



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Faculdade de Comunicação Social

Marcos William de Barros e Melo Junior

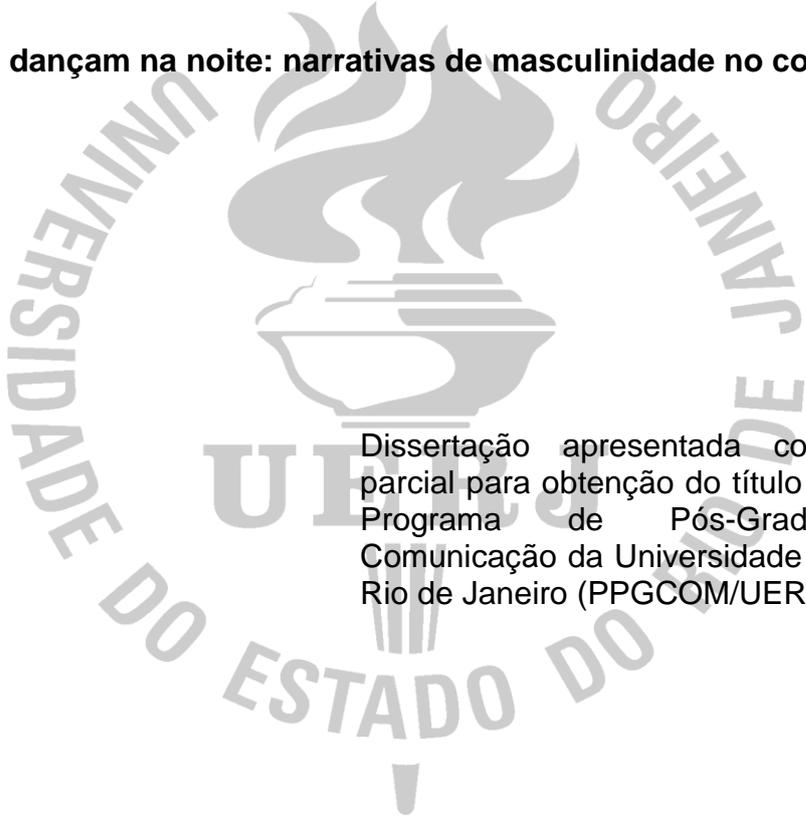
Eles dançam na noite: narrativas de masculinidade no corpo

Rio de Janeiro

2021

Marcos William de Barros e Melo Junior

Eles dançam na noite: narrativas de masculinidade no corpo



Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (PPGCOM/UERJ).

Orientadora: Prof^a Dr^a Denise da Costa Oliveira Siqueira.

Rio de Janeiro

2021

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ / REDE SIRIUS / BIBLIOTECA CEH/A

M528 Melo Junior, Marcos William de Barros e.
Eles dançam na noite: narrativas de masculinidade no corpo / Marcos William de Barros e Melo Junior. – 2021.
78 f.

Orientadora: Denise da Costa Oliveira Siqueira
Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Faculdade de Comunicação Social.

1. Comunicação– Teses. 2. Imaginário – Teses. 3. Corpo – Teses. I. Siqueira, Denise da Costa Oliveira. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Faculdade de Comunicação Social. III. Título.

es

CDU 316.77

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Marcos William de Barros e Melo Junior

Eles dançam na noite: narrativas de masculinidade no corpo

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (PPGCOM/UERJ).

Aprovada em 07 de outubro de 2021.

Banca Examinadora:

Profª Drª Denise da Costa Oliveira Siqueira.(Orientadora)
Faculdade de Comunicação Social – UERJ

Prof Dr Ricardo Ferreira Freitas
Faculdade de Comunicação Social – UERJ

Profª Drª Rose de Melo Rocha
Escola Superior de Propaganda e Marketing – ESPM/SP

Rio de Janeiro
2021

DEDICATÓRIA

Este trabalho é dedicado às gerações que me sucedem: aos meninos no caminho da masculinidade, às meninas no caminho da feminilidade, àqueles que estão na contramão dos caminhos, a quem está em algum lugar no meio dos caminhos e a quem tem coragem de criar seus próprios caminhos.

Que possam construir vivências mais afetuosas, corporais, livres e igualitárias.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Lúcia e Marcos, que sempre acreditaram na educação, esforçando-se para me oferecer a oportunidade que não tiveram.

Às minhas irmãs, Wiliane e Tâmara, que sempre acreditaram em mim, mesmo quando eu não acreditava.

A Carlos Eduardo Cayres de Matos, meu companheiro na vida, por sempre insistir que devo buscar meus sonhos e acreditar no meu potencial.

Aos meus professores, que indicaram o caminho para chegar até aqui. Seu trabalho e dedicação não devem ser vistos como sacerdócio ou voluntariado, mas reconhecidos por seu valor e nobreza.

Em especial, à minha orientadora, Professora Doutora Denise Siqueira, por fazer muito mais do que orientar meus passos na jornada acadêmica. Sua paciência, generosidade, acolhimento e doçura foram fundamentais nos momentos difíceis.

Aos amigos Igor Almeida, Thiago Mourão, Andreza Ribeiro, Tatyana Rocha, Fábio Borburema, João Soares Júnior, Ana Dunlop, Carolina Giannini, Tatiane Warren, Ana Camardella, Guilherme Guagliardi, Carlos Diniz, Juliana Viegas, Rogério Cruz, Alessandra Melo, Marcos Vieira, Ricardo Santos, Selene Ferreira, Ana Correia, Thiago Torres, Anna Sá e Dayse Tavares, por toda torcida, incentivo, ombro amigo, chacoalhadas e risadas. De longe ou de perto. Quando eu mais precisava e nas horas impróprias também.

Aos Balburdianos, Capivaras e Joaninhas, por me fazer acreditar na generosidade, no apoio mútuo e na coletividade saudável.

Aos dançarinos que gentilmente cederam seu tempo para entrevistas, respondendo com franqueza e honestidade às perguntas desta pesquisa.

no evolution
sometimes it depresses me
the same old same
oh we keep repeating history
the institution curses curiosity
it's our conviction
sex is not the enemy
a revolution is the solution

Garbage

Amor é pensamento, teorema
Amor é novela
Sexo é cinema
Sexo é imaginação, fantasia
Amor é prosa
Sexo é poesia

Rita Lee

RESUMO

MELO JUNIOR, M. W. B. *Eles dançam na noite: narrativas de masculinidade no corpo*. 2021. 78 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Faculdade de Comunicação Social, Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2021.

O corpo, enquanto matéria viva disciplinada resultante de um processo civilizador, carrega significados possíveis de serem lidos por outros agentes sociais; tornando-se meio de comunicação da cultura na qual está inserido. Neste trabalho investigamos como *gogoboy*s articulam elementos do imaginário sobre a masculinidade hegemônica traduzindo-os em performances corporais apresentadas em boates da cidade do Rio de Janeiro. Entender como a masculinidade se apresenta na relação de troca de significados estabelecida no jogo do erotismo é compreender como se decodifica em atitudes, gestos e coreografias o imaginário sobre um masculino desejável/desejante. Apoiados nos referenciais teóricos sobre estudos do Corpo, Comunicação e Imaginários (Siqueira, 2006 e 2011; Le Breton, 2007; Durand, 2012), Gênero e Masculinidades (Connell, 2005; Vigarello, 2013; Oliveira, 2004), Erotismo e Poder (Bourdieu, 2002; Bataille, 1987; Foucault, 1988), percebemos o estudo do masculino erótico emergir como um ponto de relevância para o esclarecimento da dinâmica dos imaginários e afetos que colaboram para a conformação de estruturas sociais de gênero. Metodologicamente, realizamos uma série de entrevistas em profundidade com os *gogoboy*s e, a partir das proposições de Ricoeur (1976, 1994) e Matheus (2017), analisamos o arco hermenêutico desenvolvido nas narrativas de si presentes nos depoimentos, identificando elementos formatadores do imaginário sobre o gênero. As análises revelaram que o discurso sobre a honra como elemento da masculinidade atravessa as práticas performáticas do jogo erótico proposto, gerando conflito entre os elementos do imaginário e afetos. As vivências colocam em relação direta os regimes diurno e noturno, conforme descrito por Gilbert Durand (1993). Identificamos nas narrativas dos entrevistados o trabalho como elemento do imaginário capaz de apaziguar as contradições em suas histórias e performances, posicionando sentidos de queda ou rebaixamento em uma lógica de preparação ou ordálio enfrentado pelo herói prometido para seu engrandecimento (ficar cheio de mulher e/ou viver da arte). Assim, percebemos que relações de subalternidade e cumplicidade em relação à masculinidade hegemônica continuam presentes em ambientes e práticas que despontam no imaginário como desviantes ou diversos, através da negociação do valor do trabalho e do prazer.

Palavras-Chave: Comunicação. Imaginário. Corpo. Masculinidades.

ABSTRACT

MELO JUNIOR, M. W. B. *They dance in the night: narratives of masculinity in the body*. 2021. 78 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Faculdade de Comunicação Social, Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2021.

The body, as a disciplined living matter resulting of a civilizing process, carries meanings that can be read by other social agents; becoming a means of communication of the culture in which it is inserted. In this work, we investigate how gogoboys articulate elements of the imaginary about hegemonic masculinity, translating them into bodily performances presented in nightclubs in the city of Rio de Janeiro. To understand how masculinity presents itself in the relationship of exchange of meanings established in the game of eroticism is to understand how the imaginary about a desirable/desiring male is decoded in attitudes, gestures and choreographies. Supported by theoretical references on studies of the Body, Communication and Imaginary (Siqueira, 2006 and 2011; Le Breton, 2007; Durand, 2012), Gender and Masculinities (Connell, 2005; Vigarello, 2013; Oliveira, 2004), Eroticism and Power (Bourdieu, 2002; Bataille, 1987; Foucault, 1988). Methodologically, we conducted a series of in-depth interviews with the gogoboys and, based on the propositions of Ricoeur (1976, 1994) and Matheus (2017), we analyzed the hermeneutic arc developed in the narratives of the self present in the statements, identifying elements that shape the imaginary about the gender. The analyzes revealed that the discourse on honor as an element of masculinity crosses the performative practices of the proposed erotic game, generating a conflict between the elements of the imaginary and affections. The experiences places in direct relation the daytime and nighttime regimes, as described by Gilbert Durand (1993). In the interviewees' narratives, we identified the work as an element of the imagination capable of pacify the contradictions in their stories and performances, positioning senses of fall or descent in a logic of preparation or ordeal faced by the hero promised for his aggrandizement (to get lot of women and/or to live off art). Thus, we realize that subordinate relationships and complicity in relation to hegemonic masculinity are still present in environments and practices that emerge in the imagination as deviant or diverse, through the negotiation of the value of work and pleasure.

Keywords: Communication. Imaginary. Body. Masculinities.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

| | |
|--|----|
| Figura 1 - Esquema sinóptico das oposições pertinentes | 21 |
| Figura 2 - Interior da danceteria Whisky a Gogo | 39 |
| Figura 3 - Dançarinas de programas televisivos brasileiros | 40 |
| Figura 4 – Companhia de Revistas de Walter Pinto | 41 |
| Figura 5 – Apresentação de teatro de revista em Madureira – Rio de Janeiro, RJ ... | 42 |
| Figura 6 - Apresentação de DragQueens com Gogoboy | 43 |
| Figura 7 - Gogodancer | 44 |
| Figure 9 - Tequileiro..... | 47 |
| Figura 10 - Stripper..... | 47 |
| Figura 11 - “Dança contemporânea” no queijo | 52 |
| Figura 12 - “Dança contemporânea” no palco | 52 |
| Figura 13 - Espartano..... | 56 |
| Figura 14 - "La Casa de Papel" | 57 |
| Figura 15 - Ereção como performance..... | 60 |

SUMÁRIO

| | | |
|-----|---|----|
| | INTRODUÇÃO | 10 |
| 1 | GÊNERO E MASCULINIDADE | 16 |
| 1.1 | Masculino como Gênero | 16 |
| 1.2 | Masculinidades em negociação | 21 |
| 2 | ERÓTICO E IMAGINÁRIO | 27 |
| 2.1 | Corpo e seus sentidos | 27 |
| 2.2 | Erótico como potência afetiva | 31 |
| 3 | HOMENS QUE DANÇAM NA NOITE | 36 |
| 3.1 | Pensar narrativamente | 36 |
| 3.2 | A noite: Vaudeville, Burlesco e entretenimento | 37 |
| 3.3 | Os homens – objeto (de estudo) | 46 |
| 3.4 | Mundos prefigurados | 50 |
| 3.5 | Configurando-se em desejo | 55 |
| 3.6 | Refigurações possíveis | 65 |
| | CONCLUSÃO | 70 |
| | REFERÊNCIAS | 74 |

INTRODUÇÃO

Foi o fascínio, antes da curiosidade, que moveu esta pesquisa. Entrar em uma boate gay do Rio de Janeiro pela primeira vez, antes da virada do milênio, foi uma experiência impactante. Música alta, consumo de bebidas alcoólicas, jogos de luzes e a massa de corpos que vibrava na pista de dança era um convite à efervescência. Os múltiplos sentidos do gueto (segregado, secreto, seguro) abriam a possibilidade aos frequentadores de agir, por algumas horas, como se as normas sociais que os excluía estivessem suspensas ou não fossem tão dominantes. Neste ambiente tudo era estímulo, mas um elemento capturava a atenção. Sobre plataformas acima da massa do público, homens dançavam para deleite e estímulo do público. Exibindo corpos hipertrofiados em trajes mínimos ou vestindo elaboradas fantasias que contrastavam com a virilidade que transmitiam.

Passado o primeiro choque seguiu-se a curiosidade. Não se tratava da atividade-fim da casa, portanto não poder-se-ia considerar a dança como a arte por si, mas como um objetivo claro de servir de elemento de estímulo, como a decoração, as luzes ou as bebidas (e drogas) consumidas no ambiente. Por mais que as regras estivessem suspensas naquele lugar, não estávamos totalmente alheios às estruturas sociais. Para este pesquisador, ainda jovem estudante de comunicação, fruto da criação que refletia uma sociedade machista, era intrigante que homens ocupassem um lugar socialmente relegado às mulheres, dispendo de seus corpos para o estímulo de outros. A inversão de papéis, entretanto, não se completava. Posturas, coreografias e o próprio corpo hiperviril comunicavam uma dominância e agressividade que remeteriam ao imaginário do macho dominante. Intrigou-me notar como aqueles sujeitos performavam uma masculinidade hegemônica num espaço e contexto de inversão. E observar como este gênero desfruta de uma potência simbólica capaz de prevalecer a condições que o levariam à desconstrução.

Abordar a masculinidade é procurar entender como um aspecto construído culturalmente atua nos jogos de poder que se dão na sociedade contemporânea. As conquistas dos movimentos sociais da década de 1960 (feminismo, movimento negro e homossexual) abriram caminho para o questionamento da posição supostamente neutra do homem, branco e heterossexual, enxergando essa figura como o novo outro a ser estudado. Uma mudança significativa no eixo da relação pesquisador/objeto que se dava até então. Na esteira dos movimentos feministas, autoras como Beauvoir (1967) e, mais

tarde, Butler (2003) observam como o gênero se trata de uma performance apreendida e executada no contato social.

Entender como se performa o gênero masculino na relação de troca de significados que se dá no jogo do erotismo é compreender como se decodifica em atitudes, gestos e coreografias o imaginário sobre um masculino desejável/desejante. Assim, o estudo do masculino erótico emerge como um ponto de relevância para o esclarecimento da dinâmica dos imaginários e afetos que colaboram para a conformação de estruturas sociais de gênero.

Percebemos a análise sobre o desejo, suas diversas manifestações, as mediatizações e consumos, seus impactos no imaginário social e, conseqüentemente, na construção de sujeitos como uma reflexão academicamente profícua, mas pouco realizada no campo da Comunicação. Observamos pela quantidade de produção acadêmica cujo objeto seja o erotismo, que pouca atenção foi dada a este aspecto da sociabilidade humana através de uma abordagem comunicacional no Brasil.

Elegemos as masculinidades como tema desta pesquisa por acreditar na possibilidade de uma sociedade mais equânime, a partir da compreensão de elementos que a configuram as relações de gênero. Nosso recorte se dá, mais precisamente, sobre as masculinidades que são apresentadas em performances corporais por *gogoboy*s em casas noturnas da cidade do Rio de Janeiro. Diferentemente, dos espetáculos de *Drag Queens*, outra figura comum às casas noturnas voltadas ao público LGBTQ+, o *gogoboy* se destaca por uma intervenção positiva. Enquanto a primeira atua no campo do pastiche e da paródia, utilizando-se do deboche para construir um discurso imagético sobre questões como gênero, classe e sexo; o segundo estaria no campo do Elogio e da Ode, utilizando-se do exagero para criar um discurso não verbal sobre gênero e sexo (ARENT & CARRARA, 2007; CHIDIAC & OLTRAMARI, 2004; HANNA, 1999; NUNES, 2012).

Este performer e seus discursos corporais não estão restritos às casas noturnas voltadas ao público gay. Estão presentes em festas, eventos e casas de entretenimento voltados ao público feminino heterossexual cisgênero, conhecidos como Clubes das Mulheres. Espaços de aparente inversão dos papéis de gênero tradicionais, nos quais os corpos masculinos são dispostos para o consumo feminino. Entretanto, a posição do masculino como valor é sustentada pela performance, exaltação do corpo viril e pelos roteiros do jogo de sensualidade que são representados no palco.

Apesar de ser a mesma atividade, ser o mesmo corpo (por vezes, o mesmo performer apresenta-se nos dois ambientes) e dos objetivos serem os mesmos: dançar, entreter e “jogar” com o desejo da plateia, a diferença de público cria invariavelmente uma

diferença no texto não-verbal construído na performance. Observamos, entretanto, que o discurso do corpo midiático/espetacular não difere tanto, na medida em que é alicerçado por um código de masculinidade e heteronormatividade, tornando-se consumível tanto por homens gays quanto por mulheres heterossexuais.

A espetacularização dos corpos aqui expressa é entendida como o processo que surge dentro da cultura de visibilidade e gerenciamento do “eu”. Trata-se de uma reformulação corporal a partir de uma subjetividade do olhar do outro que foi interiorizada. Como emissores de comunicação não verbal de um discurso sobre o que vem a ser o masculino desejável, os *gogoboy*s negociam sentidos sobre sexo, gênero e afeto. Cabe questionar, então, como estes sujeitos articulam elementos do imaginário sobre a masculinidade hegemônica¹ traduzindo-os em performances corporais para os públicos que assistem aos espetáculos apresentados em boates da cidade do Rio de Janeiro?

Tendo como base as narrativas sobre corpos, gestos, afetos, coreografias, inspirações, relações de trabalho, figurino e adereços, os códigos performáticos pelos quais decodificamos signos sociais que delimitam determinada realidade social, investigaremos se estes corpos são usados na reprodução de discursos não verbais normatizadores de gênero, desejo e comportamento, dentro do universo simbólico compartilhado por aqueles que têm o masculino performado como objeto de desejo, quais sejam homens gays e mulheres heterossexuais.

Compreender como elaboram-se discursos de comunicação não-verbal sobre gênero, sexo e desejo, em práticas de estímulo a efervescência disponibilizadas em espaços comerciais urbanos noturnos de entretenimento e socialização desponta como objetivo maior do trabalho a que nos propomos. Buscaremos também identificar o conceito de masculinidade, posto como valor positivo e determinante de práticas sociais em nossa cultura, ao qual os *gogoboy*s remetem-se para elaborar suas performances.

Para tanto, realizamos o trabalho em dois momentos. Primeiro, partimos de pesquisa bibliográfica sobre a comunicação, dança, gênero, erotismo, narrativas e imaginários para sistematizar o pensamento teórico que nos guiará em campo. Buscaremos em autores como Le Breton, Mauss, Maffesoli e Durand o entendimento do corpo como meio de comunicação privilegiado, onde imaginários materializam-se simbolicamente, valores são expressos e transgressões são elaboradas. Autores como

¹ Masculinidade Hegemônica é o termo cunhado por Raewyn Connell (2005), socióloga australiana, para referir-se à forma de experienciar a masculinidade que seja elevada ao status de exemplar, em determinado tempo e cultura, com a qual as outras formas de viver masculinidades e feminilidades precisam se relacionar. A autora utiliza-se do conceito de hegemonia, de Antonio Gramsci, no qual interesses de uma classe dominante propagam-se, ideologicamente, como o interesses de toda sociedade. Alterando-se a classe dominante o pensamento hegemônico também muda.

Santaella, Sibilia, Siqueira, Trinta e Rector serão cotejadas nos estudos que desenvolveram sobre comunicação e sua relação com a gestão dos corpos e dos afetos.

Levantaremos também referenciais bibliográficos sobre gênero e masculinidade, a fim de compreender como o masculino tem sido identificado como valor em nossa cultura, como se deu a construção do ideal masculino e os signos que lhe são correspondentes. Autores como Foucault, Connell, Butler, Vigarello e Oliveira serão essenciais para refletir sobre a performatividade das masculinidades e seus usos nos jogos de poder que se estabelecem nas relações cotidianas.

Tendo delimitado o arcabouço teórico, iniciamos a pesquisa de campo escutando as narrativas elaboradas por dançarinos *gogoboy*s, que se apresentam majoritariamente em casas noturnas do Rio de Janeiro, sobre suas vivências. Todos os participantes afirmaram ter mais de 20 anos e menos de 40 anos, com tipos étnicos variando do negro ao branco e identificam-se como gênero masculino. Não questionamos sexo de nascimento e nenhum entrevistado identificou-se como homem transgênero. Possuem diferentes orientações sexuais e nota-se que os entrevistados heterossexuais têm esposa ou parceira com quem residem, já os homossexuais declararam-se solteiros. Apenas um entrevistado afirmou ter filhos. Residem em bairros das Zonas Norte e Oeste da cidade do Rio de Janeiro, e têm diferentes níveis de escolaridade, acima do segundo grau completo. Nem todos possuem formação em dança, a maioria tem outras fontes de renda, sendo que dois deles exercem trabalhos que não se relacionam com a dança.

Mantivemos em mente que, devido à necessidade de distanciamento físico como meio preventivo ao contágio da COVID-19, as entrevistas não poderiam ocorrer presencialmente e qualquer outra forma de observação da atividade *in loco* tornou-se inviável. Portanto, realizamos videochamadas através de aplicativos livremente distribuídos na internet. Cada conversa teve a duração aproximada de uma hora, sendo transcrita e apagada qualquer forma de identificação das fontes, como forma de garantia do anonimato. Por se tratar de uma pesquisa qualitativa não demandamos uma grande quantidade de entrevistados, tendo como preponderante a atuação dos mesmos nas boates e sua disponibilidade para entrevista. Acreditamos que não se fazer presente em campo para os primeiros contatos gerou desconfiança de possíveis entrevistados. Realizamos contato com 15 profissionais, mas poucos se sentiram à vontade para conceder entrevista para um estudo acadêmico. Foram realizadas seis entrevistas em profundidade que nos garantiu material suficiente para análise em uma pesquisa de caráter qualitativo.

Os entrevistados foram contactados através de redes sociais e indicações de terceiros. Optamos por entrevistas semi-estruturadas, baseando-nos em eixos de relação do “Si” com aspectos das realidades de cada performer, que pudessem ter uma relação dialógica com o gênero (corpo, trabalho, sociabilidade e prazer), conforme a bibliografia prévia. A análise das performances, do ambiente e dos relatos da audiência seriam de grande valia na compreensão do fenômeno da apresentação dos *gogoboy*s. Entretanto, o que poderia ser encarado como uma limitação no material, demonstrou-se uma preciosa ajuda na manutenção do foco da pesquisa. Em vez de buscar uma verdade transcendente à experiência dos dançarinos, detivemo-nos às narrativas sobre suas vivências, de onde podemos perceber o imaginário por eles acessado na construção de seus corpos e elaboração de suas performances.

