

Chega o momento, então, em que, a despeito da forte sensação de vertigem e desorientação que possamos experimentar, é preciso abandonar aquela forma que virou carcaça, não nos diz mais nada, e ir em busca de outra que nos pareça vital, que “aumente nossa potência de agir”. (Preciosa, 2005, p. 47)

MODA MASCULINA E SEXUALIDADE

Historicamente, as roupas que recobrem os corpos são produtos de fatos previamente vividos. As modelagens das peças e as cores do vestuário incorporam um fio imagético que pode ser percorrido pelo pesquisador de moda para compreender seu(s) ponto(s) de

partida. Entretanto, a ideia atual de moda é, inexoravelmente, uma contrarresposta a um comportamento prévio (Lipovetsky, 2009), de modo que, se faz preciso necessário operar como uma enorme máquina projetora de imagens, pela qual a bobina da moda pode ser acionada em sentido inverso para que as projeções ilustrem quais fatos levaram ao consumo de moda em uma determinada atualidade. Assim, partimos do entendimento de a moda ser produto de fatores históricos multiplicados com pesos distintos, tais como, contextos culturais, mudanças comportamentais, avanços tecnológicos, entre outras combinações de acontecimentos. As interligações entre esses acontecimentos, inclusive em suas distâncias, nos leva afirmar a importância que cabe, em pesquisa de moda, aguçá-la como tradutora no alinhavar dos pontos que unem figurinos.

Para o campo das análises históricas da moda, buscamos traçar um recorte específico no amplo espectro de estudo sobre o tema, delimitando uma ênfase na história da moda masculina, em especial, aos acontecimentos culturais capazes de apresentar conexões entre os comportamentos sexuais das masculinidades não hegemônicas (Connell, 1995; ; 2005) e como eles podem ter contribuído na para a imagem de moda que fez cena nos anos 1970. A escolha de apresentar este esse recorte temporal é se dá por sua relação com o entendimento de uma profunda transformação na conjuntura mundial, em que movimentos sociais catalizadores, como os debates feministas (Hobsbawm, 1995) e avanços das minorias sexuais (Trevisan, 2018), se contrapunham às estruturas conservadoras de estados que se orientavam rumo ao neoliberalismo posterior (Hobsbawm, 1995).

No turbilhão dessas mudanças, uma profunda transformação faz moda torneando e alongando corpos masculinos, de modo que a década de 1970, através por meio de corpos delgados, demarca o aproximar (quase em fusão), do feminino e do masculino. Neste Nesse sentido, considerando o corte temporal a partir de 1968 – quando da difusão em telas de televisão e cinema –, analisaremos, num primeiro momento, a construção de um modelo masculino que possibilitou a emergência de uma estética produtora de um figurino ou moda dissidente.

De imensa contribuição para esse este estudo, além da pesquisa qualitativa de cunho bibliográfico e documental, foram as fontes secundárias tomadas, tais como peças publicitárias, revistas de época,

em especial “*O Cruzeiro*”, disponíveis digitalmente pela a partir da Biblioteca Nacional, produções musicais diversas, acervos de jornais, além do acervo digitalizado do Instituto Moreira Sales.⁰¹.

Uma pergunta foi tomada como questão central no acessar destes desses conteúdos: no tempo observado, quais acontecimentos artísticos, nomes e comportamentos culturais divergentes contribuíram para a estética de moda masculina? Em busca de respostas, aqui são apresentados, em grupos específicos e de modo panorâmico, um nome ou movimento comportamental, o estilo musical em voga, a silhueta de moda masculina correspondente e, diante do caráter imagético desta pesquisa, são apontadas fotografias capazes de sintetizar o *zeitgeist* da época. Neste Nesse sentido, estaremos atentos aos riscos das traduções generalizantes, pois, como dito pelo fotografo referencial do desvelar das singularidades do corpo masculino no Brasil, Alair Gomes,⁰²: “as descrições do mundo só são possíveis por meio de “concepções” ’ generalíssimas que explicando tudo, nivelam tudo, arrasam tudo” (Gomes *apud* in Santos, 2006, Pp. 63)”.
.....

01 Este recorte faz parte de um estudo maior, cuja resultante cujo resultado será foi a tese “*Fotoetnografia aplicada ao (re)design de corpos: uma investigação de moda entre homens*”, com autoria de Álamo Bandeira e defesa prevista no Programa de Pós-Graduação em Design (PPGDesign) da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) em junho de 2023. Contudo, aqui se totaliza ao revelar um cenário fechado na década de 1970. Os métodos adotados na tese totatoda, para além de diálogo com o objeto de estudo, operam ferramentas etnográficas na pesquisa sobre o corpo (Le Breton, 1999/2013) e as masculinidades (Connell, 1995; ; 2005), buscam colaborar com as pesquisas da narrativa histórica da moda masculina (Mcdowell, 1997; Queiroz, 2009; Mcdowell, 1997), como também assim como contribuir na com a reflexão histórica de moda nacional (Prado E; Braga, 2011) e criar um elo entre a historiografia de moda tradicional (Laver, 2003; Mendes E; Haye, 2003) e reflexões marginalizadas, como a contribuição histórica dos movimentos (e personagens) homossexuais na arte (Santos, 2006).

02 Alair Gomes (1921-1992), a partir de 1968 e por décadas avanteem diante, realiza uma extensa obra fotográfica cuja poética enfatiza a beleza do corpo masculino. Reveladas em preto e branco – por um olhar divergente ao hegemônico –, os corpos masculinos reais são ressignificados em narrativas imagéticas, sendo a das mais representativas na sua produção, as inúmeras sequencias sequências de imagens de rapazes na praia de Ipanema captadas da janela do seu apartamento no Rio de Janeiro (Santos, 2006).

Neste Nesse recorte temporal dos anos 1970, as mudanças de moda ocorrem na realidade da censura e repressão da Ditadura Militar no Brasil (1964-1985), bem como na contextualização do cenário pop internacional. Assim, partiremos com as posições diferenciadas quanto a à situação política do país, pelas quais têm-se duas vias estilísticas para a jovem moda vigente, ambas propostas por movimentos musicais: a Jovem Guarda e o Tropicalismo. Em seguida, propomos a revisão do conceito de masculinidade hegemônica a partir do *glam rock* – em sua versão britânica com David Bowie e na original tradução brasileira do grupo Secos & Molhados, a partir da silhueta andrógina e sedutora do cantor Ney Matogrosso.

