

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
INSTITUTO DE ARTES E DESIGN
BACHARELADO EM MODA

ANA LUIZA FRANCO DE MOURA MONTEIRO

“ENTRE RAZÕES E EMOÇÕES”:
UMA ANÁLISE DA MASCULINIDADE NO UNIVERSO EMO

JUIZ DE FORA
2021

ANA LUIZA FRANCO DE MOURA MONTEIRO

“ENTRE RAZÕES E EMOÇÕES”:

UMA ANÁLISE DA MASCULINIDADE NO UNIVERSO EMO

Trabalho de Conclusão de Curso para Graduação no Bacharelado em Moda, do Instituto de Artes e Design, da Universidade Federal de Juiz de Fora, como parte dos requisitos necessários à obtenção de colação de grau de Bacharel em Moda

Orientadora: Prof^a Dr^a Elisabeth Murilho da Silva

JUIZ DE FORA

2021

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Franco de Moura Monteiro, Ana Luiza.

"Entre razões e emoções" : uma análise da masculinidade no universo emo / Ana Luiza Franco de Moura Monteiro. -- 2021.
56 f.

Orientador: Elisabeth Murilho da Silva

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Artes e Design, 2021.

1. emo. 2. masculinidade. 3. aparência. 4. estilo subcultural. I. Murilho da Silva, Elisabeth, orient. II. Título.

ANA LUIZA FRANCO DE MOURA MONTEIRO

“ENTRE RAZÕES E EMOÇÕES”:

UMA ANÁLISE DA MASCULINIDADE NO UNIVERSO EMO

Trabalho de Conclusão de Curso para Graduação no Bacharelado em Moda, do Instituto de Artes e Design, da Universidade Federal de Juiz de Fora, como parte dos requisitos necessários à obtenção de colação de grau de Bacharel em Moda

Orientadora: Prof^a Dr^a Elisabeth Murilho da Silva

BANCA EXAMINADORA:

Prof^a Dr^a Elisabeth Murilho da Silva – Orientadora

IAD/UFJF

Prof. Dr^a Maria Claudia Bonadio

IAD/UFJF

Prof. Dr^a Maria Eduarda Araujo Guimarães

Centro Universitário SENAC-SP

JUIZ DE FORA

2020

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos que estiveram ao meu lado enquanto escrevia este trabalho,

aos meus pais, tias, irmã e amigos, mas principalmente à minha avó, sem quem este trabalho jamais teria sido concluído, obrigada por ser minha maior fonte de inspiração

à minha orientadora, Prof^a Dr^a Elisabeth Murillo

à Prof^a Dr^a Maria Claudia Bonadio e à Prof^a Dr^a Maria Eduarda Guimarães por se disponibilizarem a compor a banca examinadora,

à Eliza e ao Paulo, que me deram todo o apoio nesta jornada,

às professoras do curso de Moda da UFJF, que me inspiraram a seguir este caminho,

e aos emos, os jovens que um dia decidiram que não queriam ser como os outros.

RESUMO

O emo surge como o promotor de uma nova possibilidade de identidade masculina, através de um movimento caracterizado por seu caráter permissivo quando se trata de questões relacionadas às expressões de gênero e emocionais. Este trabalho busca, por meio de uma análise bibliográfica, compreender como se deu a constituição do emo enquanto cultura juvenil no Brasil, como o movimento se enquadra enquanto um movimento de contracultura que busca desafiar paradigmas socialmente estabelecidos e como a estética e o comportamento do jovem emo do sexo masculino contribuíram para uma subversão dos padrões no que tange os ideais hegemônicos de masculinidade. Para tal, é importante criar uma base teórica que abranja diferentes áreas do conhecimento necessárias para um melhor entendimento e análise do assunto. Por isso, foram aplicados os estudos de teóricos que pesquisam a juventude, a moda, o gênero e suas performances, a sociologia, e o campo da antropologia das emoções, a fim de ser possível criar um estudo que objetiva explorar o emo como um movimento que questiona a masculinidade através da estética, além de buscar entender, os fundamentos que levaram pessoas que se identificam com o sexo masculino em adotar uma imagem considerada subversiva para si mesmos.

Palavras-chave: emo; masculinidade; cultura juvenil; aparência

ABSTRACT

Emo emerges as the promoter of a new possibility of male identity, through a movement characterized by its permissive character when it comes to issues related to gender and emotional expressions. This work seeks, through a bibliographical analysis, to understand how emo was constituted as a youth culture in Brazil, how the movement fits as a counterculture movement which seeks to challenge socially established paradigms, and how aesthetics and behavior of the young male emo contributed to a subversion of the standards regarding the hegemonic ideals of masculinity. To this end, it is important to create a theoretical basis that covers different areas of knowledge necessary for a better understanding and analysis of the subject. For such, the studies of theorists who research youth, fashion, gender and its performances, sociology, and the field of anthropology of emotions were applied in order to be able to create a study that explores emo as a movement that questions masculinity through aesthetics, in addition to seeking to understand the fundamentals as that led people who identify with the male sex to adopt an image considered subversive to themselves.

