynes are freaks: they are male bodies anomalously harboring female desires. (...) Indeed, perhaps all we can say with any confidence is that if viewers of Caravaggio's time found his youths androgynous, they may have concluded that he was representing homosexual youths. And, whatever our suspicions may be, nothing really justifies our believing in an exact correspondence between Caravaggio's interest in such subjects and a particular (homosexual) identity. Finally, even if such a correspondence were justified, it would be unfortunate. For it would ignore what we take to be the greatest originality of these paintings: their intractably enigmatic quality.” Tradução da autora.

Gustave Moreau e a pintora Romaine Brooks, nascida na Itália, mas que trabalhou a maior parte da vida em Paris e Capri.

Considerado por muitos contemporâneos como, simplesmente, um louco, Blake era profundamente religioso e não correspondia, como artista, a nenhum dos padrões da época. Ele retoma a ideia do andrógino espiritual e retrata os corpos nus quase indiferenciadamente em termos de formas e músculos e deixando os órgãos sexuais em segundo plano, por acreditar que uma demasiada diferenciação entre homens e mulheres somente os levaria ao mútuo e destrutivo sofrimento (TORRES, 2014). Seus pares não têm o calor sensual que se esperaria dos belos corpos nus e os olhos carregam amor, não lascívia. Blake idealizava o amor entre homem e mulher assim como idealizava tudo e buscava ardentemente passar esse ideal para o papel, em seus poemas e em suas gravuras.



Figura 22 - Satã observando o amor de Adão e Eva. William Blake, 1808. Atualmente no Mus. de Belas-Artes, Boston. Dimensão: 50,5cm x 38cm.

Fonte: Disponível em <<http://www.wga.hu/art/b/blake/083milto.jpg>>.

Já em Moreau, observa-se uma hibridez atormentada e uma mistura que nada tem de assexuada ou angelical. Personagens como Apolo e Salomé, que personificam o masculino e o feminino, respectivamente, tem sua sensualidade exacerbada e seus corpos são fortes, viris e estruturalmente masculinos, ao mesmo

tempo têm uma lassidão e uma serenidade que os tornam energeticamente femininos. Salomé, como descrita no livro *L'androgynie décadent: mythe, figure, fantasmes*, de Frédéric Monneyron, é como uma virgem, uma carne casta que ao mesmo tempo está centrada em si mesma, tem pensamentos secretos e faz preces obscuras – apelos insidiosos ao sacrilégio, estupros, tortura e assassinato. (HUYSMANS apud MONNEYRON, 1996). Já Torres, citando Estrella de Diego, fala da seguinte forma sobre os andróginos de Moreau:

Os personagens de Moreau reúnem a assexualidade e a luxúria, já são essencialmente autossuficientes, criando uma estranha combinação de ambigüidade sexual e moral, muitas vezes acompanhada de uma ampla aceitação de hábitos homossexuais, tão em voga na época. (...) O ideal masculino de Moreau é uma adolescente e o ideal feminino, uma mulher efebizada (DIEGO apud TORRES, 2008, p. 8).³⁰



Figura 23 - Apolo e as Nove Musas. Gustave Moreau, 1856. Atualmente em coleção particular (local indefinido). Dimensão: 128 x 160cm.

Fonte: Disponível em <<http://warburg.chaa-unicamp.com.br/img/obras/moreau.jpg>>.

³⁰ “Los personajes de Moreau reúnen la asexualidad y la lascivia, ya son esencialmente autosuficientes, creando una extraña combinación de ambigüedad sexual y moral acompañada a menudo con una amplia aceptación de los hábitos homosexuales, tan en voga en ese momento. [...] El ideal masculino de Moreau es una adolescente y el ideal femenino, una mujer efebizada.” Tradução da Autora.



Figura 24 - A Aparição (detalhe na personagem Salomé). Gustave Moreau, 1869. Atualmente no Musée d'Orsay, Paris. Dimensão: 106 x 72,2cm.
Fonte: Musée d'Orsay: <<http://migre.me/kFf35>>.

A pintora Romaine Brooks (nascida Beatrice Romaine Goddard) foi uma das primeiras expressões artísticas na pintura a, abertamente, lidar com a temática e a estética *trans*. Expatriada, mudou-se para Paris na virada do século XX, e estabeleceu-se, da noite para o dia, como uma artista de ponta na efervescente cena artística parisiense e europeia da época. Retratando a comunidade lésbica da elite, ela representou uma crescente população de mulheres solteiras que se estabelecia na cena urbana da Europa, em grandes cidades como Paris e Londres naquele momento (JOHNSON, 2008).



Figura 25 - Una, Lady Troubridge. Romaine Brooks, 1924. Atualmente no Smithsonian American Art Museum, Washington, D.C. Dimensão: 127,3 x 76,4cm.

Fonte: Smithsonian American Art Museum.

A obra de Brooks é marcada pelo uso do preto e do branco, com variações de cinza. Suas figuras andróginas buscam a elegância e a sobriedade do vestuário masculino da época sem deixar nunca de manter claro o gênero das personagens no título das imagens. Brooks, após a morte de sua mãe e irmão, herdou uma considerável fortuna e casou-se com o amigo (sabidamente homossexual) John Ellingham Brooks, com quem tentou manter um casamento de aparências. A relação durou menos de um ano, quando ele não aceitou que ela cortasse o cabelo e passasse a se vestir como homem.

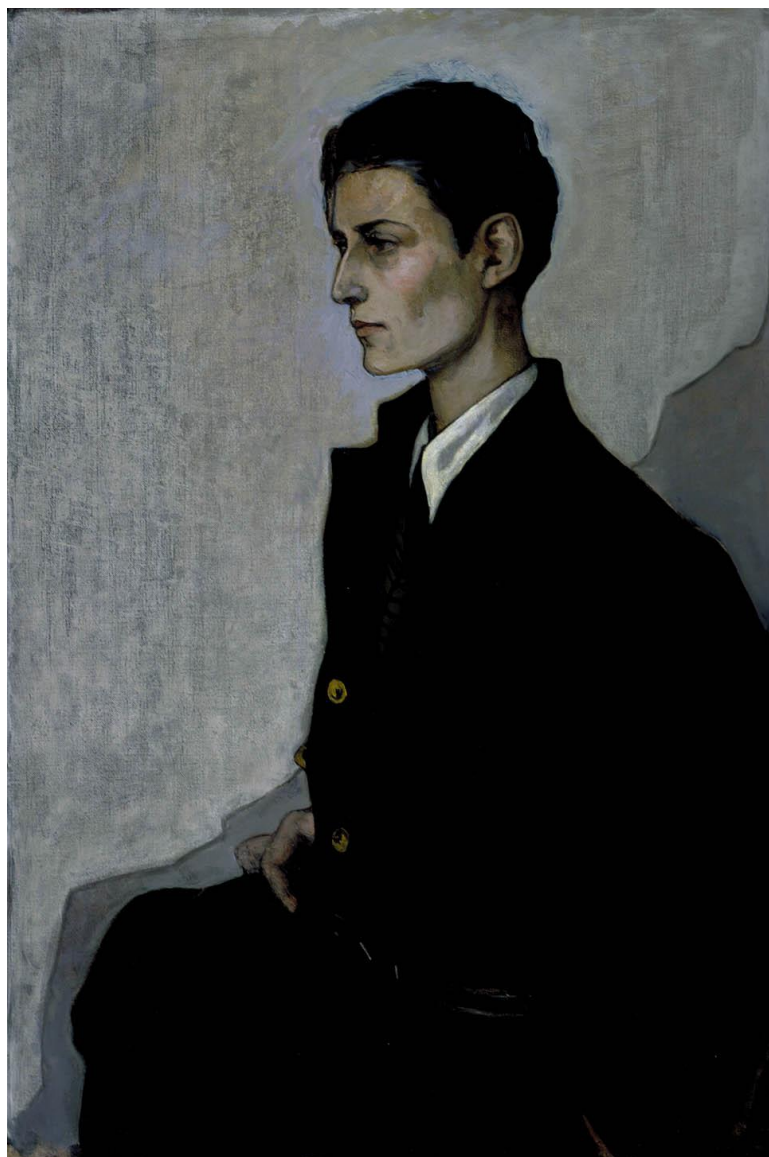


Figura 26 - Peter (a Young English Girl). Romaine Brooks, 1923-24. Atualmente no Smithsonian American Art Museum, Washington, D.C. Dimensão: 91,9 x 62,3cm.

Fonte: Smithsonian American Art Museum.

Em seu autorretrato do ano de 1923 (Figura 27), podemos observar a figura vestida com roupas masculinas e com o rosto parcialmente coberto por um chapéu. É uma clara reprodução da sua figura e modo de vida cotidianos, desafiando a sociedade da época em um modo de vida independente.

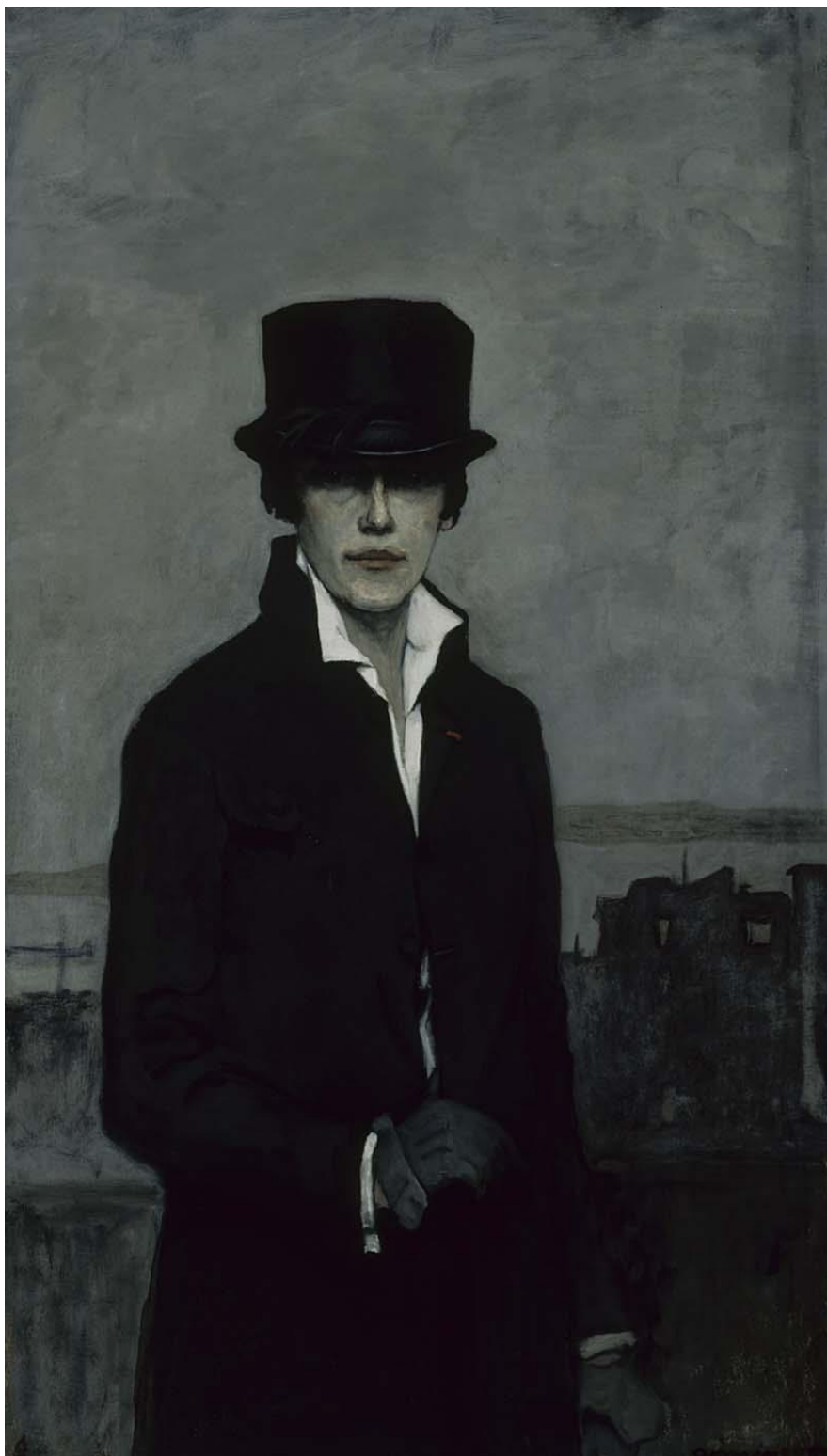


Figura 27 - Self Portrait. Romaine Brooks, 1923. Atualmente no Smithsonian American Art Museum, Washington, D.C. Dimensão: 117,5 x 68,3cm.

Fonte: Smithsonian American Art Museum.

O ato performático de se autocolocar em imagem faz com que o trabalho de Brooks seja redescoberto na década de 1990, juntamente com outros artistas que, em busca de uma autoafirmação identitária de gênero, encontraram no autorretrato uma maneira de afirmar sua dissonância com uma cultura e a sociedade fechadas.

No início do século XX, tornaram-se viáveis e extremamente populares duas invenções que revolucionariam tanto a narrativa como a representação. A fotografia e o cinema (que se desenvolveram tecnicamente de forma concomitante durante o final do século XIX e o início século XX) abriram as possibilidades como suporte para os movimentos expressionista e surrealista. Uma artista que pode ser citada como referência de imagem andrógina e performance de autorrepresentação na década de 1920 é Claude Cahun. Produzindo autorretratos desde os seus 16 anos, Cahun trabalhou não só com fotografia, mas também com escultura, fotomontagem, performance e atuou no teatro.

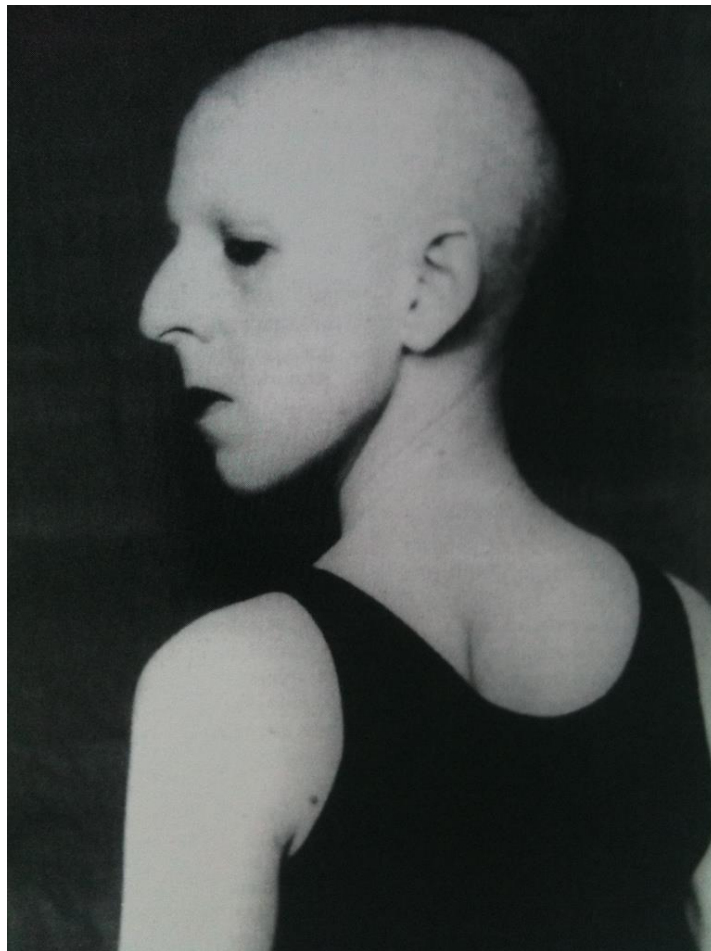


Figura 28 - Self Portrait. Claude Cahun, 1920. Atualmente na Jersey Heritage Trust Collection, Inglaterra. Dimensão: 21 x 12,4 cm.

Fonte: Disponível em <<http://thesip.org/assets/claude.jpg>>.

Longe de ser um ato alienante para Cahun, a autorrepresentação foi sempre uma forma autorreflexiva de enxergar o mundo e a realidade. Em um período de duas guerras, duas revoluções e das primeiras manifestações políticas do movimento gay e lésbico na Europa, Claude Cahun fazia do próprio corpo instrumento simbólico das questões de sua época. Ela produziu muitos autorretratos e textos ao longo de mais de 20 anos e não seria correto hierarquizar, olhando para seu trabalho tanto fotográfico como escrito, questões de gênero como mais prementes do que questões sociais e políticas, esses dois âmbitos conviviam ativamente como seus grandes interesses criativos (DOY, 2007). Mas a neutralidade de gênero é evidente em seu trabalho e também explícito em seus textos; ela escreveu: “Masculino? Feminino? Mas depende da situação. Neutro é o gênero que sempre combina comigo”³¹ (DOWNIE apud CAHUN, 2005, p. 12).



Figura 29 - Self Portrait. Claude Cahun, 1927. Atualmente na Jersey Heritage Trust Collection, Inglaterra. Dimensão: 5 x 7cm.

Fonte: Disponível em <<http://thesip.org/assets/claude.jpg>>.

Outro fotógrafo que pode ser apontado como produtor de imagens carregadas tanto de erotismo como de transgressão (de gênero e muitas outras) foi Robert Mapplethorpe. Ele foi produtor de muitos autorretratos, retratos e também

³¹ “Masculine? Feminine? But it depends on the situation. Neuter is the only gender that always suits me”. Tradução da autora.

naturezas mortas. Na sua fotografia, o gênero se apresenta desde a forma mais sutil até a mais avassaladora. Mas também com uma mistura tão harmônica de característica de masculino e feminino que não causa estranheza, parece que as duas coisas sempre estiveram lá, ou estavam destinadas a ser juntas.



Figura 30 - Self Portrait. Robert Mapplethorpe, 1980. Atualmente na Robert Mapplethorpe Foundation, EUA. Dimensão: 6 x 6cm.

Fonte: Disponível em <<http://www.mapplethorpe.org/>>.



Figura 31 - Lisa Lyon. Robert Mapplethorpe, 1982. Atualmente na Robert Mapplethorpe Foundation, EUA.

Fonte: Disponível em <<http://www.mapplethorpe.org/>>.

Na atualidade, podemos citar o fotógrafo David LaChapelle que, não só transpassa toda e qualquer fronteira de gênero, mas o faz com extremo bom humor e sem medo do exagero nem do *kitsch*. LaChapelle é fotógrafo publicitário e de moda, e abusa dos tratamentos digitais para realizar seu trabalho. O fotógrafo joga com a feminilidade aliada com uma masculinidade nada usual para criar uma dinâmica esteticamente perturbadora e, por vezes, fazer quase um “jogo dos 7 erros” como na imagem abaixo. Vemos a única imagem da série “Once in the Garden” que dá o nome à exposição de 2014 que aconteceu na cidade de Viena, durante o *Life Ball 2014*, maior evento de caridade em prol da luta contra a aids na Europa. A foto foi criada em duas versões, para compor o cartaz da exposição. A modelo Carmen Carrera aparece nas duas (uma como adão e outra como Eva) com a mesma pose, mesma expressão, mas em cada uma com um sexo biológico. A modelo *transsex*,

que é fenômeno nas passarelas do mundo e em campanhas publicitárias de marcas famosas, nunca revelou se fez ou não a operação de mudança de sexo.



Figura 32 - Once in the Garden.
Fonte: Lachapelle (2014).

No texto de apresentação do catálogo da exposição, Ariel Rosenbloom inicia da seguinte forma: “Q: *Were you born a boy or a girl?* A: *I was born a baby.*”, e continua:

A fotografia a serviço da pornografia nos obriga a ver o corpo não como um todo, mas como partes e peças separadas. Mas, e se fomos capazes de ver a nossa carne como algo mais? Em uma cultura onde a acessibilidade da Internet tem-nos tornado insensíveis à imagem erótica onipresente, é hora de reavaliar o impacto que essas imagens têm sobre nossa *psique*. Pensar que esse dilúvio de material fotográfico não nos transformou é ingênuo; na verdade ele tem alterado profundamente o modo como nós nos associamos e nos envolvemos com o nu. O artista David LaChapelle propõe que, se vemos a forma humana como uma "morada da alma", então o que temos entre nossas pernas não deve mais ser um ponto crucial de interesse. É vital, diz ele, a olhar para a figura na fotografia com outros olhos, para nos libertarmos do julgamento e abrimo-nos para a iluminação, permitindo-nos aproveitar a beleza da forma humana - não importa que forma seja essa. Ao reexaminar a maneira como definimos sexo e gênero, LaChapelle rejeita o "choque" ou o "limite" da nudez, em vez de escolher enfatizar o êxtase da figura,

desviando nossos olhos para longe da objetivação e em direção à celebração enfática”³² (LACHAPELLE, 2014).

O trabalho de LaChapelle joga com o consumismo e com a artificialidade presentes nos contextos da publicidade e da moda. Em um tom que, ao mesmo tempo é de humor e de denúncia, o fotógrafo humaniza as figuras muitas vezes desumanizadas dos modelos e trata a sexualidade como algo secundário diante das figuras humanas que estão em perfeita harmonia com seus corpos e que representam uma nova estética e uma nova humanidade no trabalho do autor.

Portanto, até aqui, vimos que nas artes visuais a fluidez de gênero pode ser representada tanto com a sua face mais explícita (a do hermafrodita) ou em suas sutilezas e nuances que mesclam as características atribuídas ao masculino e ao feminino (o andrógino). E isso não tem nada a ver com o belo ou o feio, e sim com a abordagem estética que é dada cada vez que se pretende falar de fluidez de gênero em imagens. A partir dessas duas formas de representação encontradas até aqui, que serão vistas também em outras artes como no cinema e na literatura como veremos nos tópicos seguintes, podemos começar a desenhar conceitos importantes para a interpretação das imagens andróginas, como veremos ao final do presente capítulo. Os artistas citados nesse tópico compuseram os painéis que são parte da interpretação dos ensaios de moda selecionados para a presente pesquisa. Outras imagens dos mesmos foram usadas e estão especificadas nos diagramas de descrição e sugestão de leitura dos painéis (p. 189-203).

³² “Photography in the service of pornography forces us to view the body not as a whole but as separate parts and pieces. But what if we were able to view our flesh as something more? In a culture where the accessibility of the Internet has desensitized us to the ubiquitous erotic image, it is time to reassess the impact these images have on our psyche. To think this deluge of photographic material has not changed us is naïve; indeed it has greatly altered the way we associate and engage with the nude. Artist David LaChapelle proposes that if we see the human form as a “housing of the soul” then what we have between our legs should no longer be a crucial point of interest. It is vital, he says, to look at the figure in photography with fresh eyes, to free ourselves of judgment and open up to enlightenment, allowing ourselves to bask in the beauty of the human form – no matter what that form may be. By reexamining the way we define sex and gender, LaChapelle rejects the “shock” or “edge” of nudity, instead choosing to emphasize the ecstasy of the figure, drawing our eyes away from objectification and towards emphatic celebration.” Tradução da autora.

4.3 O ANDRÓGINO NO CINEMA

“Vida, eu não penso em você como um homem, e eu não penso em você como uma mulher.
Eu penso em você como um anjo.”

Do filme *Para Wong Foo, obrigada por tudo!* Julie Newmar

O cinema é uma ferramenta poderosa em termos de imaginário e reconfiguração identitária. Edgar Morin em seu livro *O Cinema ou O Homem Imaginário* fala em projeção e identificação como os processos mais comumente suscitados pelo cinema. Através deles, acontece tanto a projeção do mundo interior do homem para a ficção como a alimentação desse mesmo mundo interior pelas imagens e histórias criadas para as telas – um mecanismo de participação coletiva que ao mesmo tempo é mágico, estético e afetivo (MORIN, 1970) e que opera em níveis profundos da subjetividade constituindo não só experiência como também identidade individual e coletiva.

Sendo assim, é de grande importância discutir a forma que determinados grupos são representados no cinema ou na televisão. Aqui falaremos como a representação das identidades de gênero dissonantes no cinema compõem uma faceta determinante de como elas são entendidas e absorvidas:

Essa preocupação leva ao questionamento da cultura e da arte não como criadoras, mas como reafirmadoras ou críticas dos clichês das representações de gênero e de orientação sexual. Pelo seu impacto, o principal alvo passa a ser os filmes hollywoodianos e a televisão, em razão de seu papel hegemônico na indústria cultural cada vez mais transnacional (LOPES, 2006).