A JOVEM GUARDA E A MODA ALIENADA

Eu sou terrível e é bom parar
Por que agora vou decolar
Não é preciso nem avião
Eu voo mesmo aqui no chão
Eu sou terrível vou lhe contar
Não vai ser mole me acompanhar
Garota que andar do meu lado
Vai ver que eu ando mesmo apressado
Minha caranga é máquina quente
(Carlos E; Carlos, 1967)⁰³

Observa-se que durante o período da Ditadura Militar houve dois grandes momentos comportamentais que configuram uma bifurcação de estilos musicais e de moda vigentes: a moda da Jovem Guarda e a anti-moda do Tropicalismo em seus desdobramentos na MPB. Neste Nesse cenário, a censura militar agia constantemente, impedindo a livre expressão política pública que regulamentava, ao de acordo com seu

03 Trecho da música “Eu sou terrível”, escrita por Roberto Carlos e Erasmo Carlos, lançada no álbum “*Roberto Carlos em Ritmo de Aventura*”, trilha sonora do longa homônimo ao álbum, em 1967, pela gravadora CBS.

arbítrio, os costumes. Não raro, revistas e músicas tinham trechos previamente censurados, bem como a violência institucional era imposta contra os militantes esquerdistas. Exemplo disto temos nas ocorrências sobre o álbum “Índia,” da cantora Gal Costa, expoente do Tropicalismo, cuja capa censurada era coberta nas prateleiras das lojas por uma luva plástica azul sobre a foto de seu biquíni. Também marcou o cenário cultural, para além da moda, o caso da estilista Zuzu Angel, que, por sistematicamente denunciar, tanto no Brasil, como nos Estados Unidos, o desaparecimento do seu filho Stuart Angel pelo por conta do regime militar, foi assassinada, no Rio de Janeiro, através por meio da sabotagem de seu carro (Prado E; Braga, 2011).

Todavia, diversos fatores, de difícil controle por parte da repressão militar, tais como o crescimento do consumo na classe média, a rápida expansão urbana das capitais, além da difusão dos televisores domésticos, colaboram para a mudança nos comportamentos sexuais da época (avanços das lutas feministas, surgimento da pílula anticoncepcional), que, por sua vez, vão de encontro ao ideal de homem jovem vendido pela imprensa tradicional (no cinema comercial e nas grandes gravadoras). Este Esse modelo de homem jovem vendido pelo “pela *massmass media*” (Prado E; Braga, 2011, p. 272) se traduzia em na moda alienada aos debates políticos que dominou o Brasil desde a primeira metade década de 1960: a “Jovem Guarda”. Neste Nesse sentido, entendemos que este esse movimento bem pode ser apreendido como esteticamente alinhado aos discursos direitistas do golpe militar.

A Jovem Guarda foi um estilo musical encabeçado pelo cantor Roberto Carlos e propagada através por meio do capital das grandes gravadoras de disco, do cinema, da televisão e da imprensa. A imagem binária e bem delimitada dos gêneros (masculino e feminino, exclusivamente), divulgada pelos meios de comunicação impressos (como as revistas semanais “O Cruzeiro” e “Manchete) eram reforçadas através do programa de televisão aberta homônimo produzido pela Rede Record, tomando as casas brasileiras entre aos anos de 1965 e 1968, com o moderno Roberto Carlos como apresentador- âncora em companhia de Erasmo Carlos e da musa Wanderléia.

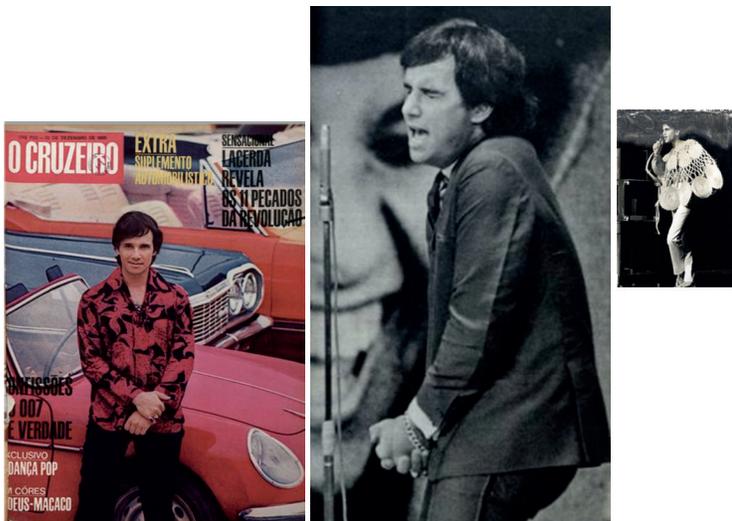


Figura 1: Roberto Carlos como ícone do consumo alienado: carros, música e juventude. Fonte: Revista “O Cruzeiro” / Biblioteca Nacional (dez. 1966).

Essa imagem do galã bonito e jovem era reafirmada por símbolos de virilidade – como sua coleção de carros de luxo, cenas de ação nos longas, além do apelido “Rei”, cunhado em 1966 pelo apresentador Chacrinha –, vinculando-o ao ideal masculino de prosperidade e futuro presente no discurso vendido à classe média do “milagre (militar) econômico”.⁰⁴. Assim, nas telas do cinema, a Jovem Guarda protagonizava cenas antológicas e romantizadas deste desse milagre, tal como no filme de longa -metragem “*Em ritmo de aventura*”, de (1968). O filme é um *thrillerrailer* de ação que segue a cartilha da indústria cinematográfica hollywoodiana, explicando a impregnação da cultura *mass media* estadunidense dessas propostas. O cenário é a cidade do Rio de Janeiro, maravilhosa em satisfazer os desejos das modernas conquistas do mercado imobiliário e automobilístico. Assim, em picos de arranha-céus e em curvas tortuosas dirigidas em alta velocidade, Roberto Carlos foi seu próprio dublê, arriscando-se para promover o modelo do rapaz viril, mas não-tão-bem-comportado, embalado pelas composições de 1968, de fácil sucesso fonográfico pelo evocar da rebeldia

04 “Milagre econômico” foi um termo cunhado para se referir ao projeto econômico dos governos militares que governaram o Brasil entre os anos de 1964 e 1985. Para uma maior compreensão do tema que estrapolaextrapola esta tese, cabe a leitura de: Andréa Bandeira (in Silva; Barbosa, 2022) e Maria Helena Moreira Alves (2005).

domesticada dos vilões da película: “Eu sou Terrívelterrível” e “Por isso corro demais”.

A moda binária da Jovem Guarda se reafirmava nas garotas em suas minissaias e em seus cabelos alisados, à moda da cantora Wanderléa; já os homens enxergavam no “Rei” Roberto e em seu parceiro, Erasmo Carlos, o mito do jovem “prafrentex”, ao importar a visualidade de ícones do rock, seja fosse a moda britânica dos Beatles, seja fosse o estilo de Elvis Presley, para o clima brasileiro: franjas masculinas imensas e escovadas sobre a testa, calças Saint-Tropez de cós baixo ajustadas nas coxas, *ankle boots* sem meia, terno careca, malha com gola rolê ou camisa social com gola pontuda aberta no peito, além de correntes grossas no pescoço e o anel estilo Brucutu, oriundo de peças dos fuscas da multinacional Volkswagen (Oliveira, 2020). Assim, nas páginas da revista “*O Cruzeiro*,” o jovem Roberto Carlos (Figura 1) estava sempre presente, e sempre envolto por um consumo de estilo alienado dos debates e enfrentamentos políticos do seu momento histórico no do país.