Key words: emo; masculinity; youth culture; appearance

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	4
2 SEMPRE FOI ASSIM, E SEMPRE VAI SER	8
2.1 ME SINTO SÓ, MAS SEI QUE NÃO ESTOU	14
2.2 O QUE É NOSSO ESTÁ GUARDADO	16
2.3 SEI QUE QUANDO CANTO VOCÊ PODE ME ESCUTAR	20
3 RAZÕES E EMOÇÕES	28
3.1 QUAL É A MÁSCARA QUE COBRE O SEU ROSTO?	33
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	43

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Exemplo do visual descrito como “Emo Boy 3”	35
Figura 2 – Exemplo da franja emo	39
Figura 3 – Grupo de meninas emo usando acessórios inspirados na cultura popular oriental	40
Figura 4 – Emo com acessórios inspirados em outros movimentos do rock	42

1 INTRODUÇÃO

Em meados do ano de 2007, no Brasil, era uma tarefa razoavelmente difícil encontrar um adolescente que não conhecesse a música “Razões e Emoções” — single de maior sucesso da banda NX Zero — devido à sua grande disseminação nos meios midiáticos destinados ao público jovem. Isso se deu pelo fato de que neste mesmo ano, estava acontecendo o “clímax” do *emo*, uma subcultura jovem ligada a um estilo musical da qual a referida banda não só pertencia, mas era uma das principais representantes. Seja na TV, nas rádios, ou nas prateleiras das lojas de CDs, este novo estilo musical estava ganhando um destaque nunca imaginado, e os capítulos deste trabalho são denominados a partir de trechos de algumas de suas músicas mais icônicas. O *emo* se tornou uma febre, e a peculiaridade com a qual lidava com certas questões acabou influenciando a vida dos jovens que se identificavam com a subcultura. Na mesma linha, o refrão da música “Razões e Emoções” foi escolhido como título deste trabalho não se refere apenas a seu sucesso em meio ao estilo, mas também na oposição que insinua, que será de grande importância para a finalidade deste trabalho, que busca explorar o *emo* como um movimento que questiona a masculinidade através de sua estética

Seguindo a linha de pensamento de Catherine Lutz no que toca o campo da Antropologia das Emoções, observa-se como no ocidente, as emoções são consideradas um fator relevante quando analisamos as concepções que temos de gênero e sexualidade, e como a contradição entre razão e emoção é entendida como uma questão ligada aos ideais que temos de masculinidade e feminilidade. No artigo “Emoções, Gênero e Sexualidade: apontamentos sobre conceitos e temáticas no campo da Antropologia das Emoções”, Raphael Bispo e Maria Claudia Coelho relatam de forma elucidativa estas contradições entre emoção e pensamento e emoção e distanciamento descritas pela antropóloga:

Na primeira oposição, a emoção é o polo negativo, atributo do feminino e desvalorizado por sua associação com o descontrole, fonte simultaneamente de perigo (para os outros) e de vulnerabilidade (para si mesma); já a razão seria o polo positivo, atributo do masculino e valorizado por sua relação com o controle de si e do mundo. Na segunda oposição, a valoração surge invertida: a emoção, ainda atributo do feminino, é agora potência de empatia e solidariedade para com a dor do outro, e é por isso mesmo valorizada; já seu oposto, o distanciamento, seria uma marca do masculino e falaria de indiferença, de “frieza” diante do sofrimento alheio, sendo por isso desvalorizado. (BISPO; COELHO, 2019, p. 187)

O emo que se identifica com o sexo masculino pode talvez ser considerado uma personificação desta contradição. O homem, tido como inerentemente racional, moderado e equilibrado, que evita o contato com seu lado emocional a todo custo, depara-se com uma subcultura onde o foco é justamente o contrário, e, de alguma forma, identifica-se com ela.

Por valorizar as emoções e as discussões em seu entorno, a subcultura emo concede a este jovem do sexo masculino um espaço onde sua vulnerabilidade não é apenas aceita, mas encorajada, e oferece um ambiente seguro para a expressão emocional, permitindo, assim, o surgimento de uma opção de representação de masculinidade tão diferente da vigente.

Diana Crane (2006) cita o fato de que teóricos sociais, “de Marx a Foucault, normalmente enfatizam a forma pela qual os discursos dominantes relativos à classe e sexualidade influenciam o comportamento e as atitudes”, porém, é comum que essas teorias acabem por ignorar como, em paralelo aos discursos hegemônicos, os marginais não só se mantêm, mas ainda conseguem exercer certa influência. Segundo ela:

Em qualquer período, o conjunto de discursos sobre vestuário inclui aqueles que sustentam a conformidade com as concepções dominantes dos papéis sociais e os que expressam as tensões sociais que forçam os conceitos amplamente aceitos de papel social a tomar novas direções. Esses últimos englobam as perspectivas de grupos marginais que buscam aceitação para maneiras de vestir consideradas marginais ou fora dos padrões, especialmente no que tange à sexualidade, segundo as concepções de status ou gênero dominantes. (CRANE, 2006, p. 198)

É importante perceber o papel considerável do vestuário para expressão das identidades subculturais, e como estas roupas assumem o papel de demonstrar os interesses de quem as veste, sendo um símbolo de sua identificação com questões raciais, étnicas, classistas, expressão de gênero e orientação sexual, algo que muitas vezes provém da relação que estas pessoas possuem com gêneros musicais e o que eles representam. Essa expressão das identidades subculturais através do vestuário se mostra mais bem sucedida dentre os adolescentes e jovens, que por estarem num momento da vida onde sua personalidade passa por muitas mudanças, respondem muito rapidamente aos modismos e tendências, pois as utilizam para tentar se encontrar em meio às diferentes conjunturas sociais com as quais são defrontados.