O cinema, além de consolidar as representações hegemônicas por se tratar de uma grande indústria que precisa agradar o público em geral, acaba tendo, em uma escala menor, mas cada vez mais importante, tanto a função de suscitar a discussão como recolocar as minorias de gênero politicamente. Mesmo que de forma indireta e atuando no campo do simbólico, a representação cinematográfica e televisiva dos indivíduos e mesmo de movimentos LGBTTTT são de fundamental importância para estabelecer um local de fala. A trajetória do personagem gay, lésbica ou transsexual no cinema teve suas evoluções e involuções e podemos observar a aplicação de conceitos fechados de sexualidade mesmo no cinema experimental ou independente.

Sem dúvida, o cinema contribuiu para criar o estereótipo tanto da “Bicha Louca” como da mulher bruta e masculinizada, mas não se pode negar a potência que ele teve e tem de colocar assuntos difíceis em pauta e levar a discussão sobre as instabilidades de gênero até um número muito maior de pessoas; assim, mesmo o estereótipo pode ter um efeito positivo. O filme “Marocco” de 1930 é um marco em razão da cena em que Marlene Dietrich aparece em uma performance vestida com roupas masculinas e beija uma moça da platéia. Conhecida como uma das cenas mais eroticamente instigantes do cinema, Marlene desfila elegante e charmosamente em seu *smoking* e a obviedade do apelo sexual da cena é tão evidente que deixa claro o quanto uma figura ambivalente é capaz de atingir homens e mulheres ao mesmo tempo, dessa forma se reafirma a fantasia do homem pela mulher bissexual. Já homens usando roupas femininas no cinema não tem o mesmo apelo e até hoje são vistos muito mais como figuras cômicas ou perturbadas do que como personagens atrativos sexualmente. Podemos citar “Tudo sobre Minha Mãe” de Pedro Almodóvar, do ano de 1998, como uma das poucas exceções onde um personagem transgênero do masculino para o feminino tem um papel sedutor em relação a homens e mulheres.

A construção de personagens de caráter LGBTTT tem sofrido uma grande mudança nos últimos 30 anos. O travestismo, nem sempre ligado à sexualidade do personagem e sim a uma contingência do roteiro, é um exemplo de como qualquer transgressão à normatividade heterossexual pode ser transformada em uma poderosa ferramenta ideológica. Podemos lembrar claramente de filmes das décadas de 1980 e 1990 como *Tootsie*, *Yentl*, *Uma babá quase perfeita* e *Traídos pelo desejo*, onde o travestismo e a transgressão de gênero eram ligados à mentira e à perturbação mental, onde o personagem no final era descoberto e uma grande catástrofe se abatia sobre ele. Podemos remeter esse tipo de construção ao *Quanto mais quente melhor*, de 1959, em que dois músicos se travestem para trabalhar em uma banda feminina; já um exemplo de como Hollywood lidava de forma problemática com o tema pode ser visto em *Cruising* de 1980, onde Al Pacino, ícone de masculinidade, vive um policial que precisa infiltrar-se na comunidade sabomasoquista *gay* de Nova York para desvendar uma série de assassinatos. O filme teve grande repercussão na época e criou polêmica; porém não desconstrói, em nenhum momento, a imagem de anormalidade com relação aos personagens homossexuais da trama. Uma nova versão do filme, um *fake* documentário, foi

escrito e dirigido por James Franco em 2013, com a intensão de fazer a humanização dos personagens e abordar de forma mais atual a temática tanto gay com BDSM³³. A comédia, a desonestidade e a loucura são características constantes e uma maior densidade dos personagens bem como a real representação da identidade sexualmente ambivalente só se mostrará claramente a partir dos anos 90 com o *New Queer Cinema*, nascido no cenário do cinema independente norte-americano, como nos fala Margarete Almeida Nepomuceno em seu seminário “O colorido Cinema Queer: onde o desejo subverte as imagens”:

Esta geração de cineastas se destacou pela construção de filmes com abordagens menos sensacionalista sobre a produção da diferença dos corpos, gêneros, sexualidades e, mais interessada na complexificação das subjetividades ambíguas e transgressivas. O *New Queer Cinema* passou então a ser esta janela que dá visibilidade a encruzilhada de múltiplos componentes de subjetividades que são agenciadas tanto pelos modelos fixos de sexualidade, com seus processos de normatização e vigilância, como também pelo desejo do devir, das escolhas pessoais do próprio corpo e da autorreferência de gênero (NEPOMUCENO, 2008, p. 2).

A partir do movimento New Queer Cinema e da estética Camp (a teoria Queer e o movimento Camp abordaremos no tópico 4.5) não só novos níveis de subjetividade foram atingidos, mas abriu-se caminho também para que a figura do *gay* afetado, da *drag queen*, do *drag king*, do travesti, transexual e transgênero pudessem assumir visualmente características de androginia e travestismo e ainda assim falar das identidades fluidas de gênero sem traços de comédia nem de patologização ou de transtorno mental. É um processo longo o de desestigmatização da figura LGBTTT, mas que já foi iniciado em filmes como *Morrer como homem*, *Café da manhã em Plutão*, *XXY*, *Hedwig*, *Meninos não choram*, que tratam de temas como o do travestismo e da interssexualidade como um drama pessoal, como tantos outros dramas que qualquer pessoa poderia enfrentar. Ainda podemos citar outros títulos como *Sem Notícias de Deus*, *Dogma*, *Constantine* que trazem novamente a discussão da androginia e da ambiguidade para o âmbito religioso, e *The dreamers*, *Le garçons et guillaume à la table* e os brasileiros *Praia do futuro* e *Tatuagem*, que têm sua narrativa muito mais ligada às questões sentimentais e às

³³ Sigla para *bondage and discipline, dominance and submission*, prática sexual voltada para a dor e a dominação do parceiro.

relações afetivas entre os personagens do que necessariamente apegadas às questões fisiológicas e mesmo comportamentais relativas à gênero e sexo.

4.4 O ANDRÓGINO NA LITERATURA

"Nenhuma criatura humana, desde que o mundo é mundo, foi mais arrebatadora. Sua forma reunia, ao mesmo tempo, a força do homem e a graça da mulher."

Virginia Woolf em *Orlando*

Desde o banquete de Platão, a androginia é enquadrada nos mesmos estereótipos que vimos nas artes visuais: um ideal divino; ou uma patologia; ou uma loucura; ou, simplesmente, tratada como um objeto do desejo sexual ou mesmo do pornográfico. Nesse breve tópico intentaremos citar algumas das obras literárias mais marcantes que contribuíram para a construção do imaginário quando ao andrógino.

Um romance que trata da temática da androginia como algo não só extraordinário, mas divino, é *Séraphîta*, de Honoré de Balzac. Publicado pela primeira vez em 1834, fala da personagem *Séraphîtus* ou *Séraphîta* e a história gira em torno de como ele/ela lida com duas grandes ambiguidades: a de gênero e a que existe entre o corpo e o espírito. *Séraphîta* é filho(a) de um casal adepto da doutrina de Emanuel Swedenborg³⁴ e é um ser perfeito, com força e ternura inigualáveis e com uma beleza que encanta e seduz. *Séraphîtus* ou *Séraphîta* é amado por Minna (que o vê como homem) e por Wilfrid (que a vê como uma mulher). Ele(a) é, na verdade, um ser que não só oscila entre o feminino e o masculino, mas também entre o espiritual e o carnal. Nem pode se tornar um ser comum para amar uma das pessoas que o(a) ama, nem pode elevar esses amores à condição de anjos.

Séraphîtus e *Séraphîta* não passam de um único e mesmo ser, que reúne em sua pessoa ambígua toda a força de espírito de um homem e toda a ternura de uma mulher. É um espírito dissimulado sob uma forma humana que é destinado a levar aqueles que a frequentam à purificação e à elevação da alma. (...) (o autor) insiste sobre a identidade masculina do personagem, que é ameaçada quando fala de sua graça feminina quando inclina a cabeça ou da suavidade de sua voz. O leitor participa ativamente da criação literária pois reconstrói o percurso feito pelo autor, cujo desejo, sem sombra de dúvida, era provocar a construção de imagens mentais que favorecessem a confusão de interpretação (FAURY, 1995).

³⁴ A doutrina de Swedenborg foi abordada no Capítulo 3, p. 69.

Balzac vai revelando o gênero do personagem aos poucos nas vinte primeiras páginas do romance. Utilizando-se tanto de termos e artigos ambíguos como usando o recurso das vestes e dos gestos, deixando claro que a personagem usa roupas que poderiam ser de uma mulher ou de um homem, e que seus gestos e sua voz são tão leves como os femininos; levando o leitor a formular e reformular a/o personagem e construir a cada página uma imagem de gênero diferente. Brillantemente formulada, a personagem é regida por seu lado feminino (o próprio título do romance denuncia isso), signo sob o qual é visto por quase todos os personagens do romance, menos por Minna, para a qual se manifesta todo seu lado masculino, ressaltando o conceito, que seria visto mais tarde por Judith Butler, como performance de gênero ou o gênero como performance.

Um dos grandes motivadores do tema dessa pesquisa foi a leitura do romance *Orlando: uma biografia*, de Virgínia Woolf. Publicado em 1928, narra a vida do rapaz Orlando que, por volta da década de 1930 anos, em uma estada na Turquia, passa por um longo sono e acorda tendo tornado-se uma mulher. Orlando não passa de uma mero rapaz comum a uma moça comum, ele, desde sempre e até o final, teve, em seu corpo e em sua vida, uma forma muito particular de viver o masculino e o feminino. Sobre o primeiro amor de Orlando, Virgínia Woolf faz a seguinte descrição:

Tinha acabado, justamente, uma quadrilha ou um minueto, pelas seis da tarde do dia 7 de janeiro, quando viu, saindo da Embaixada Moscovita uma figura de homem ou de mulher - porque a túnica solta e as calças à moda russa serviam para disfarçar o sexo - que o encheu da maior curiosidade. A pessoa, qualquer que fosse o nome ou o sexo, era de estatura mediana, de forma esbelta, e estava completamente vestida de veludo cor de ostra, orlado de uma estranha pele esverdeada. Mas esses pormenores eram obscurecidos pela extraordinária sedução que emanava da própria pessoa. (...) Quando o rapaz - porque, ai de mim! tinha de ser um rapaz - mulher nenhuma poderia patinar com tanta velocidade e vigor - passou por ele quase na ponta dos pés, Orlando esteve para arrancar os cabelos, vendo que a pessoa era do seu sexo, e que os abraços eram impossíveis. Mas o patinador aproximou-se. Pernas, mãos, porte eram de rapaz, mas nenhum rapaz teve jamais uma boca assim; nenhum rapaz teve aqueles peitos, nenhum rapaz teve, nunca, olhos daqueles, que pareciam pescados do fundo do mar (WOOLF, 2003).

Depois da transformação, a autora trata a feminilidade recém adquirida pela personagem, seus modos e a maneira como ela lida com as diferentes roupas que deve usar, como uma performance de gênero, mais uma vez, antecipando tais

estudos. Passagens referentes ao vestuário foram particularmente instigadoras do recorte dado a essa pesquisa, levando-a até a fotografia de moda:

Tornara-se um pouco mais modesta, como as mulheres são, quanto ao seu espírito, e um pouco mais vaidosa, como as mulheres são, quanto à sua pessoa. Certas suscetibilidades aumentavam, outras diminuía. Alguns filósofos diriam que a mudança de vestuário tinha muito a ver com isso. Embora parecendo simples frivolidade, as roupas, dizem eles, desempenham mais importante função que a de nos aquecerem, simplesmente. Elas mudam a nossa opinião a respeito do mundo, e a opinião do mundo a nosso respeito. (...) Assim, bem se pode sustentar a tese de que são as roupas que nos usam, e não nós que usamos as roupas; (...) O homem encara o mundo de frente como se ele fosse feito para o seu uso e de acordo com seu gosto. A mulher lança-lhe um olhar de esguelha, cheio de sutileza, e até desconfiança. Se usassem as mesmas roupas, é possível que sua maneira de olhar tivesse vindo a ser a mesma (WOOLF, 2003, p. 123-4).

Vemos aqui uma clara referência à forma de vestir como influenciadora de comportamento e visão de mundo e, principalmente, como parte construtora da performance de cada gênero. Orlando tem uma vida cheia de amores e de sedução. Não passa nem perto de ser um ser desinteressante ou neutro, causando sempre uma impressão perturbadora por onde passa.

Além da constante luta como escritor para concluir um poema infundável, a busca de Orlando no livro todo é por amor. Seu gênero transmutado somente serve para mostrar que, sendo homem ou sendo mulher, o amor é uma busca universal e que amar homens ou amar mulheres seria somente os dois lados da mesma moeda. Ao final do livro, Orlando finalmente se casa e reconhece que seu marido é, também, uma mulher, assim como ele reconhece em Orlando a união perfeita e harmônica entre o masculino e o feminino. O final do romance *Orlando* aponta para um casamento em um mundo andrógino, onde as pessoas se reconheçam como seres completos e complementares, em todos os sentidos, não como seres somente masculinos ou somente femininos (HARGREAVES, 2005).

Por fim, queremos tecer comentários acerca do vencedor do prêmio Pulitzer de 2003: o romance *Middlesex*, de Jeffrey Eugenides. Apontado como um épico americano, narra a história do(a) hermafrodita Calliope, mas não semente. Também de sua família, desde sua origem grega, passando pela imigração para os Estados Unidos, e ainda a trajetória do gene recessivo que, mais adiante na história, a transformará em um rapaz chamado Cal. Eugenides é primoroso em colocar a história conturbada e recheada de conflitos íntimos da personagem *interssex* sobre

um pano de fundo histórico extremamente bem construído e fazer de *Middlesex* um romance que encaixa um suposto personagem de exceção em um mundo de pleno movimento, dinâmico e mutante, que parece perfeitamente adaptado a ele.

Podemos apontar nas três obras comentadas diferentes andróginos que contribuirão para a interpretação das imagens no capítulo seguinte: o andrógino espiritual (aquele que beira o “grau zero” em termos de designação de gênero), cuja mistura de características é tão harmônica que tangencia a neutralidade; o andrógino sedutor, aquele cuja mistura das características, ainda que não explicitamente, provoca o desejo irrestrito; por fim o andrógino-hermafrodita, com a narrativa centrada no corpo e nas mudanças e características fisiológicas e biológicas da natureza *interssex* como definidor das relações da personagem com o mundo.

4.5 O ANDRÓGINO NOS MOVIMENTOS SOCIAIS E NAS TEORIAS DE GÊNERO

“Eu sou muito gulosa, Eu quero tudo da vida, eu quero ser uma mulher e ser homem.”

Simone de Beauvoir

Alguns movimentos sociais e também algumas correntes teóricas foram contundentes em afirmar que gênero não deveria ser algo engessado ou estanque e que o sexo biológico não deveria definir como qualquer ser humano é visto pelo outro, representado politicamente ou ainda condicionado economicamente. Movimentos sociais de minorias, movimento negro, gay e feminista, têm raízes semelhantes (os movimentos operários) e, apesar de no princípio trabalharem suas pautas separadamente, por volta dos anos 1980 eles se aproximam e passam a compor uma grande onda social. O movimento hippie tem uma forte vertente relacionada ao gênero, às transformações de comportamento sexual, e também influências vindas da moda e da música, aspectos importantes para a pesquisa, que trataremos mais demoradamente no tópico seguinte. No presente tópico faremos algumas reflexões acerca de alguns desses movimentos e como foram influentes na construção social de gênero.

O feminismo como movimento e como teoria é, dividido em três ondas: a primeira, iniciada no meio do século XIX, que visava alcançar melhores condições de vida e trabalho para as mulheres da classe operária e maior liberdade individual e

direitos civis para as mulheres de classe mais alta; a segunda (quando surge a discussão sobre a androginia, por volta dos anos 1970), associada aos movimentos do pós Segunda Grande Guerra, impulsionado pela ascensão econômica em alguns países, pelos movimentos estudantis, onde tiveram grande destaque tanto a literatura feminista como os protestos de rua, a pressão política e pelo movimento pela liberação sexual; e a terceira e atual (iniciada nos anos de 1980), cuja denominação de “pós-feminismo” já se considera ultrapassada, se não errônea. A terceira onda é caracterizada tanto pelas preocupações nucleares com as minorias dentro das minorias (mulheres pobres, negras e os transsexuais) como pela inclusão do papel do homem no pensamento e crítica feministas (NOGUEIRA, 2001). O feminismo como movimento político, mas também como teoria, coloca a temática de gênero para falar sobre as interações do grupo social “mulher” com um sistema claramente patriarcal e masculino, mas hoje se vê claramente que o feminismo não versa sobre um grupo social específico e que até mesmo o grupo social “mulher” não pode (nem nunca pôde) ser definido como grupo homogêneo, o que sempre dificultou a compreensão e gerou críticas sobre a formulação feminista.

Atualmente, junto às questões feministas (evidentemente mais desoladoras frente a realidades de mulheres ainda subjugadas sob garras patriarcais mais estreitas e reforçadas pela cultura em partes mais carentes ou tradicionalmente mais fechadas do globo), juntam-se novos anseios, frutos da transfobia ou da violência contra pessoas que não se identificam com nenhuma identidade de gênero bem como a incapacidade de rápida absorção pela sociedade, seja em forma de força de trabalho ou de novas formas de afetividade e relações familiares, das mais diversas identidades de gênero que resistem em apresentar-se à luz do dia, cada vez mais, felizmente, nos tempos atuais.

A categoria de gênero foi promovida pelo feminismo precisamente para criticar e rejeitar os esforços tradicionais de definir a natureza das mulheres através do sexo biológico. Contudo, à sua maneira, o discurso de gênero tende a reificar os processos sociais fluidos e em transformação, através dos quais as pessoas se relacionam, comunicam, jogam, trabalham e lutam umas com as outras pelos meios de produção e de interpretação. A insistência num sujeito para o feminismo obscurece a produção social e discursiva de identidades (YOUNG, 2004, p. 126).

A grande crítica contemporânea ao movimento feminista é, justamente, a insistência no sujeito “mulher” sendo que ele não resolve questões como a

representação das mulheres menos favorecidas e da comunidade *trans*, bem como aumenta o abismo entre o sujeito feminino e o sujeito masculino, ou qualquer outra identidade sexual. O sexismo, de um modo geral é estabelecido sobre as diferenças e afastamentos, já o discurso universal é, também, excludente. Portanto, mesmo contemporaneamente, ainda que tenha sido dado à mulher o direito ao trabalho, na maioria dos casos, ela deixa de ser uma trabalhadora doméstico alimentadora de crianças para ser uma escrava do escritório ou do laboratório, sempre relegada à uma posição menor devido às características inerentes ao seu sexo (VALLS, 2008). O feminismo, além de carregar o estigma de ter colocado, definitivamente, homem e mulher um contra o outro, ainda é visto por muitos críticos do *backlash*³⁵ como um movimento falho e que não cumpriu com os seus objetivos, pois apenas colocou as mulheres à mercê do vil mercado de trabalho sem garantir-lhes nem reconhecimento igual ao do homem, nem as libertando das tarefas tradicionalmente entregues a elas. Isso gera frustração estresse e depressão em mulheres que lutam para serem grandes profissionais e excelentes mães e esposas, ao redor do mundo.

Dessa forma, podemos pontuar o feminismo como movimento social e teoria que, em um primeiro momento, promoveu um lugar de fala para uma minoria de gênero (o grupo social “mulher”), mas que tem evoluído para um movimento que faz uso da temática de gênero para abordar a justiça social, tendo como um grupo mais abrangente as mulheres, mas que aos poucos vem se particularizando e abarcando outros grupos como os transsexuais. A teoria feminista como teoria de gênero, hoje, pode-se dizer que se desenvolve de forma muito mais consciente das diferenças entre o masculino e feminino, e também da diferença entre os diversos femininos, e muito menos excludente e reativa em relação ao masculino, promovendo assim uma particularização e fusão, condizente com a atualidade complexa que vivemos.

Passaremos agora às teorias Queer, surgidas nos anos de 1980, a partir dos estudos feministas, gays e lésbicos e fortemente influenciadas pelo pós-estruturalismo francês e pela psicanálise lacaniana. Segundo Adriano Azevedo Gomes de León, as teorias Queer tem cinco pontos principais (GOMES DE LEÓN, 2010):

³⁵ Movimento reativo contra o feminismo. Surgiu primeiro nos meios de comunicação social, associado a escritores opositores ao feminismo (NOGUEIRA, 2001).

- 1) a multiplicidade e fragmentação das identidades: essas são compostas por múltiplos fatores (classe, orientação sexual, gênero, idade, nacionalidade, etnia, etc.) e podem também articular-se de diferentes formas, priorizando mais um ou outro fator;
- 2) qualquer identidade constituída é, na verdade, excludente, pois silencia outras identidades possíveis. A constituição de uma identidade passa a ser não uma forma de libertação, mas uma maneira de enquadrar-se em um modelo; seja ele o modelo padrão ou um modelo desviante. Ao mesmo tempo, as identidades são vistas como mutantes e arbitrárias;
- 3) o papel político dessa identidade fluida não é descartado, é, sim, visto como uma nova ferramenta para formulações alternativas em termos políticos e sociais para a coletividade;
- 4) as teorias Queer consideram que uma teoria de gênero que marca e valoriza a identidade homossexual só está reafirmando a estrutura vigente, baseada em hétero e homossexualidade. Assim como em termos políticos, defende que deve ser estudada uma nova forma de estruturação das identidades de gênero, fora dos padrões baseados no que se conhece até aqui como identidades “normais” e identidades “aberrantes”;
- 5) as teorias Queer apresentam-se como uma maneira geral de teorizar, tanto sobre os corpos e o desejo, como sobre política, relação social, cultura e comportamento.

Assim, as teorias Queer apresentam uma forma de pensar e constituir a identidade como algo global. O conceito de identidade de gênero dilui-se e conjuga-se com outros conceitos de identidade, formando um mosaico que compõe o sujeito. A identidade do sujeito não é estanque, é parte da dinâmica do mundo e integrada a ele. Assim como buscamos com as formulações que pretendem elucidar os problemas apresentados nessa pesquisa, as teorias Queer vêm agregar ao pensamento e à ideia de que a identidade andrógina (fluida, mutante e fora dos padrões binários de gênero) é uma nova maneira de encarar a realidade de uma forma geral e constituirá uma maneira de viver mais condizente com a atualidade.

Falaremos agora sobre a estética Camp. Segundo Susan Sontag, em seu ensaio “Notas sobre o Camp” do livro *Contra a interpretação*, “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, p. 27). Como estética, o camp é despolitizado e descomprometido com o conteúdo. A artificialidade, as texturas e o domínio do sensual, mas não necessariamente do sexual, são domínios do *Camp*. Ainda em Susan Sontag, encontramos claro apontamento ao andrógino como referência dentro do gosto *Camp*:

O andrógino é seguramente uma das grandes imagens da sensibilidade Camp. Exemplos: as figuras lânguidas, esguias, sinuosas da pintura e da poesia pré-rafaelita; os corpos delgados, fluidos, assexuados das estampas e dos cartazes Art Nouveau, apresentados em relevo em lâmpadas e cinzeiros; o vazio andrógino que paira na beleza perfeita de Greta Garbo. Nesse caso, o gosto Camp inspira-se numa autenticidade do gosto em grande parte não reconhecida: a forma mais refinada de atração sexual (assim como a forma mais refinada de prazer sexual) consiste em ir contra a corrente do próprio sexo. O que há de mais belo nos homens viris é algo feminino; o que há de mais belo nas mulheres femininas é algo masculino... 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 Lollobrigida, Jane Russel, Virgínia 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 Feuillère (SONTAG, 1987, p. 29).

O Camp como estilo é dado ao exagero e à estilização. As *drag queens* e *drag kings* são exemplos de como o Camp aplica-se ao gênero. Sobrepujando a questão do conteúdo, o Camp está ligado à experiência visual e como ela é vivida. Além disso, a própria “seriedade” camp defende o prazer e o divertimento. Os homossexuais são ligados ao Camp através de uma estética afeminada ou masculinizada, mas o Camp não é uma estética exclusiva dos homossexuais. Não busca, como objetivo principal, criar uma confusão ou uma perturbação, isso seria uma preocupação excessiva com o outro, que não é própria do Camp, assim como o julgamento:

O gosto Camp é uma espécie de amor, amor pela natureza humana. Ele se deleita com os pequenos triunfos e as embaraçosas intensidades do “personagem”, não os julga... O gosto Camp se identifica com aquilo que dá prazer. As pessoas que compartilham essa sensibilidade não riem da coisa que rotulam “um camp”, elas a apreciam. Camp é um sentimento *terno* (SONTAG, 1987, p. 37).

A grande característica *Camp*, de assumir o exagero e a afetação sem culpas, assumir o que é tido como inatural como natural à própria pessoa (LOPES, 2002), àquele ser humano específico. O andrógino aqui acaba sendo o andrógino que assume claramente as características do sexo oposto ao seu sexo biológico, ressaltando-as e tornando-as naturais em si.