A TROPICÁLIA E A MODA COMBATIVA

Os olhos verdes da mulata
A cabeleira esconde atrás da verde mata
O luar do sertão
O monumento não tem porta
A entrada de uma rua antiga, estreita e torta
E no joelho uma criança sorridente, feia e morta
Estende a mão
Viva a mata-ta-ta
Viva a mulata-ta-ta-ta-ta
(Veloso, 1968)⁰⁵

Se a Jovem Guarda alienava-se das lutas contra o regime militar,

05 Trecho da música “Tropicália”, composta por Caetano Veloso e lançada em 1968 no álbum-manifesto *Tropicália* ou *Panis et Circencis*, pela gravadora Philips Records.

havia um movimento artístico contrário, que exaltava a beleza “de um Brasil-paradoxo” (Trevisan, 2018, p. 270), no qual a linearidade ou a fidelidade artística, tal qual nos costumes, poderia ser trocada por inspiração em estéticas nacionais e internacionais diversas (como o movimento *hippie* nos EUA, o rock dos Rolling Stones ou a introdução da guitarra elétrica na MPB) para construir uma sonoridade e uma moda atraentes, mas distantes de reproduções coloniais.

Tomando o espírito de vanguarda da antropofagia de Oswald de Andrade, esse grupo, formado por cantores e compositores, com núcleo inicial incluindo Maria Bethânia, Gal Costa, Caetano Veloso e Gilberto Gil, proclamava a necessidade de devorar sem medo (Trevisan, 2018, p. 270) as novidades artísticas mundiais para interpretá-las segundo a ótica local. Corrobora a forte influência das artes plásticas, sendo a própria nomeação do grupo, advinda após do contato com a obra “*Tropicália*”, do artista carioca Hélio Oiticica, que, de certo modo, é mentor intelectual das discussões sobre a brasilidade das expressões artísticas para esse movimento. Sobre esta obra e quanto à sua nomeação, Oiticica, em 1968, explica:

Propositadamente quis eu, desde a designação criada por mim de Tropicália (devo informar que a designação foi criada por mim, muito antes de outras que sobreviveram, até se tornar a moda atual) até os seus mínimos elementos, acentuar essa nova linguagem com elementos brasileiros, numa tentativa ambiciosíssima de criar uma linguagem nossa, característica, que fizesse frente à imagética Pop e OP, internacionais, na qual mergulhava boa parte de nossos artistas. (Oiticica *in apud* Brett *et al.*, 1992, p. 124).

Aqui ressaltamos o aspecto cíclico pelo qual o masculino mergulha numa liberdade de formas sobre as questões de brasilidade. Isto isso porque, expoente especial deste desse indagar, é o trabalho de Oiticica nomeado “*Parangolé*”, que se destaca plasticamente ao criar uma arte vestível, cujo ampliar de sentido e forma prescinde do corpo, preferencialmente marginal (no sentido de “a à margem de”) dos negros moradores de favela e sambistas da Escola de Samba

Mangueira. Assim, fazendo da dança (o samba) uma gestualidade estrutural da obra, o *Parangolé* ressignifica a arte e o vestir:

O “vestir”, sentido maior e total da mesma, - contrapõe-se ao “assistir”, sentido secundário, fechando assim o ciclo “vestir-assistir”. O vestir já aí se constitui numa totalidade vivencial da obra, pois ao desdobrar-desdobrá-la tendo como núcleo central o seu próprio corpo, o espectador como que já vivencia a transmutação espacial que aí se dá: percebe ele na sua condição de núcleo estrutural da obra, o desdobramento vivencial desse espaço inter-corporal. (Oiticica *in apud* Brett *et al.*, 1992, p. 93)⁰⁶

Notadamente, a complexificação do vestir expressa na ousadia das vanguardas de artes plásticas, presentifica-se na visualidade dos baianos tropicalistas. Caetano e Gilberto Gil, vestidos de forma independente do padrão de moda das metrópoles europeias, desconstruem padrões de masculinidade hegemônica a partir do crochê, dos trabalhos manuais, com o uso das fibras naturais, refletindo o estilo *hippie* das plateias que os acompanham. Neste Nesse sentido, recorremos as às ideias de Alexandre Santos (2006, p. 221) ao afirmar que “a androginia desbundante do cantor baiano é também o eclipse das fronteiras entre o masculino e o feminino, sem fazer disso uma bandeira passível de classificação rígida do seu comportamento” (p. 221).

.....
06 Hélio Oiticica, Anotações sobre o *Parangolé*, publicado por H.O para a exposição “Opinião 65” no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 1965. *In* Helio Oiticica, 1992.

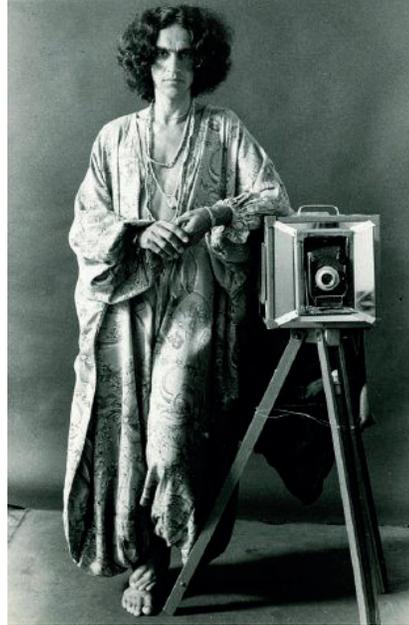


Figura 2. Caetano Veloso vestindo peças autorais que valorizam o artesanato brasileiro, marcado pelo debate nacionalista das vanguardas artísticas do período. Fontes: Col. Walter Silva/IMS (s/d); Thereza Eugenia (1979); Coleção José Ramos Tinhorão/IMS (s/d).

Nos palcos de Caetano Veloso, esta essa ambiguidade sexual transita entre os códigos do feminino – com figurinos feitos de plástico (Trevisan, 2018) – e do masculino – vestindo camisa ou terno e nenhum adorno (Figura 2). Ele ainda desfila longas madeixas encaracoladas, iguais a às de sua irmã, a cantora Maria Bethânia, e não sem propósito foi houve a comoção pública pública quando os cabelos dele e de Gilberto Gil foram brutalmente raspados pela polícia militar, durante a prisão política ocorrida em 1968, após o AI-5 ser decretado. Este Esse fato corrobora as afirmações do quanto a fluidez dos papéis de gênero incomodava o regime (Favero, 2013), bem como reafirma o quanto é importante a compreensão crítica e política da moda, sobretudo pelo por seu caráter cíclico e pela sua amplitude, que engloba o vestuário, mas vai além ao projetar como as linhas políticas de pensamento são refletidas nos grupos urbanos.

Por essa perspectiva, o grupo de música Secos & Molhados nos interessa a partir da sua performance, que, oposta em relação ao padrão representado pela Jovem Guarda, coaduna, de modo diverso, a Tropicália. Sua autorialidade no uso do corpo como lugar das ideias performáticas e transviadas corporifica o debate sobre as sexualidades desviantes, como veremos a seguir.