Para Luís Antônio Groppo, a juventude pode ser concebida como um intervalo entre a infância e a maturidade, não delimitada, necessariamente, por uma idade biológica ou faixa etária, mas também pode ser definida como uma categoria social:

A juventude é fruto da modernização social, advinda de esforços de institucionalização do curso da vida. Para tanto, contribuíram instituições educacionais, Estado, Igrejas, partidos, movimentos sociais, Direito, Ciências etc. Como contraponto, definindo a juventude como uma situação social dialética, indivíduos, grupos e movimentos (de jovens ou não) reapropriaram-se dos valores, normas, padrões, signos e mitos associados à juventude. A categoria juventude, na modernidade, imbui-se de institucionalização, resistência e simbolismo. (GROPPO, 2002, pg. 74)

Para ele, os grupos juvenis são formados de indivíduos com idades semelhantes que, através de processos de socialização, criam sua realidade, onde convivem juntos, pensam e se comportam de modo semelhante, e é desta convivência que “nasce a possibilidade destes indivíduos criarem identidades, comportamentos e grupos próprios e alternativos às versões oficiais” (GROPPO, 2002).

Dentre estes muitos grupos que surgem ao longo dos anos, fomentados por uma rebeldia típica da juventude e cerceados pela indústria musical, surge também, nos anos 1990, o emo. O emo deu origem a um grupo marcado por um sentimento de aceitação e incentivo à exploração das emoções e do “eu”, que por sua vez deu origem a um grupo de jovens muito mais tolerantes, que não se deixavam levar por preconceitos superficiais. Desta forma, o movimento se torna um ambiente propício ao surgimento de figuras muito interessantes, dentre as quais destaca-se o jovem emo que se identifica com o sexo masculino, que apresenta um visual e uma consciência emocional muito divergente daquela normalmente presente dentro do espectro do que é considerado masculino, o que gerou indagações sobre como isso se deu, e de que forma o emo se encaixa dentre os muitos movimentos onde esta masculinidade hegemônica é questionada.

Para isso, se faz necessário, primeiramente, um histórico destes momentos em que a masculinidade foi posta em questão onde, através de uma pesquisa documental, observa-se como se deu este padrão na aparência masculina, as diferenças e similaridades entre cada um dos momentos, e o foco na juventude como precursor de cada um deles.

Vale ressaltar que mesmo que o objetivo não seja fazer um estudo do movimento emo em si, mas sim utilizá-lo como um modelo que permitiu o surgimento de uma figura que será

objeto de análise, é importante entender como ele se deu, e de que forma chegou e se desenvolveu no Brasil, a fim de criar um contexto cultural, espacial e temporal para o surgimento desta figura a ser estudada.

Assim, na segunda parte do trabalho, analisaremos a figura do emo do sexo masculino, que é utilizada como um modelo de masculinidade divergente da hegemônica a ser estudada através de uma análise bibliográfica, que será baseada principalmente nas obras das autoras Judith Butler, Simone de Beauvoir e Catherine Lutz, através das quais o objetivo é entender como se deram, primeiramente, estes padrões de gênero e costumes que deram origem aos conceitos fundamentais de masculinidade, e como o emo se distancia dos mesmos através de sua aparência, comportamento e relação com o emocional.

Para isso, utiliza-se da imagem do emo como objeto de análise, através da qual podem-se observar características simbólicas adotadas pelos mesmos a fim de transmitir uma mensagem a seu respeito por meio de sua aparência, e essa mensagem é a de uma rebeldia relativa aos padrões culturais e sociais dominantes. Assim, objetiva-se entender o emo como, de fato, uma figura que se encaixa dentro do grupo de desafiadores de paradigmas, e como sua imagem se distancia daquela que compõe os ideais de masculinidade socialmente impostos.

Destaca-se o fato de que neste trabalho, o objeto de análise é tomado apenas a partir do que pode ser observado na mídia disponível a seu respeito, e em trabalhos acadêmicos já existentes sobre o assunto, de forma que não se trata da observação de casos específicos, mas sim de uma análise mais generalizada. Também entende-se a subcultura emo como constituinte de muitas jovens do sexo feminino, porém, para fins de recorte, foi decidido que neste trabalho seriam analisadas apenas as figuras dos homens.

2 SEMPRE FOI ASSIM, E SEMPRE VAI SER

Antes mesmo de seu nascimento, construções culturais pré-existentes ditam de que forma se espera que um indivíduo se apresente socialmente com base em sua biologia. São estas construções que permitem que uma indumentária — artefatos onde apenas suas características físico-químicas são, de fato, inerentes — ganhem atributos culturalmente constituídos, como determinação de gênero, idade ou classe social, que podem ser variáveis em diferentes sociedades e contextos sociais.