4.6 O ANDRÓGINO NA MODA (E NA MÚSICA)

“... entrei no quarto. Em uma cama simples de ferro havia um menino dormindo. Ele era magro e pálido, com massas de cachos castanhos, deitado sem camisa com um colar de miçangas no pescoço. Fiquei ali parada, ele abriu os olhos e sorriu. (...) E assim minha última imagem foi a primeira. Um jovem adormecido sob um manto de luz, que abriu os olhos com um sorriso de reconhecimento para alguém que nunca fora uma estranha pra ele.”

Patti Smith, em *Só garotos*

Em *Imagem e moda*, Roland Barthes, diz que as imagens são como os textos, sistemas significantes de leitura não apenas técnica, mas emotiva. Ele fala ainda que a fotografia é um texto, uma meditação complexa, extremamente complexa, sobre o sentido; e que o vestuário é objeto tanto de estudos históricos como sociológicos, por excelência (BARTHES, 2005). Reunir imagem fotográfica e moda em um estudo com o objetivo de elucidar e aprofundar-se em questões relativas ao gênero e à complexidade das identidades de gênero é, em suma, uma forma que se considerou apropriada para captar um determinado “espírito do tempo” de cada época (com o objetivo de chegar até a nossa), este, ligado aos comportamentos do masculino e do feminino e seus meandros. Assim como a Moda, a música também funciona como a voz do seu tempo, portanto moda e música fazem uma conexão direta com o momento em que são pensadas. Movimentos musicais são fortes fontes de inspiração para a moda e, mesmo fora das passarelas e do espaço de criação dos designers de moda, são determinantes no modo de vestir e no comportamento principalmente dos jovens. Nesse tópico faremos a conexão entre a moda, suas imagens e também com algumas tendências culturais e musicais que têm em suas manifestações os traços da androginia e foram propagadoras de uma forma alternativa de ver o gênero.

Como dito na introdução, a moda foi escolhida como *habitat* do andrógino no nosso tempo por reunir vários cenários além da própria moda e do vestuário em si. Na moda, observamos tendências ligadas à arte, à publicidade, ao comportamento

individual e coletivo e ao mercado. A imagem de moda pode ser interpretada em vários níveis e pode trazer à tona informações tão complexas e rearticuláveis quanto a realidade contemporânea que é nosso objetivo penetrar. Ainda segundo Barthes, qualquer que seja a cobertura utilizada para os nossos corpos, esta insere-se em um sistema organizado, normativo e consagrado pela sociedade (BARTHES, 2005), portanto as manifestações que, aparentemente, são conflitantes com uma norma de gênero em determinado momento são particularmente interessantes para o nosso estudo. A moda, ao mesmo tempo, sedimenta e reafirma o que é considerado padrão e resiste de forma bastante eficaz a esse mesmo padrão, essas duas realidades geralmente concorrendo e acontecendo entre a moda exclusiva dos grandes criadores e a moda aplicada nas ruas. Portanto é ambígua em si mesma e contraditória por definição.

Podemos aqui estabelecer a diferença entre “traje” e “indumentária”; o traje é individual, é a relação do sujeito com a norma social que se estabelece em relação ao vestir-se; é inteiramente pessoal. Já a indumentária é uma manifestação coletiva, uma tendência. Pode-se dizer que o traje é a forma como o indivíduo utiliza (ou utiliza mal) a indumentária estabelecida por seu grupo social. Moda foi uma demarcação social e o *status* estabelecido pelo vestuário era uma reação aos princípios de igualdade pós-Revolução Francesa. Na moda, apesar das peças do traje serem as mesmas para todas as classes sociais, os detalhes, o tipo de tecido usado e os acessórios serviam para distinguir as classes sociais mais abastadas das demais, portanto a moda, ainda que veladamente, instituiu a diferença entre ricos e pobres.

A moda é sempre da alçada da indumentária e pode ser produzida por dois processos diferentes: ou a propagação de determinado traje (ou tendência) criado de forma artificial (como em alta costura, por exemplo) ou a propagação orgânica de determinado traje fabricado em escala coletiva (grandes lojas de departamento). Segundo Barthes, a primeira tendência está mais presente na moda feminina, enquanto a segunda, na moda masculina. Mas observa-se, também, uma dissolução dessa divisão nos últimos trinta anos e um crescimento vertiginoso na alta costura masculina, no mercado editorial voltado para a moda masculina e também no crescimento do mercado das marcas que fazem roupas andróginas e que podem ser vestidas por qualquer pessoa, independentemente do sexo. Tendências são, finalmente, manifestadas no traje do indivíduo, reafirmando ou deslocando o que

está estabelecido. De qualquer forma, a moda apresenta-se como fato social e seu uso pessoal como manifestação da individualidade, sendo de natureza, ela também, ambígua e de forte conteúdo simbólico; características fortemente ligadas ao nosso tema de estudo. Segundo Gilles Lipovetsky, em seu livro *O império do efêmero*:

A ideologia individualista e a era sublime da moda são assim inseparáveis; culto da expansão individual, do bem-estar, dos gozos materiais, desejo de liberdade, vontade de enfraquecer a autoridade e as coações morais: as normas “holistas” e religiosas, incompatíveis com a dignidade da moda, foram minadas não só pela ideologia da liberdade e da igualdade, mas também pela do prazer, igualmente característica da era individualista (LIPOVETSKY, 1989, p. 102).

Dessa forma, a moda é um campo de estudo de esfera total, que vai desde o individual até o coletivo, passando pelo cultural, moral e econômico. Tanto a moda como a publicidade, intimamente ligada aos editoriais de moda, são condicionadas a tendências do mercado e influenciadas e influenciadoras de fatores econômicos. Grandes estilistas e marcas famosas utilizam-se da publicidade e dos editoriais de moda para divulgar e validar suas marcas.

É importante situar a moda, e, principalmente a fotografia de moda, no plano do significado. Um plano onde a imagem fala muito mais e existe muito além da roupa. A fotografia de moda carrega conceito, ideia e fantasia. Como a arte, a fotografia de moda carrega sentido. Ela é responsável pelo que entendemos por “moda”, interfere no mundo, no entendimento, comportamento e decisões:

As fantasias geradas pelas revistas de moda não se confinam à página. Elas são, na verdade, representadas pelas leitoras com seus próprios corpos. Copiada de revistas, filmes ou vídeos, e usada na vida cotidiana, a moda suprime o limite entre o ‘real’ e o ‘fantástico’, entre a fuga privativa da fantasia e o intercâmbio com o público. O prazer de olhar para as imagens fotográficas forma a parte de um *continuum*, juntamente com o prazer de mascarar-lo. Esse *continuum* vira do avesso a oposição comumente aceita entre fantasia como sendo interna, irreal, privada, e a realidade como sendo externa (BENSTOCK; TERRIS, 2002, p. 75).

Dito isso, podemos começar falando de como a moda trata dos gêneros. A separação entre indumentária feminina e masculina se deu por volta de 1350:

A moda no sentido estrito quase não aparece antes da metade do século XIV, data que se impõe, em primeiro lugar, essencialmente em razão do aparecimento de um tipo de vestuário radicalmente novo, nitidamente diferenciado segundo os sexos: curto e ajustado para o homem, longo e

justo para a mulher. Revolução do vestuário que lançou as bases do trajar moderno (LIPOVETSKY, 1989, p. 31).

Assim, a diferenciação dos gêneros através do vestuário é, sem dúvida, um instrumento de sedução e de dinâmica entre os sexos. Ressaltar e encobrir partes diferentes nos corpos masculinos e nos femininos é, sem dúvida, instigador de reações no outro, e gêneros opostos e nitidamente separados vão reagir de formas distintas a estímulos visuais distintos. Ainda em termos de gênero, uma feminilidade exacerbada da moda feminina e a quase que total inércia do gênero masculino em relação à moda no século XIX (isso vendo o cenário da moda de uma forma geral, porque existe exceção, como veremos a seguir) mostra-se como uma firme reação a movimentos sociais de gênero, como o feminismo já citado anteriormente (GURGEL, 2013).

O escritor e poeta Charles Baudelaire tratará das questões estéticas e filosóficas do século XIX, bem como se ocupará bastante da moda de seu tempo. O “Dândi”, como personagem descrito e exaltado por Baudelaire, é o que poderíamos chamar de um estilo de exceção, que tem certas características (tanto de moda como de gênero) atribuídas à mulher do século XIX, como a frivolidade, a preocupação excessiva com a estética, a insensibilidade e o tédio, com “um amor desmesurado pela indumentária e pela elegância física. Para um perfeito dândi, essas coisas são apenas um símbolo da superioridade aristocrática de seu espírito” (BAUDELAIRE, 1996, p. 49). O dândi é visto como uma nova aristocracia, que surge na idade moderna como um símbolo de transição, e decadência, no melancólico do século XIX. Já a mulher, para Baudelaire, é em suma a perfeita fonte de prazer e deleite; um belo animal de quem derivam os prazeres mais excitantes e as dores mais fecundantes. E quanto ao traje, ao adorno e à moda, Baudelaire dizia que são partes integrantes da mulher e essa não existe sem tais atributos. A mulher é vista como uma divindade e um objeto, de admiração e culto, mas um objeto (BAUDELAIRE, 1996). Baudelaire também mantinha uma fascinação pelas lésbicas, dedicando-lhes poemas. Alguns autores fazem a ligação entre as lésbicas e a defesa do dandismo por Baudelaire. Existe a referência ao andrógino primordial, ao misticismo gnóstico e à superação dos opostos em Baudelaire, sempre fazendo a ligação entre personagens históricos e mitológicos com as figuras de seu tempo. Um exemplo é a personagem de Gustave Flaubert, Madame Bovary, que demonstra a ligação de Baudelaire tanto com o estilo e características de seu tempo como com a

busca de referências do passado (WILLER, 2008) e denota uma pressão pela superação dos limites de gênero impostos pela época.

Já no século XX, a moda assume seu papel ambíguo e inquietador, revelando tanto o lado acomodado da identidade feminina como rompendo com tais parâmetros, com exemplos de criadores que foram totalmente contra a corrente. Dois criadores podem ser citados como precursores da discussão de gênero na moda: Coco Chanel e Yves Saint Laurent.

À Coco Chanel é atribuído o mérito de criar o estilo da mulher do século XX. Ela é a responsável por criar uma moda para as mulheres baseada nos valores da vida masculina do século XX: o egocentrismo e a liberdade no amor (MAYER apud GURGEL, 2013). Chanel foi a primeira a fazer uso do *jersey* no vestuário feminino. Apesar de existirem condicionamentos econômicos no entre-guerras que condicionaram tal escolha, a opção pelo tecido cria uma silhueta mais despojada nas roupas femininas e liberta a mulher do excesso de adereços e da tradicional silhueta acinturada que, segundo a estilista, impediam as mulheres de andar, sorrir e comer sem passar mal. Os clássicos Chanel como conjuntos em *jersey*, os pijamas, os vestidos pretos e as jaquetas de *tweed* com cachecol têm uma elegância inspirada na confusão entre o masculino e o feminino. Chanel era uma minimalista à frente de seu tempo (GAUTIER, 2011).

Já Yves Saint Laurent é marca de elegância e modernidade. Dentre suas famosas criações está, além do Vestido Mondrian, o “*Le Smoking*” também para as mulheres. Criado em 1966, chegou a ser proibido em restaurantes e hotéis. Era composto por calça e casaco risca de giz e uma blusa de seda cinzenta, peças características do vestuário masculino até então (GURGEL, 2013). Mas o terno feminino não era uma mera transposição de indumentária do masculino para o feminino. Saint Laurent preocupou-se em não masculinizar a mulher, fazendo do tradicional traje sisudo uma afirmação de feminilidade, dando o corte exato que ressaltaria e libertaria o corpo feminino. Outra criação famosa de Saint Laurent foi o *tailleur* com calça, em 1969.

Nas décadas de 1960 e 1970 os movimentos sociais, a moda, a música e as artes tiveram papel importante na mudança de um antigo status de sociedade, onde imperava a autoridade da família, do Estado e da religião sobre os jovens e minorias, para uma nova onda que reivindicava não só liberdade, mas igualdade e paz. A política, as classes sociais, a família e o gênero receberam o impacto de uma nova

forma de enxergar as relações humanas. Tais rachaduras na ordem social reverberam na moda e na música, aspectos relevantes para o presente estudo.

O movimento Hippie, que teve uma maior expressão nos Estados Unidos nos anos de 1960 chegando a outros lugares com mais força na década de 1970, pode ser apontado como influenciador de uma moda muito mais compartilhada entre o masculino e o feminino. O amor livre e a fluidez sexual ultrapassava o comportamento e estampava-se nos corpos que andavam pelas ruas. A tendência “*androgynous hippie*” aparece nos anos de 1960, mas se estende por toda a década de 1970. As roupas eram usadas irrestritamente por homens e mulheres: o jeans unissex, calças boca de sino, os sapatos plataforma, o uso dos cabelos longos e dos tecidos estampados e flores além das camisas apertadas e transparentes e dos acessórios, também compartilhados. Inspirações orientais existiam na indumentária e na música. Janis Joplin, Jimi Hendrix, Beatles, Rolling Stones são ícones da cultura hippie e no Brasil podemos apontar Secos e Molhados, Raul Seixas, Mutantes, Zé Ramalho e o Movimento Tropicalista como parte desse movimento que transformou estética, música e comportamento aproximando os gêneros e exigindo paz e amor.

Outro movimento musical que inspirou profundamente a moda e o comportamento nessa mesma época foi o *Glam Rock*. O *Glam Rock* é um estilo que surgiu na Inglaterra no final dos anos de 1960 e que ganhou força de fenômeno na década de 1970, marcado principalmente pela estética andrógina dos artistas *Glam*, com suas maquiagens exageradas e roupas brilhantes, com uma ambigüidade sexual deliberada.

Dois artistas chamarão atenção como referência para o nosso trabalho: Mick Jagger (vocalista dos *The Rolling Stones*) e David Bowie. Mesmo estando inseridos em ramificações diferentes do rock, os dois artistas ingleses usam a ambigüidade de gênero como marca registrada e influenciam homens e mulheres em seus comportamentos e desejos. Mick Jagger é conhecido por sua sexualidade agressiva e pela paganização do rock, com influências das religiões africanas nas canções. Já David Bowie é citado como o grande propagador e defensor do *Glam Rock* e seus muitos personagens e máscaras atravessaram os tempos. A carreira de Bowie ainda tem os traços da androginia muito bem marcados, basta assistir seu clipe *The Stars (Are Out Tonight)*, de 2013, onde ele e Tilda Swinton dividem a cena como gêmeos andróginos. Enquanto Jagger é, sem dúvida uma figura andrógina sexual e

sedutora, Bowie passa pela fase do alienígena andrógino Ziggy Stardust, que procura sexo com humanos de ambos os gêneros, mas mesmo depois continua a brincar com o gênero e a sexualidade sem, no entanto, ser provocativo ou agressivo, beirando a estética assexuada, muitas vezes.

Portanto podemos observar o quanto a moda pode e vai ser influenciada por outros fatores e não será fruto somente da criação artificial de tendências pelos designers. A moda alimenta-se das ruas e dos meios de comunicação e também os alimenta. É um mecanismo dinâmico e cada vez mais mutante. As tendências de unificação do vestuário que foram citadas aqui observam-se hoje com força em marcas como a *Loewe*, que fabrica também roupas que vestem homens e mulheres, e que estão crescendo em número e em visibilidade no mercado.



Figura 33 - LookBook da Coleção Primavera da Marca Loewe, Paris. Steven Meisel, 2014.

Fonte: Disponível em <<http://thewildmagazine.com/blog/wild-looks-loewe-menswear-spring-15/#gallery>>.

4.7 REPRESENTAÇÃO E IMAGINÁRIO – OS POSSÍVEIS ANDRÓGINOS

O presente capítulo, que finalizamos agora, teve a intenção de trazer referências das mais variadas em relação à fluidez de gênero e à figura do Andrógino. Passando primeiro pela medicina, biologia e psicanálise, procuramos dar uma ideia da evolução das questões de gênero nessas instâncias e de sua influência na vida dos indivíduos intersex ou transgêneros. Após, trouxemos

referências visuais, primordiais para a construção do capítulo seguinte, mas também nos campos da literatura e da música, chegando finalmente na moda, que, no nosso entender, é influenciada pelas manifestações citadas anteriormente; é espelho do seu tempo e faz o *link* entre a arte, os movimentos sociais e culturais e o cotidiano das pessoas.

A busca pelas várias faces do andrógino nos guiou para o entendimento das diferentes formas de ver o sexo e o gênero e como essa forma influencia na vida cotidiana e na aceitação das identidades de gênero não binárias; o imaginário sobre o gênero pode, portanto, contribuir ou prejudicar essa aceitação. No próximo capítulo pretendemos, instrumentados pelas referências encontradas até aqui, fazer uma interpretação dos ensaios selecionados e, por fim, no capítulo 6, refletir sobre como a figura do Andrógino vem influenciando e sendo influenciada pela cultura/moda contemporânea e como essa vem absorvendo e fomentando tendências em termos de comportamento.

5 INTERPRETAÇÃO DOS ENSAIOS SELECIONADOS

O Capítulo 5 será dedicado a apresentar os seis ensaios selecionados, dentro das publicações já citadas no Capítulo 2, bem como os painéis produzidos com tais imagens, mais as referências apresentadas durante toda a pesquisa. Além dos ensaios e das referências, estarão nos painéis mais algumas imagens que foram sendo selecionadas ao longo do percurso de pesquisa, sobretudo algumas referências de moda, que se mostraram importantes no cenário de moda atual para ilustrar o tema e demonstrar sua relevância.

Em primeiro lugar, no tópico 5.1., apresentaremos os seis ensaios com suas respectivas fontes; em seguida, no tópico 5.2., serão apresentados os três painéis, com suas legendas e sugestão de leitura; cada um deles será seguido da sua interpretação. Ao final do capítulo, no tópico 5.3., faremos a interpretação de cada ensaio, com base nas reflexões anteriores, ressaltando as características marcantes e remanescentes (*Pathosformeln*) encontradas. Falaremos ainda em termos das narrativas propostas para cada ensaio e como as características encontradas ajudam a construir tal narrativa.³⁶

Dentro do método Warburg, vale ressaltar algumas características mais marcantes que foram utilizadas para proceder as interpretações desse capítulo.

O método de Warburg não se restringe apenas à coleção de referências ou da montagem dos painéis. Warburg costumava trabalhar durante muito tempo em cada tema e suas anotações e aforismos eram a principal forma de registrar os pensamentos e conclusões que comporiam, mais tarde, seu trabalho; tanto os ensaios e trabalhos científicos como, mais tarde, o próprio Atlas Mnemosyne. Da mesma forma, buscou-se durante toda pesquisa, guardar as imagens que compuseram o material a ser analisado bem como fazer anotações no momento em que foram colhidas, as impressões a respeito e as possíveis ligações que seriam feitas, com outras referências, no futuro. Assim as interpretações e as considerações finais são o produto não de um momento isolado dentro da pesquisa, mas de um trabalho de dois anos colhendo imagens e escrevendo sobre elas, literalmente.

³⁶ A moda propicia o ambiente ideal para a criação de uma “fábula”. Depois dos anos 40 as restrições aos fotógrafos de moda foram diminuindo gradativamente, dando espaço para a ficção fotográfica na moda. A criação de uma narrativa, um conceito é inerente à criação em moda. E o estilista se vale disso para criar suas coleções tanto quanto o fotógrafo se vale disso para, em editoriais que podem ser multimarca, por exemplo, criar uma narrativa ou uma “fábula” a ser contada através das fotos.

Houve muitas outras anotações que foram sendo construídas com a leitura da bibliografia aos acontecimentos correntes do cotidiano, nos meios de comunicação e na própria vida.

Ainda é importante ressaltar que Warburg, na jornada científica e pessoal para moldar seu método e seu pensamento sobre o simbólico, o artístico e a ciência, afasta-se gradualmente do pensamento de que a o processo artístico deveria aproximar-se da ciência no sentido pragmático, distanciando-se da imaginação pura e simples. Após sua temporada na América, Warburg reconhece a importância do simbólico, do irracional e do selvagem, da magia e também do quanto existem determinadas forças incalculáveis e invisíveis que compõem a bagagem simbólica do homem. Essas são mais facilmente acessadas através de expressões ritualísticas e artísticas, muito mais do que por revisão de fatos puramente históricos. A compreensão transversal e não linear ou cronológica das imagens constantes no presente trabalho foi, portanto, primordial para o alcance do resultado desejado.

5.1 ENSAIOS

Ensaio #1: *Les Portes du Paradis* – Vogue Homme International – Abril de 2014. Fotógrafos: Mert Alas e Marcus Piggott (Figuras 34 a 40).



Figura 34 - *Les Portes du Paradis* – Vogue Homme International – Abril de 2014. Fotógrafos: Mert Alas e Marcus Piggott.

Fonte: Disponível em <<http://www.essentialhomme.fr/vogue-homme-international-ouvre-les-portes-du-paradis/>>. Acesso em julho de 2014.

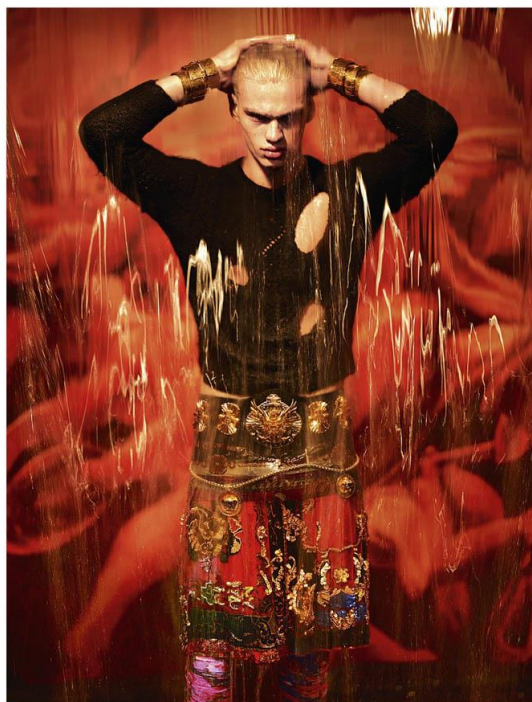


Figura 35 - *Les Portes du Paradis* – Vogue Homme International – Abril de 2014. Fotógrafos: Mert Alas e Marcus Piggott.

Fonte: Disponível em <<http://www.essentialhomme.fr/vogue-homme-international-ouvre-les-portes-du-paradis/>>. Acesso em julho de 2014.



Figura 36 - Les Portes du Paradis – Vogue Homme International – Abril de 2014. Fotógrafos: Mert Alas e Marcus Piggott.

Fonte: Disponível em <<http://www.essentialhomme.fr/vogue-homme-international-ouvre-les-portes-du-paradis/>>. Acesso em julho de 2014.



Figura 37 - *Les Portes du Paradis* – Vogue Homme International – Abril de 2014. Fotógrafos: Mert Alas e Marcus Piggott.

Fonte: Disponível em <<http://www.essentialhomme.fr/vogue-homme-international-ouvre-les-portes-du-paradis/>>. Acesso em julho de 2014.



Figura 38 - *Les Portes du Paradis* – Vogue Homme International – Abril de 2014. Fotógrafos: Mert Alas e Marcus Piggott.

Fonte: Disponível em <<http://www.essentialhomme.fr/vogue-homme-international-ouvre-les-portes-du-paradis/>>. Acesso em julho de 2014.



Figura 39 - *Les Portes du Paradis* – Vogue Homme International – Abril de 2014. Fotógrafos: Mert Alas e Marcus Piggott.

Fonte: Disponível em <<http://www.essentialhomme.fr/vogue-homme-international-ouvre-les-portes-du-paradis/>>. Acesso em julho de 2014.



Figura 40 - *Les Portes du Paradis* – Vogue Homme International – Abril de 2014. Fotógrafos: Mert Alas e Marcus Piggott.

Fonte: Disponível em <<http://www.essentialhomme.fr/vogue-homme-international-ouvre-les-portes-du-paradis/>>. Acesso em julho de 2014.

Ensaio #2: *True Blue* – Dazed and Confused – Abril de 2013. Fotógrafo: Josh Olins (Figuras 41 a 46).



Figura 41 - *True Blue* – Dazed and Confused – Abril de 2013. Fotógrafo: Josh Olins.
Fonte: Disponível em < <http://www.fashionselected.com/2013/03/26/kasia-struss-for-dazed-confused-april-2013-josh-olins/>>. Acesso em julho de 2014.