SECOS & MOLHADOS E AS MODAS ANDRÓGINAS

Jurei mentiras
E sigo sozinho
Assumo os pecados
[...]
Rompi tratados
Traí os ritos.
(Pinto E; Mendonça, 1973)⁰⁷

Se nas plateias lotadas pela classe média urbana intelectualizada de São Paulo e do Rio de Janeiro destacam-se o trabalho do grupo teatral Dzi Croquettes,⁰⁸, na televisão – o meio de comunicação mais popular do Brasil – explode, concomitantemente, o trabalho da banda Secos & Molhados (Trevisan, 2018). O grupo alça fama em agosto de 1973 ao ter seu show divulgado na abertura de lançamento, em agosto de 1973, do programa dominical “*Fantástico*”, da TV Globo, atingindo, assim, uma das maiores audiências televisivas da época.

A banda, que dura apenas um ano por problemas internos ligados à divisão dos lucros (Almeida, 2019), incomoda e encanta diversas faixas etárias através por meio das composições do seu líder e fundador, o músico lusitano João Ricardo, inspiradas no folclore português, bem como, musicando poetas modernistas brasileiros, como

07 Trechos da música “Sangue Latino”, lançada no álbum Secos & Molhados, 1973. Compositores: João Ricardo Carneiro Teixeira Pinto e Paulo Roberto Teixeira Da C. Mendonça. Créditos Universal – MCA do Brasil Ltda.

08 Trupe paulista que roteirizava temas ligados a à sexualidade jovem e, através de seus figurinos, investia no conceito de “*gender-fucker*” (Steele, 2013), no qual os atores se “montavam”, vestindo-se com elementos do gênero feminino (como bocas pintadas), mas, propositalmente, mantinham “pistas” de seus traços físicos masculinos (como a barba ou o peitoral vasto de pelos) para confundir os códigos de gênero, mas também desdenhar da divisão binária hegemônica pré-estabelecida (Green, 2019; Trevisan, 2018; Green, 2019).

Manuel Bandeira e Oswald de Andrade. Todavia, é o “desvio de gênero e androgenia” (Green, 2019, p. 419) expresso na voz e nas performances do cantor Ney Matogrosso que sintetizavam a razão central de interesse do grande público. Como ratifica Santos (2006, p. 222), “[...] um homem de peito peludo, rosto maquiado e corpo esguio invade a cena da comportada música popular brasileira”, aprofundando, assim, a androginia já iniciada pelo tropicalismo Tropicalismo (Figura 2).

Assim aconteceu que, entre os anos de 1973 e 1974, na troca dos presidentes gerais Emílio Garrastazu Médici e Ernesto Geisel e no início do processo de distensão do regime linha dura (Alves, 2005), eclode nacionalmente a voz sedutora do contra tenor Ney Matogrosso. Seu corpo magro e de ventre definido dança sob as luzes, confundindo a plateia ao misturar equilibradamente elementos femininos (como o uso do tapa-sexo fio-dental, roupas com franjas e o timbre de “voz fina”) a elementos masculinos (o peitoral peludo e a latinidade nos temas das músicas).

Figura 3: Um homem despido da masculinidade hegemônica: Figurino figurino de Ricardo Zambeli; O abdômen desenhado de Ney; Abertura do Fantástico. Fonte: Folha de São Paulo (1974c); capa da revista “O Cruzeiro” (nov. 1974); Frame frame de Abertura abertura do Fantástico/ (Tv TV Globo, (1973).



O figurino de Ney era mítico, repleto de elementos reluzentes e teatrais – como peles e chifres de animais –, e não se replicará na moda de rua diretamente, tal como ocorre com a moda proposta pela Jovem Guarda e pelo Tropicalismo. Por outro lado, a imagética de

Ney Matogrosso em sua performance nos Secos & Molhados, interferirá no discurso da solidez binária de gênero, ao, constantemente, impor nas telas, revistas e nas turnês um homem afeminado, reafirmando a possibilidade de uma sensualidade outra – à margem dos dogmas bem definidos dos papéis de gênero na sociedade latino-americana patriarcal, revigorada pós-golpe de 1964.

Cantando os sucessos que crivam o ano de 1973, tais como “Sangue Latino” e “Rosa de Hiroshima”, a cada nova aparição, o próprio corpo do intérprete evocava perguntas, dúvidas e surpresas para os espectadores condicionados a marginalizar a homossexualidade – questão reafirmada pelo cantor em uma entrevista para a *Interview* brasileira, em 1978 (Green, 2019, p. 423) –, mas incapazes de negar o talento expresso pela enorme beleza teatral experienciada a cada nova apresentação.

Antes de ser contratado pelos Secos & Molhados, Ney Matogrosso trabalhava como ator de teatro, além de ter sido artesão. Destas Dessas experiências, ele desenvolveu a *expertise* para trabalhos manuais, tanto em figurino como em maquiagem. Destarte, as produções vestidas por ele no palco, durante e depois de seu período na banda Secos & Molhados, eram ideias suas e executadas por Ricardo Zambeli (Mesquita, 2013). Com a ascensão de sua carreira, as peças⁰⁹ (ainda imaginadas por ele) passaram a ser executadas por criadores de moda – além de artistas plásticos (Ferreira, 2015).

Há uma peça de palco na qual o corpo de Ney Matogrosso abre espaço para a dúvida acerca da sua relação com a condição de artista de grande fama: num cenário completamente escuro, apenas ele surge encoberto pela armadura prateada reluzente que desumaniza seus braços e o formato de sua cabeça – os outros dois membros da banda, João Ricardo e Gerson Conrad, mesmo com pantalonas e tecidos de paetê em estilo *hippie*, reafirmam a manutenção dos códigos de masculinidade, através da a partir da escolha por calças compridas e uso de

09 "As roupas originais e um enorme volume de figurinos de Ney Matogrosso, incluindo peças assinadas por Ocimar Versolato e Lino Villaventura, produzidas para Ney na sua carreira solo, hoje, são compartilhados como objetos de pesquisa acadêmica no acervo da Faculdade SENAC-SP" (Ferreira, 2015, p. XX22)."

barba. Já Ney Matogrosso apresenta o rosto barbeado e intensamente maquiado – influenciado pelo teatro *Kabuki kabuki* japonês, contrastando com as pinceladas negras sobre base branca que redesenham os contornos dos olhos, da boca e recobrem suas as feições originais. Ney Matogrosso, em entrevista (Matogrosso, 2020), relata que sua maquiagem se inspira livremente ao no referido teatro nipônico, por ele conhecido através por meio de visitas ao bairro da Liberdade, no centro de São Paulo, sendo, portanto, sua maquiagem de fato uma máscara.

Desta Dessa sua afirmação é que perguntamosvem a pergunta: sendo a fama geradora de grande exposição, não seria para se preservar, para proteger sua vida naquele conturbado momento histórico, que ele adota o rosto radicalmente maquiado, tal como um mascarado? Interessante é o fato de que, ainda que Ney Matogrosso passe a usar maquiagem como máscara desde 1973, a maquiagem carregada pode ser, também, vista na banda de rock “Kiss”, que a adota em 1974. Mas, diferentemente de Ney Matogrosso, a maquiagem dos participantes do Kiss permanece a mesma através ao longo do tempo e se torna a via identitária da banda. Cabe ressaltar, que a banda Kiss é uma expoente da espetacularidade do rock metal heteronormativo, de modo a sugerir ser que a maquiagem marcante seja uma estética da época, uma tradução daquele espírito do tempo.