Segundo Maria Claudia Bonadio (2015), a partir dos estudos de Elizabeth Wilson (1985), a indumentária funciona, muitas vezes, como a ligação entre o corpo biológico — que por si é um organismo de cultura com fronteiras pouco definidas — e o ser social. Sendo a indumentária tudo o que reveste e envolve o corpo humano, possui a habilidade de transformar a natureza em cultura ao impor significados culturais sobre o corpo, agindo como elemento definidor na criação das noções de masculinidade e feminilidade, de forma que as atribuições de gênero aos objetos funcionam como sentidos imanentes, cotidianamente reiterados pela prática social. A sociedade ocidental contemporânea permite que as vestes tenham uma importância tão grande que são elas os fatores principais na definição da identidade de um indivíduo e seu papel na sociedade, servindo também como instrumento de preservação ou subversão de fronteiras simbólicas (CRANE, 2006). Desta forma, podemos concordar com a afirmação de Daniela Calanca (2008), de que:

Como objeto de pesquisa, de fato, a indumentária é um fenômeno completo porque, além de propiciar um discurso histórico, econômico, etnológico e tecnológico, também tem valência de linguagem, na acepção de sistema de comunicação, isto é, um sistema de signos por meio do qual os seres humanos delineiam a sua posição no mundo e sua relação com ele. (CALANCA, 2008, p. 16)

Desde a Antiguidade, é possível perceber o papel da indumentária na divisão das atribuições sociais relativas aos sexos. Apesar de seu surgimento muito anterior, por volta de 4000 A.C., a civilização egípcia já demonstrava a prática do uso da indumentária enquanto instrumento social. Descobertas arqueológicas demonstram o quanto, apesar das muitas semelhanças nas proporções das silhuetas, as vestes femininas eram, em sua maioria, muito mais restritivas do que as masculinas, evidenciando esta divisão de papéis sociais (COSGRAVE, 2012). Segundo Cosgrave, a mulher, embora vista com honra e respeito, tinha

a ocupação de seu tempo limitada a afazeres domésticos e relativos à maternidade, enquanto ao homem era permitido um estilo de vida mais ativo, dedicado à educação e ao trabalho. É interessante observar o padrão no que tange este propósito da indumentária mesmo em sociedades tão distantes, que não receberam influência umas das outras.

Quando nos atemos a um estudo da moda por um viés eurocêntrico, percebemos que, até a Idade Média, a indumentária não era um fator indicativo de distinção de gênero, mas sim de símbolos hierárquicos, que distinguiam o status social dos indivíduos, pois mesmo que a túnica fosse usada por todos, havia uma clara diferença entre os materiais, adornos e comprimento entre as túnicas usadas entre as classes altas e baixas. Eram as Leis Suntuárias as responsáveis por fazer este controle, tendo como objetivo principal “frear o consumo, reforçar a hierarquia social, e possibilitar a diferenciação social e de sexo a partir das vestes”¹, sendo produzidas principalmente pela elite eclesiástica, considerando que a Igreja era a instituição dominante da época, o que fazia com que o universo da aparência, durante este período, tivesse relação direta com a religião e seus valores morais. Porém, é importante destacar o quanto essa influência religiosa permeia os valores relacionados às vestimentas até os dias atuais, com a religião como um todo se mantendo como uma instituição de poder ao longo dos séculos e exercendo papel fundamental de autoridade em diferentes setores da sociedade.

É só a partir do fim da Idade Média que a moda de fato se configura, ocidentalmente, enquanto um fenômeno que estabelece uma constante e frequente mudança de estilos e silhuetas, impulsionada pela valorização dos corpos e do indivíduo que manifesta-se durante o Renascimento. Este momento traz consigo a ideia de que o corpo feminino deve ser admirado, valorizando a parte superior, e utilizando a inferior como um pedestal para a mesma. Também surge a noção de que o corpo feminino era fraco e tenro, com a aparência mais rechonchuda e macia, pois era destinado ao repouso, enquanto o corpo masculino é visto de forma completamente oposta, pois precisava ser vigoroso e consistente, com uma aparência firme e sólida que demonstrava sua finalidade voltada ao trabalho. E a moda segue estes ideais, trazendo roupas que passam a revelar mais o corpo, algo que também começou a ser valorizado nesta época, em razão da noção de que a beleza natural, dada por Deus, deveria ser

¹ VIEIRA, Thaiana Gomes. *Moda e controle: as vestimentas e adornos nas leis suntuárias em Valladolid na Baixa Idade Média*, 2017.

mostrada. Assim, as vestes se tornaram mais ajustadas e começaram a marcar, de forma acentuada, a identidade de gênero de quem as usa, através do advento da roupa bifurcada para os indivíduos do sexo masculino — que evidenciavam seu sexo — e da permanência da roupa não bifurcada para os do sexo feminino.

Percebe-se a conservação deste padrão, que surge em torno do século XIV, até hoje, no que tange o fato de que, enquanto as mulheres apropriaram-se graciosamente da peça bifurcada em seus guarda-roupas, ainda há, sete séculos depois, uma resistência da parte dos homens a voltar a usar peças não bifurcadas, o que levanta indagações sobre os motivos por trás desse comportamento.

A moda, até a primeira metade do século XVIII é, evidentemente, uma exclusividade da aristocracia, onde a roupa ocupava um espaço de grandiosa extravagância e servia para, entre outros, reforçar os ideais do que se delimitava como papéis femininos e masculinos. Porém, em meio a esta extravagância, também ocorria que até o final do século XVIII, alguns elementos da indumentária como tecidos, adornos, cores, e acessórios eram compartilhados entre indivíduos de ambos os gêneros, ou seja, era permitido ao homem o livre uso de rendas, laços, joias, saltos altos, maquiagem, entre outros adereços na construção de sua aparência, onde estes itens não estavam associados a um sexo específico, como ocorre no século seguinte. Luís XIV pode ser considerado o melhor exemplo de como os homens se voltavam à moda e ao luxo com o mesmo entusiasmo que as mulheres. O famoso Rei Sol jamais mediu esforços para demonstrar seu apreço a todo e qualquer tipo de extravagância, transformando a França durante seu reinado em uma lenda que redefiniu todos os padrões relativos à moda, à decoração, à culinária e às noções de luxo.²