Ricoeur, Campbell, Motta, Matheus e, novamente, Siqueira nos auxiliam sobremaneira no tratamento dos dados levantados, com a base metodológica de análise das narrativas elaboradas pelos entrevistados. Observaremos como os significados sobre sexualidade e gênero emergem nas falas dos dançarinos. Estamos alertas ao fato de que os espetáculos realizados pelos *gogoboy*s, na maioria das vezes, aproximam-se da linguagem poética. Entretanto, o encadeamento que realizam entre as referências do imaginário social e sua tradução em performance são revisitadas nas narrativas elaboradas nas entrevistas, permitindo que possamos interpretar "dinâmica e sistematicamente a essência do fenômeno narrativo, as diversas camadas significativas do objeto empírico" (MOTTA, 2013, p. 125), conforme a organização da tríplice mimese do arco hermenêutico ricoeuriano, permitindo a compreensão do fenômeno observado (RICOEUR, 1994) e, assim, contribuindo para discussão do uso do gênero como condutor de práticas sociais.

Esta pesquisa possui natureza exploratória e poderá contribuir para o campo da comunicação ao entender o corpo como instrumento e resultado de um complexo sógnico, dentro de um sistema cultural, que articula estética, expressão e representação. Se, conforme máxima de Marshall McLuhan, o meio é a mensagem. O empenho na configuração dos corpos dos dançarinos em uma estética que reflita inspirações, pressões, estímulos e constrangimentos já os posicionam em um campo discursivo. Partimos, eticamente, da possibilidade de justiça social entre os gêneros. Ao analisar os códigos não-verbais de comunicação postos em jogo na criação de discursos, ampliar a compreensão das interfaces existentes entre corpo, comunicação, imaginário, cultura, afetos, sexo e poder, colaboramos para a crítica de um discurso hegemônico sobre o gênero. Além disto, a desconstrução de um tipo de masculinidade compulsória presente

nas performances pode liberar a potência criativa desta forma de expressão, gerando novas possibilidades de criação estéticas e novos devires de corpos e modos de estar no mundo.

1 GÊNERO E MASCULINIDADE

Neste capítulo, buscamos compreender como a masculinidade é socialmente articulada tornando-se fator de diferenciação entre indivíduos e os impactos simbólicos desta construção. Servimo-nos de autores que abordam o tema sob o olhar da filosofia, história, sociologia e comunicação, a fim de ampliar nosso olhar sobre o ser homem. Trata-se do exercício de pensar o ser masculino não como encerrado em si, mas enquanto relação às diferentes formas de ser.

1.1 Masculino como Gênero

Para pensar a masculinidade dentro do campo da comunicação partimos do entendimento das disputas que imaginários, corpos e afetos são alvos em estruturas sociais que configuram relações de poder. Como foi demonstrado por Michel Foucault, as sociedades modernas não silenciaram os desejos e os corpos. Ao contrário, os fizeram falar cada vez mais. O saber-poder precisava que fosse confessado cada ato, função e desejo, para que pudesse ser avaliado, exaltado ou corrigido. “Forma-se então uma política das coerções que são um trabalho sobre o corpo, uma manipulação calculada de seus elementos, de seus gestos, de seus comportamentos. O corpo humano entra numa maquinaria de poder que o esquadrinha, o desarticula e o recompõe” (FOUCAULT, 2005). A essa maquinaria se relaciona uma criação discursiva que se servem e se justificam, uma a outra, e da qual apenas alguns se beneficiarão. Como ocorre no discurso sobre o gênero, onde a masculinidade é criada como valor e a feminilidade como seu oposto, portanto desvalor.

Esta relação centro-periferia é denunciada por Donna Haraway (1988) em sua crítica ao discurso da objetividade científica como um argumento para a manutenção de uma única perspectiva ocidental, branca, masculina e heterossexual.

Este é o olhar que inscreve miticamente todos os corpos marcados, que possibilita à categoria não marcada alegar ter o poder de ver sem ser vista, de representar, escapando à representação. Este olhar significa as posições não marcadas de Homem e Branco, uma das várias tonalidades desagradáveis que a palavra objetividade tem (HARAWAY, 1988. p.18).

O avanço da teoria *queer* e dos estudos feministas, desde a metade do século XX, tem expandido o campo das ciências, principalmente humanas, a reboque do pensamento pós-estruturalista como de Judith Butler, que demonstrou como a indissociação entre

sexo (biológico) e gênero (cultura) é uma construção discursiva com objetivos a naturalizar identidades estanques criadas. Segundo a autora, mesmo não existindo um sujeito anterior, o gênero é sempre um efeito. As expressões, tidas como resultados, são as partes que constituem performativamente a identidade de gênero. Segundo a filósofa norte-americana, “O gênero é a estilização repetida do corpo, um conjunto de atos repetidos no interior de uma estrutura reguladora altamente rígida, a qual se cristaliza no tempo para produzir a aparência de uma substância, de uma classe natural de ser.” (BUTLER, 2003, p. 59) O conceito de gênero como performatividade foi observado pela autora justamente nas falhas e interstícios de um discurso que não consegue dar conta de uma realidade.

[...] o travesti também revela a distinção dos aspectos da experiência do gênero que são falsamente naturalizados como uma unidade através da ficção reguladora da coerência heterossexual. Ao imitar o gênero, o *drag* revela implicitamente a estrutura imitativa do próprio gênero – assim como sua contingência. (BUTLER, 2003. p. 196).

Paul B. Preciado, por sua vez, busca desconstruir a naturalização dos discursos sobre as identidades, e sua inscrição nos corpos, que limitam prazeres e potências. Através de um único deslocamento, Preciado coloca em xeque a construção metonímica cisnormativa:

A contrassexualidade diz: a lógica da heterossexualidade é a do dildo². Esta remete à possibilidade transcendental de dar a um órgão arbitrário o poder de instaurar a diferença sexual e de gênero. O fato de se ter ‘extraído’ do corpo, em forma de dildo, o órgão que institui o corpo como ‘naturalmente masculino’ deve ser considerado como um ato estrutural e histórico decisivo entre os processos de desconstrução da heterossexualidade como natureza. A invenção do dildo supõe o final do pênis como origem da diferença sexual (PRECIADO, 2014, p. 79)

Em conjunto com a noção foucaultiana de biopolítica, os estudos feministas e *queer* formam o contexto no qual o corpo surge como arena de discursos. Tal como a língua, o corpo é atravessado de sentidos social e midiaticamente construídos. Dentro do imaginário de determinada cultura, gestos, atitudes e tipos físicos são determinados pela categoria social do gênero, no manejo do biopoder. Como estes sentidos são ancorados à materialidade do corpo, identificam-se como inatos, dados pela própria natureza e indiscutíveis.

² Dildo ou consolo é um dispositivo em formato fático usado para estimulação sexual oral, vaginal ou anal. Em seu Manifesto Contrassexual, Preciado realiza um exercício de deslocamento, afirmando que o dildo é anterior ao pênis, tirando a diferença morfológica sexual do centro da discussão.

A desnaturalização de determinada prática social pode contribuir para sua reconfiguração em outros termos, talvez, socialmente mais justos. O jogo erótico, por exemplo, não deixa de ser uma elaboração da expressão social de um sentimento: a excitação sexual. A catexia³, o deslocamento de energias psíquicas, é direcionada por configurações sociais naturalizadas por determinados grupos. Logo, a cena colocada em ação pelos atores sociais negociará norma e desejo através de interação simbólica que remete ao imaginário do sexo, da beleza, do prazer e do humano. Ratificando ou contestando estruturas sociais e relações de poder. Hierarquias e opressão desenhadas pelo gênero podem ser observadas em todos os campos, do psíquico ao político. O masculino é tido como o lugar do dominante, ideal absoluto, uma criação social usada para justificar a dominação de um grupo humano sobre outro.

Exaustivamente repetido, o mito da masculinidade como valor superior a ser buscado foi elaborado por quem usufruía da posição de dominador, colocando suas próprias características como ideais. O que não corresponde a todo o conjunto de representantes deste sexo. No Ocidente e nas culturas que têm esse polo global como referência, o viril seria um quadro valorativo que corresponde ao homem concluído, ao mais perfeito do masculino. Corbin, Courtine e Vigarello, ao organizarem um levantamento histórico do que seria a “parte mais nobre da natureza do masculino”, observam que “o viril não é simplesmente o homem: ele é antes um ideal de força e de virtude, segurança e maturidade, certeza e dominação” (VIGARELLO, 2013, p.7). Tamanho conjunto de qualidades a se alcançar cria uma tradição severa e complexa. Não sendo capaz de criar um modelo imóvel, suas transformações ao longo da história revelam características da sociedade na qual é evocada. A sociedade mercantil não produziu a mesma virilidade das sociedades medieval, colonial, militar ou moderna. “A virilidade é histórica como ela é, inevitavelmente, antropológica” (VIGARELLO, 2013, p.8).

Neste sentido, Connell parte dos estudos feministas para rever o conceito de masculinidade hegemônica, enfatizando a interseccionalidade entre os parâmetros de localidade, de raça e classe e a complexidade na hierarquização de gêneros em relação de privilégio e poder. As masculinidades seriam, portanto, múltiplas. O autor utiliza-se do

³ Catexia é a tradução para o português de *cathexis* uma adaptação anglo-saxã do termo alemão *besetzung* utilizado por Sigmund Freud em "As neuropsicoses de defesa" e "Estudos sobre a histeria" para se referir ao investimento de libido (entendida para além do sexo) de uma pessoa em "alguma coisa" (MARQUES, 2012, p. 53). Autores brasileiros divergem quanto ao uso do termo. Preferimos utilizar catexia aqui pois, Connell (2005, p. 73) utiliza o conceito freudiano de *cathexis* para nomear um dos tipos de relação no qual a masculinidade é um fator observável, em seu modelo de análise da estrutura de gênero.

conceito de Gramsci de “hegemonia” para destacar as lutas pela dominância simbólica que ocorrem dentro da construção do gênero para os homens, apontando também para a possibilidade de transformação de uma maneira opressora de ser homem para um modelo que abolisse as hierarquias de gênero. A masculinidade hegemônica é entendida, então, como um padrão de práticas que possibilita a dominação dos homens sobre as mulheres, bem como de homens sobre homens, mas que não é comum a todos.

A masculinidade hegemônica se distinguiu de outras masculinidades, especialmente das masculinidades subordinadas. A masculinidade hegemônica não se assumiu normal num sentido estatístico; apenas uma minoria dos homens talvez a adote. Mas certamente ela é normativa. Ela incorpora a forma mais honrada de ser um homem, ela exige que todos os outros homens se posicionem em relação a ela e legitima ideologicamente a subordinação global das mulheres aos homens. (CONNEL e MESSERSCHMIDT, 2013 p. 245)

Portanto, as diferentes masculinidades articulam-se em cumplicidade à norma, uma vez que também se beneficiam, em maior ou menor grau, do patriarcado mantido pela masculinidade hegemônica. Algumas atividades, por exemplo, são ligadas a um imaginário feminino, como a culinária, dança, costura, entretanto, quando homens exercem estas atividades são tratados com reverência e destaque. Aqueles que exercem tais atividades ainda são tratados de maneira inferiorizada por sua aproximação com o feminino, mas gozam de um prestígio que é negado às mulheres. Como apontado anteriormente por Vigarello, Connel sublinha que as masculinidades (hegemônicas) não são modelos fixos, mas construídos de forma a expressar em vários sentidos ideais, fantasias e desejos, acionados pelos sujeitos de acordo com as circunstâncias locais cotidianas.

Oliveira (2004) acompanha esta perspectiva ao definir a masculinidade como um lugar simbólico/imaginário de sentido estruturante nos processos de subjetivação, um ideal culturalmente elaborado ou sistema relacional que aponta para uma ordem de comportamentos socialmente sancionados. Ao analisar transformação dos conceitos moderno e pós-moderno de masculinidade no ocidente, o autor destaca que não há uma relação causal e unilateral entre alguns contextos históricos com ideais modernos, mas uma negociação de sentidos com diversas instâncias do poder. Ele define a masculinidade como mito moderno, tal como formularam Durkheim e Mauss, uma projeção simbólica que reflete características cultivadas na vida social. Para compreender tal projeção, é preciso entender como se imbrica com outros ideais societários, outras instituições e sistemas simbólicos.

A masculinidade, sempre resgatável em sua força simbólica culturalmente cultivada, está ao lado de outras tantas instituições que servem de sustentáculos para a manutenção do status quo, principalmente para aqueles que se mostram resistentes ao inevitável processo de desterritorialização em curso. (OLIVEIRA, 2004, p. 286)

Conforme exposto acima, a “masculinidade” trata-se de um lugar simbólico, uma construção social no imaginário, uma forma como os homens se posicionam através de práticas discursivas (CONNELL, 2013). Tais práticas encontram-se no cotidiano seja em modelos tradicionais de conduta e ação, seja em produtos midiáticos. Ambos atuando na esfera da cultura.

Denise Siqueira analisa o impacto da mídia na construção contemporânea de identidades e observa que “A maneira como fabricamos nossa individualidade pessoal é profundamente afetada pela mídia, inclusive, alterando a forma de percepção dos sujeitos e instaurando novos regimes de sensibilidade”. (SIQUEIRA, 2019, p. 232) Estes regimes equivalem ao que Marcel Mauss denominou de “expressões obrigatórias dos sentimentos”, conformações socialmente construídas pelas quais os sujeitos devem conduzir suas energias psíquicas. Esta organização social das formas de expressão de conteúdos psíquicos tem reflexos no sujeito, como sente e demonstra sentir, sua relação com instâncias que lhe são anteriores, elementos pré-discursivos como classe, geração, nacionalidade, raça, capacidade e, também, o gênero. “Afim, gênero é um dos desdobramentos da subjetividade, assim como as emoções e o corpo. Tais esferas apontam para a subjetividade e, paralelamente, indicam a cultura ou o social”. (idem, 2019, p. 11). Portanto, não causa estranhamento verificarmos que sujeitos homossexuais ao performarem o que consideram expressões do erótico masculino, evoquem mitemas⁴.

O gênero, por ser uma construção social, sofre alterações no tempo e na cultura na qual se inscreve, refletindo o modo como a mesma se organiza. Seu uso como justificativa para opressão de um grupo por outro também se trata de uma construção, que se articula sutilmente com outras instâncias de dominação. Ao patriarcado unem-se discursos de meios científicos, religiosos, morais, políticos, econômicos e sexuais, criando um imaginário sobre os papéis de gênero com graves consequências para diversos grupos humanos, como denunciado por gerações de pensadores feministas, negros e queers.

⁴ Mitema é um conceito formado por Levi-Strauss. Seria a menor unidade de sentido que compõe o mito, cujo sentido encontra-se na repetição. Retornando inúmeras vezes no discurso para agregar sentido à narrativa mitológica. (Araújo e Almeida, 2018, p.23)

Valores a ser celebrados coletivamente são eleitos e associados ao gênero, como a virilidade observada por Vigarello (2013, p.214). Uma constelação de adjetivos orbitam o conceito que se associa a uma masculinidade hegemônica, que alteram sua configuração para melhor descrever o que se considera o ideal masculino de sua época. Hegemônico, entretanto, não significa permanente.

1.2 Masculinidades em negociação

As formas como cada sociedade entende o que é o masculino mudam conforme as disputas de sentido se dão ao longo do tempo, corporificando os valores positivados por estas em objetivos físicos e morais. Da Antiguidade Clássica ao período pós-Moderno, a sociedade ocidental e aquelas que lhes são subsidiárias buscaram a dualidade como um dos elementos basilares para a compreensão do mundo. Autores como Maffesoli e Durand descreveram as estruturas do imaginário impactadas por esta divisão binária do mundo em pólos opostos e/ou complementares. O Eu e o Outro, dia e noite, falso e verdadeiro, macho e fêmea e assim em diante. O imaginário seria um espaço de significação anterior ao pensamento racional, no qual os sujeitos e grupos encontram elementos que possam ajudar a organizar seus passados, vislumbrar futuros e definir identidades. Percebemos o imaginário, portanto, como espaço de lutas entre interesses que desejam moldar os pensamentos e afetos de determinada sociedade.

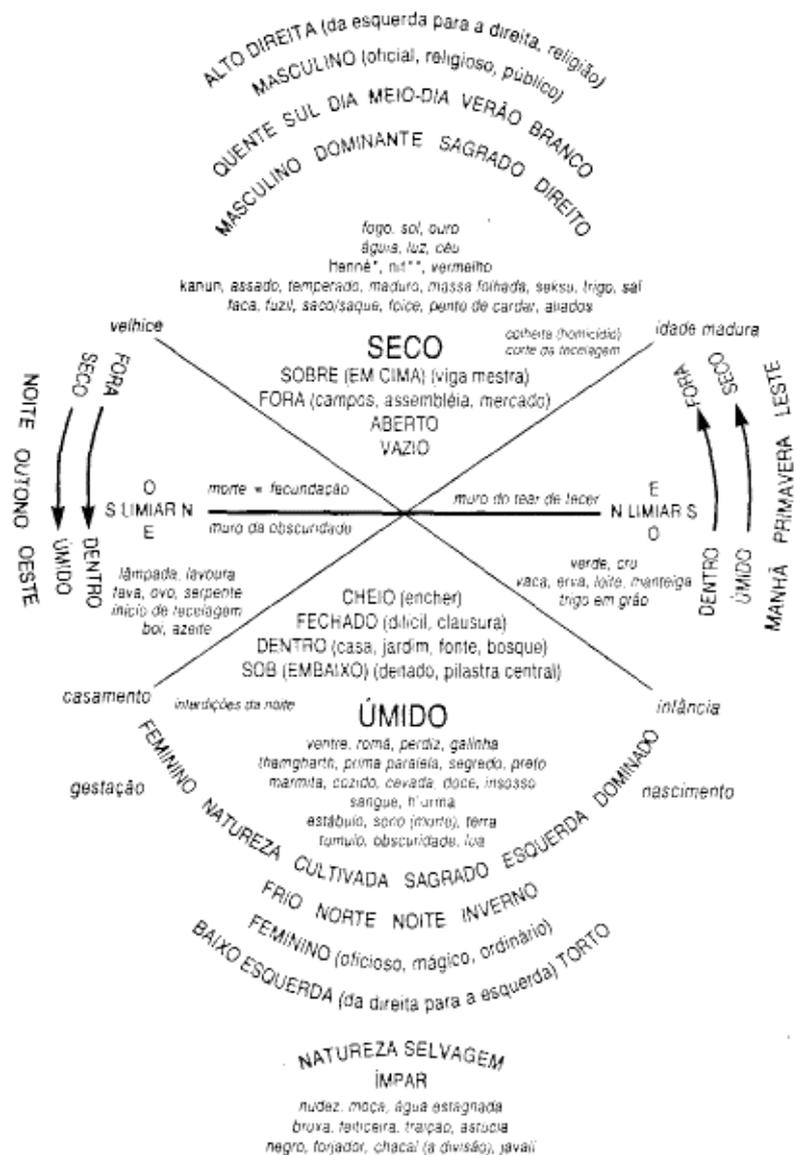
Dado o fato de que é o princípio de visão social que constrói a diferença anatômica e que é esta diferença socialmente construída que se torna o fundamento e a caução aparentemente natural da visão social que a alicerça, caímos em uma relação circular que encerra o pensamento na evidência de relações de dominação inscritas ao mesmo tempo na objetividade, sob forma de divisões objetivas, e na subjetividade, sob forma de esquemas cognitivos que, organizados segundo essas divisões, organizam a percepção das divisões objetivas. (BOURDIEU, 2002, p. 20)

Pierre Bourdieu (2002) analisa como se organizam as estruturas simbólicas e esquematiza em um quadro sinóptico (Figura 1) que permite observar algumas constelações de sentidos próximos, onde os gêneros se enquadram. O autor afirma a existência de um poder simbólico colocado em movimento nas configurações das estruturas sociais a fim de atender o interesse de determinado grupo dominante. A internalização dessas estruturas de poder por parte dos dominados, de tal modo naturalizada que os impede de imaginar linhas de escape, é denominada pelo sociólogo francês como Violência Simbólica. Análises de relação entre agente social e sistema simbólico, ou imaginário, precisam considerar condições de sociais em que se encontram

os agentes. Destacamos que Bourdieu utiliza os termos Sistema Simbólico e Símbolo, distanciando-se de Imaginário e Mito, por corroborar com as críticas a uma universalidade presente no conceito de imaginário. Entretanto, concordamos com Serbena (2003) em sua observação da abordagem teórica de Bourdieu.

[...] como o sistema simbólico na definição de Bourdieu é composto de quase os mesmos elementos do imaginário e partilha das mesmas funções sociais, o mecanismo do poder e da luta simbólica acaba se sobrepondo e a utilização de sua abordagem teórica esclarece aspectos políticos, de luta pelo poder e a função ideológica do imaginário. (SERBENA, 2003, p. 6)

Figura 1 - Esquema sinóptico das oposições pertinentes



Esquema sinóptico das oposições pertinentes

Fonte: BOURDIEU, 2002. p. 19

Tais configurações das estruturas do imaginário, ou do sistema simbólico como assinalado por Bourdieu, é uma forma possível de elaboração do simbólico, que ganha força ao serem associadas a diferenças anatômicas dos corpos. Trata-se de uma tentativa de retirar do campo do histórico as escolhas de sentido feitas dentro do campo social. A naturalização dos símbolos tende à criação de uma interpretação única, cujo benefício será de um grupo apenas. Entretanto, tais sentidos não são permanentes. Conceitos éticos e estético, como beleza, justiça, coragem, riqueza e outros, variam conforme sociedade e tempo histórico. O conceito de masculinidade da sociedade tupi-guarani pré-colonial difere da sociedade grega clássica, da alemã no entreguerras e da sociedade carioca contemporânea.

Estes conceitos servirão de balizadores na expressão dos sentimentos daqueles que se identificam (ou estão em relação) com o ideal masculino de determinada sociedade. Autocontrole, sutileza, resiliência, violência e outras características serão estimuladas como respostas apropriadas a situações emocionais, conforme as expectativas criadas pelo grupo.

A cultura afetiva oferece os principais esquemas de experiência e de ação sobre os quais o indivíduo tece sua conduta de acordo com sua história pessoal, seu estilo e, notadamente, sua avaliação da situação. A emoção experimentada traduz a significação conferida pelo indivíduo às circunstâncias que nele ressoam. É uma atividade de conhecimento, uma construção social e cultural, a qual se torna um fato pessoal mediante o estilo particular do indivíduo. (LE BRETON, 2009, p. 12-13)

Percebemos aqui a negociação de sentidos entre a estrutura social e a vivência individual. As estruturas não são sentenças inescapáveis, mas um complexo de orientações, estímulos e sanções que perpassam diferentes aspectos do social (jurídicos, sexuais, políticos, afetivos, econômicos e outros) urdindo a trama do micropoder, no sentido utilizado por Foucault (2005). Salientamos que o indivíduo não é um elemento passivo em relação a estrutura, parte de uma massa acéfala, vítima da inserção de informações através de uma agulha hipodérmica. A negociação dos sentidos se dá, como observou Le Breton em trecho anterior, a partir das escolhas estilísticas dos sujeitos. A significação conferida pelo indivíduo. Bourdieu (2002) corrobora com a ideia da relação agente-estrutura ao criar o conceito de *habitus*, enquanto sistema de predisposições socialmente constituídas, cuja articulação torna-se elemento primordial da violência simbólica.