Figura 42 - *True Blue* – Dazed and Confused – Abril de 2013. Fotógrafo: Josh Olins.
Fonte: Disponível em < <http://www.fashionselected.com/2013/03/26/kasia-struss-for-dazed-confused-april-2013-josh-olins/>>. Acesso em julho de 2014.



Figura 43 - *True Blue* – Dazed and Confused – Abril de 2013. Fotógrafo: Josh Olins.

Fonte: Disponível em < <http://www.fashionselected.com/2013/03/26/kasia-struss-for-dazed-confused-april-2013-josh-olins/>>. Acesso em julho de 2014.



Figura 44 - *True Blue* – Dazed and Confused – Abril de 2013. Fotógrafo: Josh Olins.

Fonte: Disponível em < <http://www.fashionselected.com/2013/03/26/kasia-struss-for-dazed-confused-april-2013-josh-olins/>>. Acesso em julho de 2014.



Figura 45 - *True Blue* – Dazed and Confused – Abril de 2013. Fotógrafo: Josh Olins.
Fonte: Disponível em < <http://www.fashionselected.com/2013/03/26/kasia-struss-for-dazed-confused-april-2013-josh-olins/>>. Acesso em julho de 2014.



Figura 46 - *True Blue* – Dazed and Confused – Abril de 2013. Fotógrafo: Josh Olins.

Fonte: Disponível em < <http://www.fashionselected.com/2013/03/26/kasia-struss-for-dazed-confused-april-2013-josh-olins/>>. Acesso em julho de 2014.

Ensaio #3: *Les Diaboliques* – Numéro – Março de 2014. Fotógrafo: Karl Lagerfeld (Figuras 47 a 50).



Figura 47 - *Les Diaboliques* – Numéro – Março de 2014. Fotógrafo: Karl Lagerfeld.

Fonte: Disponível em < <http://thefashionography.com/karl-lagerfeld-numero-march-2014/>>. Acesso em julho de 2014.



Figura 48 - *Les Diaboliques* – Numéro – Março de 2014. Fotógrafo: Karl Lagerfeld.
Fonte: Disponível em < <http://thefashionography.com/karl-lagerfeld-numero-march-2014/>>. Acesso em julho de 2014.



Figura 49 - *Les Diaboliques* – Numéro – Março de 2014. Fotógrafo: Karl Lagerfeld.

Fonte: Disponível em < <http://thefashionography.com/karl-lagerfeld-numero-march-2014/>>. Acesso em julho de 2014.



Figura 50 - *Les Diaboliques* – Numéro – Março de 2014. Fotógrafo: Karl Lagerfeld.

Fonte: Disponível em < <http://thefashionography.com/karl-lagerfeld-numero-march-2014/>>. Acesso em julho de 2014.

Ensaio #4: *Flower Boy* – Numéro Homme – Primavera/Verão 2014.
Fotógrafo: Karl Lagerfeld (Figuras 51 a 56).



Figura 51 - *Flower Boy* – Numéro Homme – Primavera/Verão 2014. Fotógrafo: Karl Lagerfeld.
Fonte: Disponível em <<http://www.lebook.com/lacreative/creative/NUMERO-HOMME-FLOWER-BOY-EDITORIAL-2014>>. Acesso em julho de 2014.



Figura 52 - *Flower Boy* – Numéro Homme – Primavera/Verão 2014. Fotógrafo: Karl Lagerfeld.
Fonte: Disponível em <<http://www.lebook.com/lacreative/creative/NUMERO-HOMME-FLOWER-BOY-EDITORIAL-2014>>. Acesso em julho de 2014.



Figura 53 - *Flower Boy* – Numéro Homme – Primavera/Verão 2014. Fotógrafo: Karl Lagerfeld.
Fonte: Disponível em <<http://www.lebook.com/lacreative/creative/NUMERO-HOMME-FLOWER-BOY-EDITORIAL-2014>>. Acesso em julho de 2014.



Figura 54 - *Flower Boy* – Numéro Homme – Primavera/Verão 2014. Fotógrafo: Karl Lagerfeld.
Fonte: Disponível em <<http://www.lebook.com/lacreative/creative/NUMERO-HOMME-FLOWER-BOY-EDITORIAL-2014>>. Acesso em julho de 2014.



Figura 55 - *Flower Boy* – Numéro Homme – Primavera/Verão 2014. Fotógrafo: Karl Lagerfeld.
Fonte: Disponível em <<http://www.lebook.com/lacreative/creative/NUMERO-HOMME-FLOWER-BOY-EDITORIAL-2014>>. Acesso em julho de 2014.



Figura 56 - *Flower Boy* – Numéro Homme – Primavera/Verão 2014. Fotógrafo: Karl Lagerfeld.
Fonte: Disponível em <<http://www.lebook.com/lacreative/creative/NUMERO-HOMME-FLOWER-BOY-EDITORIAL-2014>>. Acesso em julho de 2014.

Ensaio #5: *UniforMen and Drama* – Candy Magazine – Inverno 2013-2014.
 Fotógrafo: Giampaolo Sgura (Figuras 57 a 62).



Figura 57 - *UniforMen and Drama* – Candy Magazine – Inverno 2013-2014. Fotógrafo: Giampaolo Sgura.

Fonte: Disponível em <<http://beforeyoukillusall.blogspot.com.br/2013/12/editorial-candy-magazine-7-uniform-man.html>>. Acesso em julho de 2014.



Figura 58 - *UniforMen and Drama* – Candy Magazine – Inverno 2013-2014. Fotógrafo: Giampaolo Sgura.

Fonte: Disponível em <<http://beforeyoukillusall.blogspot.com.br/2013/12/editorial-candy-magazine-7-uniform-man.html>>. Acesso em julho de 2014.



Figura 59 - *UniforMen and Drama* – Candy Magazine – Inverno 2013-2014. Fotógrafo: Giampaolo Sgura.

Fonte: Disponível em <<http://beforeyoukillusall.blogspot.com.br/2013/12/editorial-candy-magazine-7-uniform-man.html>>. Acesso em julho de 2014.



Figura 60 - *UniforMen and Drama* – Candy Magazine – Inverno 2013-2014. Fotógrafo: Giampaolo Sgura.

Fonte: Disponível em <<http://beforeyoukillusall.blogspot.com.br/2013/12/editorial-candy-magazine-7-uniform-man.html>>. Acesso em julho de 2014.



Figura 61 - *UniforMen and Drama* – Candy Magazine – Inverno 2013-2014. Fotógrafo: Giampaolo Sgura.

Fonte: Disponível em <<http://beforeyoukillusall.blogspot.com.br/2013/12/editorial-candy-magazine-7-uniform-man.html>>. Acesso em julho de 2014.



Figura 62 - *UniforMen and Drama* – Candy Magazine – Inverno 2013-2014. Fotógrafo: Giampaolo Sgura.

Fonte: Disponível em <<http://beforeyoukillusall.blogspot.com.br/2013/12/editorial-candy-magazine-7-uniform-man.html>>. Acesso em julho de 2014.

Ensaio #6: Deconstructing Yves K. – Fucking Young! Magazine – Primavera/Verão 2014. Fotógrafo: Michiel Meewis (Figuras 63 a 66).

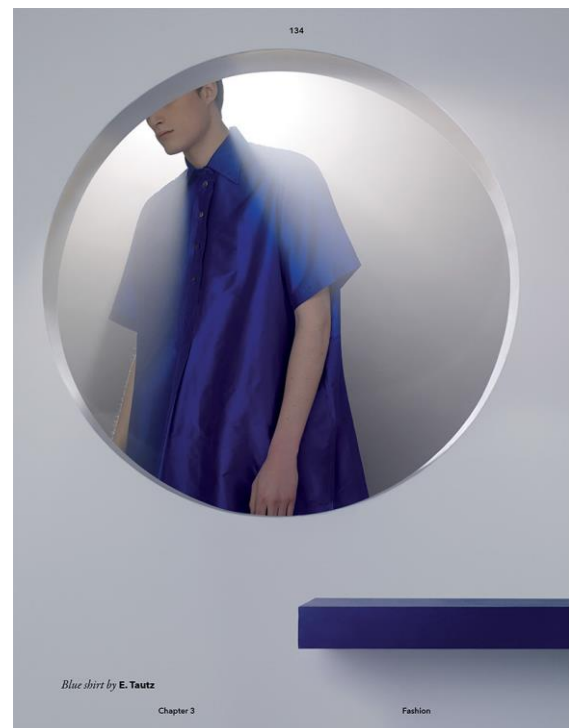


Figura 63 - Deconstructing Yves K. – Fucking Young! Magazine – Primavera/Verão 2014. Fotógrafo: Michiel Meewis.

Fonte: Disponível em <<http://beforeyoukillusall.blogspot.com.br/2013/12/editorial-candy-magazine-7-uniform-man.html>>. Acesso em julho de 2014.



Figura 64 - *Deconstructing Yves K.* – Fucking Young! Magazine – Primavera/Verão 2014. Fotógrafo: Michiel Meewis.

Fonte: Disponível em <<http://beforeyoukillusall.blogspot.com.br/2013/12/editorial-candy-magazine-7-uniform-man.html>>. Acesso em julho de 2014.



Figura 65 - *Deconstructing Yves K.* – Fucking Young! Magazine – Primavera/Verão 2014. Fotógrafo: Michiel Meewis.

Fonte: Disponível em <<http://beforeyoukillusall.blogspot.com.br/2013/12/editorial-candy-magazine-7-uniform-man.html>>. Acesso em julho de 2014.



Figura 66 - *Deconstructing Yves K.* – Fucking Young! Magazine – Primavera/Verão 2014. Fotógrafo: Michiel Meewis.

Fonte: Disponível em <<http://beforeyoukillusall.blogspot.com.br/2013/12/editorial-candy-magazine-7-uniform-man.html>>. Acesso em julho de 2014.

5.2 PAINÉIS

No presente tópico apresentaremos os painéis com as referências apresentadas durante todo o trabalho e com os ensaios selecionados. Também traremos as devidas legendas de cada imagem bem como uma sugestão de leitura para cada painel, lembrando que a leitura e a interpretação não fica condicionada à que foi feita pela autora. Uma das características do método utilizado é a abertura para múltiplas interpretações das imagens.

Foram concebidos os seguintes painéis:

- *O Andrógino ou O Anjo*: Com base na referência do andrógino primordial, no mito do andrógino divino e dos anjos. Esse painel tratará do aspecto mais sutil da androginia, onde o andrógino tende a ser mais espírito que corpo, mas sem deixar de exercer seus encantos através da diluição e quase apagamento das fronteiras entre o masculino e o feminino;
- *O Hermafrodita ou O diabo*: Usou-se como referência a figura do anjo caído, da sombra do anjo celestial, O Diabo. Apresenta o aspecto físico do andrógino, sua ambiguidade física que deixa pouco para a imaginação. Ainda trata de travestismo e da exacerbação dos marcadores de gênero;
- *Adornos, gestos e vestes*: Aqui tentamos demarcar quais seriam as características gestuais bem como as tendências de moda que seriam recorrentes nas referências e nos ensaios, tentando encontrar pontos fortes que denotariam androginia.

Vale aqui ressaltar algumas diferenças em relação ao método original: o uso de imagens em cor (Warburg utilizava apenas imagens em preto e branco); a utilização de cores também para fazer a separação entre os diversos tipos de referências e os ensaios das publicações selecionadas. A seguir, apresentamos o significado de cada uma das cores utilizadas para a marcação das imagens:

-  Referências Míticas e Históricas
-  Ensaio Selecionados
-  Referências de Artes Plásticas
-  Referências de Cinema, Música e Literatura
-  Outras Referências de Moda

Além disso, outra grande diferença, em relação aos painéis originais de Warburg, é o tamanho dos painéis: foram montados em placas Pluma no tamanho de 90 x 40. Logo após foram fotografados e tratados para que pudessem ser inseridos no trabalho e gerar também os diagramas com as legendas e a sugestão de leitura que encontraremos acompanhando cada um dos três painéis.

5.2.1.1 Legendas e Sugestão de Leitura:

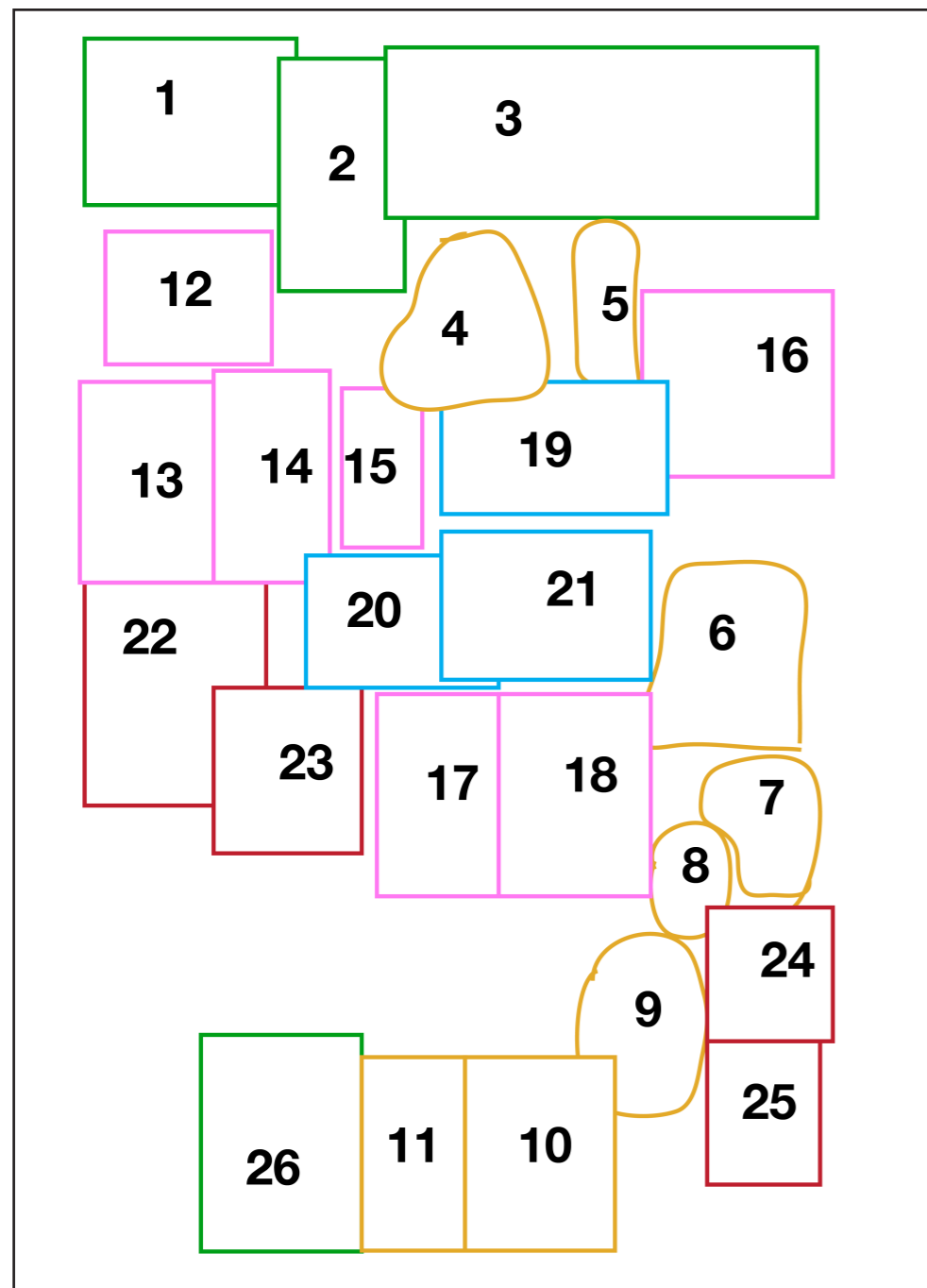


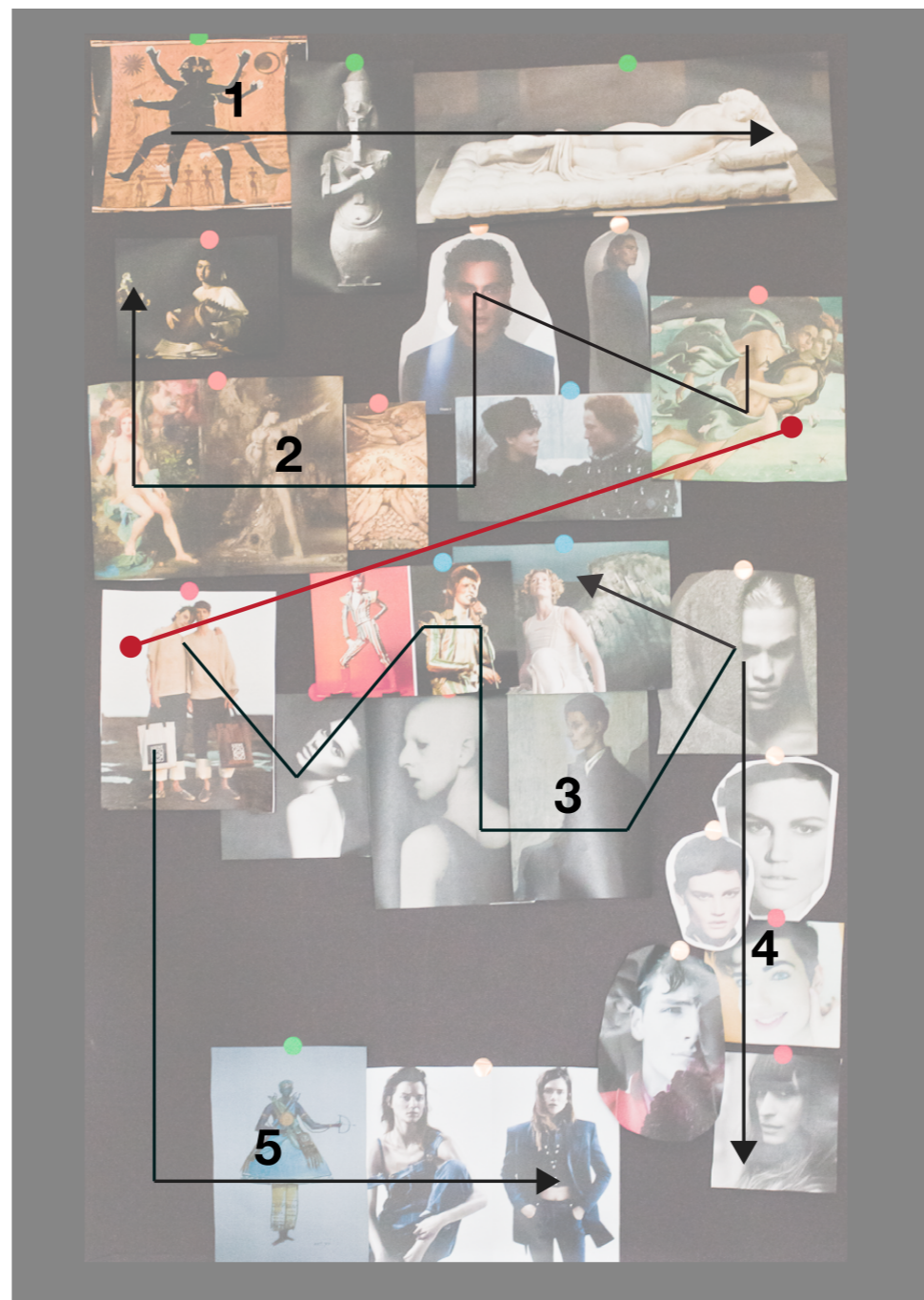
Figura 1: *O andrógino de Platão*. Gérard Pigeron. Trabalho digital de Março 2005. Dimensões: 696 × 565 pixels; tamanho de arquivo: 619 KB. Disponível em: <http://helios.fltr.ucl.ac.be/vanesch/platon/PLATONimageTexte2.htm>

Figura 2: *Imagem do Faraó Akhenaton*, encontrada no Templo de Karnak, Egito. Atualmente, no Museu do Cairo, Egito. Dimensão: 4m. Fonte: <https://klimtlover.files.wordpress.com/2012/09/akhenaton.jpg>

Figura 3: *O Hermafrodito Dormente* (cópia romana do original de Policeto, séc II a.C), encontrada nas Termas de Diocleciano, Roma, Itália. Atualmente, no Museu do Louvre, França. Dimensão: Comprimento : 169 cm. ; Largura : 89 cm. Fonte: Site Oficial do Museu do Louvre.

Figuras 4 e 5: *Ensaio Deconstructing Ives K*. Michiel Meewis. Fonte: Fucking Young! Magazine - Primavera/Verão 2014.

Figura 6: *Ensaio Les Portes du Paradis*. Mert Alas e Marcus Piggott Fonte: Vogue Homme International - Abril de 2014



Figuras 7 e 8: *Ensaio Les Diaboliques*. Karl Lagerfeld Fonte: Numéro - Março de 2014.

Figura 9: *Ensaio Flower Boy*. Karl Lagerfeld Fonte: Numéro Homme - Primavera/Verão 2014.

Figuras 10 e 11: *Ensaio True Blue*. Josh Olins. Fonte: Dazed and Confused - Abril de 2013.

Figura 12: *Tocador de Alaúde*. Cerca de Caravaggio, 1600. Atualmente em coleção privada. Dimensão: 100cm X 126cm. Fonte: http://warburg.chaa-unicamp.com.br/img/obras/1341_original.jpg

Figura 13: *Apolo e as Nove Musas*. Gustave Moreau, 1856. Atualmente em coleção particular (local indefinido). Dimensão: 128 x 160 cm. Fonte: <http://warburg.chaa-unicamp.com.br/img/obras/moreau.jpg>

Figura 14: *A Aparição* (detalhe na personagem Salomé). Gustave Moreau, 1869. Atualmente no Musée d'Orsay, Paris. Dimensão: 106 x 72,2 cm. Fonte: Site do Musée d'Orsay (<http://migre.me/kFf35>)

Figura 15: *Satã observando o amor de Adão e Eva*. William Blake, 1808. Atualmente no Mus. de Belas-Artes - Boston. Dimensão: 50,5cm X 38cm. Fonte: <http://www.wga.hu/art/b/blake/083milton.jpg>

Figura 16: *O Nascimento de Vênus* (detalhe) Sandro Botticelli, cerca de 1485. Atualmente, na Galleria degli Uffizi | Firenze - Florença - Itália. Dimensão: 1.73 x 2.79 m. Fonte: <http://warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/971>

Figura 17: *Self Portrait*. Claude Cahun, 1920. Atualmente na Jersey Heritage Trust Collection, Inglaterra. Dimensão: 21 x 12,4 cm. Fonte: <http://thesip.org/assets/claude.jpg>

Figura 18: *Peter* (a Young English Girl). Romaine Brooks, 1923-24. Atualmente no Smithsonian American Art Museum, Washington, D.C. Dimensão: 91,9 x 62,3 cm.

Figura 19: Frame do Filme *Orlando*. Diretora: Sally Potter. Ano: 1992.

Figura 20: David Bowie como Ziggy Stardust. Fonte: <http://i.imgur.com>.

Figura 21: Frame do Filme *Constantine*. Diretor: Francis Lawrence. Ano: 2005

Figura 22: LookBook da Coleção Primavera da Marca *Loewe*, Paris. Steven Meisel, 2014. Fonte: <http://thewildmagazine.com/blog/wild-looks-loewe-menswear-spring-15/#gallery>

Figura 23: Portfolio da modelo Corinna Ingenleuf. Fonte: http://www.fashionmodeldirectory.com/models/corinna_ingenleuf/showphoto/356591/

Figura 24: Imagem de perfil de Celso Santebanes (o Ken humano Brasileiro). Fonte: <https://www.facebook.com/celso.Santebanes>

Figura 25: Imagem da Modelo Caroline de Maigret para a Vogue espanhola. Ruben Vega, 2013. Fonte: <http://www.vogue.es/belleza/articulos/las-claves-de-los-looks-de-belleza-tomboy/18642>

Figura 26: *Logum Edé* no livro *Iconografia dos Deuses Africanos no Candomblé da Bahia*. Carybé, 1980. Fonte: Fotografia de autoria de Ivany Neiva.

5.2.1.2 Interpretação

No primeiro painel intitulado *O andrógino ou o anjo* (Figura 67), podemos observar algumas das características do andrógino primordial. Não necessariamente um andrógino assexuado, o Anjo aqui não assume um caráter estritamente espiritual, e sim o caráter ambíguo dos anjos de Sandro Botticelli. O Anjo, como encontrado nas referências e nos ensaios, não deixa de seduzir ou de instigar, mas o faz pelo mistério, pela confusão das características masculinas e femininas. Isso é sugerido pela dúvida que inspira em quem o olha. Existe aqui equilíbrio, tendendo à neutralidade. O anjo referido no texto de abertura do ensaio *Le Portes du Paradis* é esse anjo sedutor, que oscila entre o anjo fiel a Deus e o anjo caído e que aparece no painel (Figura 6) com esse mesmo caráter: a figura neutra, semi coberto por um manto, oscilando entre o ar sedutor e o ar bíblico, dado pela indumentária.