Porém, ao longo do século XVIII, observa-se uma simplificação gradativa da roupa do homem, que vai perdendo volume e excentricidade ao passo que a feminina ganha mais espaço e destaque. Para John Carl Flügel (1930), em seu livro *A psicologia das roupas*, desde “A Grande Renúncia Masculina” o homem tem abandonado sua reivindicação de se vestir de forma elaborada, elegante e bela em razão de estar trajado de forma “correta” e útil. Esta renúncia foi marcada pelo acontecimento da Revolução Francesa (1789-1799), após a qual

² DEJEAN, Joan. A essência do estilo: como os franceses inventaram a alta-costura, gastronomia, os cafês chiques, o estilo, a sofisticação e o glamour. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

houve uma rejeição dos trajes que pudessem evidenciar as diferenças entre as classes sociais. Seguindo a “doutrina da fraternidade humana”, os trajes aristocráticos foram se simplificando com o intuito de se aproximarem de algo mais acessível às classes mais baixas, resultando em uma maior uniformização das aparências, principalmente do público masculino. Além disso, a valorização do trabalho também trouxe como consequência uma descomplexificação dos trajes a serem utilizados dentro destes espaços, e agora os mais adornados e variados eram reservados apenas para ocasiões especiais, não mais sendo uma necessidade do dia a dia. A aparência então se torna, para o homem, uma forma de devotar sua expressão externa e visível à severidade de sua aderência ao código social (FLÜGEL, 1965, p. 102). Deste ponto em diante, o autor aponta que o conceito de masculinidade se tornou diretamente associado a estes valores, o que trouxe uma ideia de que em momentos em que esta severidade é desafiada em prol de uma valorização da estética, a masculinidade, ou melhor, a virilidade do indivíduo acaba sendo, também, posta em questão.

Gilda de Mello e Souza (1987) traz uma análise aprofundada das divisões de classe e gênero que permearam a sociedade burguesa do século XIX a partir do entendimento da moda como um fator simbólico da modernidade, que trouxe consigo o advento da vida metropolitana, responsável por estender a moda a diferentes classes sociais, em concordância com Georg Simmel (1911), que explica a moda como um constante ciclo movido pelos desejos de imitação e distinção entre os grupos. Porém, é preciso destacar uma questão que a autora assinala: “a sociedade que proclamou a igualdade dos seres humanos como um valor, paradoxalmente, fomentou o desenvolvimento das distinções pela aparência”³, ou seja, o desenvolvimento da democracia e da confraternização entre os homens apontados anteriormente por Flügel tem relação direta com o da moda, que instituiu graves e novas formas de distinção social justamente através desta ânsia que surge em se destacar em meio a uma sociedade onde todos parecem “iguais”.

Mas as observações mais relevantes da autora são relativas à construção social das diferenças entre os sexos através das vestimentas, pois enquanto as cores e tecidos começam a ser mais restritos para os homens, as mulheres continuam tendo livre acesso a todo tipo de

³ SIMIONI, A. P. C. Por que ler ... O Espírito das Roupas de Gilda de Mello e Souza. dObra[s] – revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda, v. 2, n. 4, p. 63-65, 12 fev. 2008. p. 64.

adorno, o que revela “as expectativas sociais diversas que rondavam os corpos sexuados”⁴. Isso ocorre justamente pelos motivos apontados por Flügel de que os homens agora se expressavam através de suas personalidades e de uma carreira bem-sucedida no ambiente de trabalho, ao invés de sinais externos, como as roupas. Em contrapartida, as mesmas oportunidades profissionais não eram estendidas às mulheres, que precisaram então buscar outras formas de realização pessoal e social, se voltando à esfera doméstica e matrimonial. Dessa forma, encontraram na moda um meio de expressão, onde podiam explorar suas individualidades através das transformações que as roupas lhes permitiam exercer sobre seus corpos. Essa análise de Gilda de Mello e Souza relativiza a noção da moda como um instrumento de opressão sobre as mulheres, em razão de trazê-la, na verdade, como um instrumento de expressão de suas personalidades.

No entanto, apesar das observações de Gilda de Mello e Souza a respeito das transformações que ocorreram no vestuário masculino, é importante ressaltar que não se deve fazer uma generalização desse vestuário durante o século XIX, pois, enquanto ocorreu de fato uma mudança clara nestes trajes, esta mudança foi lenta, sendo mais efetiva ao fim do século. Maria Claudia Bonadio (2017) questiona a afirmação de que houve um total abandono da pretensão dos homens de serem considerados belos, em razão de que talvez a mudança que tenha ocorrido tenha sido na percepção do que é belo em um homem, mas não, de fato, a cessação de seu desejo de ser admirado. Esta contestação pode ser sustentada quando consideramos a definição dada por Umberto Eco (2004), de que a beleza “assumiu faces diversas segundo o período histórico e o país: e isso não apenas no que diz respeito à beleza física (do homem, da mulher, da paisagem)”. Assim, podemos entendê-la como uma construção social, cujos aspectos adotados como inerentes à beleza mudaram ao longo do tempo.