A primazia universalmente concedida aos homens se afirma na objetividade das estruturas sociais (...) bem como nos esquemas imanentes a todos os *habitus*, moldados por tais condições, portanto objetivamente concordes, eles funcionam

como matrizes das percepções, dos pensamentos e das ações de todos os membros da sociedade, como transcendentais históricos que, sendo universalmente partilhados, impõem-se a cada agente como transcendentais. (BOURDIEU, 2002, p.54)

Partindo da compreensão da masculinidade como um lugar simbólico dentro da estrutura de relação de gêneros, podemos inferir que a relação deste com seu “oposto”, qual seja a feminilidade, opera para tanto em termos de dominação, como assinala Bourdieu (2002), quanto de “Pureza e Poluição”, no sentido Mary Douglas, enquanto parâmetro simbólico de ordenação de corpos e da sociedade. Segundo Douglas (1996), o puro e o impuro não são absolutamente excludentes, mas sua relação deve ser entendida dentro do contexto do próprio grupo observado, estando estes em relação ao todo da sociedade e passíveis de mudanças rituais. Isto é, o agente e sua ação podem ser puramente masculinos ou podem demonstrar feminização (poluição), a depender do observador e dos parâmetros estabelecidos pelo grupo.

O ideal de masculinidade, assim como o ideal de pureza, dificilmente é alcançado pela maioria das pessoas. Tanto mais se avançarmos para além do recorte de gênero e observamos interseccionalidades de classe, raça e orientação sexual. O que gera hierarquias entre as masculinidades, mas não impede que todos homens desfrutem dos dividendos do patriarcado.

With growing recognition of the interplay between gender, race and class it has become common to recognize multiple masculinities: black as well as white, working-class as well as middle-class. This is welcome, but it risks another kind of oversimplification. It is easy in this framework to think that there is a black masculinity or a working-class masculinity.

To recognize more than one kind of masculinity is only a first step. We have to examine the relations between them. Further, we have to unpack the milieux of class and race and scrutinize the gender relations operating within them. There are, after all, gay black men and effeminate factory hands, not to mention middleclass rapists and cross-dressing bourgeois.⁵ (CONNELL, 2005, p. 76)

Além da hegemonia, Rawein Connell (2005) assinala três outras operações pelas quais os homens relacionam-se com a masculinidade hegemônica: subordinação, cumplicidade e marginalização. Segundo a autora, Subordinação refere-se à dominação

⁵ O trecho correspondente na tradução é: Com crescente reconhecimento da interação entre gênero raça e classe tornou-se comum reconhecer múltiplas masculinidades: Negra assim como branca, proletária assim como classe média. Isso é bem-vindo, mas corre o risco de um outro tipo de super simplificação. É fácil neste cenário pensar que há uma masculinidade negra ou uma masculinidade proletária. Reconhecer que há mais de um tipo de masculinidade é apenas o 1º passo. Nós temos que examinar as relações entre elas. Mais ainda, temos que desagrupar os conjuntos de classe e raça, e examinar com escrutínio as relações de gênero que operam dentro deles. Afinal de contas, existem homens negros gays e mão de obra afeminadas, sem mencionar estupradores de classe média e burgueses cross-dressing.

cultural que se reflete em matriz de práticas materiais, variando da exclusão política à violência legal e física (tendo como vítimas sujeitos que estejam no fim da hierarquia das masculinidades sofrendo de um borramento simbólico com a feminilidade como homossexuais, nerds, filhinhos de mamãe e todo um rico vocabulário de bullying); a Cumplicidade está intimamente ligada ao lucro que as masculinidades subalternas têm com o patriarcado e a masculinidade hegemônica, sem precisar estar na linha de frente desta disputa (não é o caso de se pensar uma masculinidade preguiçosa, mas compreender que casamento, parentalidade e outros compromissos sociais podem exercer domínio maior do que a violência nua. Muitos homens podem tratar bem todas as mulheres com quem convivem, e ainda sim acreditar que feminismo é coisa de extremistas); já a Marginalização é a forma como a masculinidade hegemônica opera generificando elementos exteriores, como raça e classe, criando novas relações entre as masculinidades (mudanças de tecnologia de trabalho mudam as relações de masculinidade com as relações de proletários e classe média, assim como as relações raciais entram na dinâmica das relações entre masculinidades. Tornando possível que, num ambiente de masculinidade hegemônica branca, um homem negro possa ser admirado como uma mega estrela do esporte, ainda sim tendo sua tenacidade servindo de justificativa para o mito de que o corpo negro não sente dor).

Como apontado anteriormente, os sentidos que se estabelecem na cultura de um grupo repercutem nos corpos; ao passo em que configuram estruturas sociais a partir dos mesmos. Não se trata de um reduzir a masculinidade ao corpo biológico ou, ao invés disso, supor que o discurso tem preponderância sobre o corpo físico. Trata-se de uma relação ontogênica, nas palavras de Connell (2005) em que o físico influencia na formação do simbólico que dá sentido ao físico. Em uma relação de eterno movimento, na qual os sujeitos negociam suas vivências entre as estruturas sociais em que se encontram. Como observado anteriormente, a masculinidade hegemônica reflete as configurações do que é masculino ideal para determinada sociedade, em dado momento, geralmente refletindo valores associados ao imaginário do grupo dominante na sociedade observada. A adoção do conceito de masculinidade hegemônica de Connell (2015) parte do entendimento que outras masculinidades disputam espaço nas construções de sentido. Abertura que não encontramos em outras proposições sobre a masculinidade, como o conceito de “masculinidade ortodoxa” de Anderson (2005). Cunhado na análise de expressões de masculinidade no âmbito Jogos Olímpicos Gay, o termo serve como parâmetro para uma masculinidade que não é hegemônica, por abarcar indivíduos

homossexuais, mas é tão, ou mais, misógina e homofóbica do que outras expressões. Manter uma visão mais aberta quanto às masculinidades acionadas nas falas dos *gogoboy*s demonstra-se fundamental para observar as intrigas, peripécias, negociações e mudanças nas instâncias de poder que possam emergir nas narrativas destes performers.

2 ERÓTICO E IMAGINÁRIO

A dança e o sexo são atividades que têm o corpo como base material para sua realização (HANNA, 1999, p.40). Junte-se a isto a capacidade que o movimento tem de capturar a atenção e temos uma poderosa influência no campo simbólico. Esta é uma via de mão dupla. Símbolos e significados afetam o corpo, influenciando o desempenho das atividades mentais e físicas. Mas, o corpo também tem sua realidade e influência nos significados por sua própria materialidade. Para compreender de que formas masculinidades se posicionam como elemento do jogo erótico, negociam sentidos e conformam experiências, buscaremos autores que refletem sobre corpos, afetos e imaginário.

Partimos do conceito de Gilbert Durand do Imaginário enquanto “conjunto das imagens e relações de imagens que constitui o capital pensado do homo sapiens - aparece-nos como o grande denominador fundamental onde se vêm encontrar todas as criações do pensamento humano”. (DURAND, 2012, p29). Segundo o antropólogo e filósofo francês, as imagens mentais seriam elementos pré-verbais da imaginação simbólica que têm suas raízes nos gestos basilares, como a postura ereta bípede dos primeiros homo sapiens. Das imagens e arquétipos aos *schémes* e expressões simbólicas há todo um processo de produção de significados que levam em conta as estruturas sociais. A imaginação simbólica seria marcada por flexibilidade e redundância; os significantes sendo repetidos de tal forma que podem concatenar qualidades contraditórias em um mesmo elemento, tendo o significado a capacidade de se espalhar sutilmente retomando seu lugar. Através da repetição exaustiva o signo consegue suprimir o que lhe falta, aperfeiçoando-se de modo estrutural com relação a outras imagens que lhe são próximas, em convergência de imagens semelhantes. Percebemos a relevância dos sentidos ligados ao corpo em uma comunicação simbólica na classificação de Durand em sua descrição de esquemas simbólicos derivados dos movimentos basilares de engolir (lógica de fusão de estruturas sintéticas), ficar de pé (lógica de distinção de estruturas esquizomórficas) e copular (lógica de harmonização de estruturas antifrásicas).

2.1 Corpo e seus sentidos

O corpo em movimento, sua presença no espaço ou apenas sua imagem reproduzida expressa signos da cultura na qual está inserido. Para aqueles capazes de

decodificar os sinais corporais de determinadas culturas, a comunicação não verbal do corpo torna-se inequívoca, como observam Rector e Trinta,

O homem é um ser em movimento e, ao mover-se, põe em funcionamento formas de expressão completas e complexas, que são, de resto, socialmente partilhadas, a exemplo das formas da língua. Portanto, ao exprimir-se com seu corpo, ele o faz de maneira tão clara, que não mais há como desdizer-se ou voltar atrás. (RECTOR & TRINTA, 1990, p.21)

Capaz de acionar uma complexa rede de significados, para além de seu estado biológico ou anatômico, Siqueira e Siqueira reafirmam o corpo como elemento de comunicação. Analisando Jean Didier Urbain, afirmam que “o corpo é cultura; se faz cultura; ele é sociedade, aqui entendida como forma de interação; é a sociedade encarnada, inscrita na carne com todas as suas contradições e ambivalências” (SIQUEIRA & SIQUEIRA, 2016, p. 5). Conforme assinalam os autores, o corpo pode ser entendido como um veículo de interação, espaço de expressão e comunicação, possibilitando uma leitura do imaginário de uma sociedade.

O imaginário é um processo que ganha forma tendo no corpo, inserido no interior de uma cultura, um elemento de grande importância; constitui-se em uma bacia semântica e percorre um trajeto antropológico que assinala as idas e vindas do simbólico. Dessa maneira, o imaginário é estruturado no inconsciente, mas é profundamente dependente do que se passa no mundo da cultura com seus dramas, dúvidas e impasses. (SIQUEIRA & SIQUEIRA, 2016, p.13)

O imaginário contemporâneo da masculinidade ainda se articula com aspectos da masculinidade hegemônica da Modernidade. Tido como universal e ahistórico, um padrão único de vivência calcado em discursos normativos e essencialistas emerge como a masculinidade verdadeira, pois o comportamento natural do homem seria priorizado.

True masculinity is almost always thought to proceed from men's bodies - to be inherent in a male body or to express something about male body. Either the body drives and directs action (e.g., men are naturally more aggressive than women; rape results from uncontrollable lust or an innate urge to violence), or the body sets limits to action (e.g., men naturally do not take care of infants; homosexuality is unnatural and therefore confined to a perverse minority). (Connell, 2005, p.45)⁶

Como vimos anteriormente, o ideal de masculinidade (em corpo e comportamento) dificilmente pode ser encontrado em vivências reais, o que traz uma contradição ao cerne do modelo normativo de definição da masculinidade: “uma norma que não é alcançada

⁶ O trecho correspondente na tradução é: A verdadeira masculinidade é quase sempre pensada como procedendo do corpo dos homens - sendo inerente ao corpo do homem ou expressando algo do corpo do homem. O corpo do homem tanto alimenta como direciona as ações (ex: homens são naturalmente mais agressivos que as mulheres; estupro resulta de luxúria incontrolável ou impulso a violência), ou o corpo serve de limite às ações (ex: homens naturalmente não tomam conta de crianças, homossexualidade não é natural; e restrita a uma minoria perversa).

ainda é norma válida?" E, ainda, a redução da masculinidade ao corpo parte do princípio que uma gama de diferenças complexas, tais como estacionar em baliza, cuidar dos filhos ou a formação de exércitos, tem como motivação apenas a biologia; algo que tem sido refutado constantemente dentro do campo científico, pois não há evidências que sustentem esta determinação. Conforme explica Theodore Kemper "quando ideologias racistas e sexistas sancionam certos arranjos de hierarquia social com base na Biologia, a Biologia geralmente é falsa" (KEMPER apud CONNELL. 2005). A persistência destes argumentos no Imaginário se deve menos a qualquer comprovação científica do que a sua aderência à metáfora moderna do corpo-máquina; máquina perfeita que "funciona como um relógio" a partir da "programação" genética. Uma construção discursiva fundamentada na percepção imediata do corpo biológico que ganha status de verdade incontestável no cotidiano.

Segundo Guacira Lopes Louro (2000), na modernidade a sexualidade adquiriu uma certa centralidade na formação de identidades. Entretanto, a fluidez e inconstância são propriedades inerentes a este aspecto da vida. Desejos, interesses e os múltiplos pertencimentos sociais, podem levar a um estado de incerteza que tentamos evitar a todo custo.

Por isso, tentamos fixar uma identidade, afirmando que o que somos agora é o que, na verdade, sempre fomos. Precisamos de algo que dê um fundamento para nossas ações e, então, construímos nossas "narrativas pessoais", nossas biografias de uma forma que lhes garanta coerência. (LOURO, 2000, p.10)

Neste ponto, o corpo surge como ponto de ancoragem das identidades. Verdade última, e acima de tudo tangível, sobre o que somos e podemos vir a ser em um mundo de constantes mudanças. A metáfora do corpo-máquina nos remete a um corpo inequívoco, sem ambiguidades, onde podemos "ler as marcas" biológicas de identidades de gênero, étnicas ou mesmo comportamentos inatos.

Podemos observar ecos desta construção em personagens de filmes, estrelas do esporte ou mesmo nas celebridades. São produtos da cultura das mídias, que tanto configura o nosso imaginário, e representam aspectos do que entendemos hoje o "ser homem". Masculinidades expressas através de signos de força, violência e dominação que precisam ser postos a prova e reafirmados a todo momento, como aponta Douglas Kellner.

Uma série de espetáculos ideológicos masculinistas, em que estrelavam alguns ultramachos como Sylvester Stallone, Arnold Schwarzenegger e Bruce Willis apresentavam super-heróis masculinos como solução necessária para os problemas da sociedade, promovendo, assim, uma ideologia da supremacia

masculina. À medida que se intensificavam a "paranóia branca masculina" e a reação conservadora ao feminismo, essas fantasias masculinas foram ficando cada vez mais brutais com filmes como *Duro de matar II*, *Os jovens pistoleiros* (*Young Guns II*) e semelhantes, que duplicavam ou mesmo triplicavam os atos de violência masculina redentora. (KELLNER, 2001, p.58)

Em sua análise histórica da construção social da masculinidade, Oliveira aponta o início da formação dos Estados modernos, e a conseqüente criação de exércitos nacionais, como ponto determinante na conformação de comportamentos socialmente considerados como autenticamente masculinos. Segundo o autor, os soldados eram convocados a demonstrar sua virilidade e devoção ao país através de atos de coragem em favor de uma causa nobre: a defesa da pátria. Remontando a ideais de bravura medieval para o soldado heroico, enredando cada vez mais a relação entre militarização, nacionalismo e masculinidade, a partir do serviço militar obrigatório.

[...] dessa forma, a inculcação da de ideais masculinos, através da instituição militar, ultrapassava as distinções de classe e valia para todos os varões de suas respectivas nações. A luta em torno dos valores nacionais permitia que os ideais de masculinidade apregoados pela instituição militar atingissem de modo uniforme as populações masculinas de todos os segmentos. A partir daí, o *ethos* guerreiro, muito cultivado no exército, dissemina-se e passa a ter ampla valorização social. (OLIVEIRA, 2004, p.27)

A dominação política e sexual, a honra tomada como ativo simbólico, os aspectos de agressividade e a coragem do herói mítico são reelaborados no discurso estético e biomédico que dominam o senso comum sobre valores e corpos. Como salienta Gaucira Lopes Louro:

Os corpos são significados pela cultura e, continuamente, por ela alterados". Refletindo-se e alimentando a arena de sentidos da cultura que se inscreve na carne [...] De acordo com as mais diversas imposições culturais, nós os construímos de modo a adequá-los aos critérios estéticos, higiênicos, morais, dos grupos a que pertencemos. As imposições de saúde, vigor, vitalidade, juventude, beleza, força são distintamente significadas, nas mais variadas culturas e são também, nas distintas culturas, diferentemente atribuídas aos corpos de homens ou de mulheres. (LOURO, 2000, p.12)

Oliveira analisa a conexão dos valores masculinos com a prática de esportes e podemos observar como o corpo masculino foi idealizado do atleta grego vencedor e vigoroso à exaltação política da exacerbada da masculinidade em regimes como o nazismo; passando pelo elogio médico da ginástica na manutenção da saúde.

Durante o século XIX, a ginástica se tornou cada vez mais comum entre os jovens. A força física se transformou num indicio de coragem moral, e os Estados europeus elaboravam políticas para a formação de exércitos patrióticos bem treinados. As forças armadas dos emergentes Estados nacionais cultivavam a disciplina dos exercícios físicos como parte fundamental para a formação do soldado. Devido ao alistamento obrigatório, os treinamentos e as atividades

esportivas receberam um impulso extra e se disseminaram na Europa como atividades tipicamente masculinas. (OLIVEIRA. 2004., p.61)

Os sentidos, identidades e emoções se expressam pelo corpo e têm o corpo como objetivo de suas prescrições. "O corpo comunica, é meio de comunicação", afirma Siqueira, e prossegue, "Na junção dessas duas esferas, o corpo sujeito-objeto percebido e que percebe é produtor de sentidos, além de também os reproduzir" (2014, p.24). Comportamentos e valores são associados a cada novo ator que integra uma comunidade. São expectativas de performance e parâmetros sociais que se inscrevem nas unidades biológicas, a partir (dentre outras coisas) de seu sexo. "Conformamos e adaptamos o corpo segundo padrões sociais estabelecidos e adotados por convenção. Aprendemos a nos movimentar, a nos posicionar, formal e informalmente, de acordo com circunstâncias socialmente determinadas". (RECTOR & TRINTA, 1990, p.6) Os corpos são docilizados a fim de atender demandas das esferas política e social, mais do que por punições externas, mas por incentivo à vigilância de si. Um controle tão intenso a ponto de ser possível aos dominados internalizarem a construção social que só beneficia os dominantes, para utilizarmos nos termos de Foucault e Bourdieu.

Para que outras modalidades de masculinidades, mais abrangentes e não opressoras, possam surgir é preciso que diferentes identidades se façam presentes na arena de sentidos, disputando as narrativas, ocupando espaços e desnaturalizando dominações que se inscrevem nos corpos. Assim, outros desejos podem ser expressos e corporificados, afetos podem ser vividos mais amplamente e outras estruturas sociais estabelecidas. O corpo está em constante construção simbólica e produção de sentidos, porque cultural e simbólico "o corpo mais está do que é" como observa Denise Siqueira (2014, p. 25).

2.2 Erótico como potência afetiva

A sexualidade e o erótico, tributário da primeira, são aspectos tão primevos da vida humana que permeiam diversas estruturas sociais e instituições, seja por estímulos ou interditos. Diversos autores se debruçaram sobre este tema, por acreditarem que contém uma relação entre o animal, o humano e o transcendente no homem. "Do erotismo é possível dizer que ele é a aprovação da vida até na morte", afirma Georges Bataille (1987, p.11), ao analisar a força do erotismo como jogo e busca por uma continuidade entre seres descontínuos. Realizada na sexualidade, mas que dela se diferencia.

Segundo o autor, entre o eu e o outro há um abismo vertiginoso que ao mesmo tempo repele e atrai — pulsão de vida e morte. “Cada ser é distinto de todos os outros”, declara, “Tentamos nos comunicar, mas nenhuma comunicação entre nós poderá suprimir uma primeira diferença. Se vocês morrerem, não sou eu que morro. Nós somos, vocês e eu, seres descontínuos” (BATAILLE, 1987, p.11).

O autor francês vê o erótico do corpo como um estado de comunicação no qual há a procura por uma continuidade. O erotismo é essa busca em um objeto exterior da resposta a uma interioridade complexa e que partilhamos, em algum nível, com a animalidade no desejo da reprodução e continuidade para e além da morte.

A atividade sexual de reprodução é comum aos animais sexuais e aos homens, mas, aparentemente, só os homens fizeram de sua atividade sexual uma atividade erótica, e o que diferencia o erotismo da atividade sexual simples é uma procura psicológica independente do fim natural encontrado na reprodução e na preocupação das crianças. Abandonando essa definição elementar, voltarei imediatamente à fórmula que propus inicialmente, segundo a qual o erotismo é a aprovação da vida até na morte. Com efeito, se bem que a atividade erótica seja inicialmente uma exuberância da vida, o objeto dessa procura psicológica, independente, como eu o disse, da preocupação de reprodução da vida, não é estranho à morte. (BATAILLE, 1987, p.10)

Bataille identifica o erotismo como uma experiência apenas humana, pois seres humanos e animais fazem sexo, mas somente os primeiros transformaram a atividade de reprodução em uma procura psicológica, um complexo jogo de afetos. Articulado estas emoções nas esferas social e cultural, através de códigos de condutas, valorações estéticas e éticas. O autor observa que o desfazer dos limites dos seres encontra na morte um de seus destinos últimos. De tal forma que a morte e a violência estariam intrinsecamente ligadas à experiência da vida. Entretanto, o desejo por estes dois se choca com a organização das sociedades, através da razão e do trabalho. Indicada na emergência do *homo faber*, ainda na passagem do Neandertal ao Sapiens. Os indícios arqueológicos, como instrumentos e sepulturas, apontam que o neandertal se afastava do mundo da violência. "A prática da sepultura é o testemunho de um *interdito* semelhante ao nosso que concerne aos mortos, e à morte. [...] Podemos mesmo admitir, num certo sentido e de forma superficial, que ele nasceu ao mesmo tempo que o trabalho" (BATAILLE, 1987, p.29) Ali, o autor observa a uma tomada de consciência do neandertal de sua própria humanidade, diferenciando os cadáveres de outros objetos inanimados. E esta diferença ainda é uma característica do humano em contraposição ao animal. Chamamos de morte em primeiro lugar o que temos consciência dela. Começam então a operar os interditos e suas superações, as transgressões. Para Bataille, a transgressão é

a essência do erotismo, sendo resultado de uma atividade de prazer tendo-se consciência da interdição. Transgressão que reafirma a vida diante da morte.

A aprovação da vida até na morte é desafio, tanto no erotismo dos corações quanto no dos corpos, desafio, por indiferença, à morte. A vida é acesso ao ser: se a vida é mortal, a continuidade do ser não o é. A aproximação e a embriaguez da continuidade dominam a consideração da morte. Em primeiro lugar, a desordem erótica imediata nos dá um sentimento que ultrapassa tudo, de forma que as sombrias perspectivas ligadas à situação do ser descontínuo caem no esquecimento. E, para além da embriaguez que se abre à vida juvenil, é-nos dado o poder de abordar a morte de frente, e de aí ver, enfim, a abertura à continuidade ininteligível, desconhecível, que é o segredo do erotismo e cujo segredo só o erotismo desvenda. (BATAILLE, 1987, p. 17)

Conforme a estruturação do cotidiano a partir do trabalho e do fazer avançou por diversas esferas do cultural e do social, criaram-se interditos cada vez mais complexos e sutis. Ao passo que as transgressões do erótico acompanhavam estas elaborações. As normas sobre como vivenciar a sexualidade são igualmente criadas. Diferentes culturas elaboram diferentes interditos ao longo da história para diferentes camadas sociais. Um cortesão francês à época de Luís XIV obedece a normas sociais diferentes de um operário brasileiro do século XXI.

Partindo de uma análise da genealogia histórica sobre a construção do saber sobre a sexualidade nas sociedades ocidentais, Michel Foucault (2005) trouxe reflexões sobre as relações microfísicas de poder e a emergência do Biopoder⁷ de grande impacto para o pensamento sobre a sexualidade no Ocidente.