Tomamos, em princípio, referências históricas: o andrógino de Platão, o Faraó Akhenaton e a primeira visão que temos do Hermafrodita do Louvre (eixo 1). Essas referências não têm nada de explícito, no sentido sexual, pois prevalece nelas o mistério e a coexistência. Passamos então aos Zéfiro de Botticelli, dois amantes que são os ventos que sopram e inspiram a recém-nascida Vênus. Os zéfiro são representados com seus corpos entrelaçados de forma apaixonada. São seres quase indiferenciados, mas, sem sombra de dúvida, um casal. Assim como Orlando e seu primeiro amor, a princesa russa Sasha (Figura 16 no painel 5.2.1.2.), por quem ele nutre uma paixão erótica mesmo antes de descobrir seu sexo, e também como Adão e Eva de William Blake (Figura 15 no mesmo painel). O casal andrógino inspira um amor maior, acima do corpo, que não é modificado pela contingência biológica (eixo 2).

Podemos ainda colocar nessa categoria de indiferenciação sedutora tanto o personagem do ensaio *Deconstructing Yves K* como os corpos indiferenciados de Gustave Moreau, representando Apolo e Salomé (Figuras 13 e 14), ainda o menino tocador de alaúde de Caravaggio (Figura 12). O Casal de Zéfiro (Figura 16) faz uma relação direta com o casal no ensaio da marca Loewe (Figura 22). A indiferenciação não faz com que o casal deixe de ser casal e, de forma muito eficaz, faz com que esse contexto se torne ainda mais marcado e importante, em termos de leitura simbólica. A partir do casal do ensaio da Loewe, podemos ler e ressaltar outras formas de indiferenciação como a modelo Corinna Ingenleuf, retrato que foi

um dos motivadores primeiros do tema desse trabalho, a imagem de David Bowie que, apesar de extremamente colorida e exagerada, tende a uma mistura tão equilibrada do masculino e do feminino que não chega a ultrapassar a barreira do ser que veio do espaço, ser distante e indefinido (como o anjo), para um ser mais próximo do homem, fazendo uma relação direta com o personagem de Tilda Swinton no filme *Constantine* (mencionado no Capítulo 4): o anjo Gabriel (eixo 3).

O rosto do Andrógino é muitas vezes indiferente. Apesar de o olhar estar no espectador, em quem olha, é um olhar que não vê, apenas se mostra. O andrógino se exhibe (eixo 4). Exibe a própria neutralidade e faz com que quem o olha duvide do que vê. O olhar do andrógino quer chamar a atenção para si, não pretende ver nada além dele mesmo, da reação dos outros perante ele mesmo. O Andrógino pode estar intimamente ligado à cultura da autoimagem. O *selfie*, como prática fotográfica, é a maneira como olhamos para a câmera para vermos a nós mesmos e esperar qual será a reação do outro perante a nossa imagem. Desfaz-se a ideia de que, quando o modelo encara a câmera nos sentimentos observados por ele. Ele não quer nos observar, ele observa a si mesmo através de nós – é o que fica bem evidente no ensaio *Flower Boy*, por exemplo (p. 173-8) que será retomado mais adiante quando falarmos especificamente das interpretações dos ensaios. Os rostos do painel demonstram o quanto a presença desse olhar autocentrado e inquiridor é perturbadora, tanto na imagem da modelo Corinna Ingenleuf, quanto no perfil e no olhar de soslaio de Claude Cahun, uma constante na moda. O olhar do andrógino nos ensaios também tem essa característica alternando neutralidade e violência, uma característica marcante do andrógino, tanto nos ensaios selecionados como nos mitos (do anjo e do diabo, por exemplo) carregando em si, mais uma vez, a coexistência de opostos.

Por último, podemos observar a questão direta do vestuário, da indiferenciação através da indumentária. A referência ao orixá Logum Edé, que veste calças e saias e sua cor é azul, nos leva ao ensaio *True Blue* onde o jeans, tecido consagrado por seu uso por homens e mulheres a partir da década de 1960. Campanhas de marcas como a Calvin Klein Jeans carregam até hoje o conteúdo de ambiguidade e rebeldia presentes nas décadas de 1960 e 1970, e que fazem do jeans um marco para a incorporação da androginia na forma das pessoas se vestirem no cotidiano, não somente como tendência nas passarelas (eixo 5).

Assim, o anjo assume o papel do andrógino que não “entrega o jogo” de cara. Daquele que seduz pela forma como esconde as características “reais” do seu sexo biológico e as dissimula através do seu corpo, na incorporação ou mistura tênue e controlada de características do sexo oposto, ou ainda através da atenuação das características e marcadores de gênero próprios do seu sexo. O anjo é o andrógino onde as características convergem, atenuam-se e tendem ao “grau zero” em termos de marcação de gênero.

5.2.2 O hermafrodita ou o diabo



Figura 68 - Painei *O hermafrodita ou o diabo*.
Fonte: Da autora.

5.2.2.1 Legendas e Sugestão de Leitura:

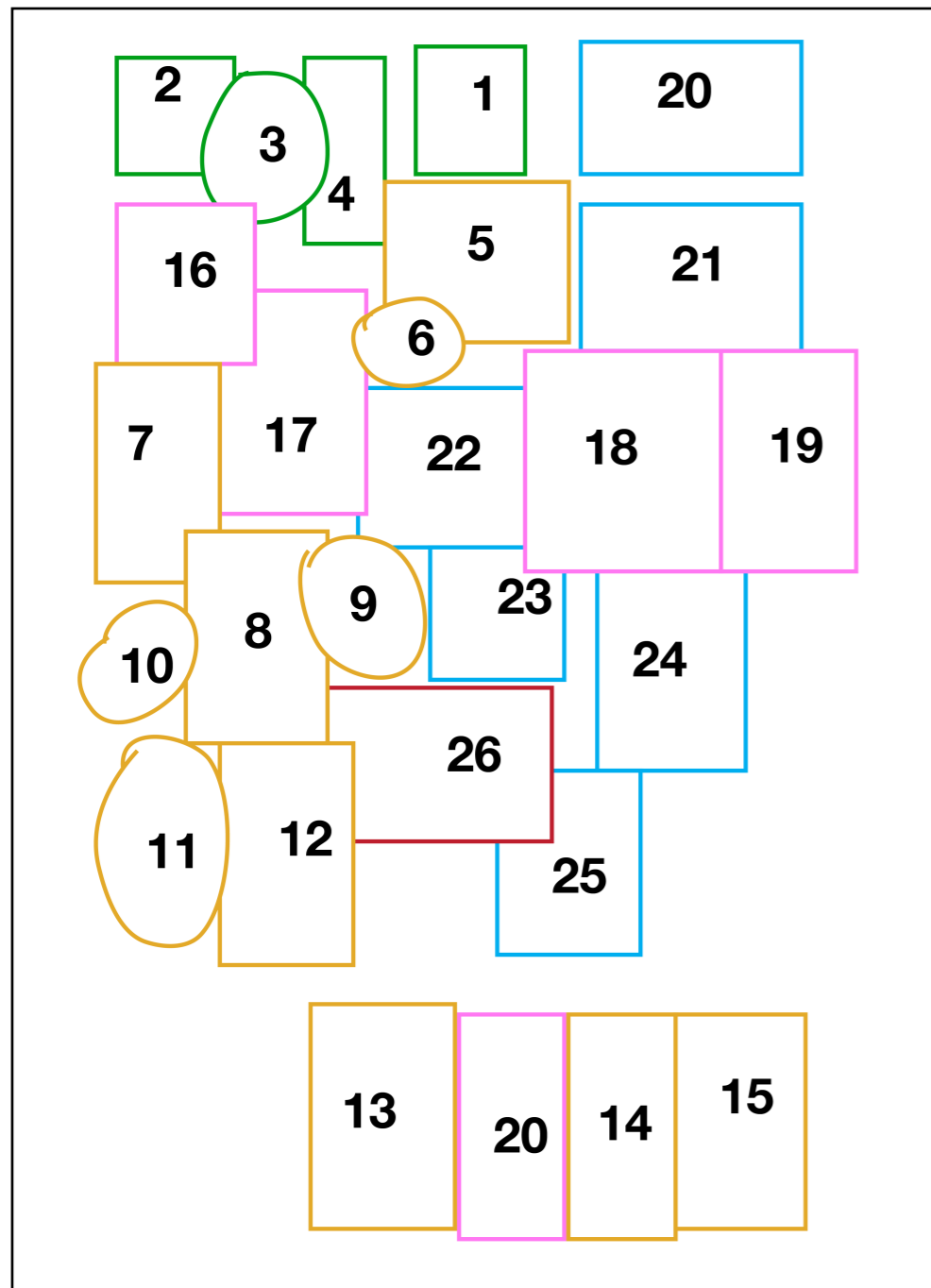


Figura 1: *Le Diable* no Tarot de Merseilles . Fonte: <http://www.shante-ishta.be/wp-content/uploads/2011/10/tarot-vision-afbeeldingen-167.jpg>.

Figura 2: *O Hermafrodito Dormente* (detalhe) Cópia romana do original de Policleto, séc II a.C, encontrada nas Termas de Diocleciano, Roma, Itália. Atualmente, no Museu do Louvre, França. Dimensão: Comprimento : 169 cm. ; Largura : 89 cm. Fonte: Site Oficial do Museu do Louvre.

Figura 3: *Magdalena Ventura com seu filho e marido*. De Jusepe de Ribera, 1631. Coleção Ruiz de Alda, Madrid. Dimensão: 1,96 m por 1,27 m.

Figura 4: *Stante Hermaphroditus* estatueta romana em Mármore do período imperial (séc. III), provavelmente cópia de um original grego. Encontrada em Monte Porzio Catone, Itália em 1781. Coleção Borghese, Roma.

Figura 5: *Ensaio Les Portes du Paradis*. Mert Alas e Marcus Piggott. Fonte: Vogue Homme International - Abril de 2014

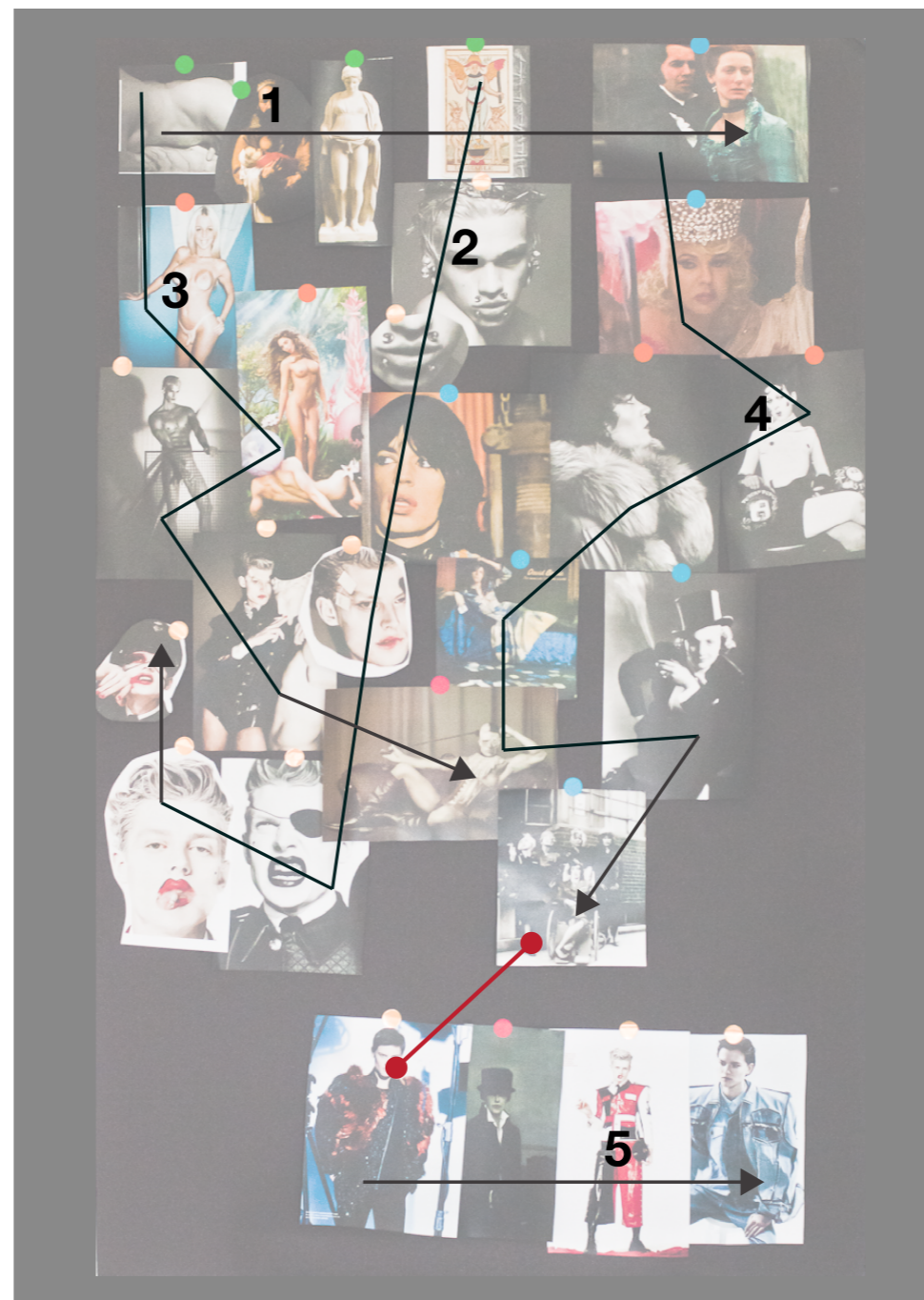


Figura 6: *Ensaio Les Portes du Paradis*. Mert Alas e Marcus Piggott. Fonte: Vogue Homme International - Abril de 2014

Figura 7: *Ensaio Les Portes du Paradis*. Mert Alas e Marcus Piggott. Fonte: Vogue Homme International - Abril de 2014

Figuras 8, 9, 10, 11 e 12: *Ensaio UniforMen and Drama*. Giampaolo Sgura. Fonte: Candy Magazine - Inverno 2013-2014.

Figura 13: *Ensaio Les Diaboliques*. Karl Lagerfeld. Fonte: Numéro - Março de 2014.

Figura 14: *Ensaio UniforMen and Drama*. Giampaolo Sgura. Fonte: Candy Magazine - Inverno 2013-2014.

Figura 15: *Ensaio True Blue*. Josh Olins. Fonte: Dazed and Confused - Abril de 2013.

Figura 16: *Nu*. Terry Richardson. Fonte: HANSON, Dian (edit). Terry-world. Taschen GmbH. 2008.

Figura 17: *Once in the Garden*. David LaChapelle, 2014. Fonte: Once in the Garden. Viena, Austria: Brandstätter Verlag, 2014.

Figura 18: *Self Portrait*. Robert Mapplethorpe, 1980. Atualmente na Robert Mapplethorpe Foundation, EUA. Dimensão: 6 x 6 cm.

Figura 19: *Self Portrait*. Claude Cahun, 1927. Atualmente na Jersey Heritage Trust Collection, Inglaterra. Dimensão: 5 x 7 cm.

Figura 20: *Self Portrait*. Romaine Brooks, 1923. Atualmente no Smithsonian American Art Museum, Washington, D.C. Dimensão: 117,5 x 68,3 cm.

Figura 21: Frame do filme *Morrer como um Homem*. Diretor: João Pedro Rodrigues. Ano: 2009.

Figura 22: Frame do filme *Performance*. Diretores: Donald Cammell e Nicolas Roeg. Ano: 1970.

Figura 23: Capa do álbum *The Man Who Sold the World*, David Bowie. Ano: 1970.

Figura 24: Marlene Dietrich em foto still do filme *Marocco*. Fonte: <http://classiq.me/wp-content/uploads/2013/11/Marlene-Dietrich-in-Morocco.jpg>

Figura 25: Capa do single *Have You Seen Your Mother, Baby, Standing in the Shadow?*, The Rolling Stones. Ano: 1966.

Figura 26: *Sem título*. Alberto Lanz, 2014. Fonte: <http://www.darkbeautymag.com/2014/05/alberto-lanz-lanz-lanz-lanz/>

5.2.2.2 Interpretação

O painel *O hermafrodita ou o diabo* tem como primeira imagem (centro, superior; Figura 1) a figura do Diabo no Tarot de Marseille. Essa figura do diabo foi vista nos Capítulos 3 e 4 e sobre sua simbologia bastante foi dito. Mas vale aqui lembrar uma passagem do *Livro de Jó* que pode ligar, ainda mais firmemente, o diabo à figura ambígua do andrógino e, conseqüentemente, à sua sombra – o Hermafrodita:

Um dia, foram os filhos de Deus apresentar-se ao Senhor. Entre eles, também Satanás. O Senhor disse, então, a este: “De onde vens?” – “Acabo de dar umas voltas pela terra”, respondeu ele. O Senhor disse-lhe: “Reparaste no meu servo Jó? Na terra não há outro igual: é um homem íntegro e reto, teme a Deus e afasta-se do mal.” Satanás respondeu ao Senhor: “É sem motivo, que Jó teme a Deus? Não levantaste um muro de proteção ao redor dele, de sua casa e de todos os seus bens? Abençoaste as obras de suas mãos, e seus bens cresceram na terra. Estende, porém, um pouco a tua mão e toca em todos os seus bens, para ver se não te lançará maldições na cara!” Então o Senhor disse a Satanás: “Pois bem, tudo o que ele possui está a teu dispor. Contra ele mesmo, porém, não estendas a mão”. E Satanás saiu da presença do Senhor (Jó 1:6-12).

Assim o diabo pode ser pensado não só como figura má e tentadora, cujo único objetivo é desviar o homem do caminho do bem. A figura do diabo pode ser vista como uma forma de testar o homem diante de suas verdadeiras vontades e instintos, não filtrados pela moral ou pelo medo. O diabo não vela, não esconde, não se esquivava de mostrar que tem atributos perturbadores. Ele não está seduzindo dissimuladamente, ele está entregando a verdade.

A primeira série a ser lida no painel é a série superior, onde aparecem não só a figura do diabo, mas o detalhe perturbador do Hermafrodita do Louvre, a figura da mulher barbuda que amamenta de Jusepe de Ribera e mais uma vez um frame do filme *Orlando*. Nele, Orlando já é uma mulher, e está ao lado de seu último amor (eixo 1, Figura 20 do painel). O diabo é, portanto, a obtenção do conhecimento, a luz da verdade. A mitologia judaico-cristã é a melhor forma de entender isso, através do mito de Adão e Eva e a obtenção do conhecimento e também a perda da inocência através do fruto da *árvore da ciência do Bem e do Mal*. O diabo é a forma que o homem tem de conhecer a própria verdade, bem como suas falhas e potencialidades, a exemplo de Mefistófeles no Fausto de Goethe. Assim como

Orlando, que após ter sido homem e mulher descobre que o amor está em encontrar alguém que seja os dois em um só.

Aqui encontramos um elemento marcante nas referências e nos ensaios selecionados. Os lábios, assim como o olhar citado anteriormente, tem um impacto inegável na imagem do andrógino-hermafrodita. Lábios entreabertos, por onde passa o ar, mas nunca o sorriso, característica presente nas fotografias de moda, em geral; mas os dentes, no caso dos andróginos, se mostram em raiva, em selvageria reafirmando a questão da violência alternada com a indiferença ou a neutralidade. O lábio (e suas variações simbólicas frequentemente ligadas à genitália) é um elemento seguidamente associado ao universo feminino assim como o batom, os lábios carnudos, o sorriso dissimulado da mulher, que ri, mas não abertamente. Aqui o andrógino-hermafrodita mostra seus lábios e os oferece, ele morde os lábios, ele os desconstrói. Os lábios do andrógino-hermafrodita provocam e são marcantes na sua construção imagética (eixo 2)

Na mesma linha, temos a valorização e a exibição explícita do corpo andrógino-hermafrodita. Ao contrário do corpo do anjo, recolhido, indiferenciado ou indefinido, o corpo do andrógino-hermafrodita revela-se por inteiro. É um corpo que, quando mostrado, não pode ser chamado, exatamente, de ambíguo, porque não deixa quase nada para duvidar. O corpo do andrógino-hermafrodita, por vezes, revela sua natureza dual explicitamente, pela presença das características secundárias masculinas e também das femininas; e por vezes o faz ocultando, estrategicamente, uma dessas duas (eixo 3). O corpo à mostra e entregue ao olhar é uma das principais características do andrógino-hermafrodita. Uma visão quase medicalizada do corpo hermafrodita, sem qualquer preocupação em ocultar uma suposta anormalidade, em oposição ao anjo, etéreo e de corpo representado de maneira sutil.

Chegamos agora na linha do fetiche e do travestismo onde, o exagero de determinados marcadores de gênero pertencentes a um sexo, mas num corpo de outro, causa o interesse e o estranhamento necessários para fascinar e atrair para a figura do andrógino-hermafrodita (eixo 4). O travestismo, com sua importância ritual na bagagem simbólica do homem, mostra-se como uma poderosa forma de afirmar e trazer à luz do dia as sexualidades não binárias. É uma espécie de marcação de lugar, um grito de “estamos aqui, existimos” muito próprio do movimento *gay* e que se mostra claramente em referências tanto do cinema, onde prevalece a

dramaticidade implícita desse tipo de figura para dar peso a alguns personagens, como da música e da própria moda.

Podemos fazer uma conexão direta com a indumentária estruturada nos ombros e na gola das Figuras 13, 20, 14 e 15 (presentes no eixo 5). Com um ar masculino, porém incorporado pelas mulheres nos anos de 1980, as ombreiras são uma forma muito típica de aproximar o corpo feminino do masculino, alargando os ombros e tirando a atenção dos quadris. Quando usadas nos anos 80, as ombreiras não retiravam do resto da indumentária outros elementos extremamente femininos, como os cabelos longos e bufantes e os saltos altos e finos.

O diabo, portanto, pode ser definido como o andrógino que não quer tem nada de sutil, ou leve, ou misterioso. O diabo pode ser, muitas vezes, aquele andrógino menos estético e mais político, militante, disposto ao enfrentamento; menos dândi, mais travesti. O diabo exacerba as características de gênero, sem medo de mesclá-las, exageradas mesmo, em um mesmo ser. Ele não busca confundir, quer, sim, mostrar que é possível e que deve ser aceito a coexistência dos opostos, sem nenhuma atenuação. As características são contrastadas, tornadas mais gritantes, e então coexistem no mesmo corpo. O sexo como uma forma explícita de expressão do diabo aparece sem qualquer rodeio, assim como a violência e a instintividade. O sexo é uma parte integrante da verdade que o diabo pretende mostrar. Em oposição podemos colocar os corpos serenos e passivos do editorial *Deconstruicting Yves K*. Portanto o diabo (ou andrógino-hermafrodita) carrega em si as marcações de gênero diametralmente opostas, que divergem e que chamam atenção para um posicionamento sem rodeios e nada sutil em relação à não conformação com as normas de gênero pautadas pela heterossexualidade. Ele não exerce uma pressão suave sobre a norma instituída, e sim tenta desestabilizá-la e a enfrenta sem rodeios.

5.2.3 Adornos, gestos e vestes



Figura 69 - Painel *Adornos, gestos e vestes*.
Fonte: Da autora.