Após suas análises a autora traz uma concepção extremamente instigante: a de que as duas concepções de vestimenta que orientaram homens e mulheres não eram excludentes, mas bem ao contrário, eram complementares. Ou seja, a opulência da imagem feminina não só complementava a sobriedade do homem, mas servia como um reflexo de seu sucesso, de forma que a moda masculina se torna inseparável da feminina, e se desenvolve em sua decorrência. Desta forma, Gilda de Mello e Souza observa o caráter relativo entre as

⁴ Ibid. p. 64.

concepções de masculinidade e feminilidade, e a fluidez existente nos termos que os comportam.

Flügel, por sua vez, alega a existência de investigações que apontam para uma profunda insatisfação de muitos membros do sexo masculino no que concerne esta renúncia e o rigor imposto a seus trajes em comparação com o que é permitido a pessoas do sexo feminino. E talvez seja por conta desta insatisfação que, ao longo dos anos, tenham surgido tantas ocorrências onde homens se dispuseram a desafiar esta severidade relacionada ao ideal de masculinidade que foi tão intrinsecamente impregnada no imaginário social, a fim de promover uma maior liberdade em sua forma de vestir. Não é por coincidência que a maioria destas ocorrências teve como seu momento de maior desdobramento o período em que estes membros passavam pela fase de suas vidas conhecida contemporaneamente como juventude, já que, como sugere Diana Crane (2006), mudanças culturais de caráter mais drástico costumam ser, de modo geral, mais aceitas quando propostas, justamente, por jovens, artistas, ou aqueles que possuem profissões mais liberais.

Crane também aponta o papel do vestuário na imposição das identidades sociais dos indivíduos, refletindo, através de sua imagem, “as formas pelas quais os membros de grupos sociais e agrupamentos de diversos níveis sociais vêm a si mesmos em relação aos valores dominantes”. Bonadio (2015) descreve o papel da indumentária como a forma mais imediata de comunicação entre indivíduos, responsável por criar a primeira impressão de um sujeito sobre o outro, com base naquilo que ele deseja tornar público sobre si mesmo. Esta comunicação se torna mais efetiva em momentos em que a indumentária não é controlada por “normas institucionais impostas pelo trabalho, pelas obrigações familiares e por autoridades políticas e religiosas” (DUMAZEDIER, 1989, p. 155), ou seja, no momento de lazer. Quando falamos de cultura juvenil, este lazer está comumente atrelado a atividades de diversão e consumo, possíveis graças ao que Daniel Bell (1976), citado por Crane, explica em sua teoria da sociedade pós-industrial: devido ao aumento do tempo disponível para lazer em relação ao de trabalho no século XX, o indivíduo ganha maior liberdade para construir novas identidades fora das esferas econômicas e políticas. As atividades relacionadas ao lazer têm papel fundamental em moldar as percepções que os indivíduos têm de si mesmos, sobretudo o consumo de bens culturais, como o de roupas da moda. Segundo Crane:

A moda contribui para redefinir identidades sociais ao atribuir constantemente novos significados aos artefatos. Fred Davis afirma que roupas da moda são bastante significativas para os consumidores porque expressam as ambivalências que cercam as identidades sociais, tais como “juventude versus singularidade [...] trabalho versus diversão [...] conformismo versus rebeldia”. O fascínio da moda reside nos modos como ela continuamente redefine essas tensões e as incorpora em novos estilos. O consumidor usa vários discursos para interpretar as ligações entre sua própria noção de identidade e a identidade social conferida pela condição de pertencer a vários grupos sociais que vestem roupas semelhantes. (CRANE, 2006, p.43)

2.1 ME SINTO SÓ, MAS SEI QUE NÃO ESTOU

A identificação de indivíduos com grupos específicos através da indumentária e do comportamento ocorre justamente durante este momento de lazer, evidenciando, segundo Crane, “afiliações sociais baseadas em idade, raça e etnia, assim como gênero e preferência sexual”. Helena Abramo (1996) explica como o lazer se torna uma das dimensões mais significativas da vivência juvenil:

O lazer, para os jovens, aparece como um espaço especialmente importante para o desenvolvimento de relações de sociabilidade, das buscas e experiências através das quais procuram estruturar suas novas referências e identidades individuais e coletivas - é um espaço menos regulado e disciplinado que os da escola, do trabalho e da família. (ABRAMO, 1996, p. 61)

A juventude é amplamente entendida como um período de transformações, porém as noções que a caracterizam são variáveis quando se leva em consideração diferentes culturas e sociedades, principalmente após a Segunda Guerra Mundial, quando o advento da mídia em massa, as mudanças na constituição familiar, no sistema educacional e no status relativo ao trabalho e lazer contribuíram para a emergência de uma consciência geracional entre os jovens. Tendo em conta que o objeto deste trabalho pode ser visto como um “fenômeno da sociedade ocidental moderna”, é pertinente a descrição fornecida por Helena Abramo (1996), que explica a juventude como um período da vida onde o indivíduo completa seu desenvolvimento físico e passa por uma série de mudanças psicológicas e sociais durante o processo de abandono da infância e sua entrada no mundo adulto. Estas mudanças psicológicas estão principalmente atreladas a um momento de transição onde se faz presente a necessidade de se desenvolver uma personalidade própria ao mesmo tempo em que é permitido a estes indivíduos fazer escolhas, principalmente quando consideramos a autonomia dada à infância e à adolescência na sociedade contemporânea. Porém, esta “permissão” não é plena e absoluta, o que gera uma série de “conflitos com familiares e outras autoridades, e por

fim, choques com a própria ordem social na qual devem efetuar sua entrada” (ABRAMO, 1996, p.13).