No seio de uma sociedade disciplinar que exerce seu poder sobre a vida, a sexualidade não foi calada. Ao invés disso, foi estimulada a falar, sempre e cada vez mais. Dentro de parâmetros bem definidos, a confissão do sujeito às figuras de poder (juizes, médicos, psicólogos ou quem pudesse melhor definir seus afetos e desejos) é estimulada como forma de autoconhecimento.

A experiência da sexualidade pode muito bem se distinguir, como figura histórica singular, da experiência cristã da "carne": mas elas parecem ambas dominadas pelo princípio do "homem de desejo". [...] não me refiro a fazer uma história das concepções sucessivas do desejo, da concupiscência ou da libido, mas analisar as práticas pelas quais os indivíduos foram levados a prestar atenção a eles próprios, a se decifrar, a se reconhecer e se confessar como sujeitos de desejo, estabelecendo de si para consigo uma certa relação que lhes permite descobrir, no desejo, a verdade de seu ser, seja ele natural ou decaído. (FOUCAULT, 1984, p. 10-11)

⁷ Foucault (2005) utiliza o termo Biopoder para referir-se aos controles e administração da vida na maneira como incide sobre a população, os "corpos em multidão". Agindo tanto pela anatomo-política, nos dispositivos disciplinares que tornam o corpo força produtiva (escola, fábrica, prisão); quanto pela Biopolítica, que se utiliza de saberes e práticas para regular as massas (natalidade, migração, epidemias).

Torna-se claro como as interdições sexuais, socialmente construídas, são assimiladas pelos sujeitos que passam a valorar seus atos conforme as prescrições de uma estrutura social hegemônica. O modo de exercer a sexualidade torna-se assim uma construção sócio-histórica que se altera permanentemente, com representações e significados diferentes de acordo com contexto das práticas sexuais e relações de poder exercidas. No capitalismo tardio, por exemplo, houve uma apropriação da potência do erotismo e do corpo, transformado em indústria pornográfica, indústria da beleza, da saúde, do entretenimento e do bem-estar.

A revolta do corpo sexual é o contra-efeito desta ofensiva. Como é que o poder responde? Através de uma exploração econômica (e talvez ideológica) da erotização, desde os produtos para bronzear até os filmes pornográficos... Como resposta à revolta do corpo, encontramos um novo investimento que não tem mais a forma de controle-repressão, mas de controle-estimulação: 'Fique nu... mas seja magro, bonito, bronzeado!' A cada movimento de um dos adversários corresponde o movimento do outro. É preciso aceitar o indefinido da luta. (FOUCAULT, 1988, p. 233).

Apesar do tom sufocante do filósofo francês, em que a disputa pelo poder abarca toda experiência da vida humana, é preciso perceber que o erótico e o corpo sexual foram definidos como os adversários na luta pelo controle da vida. Uma luta que não será definida. Pois, segundo Bataille (1987), o erótico tem a capacidade de superar, suspender, o interdito sem suprimi-lo. Aí se esconde a potência do erotismo. Ainda que institucional ou capitalizado, o erotismo prossegue transgredindo os interditos, das primeiras formações sociais ao Ocidente moderno.

O erotismo demonstra-se como um afeto com força suficiente para agir nos corpos e nos significados. Mas, como se aprende a lidar com esta emoção e seus efeitos? Através dos discursos que estão em disputa no campo da cultura. Foucault (2012, p. 61) apresenta os conceitos de “scientia sexualis” e “ars erotica”. Uma seria o discurso científico sobre a sexualidade, como fazemos em nossa sociedade, buscando uma função e utilidade; o outro definir uma arte, que permearia a vida como um cuidado de si, na busca de um tipo de prazer, que se aperfeiçoa no contato e na troca com os outros, através da relação sexual ou com os órgãos sexuais.

“No Ocidente não temos a arte erótica. Em outras palavras, não se ensina a fazer amor, a obter o prazer, a dar prazer aos outros, a maximizar, a intensificar seu próprio prazer pelo prazer dos outros. Nada disso é ensinado no ocidente, e não há discurso ou iniciação outra a essa arte erótica senão a clandestina e puramente interindividual. Em compensação, temos ou tentamos ter uma ciência sexual – scientia sexualis – sobre a sexualidade das pessoas, e não sobre o prazer delas, alguma coisa que não seria como fazer para que o prazer seja o mais intenso possível, mas sim qual é a verdade dessa coisa que, no indivíduo, é seu sexo ou

sua sexualidade: verdade do sexo, e não intensidade do prazer". (FOUCAULT, 2006, p. 61)

Ao passo que o saber-poder impõe-se nos mecanismos "pedagógicos" de docilização dos corpos, é construído o conhecimento sobre a verdade do sexo. Um processo de deslocamento do poder estatal e jurídico sobre os corpos, no qual a Verdade é retirada do sagrado para médico científico. Deslocamento observável, por exemplo na pornografia que dos "escritos de prostitutas" (MORAES & LAPEIZ, 1984) torna-se o "fora de cena" obscuro moderno e, atualmente, inscreve-se midiaticamente na cultura, com a força de uma indústria milionária, a ponto de criarem novos discursos sobre sexualidade e o prazer, pornificações observáveis nas construções de si (BALTAR & BARRETO, 2014).

3 HOMENS QUE DANÇAM NA NOITE

Tendo apresentado as bases epistemológicas que norteiam esta pesquisa, passaremos a observar como estes princípios se articulam nas narrativas elaboradas pelos *gogoboy*s ao abordarem diferentes aspectos de suas vidas como o trabalho, a dança e relações sociais que estabelecem. Nos aproximamos de autores oriundos de estudos das narrativas para trabalharmos o material levantado e encontrarmos um "caminho rumo ao significado", conforme define Motta (2013). Para uma melhor compreensão das narrativas e dos elementos que possam emergir, contextualizaremos a dança dos *gogoboy*s e seu uso no entretenimento.

3.1 Pensar narrativamente

A partir do entendimento da performance dos dançarinos de boate como expressão do imaginário sobre gênero e sexualidade, podemos analisar os elementos narrativos que compõem as elaborações de suas vivências. O jogo erótico é o norteador no qual as peripécias, das negociações de significados de uma masculinidade hegemônica, se desenrolam na trama das narrativas de si que os dançarinos elaboram nas entrevistas em profundidade. Revelando-nos prefigurações que retomam, modos de configurarem-se em imaginário do desejo e da masculinidade e possibilidades de refiguração na lutas que travam e nas respostas que recebem do público.

Para analisarmos o material narrativo propriamente dito, nos apoiamos na sugestão metodológica de Letícia Matheus (2017, p. 188, 189), ao analisar o desenvolvimento da narrativa de sensações no jornalismo. A pesquisadora lançou mão das proposições teóricas de Paul Ricoeur sobre narrativa e interpretação.

O filósofo francês aproxima os campos das ciências humanas e da natureza ao propor o fim da separação entre o compreender e o explicar nas ciências entendendo a realização dos dois como um ato narrativo. Projetando o sujeito que narra em relação ao mundo em uma dimensão temporal de forma a alcançar o leitor e retornar aos dois primeiros.

Segundo Matheus, a concepção de narrativa de Ricoeur relaciona-se com o conceito de mediação de Martín-Barbero e assim poderia ser usado na comunicação.

A rigor, o conceito de narrativa de Ricoeur não se traduz em um gênero literário mas pode ser entendido como um modelo teórico para o processo de

comunicação. Para ele, a linguagem media a relação com o mundo vivido, que, sem ela, seria mudo, desprovido de sentido. (MATHEUS, 2017, p.188)

Matheus refere-se ao arco hermenêutico de Ricoeur e seu processo mimético de transfiguração do real para afirmar que “narrativa” é um conceito que incorpora a interação com a realidade, ampliando a ideia de representação. A narrativa seria, assim, composta tanto pela ação de representar (atividade mimética), quanto pelo produto da representação (*muthos*). Ou seja, a narrativa estabelece uma mediação entre o mundo referenciado e o mundo representado.

Desta forma é possível ao pesquisador da história ou comunicação interpretar os textos que têm como fonte, a partir da análise da relação do mesmo com o mundo que lhe é exterior. A interpretação seria, deste modo, uma ferramenta teórico-metodológica para, a partir de marcas simbólicas, chegar aos processos sociais concretos.

Optar pelo método hermenêutico não significa uma redução da concepção comunicacional aos limites do sentido linguístico dos textos, pelo contrário. É ampliar o horizonte de sentido para o mundo. Interpretar uma obra é desvendar o mundo ao qual ela se refere em virtude de sua ‘disposição’, de seu ‘gênero’ e de seu ‘estilo’. (...) Não se trata, pois, de procurar a intenção do autor, mas o direito de passar da estrutura da obra ao mundo por ela projetado. (MATHEUS, 2014, p. 129)

Não se trata de revelar o gênio do autor, saber mais das intenções do autor do que o próprio. Mas ser capaz de compreender como se articulam as realidades do texto e do mundo e entender os efeitos alcançados por determinada obra ao ser colocada em circulação.

3.2 A noite: Vaudeville, Burlesco e entretenimento

O termo “a Noite” utilizado neste trabalho advém das expressões “trabalhar na Noite” e “ir para a Noite/Night”, respectivamente comuns ao vocabulário de quem trabalha e quem desfruta das atividades boêmias. Frequentemente ouvimos que cantores e bandas iniciantes “cantam na noite”. Isto é: se apresentam ao vivo em bares, restaurantes e pequenos bailes, no melhor estilo da primeira estrofe da canção “Nos Bailes a Vida” do cantor e compositor carioca, Milton Nascimento. Tanto quanto a um período do tempo cronológico, “A Noite” refere-se a uma ambiência e a um evento de entretenimento adulto; opondo-se ao dia, período do trabalho. Tempo e espaço carregados de significação social, ou nas palavras do antropólogo brasileiro Roberto Damatta:

[...] o fato é que tempo e espaço precisam, para serem concretizados e sentidos como "coisas", de um sistema de contrastes. Cada sociedade tem uma gramática de espaços e temporalidades para poder existir como um todo articulado, e isso depende fundamentalmente de atividades que se ordenam também em oposições diferenciadas, permitindo lembranças ou memórias diferentes em qualidade, sensibilidade e forma de organização. (DAMATTA, 1997, p.22)

O tempo e a ambiência da Noite, aqui referidos, correspondem simbolicamente ao espaço sociológico da "Rua", descrito por Damatta como lugar da individualidade, contrastando com o espaço da "casa", lugar da família e outras instituições. A rua seria o lugar da Lei, do trabalho e também de perigos, onde vivem os malandros, vagabundos e marginais em geral.

[...] a rua é local de individualização, de luta e de malandragem. Zona onde cada um deve zelar por si, enquanto Deus olha por todos, conforme diz o ditado [...] Nada mais dramático para alguém de "boa família" do que ser tomado como um "moleque de rua"; ou para uma moça ser vista como uma "mulher da vida" ou alguém que pertence ao mundo do movimento e do mais pleno anonimato. Fazemos uma equação reveladora entre o "ninguém conhece ninguém", o "ninguém ser de ninguém" e estados sociais altamente liminares como a boêmia, o carnaval e, evidentemente, a pré-criminalidade. (DAMATTA, 1997, p. 42)

Esta definição ainda ressoa na sociedade brasileira. Traduzindo-se no preconceito a ser superado por aqueles que resolvem transformar a boêmia em seu cotidiano, uma das peripécias mais comuns a serem ultrapassadas nas elaborações de suas narrativas. Apesar do florescimento de seus dons e do chamado irresistível do corpo e da arte, os protagonistas em suas entrevistas que é preciso enfrentar o medo da Noite para entrar em um mundo todo novo, vencer o inimigo presente em suas mentes; as vozes internalizadas das convenções sociais. Como o Entrevistado 04 demonstra em seu relato sobre o conflito entre a Noite e suas preocupações com sua reputação e imagem pública:

E eu gosto de estar na noite [...] no início eu ficava preocupado, eu sou formado em balé clássico, o que eu vou ficar fazendo aqui? o que as pessoas vão pensar. Só que as pessoas não estão preocupadas. Eu não troco nenhum trabalho por ficar dançando, lá. É muito gostoso. (...) Como eu vim do balé clássico e do jazz eu me criticava por estar ali. Só que eu sempre gostei de estar ali. Porque eu tinha mil outras possibilidades, mas mesmo assim eu queria estar ali. Porque me fazia bem estar ali. E com o tempo eu percebi que o feedback das pessoas não era assim. Mas existe sim esse preconceito, porque já tive amigos que foram titulado de michê, dançando. [...]. Existe sim essa parte preconceituosa, que as pessoas acham que quem está ali é michê. E cada um quer, não sei, menosprezar quem tá dançando ali, quem tá frente. Mas eu acho que isso é muito mais antigo e talvez que acho que isso é da galera que mais velha, que tem uma cabeça mais conservadora. <inaudível>. Mas eu fui surpreendido e pra mim o maior crítico de tudo isso quando eu comecei, fui eu mesmo. (Entrevistado 04. Informação verbal.)

As narrativas sobre o desafio de sobrepor o preconceito com o ambiente da Noite, serão tratados mais adiante. Entretanto, destacamos nessa fala a articulação feita pelo

entrevistado entre o preconceito e algo "muito mais antigo". Esta noção, mesmo não tendo sido objetivamente desenvolvida na narrativa, relaciona-se ao conceito de imaginário como definido por Maffesolli (2001, p. 75) estando para além da cultura, atravessando a mesma:

A cultura é um conjunto de elementos e de fenômenos passíveis de descrição. O imaginário tem, além disso, algo de imponderável. É o estado de espírito que caracteriza um povo. Não se trata de algo simplesmente racional, sociológico ou psicológico, pois carrega também algo de imponderável, um certo mistério da criação ou da transfiguração. [...] O imaginário permanece uma dimensão ambiental, uma matriz, uma atmosfera, aquilo que Walter Benjamin chama de aura. O imaginário é uma força social de ordem espiritual, uma construção mental, que se mantém ambígua, perceptível, mas não quantificável. (MAFFESOLLI, 2001, p. 75)

A Noite pertence a esta classe do imponderável, perceptível e não-quantificável ao que o autor francês se refere. O perigo e fascínio que exerce tem sua dimensão do imaginário. Utilizando o modelo de análise de Durand, podemos perceber que A Noite é observada pelos entrevistados através dos regimes diurno e noturno, neste ciclo infinito que tenta resgatar uma dualidade antagônica. Eles adentram à Noite e a desmistificam; reconhecem suas tentações e perigos, mas através de suas atitudes impõem um respeito que salvaguarda sua honra. Marion Arent (2007) em sua etnografia no Clube das Mulheres, casa noturna com show de *strippers* masculinos para público feminino, definiu os dançarinos (a quem chamava de sedutores) como sujeitos liminares, no sentido de Victor Turner, estando

no meio e entre as posições atribuídas e ordenadas pela lei, pelos costumes, convenções e cerimonial. A associação entre a figura do stripper com a atividade de garoto de programa e com a homo ou a bissexualidade se dá por ser o estigma um tipo especial de relação entre atributo e esteriótipo, este uma imagem interposta entre o indivíduo e a realidade, que substitui e antecipa o efetivo conhecimento dos membros de uma dada categoria social através de uma generalização simplificadora. (ARENT, 2007, p. 86)

Os estigmas da prostituição e da ambiguidade são algumas das dificuldades enfrentadas por *gogoboy*s em relação ao trabalho, como ilustra a fala do Entrevistado 06 ao comentar sobre o assédio sexual, por parte dos contratantes:

Existe bastante. Até porque é algo que está inserido neste meio. Então, eu acho que meu grande desafio, no início foi me posicionar. Acho que quando você entra com uma posição bem firme e estabelecida, as pessoas já sabem quem você é, e vão te respeitar depois disso e não vai acontecer mais. Pra quem já te conhece, eles acabam perguntando. "Pô! Com ele não, com ele não". Vai passando de boca em boca e, hoje em dia, isso não acontece mais. Mas no início sim, com certeza. Todo mundo vê uma possibilidade de tirar proveito da inocência, talvez que eles acham que você tem por estar começando. Na verdade as pessoas tem na cabeça delas que elas precisam passar por algumas situações para ter algum

sucesso ou algum reconhecimento e tem as pessoas que tiram proveito disso. Infelizmente. (Entrevistado 06. Informação verbal.)

O trecho destacado aponta situações nas quais inocência e uma violência simbólica contribuem para a sujeição dos dançarinos às investidas sexuais. O que não ocorreria com quem adotasse uma postura e comportamento "firmes". Tal atitude impede também que o sujeito "caia" na prostituição, segundo o relato do Entrevistado 06:

Eu diria que 90% dos dançarinos que dançam na noite fazem (prostituição). Talvez até mais. Eu que me posicionei diferente desde o início. Então dentro desse meio, acho que eu sou o diferente por não fazer. Mas nada contra com quem faz. Acho que cada um faz o que quer da vida. Só que pra mim, como eu levo para o lado profissional da dança e tudo. Até do pessoal que é algo que eu não faria. (Entrevistado 06. Informação verbal.)

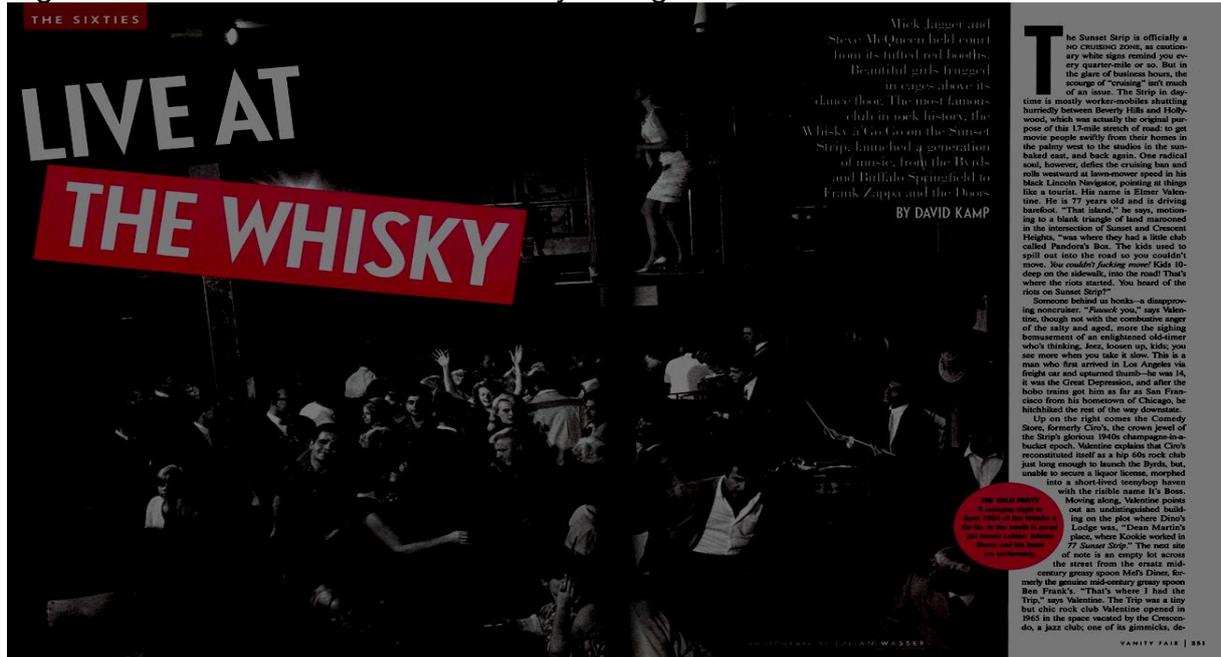
Um dos estigmas carregados por estes profissionais, a prostituição paira como uma sombra sobre aqueles que trabalham de forma "honrada", que podem ser confundidos com michês. Esta confusão pode ser advinda de um borramento nas fronteiras do erótico como parte de uma das possíveis raízes da dança Gogo; o pesquisador estadunidense da cena urbana, George Gonos, em sua análise estruturalista descreve algumas das prováveis origens: *"The term "go-go" has, since its invention, been used, both commercially and popularly, to designate at least two distinctive activities, one associated with the 'discotheque' of the mid-sixties, the other a ubiquitous present practice in more mundane urban bars"*. (GONOS. 1976, p. 189).⁸

A primeira atividade referida pelo autor está ligada ao rock, ao estilo twist (ou soltinho, no Brasil) e a febre das discotecas, mais precisamente ao bar Whiky a Go-Go, localizado na Sunset Strip em Hollywood, que em 1960 ajudou a convencionar a estrutura física das boates e danceterias como conhecemos nos anos 2020: palco, bar e amplo espaço, sem mesas ou cadeiras, para o público dançar. Em um artigo publicado na revista *Vanity Fair*, o jornalista David Kamp entrevistou o fundador da discoteca que afirmou o caráter acidental do surgimento da GogoGirl. Segundo o relato, o bar havia fechado contrato com o recém-descoberto Jhonny Rivers para apresentações de três sets ao vivo de sua banda, entre os sets o público dançaria ao som de um DJ, mas a inovação seria uma disc jôquei mulher. A casa tinha um espaço reduzido e, para acomodar a cabine da DJ, a solução encontrada foi colocar uma plataforma de metal acima do palco das bandas. Como é possível observar na figura 2.

⁸ O trecho correspondente na tradução é: O termo "go-go", desde sua invenção, tem sido usado, ambos comercial e popularmente, para designar ao menos duas atividades distintas, uma associada com a "discoteca" do meio dos anos 60, e a outra a uma prática onipresente nos mais mundanos bares urbanos.

But on the very night of the Whisky's opening, January 15, 1964, the contest winner called Valentine in tears, explaining that her disapproving mother wouldn't let her take the job. So Valentine pressed his reluctant cigarette girl, a young woman named Patty Brockhurst, into action. "She had on a slit skirt, and we put her up there," he says. "So she's up there playing the records. She's a young girl, so while she's playing 'em, all of a sudden she starts dancing to 'em! It was a dream. It worked." Thus, out of calamity and serendipity, was born the go-go girl. Valentine acted fast to formalize the position, installing two more cages and hiring two more girl dancers, one of whom, Joanie Labine, designed the official go-go-girl costume of fringed dress and white boots.⁹ (KAMP, 2000)

Figura 2 - Interior da danceteria Whisky a Gogo



Legenda: Interior da Whisky a Gogo, onde se pode observar a dj e gogogirl em plataforma acima do palco e espaço da dança

Fonte: Site da Revista Vanity Fair Disponível em: <<https://www.vanityfair.com/culture/2000/11/live-at-the-whisky-david-kamp>> Acesso em: 07 de dezembro. 2020

Apesar do improvisado, a DJ e GogoGirl foi um sucesso e a discoteca ganhou atenção de celebridades de Hollywood, ajudando a popularizar a atividade. Tendo influenciado, em décadas seguintes, programas de televisão que simulavam os cenários de discoteca, até mesmo no Brasil das décadas de 1980 a 2000, em programas como "Cassino do Chacrinha", "Viva a Noite", "H", "Caldeirão do Huck" e "Pânico na TV", que exibiam mulheres em plataformas individuais que dançavam ao som das músicas de

⁹ O trecho correspondente na tradução é: Mas, na noite da abertura do Whisky, 15 de janeiro de 1964, a vencedora do concurso ligou para Valentine aos prantos, explicando que sua mãe não a deixaria aceitar o trabalho. Então Valentine pressionou sua relutante garota que vendia cigarros, uma jovem chamada Patty Brockhurst, a entrar em ação. "Ela usava uma saia com fenda e nós a colocamos lá em cima", diz ele. "Então ela está lá tocando os discos. Ela é uma jovem garota, então enquanto ela está tocando, de repente ela começa a dançar as músicas! Foi um sonho. Funcionou." Assim, em meio à calamidade e ao acaso, nasceu a go-go girl. Valentine agiu rápido para formalizar a posição, instalando mais duas gaiolas e contratando mais duas dançarinas, uma das quais, Joanie Labine, desenhou o figurino oficial de go-go-girl, vestido com franjas e botas brancas.

artistas que se apresentavam nos programas ou ao som das chamadas dos comerciais (figura3), tendo na figura das “Chacretes” seu principal expoente. Mais do que elemento cênico e não mais do que atrações secundárias, estas dançarinas alcançaram espaço na cultura midiática brasileira.