5.2.3.1 Legendas e Sugestão de Leitura:

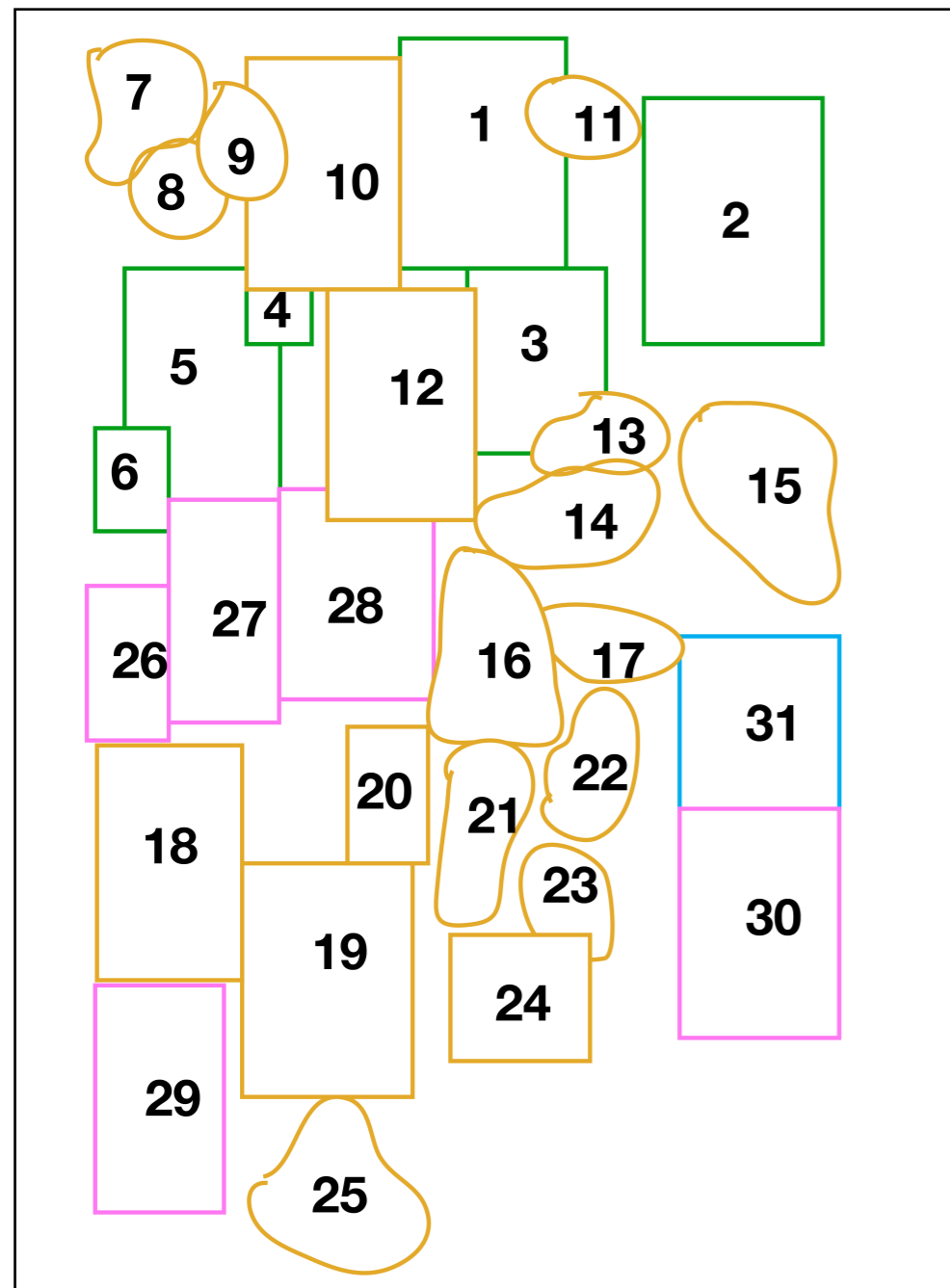


Figura 1: *O Escravo Agonizante*. Miguel Ângelo, 1513-1516. Atualmente, no Museu do Louvre, Paris, França. Dimensão: 229 cm. Fonte: GOMBRICH. E.H. (Ernest Hans). *A História da Arte*. LCT – Livros Técnicos e Científicos Editora S.A..Rio de Janeiro - RJ. 2008 / *A Vênus dos Pneus*. Salvador Dalí, 1975. Atualmente, na coleção Clot. Dimensão: 28cm. Fonte: Fotografia de Ivany Neiva.

Figura 2: *Shiva Nataraja*. Fonte: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/81/Shiva_Nataraja_Mus%C3%A9_Guimet_25971.jpg

Figura 3: *São João Batista*. Leonardo da Vinci, 1513-1516. Atualmente no Musée du Louvre, Paris, França. Dimensão: 69 cm x 57 cm. Fonte: <http://www.ufrgs.br/napead/repositorio/objetos/historia-arte/idmod.php?p=vinci>

Figura 4: *Doriforo* (detalhe). Atribuída a Policeto. Atualmente, no Museu Arqueológico de Nápoles. Dimensão: 1,99m. Fonte: <http://html.rincondelvago.com/000061893.jpg>.

Figura 5: *Doriforo*. Atribuída a Policeto. Atualmente, no Museu Arqueológico de Nápoles. Dimensão: 1,99m. Fonte: <http://html.rincondelvago.com/000061893.jpg>.

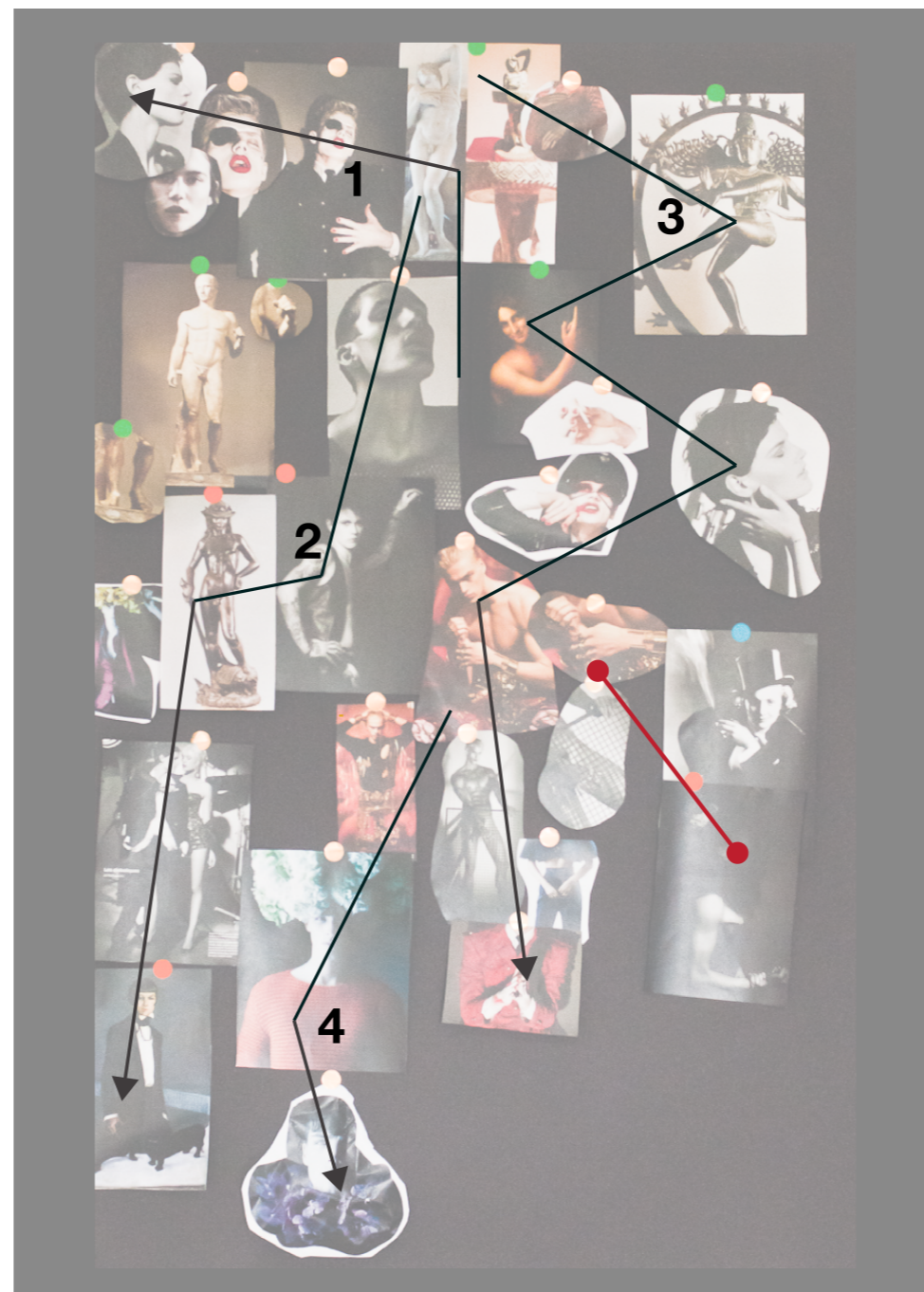


Figura 6: *Doriforo* (detalhe). Atribuída a Policeto. Atualmente, no Museu Arqueológico de Nápoles. Dimensão: 1,99m. Fonte: <http://html.rincondelvago.com/000061893.jpg>.

Figura 7: *Ensaio Les Diaboliques*. Karl Lagerfeld Fonte: Numéro - Março de 2014.

Figuras 8: *Ensaio True Blue*. Josh Olins. Fonte: Dazed and Confused - Abril de 2013.

Figura 9 e 10: *Ensaio UniforMen and Drama*. Giampaolo Sgura. Fonte: Candy Magazine - Inverno 2013-2014.

Figura 11: *Ensaio Deconstructing Ives K* (detalhe). Michiel Meewis. Fonte: Fucking Young! Magazine - Primavera/Verão 2014.

Figura 12: *Ensaio Les Portes du Paradis*. Mert Alas e Marcus Piggott Fonte: Vogue Homme International - Abril de 2014.

Figura 13: *Ensaio UniforMen and Drama* (detalhe). Giampaolo Sgura. Fonte: Candy Magazine - Inverno 2013-2014.

Figura 14: *Ensaio UniforMen and Drama* (detalhe). Giampaolo Sgura. Fonte: Candy Magazine - Inverno 2013-2014.

Figura 15: *Ensaio Les Diaboliques* (detalhe). Karl Lagerfeld Fonte: Numéro - Março de 2014.

Figura 16: *Ensaio Les Portes du Paradis*. Mert Alas e Marcus Piggott Fonte: Vogue Homme International - Abril de 2014.

Figura 17: *Ensaio Les Portes du Paradis* (detalhe). Mert Alas e Marcus Piggott Fonte: Vogue Homme International - Abril de 2014.

Figura 18: *Ensaio Les Diaboliques*. Karl Lagerfeld Fonte: Numéro - Março de 2014.

Figura 19: *Ensaio Flower Boy*. Karl Lagerfeld Fonte: Numéro Homme - Primavera/Verão 2014.

Figura 20: *Ensaio Les Portes du Paradis*. Mert Alas e Marcus Piggott Fonte: Vogue Homme International - Abril de 2014.

Figura 21: *Ensaio Les Portes du Paradis*. Mert Alas e Marcus Piggott Fonte: Vogue Homme International - Abril de 2014.

Figura 22: *Ensaio Les Portes du Paradis* (detalhe). Mert Alas e Marcus Piggott Fonte: Vogue Homme International - Abril de 2014.

Figura 23: *Ensaio True Blue* (detalhe). Josh Olins. Fonte: Dazed and Confused - Abril de 2013.

Figura 24: *Ensaio UniforMen and Drama* (detalhe). Giampaolo Sgura. Fonte: Candy Magazine - Inverno 2013-2014.

Figura 25: *Ensaio Flower Boy* (detalhe). Karl Lagerfeld Fonte: Numéro Homme - Primavera/Verão 2014.

Figura 26: *Ensaio Flower Boy* (detalhe). Karl Lagerfeld Fonte: Numéro Homme - Primavera/Verão 2014.

Figura 27: *Davi*. Donatello, 1440. Atualmente, no Museo Nazionale del Bargello - Florença, Itália. Dimensão: 1,58m. Fonte: <http://media-3.web.britannica.com/eb-media//05/121405-050-9D591BBC.jpg>

Figura 28: *Smutty*. Robert Mapplethorpe, 1982. Atualmente na Coleção Tate / National Galleries of Scotland. Dimensão: 47 X 37,5 cm. Fonte: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/mapplethorpe-smutty-ar00189>

Figura 29: *Una, Lady Troubridge*. Romaine Brooks, 1924. Atualmente no Smithsonian American Art Museum, Washington, D.C. Dimensão: 127,3 x 76,4 cm. Fonte: <https://underdifferentstars.files.wordpress.com/2010/05/una2.jpg>

Figura 30: *Lisa Lyon*. Robert Mapplethorpe, 1982. Atualmente na Robert Mapplethorpe Foundation, EUA. Fonte: Site da Robert Mapplethorpe Foundation.

Figura 31: Marlene Dietrich em foto still do filme *Marocco*. Fonte: <http://classiq.me/wp-content/uploads/2013/11/Marlene-Dietrich-in-Morocco.jpg>

5.2.3.2 Interpretação

Podemos apontar como influência primeira para o último painel, intitulado *Adornos, gestos e vestes*, a imagem do “Escravo Agonizante”, de Miguel Ângelo e sua releitura por Dalí. O escravo, em seu último sopro de vida, confunde-nos com sua expressão e postura que, ao mesmo tempo, denota agonia e êxtase, assim, a cabeça para trás, olhos fechados e a face que incorpora sofrimento e prazer estão presentes em alguns dos ensaios selecionados. O andrógino surge em sua melancolia e seu eterno conflito entre o sofrimento de não estar em conformidade com o que é considerado normal e o êxtase da liberdade que sua condição lhe confere (eixo 1).

A postura corporal é um traço marcante. A mão na cintura, o quadril quebrado para o lado e uma postura de leveza é uma constante no andrógino de corpo masculino; enquanto uma postura mais “dura” e estruturada está presente no andrógino de corpo feminino (eixo 2). Essa mistura de características propende tanto a equilibrar e dar ao andrógino uma aparência mais neutra como, em alguns casos, a tender à divergência.

Podemos apontar como principal linha desse painel a questão das mãos na figura do andrógino. O gesto (como forma de expressão do corpo, mas principalmente das mãos e da cabeça, para exprimir ideias) aparece marcado e especialmente expressivo nas referências vistas e os adornos das mãos têm papel relevante na composição da figura do andrógino. Podemos observar nas referências, desde a primeira, a do Escravo, que as mãos são elementos particularmente atrativos na composição, levando o olhar a acompanhar esse fragmento de gesto cristalizado na fotografia, mas sem nunca ignorar sua duração. Os adornos nas mãos reforçam tal importância, dando a elas, à cabeça e ao corpo do andrógino uma dinâmica própria e relevante para a composição da imagem.

Nessa mesma linha, outros adornos fazem-se presentes e são importantes. A oposição entre o gênero do modelo e o tipo de adorno considerado “próprio” é explorada. Mesmo de forma sutil, essa oposição é vista em quase todas as referências e é o que dá o tom da imagem andrógina de forma a encontrar a neutralidade ou ressaltar a dissonância. Mas, de qualquer forma, os adornos são formas importantes de marcar a androginia por meio de marcadores de gênero de cunho profundamente culturais.

5.3 INTERPRETAÇÃO DOS ENSAIOS

No último tópico desse capítulo, falaremos sobre cada um dos ensaios selecionados e como cada uma das características que surgiram e foram ressaltadas nos painéis se aplica e ajuda a definir a figura do andrógino em cada um deles.

O primeiro ensaio listado no presente capítulo é *Les Portes du Paradis* dos fotógrafos Mert Alas e Marcus Piggott. Ele foi publicado na *Vogue Homme Internacional*, que pode ser considerada uma publicação bastante renomada, pertencente a uma grande editora francesa e é a publicação mais antiga dentre as selecionadas. As portas do paraíso são abertas para revelar figuras masculinas poderosas, mas a masculinidade exacerbada é atravessada por acessórios, adornos e indumentária com claros traços femininos. É evidente a questão da violência, do vigor dos corpos e mostra-se clara aqui a referência religiosa; porém “um avesso” daquilo que poderíamos esperar do paraíso.

Como característica principal nesse ensaio, vemos as apontadas no painel *O hermafrodita ou o diabo*: uma grande presença do corpo, a evidência dos lábios e do olhar oblíquo do modelo; o apelo sensual enfatizado aqui por uma masculinidade exagerada. E o próprio travestismo pode ser lido nas vestes e nos acessórios que cobrem esses corpos viris e másculos: são deliberadamente femininos. É de grande importância nesse ensaio a questão dos adornos e das vestes: saias muito enfeitadas são vestidas juntamente com calças floridas (o que nos lembra as vestes dos orixás que aparecem no Capítulo 3); pulseiras e anéis dourados cobrem as mãos e, mesmo quando o modelo está despido, ainda assim estão presentes anéis, brincos e piercings.

O paraíso, bem como os anjos, mencionados no texto de introdução do ensaio, são uma sombra (ou o inverso) do que conhecemos como os seres angelicais e estão representados com toda a exuberância de sua potencialidade sensual. Os anjos dos fotógrafos Mert Alas e Marcus Piggott são muito mais os anjos do Velho Testamento, violentos, fortes e vigorosos, e representam o potencial de beleza que pode ser alcançado através da perfeição e da presença do corpo material, criando mais uma vez uma negação dos anjos etéreos e espirituais. Os enquadramentos variados vão desde closes fechados no rosto, quase como bustos,

até planos muito abertos, de corpo inteiro, revelando a exuberância e o apelo que tem o corpo nu na moda, presumidamente ligada ao vestuário. A água é um elemento recorrente nas fotos, com sua presença como parte do cenário e mesmo nos cabelos molhados dos modelos. Longe de representar serenidade ou pureza, aqui a água é agitada e aparece mais como uma demonstração de força e de vigor. As águas torrenciais e o uso das cores quentes criam um clima de violência e os personagens, que apesar de serem anunciados no texto introdutório do ensaio como anjos mais parecem guerreiros ou gladiadores, completam o cenário de agressividade. A alternância entre imagens muito carregadas em cores bastante saturadas e outras em preto e branco resulta em uma quebra desse padrão, trazendo ao ensaio momentos de elegância e austeridade; o andrógino sereno e o andrógino furioso parecem se alternar no quadro. O cisne é uma referência à sedução e à virilidade, e pode ser lido como uma referência à lenda de *Leda e o Cisne*, da mitologia grega³⁷ trazendo assim a mesma coexistência de serenidade e vigor do ensaio.

Pouco sobra da figura etérea do anjo do primeiro painel, apesar de uma das fotos do ensaio estar presente nele (Figura 6 do painel *O andrógino ou o anjo*). Essa imagem guarda o mistério do ser encoberto, mostrando assim a capacidade do andrógino de transitar entre as duas instâncias: o anjo e o diabo. Aqui podemos começar a observar o andrógino como um eterno transeunte entre o divino e o profano. Ele transita entre o misterioso e o explícito, sempre buscando harmonizar o que é tido como oposto ou excludente. Toda a cenografia e direção dos modelos remetem à violência e à sensualidade e conduzem a um clima avesso ao do paraíso como o imaginamos, mas talvez criando o paraíso que desejamos.

No ensaio podemos, portanto, identificar uma forma de “diabo idealizado”, que através da beleza tenta nos mostrar outras realidades possíveis. Não é o diabo militante ou político e sim um diabo que se infiltra, quase que “travestido de macho viril”. Essa dissimulação pode ser consequência da publicação em uma revista estabelecida e, certamente, com uma maior dificuldade de desapegar-se de valores tradicionais. O ensaio fotográfico propõe uma nova forma de beleza, extremamente

³⁷ Conta a lenda que Zeus teria transformado-se em um belo e vigoroso cisne para seduzir a princesa Leda, e essa não teria resistido à beleza e à virilidade do animal, entregando-se incauta. Dessa união ela teria chocado dois ovos, dos quais nasceriam Pólux, Clitemnestra, Helena e Castor (Guimarães, 2004, p. 200).

masculina e ao mesmo tempo extremamente refinada. Uma forma alternativa de ver uma suposta masculinidade, outra contribuição do andrógino, permite que o homem possa manifestar sua vaidade de uma forma muito mais livre e aberta, ainda que de forma não explícita.

Agora falaremos sobre o ensaio *True Blue*, do fotógrafo Josh Olins, publicado na *Dazed and Confused Magazine*. O jeans, por si só, já confere a androginia através da roupa. Apesar disso, ainda são conferidas outras características que parecem evidenciar o andrógino como personagem. A brincadeira feita pela mistura, não só da indumentária, mas da postura corporal e do gesto masculino e feminino que se alternam nas fotos é marcante – inclusive pela exacerbação desses traços ambíguos, característica presente no segundo painel “O diabo”.

Os ombros marcados e o corte masculino na maioria das roupas, mesclado com penteados muito femininos e com algumas posturas delicadas são fatores de forte confusão do olhar e que causam perturbação e curiosidade. A presença do azul e do cinza aliada a atitudes e olhar sereno quase indiferente da modelo, constróem um personagem que mistura, mais uma vez, as características de leveza e neutralidade do anjo com a de exagero e marcação de gênero do diabo, além das posturas e dos gestos alternados também deixarem clara a alternância de gêneros.

O andrógino do ensaio *True Blue* é mais um exemplo de como as características marcantes do andrógino (presentes nos dois primeiros painéis), ainda que pareçam opostas, podem mesclar-se e conviver para compor o personagem do andrógino que mais se adapta à determinada narrativa de moda. Uma inequívoca quebra na expectativa por imagens coerentes é explorada na medida em que a modelo, de traços inegavelmente femininos e delicados é colocada em posturas muito masculinas. Essa “falta” de coerência (que, no caso do andrógino, só contribui para ressaltar sua ambiguidade) aparece frequentemente nas publicações independentes, como a *Dazed and Confused*, selecionadas para a pesquisa. Nesse ensaio, as cores neutras, em vez de se harmonizarem com o personagem, estão em oposição, pelo penteado, ora extremamente cuidado, ora em desalinho; existe assim um conflito interno dos elementos da imagem, transmitindo uma mensagem contraditória. O personagem andrógino de *True Blue*, mais uma vez, nos remete ao andrógino ambíguo e eterno mutante, aquele que não pode ser categorizado como uma coisa só.

Seguiremos para o ensaio *Les Diaboliques* de Karl Lagerfeld, publicado na Revista *Numéro*. Karl Lagerfeld é famoso por ser o diretor criativo na marca Chanel. Apesar disso é fotógrafo dedicado e dono da Lagerfeld Gallery, uma galeria inteiramente dedicada à fotografia de arte. Lagerfeld clica dois dos seis ensaios selecionados. O primeiro é *Les Diaboliques*, que mostra dois personagens femininos, sendo que um deles incorpora características ditas masculinas nas roupas, no cabelo e nos gestos. A referência religiosa é retomada aqui, não só no título do ensaio, mas apresenta uma clara alusão ao diabólico pela transgressão de gênero. O casal andrógino que aparece no painel *O Andrógino ou O Anjo* é retomado e dessa vez ele é composto por duas pessoas com o sexo biológico feminino. Delas, a que tende à neutralidade é a figura com características presumidamente masculinas, enquanto a feminina faz o contraponto, com uma feminilidade extremamente marcada pelas roupas e pelos acessórios.

Lagerfeld parece ter tido a intenção de demonstrar que os marcadores de gênero podem e devem ser usados para transgredir e para mostrar que não são exclusivos de seus presumidos sexos. Beleza e elegância podem ser produzidas, na moda e na vida, pelo uso desses mesmos marcadores irrestritamente por todos, independentemente do sexo. O resultado é um ensaio que carrega na dramatização e na teatralidade dos gestos e na interação entre as modelos, sendo o único ensaio onde tal dinâmica é explorada – o que poderia denotar que a interação presumidamente sexual entre mulheres ainda é muito mais aceita do que entre homens, barreira ainda a ser transposta.

O cenário é composto por elementos que transparecem a forma como as fotos são produzidas (equipamentos de iluminação) podendo também ser uma referência à produção cinematográfica, afinando-se com a, já comentada, teatralidade dos gestos das personagens. A artificialidade explícita do cenário, os gestos exagerados das modelos e uma iluminação que ressalta a textura dos tecidos lembram trazem a artificialidade ao mesmo tempo a elegância.

Nesse ensaio alternam-se os enquadramentos abertos associados, mais teatrais e valorizando mais as roupas, com os closes frontais, tipo retrato, valorizando tanto a roupa como a beleza das modelos. Também nele, vamos a alternância entre foto colorida, altamente contrastada, e fotos em preto e branco e granuladas, mais uma vez enfatizando o processo de produção; a iluminação “dura” e inegavelmente produzida ajuda a completar uma narrativa que tende para o

encenado e para o artificial. O ensaio, portanto, vale-se de elementos *cliché* em moda (o ambiente do estúdio, o jogo ensaiado entre as modelos, a interação sensual) para transmitir algo que tenta ir além do convencional, em termos de gênero, sem, porém, atacar diretamente o usual. Nota-se, portanto, essa atenuação do andrógino, tendendo ao convencional, em uma publicação (*Numéro*) que, além de não ser independente, é a única voltada para o público feminino, exclusivamente, tendo na publicação impressa – tradicional – um público muito maior do que na página do Facebook – uma nova mídia voltada para um público mais jovem e menos conservador. Pode-se julgar, a partir disso, que, como as publicações voltadas para esse público já são tradicionais quando se trata de moda, estas são mais engessadas em relação às narrativas de gênero – existindo uma tentativa sutil no ensaio de transpor essa barreira por parte dos marcadores de gênero ambíguo em aplicados a uma das figuras femininas. Por outro lado, as publicações voltadas para o público masculino, bem como para as outras identidades de gênero, têm uma maior liberdade de expressão e configuram uma maior “vitrine” para a aparição do andrógino.