Estes conflitos fazem com que o jovem se encontre em um momento de constante turbulência, e a turbulência gera insatisfação, que por sua vez, gera revolta. Por isso o traço de rebeldia se torna algo tão característico da condição juvenil, mesmo que esta se manifeste de formas diferentes, em conformidade com sua conjuntura social. Contudo, há uma circunstância que se mantém presente independente da conjuntura social, e é a necessidade que o jovem possui de construir redes de relacionamentos com outros indivíduos não só da mesma faixa etária, mas que também compartilhem de experiências semelhantes. Este convívio acaba gerando uma rede de suporte em um momento em que se processa uma nova perspectiva sobre a sociedade na qual está inserido e a estruturação de uma identidade que seja capaz de confrontá-la. O encontro com outros indivíduos que também vivenciam este primeiro contato com uma sensação de independência e autonomia promove uma reação de admiração no jovem que percebe ali a possibilidade de fazer o mesmo. Como elucida Richard Bucher (1986), que entende este comportamento como:

[...] a necessidade de circulação e experimentação e a importância dos grupos de pares como meio de realizar as descobertas, de estruturar as novas atitudes e elaborar a nova identidade, que se constituem meios fundamentais para uma vivência tipicamente juvenil. (BUCHER, 1986)

Ao longo das décadas, diferentes grupos juvenis foram apresentados com diferentes contextos históricos e sociais, em sua maioria, antagonistas à ordem que lhes era imposta.

Dick Hebdige (1979) considera o trabalho de Phil Cohen (1972) como modelo mais adequado para se fazer uma leitura do estilo subcultural, e cita sua definição de subcultura enquanto “um acordo entre duas necessidades contraditórias: a necessidade de criar e expressar autonomia e diferença dos pais, e a necessidade de manter as identificações parentais”, que dialoga com a definição de Helena Abramo, que a explica enquanto movimentos que elaboram e projetam “respostas culturais aos problemas colocados pela especificidade do grupo no interior da classe de origem”, ou seja, as subculturas se constroem em oposição à certas normas da cultura dominante, mas sempre as utilizam como referência. Desta forma, destaca-se a importância da aparência no processo de construção de uma

subcultura, por ser a forma mais primordial através da qual estes jovens podem expressar suas identidades e tê-las reconhecidas por aqueles com quem se identificam.

2.2 O QUE É NOSSO ESTÁ GUARDADO

A moda demonstrou, ao longo da história, uma tendência a se associar aos ritmos, mudanças tecnológicas, culturais, políticas e econômicas de cada época, revelando tendências de comportamentos tanto individuais como coletivas, assim como seu vínculo à cultura do consumo, da produção e de seus produtores. Maria do Carmo Teixeira Rainho (2014) traz a ideia de que a moda reinventa o corpo, achando novas maneiras de encobri-lo ou revelá-lo de forma que o interesse em observá-lo seja despertado. Porém este corpo sofre também influência da cultura que o cerca, tornando-se um instrumento de sua expressão, onde pode conformar desejos e inquietações, ou quebrar certezas e paradigmas. O que não significa que a moda deve ser reduzida às mudanças contextuais que a acompanham, como se fosse subjugada às ordens sociais, econômicas, políticas e culturais, apenas servindo como um reflexo passivo de circunstâncias exteriores a ela. Georg Simmel (1895), citado por Rainho, apresenta a concepção de que as mudanças sociais relevantes tiveram seu início com a moda: “o andar, o tempo, o ritmo dos gestos são sem dúvidas determinados pelas roupas, pois pessoas vestidas igualmente se comportam relativamente da mesma maneira” (p. 39).

Os anos 1960 foram cruciais para uma revolução nos costumes, na sexualidade e nas relações de gênero. A partir de transformações nas disposições estruturais entre os sexos e gerações trazidos pelo pós-guerra, algumas das instituições tradicionais, como a família nuclear, patriarcal e monogâmica começam a perder força, e se tornam apenas uma das possibilidades em meio a diferentes estilos de vida. Estas mudanças desencadeiam em uma maior liberdade principalmente na esfera feminina, por conta do início da venda de contraceptivos em diversos países, que resultam em uma nova perspectiva para as mulheres, que a moda da época revela de forma nítida. Desta forma, a moda ganha um caráter revolucionário, onde prevê rupturas e disputas de diversos campos, que acabam sendo expressas no vestuário, criando complexidades para o entendimento de faixas etárias, gênero e classe, como elucidada Maria Lucia Bueno, no prefácio da obra de Rainho:

Os jovens despontaram como a matriz de uma nova visão de mundo, expressa nos movimentos de rua e nos shows musicais, que se evidenciava na maneira como se vestiam. A minissaia e as calças para as mulheres, e os cabelos longos e as camisas coloridas para os homens, tornaram-se o figurino indispensável de uma geração de rebeldes, simbolizando as rupturas que desejavam promover. (BUENO, 2014, p. 7)

Essa nova possibilidade de controle corporal adquirida por parte das mulheres suscita em uma busca por liberdade sexual, que ganha maior expressividade com sua ocupação em diferentes papéis na esfera pública, onde estas jovens desafiam regras ao lutar pelo uso de calças compridas nas universidades e minissaias em fábricas. As minissaias, principalmente, evidenciavam a liberdade sexual, mas o uso de ambas as peças acaba por questionar problemáticas relativas ao gênero, onde, de forma mais evidente, o uso da calça por pessoas do sexo feminino permitiu um maior equilíbrio entre os gêneros, o que, por sua vez, desencadeou em uma sensação de maior liberdade masculina no que tange às práticas de consumo de moda e de cuidados de beleza. Esse fenômeno ficou conhecido como “a Revolução do Pavão”, quando os homens viram a possibilidade do uso de uma cartela de cores, tecidos e acessórios menos restrita, agora incluindo aqueles que antes eram considerados estritamente femininos. Além disso, começaram a deixar seus cabelos mais longos, e permitiram que fosse mais bem aceito que tivessem cuidados com a aparência, ao invés de apenas se vestirem por uma questão de necessidade.