Figura 3 - Dançarinas de programas televisivos brasileiros



Legenda: (a) Chacrinha e as Chacretes (b) Gugu Liberato e dançarinas na abertura do programa (c) Dançarina do programa H edição de verão (d) Panicats dançarinas do programa Pânico na TV
 Fontes: (a) Correio Braziliense Disponível em: <https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2017/09/30/interna_diversao_arte,630152/100-anos-de-chacrinha.shtml> Acessado em: 20 janeiro. 2021. (b) AlaNorte Notícias Disponível em: <<https://alanorte.com.br/noticia/11814/corpo-de-gugu-liberato-deve-chegar-ao-brasil-ate-quinta-feira-diz-assessoria>> Acessado em: (c) Portal R7 Entretenimento Disponível em: <<https://entretenimento.r7.com/famosos-e-tv/fotos/de-panicat-a-estrela-de-reality-veja-a-transformacao-de-juju-salimene-06102019#/foto/3>> Acessado em: 20 janeiro. 2021. (d) Youtube - Raimundos no Programa H Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=7GF-RN5xauU>> Acessado em: 20 janeiro. 2021.

A descrição da origem da dança gogo feita pela revista Vanity Fair demonstra a ligação entre este estilo de dança e a cena urbana, em seu ritmo, espaço, vestuário e

contexto. Entretanto, em outro enquadramento observado por Gonos (1976), a dança gogo também é identificada com atividades realizadas em bares americanos de strip-tease, nos quais mulheres performam em plataformas acompanhadas, ou não, de barra vertical de pole dance. Esta atividade também foi descrita por Judith L. Hanna (1999) como tendo sua popularização na década de 1960. Sua origem estaria no burlesco e no teatro de variedades das décadas de 1920 e 1940, como destaca Giorgia Saidel e podemos observar nas figuras 4 e 5:

[...] o termo burlesco foi usado pela primeira vez no contexto da literatura, no século XVII, na França, para designar obras que tratavam de maneira vulgar nobres realidades, ou vice-versa. É dessa forma que o burlesco entra no teatro, através de peças que fazem burla de nobres personagens, ou enobrecem personagens populares no intuito de causar graça.

Se o burlesco ficou de fora do teatro polido, sério, erudito (e é muito fácil entender o porquê disso...), ele contaminou todo o tipo de teatro popular, incluindo o vaudeville, o teatro de variedades e o teatro de revista. O burlesco, como característica de diversos estilos de cena, espalhou-se por vários países, migrando, no século XIX, tanto para o Brasil (especialmente nas revistas), quanto para os Estados Unidos (em vaudevilles e teatro de variedades). [...] Os números de dança com mulheres foram utilizados amplamente nessas peças, tanto lá quanto cá, devido ao apelo que esse tipo de cena era capaz de causar. (SAIDEL, 2013, p.46)

Figura 4 – Companhia de Revistas de Walter Pinto



Fonte: Site educação UOL: verbete teatro de revista. Disponível em: <<https://educacao.uol.com.br/disciplinas/artes/teatro-de-revista-satira-e-vedetes.htm>> Acesso em 10 de Janeiro. 2021.

Figura 5 – Apresentação de teatro de revista em Madureira – Rio de Janeiro, RJ



Fonte: Site Multirio Disponível em: <<http://www.multirio.rj.gov.br/index.php/leia/reportagens-artigos/reportagens/466-o-primeiro-teatro-do-suburbio-e-a-morte-da-estrela>> Acessado em: 10 de Janeiro. 2021.

Hanna (1999) cita esse momento ao descrever como o balé veio a ganhar aprovação dentro da sociedade estadunidense, ganhando apoio e recursos da alta sociedade e fundações de apoio para a arte da dança.

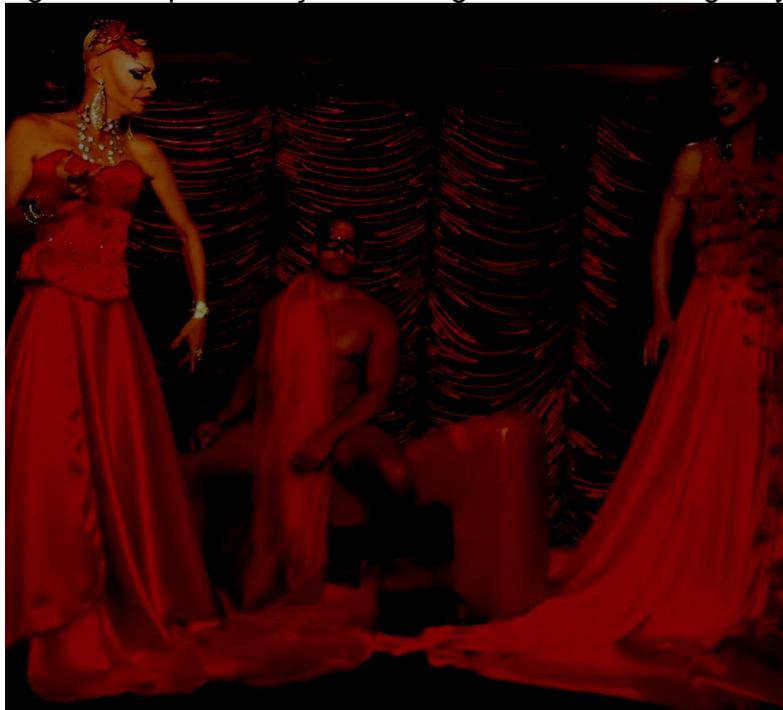
Antes desses progressos, muitas pessoas individualmente, nos meios artístico e literário, tinham voltado a atenção para as bailarinas (garotas de diversão ou prostitutas) do teatro de variedades "decadente" da década de 1890, que continuou em certa transformação até as discotecas de busto nu e nudez completa do final do século XX. O Vaudeville foi ambiente para o balé iniciante nos Estados Unidos e para o desenvolvimento do que se chamou dança moderna (nova forma de arte teatral que se insurgiu contra o balé): ambos floresceram na década de 1960. Os pioneiros da dança moderna extraíram mais temas e estratégias do teatro popular de seu tempo do que da tradição do balé. (HANNA, 1999, p.194)

De acordo com Robert Albrecht (2012) o vaudeville foi ainda uma deliberada "limpeza" da modalidade do teatro de variedades que abrigava expressões populares de imigrantes na cidade de Nova York das décadas anteriores. O empresário Tony Pastor resolveu arriscar um empreendimento que atendesse a mais do que o público de Saloon.

Ele rebatizou as variedades com o nome de vaudeville, dando-lhe uma conotação francesa e, portanto, mais refinada, que seria vendida tanto às mulheres quanto aos homens, tanto à classe média respeitável quanto aos imigrantes e à classe trabalhadora. O que Pastor estava fazendo ficou claro desde o início. [...] lançou uma campanha publicitária voltada para esposas, irmãs e namoradas, anunciando o nascimento das “variedades limpas”. Proibiu o álcool, banuiu as prostitutas e podou a excessiva vulgaridade do próprio entretenimento... As variedades eram associadas a bebida, sexo e classe trabalhadora; o “vaudeville” tinha associações francesas e sugeria respeitabilidade e “classe”. (ALBRECHT, 2012, p. 5)

Assim, em movimentos pendulares que acompanham a moralidade vigente ou a potência do erótico, a dança urbana Gogo se aproxima e se afasta do gosto popular. As figuras 6 e 7, em comparação às duas figuras anteriores, ilustram as semelhanças entre apresentações de *gogoboy*s realizadas em boates do Rio de Janeiro e as apresentações de Teatro de Revista. Observamos ainda bares, danceterias e programas de televisão lançando mão da dança e do corpo feminino como elemento para angariar público. Os dois enquadramentos da atividade Gogo assinalados têm suas fronteiras borradas no que os gostos e modas considerarão sensual ou vulgar. Uma atividade que leva seus praticantes a dançarem no fio da navalha. Os perigos e prazeres da Noite encarnam corpos que performam, afetam, seduzem e se vendem. Um imaginário tão potente que perdura pela virada do século e se aloja em corpos de outro gênero.

Figura 6 - Apresentação de DragQueens com Gogoboy



Legenda: Dragqueens e gogoboy em performance em sauna do Rio de Janeiro. Fonte: Página do Club New Meio Mundo no Facebook. Disponível em: <https://www.facebook.com/newmeiomundo/photos/?ref=page_internal> Acessado em: 10 de janeiro. 2021.

Figura 7 - Gogodancer



Legenda: Apresentação da Festa Papa realizada no palco principal da boate The Week, na Zona portuária do Rio de Janeiro. Fonte: Página da boate The Week no Instagram. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/B86pcpXHoTH/?utm_source=ig_web_copy_link> Acessado em: 10 de janeiro. 2021.

3.3 Os homens – objeto (de estudo)

O mapeamento histórico da dança Gogo ou sua genealogia não são objetivos da presente pesquisa (podendo ser retomado por pesquisadores de áreas da Comunicação, Cultura, Arte e História), mas o breve levantamento realizado aqui auxilia a compreender o contexto da prática e o imaginário movimentado nas negociações de sentido que os entrevistados realizam ao elaborarem as narrativas de seus afetos, corpos e existências.

As limitações que a pandemia de covid-19 nos impôs, dificultaram o trabalho de campo na ampliação do número de participantes, mas a profundidade das entrevistas realizadas, a abertura dos entrevistados e a leitura de estudos anteriores no mesmo ambiente, nos indica que o perfil encontrado nos entrevistados pode ser extrapolado para o conjunto. Como dito anteriormente, os entrevistados declararam ser homens cisgêneros, entre 20 e 40 anos, com escolaridade entre ensino médio e superior incompleto (um entrevistado afirmou ter concluído o ensino superior). Os entrevistados heterossexuais afirmaram ser casados ou viver em união estável, um deles com filho em idade escolar. Todos os entrevistados são originários de estratos baixo e médio da sociedade; classes C e D, levando-se em conta a classificação econômica. A média de rendimentos por trabalho não se tornou uma questão desta pesquisa, mas o que ficou claro foi a desvalorização da dança como trabalho (assim como a maioria das atividades

artísticas no país), uma vez que todos buscam fontes alternativas de renda. Geralmente atividades que tenham o corpo como instrumento de trabalho como ator, segurança, modelo, lutador, professor de dança e halterofilista.

O volume e a definição da musculatura dos corpos são características perseguidas por quem se dedica a se apresentar como dançarino gogo, parte de um capital físico que os performers dispõem para as trocas que realizam na noite. Compreendemos que diferenças etnico-raciais são um componente vital nas relações sociais, na configuração de imaginários e de identidades. Sendo mesmo um elemento de negociação entre masculinidades hegemônica e subalternas. Entretanto, raça, etnia ou cor da pele não foram espontaneamente abordados como elemento de diferenciação por parte dos entrevistados, negros ou brancos. O que indica o masculino projetado na hipertrofia muscular surge como elemento de negociação na relação racial brasileira. O estudo técnico de dança não é uma exigência, mas um marcador de diferença entre eles. Aqueles que não frequentaram escolas ou academias formais de dança, costumam aprender por imitação, seja observando outros dançarinos, seja assistindo a videoclipes das músicas e estilos que lhes agradam, apurando sua técnica durante a apresentação. Mais do que o aprendizado por imitação, trata-se de uma prática de incorporação, como definido Loïcq Wacquant em sua etnografia dos praticantes de boxe dos guetos de Chicago. São técnicas corporais, coreografias e expressões faciais.

[...] um conjunto de técnicas, no sentido que lhes atribui Mauss, isto é, de atos tradicionalmente praticados pela sua eficácia, Um saber prático composto de esquemas imanentes à prática. Disso resulta que o ato de inculcar as disposições que formam o boxista relaciona-se, essencialmente, a um processo de educação do corpo, a uma socialização particular da fisiologia (WACQUANT, 2002, p. 78)

A incorporação dos imaginários sobre o desejo e masculinidade é o que molda as performances e corpos em exibição. O uso deste capital determina subdivisões da profissão. Assim como demonstrado nos estudos anteriores (GONOS, 1976; HANNA, 1999; ARENT, 2007) a atividade da dança gogo apresenta “gradações” conforme a carga de erotismo percebida. Essa percepção é moldada em negociação entre a moralidade vigente na sociedade e o uso dos corpos em relação sógnica ao ato sexual. Corroboram com esta proposição os depoimentos dos entrevistados nesta pesquisa, que em vários momentos da entrevista enfatizavam as diferenças entre bailarinos, *dancers*, *gogoboy*s e *michês*, ainda que nas performances as fronteiras sejam sutis e a prostituição seja uma prática comum. Destacamos que em nossa pesquisa apenas um *gogoboy* afirmou ter realizado prostituição, com clientes mulheres, apesar de todos entrevistados declararem

conhecer colegas de trabalho que fazem programa e não ter nenhum preconceito com quem se prostitui.

O Entrevistado 06 consegue sintetizar a diferença entre *gogoboys* e dançarinos por três marcadores:

A primeira coisa que existe é a coisa do michê. Isso é coisa que os dançarinos não fazem. Isso coisa mais que os *gogoboys* fazem. Acho que essa é a principal diferença. Agora tem a técnica em segundo lugar que é diferente. Então você consegue enxergar. E terceiro lugar o corpo também. O corpo de quem é dançarino não é tão grande, tão robusto porque isso vai prejudicar ele a fazer alguns movimentos. São essas as três principais diferenças. (Entrevistado 06. Informação verbal.)

A movimentação e o tamanho dos corpos são marcadores de diferença também apontados pelo Entrevistado 04:

Então, tem uma mistura e tem uma diferença. Porque tem bailarinos lá que tem corpos bem mais fortes, bem maiores, com mais massa. e tem como eu que sou magro. Mas tem também os nossos gogos. Existe a equipe de gogos e a equipe de bailarinos. Tem dia que tem bailarino e gogo, tem dia que só tem bailarino e tem dia que só tem gogo. Além disso tem uma equipe de circenses também. Tem dia que só tem circo. Tem dia que tem tudo misturado.(...) A diferença maior é de movimentação. Mas tem gogo que dança, que fez hiphop, que fez street dance, que tem uma bagagem também. Não estou generalizando nem sendo preconceituoso de forma alguma. Porque existe esse preconceito. Mas tem muito gogo que é só um corpo dançando e fica mexendo e sensualizando, como se fosse uma pessoa normal que se mexe. Mas lógico que tem que ter um brilho, uma estética. Tem tudo isso envolvido. (Entrevistado 04. Informação verbal.)

Tendo mais experiência na noite, o Entrevistado 02 parece ir na contramão da moralidade, mas justifica seu posicionamento pelo trabalho e remuneração:

Eu não gosto muito de fazer gogodance, a minha fase de gogodance foi no início para aprender. A minha parada hoje em dia é tequileiro¹⁰ e stripper¹¹. Ponto. Eu não gosto mais de ficar fritando¹² no queijo¹³ até tarde que tu ganha a mesma coisa de um show de stripper. Show de stripper às vezes duas músicas rapinho, tu pega o teu dinheiro e tchau.

Entrevistador– Então o custo/benefício não vale a pena? Entrevistado 02 - (cenho franzido) Você não fica a noite toda fritando para ganhar aquela merreca. Porque assim vou te falar a gente não ganha bem. Nosso trabalho não é valorizado. Pelo que a gente se expõem, não é valorizado. (Entrevistado 02. Informação verbal.)

As figuras 8, 9 e 10 demonstram algumas nuances dos trabalhos de *Gogoboys*, como descrito pelos entrevistados. A variação no tamanho e proporção dos corpos não se

¹⁰ Profissional contratado para servir bebida (tequila), sem camisa, diretamente na boca dos convidados em festas.

¹¹ Profissional que faz *striptease*. Ou seja, desnuda-se enquanto dança.

¹² Significa dançar freneticamente ao som de música eletrônica. Termo advém de gíria usada para se referir ao jeito de dançar de quem usa drogas sintéticas, comuns em festas de música eletrônica.

¹³ O termo se refere às plataformas dispostas na pista de dança das boates onde os dançarinos performam. Inferimos que se trata de um aportuguesamento da palavra inglesa “cage”, as gaiolas de metal que as primeiras gogogirls se apresentaram. As mesmas estruturas foram replicadas no Brasil, gerando inclusive o título “Gaiola das Popozudas”.

observa de imediato, mas o detalhamento técnico, como o contraste entre luz e sombras desenhadas nas musculaturas, são apontados como diferencial na valoração do profissional. Os afetos buscados pelos agentes são semelhantes, mas o uso dos corpos muda drasticamente. A excitação do público é o objetivo de todas as performances, que podem variar em proxêmica, nudez, interação com o público, número de dançarinos e duração da performance. Podemos inferir através dos relatos e caracterizações dos entrevistados que as disciplinas, técnicas e moralidades são postas em prática e ganham especial relevância nos usos e formatações dos corpos, tornados verdadeiros veículos de mensagens carregadas de significados culturais.

Figure 9 - Tequileiro



Legenda: Gogoboy servindo tequila ao cliente na festa Redlight realizada no antigo bar e boate TvBar, que ficava em Copacabana no Rio de Janeiro. Fonte: Página do bar TVBar no Instagram. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CBtMF6-jQQC/?utm_source=ig_web_copy_link> Acessado em: 10 de janeiro. 2021.

Figura 10 - Stripper



Legenda: Gogoboy performa tirando a roupa no Clube do Batom. Fonte: Página do Clube do Batom no Instagram. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CPrB63aAYwN/?utm_source=ig_web_copy_link> Acessado em: 10 de janeiro. 2021.

3.4 Mundos prefigurados

A moralidade cristã e a caracterização da honra enquanto sentimento e valor masculino entram em conflito com elementos subjetivos do prazer como gosto para dança, vaidade e ganho financeiro. Esta é a principal peripécia nas histórias dos entrevistados fizeram quando referiam-se ao primeiro contato com a atividade de *gogoboy*. As narrativas de início remontam à clássica jornada do herói, descrita por Joseph Campbell (1993, p.21) na criação do conceito de Monomito. Tomemos como o exemplo a trajetória descrita pelo Entrevistado 03:

Foi quando eu tinha uns 20 anos. Porque eu era da igreja. Olha só! (risos). Eu era evangélico, tal. E quando eu tinha 18 anos, eu ainda na igreja, um amigo meu aqui da área, que ele também dançava, aí ele me chamou. Eu já tinha começado a fazer musculação e tal.

Aí ele me chamou e falou: Entrevistado 03, Pô quer dançar? Quer ganhar um dinheiro extra? não sei que lá, tal.

Eu falei: pô cara como esse dinheiro?

Aí ele: então dançando, fazendo clube das mulheres, se apresentando, fazendo stripper.

Eu falei: cara pô não rola não. Não rola.

Mas, assim, eu sempre, quando era da igreja eu era envolvido com teatro, com o grupo de coreografia e tal. E aquele fato de ser leonino, de gostar estar um pouco (a mão aponta para cima como sinal de ascensão e risos) em evidência. Eu falei pô isso deve ser maneiro e tals. Só que na época eu era da igreja e tinha a mente meio assim fechada. Eu via isso de um ... como se fosse um lado ruim. Sempre vi isso como uma coisa muito ruim. Um pouco de um preconceito e não aceitei. (Entrevistado 03. Informação verbal)

Ele continua sua história contando que se afastou da igreja, o que diminuiu parte da pressão social, e dois anos depois tornou a procurar o amigo para aceitar o convite. No relato, ele pede alguns meses para entrar em forma, o que foi retificado pelo amigo que insistiu que o corpo do entrevistado já era satisfatório. E prossegue:

(...) Aí ele: Então, estou saindo do quartel agora, quando for umas 18h, 18h30 eu vou estar ali na Uruguaiana.

Eu falei beleza. Fui pra casa me arrumei e fui. [...] Fui andando com ele até o local.

Aí ele falou: Então, Entrevistado 03, não se assusta porque nada que os garotos que estão lá fazendo, você tem que fazer. Você vai para dançar e eu vou te apresentar à *drag*.

Quando eu cheguei lá. Eu tomei um susto. Porquê? Por que era uma sauna GLS¹⁴. Uma sauna GLS. Aí eu via os garotos tipo de toalha assim. Tipo os garotos de programa de toalha e tal (faz cara de espanto enfatizando na narrativa o choque do primeiro contato)

Eu arregalei os olhos e falei: Qual é Max? Pra onde é que tu me trouxe?(risada).

¹⁴ Acrônimo de Gays, Lésbicas e Simpatizantes. Termo comum na década de 1990 para designar estabelecimentos e locais abertos à comunidade homossexual. O termo caiu em desuso por ser excludente de outras representações. Sua utilização, além do anacronismo, indica como o trato comercial está acima de uma preocupação política por parte do entrevistado.

Aí ele me explicou: Não cara isso aqui é uma sauna GLS, que tem shows de stripper e tals, de rapazes. Esses aqui são os garotos de programa. Não é que você está vendo ali, você vai ficar fazendo isso não. Mas você só vai chegar e vai. Você é como se fosse um artista. Entendeu? Você é um artista. Então você vai dançar. E tal.

E nessa época existia uma *drag*¹⁵ muito, muito, muito famosa no meio que é a Lola Batalhão¹⁶. E a Lola Batalhão era conhecida por lançar novos talentos. Lançar novos gogos e ela sempre estava procurando rapazes assim para lançar. E a Lola tipo até hoje, ela foi para mim a única *drag* que tinha esse poder de lançar o gogo e tal, e instruir. Entendeu? Ela fazia tipo como se fosse uma escola de gogo. Entendeu? E foi quando eu cheguei no camarim e conheci a Lola batalhão. Aí ela falou comigo. Conversou comigo. (Entrevistado 03. Informação verbal)

Ele encerra a história contando como a *drag queen* o incentivou a se apresentar na mesma noite. Explicando o mínimo sobre o funcionamento do figurino de stripper. O que podemos observar desta narrativa é a repetição dos elementos míticos da jornada do herói. Campbell (1993, p. 40) assinala que o padrão da aventura mitológica do herói é a representação de rituais de passagem: “um afastamento do mundo, uma penetração em alguma fonte de poder e um retorno que enriquece a vida”. No mundo normal o chamado surge, é negado e depois aceito, encontra-se um guia e a jornada tem início.

“Como manifestação preliminar dos poderes que estão entrando em jogo, o sapo, que surgiu como que por milagre, pode ser considerado o ‘arauto’; a crise do seu aparecimento é o ‘chamado da aventura’. [...] Pequeno ou grande, e pouco importando o estágio ou o grau da vida, o chamado sempre descerra as cortinas de um mistério de transfiguração – um ritual, ou momento de passagem espiritual que, quando completo, equivale a uma morte seguida de um nascimento” (CAMPBELL, 1993, p. 60, 61)

As peripécias destas narrativas podem estar em diferentes níveis de internalização, no conflito entre o indivíduo e o social. O Entrevistado 05 segue este mesmo modelo em que o conflito vivido pelo herói é a “descida” mística às boates, não como frequentador mas em uma nova posição, acarretando outros perigos.