Voltando ao mesmo figurino de Ney Matogrosso, D destaca-se, ainda no mesmo figurino, o corpo magro e jovem que baila sinuosamente diante das câmeras e questiona o espectador sobre a condição deste desse ser indefinido, seja como macho, seja tampouco como fêmea. Como oO próprio cantor afirma posteriormente em sua carreira solo, tratar-se de um “bicho”, mas imageticamente era algo já expressa expresso no período do Secos & Molhados. Neste Nesse sentido, Ney explica (Mesquita, 20135, Pp. 45) que em seu primeiro show solo, ocorrido em 1975, intitulado “ *O homem de Neanderthal*”, “existia a nudez, mas não existia erotismo, porque eu estava muito tenso e preocupado. Ali, na verdade, eu era um bicho. Quando fiz o Bandido, resolvi que seria mais humano [...]. Mas a sexualidade explícita era permitida e exigida das mulheres. Os homens jamais podiam expressar sua sexualidade.”

Como um mantra, a letra da música de 1974, “Flores Astraisastrais”, escrita por João Ricardo, e seu pai, o poeta português João Apolinário, repete “o verme passeia na lua cheia”, e, no vídeo, tem-sehá –, no fundo do cenário –, um enorme globo artificial

Figura 4: Diante da televisão das salas nos dos subúrbios às mansões nas capitais, indaga-se sobre o ser visto em carapaça prateada e dúbria – quiçá oriundo de outro mundo? À esq.uerda, Ney Matogrosso em figurino de Mari Yoshimoto para o lançamento de “Flores Astrais astrais” (Apolinário; Pinto; Marçal, 1974); à dir., eita, o corpo corpo-quimera de Ney em quadro do programa *Fantástico* (1973). Fonte: *Frames frames do Programa programa Fantástico/* (Tv TV Globo, 1973).

atrás do corpo, magro e recoberto de pelos, de Ney Matogrosso, evidenciado em primeiro plano. Cabe destaque para o *look* usado no lançamento desta dessa música, primeiro *single* do segundo e último álbum dos Secos & Molhados, em quadro no programa *Fantástico* de agosto de 1974 (Almeida, 2019), e desenvolvido pela paulistana Mari Yoshimoto (Ferreira, 2015): uma malha fina reluzente e lâminas metálicas recortadas e dobradas, feita como uma segunda pele para este esse novo homem que se impunha (Figura 4).



As lâminas metálicas envoltas no cantor elevam pautas mundialmente debatidas no pós-guerra: as viagens espaciais no período da Guerra Fria (Hobsbawm, 1995) e suas conseqüentes dúvidas amedrontadoras sobre a vida extraterrestre – imaginário que autoriza os grandes investimentos bélicos estatais que revestem uma camada sutil mais contundente da Guerra Fria. Sob o manto desta dessa imagética *sci-fi*, pelo com o qual os Estados Unidos se equipam para viagens espaciais, também aumenta o tensionar da Guerra-Fria, pela motivo pelo qual são desenvolvidos armamentos (como bombas atômicas) na busca de impedir o crescimento do maior temor do capital, sendo este a adesão ao comunismo. Neste Nesse sentido, grandes investimentos midiáticos foram aportados para

consecução de produtos de comunicação, música, cinema, literatura e a própria moda, induzindo o expectar comum para o medo. Contraditóriamente e dialeticamente, outras forças emergiram da mesma cepa, e reverberaram diferentes temas, traduzindo-se em libertação das amarras da binaridade de gênero. Ambos os temas reverberavam igualmente nos cantores do “*Glam Rockrock*”, como o britânico David Bowie.

Assim, desde a década de 1960, diante da disputa bélica entre EUA e União Soviética, a chegada do homem à Lua torna-se uma pauta cotidiana, levantando provocando a curiosidade sobre a evolução dos corpos capazes de realizar viagens a curiosidade para o qual a composição corporal evoluiria para os seres interplanetários, bem como de que maneira este esse futuro modificaria as relações entre os terráqueos. Em Paris, a Alta alta-Costura costura foi bastante influenciada, cabendo a à moda ser a definidora de uma estética espacial, sobretudo através de *couturiers* como André Courrèges e Paco Rabanne (Grumbach, 2009). Contudo, se a *Haute haute Couture couture* foi amplamente influenciada pelos “trajes de astronautas e por espaçonaves” (Mendes E; Haye, 2003, p. 186), tal modismo alcançou seu ápice no universo musical, mais precisamente em junho de 1972, com o lançamento de álbum e filme homônimos, do cantor inglês David Bowie, “*The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars*”.

Neste Nesse álbum, o personagem “Ziggy Stardust”, interpretado por Bowie, apresentava-se na clássica jornada do (anti)herói “ – “um alienígena *rock star* que aterrissa em um mundo predestinado a acabar em cinco anos” (Barros, 2019. Pp. 68). O álbum (uma rapsódia) lançado por Bowie revela a cada faixa os fatos vividos até a morte por desse este messias intergaláctico, translúcido, de tez fina, nariz afilado, corpo retilíneo, sem musculatura desenvolvida, de cabelos ruivos (assinados por Suzy Ronson) ou “caracteristicamente espetados, em uma série de cores brilhantes” (Mendes E; Haye, 2003, Pp. 212).

Ziggy Stardust, a o personagem magra magro e alta alto criada criado por Bowie, veste um figurino dismórfico e repleto de referências nipônicas, criado pelo japonês Kansai Yamamoto (Tashjian, 2020) e fotografada por Masayoshi Sukita (Sayej, 2021). Verdadeiro contraponto à proposta *hippie* (de sonoridade lenta, representada por

Figura 5: O corpo dismórfico de Bowie; Maquiagem e unhas de um corpo agênero; Monocromia monocromia na moda. Fontes: Debi Doss (1973)/ GQ; Masayoshi Sukita (1973)/ Vanity Fair; Mick Rock (1973).

matérias-primas naturais e uma cartela-cromática terrosa), o “*Glam Rockrock*” (estilo impactante, repleto de efeitos de palco e excentricidade) era, sonoramente, uma continuidade do rock progressivo e, visualmente, ancorado nos “*Mmods*” ingleses. A estética *glam* enchia de brilho os palcos com *looks* de uma alfaiataria monocromática em tons de rosa e limão ao completo preto e branco e revelava rostos de gênero propositadamente ambíguos, além de unhas pintadas.

O impacto imagético e a elevação midiática do artista não eram meros complementos à música, mas partes fundamentais do produto cultural exportado mundialmente e criados com *expertise* típico de um material visual de uma “agência de publicidade” (Pupo, 2016). Trata-se de imagens que pareciam saídas das ficções criadas pelas corridas armamentistas que disputavam o espaço sideral (Figura 5). Imagética que marca época da Guerra Fria (Hobsbawm, 1995) em seu jogo internacional das disputas ideológicas, cujo ganho de novos sentidos proliferam na bricolagem dos estúdios cinematográficos.