Sobre o ensaio *Flower Boy*, também de Karl Lagerfeld e publicado na versão masculina da *Numéro*, a *Numéro Homme*, a figura solitária do andrógino, em um fundo preto e com o rosto e o corpo na penumbra, aparece em meio a flores em toda sua plenitude e beleza. O enquadramento e a iluminação dão pouca ênfase às roupas, ressaltando a iluminação, cores, adereços e a expressão do modelo; Lagerfeld também parece querer explorar a mistura do andrógino neutro e indiferente e a marcação de determinado gênero, já que as flores são presumidamente pertencentes ao universo feminino.

A escuridão e neutralidade do fundo parecem contrastar com a exuberância das flores exóticas em cores vibrantes, como uma forma diferente de relacionar elemento floral à masculinidade. As roupas de corte masculino, mas com cores usualmente ligadas ao feminino ajudam a completar esse cenário ambíguo. A estetização do rosto e do corpo (com uma postura delicada semelhante a do David de Donatello, que aparece no Capítulo 4 (Figura 16, p. 114) com o uso da meia-luz, os lábios carnudos e entreabertos e a expressão de entrega ajudam a fazer a associação do modelo do ensaio com a imagem típica e estereotipada da “mulher objeto”. A associação do modelo com as flores, suaves e exóticas, completam a transposição para um personagem masculino de uma narrativa composta de cenário

e gestos geralmente atribuídos à mulher. O rapaz torna-se um “homem objeto”, sensual e entregue ao olhar. A exaltação da beleza, citada no capítulo 3 com a cultura grega, aparece aqui e retoma o adolescente, jovem e elegante, como um objeto digno de admiração, o “bom objeto de prazer” (FOUCAULT, 1988). Retomaremos a discussão sobre a beleza e as formas como ela se apresenta quando se refere à androginia no capítulo final.

Nesse ensaio fica evidente a questão do olhar do andrógino voltado para si próprio, como uma exaltação da autoimagem, da vaidade e da cultura da autocelebração. O andrógino, sozinho e melancólico, é um ser que olha o outro esperando aprovação ou desaprovação, mas, sobretudo, ser visto. Como dissemos nos capítulos anteriores, existe uma necessidade de aparecimento do andrógino e ele não questiona o que está a sua volta, e sim quer fazer-se uma questão importante no mundo. Falaremos a respeito de como essa atitude e outros fatores se traduzem em uma estética engajada e comprometida, ainda que sutilmente, para fazer da moda uma nova maneira de empreender mudanças sociais nas Considerações Finais. Portanto, nesse ensaio, vemos características do painel *O andrógino ou o anjo*, como o mistério e a sensualidade sutil, bem como o olhar autocentrado. Mas há também uma masculinidade alternativa, que faz uso das cores, adornos e gestos supostamente femininos para se manifestar e impor sua presença, indo de encontro com uma imagem culturalmente construída da figura do homem e reinterando o que foi dito acima: publicações voltadas para o público masculino teriam maior liberdade de jogar com os marcadores de gênero, nesse caso adornos considerados femininos mas efusivamente aplicados ao visual masculino.

Nos dois ensaios clicados por Lagerfeld, podemos observar o cliché da beleza e da plasticidade, tradicionalmente aplicados na moda. Mas, comparando os dois, podemos dizer que a dinâmica sexual, porém artificial, entre as modelos do primeiro ensaio está muito dentro do que já vemos em termos de narrativa de gênero entre mulheres, o casal lésbico já foi muito mais explorado em moda como imagem do que um casal composto por dois homens; já a figura do andrógino do segundo ensaio, é mais transgressora ao criar essa imagem de masculinidade alternativa, com as roupas masculinas em cores femininas, as flores como adorno mais a expressão lânguida do modelo. Assim podemos refletir sobre a diferença entre o tipo de publicação direcionada para diferentes públicos, como foi dito anteriormente.

Já a respeito do ensaio *UniforMen and Drama* do fotógrafo Giampaolo Sgura, publicado na *Candy Magazine*, pode-se observar o andrógino-hermafrodita em toda sua potencialidade. Ao contrário do ensaio anterior, onde existe leveza e suavidade, nesse existe uma necessidade de exagerar e de marcar uma forte presença de contornos e cores violentos, muito parecido com o clima criado no primeiro ensaio, com seus anjos violentos e de agressividade evidente. A própria iluminação (marcada e dura) já começa a contar a história do personagem em contrastes fortes. As roupas, de clara inspiração militar, contrastam com a maquiagem e outros acessórios não só femininos como de forte presença sexual, como o espartilho, por exemplo. Há ainda o contraste oferecido pelos elementos do cenário: cortina acetinada, coluna, estátua – elementos típicos dos retratos em estúdio do século XIX, mas aqui ocorre uma subversão deliberada daqueles personagens bem vestidos e comportados dos cartões de visita em PB. É o único ensaio onde os dentes se mostram claramente, mas não sorrindo, e sim como uma expressão de agressividade. Os lábios do modelo ganham destaque e são um dos elementos principais, se não o principal, a figurar na maioria das imagens. Eles ultrapassam limites, sendo pintados e demarcados em preto para fora dos lábios reais do modelo, lembrando a maquiagem dos travestis, que fazem parte do painel *O hermafrodita ou o diabo*. Eles são desconstruídos, borrados à força, deixando implícito um contato altamente tenso e sexual, ou ainda a agressão da batalha.

O andrógino aparece em luta e em tormento, mas não deixa de provocar e de questionar; o andrógino que, apesar da aparente superficialidade e preocupação com a aparência, acaba sendo de certa maneira político. O sexo aqui usado de forma explícita e com violência, nos gestos, nas expressões, na boca manchada ou no corpo implicitamente ferido, tudo funciona para demonstrar que o andrógino usa de ferramentas alternativas, mas não menos poderosas para alterar a realidade e criar seu lugar. Um andrógino está pronto para a guerra, mas lutará com suas próprias armas: uniforme e batom.

Aqui as características do painel *O hermafrodita ou o diabo* aparecem com mais evidência, deixando explícita não só a ênfase altamente sexual, mas os traços que foram transpostos da iconografia feminina para um corpo evidentemente masculino: o vermelho (das roupas, do batom, das unhas), as agressões implicitamente sofridas (curativo, tapa-olho e a maquiagem violentamente desfeita) a reação violenta à essa agressão. Essa violência até hoje foi sofrida, de forma

silenciosa e subentendida como “cotidiana”, apenas pelas mulheres e hoje acaba sendo incorporada também dessa forma em relação à comunidade LGBTTTT que, após “sair do armário”, passa a enfrentar o mesmo tipo de retaliação por parte das pessoas que são ditas “normais”. A questão da violência e do combate pode ser vista ainda sob a perspectiva de que mesmo a sensualidade violenta (já que o ensaio faz uma referência justamente a esse tipo de sensualidade) é uma forma de posicionamento político, já que afirmar e ressaltar a existência de realidades diferentes é uma forma de levar o íntimo para o público e ressaltar o papel da intimidade, do sexo e dos afetos fora da esfera privada. Voltaremos a essas reflexões no capítulo seguinte.

O diabo desse ensaio é combativo e continua ensinando, nem que seja pela força, as lições que devem ser aprendidas sobre a diversidade. O andrógino aqui abandona seu caráter sutil e veste-se para enfrentar deliberadamente a batalha aberta contra o preconceito e a discriminação. A militância evidente nesse ensaio em particular, está intimamente ligada ao fato da *Candy* ser a única publicação totalmente independente, de alto valor de venda (50 euros) e com um público bem específico (apontado deliberadamente pelo editor), composto por transsexuais, gays e andróginos.

Por último, o ensaio *Deconstructing Yves K.* de Michiel Meewis, publicado na *Fucking Young! Magazine*, apresenta os modelos em um ambiente composto de branco, cinza e azul (como no ensaio *True Blue*), com um céu ao fundo, a cena remetendo muito mais à ideia de paraíso do que o ambiente criado para o primeiro ensaio, que faz uma alusão direta ao paraíso e aos anjos. Apesar de não usar essa referência textualmente, o ensaio tem muitas das características do painel *O andrógino ou o anjo*, como o equilíbrio fascinante entre o masculino e o feminino, o corpo pouco evidenciado (em consequência do corte reto das roupas), o olhar indiferente. Há uma aparente desconexão com o mundo material, evidenciado pelas poses e pelo olhar para o além na maioria das imagens, voltando-se para o espectador somente na imagem final, porém com um olhar azul e frio. Isso tudo nos remete ao “grau zero” que é o ideal do ser angelical. Além disso, a iluminação remete a um ambiente celeste e a cor azul, predominante, reforça essa linguagem.

Junto com o celestial, o espaço também pode ser uma referência para esse ensaio, remetendo ao extraterrestre de David Bowie; o cenário lembra o de ficção científica e contribui com suas formas geométricas e abstratas, aumentando a

sensação de alienação e leveza. A harmonia dessas formas e o uso das cores frias criam uma evidente oposição aos ensaios onde foram usados cenários dinâmicos e cores fortes. O andrógino aqui é não só neutro, como indiferente, apartado da realidade, retirando-se do mundo real. A lassidão, a preguiça e uma aparente lentidão nos gestos tipicamente ligados ao feminino ajudam a compor a imagem do andrógino angelical do ensaio.

Apesar da sutileza das imagens, da leveza do cenário e da quase assexualidade imposta pelo vestuário, a presença marcante desse andrógino quase irreal desafia o entendimento do que consideramos o gênero masculino (apontado como político, preocupado com o bem comum e ligado ao material e ao mundo real), o que pode ser visto como uma grande transgressão dos ditamos de gênero, ainda que não de forma sexual. Essa transgressão implícita e, ainda assim, bastante forte em termos simbólicos pode estar ligada ao fato de a *Fucking Young! Magazine* ser uma publicação independente, que procura manter tal caráter, apesar de possuir grandes anunciantes.

Nota-se claramente, ao final da interpretação, tanto dos painéis como de cada ensaio em particular, que o editorial de moda tem uma dupla função: a de mostrar o vestuário, marcas e estilistas e a de criar uma narrativa ou um “clima” para cada editorial. Nem sempre a roupa será o objeto principal a ser mostrado em um ensaio de moda, e sim se destaca (às vezes sobressaindo à própria roupa) essa atmosfera, que pode ser fruto tanto do vestuário como também do cenário, da iluminação e também da escolha e direção dos modelos. Isso é de grande valia para os editoriais de cunho andrógino, pois dão uma visibilidade muito maior a narrativas que contemplem comportamentos de gênero não excludentes, fazendo com que esses sejam incorporados no imaginário. Falaremos mais demoradamente desse papel, por vezes tácito, por vezes mais explícito, que a moda exerce em ajudar na aceitação dessas realidades alternativas em termos de gênero nas Considerações Finais.

Dessa forma, pretendemos, com esse capítulo, fazer uso tanto das referências históricas colecionadas, que aparecem ao longo da pesquisa, quanto dos ensaios que foram selecionados, para compreender quais as características responsáveis por transportar a figura do andrógino com a mesma força através da história e destacá-lo no cenário não só da moda, mas da cultura como um todo, nos dias atuais. A seguir, como fechamento para o presente trabalho, teceremos

algumas considerações acerca dos objetivos e hipóteses apresentados no início e como podem ser revistos ao final. Tendo em vista as referências históricas, os ensaios selecionados, bem como notícias e acontecimentos presentes na mídia, buscaremos concluir e responder as principais questões motivadores da pesquisa realizada.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS: POR UMA ESTÉTICA ENGAJADA

"O segredo do amor é a androginia: somos todos, homens e mulheres, masculinos e femininos ao mesmo tempo. É preciso saber ouvir. Acolher. Deixar que o outro entre dentro da gente. Ouvir em silêncio. Sem expulsá-lo por meio de argumentos e contrarrazões. Nada mais fatal contra o amor que a resposta rápida. Uma resposta rápida é um alfanje que decapita. Há pessoas muito velhas cujos ouvidos ainda são virginais: nunca foram penetrados. E é preciso saber falar. Há certas falas que são um estupro. Somente sabem falar os que sabem fazer silêncio e ouvir. E, sobretudo, os que se dedicam à difícil arte de adivinhar: adivinhar os mundos adormecidos que habitam os vazios do outro."

Rubem Alves, em *Ostra feliz não faz pérola*

Com a conclusão deste trabalho, podemos afirmar que ele foi, sobretudo, um passeio muito humano. No fim da pesquisa, intuímos (pois intuir é um muito mais do “eu acho”, eu um pouco menos do que “eu afirmo que”) uma série de proposições a respeito do tema tratado e seus possíveis reflexos em um futuro, não só na cultura de modo global, mas particularmente na vida cotidiana das pessoas, que está a chegar cada vez mais rapidamente até nós.

A sensação, depois de dois anos dedicados à pesquisa, foi a de estar montando um móvel que já tinha sido pendurado: cada brisa que batia o modificava, algumas vezes mais sutilmente, outras radicalmente. Sobretudo, o que foi aprendido até aqui é que pesquisar é pesquisar a si, é elucidar, acima de qualquer outro mistério, o próprio, e tudo aquilo que emerge dele. É certo que tudo o que foi lido atravessou a autora do presente trabalho, rendeu-a e apropriou-se dela.

O objetivo inicial da presente pesquisa foi compreender a implicação comunicacional das imagens andróginas, utilizando como cenário a moda e como veículo de distribuição os meios digitais, e compreender seu papel na atenuação das demarcações de gênero. Como implicação, podemos estabelecer a seguinte relação: se o andrógino é uma presença a-histórica, então hoje a forma como a imagem do andrógino é distribuída (meios digitais) contribui para sua maior aceitação e assimilação, e isso acontece mais efetivamente e mais rapidamente na atualidade.

A hipótese principal do presente trabalho mostrou-se confirmada; de que o andrógino seria esse ser a-histórico que sobreviveria nas imagens dos diferentes tempos, e através de traços marcantes, imagens-poder, que demonstrariam a força da marca andrógina no homem. Os traços marcantes reapareceriam hoje, e seriam amplamente difundidos, em uma velocidade muito maior e um poder muito ampliado

de assimilação, por conta do meio que as carrega – os meios digitais: sites de moda e de comportamento, revistas eletrônicas e suas respectivas páginas e perfis nas redes sociais.

Mas, além disso, a imagem andrógina mostrou-se um fenômeno comunicacional de grande importância na atualidade, pois antes uma concepção de gênero, de família e de relação entre o masculino e feminino levaria várias décadas ou precisaria de um grande impacto social (como uma guerra, por exemplo) para sofrer alguma mudança realmente relevante. Enquanto hoje, as possibilidades de difusão de novas formas de viver o masculino e o feminino, novos direcionamentos de gênero e de estabelecer relações são facilmente acessíveis e facilmente incorporáveis por mais pessoas, mesmo que essa não esteja, necessariamente, procurando por esse tipo de conteúdo. Isso acontece por meio tanto de sites e blogs de moda como por meio das redes sociais, predominantemente o Facebook, onde as publicações são distribuídas de forma quase involuntária cada vez que recebem um “like”³⁸. A cultura do *selfie* e da autoimagem também está intimamente ligada aos meios digitais e o andrógino representa muito bem isso, visto sua ligação com o *self portrait* como prática artística e performance de gênero, desde de Romaine Brooks, passando por Claude Cahun e Robert Mapplethorpe, como vimos no Capítulo 4.

Dessa forma, o andrógino assume relevância política, visto sua importância na forma como as pessoas passam a ver as relações de gênero através dele; a moda passa a ter um papel semelhante, no momento em que deixa de ser uma reafirmadora de padrões para ser uma forma de difundir outras possibilidades de comportamento. O andrógino é um ser político que, através da forma como demonstra seus afetos, suas convicções e seu modo de vida, rompe as barreiras do *status quo*. Ele constrói pontes, desobstrui poros, estabelece trânsito entre realidades concebidas como incomensuráveis e consolidadamente estanques. A imagem-poder do andrógino nos atinge e nos modifica cada vez que a mulher sente a necessidade de se masculinizar e a instabilidade se mostra cada vez que a imagem do homem se mostra afeminada, e tudo isso continua sendo uma relação política (LAQUEUR, 1992); a moda passa a ser esse lugar de aceitação das novas

³⁸ Através da *time line* do Facebook, nós tomamos conhecimento do conteúdo que nossos amigos mais próximos (aqueles com quem interagimos mais) curtem ou comentam, sem, necessariamente, que ele tenha feito um compartilhamento desse conteúdo, pelo simples fato de ele ter interagido com tal postagem.

conformações de corpo no momento que não só incorpora, mas enaltece essas novas formas, vide a capa da edição especial de aniversário de janeiro de 2015 da *Candy Magazine*, que traz as catorze mulheres transgênero mais famosas e poderosas do mundo em sua capa. A chamada é “*The Role Model*” que brinca com o trocadilho entre modelo e exemplo a ser seguido, comum na língua inglesa e também em português. Exemplos como esse, em que sujeitos que assumem uma identidade de gênero não binária saem da sombra para serem apontados como exemplos de superação, são cada vez mais frequentes e, espera-se, cada vez mais entendidos como tal pela maioria das pessoas, mesmo que não possuam ligação pessoal ou política com a comunidade LGBTTTT.



Figura 70 - Capa da *Candy Magazine*. Fotógrafo: Mariano Vivanco.
Fonte: Disponível em <<http://www.out.com/sites/out.com/files/2014/12/Candy-magazine-transversal-issue-full-cover.jpg>>. Acesso em 29 de dezembro de 2014.

A edição traz ainda, no miolo vinte e duas páginas de editorial clicado apenas com modelos transgêneros masculinos:



Figura 71 - Editorial. Fotógrafo: Daniel Riera.

Fonte: Disponível em <<http://www.out.com/sites/out.com/files/2014/12/Candy-magazine-trans-men-fashion-editorial.jpg>>. Acesso em 29 de dezembro de 2014.

O sucesso dos modelos transgênero no mundo da moda ultrapassa as publicações independentes como a *Candy*. Eles têm representado marcas famosas como a modelo brasileira Lea T para a gigante dos cosméticos Redken e a modelo australiana Andrej Pejic para Marc Jacobs, Jean Paul Gaultier e muitas outras marcas. Algumas barreiras ainda resistem, vide a petição assinada por 45 mil pessoas para que a modelo transgênero Carmen Carrera figurasse como um dos anjos da marca de *lingerie Victoria's Secret* em 2013. A marca (segundo a maioria da opinião pública agiu erroneamente) não cedeu à pressão e não aceitou a modelo. O que pode ser uma falta de visão de mercado por parte de uma marca que, em breve, poderá ter de abandonar tal postura.

Se o mundo da moda está aproveitando uma tendência para gerar ainda mais lucros ou se está se comprometendo como ferramenta para uma maior aceitação dos indivíduos de identidade de gênero não binária, poderia ser uma questão. Mas o importante é que, em verdade e na prática, as consequências desse tipo de destaque tem sido de grande valia para os movimentos LGBTTT e para as pessoas, individualmente.



Figura 72 - Carmen Carrera nos bastidores do desfile para a marca Marco Marco's Primavera/Verão 2014.

Fonte: Disponível em <<http://thegayguidenetwork.com/wp-content/uploads/2014/02/carmen-carrera-victorias-top-secret.jpg>>. Acesso em 30 de dezembro de 2014.

Dessa forma, podemos identificar em Carmen Carrera o andrógino que vimos no painel *O hermafrodita ou o diabo*. Temos, nesse caso, o andrógino que exacerba e exagera as características marcadoras de gênero. No caso de Carmen, o comentário é sempre “ela é muito mais mulher que a maioria das mulheres...” e justifica-se pelo grau de feminilidade que ela própria impõe a si mesma. Para a presente pesquisa, acompanhamos Carmen nas redes sociais e diariamente ela posta fotos de seu rosto e de seu corpo, sempre com pouca roupa ou com roupas coladas e transparentes, além de tratamentos estéticos que tem feito, dicas de beleza e aparições na mídia. Ela não esconde seu gênero original e é militante da causa *trans* na mídia. A vaidade, a sensualidade e a exibição fazem parte do universo dos transgêneros e isso se mostra necessário, já que é um grupo que ainda precisa ter seu espaço conquistado, em termos sociais e políticos. Por exemplo, em janeiro de 2015, a Índia elegeu Madhu Kinnar, a primeira prefeita transgênero da história, na cidade de Raigarh, legitimando assim o papel dos transgêneros como

cidadãos politicamente relevantes. O andrógino que exacerba os marcadores de gêneros, os misturando-os deliberadamente e sem buscar qualquer disfarce em relação ao que coexiste em si foi chamado, em conclusão à presente pesquisa, de “andrógino divergente”, pois os marcadores de gênero não são apagados e sim ressaltados e este tem um papel político a desempenhar e faz propositalmente bastante “barulho” ao romper com as normas e afirmar-se como um terceiro gênero que reivindica aceitação e voz. A expressão “divergente” não quer dizer que o masculino e o feminino “discordam” quando convivem, mas que mantêm-se consubstanciais e integrais, ainda assim.

Podemos apontar, como uma outra forma de o andrógino apresentar-se, principalmente na moda, mas também em outras mídias, aquele que tem a tendência de atenuar os marcadores de gênero, diluí-los ou mesclá-los em equilíbrio e de forma sutil, a ponto de confundir o olhar e não deixar claro a que gênero pertence ou quer pertencer. O painel *O andrógino ou o anjo* mostrou-nos esse tipo de presença, sutil e neutra, que tende a levar a questão do gênero e de suas características externas ao grau zero. Muito presente na moda, até mesmo por razões de mercado, por reproduzir estilos que vestem bem homens e mulheres, esse tipo recebeu o nome, ao final dessa pesquisa, de “andrógino convergente”, pois as características de gênero convergem e apresentam-se então quase que como anuladas entre si. O anjo, com andrógino convergente sua beleza e ambiguidade, seduz pela confusão, pela indefinição. O tem um papel menos político e se posiciona de forma menos polêmica. Exerce dessa forma uma pressão mais suave sobre os ditames de gênero, ainda que trabalhe fortemente no campo simbólico funcionando como um lembrete de que outras realidades são possíveis; ele vem ganhando espaço, mesmo que de forma velada. As passarelas da temporada 2015 estão repletas de exemplos. Estilistas e marcas como Rick Owens, Louis Vuitton, Valentino, Walter Van Beirendonck, Raf Simons e Givenchy misturaram estilos e gêneros de modelos para apresentar suas coleções.



Figura 73 - Bastidores da do desfile da Givenchy SS 2015. Fotografia: Lea Colombo.

Fonte: Disponível em <<http://www.dazeddigital.com/fashion/gallery/18097/0/givenchy-ss15>>. Acesso em 22 de janeiro de 2015.

O andrógino convergente desempenha um papel importante ao impor-se mais sutilmente no mundo *fashion*, mas não com menor frequência ou presença, naturalizando aos poucos a coexistência dos gêneros e a harmonia entre o que, supostamente, seria oposto.

Frente a tudo isso, podemos dizer que a moda, como canal e como vitrine para o Andrógino, mostra-se de grande valia e atua tanto de uma forma mais delicada e branda (teoricamente sem consequências políticas ou sociais) como possui uma clara frente ativista, com as *drags* e os *trans* masculinos ganhando cada vez mais espaço nas passarelas e editoriais e figurando como exemplos de determinação e perseverança. A moda tem uma artificialidade e um apuro estético que, longe de ser limitador, mostra-se um canal condizente com o andrógino; nos ensaios selecionados pôde-se observar justamente isso, nos cenários internos e altamente controlados dos estúdios com iluminações artificiais bem como no espaço quase inexistente para o natural ou para o acaso. Ela evoca tanto um mundo de emoções e de poder simbólico muito grande como uma forma alternativa de exercer efetiva influência sobre o mundo, cultural e politicamente, e de forma crescente vem tomando esse lugar a princípio inusitado.

A moda é, segundo o que podemos verificar, um lugar onde o andrógino tem grande potencial como modificador das relações de gênero. E isso é potencializado pela grande distribuição das imagens e das tendências em moda, nas redes sociais e nos sites e pela franca ligação da moda com a música, o cinema e as artes em geral, que se manteve e foi até fortalecida, também em consequência das novas realidades comunicacionais, digitais por natureza, transmídia.