[...]quando você entra em lugar novo. Você entra pisando em ovos. e foi o que aconteceu comigo até um ano de trabalho na casa. foi o que acontece comigo e eu tinha esse preconceito, né? Quem trabalha lá é isso. Quem trabalha lá é aquilo. E quando você começa a trabalhar e vê que não é bem assim. Não é esse... E eu tinha medo de ... Meu principal medo era de as pessoas me verem. O Entrevistado 05 que é bailarino e te tacharem de alguma coisa. Mas conforme foi passando o tempo e eu fui vendo como era toda a situação, como era tudo ali. Você começa a impor entre aspas um respeito. Tanto de público, quanto dj, donos da casa, de *gogoboy* pra dancer, performance, bailarino enfim. E você vai botando uma... E hoje eu sou super... Assim faço com o maior prazer. Eu amo fazer. Porque eu amo estar no palco, então eu amo fazer. (Entrevistado 05. Informação verbal)

¹⁵ Drag ou DragQueen refere-se a uma expressão artística na qual criam-se personas com maneirismo, roupas e maquiagens que buscam exagerar significantes e papéis de gênero femininos.

¹⁶ Persona Drag de Arthur Araújo de Moura Filho, famosa personagem do carnaval e da cena LGBTQIA+ carioca. Rainha dos *Gogoboy*s, segundo o jornal O DIA. Arthur faleceu em 2014, aos 58 anos.

O mundo mágico do erótico está entre o prazer e o perigo. O principal interdito está nas relações sociais que se estabelecem fora deste mundo. O prazer do corpo em movimento na dança era negado aos entrevistados através de uma série de construções que associam a dança ao sexo, à exibição e ao feminino. Depois de sua jornada ao mundo do mágico, os entrevistados tomam o lugar de consciência apontado para estruturas anteriores citando por exemplo “cabeça fechada”, “preconceito” e “o que as pessoas vão pensar”. Mesmo posicionando-se de forma diferente em relação ao universo que passaram a compartilhar, não demonstraram um rompimento com a masculinidade hegemônica, mas uma negociação na qual o sentido foi reordenado percorrendo outras instâncias. A pessoa de quem parte o convite é grande importância para amenizar o conflito. O valor social da arte também é evocado durante a negociação que leva o agente à prática. Assim como Connel (2013, p. 55) observou nas masculinidades proletárias, uma disputa hierárquica é colocada na valorização da profissão. Não é “qualquer um” que pode exercê-la. Não se desconstrói a estrutura que negativa o trabalho masculino com o erótico, mas estratificam-se as pessoas repetindo a mesma estrutura que diminui o trabalho. Como vimos em Bataille (1987) e Durand (1993), de acordo como imaginário predominante, o masculino não pode “se oferecer” à conquista no jogo do erótico, uma vez que seu papel é a conquista, tomada e invasão dos regimes diurnos, que nos remete a estrutura de poder do patriarcado. Uma inversão deste papel leva ao homem que “se disponibiliza”, no jogo do erótico, para a posição do feminino seja na dança, seja na prostituição viril. Outro estigma que prefigura o mundo dos *gogoboy*s.

Ao se referirem aos “pedaços de carne” ou aos “garotos de toalha” os entrevistados revelam o choque de entrar em contato, mesmo que não diretamente, com uma prática carregada de valores negativos. Frequentar ou trabalhar no mesmo espaço onde a atividade de prostituição ocorre parece ter a capacidade de influenciar negativamente suas reputações. O estigma da prostituição se faz presente e é alvo de uma complexa trama argumentativa mantida pelos entrevistados, para se posicionar a uma distância segura sem, no entanto, desmerecer quem a exerça. Colocando mais uma gradação em seu convívio. Perguntados sobre a existência da prática de prostituição entre os dançarinos as respostas são quase sempre as mesmas, como destacado na fala do Entrevistado 03:

[...]eu não tenho essa linha de trabalho de programa. Porque assim, eu sou casado. Minha mulher dança também. E ela também não tem essa linha, são coisas que são gatilhos que você tem que ter na cabeça para fazer e eu não tenho esse gatilho para fazer. Então por isso eu não sigo essa linha de trabalho. Mas tenho amigos que fazem, pra mim é normal. É normal. Mas eu apenas não tenho esse gatilho para fazer. (Entrevistado 03. Informação verbal)

Ou como salienta o Entrevistado 02:

Pois é... e tem uns que entra mais na dança, pra se valorizar mais. Porque tipo assim, quem dança é mais valorizado (gesto do dinheiro novamente) nesse intuito. Tem até uns garotos de programa de sauna que começou a dançar para isso. Aí foda que queima todo mundo. Generaliza. Todo mundo acha que são todos iguais que todo mundo faz. Mas nem todos fazem. Vamos dar um exemplo: como polícia. Tem muitos policiais que não roubam. Tem muitos que são honesto. Mas tem muitos que são filhos da puta, roubam, matam. Invade favela, a casa dos outros, roubam as poucas coisas que os pobrezinhos lá tem. Estou dando um exemplo de como tem uns que fazem e outros que não fazem. (Entrevistado 02. Informação verbal)

A maior parte das acepções feitas pelos entrevistados acionam um aspecto de individualismo como forma de defesa de sua honra, sem que seja preciso entrar em conflito com seus pares ou com a atividade. A prostituição está presente em seus espaços de trabalho, entretanto exercê-la é uma escolha individual. A prática do sexo por dinheiro é vista como negativa e fonte de estigma para a profissão da dança *gogo*. Ainda que seja dança *stripper*, ou que as performances sejam executadas em saunas gay ou casas de *swing*¹⁷. Observamos que há uma valoração negativa da prostituição, mas o individualismo ameniza uma situação que foge ao controle dos entrevistados: A prostituição é uma prática presente nestes espaços.

O estigma da prostituição viril é uma das contradições negociadas entre as masculinidades subalternas. Néstor Perlongher (1986) apresenta um exemplo de negociação de sentidos entre masculinidades subalternas e a masculinidade hegemônica em sua análise da prática da atividade do michê. Apesar dos mecanismos similares entre o negócio do michê e a prostituição de travestis e mulheres, alguns sentidos escapam de similaridade. O autor não aponta a dominação ou hegemonia de determinada masculinidade na sociedade conforme o conceito cunhado por Connell (2005), mas as negociações de sentido que preservam o mito do macho ficam evidentes nos pontos que diferenciam as práticas; como, por exemplo, a falta de cafetões, exploradores diretos do trabalho sexual alheio. Os outros pontos são o posicionamento do michê numa "subespécie dentro de um tipo mais extenso: o macho ou bofe, um varão que sem abrir mão do protótipo másculo, nem necessariamente se prostituir, se relaciona sexualmente com bichas" (PERLONGHER, 1986, p. 21); a invisibilidade da prática, por se crer um ato tão absurdo, dentro do imaginário heteronormativo, que leva às forças oficiais de repressão a tratar apenas de travestis ao se referir à prostituição masculina; e, por fim, "os ares de fatalidade irreversível que impregnam miticamente a condição da prostituta"

¹⁷ Clubes ou casas de *swing* são espaços comerciais privados destinados à prática sexual de troca de parceiros entre casais, podendo a relação ser em dupla ou grupo.

(idem, p. 21), diferentemente da prostituição masculina que se enxerga como provisória, tendo os michês transferindo o peso do estigma aos clientes.

O aprendizado formal em dança tem um grande impacto na configuração prévia com qual os entrevistados passaram a encarar posteriormente a atividade. Os entrevistados que tiveram aulas de dança (balé, jazz, danças urbanas) demonstram um entendimento maior do processo de criação artística e possuem uma relação diferente com o mesmo. Nas figuras 11 e 12 observamos a performance de espetáculos que se utilizam de metáforas coreográficas mais elaboradas.

Figura 11 - “Dança contemporânea” no queijo



Legenda: Gogoboyz performam em grupo utilizando uma banheira e lira circense. Fonte: Página da boate The Week no Instagram. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/B4rnAqFn9C6/?utm_source=ig_web_copy_link> Acessado em: 10 de janeiro. 2021.

Figura 12 - “Dança contemporânea” no palco



Legenda: Gogoboyz e girl utilizam projeção como elemento cênico. Fonte: Página da boate The Week no Instagram. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/ByOMBXnHx82/?utm_source=ig_web_copy_link> Acessado em: 10 de janeiro. 2021.

O Entrevistado 02, ao discorrer sobre o processo criativo de suas performances na *The Week*¹⁸, cita estilos, movimentação e temas:

Depende do tema. Tem uma festa chamada *Safado* que aí é mais sensual. “Ah, gente. agora vocês se pegam, pode se beijar, pode sei que lá”. (imita fala da coordenadora artística da *The Week*) Estou falando assim aleatoriamente, “pode se roçar”. Mas não. Nem sempre. a maioria das vezes é assim..., Ou então é assim : “gente hoje é”... teve um dia que foi cartoon. A gente era histórias em quadrinhos.. Não sei se você chegou a ver. “Gente hoje é mais robzinho, mais bonequinho”. Mas, não necessariamente a gente vai ficar 100% do tempo na mesma movimentação. Mesmo estilo de movimentação. É mais para a gente ter um norte, para a gente seguir. Uma linha aquele dia. Mas a gente que improvisa. Tirando a abertura (...) Na verdade não é uma pesquisa de movimentação. É de estilo. Não sei se é fácil de entender. Mas por exemplo: teve um dia dos namorados que a gente colocou uma cama inclinada e a abertura aconteceu na cama. Eu e mais um só. Então a gente foi só balé contemporâneo. Não era street, hiphop, (inaudível) nada disso. Era balé contemporâneo. Então a (coordenadora artística da *The Week*) falou: gente eu quero isso. Então a gente montou a coreografia, nós três. E dali nas outras entradas, que não era abertura, a gente fez seguindo esse estilo que é dança contemporânea, que era o que o tema pedia. Tem dia que ela fala, gente não dá pinta. (contrariado) Mas isso é raro. Mas a maioria dos dias é livre. (Entrevistado 04. Informação verbal)

A liberdade da qual os *gogoboy*s desfrutam em sua criação tem por base a confiança na capacidade técnica dos mesmos e parte na prevalência, demonstrada pelos organizadores, da estética corporal sobre uma poética dos movimentos. A disputa moral entre a Noite (sedutora e traiçoeira) e o Trabalho (justo e edificante) torna-se o mito que prefigura a narrativa dos homens que dançam sensualmente, dentro da *Mimese I* descrita por Ricoeur.

3.5 Configurando-se em desejo

Dadas as forças que estão previamente instaladas na sociedade, compreendemos que os *gogoboy*s negociam o sentido de suas masculinidades por entre estruturas imaginais, de modo coerente ou ignorando contradições, a fim de garantir a pacificação de contradições internas. Passemos observar os referenciais eróticos materializados em seus corpos, através de dança, exercícios, fármacos, roupas, movimentos e atitudes. A nudez ou semi-nudez, em si, não é fator determinante da sensualidade da performance, como pontua Nízia Villaça (2020) em artigo sobre as semiologias do erotismo e da pornografia na arte e na mídia. Bustos, nádegas e órgãos sexuais podem ser vistos em estátuas gregas e quadros renascentistas; a descrição detalhada de um ato sexual pode

¹⁸ Casa noturna com filiais no Rio de Janeiro e São Paulo voltada para o público LGBT, mas não excludente. Famosa na cena eletrônica, a filial do rio de Janeiro inovou ao contratar uma bailarina para ser a coordenadora artística. Misturando diferentes estilos em seu corpo de baile, a *The Week* Rio de Janeiro rememora os espetáculos de dança dos teatros de revista.

causar náuseas se estiverem em linguagem médico-policial ou pode ser um deleite nas palavras de um poeta.

Para que o *gogoboy* performe de maneira eficaz é preciso que um sentido erótico seja posto em cena, a fim de potencializar os afetos eufóricos e libidinosos. As emoções são o elemento de interação e correspondência no grupo social, no qual se aprende como expressar fisicamente a emoção sentida. Portanto, para que a comunicação se estabeleça é preciso fazer da carne signo codificável em determinado sistema cultural. Uma vez aprendida a codificação, torna-se possível o uso do corpo e das emoções em representação, expressão intencional com objetivo claro.

Isso nos permite pensar que o papel do sensível na produção de sentido no campo midiático se dá, por vezes, em detrimento de uma consciência corporal e mais no sentido das técnicas corporais já introjetadas ou da disciplina aprendida. É desse modo que corpo e emoção se aproximam no processo midiático de construção de representações, de reforço de imaginários, de produção de sentidos. (SIQUEIRA, 2015. p. 23)

Para alcançar o corpo que represente um tipo ideal, uma série de concessões devem ser feitas à rotina de disciplinarização da carne. Com os dançarinos *gogoboy*s não é diferente. Seja na busca do volume, definição, flexibilidade ou resistência, dietas, exercícios e fármacos fazem parte do cotidiano destes exemplos encarnados de masculinidade midiática. Muitas vezes, abrindo mão de vivências que representam. O Entrevistado 02 necessita de uma rede de apoio de familiares para conciliar seu trabalho, vida doméstica e cuidado corporal:

Então, com esse negócio de dieta para manter o corpo. Eu levo as comidas durante o dia. Acordo. Eu acordava tarde. Na verdade acordava cedo, fazia meu aeróbico de manhã porque gosto de fazer um aeróbico em jejum. Voltava e dormia até 11 horas. Pegava meu filho, levava ele para (comunidade em que nasceu) porque quem cuida dele é uma prima minha, desde meses de idade. Ele chama ela até de mãe. E ela dá banho nele, levava ele para o colégio. Aí deixava ele e ia direto para a academia, treinava, de lá voltava para (comunidade em que nasceu), pra minha mãe porque eu moro aqui no meu apartamento, mas minhas coisas ficam todas na minha mãe, roupas... aqui só fica meus suplementos. A primeira refeição que eu faço de manhã é na minha mãe, é minha tia que cozinha pra mim. Enfim da academia, vou para minha mãe, faço minhas refeições, aí o horário dele sair do colégio é 17h15. Pego ele no colégio, volto para minha mãe de novo, pra minha prima cuidar dele. Então tendo show, os de sauna são sempre esse horário 21h da noite. Aí me programo, levo minha comida, o figurino que vou fazer o show. Aí tem sempre um show na sauna e um no swing. Mas o show de swing é sempre mais tarde. É tipo entre uma e uma e meia da manhã. E o show da sauna é cedo. Então eu fico fazendo hora na rua, fico no carro, fico na sauna até a hora de fechar, depois vou para o outro show e chego em casa tarde, né? Tipo duas e meia da manhã, três horas estourando. Ainda mais quando o show é na barra da tijuca, esses lugares longe. [...]. Tem que ter um meio de locomoção, porque não tem como. Não tem condução. É horrível de condução. E se você for pagar uber, o cachê que você ganha vai embora no uber. Então, ou você tem que ter um carrinho caidinho ou uma moto para trabalhar. Aí sim dá para você pegar dois ou três. Eu já peguei até quatro shows em uma noite. Tipo, marcando certinho os

horários. Puxadão. Cansadão. Mas de boa. Não vou negar trabalho.(Entrevistado 02. Informação verbal)

A descrição da rotina do entrevistado demonstra um dia voltado ao cultivo do corpo e ao trabalho. Erotismo aparece restrito ao palco, na encenação do afeto. O depoimento do entrevistado 04 corrobora a ideia de que a dedicação à disciplina do corpo ocupam quase integralmente o tempo dos dançarinos, atrapalhando inclusive a formação de laços afetivos:

Quem passou por escola de balé e companhia. ..sempre... existe até um meme assim “não posso. Tenho ensaio” está acostumado com isso. Porque eu passei a minha vida inteira não indo nos eventos de família. Minha vida inteira. Eu comecei a dançar tarde. Comecei com 17 para 18 anos. Eu tenho 33. minha vida toda as pessoas já sabem. Entrevistado 04 está trabalhando, né? Por que já sabiam que eu estava trabalhando. E eu nunca fui muito família, assim sabe? Família de primos e parentes, a não ser mãe e pai. Mãe e mãe. (risada) E aí eu nunca... às vezes eu ia, tinha que sair de uma festa para ir pra The Week para me preparar porque às vezes eu estava em um churrasco ou estava em uma festa. Ou chegar na festa depois. O que é raro porque a gente sai de lá às 5h da manhã. Mas eu nunca liguei muito não. Assim, eu não liguei. Mas eu já recebi cobranças. “ah você nunca vem”. Ou “ah tava trabalhando, né?” (voz de desdém). Ou minha mãe chegava carinhosamente para falar. “Cara, você precisa comparecer aos eventos”. Porque às vezes eu estava em casa e não queria ir. Eu já estava acostumado de não querer ir, de não poder ir. Mas assim eu vivi muitos anos assim. Então as pessoas se acostumaram de não me ter. (Entrevistado 04. Informação verbal)

Encontros amorosos e romance também são prejudicados, conforme relata o entrevistado 05:

É isso. é me dividir em vários. tem coisas assim. que é estranho falar. a gente é meio louco. mas tem coisa que a gente reza pra dar certo. porque tem tudo pra dar errado. quem trabalha mesmo com isso. faz dois, três (trabalhos). graças a deus eu faço isso. e tem tudo pra dar errado. porque às vezes você está em uma gravação em Curicica e você tem que estar 7 horas da noite no centro da cidade para um ensaio da The Week, que depois você já fica do ensaio pra poder fazer à noite. ou seja você vira.[...] vida amorosa, eu agora sou uma pessoa que deixa muito fluir e ver no que dá. como a gente trabalha muito e então é difícil você tirar um tempo, ainda mais no final de semana. que são os dias sexta, sábado e domingo são os dias que mais trabalho. então é difícil. só se você tiver alguém que é do meio. às vezes é uma pessoa que você conhece exemplo na The Week, então na noite, em qualquer noite. sabe um aniversário de 15 anos, enfim que existe essa possibilidade. (Entrevistado 05. Informação verbal)

Observamos que a experiência afetiva é diminuída em detrimento da construção do corpo comunicacional (aparato biológico que serve de suporte simbólico, matéria viva transformada em significante) por meio de técnicas e disciplinas. Parte da técnica se dá na escolha de outros signos, dentro do sistema simbólico delimitado pela cultura, que são incorporados à performance encenada. Os entrevistados acionam diversos elementos do cotidiano, da cultura das mídias e da indústria pornográfica a fim de alcançar seus públicos.

Eu tenho algumas performances bem legais. Eu tenho o show do Jason, tenho um show bem maneiro também que de um palhaço assassino. Mas esses de terror eu gosto de usar muito em épocas de halloween, época de carnaval, ou uma festa

que vai ter baile de máscara, umas festas temáticas. Não uso muito no dia a dia. No dia a dia é muito é Bope, operário que as mulheres gostam, roupa do exército, bombeiro. Mas eu procuro fazer umas coisas diferentes. Eu faço show de um lutador de boxe. Eu faço show de uma roupa de hiphop tipo de Magic Mike, desse filme de Magic Mike. Faço um show de gladiadores que, porra, é um dos meus melhores shows (fala sorrindo. Ênfase) Faço a performance maneira mesmo. Tem uma trilha sonora com algumas falas do filme 300, eu faço a performance como se estivesse dublando, falando na voz do ator e depois aqueles barulhos de espada, enceno né? Depois se quiser te mando o video. Então é assim, cara. Sai tudo da minha cabeça. Montagem de música. Figurino, a porra toda. (Entrevistado 02. Informação verbal)

O entrevistado cita, além dos uniformes que remetem a trabalhadores braçais e das forças de segurança, três filmes hollywoodianos em suas personificações demonstrando alguns deslocamentos que podemos observar. Jason é o personagem da franquia de filmes de terror e suspense "Sexta-Feira 13", veiculada entre os anos 1980 e 2000, um morto-vivo mascarado que assassina violentamente jovens campistas; "Magic Mike" é o título de dois filmes, em sequência, que apresentam a história de um jovem que entra para o elenco de um clube de stripper para o público feminino; "300" é um filme inspirado em uma revista de história em quadrinhos homônima que narra como o Rei Leônidas e seus 300 soldados enfrentaram as tropas persas na batalha de Thermopylae, tendo destaque para as batalhas sangrentas, irreais abdômens e "armaduras" de batalhas compostas de elmo, lança, escudo, capa, sandálias e sungas de couro (Figura 18).

Outro *gogoboy* discorreu longamente sobre a criação de figurinos e performance inspirado no seriado espanhol "La Casa de Papel" (Figura 19), em que terroristas ou revolucionários realizam um assalto com reféns à Casa da Moeda da Espanha. Durante a descrição do processo e da cena, o entrevistado manteve o sorriso todo o tempo, demonstrando seu interesse no assunto, inclusive diferenciando suas escolhas de acordo com o público.

Figura 13 - Espartano



Legenda: Performance inspirada no filme "300".

Fonte: Página do Clube do Batom no Instagram. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/B7ezsVrnBHc/?utm_source=ig_web_copy_link> Acessado em: 10 de janeiro. 2021.

Figura 14 - "La Casa de Papel"



Legenda: Apresentação inspirada em série televisiva.

Fonte: Página do Clube do Batom no Instagram. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/B4vu6ljHLdJ/?utm_source=ig_web_copy_link> Acessado em: 10 de janeiro. 2021.

A diferença que tem, não é... como vou te explicar isso? A diferença que tem é mais nos figurinos, entendeu? Tem figurinos muito elaborados que, assim. Tem figurinos que se eu for dançar numa boate gls, com músicas, com certas músicas, eles vão nossa que legal. Arrasou. Tal. Agora se eu for dançar pra mulher, ela vai olhar pra mim pô! O que é isso? Estou vendo um gay no palco? Tipo assim. Entendeu? Porque tem essa diferença. (ele sorri e procura as palavras. Não quer parecer preconceituoso). Tipo, pesa muito. Por exemplo, tem shows que eu tenho que fazer na 2a2, que eu vou fazer num clube gls que não vai rolar. A galera não vai gostar. Entendeu?

Entrevistador – Como assim? Tem algum exemplo?

Então. Tem um show que eu tenho. Por exemplo, eu tenho uma roupa de samurai que ela é tipo, muito elaborada, entendeu? Tem muita roupa, muita coisa. Então quando eu vou fazer uma performance em uma casa de swing, não fica muito legal. Porque é muita roupa, é muita coisa para tirar. O show fica muito cansativo[...] Eu vou lá e faço. Mas só que a galera não curte muito. Não acha muito legal, No Clube do Batom, ela até já deu certo essa roupa, já. Algumas pessoas me elogiaram gostaram da roupa tal. Mas só que na boate GLS, ela já é por conta de, daquela, do show de drag. Não sei se você já viu show de drag, como é elaborado as roupas das drag, muita coisa e tal. Então por isso a roupa dá muito certo. A galera gosta muito do samurai. Entendeu? É mais ou menos isso. (Entrevistado 03. Informação verbal)

A percepção do entrevistado de diferença nas respostas dos públicos parece estar atrelada ao ritmo próprio das casas em que se apresenta e seu gosto pela opulência no espetáculo do que a uma crítica efetiva a sua performance. A noção do que é sensual na performance remete a elementos externos, mas atravessa o corpo. O Entrevistado 05 enfatiza a busca do público ao responder sobre seu preparo físico.