MASCULINIDADES FLEXÍVEIS E SEUS MODOS

É preciso ousar para não sair apenas recauchutando a subjetividade, o que significaria apenas ir reacomodando tudo no mesmo lugar.

Falo de rupturas, de rompimentos, que certamente acontecerão se estivermos engajados no movimento que a vida produz à nossa volta. (Preciosa, 2005, p. 47)

Os caminhos de (re)compreensão do corpo masculino foram distintos por nos diversos países. Considerando aspectos políticos e comerciais, as mudanças que movem o pêndulo entre masculinidade e feminilidade oscilam, tomando pesos diversos diferentes em cada localidade. Prevalece, contudo, um corpo magro e desnudo ou minimamente coberto, onde a musculatura inflada abre caminho para uma estrutura seca e elementos do vestuário feminino (como a maquiagem). Mesmo que tais signos não inundem as ruas brasileiras, eles alimentam o debate sobre qual seria o sinônimo de corpo corpo-modelo do momento: o robusto e másculo da Jovem Guarda ou a leve quimera incorporada por Caetano Veloso e Ney Matogrosso?

Isto porque, se na Europa, estas essas modificações do corpo masculino estão incorporadas nos ícones comerciais do movimento *glam rock* britânico, em especial, na figura da personagem Ziggy Stardust, nas discussões latino-americanas do Brasil, há um forte caráter de contracultura no discurso apresentado pelas referências do Tropicalismo e, posteriormente, pelo cantor Ney Matogrosso.

O homem andrógino¹⁰ brasileiro estava vinculado a um naciona-

10 Neste trabalho, coerentemente à nomenclatura da época, o termo “andrógino” aplacará o vasto grupo de homens homossexuais de imagem não normatizada. S, seja pelo uso de maquiagem, não heterossexualidade ou traços femininos, que cambiavam entre aparências masculinas e femininas. Segundo Green (2019, p. 421), “O Dzi Croquettes ironizava essas invenções dos jornalistas, respondendo: ‘no fundo, no fundo, é tudo a mesma coisa; travesti é bicha de classe baixa; agora, andrógino é filho de militar’”. Hoje em desuso, o termo carrega forte apelo biologista ao adjetivar aquele que possui

lismo cultural à esquerda. Vale observar que o Brasil da década de 1970 estava inundado por um nacionalismo institucional promovido pelos militares e sintetizado no *slogan* “Brasil “Brasil, ame ou deixe-o”, de inspiração norte-americana” (Green, 2019, p. 402). Isso fica claro através por meio da midiaticização da vitória do Brasil na Copa de Futebol do Mundo de Futebol de 1970, tornando este um enorme símbolo símbolo ufanista, mas também também nos levantes contrários ao golpe militar pelos militantes de esquerda. Afinal, a luta por um país, independentemente do seu espectro político, inflamava a pauta nacionalista, que, no Brasil, era especialmente cara aos militares, na busca da manutenção da ordem, bem como importava à esquerda, que via na enchente de produtos culturais (como música, literatura e cinema) das multinacionais uma afronta à soberania local.

Desta Dessa forma, os elementos andróginos brasileiros apoiavam-se em referências nacionalistas, mas relacionadas à fauna local, à musicalidade e a uma enorme exploração da imagem da sensualidade latino-americana. Se as unhas pintadas de Ziggy Stardust apontavam para um ser fora do planeta Terra como resposta ao futuro da masculinidade, o abdômen definido de Ney Matogrosso dançava coberto por adereços colhidos na paisagem natural brasileira, apontando para dentro do país: um corpo magro que mistura penas femininas aos pelos masculinos, de musculatura definida e com uma fantasia de quimera (animal indefinido formado por vários espécimes) que renasce a partir de códigos estritamente locais.

Transversal ao eixo desta abordagem temática, o quebra-cabeça entre corpo e gênero, (re)embaralhado pelos diversos nomes já apresentados, amplia-se proporcionalmente à compreensão de qual lugar é ocupado pela (homo)sexualidade nos diversos contextos históricos estudados.

Em especial, no Brasil da ditadura militar, surge a dúvida de como no auge da repressão cabe espaço para a figura de uma personagem que não ocupa o papel de afeminado caricatural, geralmente,

dois sexos biologicamente, condição geneticamente rara, mas socialmente usada para imposição simplista de gênero de modo binário, quando este trabalho preza pela fluidez comportamental em vez de determinismos físicos.

relacionado ao homossexual, tampouco do de homem viril e consumidor defendido pelas elites produtoras. A aparente leniência diante deste desse comportamento sexual não heteronormatizado, tanto das forças políticas à esquerda ou como à direita no Brasil, ocorre, segundo Green (2013), porque os grupos e organizações homossexuais não eram, até aquele momento, lidos com seriedade e tinham sua capacidade de atuação e influência localizadas fisicamente a redutos. Além disso, tanto a esquerda leninista como os golpistas militares rejeitavam qualquer vínculo com os grupos de voz homossexual.

Assim, mesmo o cantor heterossexual Caetano Veloso não encontrava ancoragem completa de sua imagem em nenhum dos polos políticos da época. “Depois de um leve namoro com as esquerdas ortodoxas”, segundo Trevisan (2018, p. 270), ele é preso e exilado por dois anos e meio em Londres, de onde retorna bastante influenciado pela estética internacional e sua produção e imagem o tornam sinônimo de “pequeno burguês alienado” (Trevisan, 2018, p. 270) – termo usado pelas esquerdas para figuras lenientes ao regime de direita. Importa ressaltar a afirmação de Green (2019) sobre o fato de a homossexualidade, até meados da década de 1980, ser tomada como uma característica negativa entre os grupos organizados de esquerda – o que revela o caráter estruturalmente machista, independentemente do espectro político.

Este Esse vácuo de apoio entre os homens de ambos os lados do poder, servirá como bomba propulsora para encaminhar o debate homossexual às alas feministas: “ativistas gays e muitas feministas viram uns aos outros como aliados naturais contra o sexismo e uma cultura dominada pelo machismo” (Green, 2019, p. 404). As lutas feministas aliadas ao debate de gênero e a livre vivência sexual estão para além dos limites de uma breve linha do tempo da moda aqui abordada, todavia corroboram na compreensão de como moda e sexualidade coabitam-se e retroalimentam-se, pois, a formação das imagens (e suas negações) foram influenciadas pelas lutas de poder e pelas inúmeras representações sexuais.