Seja na forma mais sutil ou na forma mais contundente, identificamos na imagem andrógina o que chamamos de Imagem-Poder, que segundo Etienne Samain, é a dimensão e expressão central de *Pathosformel* (SAMAIN, 2012). A imagem-poder é esse pensamento não domesticado, algo que ainda não podemos transformar em *ethos*, algo que ainda não conseguimos acomodar no mundo e que fica sendo transmitido ao longo do tempo na tentativa de encontrar o seu lugar. O andrógino ganha sua força e seu potencial transformador enquanto estiver no domínio das paixões, de uma lógica aberta e, ao mesmo tempo poderosa. A imagem-poder só conserva o seu poder enquanto não pudermos alcançá-la de todo. Portanto podemos vislumbrar que o andrógino, como ser político, tem o potencial de gerar uma aceitação maior das realidades não binárias de gênero e proporcionar um lugar de fala para tais sujeitos, mas que somente será essa imagem poderosa enquanto estiver debatendo-se e lutando contra uma ordem cartesiana e binária vigente. O medo da desconstrução de um mundo e de uma realidade baseada nos opostos é o que, em suma, faz da imagem andrógina uma imagem-poder. Se, em consequência da difusão eficaz e mais facilmente assimilável das imagens digitais, esse *pathos* tende a tornar-se *ethos* em breve e se isso diluirá a figura, hoje ímpar, do andrógino na cultura, é uma pergunta ainda a responder. Esperamos que essa assimilação da figura do andrógino aconteça no mesmo ritmo, tanto no mundo das artes e da moda quanto no mundo político e dos direitos civis, garantindo não só visibilidade, mas uma real melhoria na vida das pessoas com identidade de gênero não binária.

A nossa capacidade de ver o andrógino fora de uma perspectiva binarista de masculino e feminino, como foi citado no início da presente pesquisa, ainda é limitada e tendemos a tentar encaixar o andrógino em alguma gradação entre os dois. Esse ideal, de ver as identidades de gênero como manifestações originais e não ligadas a construções culturais, ainda está distante, mas pode-se afirmar que se faz mais real no andrógino convergente do que no andrógino divergente. A

necessidade do uso de marcadores de gênero culturalmente construídos ainda é forte e, mesmo não respeitando as fronteiras originalmente impostas, ainda prevalece esse tipo de conformação identitária. A neutralidade ainda é difícil de ser alcançada, e nosso olhar ainda está viciado a tentar ver ou um ou o outro, mesmo estando diante de algo muito ambíguo.

Mas, de qualquer forma, o que podemos concluir é que, hoje observamos uma tendência a “dar substância” a algumas manifestações criativas e artísticas, antes consideradas alienantes ou alienadas, através de determinadas orientações. A estética mergulhada nas questões de gênero provoca uma aproximação entre questões políticas e de cidadania e as questões do belo e da cultura. Uma beleza alternativa e um masculino e feminino alternativos são o que estamos conseguindo alcançar mais rapidamente, o que contribui para a aceitação política e cotidiana de novas conformações de gênero, inegavelmente.

Denilson Lopes, em seu texto *Cinema e gênero*, citado anteriormente, fala que a complexificação das identidades veio em busca de posições mais fluidas, porém não menos politizadas. E que a estética ganha um papel primordial quando se trata de tornar a intimidade parte de um palco político onde desenrola-se algumas das grandes questões de comportamento, onde os afetos tornam-se públicos e fazem parte do jogo de poder:

Podemos voltar a falar em uma estética, sem dúvida localizada e engajada num tempo e numa sociedade, em vez de abstrata e universal, que emerge do embate com as obras, mas procura confrontá-las, compará-las, estabelecer séries, linhagens, com base em problemas, conceitos, categorias. Uma estética interessada, parcial e empenhada, sem que implique uma submissão a interesses de partidos políticos, classes e/ou grupos sociais. Uma estética *pop*, indissociável de uma cultura de consumo, que não tem medo do fácil, da redundância informativa, do descartável, do afetivo e coloca no mesmo lugar o que antes chamávamos de popular e erudito (LOPES, 2006, p. 384).

Ao final, vale a pena ressaltar que o afetivo, o irracional, o instintivo e as paixões fazem parte de um cenário que, na contemporaneidade, é marcado pelas escolhas pessoais, pelo desafio ao institucional e pela forma, a cada minuto nova, como temos que encarar um mundo e uma realidade inevitavelmente mutante. Nossas convicções são impactadas constantemente por novos fatos e novas formas de ver e de sorver o mundo. Talvez nada tenha nos preparado anteriormente para a realidade que se aproxima de nós. Somos construídos e educados desde o

nascimento para observarmos um mundo estanque onde o indivíduo nasce e morre possuindo o mesmo gênero e encarando isso como fato inevitável e inescapável. Somos a geração que enfrentará a desconstrução desse tipo de certeza, assim como já enfrentamos o impacto dos novos meios comunicacionais nas nossas vidas e a forma como muitas coisas no nosso cotidiano tiveram uma mudança irreversível em consequência disso: conhecer um parceiro, conseguir um emprego, criar os filhos, estudar, nada disso é como foi para os nossos pais ou avós. A visibilidade em relação ao outro e a nossa capacidade de ver o mundo foi incalculavelmente multiplicada e a nossa onisciência em relação a tudo o que quisermos (e até sobre aquilo que não procuramos saber) é quase infinita.

Com relação à androginia e às novas identidades sexuais e de gênero não será diferente. Teremos cada vez mais ciência das inúmeras formas que o ser humano tem de se relacionar, construir afetos, família, trabalhar e viver. Seremos cada vez mais informados sobre a existência de sujeitos que escaparam do modo de vida que conhecíamos como sendo o único possível, ou, pelo menos, o único normal. E essas pessoas não serão mais párias ou anormalidades. Serão pais de família, profissionais e ganharão não só espaço na mídia bem como na sociedade civil e de direito cidadão. Poderão deixar para trás a melancolia que os acompanhou até aqui e viver a alegria de serem o que são, de verdade e em plenitude. Seremos a geração da grande mudança em termos de cultura e de comportamento, e essa acontecerá de forma sutil e alegre, mas não silenciosa. E sim com muito barulho, música, brilho, beleza e fantasia. E, em algum momento, não estaremos mais apenas assistindo, entraremos na dança. Porque é assim que funciona: quando a festa é boa e vale a pena, nós não conseguimos ficar de fora. Dancemos.

REFERÊNCIAS

- A *BÍBLIA SAGRADA*. Edição Revista e Corrigida no Brasil. Rio de Janeiro, Imprensa Bíblica Brasileira, 1994.
- AJOOTIAN, Aileen. *Monstrum or Daemon: Hermaphrodites in Ancient Art and Culture em Papers from the Norwegian Institute at Athens 2: Greece and Gender*. Brit Berggreen and Nanno Marinatos: Bergen, Noruega, 1995.
- ALVES, Branca M; PITANGUY, Jacqueline. *O que é o Feminismo?* São Paulo: Abril Cultural, 1985.
- ALVES, Soraya. *Orlando: a história revisitada pela literatura e pelo cinema – Qualis B1*. Tradterm, v. 13, p. 187-204, 2007.
- ANDRADE, Marta M. *A Cidade das Mulheres em FUNARI, Pedro Paulo A.; FEITOSA, Lourdes Conde; SILVA, Glaydson José (Org). Amor, Desejo e Poder na Antiguidade: relações de gênero e representações do feminino*. Campinas: UniCAMP, 2003.
- BAGEMIHL, Bruce. *Biological Exuberance - Animal Homosexuality and Natural Diversity*. Nova York: St. Martin's Press, 1999.
- BARD, Christine. *Les Garçonnes. Modes et fantasmes des années folles*. Paris: Flammarion, 1998.
- BARROS, Sullivan Charles. *Brasil imaginário: umbanda, poder, marginalidade social e possessão*. Tese de doutorado em Sociologia Brasília, Departamento de Sociologia, Universidade de Brasília, 346 p., 2004 .
- BARTHES, Roland. *Imagem e moda*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- _____ *O sistema da moda*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- BENSTOCK, Shari; TERRIS, Suzanne. *Por dentro da moda*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- BERGER, Peter L.. *Rumor de anjos: a sociedade moderna e a redescoberta sobrenatural*. Rio de Janeiro: Vozes, 1973.
- BERKENBROCK, Volney J. *A experiência dos orixás*. Petrópolis: Vozes, 1995.
- BERSANI, Leo; DUTOIT, Ulysse. *Caravaggio's Secrets*. Cambridge, MA: MIT Press, 1998.

BLANCA, Rosa Maria. *Arte a partir de uma perspectiva queer Arte desde lo queer*. Florianópolis, SC, 2011. 396 p. (Tese de Doutorado em Ciências Humanas) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas. Programa de Pós- Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas. Florianópolis, 2011.

BORGES, Jorge Luis. *O Livro dos seres imaginários*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BRETAS, Alexia. *A constelação do sonho em Walter Benjamin*. São Paulo: Humanitas, 2008.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. 3a.ed. Trad. de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

_____ *Undoing gender*. Routledge. New York, 2004.

CANILLAS, Loreana (2008). *Señales de la androginia en la Cultura y el arte*. Projeto de Gduação em Licenciatura em Artes Visuais. Departamento de Artes Visuais. Universidad Nacional de las Artes. Buenos Aires, Argentina, 84p.

CARERI, Giovani; *Aby Warburg: Rituel, Pathosformel, et Forme Intermédiaire*. In *L'Homme*, 165, 41-76. Paris, França: 2003.

CARYBÉ, Hector. *Iconografia dos Deuses Africanos no Candomblé da Bahia*. São Paulo: Raízes Artes Gráficas, 1980.

CERBONE, David R.. *Fenomenologia*. Petrópolis: Vozes, 2012.

CHADWICK, Whitney; LUCCHESI, Joe; LANGER, Cassandra. *Amazons in the Drawing Room: The Art of Romaine Brooks*. In *Woman's Art Journal* Vol. 22, n. 2 (Autumn, 2001 - Winter, 2002), p. 44-47.

COSTA, Zora Yonara T. *Safo, Foucault e Butler: a construção do corpo político lesbiano*. Dissertação de Mestrado em Ciências Humanas, Departamento de Filosofia, Universidade de Brasília, 148p. 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

DOWNIE, Louise. *Sans Nom: Claude Cahun and Marcel Moore*. In *Heritage Magazine*, Ilhas Jersey: Jersey Heritage, 2005.

DOY, Gen. *Claude Cahun: a sensual politics of photography*. I.B. Tauris & Co Ltda. Londres, 2007.

DURAND, G. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arqueologia geral*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

ECO, Umberto (coord.). *A história da beleza*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

ELIADE, Mircea. *Mefistófeles y el Andrógino*. Barcelona: Editorial Kairós, 2001.

FAURY, Mára Lucia. *Fronteiras do Masculino e do feminino ou a androginia como expressão* em Cadernos Pagu (5), p. 165-178, 1995.

FERRAZ, Maria Cristina F. *Genealogia, comunicação e cultura somática*. In: Revista FAMECOS, 20/1. Porto Alegre, 2013.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade – I – A vontade de saber*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J.A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

_____. *História da sexualidade – II – O uso dos prazeres*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J.A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1984.

_____. *Os anormais*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

GAUTIER, Jérôme. *CHANEL - Figures du style*. Paris: Les Éditions de La Martinière, 2011.

GOMBRICH. E.H. (Ernest Hans). *A História da Arte*. LCT – Livros Técnicos e Cinéticos Editora S.A..Rio de Janeiro - RJ. 2008

GOMES, José Roberto de P. *Sappho, a Morte como Espetáculo* em CANDIDO, Maria R. *Vida, Morte e Magia no Mundo antigo*. Rio de Janeiro: NEA/UERJ, 2008.

GOMES DE LEÓN, Adriano Azevedo. *As Artes da Tirania: sexo, Foucault e Teoria Queer* in ARIÚS: revista de ciências humanas e artes. – v. 1, n. 1, (out./dez. 1979) – v. 16, n. 1/2 (jan./dez. 2010). – Campina Grande: EDUFCEG, 2010.

GROSZ, Elizabeth. *Corpos Reconfigurados*. Trad. de Cecilia Holtermann. In: PISCITELLI, Adriana e GREGORI, Maria Filomena (org.) *Cadernos Pagu*. Vol. 14, Campinas: Unicamp, 2000.

GUIMARÃES, Ruth. *Dicionário da Mitologia Grega*. São Paulo: Cultrix, 2004.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de Presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2010.

GURGEL, Pedro. *Androginia na moda*. Braga, Portugal, 2013. 133 p. Dissertação (Mestrado em Design de Comunicação e Moda) - Escola de Engenharia da Universidade do Minho, 2013.

HANSON, Dian (edit). *Terryworld*. Taschen GmbH, 2008.

HARGREAVES, Tracy. *Androgyny in Modern Literature*. Nova York: Palgrave MacMillan, 2005.

IMPERATO, Pascal James e IMPERATO, Gavin H.. *Twins, Hermaphrodites, and an Androgynous Albino Deity: Twins and Sculpted Twin Figures among the Bamana and Maninka of Mali*. In *African Arts*. Indiana :Indiana University Press, Spring 2008, Vol. 41, n. 1, Pages 40-49.

JOHNSON, Julie Anne. *Conflicted Selves: Women, Art and Paris*. Tese de doutorado defendida no Departamento de História da Queen's University. Kingston, Ontario, Canadá. November, 2008.

JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. Campinas: Papirus, 1996.

KAMPER, Dietmar. *Imagem*. In: CASTRO, G. (Org.) *Mídia e Imaginário*. São Paulo: Annablume, 2012.

KAPPLER, Claude. *Monstros, Demônios e Encantamentos no Fim da Idade Média*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

LACHAPELLE, David. *Once in the Garden*. Viena, Austria: Brandstätter Verlag, 2014.

LAQUEUR, Thomas. *Inventando o Sexo: corpo e gêneros dos gregos a Freud*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

LE BRETON, David. *Adeus ao corpo – antropologia e sociedade*; tradução: Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 2003.

LEITE JR., Jorge. *Que nunca chegue o dia que irá nos separar: notas sobre epistémê arcaica, hermafroditas, andróginos, mutilados e suas (des)continuidades modernas*. In *Cad. Pagu*, Campinas, n. 33, Dec. 2009.

LEON, Diego P.. "Shiloh Nouvel, filha de Brad Pitt, levanta debate: menina pode usar terno?". Fonte: http://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2014/12/27/interna_diversao_arte,463715/shiloh-nouvel-filha-de-brad-pitt-levanta-debate-menina-pode-usar-te.shtml. Acesso em 10 de dezembro de 2015.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento Selvagem*. Tradução: Tânia Pellegrini - Campinas: Papirus, 1989.

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

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

_____ *Cinema e Gênero* em MASCARELLO, Fernando. *A História do Cinema Mundial*. Campinas: Papirus, 2006.

MACHADO, Paula Sandrine. *O sexo dos anjos: um olhar sobre a anatomia e a produção do sexo (como se fosse) natural*. Cadernos de Pagu n. 24, Campinas Jan / Jun 2005.

MAFFESOLI, Michel. *Elogio da razão sensível*. Petrópolis: Vozes, 2008.

ŠMARAMBIO, Jos. Tom.s Alvarado. *Duas Alternativas de Ontologia Angélica*. Cuestiones Teológicas, n. 95. Medellín, Colombia, 2014.

MARESCA, Sylvain. *O Silêncio das Imagens em SAMAIN, Etienne (Org.). Como Pensam as Imagens*. Campinas: Unicamp, 2012.

MARTINO, Luiz C. *Introdução à edição brasileira da obra de Harold Innis, The bias of communication. O Viés da Comunicação*. Petrópolis: Vozes, 2011.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MEYROVITZ, Joshua – *Teoria del medio de comunicación*, traduzido parcialmente (p. 50-62) de Medium theory. In D. Crowley & D. Mitchell (org). *Communication Theory Today*. Cambridge, England: Polity Press, 1994. p. 50-77. Retirado de Talón de Aquiles, año 2, n.1 outoño de 1996, Universidad de Chile.

MICHAUD, Philippe-Alain. *Aby Warburg e a imagem em movimento*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

MIJOLLA-MELLOR, Sophie. *L'image du corps adolescent chez Botticelli em Adolescence* 64, Arts et littérature, 449-464, 2008. Disponível em: http://www.cairn.info/resume.php?ID_ARTICLE=ADO_064_0449 Acesso em 04 de julho de 2014.

MILLES, Barry. *Hippie*. Londres: Sterling Publishing, 2004.

MONNEYRON, Frédéric. *L'androgyné décadent: mythe, figure, fantasmes*. Ellug, 1996.

MORIN, Edgar. *O Cinema ou O Homem Imaginário*. Lisboa: Moraes Editores 1970.

NEPOMUCENO, Margarete A.. *O colorido Cinema Queer: onde o desejo subverte as imagens*. II Seminário Nacional Gênero e Práticas Culturais: culturas, leituras e representações. Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa 2008. Disponível em: <https://www.google.com.br/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&cad=rja&uact=8&ved=0CB8QFjAA&url=http%3A%2F%2Fwww.seminariogeneroufpb.org%2Fgt6%2F13.pdf&ei=wknGVMPwIIHCggSvIIL4DQ&usg=AFQjCNHJIVQ0XBWYwWwsBhjnZkv8hf-pr8A&sig2=M0eG8o9KocorbAlkct-ktA&bvm=bv.84349003,d.eXY> . Acesso em: 28 de setembro de 2014.

NIETZSCHE, Friedrich. *Além do Bem e do Mal: Prelúdio para a filosofia do futuro*. Porto Alegre: LP&M, 2009.

_____ *O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

NOGUEIRA, Conceição. *Um Novo Olhar sobre as Relações Sociais de Gênero: Feminismo e Perspectivas Críticas na Psicologia Social*. São Paulo: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

OTTE, George; SELDMAYER, Sabrina; CORNELSEN, Elcio (ORG.). *Limiares e passagens em Walter Benjamin*. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas Artes Visuais*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1955.

_____. *Estudos de iconologia: Temas humanísticos na arte do renascimento*. Lisboa: Estampa, 1986.

PENNER, Tod and STICHELE, Caroline V. *Mapping Gender in Ancient Religious Discourses*. Atlanta: Society of Biblical Literature, 2010.

PEREIRA, M. *A monstruosa androginia e a sinistra homossexualidade como apoteose da perversão*. Forma Breve, Portugal, 05, jun. 2013. Disponível em: <http://revistas.ua.pt/index.php/formabreve/article/view/2299>. Acesso em: 26 Jun. 2013.

PIGEAUD, Jackie. *Ni l'un ni l'autre: L'Androgyne ou l'Hermaphrodite*. Paris, Payot, 2014.

PLATÃO. *Diálogos/Platão*; seleção de textos de José Américo Motta Pessanha; tradução e notas de José Cavalcante de Souza, Jorge Paleikat e João Cruz Costa. (Os pensadores). 5. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1983.

PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos Orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. *Herdeiras do axé: Sociologia das religiões afro-brasileiras*. São Paulo: Hucitec, 1996.

ROJAS, Luis Beltrán; FRANCO, Ana Lucia Mesa. *Andros e Gyne: Lo inevitable del nuevo milenio*. Revista CES Psicologia – Vol 1, n. 2. Dezembro de 2008. Disponível em: <http://revistas.ces.edu.co/index.php/psicologia/article/view/82>. Acesso em: 23 Jun. 2013.

ROUILLÉ, André. *A fotografia na tormenta das imagens*. In: DOBAL, S, GONÇALVES, O (Orgs) *Fotografia contemporânea - fronteiras e transgressões*. Brasília: Casa das Musas, 2013.

SAINT CLAIR, Ericson. *Comunicação e Rock and Roll: o perspectivismo por David Bowie*. Revista Contemporânea n.3 - revista on-line do grupo de pesquisa Comunicação, Arte e Cidade da Faculdade de Comunicação Social da UERJ, 2004. Disponível em: http://www.contemporanea.uerj.br/pdf/ed_03/contemporanea_n03_18_clair.pdf. Acesso em: 7 de setembro de 2014.

SILVEIRA, Fabrício. *Scriptura e Pictura: O Método das Imagens em Walter Benjamin*. In BRAGA, J, LOPES, M.I.V., MARTINO, L.C. (Orgs) *Pesquisa empírica em Comunicação*. São Paulo: Paulus, 2010 (livro COMPOS 2010).

SAMAIN, Etienne. *Apresentação em SAMAIN, Etienne (Org.). Como Pensam as Imagens*. Campinas: Unicamp, 2012.

_____ SAMAIN, Etienne. *As Imagens não são Bolas de Sinuca. Como pensam as imagens em SAMAIN, Etienne (Org.). Como Pensam as Imagens*. Campinas: Unicamp, 2012.

_____ SAMAIN, Etienne. *Aby Warburg. Mnemosyne. Constelação de Culturas e ampulheta de memórias*. em SAMAIN, Etienne (Org.). *Como Pensam as Imagens*. Campinas: Unicamp, 2012.

SIMILI, Ivana Gruilherme. *Políticas de Gênero na Segunda Guerra Mundial*. Revista Acervo, Rio de Janeiro, V. 25, n. 2, P. 121-142, Jul./Dez. 2012

SONTAG, Susan. *Contra a Interpretação*. Disponível on line em: <http://copyright.me/Acervo/livros/SONTAG,%20Susan%20-%20Contra%20a%20Interpretac%CC%A7a%CC%83o.pdf> . Acesso em: 25 de agosto de 2014.

SUASSUNA, Ariano. *Iniciação à Estética*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

TORRES, Licia B. *El Andrógino A Través del Tiempo*. Revista Litorale - Instituto Veracruzano de Cultura. Edição 6. Julho de 2014.

TROTMAN, Nat. *The burning between: androgyny/photography/desire*. Women's Studies 28, no.4 (Setembro de 1999). Disponível em: <http://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/00497878.1999.9979270#.Un6lfpTwJgl>. Acesso em 13 de setembro de 2013.

TUCHERMAN, Ieda. *Entre Anjos e Ciborgs in Revista de Comunicação e Linguagens*, n. 28, "Tendências da Cultura Contemporânea", Lisboa: Relógio d'água, 2000. p. 157-171.

TURKLE, Sherry. *A vida no ecrã: a identidade na era da internet*; tradução de Paulo Lisboa, Portugal: Relógio D'Água, 1997.

ULLMANN, Reinholdo Aloysio. *Amor e sexo na Grécia antiga*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2007.

VALLS, Álvaro L.M.. *A Polaca Santa e as Profissões Femininas em TIBURI, Marcia e VALLE, Barbara. Mulheres, Filosofia ou Coisas do Gênero*. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2008.

VALOIS, Winston Regis (1983). *The Integrative Aspects of Possession Transe*. Tese de Doutorado em Filosofia, The California School of Professional Psychology, University of California, Berkeley, 234 p.

VERGER, Pierre Fatumbi. *Orixás: Deuses Iorubas na África e no Novo Mundo*. São Paulo: Corrupio, 1991.

VON FRANZ, M. L. *O processo de individuação* em JUNG, C. G. (org). In *O homem e seus símbolos*. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

WAGNER, Wolfgang; FARR, Robert; JOVCHELOVITCH, Sandra; LORENZI-CIOLDI, Fabio; MARKOVÁ, Ivana; DUVEEN, Gerard and ROSE, Diana . *Theory and method of social representations* [online]. London: LSE Research Online, 1999. Disponível em: <http://eprints.lse.ac.uk/2640> . Acesso em: 23 de outubro de 2014.

WARBURG, Aby. *L'Atlas Mnemosyne*. Paris, França: L'ecarquille, 2013.

WELKER, Roberto Echavarren. *Arte andrógino: estilos versus moda en un siglo corto: ensayo*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Colihue SRL, 1998.

WESCOTT, Joan. *The Sculpture and Myths of Eshu-Elegba, the Yoruba Trickster: Definition and Interpretation in Yoruba Iconography*. *Africa: Journal of the International African Institute* Vol. 32, No. 4 (Oct., 1962), pp. 336-354. Reino Unido: Cambridge University Press, 1962. Disponível em :<http://www.jstor.org/stable/1157438>. Acesso em: 1 de maio de 2014.

WILLER, Claudio. *Baudelaire e o Corpo: misticismo, elevação e degradação*. Revista Digital do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária - PUC-SP. Fonte: <http://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/article/view/14715> Acesso: 17 de junho de 2014.

WOLF, Naomi. *Vagina: A New Biography*. Great Britain: Virago, 2012.

YOUNG, Iris M. *O gênero como serialidade: pensar as mulheres como um colectivo social* em Revista Ex Aequo – Associação Portuguesa de Estudos das Mulheres, nº 8. Porto: Celta Editora, 2004.