[...] As pessoas vão lá pra também, além de ver a arte e ver a dança, é ver o corpo, ver o seu rosto, ver se você está apresentável. Isso é muito (ênfase). Tem casas que pedem isso. Não quero dancers assim, assado. Infelizmente é aquela coisa... infelizmente não sei nem como falar isso. Eu, graças a Deus, nunca passei por isso, por essa situação. Mas eu tenho amigos que já passaram por essa situação. Que trabalhavam na casa, aí mudaram o corpo e não trabalham mais. Mulheres também. Não é só homens que trabalham na The Week. Mulheres trabalham também. Bailarinas. E aí é a mesma coisa. Tá com o corpo diferente, não dá pra fazer. Claro certas coisas dá pra você fazer. Óbvio. Certos figurinos e tudo o mais. Para uma performance específica que não vai ter corpo é mais arte. É mais encenação. Aí sim. Mas na maioria das vezes precisa. A gente tem que assim, tem que acabar... eu me cuido sabe. Mas não é uma coisa pra isso. Eu não me cuido pra isso. Eu me cuido justamente porque eu gosto, sabe. Eu gosto de me alimentar bem. Eu gosto de treinar. (Entrevistado 05. Informação verbal)

Apesar da estética dos corpos que performam na noite ser um elemento crucial, a erótica não se resume à plasticidade e proporções do físico. O entrevistado 02 ilustrou a sensualidade para além da visualização do corpo, por exemplo, ao falar sobre o preconceito sofrido quando começou em seu trabalho. Ele narrou como outros jovens, conhecidos seus, insinuavam que ele deveria ser homossexual, devido a sua escolha de carreira. Mas, ao perceberem os ganhos financeiros e a atenção feminina que o entrevistado desfrutava, os perseguidores pediram sua ajuda para também dançarem na noite.

Isso não é assim não maluco. E tinha uns caras até com o corpo legal, mas assim cara... a parada. Eu não sei se você vai concordar comigo. Não adianta você ser só bonito, ter o corpo bonito, ter um sorriso bonito, ter uma piroca desse tamanho. A parada é um conjunto, parceiro. É um pouco de cada. Não adianta você chegar, sou bonito, chegar lá vai ficar dançando igual o Tropeço¹⁹. Não adianta. Ou então tu entra em uma aula de dança e vai tentar se especializar naquilo. Por que não adianta ser só bonito, ser só forte. Ter só o corpão. Não adianta. Ou vai se manter durante um ano... como já vi muitos. Dura um ano ou dois. Hoje cadê? Sumiram. (Entrevistado 02. Informação verbal)

Para além da nudez, que não acontecem em todas as apresentações, a sensualidade está no uso dos corpos, seu deslocamento no espaço e a disposição para interagir com o outro, conforme apontam os relatos de *gogoboy*s. Para o Entrevistado 04, o erótico reside na atitude e isso faz parte da performance.

A gente tem que ter essa característica sensual. Não porque a gente está pelado, quase, na maior parte das vezes. Só de sunga. Mas sim porque é o propósito. Mas as vezes não. É uma dança contemporânea e tudo bem. Mesmo que seja uma barriga de fora, tem mais roupa, mais tecido. E mesmo assim depende muito. A gente caracteriza o sensual quando está pelado e nem sempre isso é uma verdade. Né? Então a gente traz essa eroticidade quando está com roupa também, às vezes. Aí numa atitude. Numa movimentação ou numa peça entre dois bailarinos. (Entrevistado 04. Informação verbal)

¹⁹ Referência à franquia de filmes e desenhos animados Família Addams. Cujo, personagem tropeço é um mordomo com feições e movimentos robóticos que remetem ao clássico monstro de Frankenstein. Aqui o entrevistado faz uma referência a uma movimentação de pouca amplitude, gestualidade e desenvoltura.

A narrativa do Entrevistado 03 concorre para esta ideia. Ao ser questionado sobre seu processo de criação das performances, ele afirmou refletir o desejo sexual de sua plateia. Sem que, no entanto, tenha feito qualquer levantamento junto ao público. Sua busca por elementos de excitação percorre um imaginário de masculinidade que ele acredita ser partilhado com cada público específico.

A inspiração vem de pesquisar, mesmo. Olhar as coisas na internet. Eu vou vendo coisas aleatórias e do nada eu vejo um figurino legal e falo assim cara isso aqui pode ser um figurino. Dá para desenvolver essa ideia? Aí eu começo a olhar, começo a olhar, aí eu tenho que pensar: se tem mulheres. Por que assim, eu não faço show só para mulheres, faço show em boates, gls, faço show em sauna gls, faço show em casa de swing, faço show em clube das mulheres. Então eu tenho que pensar num todo. Se isso desperta fetiche em alguém. Será que isso desperta fetiche em alguém? Eu começo a pensar por aí e tal. Depois que eu vi esse figurino que eu achei legal. Aí eu penso. Pô achei legal esse figurino, será que desperta fetiche? Desperta. Aí daí eu começo a desenvolver a ideia. Entendeu? [...] E assim, minha inspiração eu tiro disso. Eu estou vendo uma coisa na rua, na internet, vi aquela roupa, achei legal, pensei se dá para encaixar no show. A primeira coisa que eu penso é vai despertar algum fetiche em alguém? Vai deixar a pessoa: Caraca. Nossa. Que legal. Aí eu vou lá e faço. (Entrevistado 03. Informação verbal)

Tornar-se fetiche é uma estratégia comunicacional com o objetivo de alcançar o afeto erótico do público. O corpo deixa de ser parte de um sujeito e, em processo mimético, passa a ser puro símbolo, encarnando a fantasia lúbrica de determinada masculinidade. Outra operação de sentido realizada no corpo que performa é a sinédoque do pau duro, na qual o pênis ereto seria, por extensão, referência do prazer masculino. Um prazer encenado e, que por ser expresso no corpo, dispõem de técnicas e disciplinas para sua encenação. O entrevistado 03 contou como se prepara para entrar no palco em ereção ao descrever a diferença entre os espetáculos de acordo com as casas na qual se apresenta.

nas casas gls, nas saunas não é só você de gogo. É você mais um gogo, mais dois gogo. [...] no intervalo que eles dançam, você está no camarim se preparando, quando eles terminarem de dançar você entra, mostra lá o nú total, volta para o camarim. Você tem esse espaço. Agora, clube das mulheres e as casas de swing não tem, esse show muito extenso, geralmente sou eu e uma gogogirl, sempre. Aí você tem que entrar amarrado. A gente chama de entrar amarrado. Você dá como se fosse um nó no elástico da camisinha lá por trás, do seu pênis e do seu saco, tipo aquilo fica apertado, aquilo aperta, prende a circulação e você sobe no palco. Um dos motivos que eu fico muito nervoso é isso. [...] então aquele som alto, pessoas falando e você tem colocar, tem que estar excitado, tem que estar com pênis lá ereto, porque se não, reclamam. Senão vão reclamar. E você tem aquele tempo certo. (Entrevistado 03. Informação verbal)

Esta rotina foi confirmada pelo Entrevistado 02 que criticava as condições de trabalho e remuneração oferecida pelos donos de estabelecimento.

as pessoas acham que fácil fazer aquilo ali. Não é. (sorrindo) Não é fácil. Não é para qualquer um. E tem alguns truques que a gente usa para fazer, que eu queria ver os donos das casas. Te digo os donos de casa de show, homens fazer o que a gente faz. (ar de superioridade). Porque é muito doloroso fazer o que a gente faz. Não sei se você sabe o que eu tô falando. Mas cara para gente fazer o show excitado, a gente tem que amarrar a porra do pau. (risada de desdém, deboche) tem que amarrar com anel e dói pra caralho aquela porra. Desculpa estar falando até palavrão. (...) Mas vai ficar com a porra do piru amarrado com camisinha. A gente rasga a camisinha. Faz um laço. De um anel você faz dois e bota lá entre o saco e o pênis. Já estourei vários vasos do piru fazendo essa porra. Só eu não. Um monte de amigo. Tu acha que isso não vai me prejudicar futuramente? (Entrevistado 02. Informação verbal)

Figura 15 - Ereção como performance



Legenda: Natural ou artificial, o pênis ereto é usado para performar excitação sexual e disposição para a troca erótica com o público.

Fonte: Página do Clube do Batom no Instagram. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/Bxqf60DnGYi/?utm_source=ig_web_copy_link> Acessado em: 10 de janeiro. 2021.

A excitação aparente (Figura 15) é exigência nas apresentações em casas e festas onde o sexo faz parte do contexto de forma mais explícita. Esta substituição do todo pela

parte pode ser compreendida como manifestação do falocentrismo de nossa sociedade, na qual o homem/masculino é o detentor do prazer/poder e o feminino/mulher parte de um permanente estado de falta. De acordo com o relato do Entrevistado 06, nas boates, festas e danceterias, a ereção do dançarino não é uma necessidade, "dependendo do seu trabalho. Se você for só stripper e tal existe sim esse costume nas saunas e tudo. Só que é algo que eu não faço. E pro palco de danceteria talvez eles até façam isso para poder chamar mais atenção. Ou pra vender melhor o peixe deles" (Entrevistado 06). O que nos leva a observação de como o corpo dos gogboys, enquanto veículo e mensagem, se altera em relação ao público receptor e ao contexto de recepção. Segundo relatos dos gogboys alguns temas e figurinos facilitam a performance por uma questão de identificação pessoal.

É uma coisa muito do dia, da noite que você está. Que eu digo é essência. Parece meio louco assim. Mas se você sobe no palco e a galera está muito pilhada e a música está muito (gesto com a mão subindo)... Tanto como a gente já falou ao contrário, a gente volta pro camarim assim, nossa senhora está muito ruim hoje, né. Tipo, do dj ou das músicas que não combinam com a gente. Tem isso. E a temática de performance que eu gosto de fazer são sempre as mais teatrais e que são dançadas. Não é simplesmente vestir um figurino chegar lá e dançar.[...] Você tem que entrar meio que no personagem, porque não é simplesmente vestir aquele figurino. Estes são os melhores e os melhores com retorno do público. [...] A gente para o primeiro dj, quando termina o set dele, para fazer a performance de entrada e já seguir com o outro dj, durante uns 15, 20 minutos. Então isso para a casa. Então assim se você para a casa, e se você não souber entreter o povo, já era. O cara está ali pra dançar. pra beber, pra dançar, para curtir o som. e aí a gente começou a receber o totalmente oposto disso. era as pessoas parando e olhando para você e vendo aquilo tudo parados. parados (simula o olhar do espectador atento). (Entrevistado 05. Informação verbal)

Ou como aponta o Entrevistado 04 é preciso que os corpos comuniquem para além da estética porque "tem aquele perfil de pessoas que vão querendo ver corpos de *gogoboy* bombadão. Gostam de ver corpos, gostam de ver definição. Mas que tenha movimento" (Entrevistado 04) Os dançarinos tomam a reação do público como parâmetro da efetividade de suas performances. Baseando-se nas expressões de sentimentos realizadas pelos espectadores das apresentações, variando suas observações, e buscando melhoras, conforme o gênero da plateia.

Quem avança mais... Eu acho que o público feminino. As garotas são mais... Elas chegam na boate, estão bebendo, ficam mais soltas, entendeu? Aí você tem que controlar um pouco mais. O público GLS, eu acho que eles respeitam um pouco mais. Até por conta da rotina, não sei se é essa a palavra, de como é preparado o show, a liturgia do show, não sei se é liturgia que eu uso, como é feito o show. Tem como você controlar mais o GLS. O GLS você faz a maior parte do show no palco. A maior parte do show é no palco, aí você desce do palco, chega na frente do cliente, aí dá uma dançada na frente dele assim, vai em outro dá uma dançada. Você pega uma mão e passa tipo aqui assim, tal (passa a mão no peitoral). Volta

para o palco. Entendeu? Você só dá essas aparições no meio do público e continua seu show no palco. Um show um pouco mais dançante. Agora, em casa de swing e em clube das mulheres, você tem que ter uma interação mais forte. Você tem que chamar a pessoa pro palco, você tem que fazer alguma coisa, alguma interação com ela ali no palco, algum movimento com ela no palco. Então nessa que você está chamando a pessoa no palco, às vezes a pessoa já vem cheia de mão. Às vezes você pega uma pessoa que está um pouco alterada na bebida. Aí chega no começo do show. Pô tu acabou de entrar, fez um minuto e meio de show, aí a pessoa já mete a mão na tua calça e puxa. Aí já briu a tua calça, já acabou teu show. Entendeu? Você tem que estar lá e estar pensando nisso tudo. Você não pode estar deixando. Botou a mão na tua calça. Põe a mão aqui assim já (sinaliza como se puxasse a mão na cintura e na barriga). Mas só que tudo com aquele sorriso, com aquela leveza, entendeu? Pra tirar, entendeu? Porque às vezes você pode acabar com teu show ali. (Entrevistado 03. Informação verbal)

O Entrevistado 03 percebe a interação do público feminino como empolgação desmedida, que necessita de controle. Já o Entrevistado 04, mantendo uma postura mais crítica às condições de trabalho, tem uma percepção mais negativa da reação do público feminino.

O público feminino é muito agressivo. As mulheres arranham, as mulheres mordem. A mulher mordeu meu piru, cara. Mordeu meu pau. Com o piru amarrado eu fiquei com o piru murcho, porque machucou. Uma vez arrancou sangue. Isso numa casa de swing que é difícil de acontecer, mas acontece. Em clube das mulheres, direto. Elas te arranham, te dão tapa. E acham que você está ali para isso. Mas não estamos. A gente não está ali para isso.

Entrevistador - E o público gay tem esse mesmo tipo de reação?

Não. Respeitam pra caralho. Se você não der brecha, eles nem te encostam. Cara, sem... Não digo que não tem uns que são abusado. Sempre tem uma ovelha negra no meio da galera. Mas, assim. É muito muito difícil. Só se você der liberdade. Aí é com você. Mas se você não der liberdade, não. Eles não fazem nada. Só ficam olhando. Tem uns que tem até vergonha. Tu pega a mão assim e faz assim. (pega a mão esquerda pelo pulso e desliza a mão direita espalmada pelo peitoral. Rindo) Lá no TvBar mesmo. Eu danço, danço, danço. Aí pô ele (o contratante) pede para interagir com o público. Eu sem problema nenhum. Interajo. Tendo respeito, né? Interajo. Danço com uns. Porque lá também frequenta mulher. Aí a gente pode pegar mulher pra dançar também. Aí peguei um pra dançar. Ele ficou todo assim. (Rindo. Se afasta da câmera. Encolhendo os ombros e balançando as mãos abertas e espalmadas como se estivesse tremendo. Simboliza que o cliente com quem interagiu ficou tímido, envergonhado ou com medo) Aí eu fui peguei a mulher. A mulher vai. A mulher começou a dançar comigo. Aí uns e outros falando lá. "Ah, aqui é boate gay." Aí o dj falou "ué?! Ele está puxando vocês. Está interagindo com vocês e vocês estão fugindo. Estão com medo do cara" Entendeu? Eles respeitam tanto ou assim, sei lá, deve ficar com medo. Pô um cara grandão, careca, o cara vai (se joga para frente a da câmera. Simbolizando desafio, ameaça) tem até medo do que eu posso fazer com ele assim. Mas não faço isso não. (Entrevistado 03. Informação verbal)

Os posicionamentos e contradições expostos nos depoimentos nos dão pistas sobre as construções simbólicas que atravessam as relações de gênero e sexualidade no contexto das apresentações de *gogoboy*s em boates. Os dançarinos afirmam que nas apresentações em que o público masculino esteja presente (boates, saunas e casas de swing) há uma relação de respeito e mesmo pouca interação. Entretanto, afirmam que, na

maior parte do tempo, a performance é realizada no palco, garantindo um distanciamento mesmo que do espaço cênico. A interação acontece pelo olhar, mas não em flerte. As mãos dos espectadores participantes são conduzidas ao peitoral, não se menciona costas ou cintura. O tamanho e a postura de ameaça do dançarino também são informados como possíveis motivos do distanciamento. Quando o público feminino é majoritário a interação é maior, assim como os riscos ao qual são expostos. Eventuais abusos só ocorrem com o público masculino gay masculino se "você der liberdade", enquanto que o público feminino é preciso "controlar um pouco mais", uma vez que estão em posição simbolicamente superior no status de clientes, deslocamento que não ocorre cotidianamente em uma sociedade androcentrada. Assim, o uso da sinédoque do pau duro, o falseamento da excitação e exibição do prazer/potência masculina, torna-se um recurso utilizado pelos dançarinos de acordo com elementos que não partem de seus próprios afetos, mas relacionam-se a elementos outros como exigências dos contratantes, objetivos lúbricos do local, proxêmica e interação com o público e a quantidade de homens presentes na plateia, não importando tanto a orientação sexual dos mesmos. Como dito anteriormente, no imaginário da masculinidade, honra é a qualidade entre os iguais, mesmo que estes estejam em relação de "Subalternidade" e "Cumplicidade". A relação com alteridade apresenta, por sua vez, o "perigo" do encontro erótico, portanto a honra do macho deve ser observada a todo momento, para que se mantenham viris e dominantes na encenação que venham apresentar ao público.

3.6 Refigurações possíveis

A expressão erótica de corpos masculinos exposta ao consumo cria um deslocamento na ordem simbólica vigente que leva os agentes a negociar sentidos entre a norma social e a vontade individual. Nesta arena, novas configurações podem surgir da concorrência entre os sentidos com possibilidades de criar novas estruturas menos excludentes. A masculinidade hegemônica ainda aciona metáforas de dominância, disputa e violência que ressoam na violência simbólica incorporada no habitus das audiências, demandantes de mais imagens dessas metáforas para consumo erótico.

Não pretendemos fazer uma previsão das configurações que as estruturas sociais adotarão, mudando ou mantendo a dissimetria de poder entre os gêneros ou entre as diferentes masculinidades. Observamos, tão somente, as possibilidades imaginais que despontam nas narrativas dos entrevistados, tendo possibilidade de emergirem no campo

social disputando lugar na arena simbólica. Parte destas possibilidades tem origem na materialidade dos corpos usados nas apresentações; uma vez que não são as máquinas biológicas cujos sentidos estão atrelados a funções específicas, tampouco páginas em branco nas quais qualquer sentido pode ser inscrito. Como afirma Connell (2005), "*Bodies, in their own right as bodies, do matter. They age, get sick, enjoy, engender, give birth. There is an irreducible bodily dimension in experience and practice*"²⁰. Por isso, os signos da masculinidade e da sexualidade precisam ser negociados constantemente em relação ao corpo do indivíduo.

A dança, enquanto atividade física, impõe sua cota de desgaste aos corpos. A técnica cria a ilusão da facilidade, mas a potência e o vigor dos corpos sofrem uma diminuição ao longo do tempo. O envelhecimento, entretanto, torna-se uma preocupação maior para os *gogoboy*s não tanto por um cuidado com a saúde, mas por uma desvalorização estética da velhice. O erótico comercializado está profundamente atrelado a uma imagem da juventude. O prazer de dançar ganha, assim, uma limitação no tempo do corpo que vai expressar uma erótica masculina na noite. Para o entrevistado 05 saber quando e se vai realmente parar é uma questão:

Eu sempre me faço essa pergunta. E sempre me fazem essa pergunta também. Até quando você vai continuar, não sei o quê. Porque tem sempre a coisa da idade. Que as pessoas tem sempre muito isso. A idade, a idade. Eu tenho 37 anos. Eu não me acho uma pessoa de 37 anos e não digo nem a aparência, digo a cabeça, sabe. E eu ainda me vejo trabalhando com isso. [...] Eu ainda me acho novo e com o biotipo novo, agora falando né, com biotipo novo pra continuar ainda a fazer várias coisas e a força, sabe, força de vontade, disposição. [...] Às vezes eu tenho isso na minha cabeça, eu falo assim: cara, quando eu faço uma peça de teatro musical como eu fiz (nome da peça) da (atriz de musical com mais de 60 anos de idade), cantando, dançando e atuando. Era uma hora e pouco ela sozinha no palco, cantando dançando e atuando. Então eu penso cara por que eu preciso ter uma data para parar? Preciso ter uma validade? (Entrevistado 05. Informação verbal)

Apesar de declarar que possui vontade de continuar na dança, o entrevistado expõe a preocupação com o "biotipo novo" e demonstra interesse em migrar para o teatro musical mudando assim sua área de atuação. Sua formação artística em dança abre oportunidades para permanecer no ramo, mesmo modificando a carreira. Para aqueles que dependem unicamente da estética, a expressão artística está fora de cogitação no longo prazo, como demonstra a fala do Entrevistado 03.

²⁰ O trecho correspondente na tradução é: Corpos, apenas por serem corpos, importam. Eles envelhecem, adoecem, gozam, geram, dão à luz. Há uma dimensão corporal irredutível na experiência e na prática.

Eu estou já há muito tempo nessa estrada e por enquanto que as coisas estão meio difíceis e ainda está tendo trabalho, ainda tem as casas que eu gosto, eu ainda vou fazer. [...] Vou voltar a estudar e seguir a profissão que eu quero. E assim que eu me estabilizar, que fizer as coisas que eu quero, eu já paro. Eu paro de dançar. Porque, na verdade, eu já queria ter parado de dançar, mas como não teve como, não parei de dançar e vamos ver se eu consigo manter as coisas, por enquanto eu continuo dançando, mas o mais rápido possível que eu conseguir me estabilizar em outra linha de trabalho eu vou parar de fazer, parar de dançar. (Entrevistado 03. Informação verbal)

Para o entrevistado 04, a mudança de carreira também figura como solução para a vida financeira. Entretanto, o prazer encontrado na dança é algo do qual não abre mão, mesmo que o próprio corpo se imponha como limitação.

Eu tenho um osso a mais no joelho. Quando eu comecei a dançar o meu joelho travava. E, esse osso, ele é solto. E ele pegava entre as minhas articulações e eu caía porque meu movimento travava e eu caía de cara no chão. E eu comecei a cuidar e ir no médico, no ortopedista até especialista em joelho, na época, e ele disse 'Entrevistado 04, se você não parar de dançar, você vai ter artrose com 30 anos'. Aí eu falei. 'Então eu vou. Vou ter artrose com 30 anos'. E eu nunca parei de dançar e eu nunca operei o joelho que eu tinha que operar, nem a articulação. E adaptou. Meu joelho não travava mais. Quando tinha muito trabalho ele reclamava, ficava inchado. Mas só vou parar de dançar quando eu não aguentar mais. Quando meu corpo não aguentar mais. [...] Então eu posso trazer a dança um pouco para trás, até por essa questão financeira. Mas eu nunca vou largar. Jamais vou deixar de dançar. Só quando meu corpo disser 'Entrevistado 04, Para. Para porque não dá mais'. E mesmo assim eu ainda vou insistir. (Entrevistado 04. Informação verbal)

Desafiar o corpo que envelhece se associa a uma manutenção do prazer extraído da relação que se estabelece durante a performance. Na tentativa de assegurar esta continuidade, os agentes investem nos sinais de virilidade do corpo para fazer frente à "velhice". O "biotipo novo", o volume e a definição muscular seriam a potência da masculinidade contra o tempo. Não se busca um enfrentamento da construção social da juventude como ideal estético e erótico de forma a revolucionar as formas de pensar e sentir. A necessidade de trabalho mantém os *gogoboy*s na profissão e eles se descobrem como potência erótica em idade que julgavam não ser mais possível.

A masculinidade representada pelos agentes sociais também entra em disputa com disposições morais e usos dos corpos levando a tensões com aspectos femininos exercido ou evitados pelos *gogoboy*s. O Entrevistado 02 narra conflito com uma das clientes que diminui sua masculinidade por ele não permitir o usufruto de seu corpo como ela queria.