Ainda neste nesse ponto, enfatizam-se as pautas defendidas pelos primeiros grupos e publicações homossexuais da segunda metade do século XX – como a revista *Snob* (voltada ao público

homossexual masculino, mas repleta de croquis com *looks* dos próprios leitores quando travestidos) –, que eram estruturalmente vinculadas ao pensamento de homens de classe média urbana residentes das capitais (Green, 2019) e tangenciavam questões ligadas, em sua maioria, ao acesso ao livre consumo, de algum modo propiciado pela ascensão da classe média pela política do “milagre econômico”, aderindo, assim, às pautas de interesse do governo militar. Desta maneira, a luta por espaços de convívio seguro traduzidos na manutenção pacífica de bares, saunas e espaços nas praias (inegáveis avanços sociais) eram incompreendidos incompreendida entre os militantes de esquerda (já detentores destes desses privilégios de consumo e, portanto, incapazes de enxergar sua magnitude para os homossexuais que viviam à margem), taxando a luta homossexual como uma mera busca burguesa e oposta aos pensamentos revolucionários da época.

Todavia, quando os argumentos defendidos se aproximam das baias inimigas, o regime militar coibirá sua existência, pois, “embora os homossexuais pudessem se reunir em discotecas nos sábados à noite, o agrupamento num espaço público para reivindicar objetivos políticos, como igualdade, dignidade e respeito, constituía um desafio ao regime” (Green, 2019, p. 439).” Exemplo disto disso foi o fechamento, em 1981, do jornal “*Lampião de Esquina*”, que foi publicado entre 1978 e 1981, que, segundo Green (2013) e Trevisan (2018), cobria pautas das populações de sexualidade divergente. Para o leitor contemporâneo, afeito à hiperexposição midiática como motor propulsor comportamental, chega a ser difícil compreender que a escolha pela invisibilidade dentro de um regime totalitário é também um papel, um exercício de força política: para muitos grupos e pessoas, manter-se invisível é uma estratégia de extensão da sobrevivência, e, sobretudo, da esperançosa resistência de um corpo flexível.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

E a moda? Quando ousa arriscar, bagunça com os valores assentados e pode nos sugerir versões da nossa própria existência bem mais afinadas com os acontecimentos do mundo. (Preciosa, 2005, p. 75)

A proposta de apresentar uma narrativa histórica da moda masculina dos anos 1970, a partir do entendimento de como a moda se alinhou às estruturas objetivas da sociedade e da economia política, encerra-se ao revelar, nas tecituras dos corpos (re)vestidos, as subjetividades que marcaram a cultura dos anos 1970. Notam-se as previsibilidades imprevisíveis das novas tendências, as transformações que marcaram as novas e as velhas eras. Saber ler no tecido, nas tonalidades, nas formas, na modelagem das construções e reconstruções de identidades – de gênero – suas evoluções, involuções e contradições – é combinar a análise das representações nos recortes do tempo possibilitado pela nova imagem dos modelos de masculinidades.

Os anos 1970 marcaram transformações resultantes do avanço de movimentos sociais identitários, na contramão de políticas conservadoras que pretendiam instaurar o estado mínimo, onde antes se instalara um estado social e popular. O golpe empresarial-militar e o governo de exceção instalados no Brasil cooptaram setores sociais, principalmente a juventude, ao mesmo tempo em que sofreram resistências, como as expressas aqui pelo campo da moda. Decerto que havia uma juventude de cabelos lisos e penteados e vestidos engomados, que foi tomada como garota-propaganda da explosão das indústrias de consumo em série que se desenvolvia, à margem do mercado internacional, no Brasil. Essa juventude normalizada operava o apagamento das políticas e ações repressivas contra os setores políticos de esquerda – jovens dispostos a questionar o alinhamento do Estado com os interesses antinacionalistas que operavam o entreguismo das riquezas nacionais.

Contudo, nesses sombrios anos 1970, vimos que também duas outras vias, vias de verdadeira coragem, convergem na crítica à identidade hegemônica de masculinidade: a Jovem- Guarda, militante,

e a Tropicália, andrógina. Isto Isso porque, em comum, sob o céu de chumbo da Guerra- Fria no século XX, ambas evocam a seminal ideia, exposta ainda ali no século XIX por Charles Baudelaire, acerca da importância da moda no instigar da experiência de criação e vivência das nossas subjetividades cambiantes:

A moda deve, pois, ser considerada como um sintoma do gosto do ideal que sobrenada no cérebro humano por sobre tudo o que a vida natural aí acumula de grosseiro, de terrestre e de imundo, como uma deformação sublime da natureza, ou melhor, como uma tentativa permanente e continuada de reforma da natureza. Assim, tem-se sensatamente observado (sem se descobrir a razão) que todas as modas são cativantes, isto é, relativamente cativantes, cada uma delas constituindo um esforço novo, mais ou menos feliz, em direção ao belo, alguma aproximação de um ideal cujo desejo instiga continuamente o espírito humano insatisfeito. (Baudelaire, 18632010, p. 71) ¹¹

.....
11 A citação está presente no tópico XI, “Elogio a à maquilagem do ensaio publicado no jornal parisiense *Figaro* em 1863”, in em “*O Pintor pintor da vida moderna*” (para mais dados, ver ref. bibliográfica referência completa no final do capítulo).

AGRADECIMENTOS

A tese de doutorado perrecursora deste capítulo foi, parcialmente, financiada através do Programa de Bolsa de Pós-Graduação (PBPG) da Fundação de Amparo à Ciência e Tecnologia do Estado de Pernambuco (FACEPE).

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Miguel de. *Primavera nos dentes: a história do Secos e Molhados*. São Paulo: Três Estrelas, 2019.

ALVES, Maria M. Helena H. Moreira. *Estado e Oposição oposição no Brasil (1964-1984)*. Bauru: Edusc, 2005.

APOLINÁRIO, J.; PINTO, J. R. C. T.; MARÇAL, L. C. Flores astrais. Intérprete: Ney Matogrosso. *In: Secos & Molhados*. Gravadora: Philips, 1974.

BARROS, Patrícia P. Marcondes de. O glam rock brasileiro: moda e comportamento andrógino na década de 1970. *Domínios da imagem*, [S. l.], v. 13, n. 25, 2019, pp. 65-88.

BAUDELAIRE, Charles. *O pintor da vida moderna*. Belo Horizonte: Autentica Editora, 2010. – (Coleção Mimo; , 7).

BRETT, G., . et al/DAVID, C., DERCON, C., FIGUEIREDO, L., PAPE, L. Hélio Oiticica. *Catálogo de exposição*. Galerie nationale du Jeu de Paume, Paris/ Projeto Hélio Oiticica, Rio de Janeiro/ Witte de With, . Rotterdam: Center for Contemporary Art, Rotterdam, 1992 – Catálogo de exposição.

CARLOS, R.; CARLOS, E. Eu sou terrível. [Intérprete: Roberto Carlos]. *In: Roberto Carlos em Ritmo de Aventura*. Gravadora: CBS, 1967. Faixa 2.

CONNEL, Robert. Políticas da masculinidade. *Educação e Realidade*, , Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, v. 20, n 2, jul/dez, 1995.

CONNELL, Raewyn R. W. *Masculinities*. Los Angeles: University of California Press, 2005.

DOSS, D. Fotografia de David Bowie. *Vanity Fair*, 1973.