Eu suado, assim eu já estava sem camisa, só de calça, fazendo o show. E ela me dando só tapão aqui, cara. (levanta-se e mostra a lateral do tórax) Aqui ó. Só tapão assim ó (bate palmas com estalo pra enfatizar) Eu, porra, eu odeio. Me dá um soco na cara, mas não me dá um tapa, nem beliscão. Maluco. E aquilo ardendo e eu suadão. Pô eu suadão cara. Dançando suado, porque aquela roupa

preta. Aí eu falei 'pô para aí'. E ela continuando. E eu 'pô para aí'. E ela continuando (faz cara de desdém imitando a voz dela. Ênfase em um desprezo percebido pelo entrevistado) "Ah não gosta de um tapinha? Não sei o quê. É viado" Porra maluco! (entrevistado mostra agitação mostrando/revivendo a raiva na situação) (se refaz) E eu pra dona da festa. "cara pede para sua amiga parar, mané. Está me machucando, pô!" E ela estava doidona, essa amiga dela. Ela "ah pô, ela brigou com o marido, está com problema" Eu falei "pô, foda-se maluco. Eu não sou saco de pancada, não. Vou meter o pé e não vou fazer porra de show não. Quero meu dinheiro e vou embora" aí ela "Não, não. Vou pedir pra ela". Aí continuei. Ela veio e me deu um tapa. Eu falei "Pô para com essa porra que está me machucando". Aí começou a me xingar "ah, viado. Tu é viado." porra! Olha só, mané?! Uma mulher ficar chamando um homem de viado. Eu tô ali. Tô trabalhando. Cara já passei por cada uma. (Entrevistado 02. Informação verbal)

A suspeição sobre a sexualidade do *gogoboy* foi utilizada pela cliente como forma de diminuir o sujeito, que não gostava de "tapinha". O macho deveria aguentar a agressão. O Entrevistado 02, por sua vez, demonstrou tomar a suspeita como ofensa. Ele ainda argumentou que estava trabalhando, não deixando claro se seria o caso de respeito a quem trabalha, respeito da mulher ao homem ou se o homem que dance por prazer seria viado. Como visto anteriormente, a dimensão moral se exerce sobre o corpo como interdição, que poderá transgredida ou internalizada. O Entrevistado 04 ao discorrer sobre suas criações coreográficas comenta algumas interdições.

Teve um dia dos namorados que a gente colocou uma cama inclinada e a abertura aconteceu na cama. eu e mais um só. então a gente foi só balé contemporâneo. não era street, hiphop, west (?) nada disso. Era balé contemporâneo. Então a (coordenadora Artística da The Week) falou, gente eu quero isso, então a gente montou a coreografia, nós três. E dali nas outras entradas, que não era abertura, a gente fez seguindo esse estilo que é dança contemporânea, que era o que o tema pedia. Tem dia que ela fala, gente não dá pinta. (contrariado) Mas isso é raro. Mas a maioria dos dias é livre.

[...]

Entrevistador - E o que caracteriza a masculinidade no movimento?

Tudo é na movimentação. Tudo. Existe uma linha de dança. Que você deve conhecer que é o Waacking. O waacking é uma parte do hiphop que foi baseada nas drag queens, nas gays. Assim como o vogue, que tem aquele "Pose". Vogue. Isso é waacking. Existem muitas vertentes. Muitos caminhos. Eu realmente não sei diferenciar todos. Mas é uma dança que é afeminada. E isso eu uso lá dançando. É muito movimento de mão. (faz os movimentos para a câmera) De quebrar punho e não sei quê. E eu uso muito isso. Entender que a proposta não é essa. Entender que caracterizado no movimento totalmente. Assim como às vezes a coreografia é mais pesada hiphop. Isso caracteriza personagem. Caracteriza esse estar subentendido. Quando ela fala "não dá pinta". Ou faz isso. A gente já sabe o estilo que vai usar, que vai se comportar, se portar diante da elaboração dos movimentos. Que é na hora. A gente não pensa nada antes. A gente vai ouvindo a música e vai fazendo a movimentação. Assim como tem sempre um pouco de jazz no palco, no queijo. E perna e não sei o quê e gira. Que aí pode trazer um corpo mais feminino dançando. Como possa trazer no jazz um corpo mais masculino. E eu sempre fui elogiado nos festivais de dança por dançar como homem, assim. (faz sinal de aspas). Por não fazer essa feminilidade nos movimentos. Porque às vezes se torna feio. Como a dança é cruel, né? Dança e estética. A parte de balé, de jazz e contemporâneo e infelizmente a gente não tem abertura para muitas vertentes quando a linha é conservadora (aspas novamente)

como o balé clássico. Então quando você traz a feminilidade no balé. É como se você quisesse ser a mulher e o homem. (Entrevistado 04. Informação verbal.)

Este trecho demonstra os conflitos no imaginário de masculinidade e feminilidade na dança, o direcionamento em favor de uma masculinidade “subentendida” na escolha do estilo apresentado e na proibição da pinta. O entrevistado demonstra conhecimento de técnicas e estilos que aprendeu em sua educação formal em dança e reconhece rapidamente o peso da masculinidade hegemônica quando percebe que era elogiado por não dançar de forma feminina e interroga a crueldade na dança. Ele cita os estilos waacking e vogue como elementos de resistência do prazer e sensualidade do feminino que ele adota em suas performances sempre que pode.

Como aponta Bourdieu (2002), uma única performance dissidente não tem força suficiente para alterar um sistema simbólico (abordado aqui como Imaginário) ou as estruturas sociais que estão em relação. Entretanto, estamos observando como alternativas de expressão de gênero emergem nos espaços de comunicação através dos corpos.

CONCLUSÃO

O corpo, por ser comunicação, reflete a arena de sentidos presente em determinada cultura. Siqueira (2017), em sua análise sobre as divas na cultura pop, investiga o corpo como elemento de expressão do social, por vontade dos atores ou à revelia deles, explicitando a dimensão política e as disputas simbólicas que ocorrem neste espaço.

O corpo está longe de ser um dado concreto que se imporia a todo e qualquer observador externo. Ele é uma ideia ou uma invenção pois é a partir de um determinado momento que se começa a pensar sobre ele, a entendê-lo como um elemento capaz de situar pessoas em uma cultura, capaz de gerar distinção, exclusões ou pertencimentos. Quando se torna esse elemento, o corpo é claramente cultural, construído, passível de ser remodelado para assumir papéis simbolicamente representativos. Daí, sua importância para a linguagem. Em outras palavras, o corpo é meio para a linguagem. (SIQUEIRA, 2017, p. 5)

A autora enfatiza a relevância do corpo como meio e veículo de comunicação, entendida como a troca de sentidos entre agentes dentro de uma cultura em comum. Esta perspectiva permeia a presente pesquisa. Investigamos a articulação de categorias do imaginário com a masculinidade hegemônica, construção social de sentido que determina vivências com relação ao gênero.

Por si só, gênero é uma construção social baseada em um dimorfismo de corpos que relaciona arbitrariamente órgão biológico, comportamento social e desejo sexual. Segundo esse pensamento, a masculinidade despontaria em um dos polos de uma diferença fundamental que permeia estruturas sociais e alcança o imaginário. Como observamos nos trabalhos de Durand (2012) e Bourdieu (2002), o simbólico e imaginário não são dissociados do real, do físico. Ao contrário, estão em relação de criação mútua de imagens e significados, em disputa na sociedade. O conceito de masculinidade hegemônica (CONNELL, 2013), baseado no pensamento de Gramsci, encontra o imaginário em dois pontos: na aceção da masculinidade como uma estrutura anterior aos agentes sociais, elencando determinadas formas de estar no mundo como positivas ou negativas que não podem ser ignoradas pelos agentes; e na constatação de que a forma hegemônica não é única, universal ou a-histórica, mas mutável e reflexo de valores e preceitos de um grupo dominante.

Diferentes masculinidades disputam espaço, mas ainda negociam os dividendos de uma sociedade androcentrada e patriarcal. Encontramos indícios destas negociações de sentidos nas narrativas expostas nos depoimentos colhidos entre dançarinos que

performam em casas noturnas da cidade do Rio de Janeiro. Os signos do erótico são acionados a todo momento no corpo e pelo corpo de quem performa, demonstrando a intenção de comunicar dos emissores no uso do corpo/veículo. À primeira vista, o contexto em que se dão as performances pode dar a entender que são mensagens de transgressão, de um corpo viril em dado à fruição sensual do público, posição muitas vezes imposta ao feminino. Entretanto, os roteiros das performances, as técnicas disciplinares dos corpos, as personagens encenadas, os figurinos escolhidos, os estigmas que ameaçam e as reações obtidas nos apresentam um quadro de reforço ao imaginário da clivagem entre o masculino e o feminino, entre dominantes e dominados, e as gradações que os seguem.

Questionamos como os sujeitos da pesquisa articulam elementos do imaginário sobre a masculinidade hegemônica traduzindo-os em performances corporais e seguimos um arco hermenêutico para encontrar em seus depoimentos o caminho percorrido por signos viris, que ultrapassaram sentidos antifrásicos de “descida” ao mundo do feminino, do propositalmente sensual, do erótico e privado para reafirmar posições esquizomórficas do masculino. As narrativas sobre as performances realizadas pelos *gogoboy*s utilizam conceitos como honra, sensualidade, trabalho, arte e pudor. Eles utilizam referências do cotidiano e da cultura das mídias para acionar os imaginários sobre a masculinidade. Filmes e séries de ação foram citados como referências feitas por *gogoboy*s que não possuem educação formal em dança, uma forma mais direta de representação da masculinidade hegemônica que se faz presente no mito do guerreiro. Os entrevistados com educação formal em dança lançam mão de metáforas mais sutis como o casal na cama, *pop art* e sadomasoquismo que referenciam o erótico, mas acionam pela estética a dominação do masculino. O domínio da linguagem da dança permite o uso de um vocabulário cinético e imagético mais rico por parte dos *gogoboy*s que tiveram educação formal em dança.

A plasticidade e movimentação do corpo são elementos usados intencionalmente pelos emissores nas performances, a fim de evocar afetos lúbricos em sua audiência. Técnicas disciplinares atuam sobre os corpos que se apresentam, através de regimes dietéticos, suplementação alimentar, exercícios físicos, uso de anabolizantes, drogas para impotência e amarrações penianas; uma gama de artifícios usados para criar a visualidade de um corpo hiperviril, com musculatura volumosa e bem marcada, disposto ao sexo, no papel de quem penetra e tem prerrogativa da ação no ato sexual. Uma contradição emerge neste aspecto: o corpo que encarna toda a potência sexual não

exerce ou pouco exerce as atividades eróticas que propaga. Nos relatos colhidos, os dançarinos afirmam ter uma rotina intensa, ocupando a maior parte de seu tempo na preparação de seus corpos para as apresentações e exercendo outras atividades laborais para que possam se manter financeiramente, dificultando inclusive encontros amorosos ou relacionamentos sexuais. Desta forma, os sujeitos podem ser encarados como apenas representações vivas de uma masculinidade, o imaginário encarnado.

Este imaginário toma por base um conceito de masculinidade, posto como valor positivo e determinante de práticas sociais em nossa cultura, ao qual os *gogoboy*s remetem-se para elaborar suas performances. Eles evocam o mito do guerreiro, recriado na cultura das mídias, articulando aspectos de dominação da masculinidade hegemônica, hipervirilidade e demonstrações da superioridade que reagem a uma possível ameaça de sua posição. Como demonstraram Connell (2005) e Vigarello (2013) estes ideais de força e violência vão sendo retomados constantemente em construções sobre o masculino, de esportistas a *cowboys* de filmes de faroeste. Oliveira localiza na formação dos exércitos de Estados Nacionais a valorização da ideologia da guerra como eminente masculina, remontando ao guerreiro medieval, atributos de bravura e destemor. “Exprimiam-se cada vez mais a imbricação entre militarização, nacionalismo e masculinidade” (OLIVEIRA, 2004, p.27). Os dançarinos afirmaram receber pedidos frequentes de performances utilizando estes personagens, mesmo eles tendo preferência por outros arquétipos.

Esta construção de masculinidade ainda está marcada por uma dicotomia das teorias do papel de gênero, que descrevem homem como o cidadão público, que tem o direito e liberdade de agir na cidade; enquanto o feminino está associado ao íntimo e ao submisso.

Através da análise das narrativas dos *gogoboy*s, conforme proposto por Matheus (2014) a partir de Ricouer, pudemos compreender como são elaborados os discursos de comunicação não-verbal sobre gênero, sexo e desejo, apresentados em boates e casas noturnas. O que nos permitiu vislumbrar alguns elementos do imaginário que permeia a atividade dos *gogoboy*s e os afetos tecnicamente postos em ação na relação entre emissores e público durante os espetáculos. Utilizando referências do cotidiano e da cultura das mídias, os entrevistados tensionam a moral dominante em vivências éticas particulares. Segundo a conceituação de Connell (2005), são as operações de subordinação e cumplicidade ocorridas entre as masculinidades subalternas e hegemônica que garantem um ganho aos homens nas posições não-dominantes.

Os dançarinos acionam conceitos de honra e trabalho para sublimar a consciência da fragilidade de suas posições, expostos aos riscos do assédio, da tomada violenta de seus corpos, rebaixamento moral por operarem com o afeto erótico ou da identificação com a atividade de prostituição (exercida ou não). As observações de Oliveira (2004) e Bourdieu (2002) convergem na análise da honra como elemento de prestígio (ou capital simbólico, nas palavras do sociólogo francês) negociado somente entre iguais, entre homens, lhes dando capacidade de exercer influência sobre outros que reconhecem o atributo como tal. Estes valores se tornam importantes na composição das identidades, construídas em processo social, e aprisionador de práticas dos indivíduos ao comportamento e imagens hegemônicas. Linhas de escape são vagamente delineadas nas narrativas como a busca por outros referentes no imaginário sobre erótica masculina, a educação formal em dança que permite um vocabulário maior de expressões imagéticas e a presença de mulheres na coordenação e elaboração das performances geram impacto na estrutura produtora de sentidos e na prática que encarnam os mesmos. Entretanto é preciso tomar o espaço de construção simbólica a fim de revolucionar as estruturas que permitirão o escape de uma relação de poder que afeta imaginários, corpos e afetos, empurrando-os para uma vivência desigual.

O tema estudado não se esgota neste trabalho. Percebemos que erótico, gênero e comunicação possuem muitas interseções, podendo ser abordados por diversas linhas de pesquisa, sejam com abordagens estética, semiótica, culturais ou tecnológicas. A desnaturalização das relações entre diferentes masculinidades, assim como entre feminilidades e masculinidades, tem potência revolucionária para libertar corpos, arte e imaginários.

REFERÊNCIAS

- ALBRECHT, R. Revolução midiática na Rua 14: Imigração, Vaudeville e o Nascimento das Mídias Eletrônicas na cidade de Nova York na virada do século XX. In: *Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação - E-compós*, Brasília, v.15, n.2, maio/ago. 2012
- ANDERSON, E. *In the game: gay athletes and the cult os masculinity*. Albany: State University of New York. 2005.
- ARAÚJO, A.F. e ALMEIDA, R. Fundamentos metodológicos do imaginário: mitocrítica e mitanálise In: *Téssera Revista do GT –ANPOLL Imaginário, representações literárias e deslocamentos culturais*, Uberlândia, MG, v.1, n.1, p.18-42, jul./dez. 2018
- ARENT, M. *Gênero e erotismo: etnografia de um clube das mulheres no Rio de Janeiro*. 2007. 261f. Tese (Doutorado em Saúde Coletiva) Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.
- ARENT, M. & CARRARA, S. *Gênero, sexualidade, corpo e trabalho: Etnografia em um Clube das Mulheres*. Revista PSICO, Porto Alegre, v. 38, n. 3, pp. 254-261, set./dez. 2007
- BALTAR, M. & BARRETO, N. *As pornificações de si em Diário da putaria*. Crítica Cultural – Critic, Palhoça, SC, v. 9, n. 2, p. 265-278, jul./dez. 2014.
- BAITELLO JR, N. Corpo e imagem: comunicação, ambientes, vínculos. In: RODRIGUES, David (org.) *Os valores e as atividades corporais*. São Paulo: Summus, 2008.
- BATAILLE, G. *O erotismo*. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- BEAUVOIR, S. *O Segundo sexo II. A experiência vivida*. 2ª ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1967.
- BLANC, M. Gogo services: dançarinos de strip-tease, identidades sociais e dilemas profissionais. In: *Anais da 27ª Reunião Brasileira de Antropologia*. 2010. Disponível em: <http://www.sistema.abant.org.br/conteudo/ANAIS/CD_Virtual_27_RBA/index.html>
- BORDO, S. R.; JAGGAR, A. M. (Orgs.). *Gênero, corpo e conhecimento*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1997.
- BOURDIEU, P. *A dominação Masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil. 2002. 2a. ed
- BUTLER, J. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CAMPBELL, J. *O herói de mil faces*. São Paulo: Cultrix, 1993.

CHIDIAC, M. & OLTRAMARI, L. *Ser e estar drag queen: um estudo sobre a configuração da identidade queer*. Revista Estudos de Psicologia, Natal, v. 9, n.3, p.471-478. 2004

CONNELL, R. - *Masculinities*. Berkeley: University of California Press, 2005.

CONNELL, R. e MESSERSCHMIDT, J. - Masculinidade hegemônica: Repensando o conceito. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, 21 (1): 424, janeiro-abril/2013.

CORBIN, A; COURTINE, J; VIGARELLO, G. *História da Virilidade 1. A Invenção da Virilidade*. Petrópolis: Vozes, 2013.

DAMATTA, R. *A casa e a rua: Espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DUARTE, J; BARROS, A (Org.). *Métodos e Técnicas de Pesquisa em Comunicação*. São Paulo: Atlas, 2005.

DURAND, G. *As estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

DURAND, G. *A imaginação simbólica*. Lisboa: Edições 70. 1993.

FOUCAULT, M. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola. 1996.

FOUCAULT, M. *A arqueologia do saber*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária. 2002.

FOUCAULT, M. *Ditos e escritos V: Ética, Sexualidade, Política*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

FOUCAULT, M. *Vigiar e Punir: Nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 2005, 30ed.

FOUCAULT, M. *A história da sexualidade 1. A vontade de saber*. 7ª ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

FOUCAULT, M. *A história da sexualidade 2. O uso dos prazeres* 5ª ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984.

GIL, A. C. *Métodos e Técnicas de pesquisa social*. 6ª ed. São Paulo: Atlas, 2008.

GONOS, G. *Go-go dancing: A Comparative Frame Analysis in Urban Life*. V5. Harlow: Sage Publications. United Kingdom, 1976.

- HANNA, J. L. *Dança, sexo e gênero: signos de identidade, dominação, desafio e desejo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- HARAWAY, D. *Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial*. Campinas: Cadernos Pagu. N.5 , 1995.
- KAMP, D. Live at the Whisky. *Vanity Fair*. November 2000. Disponível em: <<https://www.vanityfair.com/culture/2000/11/live-at-the-whisky-david-kamp>>, Acessado em 07/03/2021
- KELLNER, D. *A cultura da mídia – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*. Bauru: EDUSC, 2001.
- LE BRETON, D. *A sociologia do corpo*. Petrópolis: Vozes, 2007.
- LE BRETON, D. *As Paixões Ordinárias: Antropologia das Emoções*. Petrópolis: Vozes, 2009.
- LE BRETON, D. *Antropologia do corpo e modernidade*. Petrópolis: Vozes, 2011.
- LOURO, G. L. (org.) *O corpo educado: Pedagogias da sexualidade*. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica. 2000.
- MAFFESOLI, M. *No fundo das aparências*. Petrópolis: Vozes, 1996.
- MAFFESOLI, M. *Homo eroticus: comunhões emocionais*. 1ª ed. Rio de Janeiro, RJ: Forense, 2014.
- MARQUES, M. R. *Afeto e sensorialidade no pensamento de B. Espinosa, S. Freud e D. W. Winnicott*. 2012. 135 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia Clínica) – Departamento de Psicologia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2012.
- MATHEUS, L. C. Por uma metodologia criativa: empiria e experimentação intelectual in *Dossiê: Cultura Material, Consumo e Significação cultural*. - Trama: Indústria Criativa em Revista. Ano 3, vol. 3, nº 1, janeiro a julho de 2017.
- MATHEUS, L. C. Uma proposta hermenêutica para a Comunicação. In: *Revista Famecos* Porto Alegre, v. 21, n. 1, janeiro a abril. 2014
- MAUSS, M. As técnicas do corpo. In: _____. *Sociologia e antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- MELO, M. W. B. M. Jr. Entre Alfas e Monstros: narrativas contemporâneas da masculinidade. In: SIQUEIRA, D. *Corpos, imaginários e afetos nas narrativas do eu*. Rio de Janeiro: E-papers, 2020. p. 149-168.

MORAES, E. & LAPEIZ, S. *O que é pornografia?* Coleção Primeiros Passos. São Paulo: Brasiliense. 1984

MOTTA, L. *Análise crítica da Narrativa* – Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2013.

NUNES, C. *Trazendo a noite para o dia: apontamentos sobre erotismo, strip tease masculino, pedagogia de gênero e sexualidade*. 2012. 227 f. Tese (Doutorado em Educação). Faculdade de Educação. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. 2012.

OLIVEIRA, P. *A construção Social da Masculinidade*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Rio de Janeiro: IUPERJ, 2004.

PERLONGHER, N. O. *O negócio do michê: prostituição viril em São Paulo*. São Paulo: Brasiliense. 1986.

PRECIADO, B. *Manifesto contrassexual*. Práticas subversivas de identidade sexual. São Paulo: n-1 edições, 2014.

RICOEUR, P. *Teoria da Interpretação*, Rio de Janeiro: Edições 70, 1976.

RICOEUR, P. *Tempo e Narrativa* – Tomo I. Campinas: Papyrus, 1994.

SAIDEL, G. B.C. *A burla do corpo: estratégias e políticas de criação*. 2013. 113f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013.

SANTAELLA, L. *Comunicação e pesquisa: projetos para mestrado e doutorado*. São Paulo, SP: Hacker Editores, 2001.

SANTAELLA, L. *Corpo e comunicação: sintoma da cultura*. São Paulo: Paulus, 2004.

SCOTT, J. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *Educação e Realidade*. Porto Alegre: v. 20, n. 2, jul./dez., 1995.

SERBENA, C. A. Imaginário Ideologia e Representação Social In: *Cadernos de Pesquisa Interdisciplinar em Ciências Humanas*. Santa Catarina, V. 4 n. 52. 2003. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/cadernosdepesquisa/issue/view/502>>

SIMMEL, G. *A Filosofia do Amor*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

SIQUEIRA, D. *Corpo, comunicação e cultura: a dança contemporânea em cena*. Campinas: Autores Associados, 2006.

SIQUEIRA, D. (org.) *A construção social das emoções: corpo e produção de sentidos na comunicação*. Porto Alegre: Sulina, 2015.

SIQUEIRA, D. "Eu sou a diva que você quer copiar": corpo, gênero e interação nos videoclipes. In: *Anais do XXVI Encontro Anual da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação*. Compós, Faculdade Cásper Líbero, São Paulo - SP, 06 a 09 de junho de 2017.

SIQUEIRA, D. e FORTUNA, D. (org.) *Narrativas do eu: Gênero, emoções e produção de sentidos*. Porto Alegre: Sulina, 2019.

SIQUEIRA, E. e SIQUEIRA, D. As sedutoras da camiseta: mito, conflito e imaginário em jogo *Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação - E-compós*, Brasília, v.19, n.3, set./dez. 2016.

SIQUEIRA, E. e SIQUEIRA, D. O corpo como imaginário da cidade. *Revista FAMECOS*. Porto Alegre, V.18, n. 3, set/dez. 2011.

TRINTA, A. R. e RECTOR, M. *Comunicação do Corpo*. São Paulo: Ática, 1990.

VILLAÇA, N . Erotismo e pornografia. Duas semiologias? In: *Anais do XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. 2006. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2006/index.htm>>

WACQUANT, L. J. D. *Corpo e alma: notas etnográficas de um aprendiz de boxe*. Rio de Janeiro: Relume Dumará. 2002.