ROBERTO Carlos: fama também viaja em carro nacional. *Revista O Cruzeiro*, edição 10 de dezembro de 1966. EUGÊNIA, T. Fotografia de Caetano Veloso. Instituto Moreira Salles, 1979.

FAVERO, Daniel. Presos há 45 anos, Gil e Caetano foram vítimas do AI-5 e tiveram que se exilar. *Terra*. Publicado em, 23 de dezembro de dez. 2013. Disponível em: <https://www.terra.com.br/noticias/brasil/politica/presos-ha-45-anos-gil-e-caetano-foram-vitimas-do-ai-5-e-tiveram-que-se-exilar,9b62d3a863c03410VgnVCM20000099cceb0aRCRD.html#:~:text=Política-,Presos há 45 anos, Gil e Caetano foram vítimas do,e tiveram que se exilar&text=Gilberto Gil e Caetano Veloso,-5, entrar em vigorhttps://encurtador.com.br/zKU01>. Acesso em: 21 de fevereiro de fev. 2023.

FERREIRA, Manon M.de Salles. *A roupa depois da cena*. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicação e Artes, da Universidade de São Paulo. , São Paulo, p. 188, 2015.

GREEN. J. N. Ditadura e homossexualidades: repressão, resistência e a busca da verdade. (2014). Brasil: EdUFSCar.

GREEN, James. N. *Além do carnaval: A a homossexualidade masculina no Brasil do século XX*. São Paulo: Unesp, 2019.

GRUMBACH, Didier. *Histórias da Modamoda*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

HOBSBAWM, Eric E. J. *Era dos Extremosextremos: o breve século XX: 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

LAVIER, James. *A roupa e a moda*. São Paulo: Cia Companhia das Letras, 2003.

LE BRETON, D. *Adeus ao corpo: antropologia e sociedade*. Tradução: Marina Appenzeller. São Paulo: Papirus; 2013. (1. ed. francesa 1999).

LIPOVETSKY, Gilles. *O império do efêmero: a moda e seus destinos*

nas sociedades modernas. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

LE BRETON, David. *Adeus ao corpo: antropologia e sociedade*. Tradução: Marina Appenzeller. São Paulo: Papirus; 2013. (primeira edição francesa: 1999).

MATOGROSSO, Ney. Ney Matogrosso conta curiosidades da carreira artística e relembra vício em sexo. [Entrevista concedida a] Eduardo Steblitch. *Sterblitch não tem um talkshow –: Gshowo Talk Show*, 21 de jul. 2020. Disponível em: <https://gshow.globo.com/humor/sterblitch-nao-tem-um-talk-show/noticia/ney-matogrosso-conta-curiosidades-da-carreira-artistica-e-relembra-vicio-em-sexo-nao-dormia-sem.ghtml>. Acesso em: 22 de fevereiro de fev. 2023.

McDOWELL, Colin. *The Man of Fashion: peacock males and the perfect gentlemen*. London: Thames and Hudson, 1997.

MENDES, Valerie V. D.; HAYE, A de la. *A moda do século XX*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

MESQUITA, Cristiane. Ziguezague: em ziguezague entre Ney Matogrosso e Flávio de Carvalho. *dObra [s]: revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda.*, São Paulo, v. 6, n. 13, p. 42-49, 2013, pp. 42-49.

O CRUZEIRO, Número 9, Nov. 1974.

OLIVEIRA, Abrahão. Uma moda dos anos 60: o anel brucutu. *São Paulo in Foco.*, São Paulo: , 31 de maio de 2020. Disponível em: <https://www.saopauloinfoco.com.br/anel-brucutu/>. Acesso em: 26 de janeiro de jan. 2023.

PICARDI, Phillip. An Oral History of Fashion's Response to the AIDS Epidemic. *Vogue America.*, c20202023. Disponível em: <https://www.vogue.com/aids-epidemic-oral-history>. Acesso em: 12 de fevereiro de fev. 2023.

PINTO, J. R. C. T.; MENDONÇA, P. R. T. C. *Sangue Latino*. Interpretação: Secos & Molhados. In: *Secos & Molhados*. Gravadora Universal, 1973.

PRADO, Luís L. André A.do; BRAGA, João. *História da Moda moda no*

- Brasil: das influências às autorreferências.* Barueri, SP: Disal, 2011.
- PRECISOSA, Rosane. *Produção estética: notas sobre roupas, sujeitos e modos de vida.* São Paulo: Editora Anhembi Morumbi, 2005. (Coleção moda e comunicação /; Coordenação: Kátia Castilho, coordenação).
- PUPO, Saulo S. Atencio. O mito do herói em Ziggy Stardust. *In: XI SEMINÁRIO De DE PESQUISA Em EM CIÊNCIAS HUMANAS – (SEPECH): HUMANIDADES, ESTADO E DESAFIOS DIDÁTICO-CIENTÍFICOS., Londrina, 27 a -29 de julho de jul. 2016, Londrina. Anais [...]. Londrina: 2016. Disponível em: http://pdf.blucher.com.br.s3-sa-east-1.amazonaws.com/socialsciencesproceedings/xi-sepech/gt2_67.pdf. Acesso em 24 de janeiro de 2023.*
- QUEIROZ, Mario. *O herói desmascarado: a imagem do homem na moda.* São Paulo: Estação das Letras e Cores Editora, 2009.
- ROBERTO Carlos: fama também viaja em carro nacional. *Revista O Cruzeiro*, edição 10 de dezembro de 1966.
- ROCK, M. Fotografia de Davier Bowie. *Vanity Fair*, 1973.
- SANTOS, Alexandre. *A fotografia como escrita pessoal: Alair Gomes e a melancolia do corpo-outra.* 2006. 399f. Tese Doutorado (Doutorado Tese em Artes Visuais) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Rio Grande do Sul, 2006.
- SAYEJ, Nadja. *First Look: Eternity, Masayoshi Sukita: a new book highlights the rock photographer’s best work.* *Vanity Fair*, 14 jun. 2021. Disponível em: <https://www.vanityfair.com/london/2021/06/first-look-eternity-masayoshi-sukita>. Acesso em: 24 jan. 2023.
- STEELE, V. *A Queer History of Fashion: From the Closet to the Catwalk.* (2013). Reino Unido: Yale University Press
- SILVA, W. Fotografia de Caetano Veloso. Instituto Moreira Salles, s/d.
- SUKITA, M. Fotografia de David Bowie. *Vanity Fair*, 1973.
- TASHJIAN, Rachel. Kansai Yamamoto Designed David Bowie’s Costumes – and was a legendary designer in his own right. *GQ Magazine*, 27 jul. 2020. Disponível em: <https://www.gq.com/story/>

kansai-yamamoto-bowie. Acesso em: 24 de janeiro de jan. 2023.

TINHORÃO, J. R. Fotografia de Caetano Veloso. Instituto Moreira Salles, s/d.

TREVISAN, João J. Silvério. *Devassos no Paraíso paraíso: a homossexualidade no Brasil da colônia à atualidade*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018.

VELOSO, C. Tropicália. *In: Tropicália ou Panis et Circensis*. Gravadora: Philips Records, 1968.