Assim, questões relacionadas a sexo e gênero se tornam mais complexas nos anos 1960, já que estas mudanças causam nos jovens um questionamento dos padrões de comportamento em vigor, que acaba desencadeando em uma flexibilização nos comportamentos relacionados à sexualidade, contribuindo para a disseminação da moda unissex e sua androginia. Mas há uma questão com relação a isso: Philip Auslander (2006) expõe o fato de que, mesmo que no geral, questões relativas à liberação dos movimentos gay e feminista tenham ganhado espaço neste momento, houve uma contradição na abordagem da contracultura em relação ao sexo e à sexualidade. Por mais que partes do movimento *hippie* fizessem questão de desprezar convenções sexuais como forma de antagonizar a cultura dominante, abraçando a androginia especialmente no campo da moda, essa androginia possuía uma característica muito específica: a de não ter como pretensão questionar a heterossexualidade enquanto modelo sexual fundamental.

Outra questão relativa a este assunto envolve o fato de, por mais que essa androginia tenha possibilitado aos jovens expressarem novos conceitos de feminilidade e masculinidade mais fluidos, o que mais ocorre é uma masculinização da roupa feminina, e menos uma feminização da moda masculina, o que levanta uma série de questões sobre o porquê de isso acontecer, assim como a questão comentada anteriormente acerca do porquê das mulheres terem conseguido graciosamente adotar a peça bifurcada em seus guarda-roupas, enquanto os homens jamais foram capazes de se familiarizar novamente com as não-bifurcadas. Estes levantamentos serão abordados em um momento posterior, quando for feita análise do comportamento masculino em relação a costumes comumente considerados como pertencentes à esfera feminina, mas é importante que sejam citados para que se tenha um entendimento de como se deram estes momentos em que os homens se permitiram uma maior liberdade no que tange sua expressão estética, e quais foram seus limites.

Todos estes acontecimentos que decorreram nas décadas de 1960 e 1970 culminam em um entendimento comum a respeito de seus impactos, que engloba:

A percepção da ocorrência de uma grande contestação por parte dos jovens, que se envolveram em diversas tentativas de reinvenção da ordem social e dos padrões de comportamento e relacionamento vigente. Dessa forma, os diversos traços que foram aparecendo ao longo do século, principalmente depois da Segunda Guerra Mundial, referentes à dificuldade/recusa de entrar no mundo adulto e à rebeldia juvenil, assim como à experimentação de estilos e padrões distintivos de comportamento, parecem aqui ter encontrado seu auge, sua forma mais explícita e “consequente” (no sentido de provocar acontecimentos e mudanças que modificaram a ordem social). (ABRAMO, 1996, p.40)

Helena Abramo também ressalta como, em um contexto mais global por conta da mundialização da juventude que ocorre no pós-guerra, diferente do que ocorreu nos anos 1960, as manifestações juvenis das décadas seguintes são vistas como carentes de idealismo ou interesse por questões públicas, apelidando estes jovens de “desencantados” com os rumos da sociedade. Até meados dos anos 1970, vive-se um momento de propagação e diluição destes acontecimentos marcantes dos anos 1960, mas nenhuma das manifestações ganha força o suficiente para ser considerada um movimento cultural, ao invés disso, ocorre uma fragmentação deste cenário que envolve os grupos juvenis, e os movimentos de contracultura acabam perdendo força. O que ocorre, em seu lugar, é o aparecimento de subculturas ligadas à aparência e a movimentos musicais, principalmente ligados ao rock e seus subgêneros, que tem um foco muito mais espetacular do que de agente social.

Para Philip Auslander (2006), o *Glam Rock* ficou marcado como uma parte culturalmente significativa da transição entre os fenômenos que foram os anos 1960 e 1970, com seus respectivos movimentos socialmente relevantes. Discute-se o *glam rock* como o primeiro subgênero do rock pós-contracultural a se desenvolver por completo. Nos anos 1960, o subgênero do rock que estava em alta era o rock psicodélico, que era intimamente associado ao *hippie*. Quando observamos as diferenças performáticas entre estes subgêneros, percebemos claramente as mudanças estéticas, políticas, sociais e culturais que se desdobram neste momento importante. O *glam rock* celebrava o espetáculo e a teatralidade na performance, abraçando o mercado de consumo através do conceito do “*hit single*”, e dirigindo-se a seu público como indivíduos que possuíam o poder de transformar apenas a si mesmos, em contraponto ao rock psicodélico, que se dirigia à sua audiência como um coletivo do qual as ações eram capazes de, finalmente, transformar políticas globais (AUSLANDER, 2006, p. 7).

No *glam rock*, a moderação deixou de existir. O cabelo, a altura, o brilho, as guitarras, tudo era exacerbado, e eram também utilizados como instrumentos através dos quais o glam poderia exibir uma performance de masculinidade que aludia à identidades *queer*. As masculinidades representadas pelo *glam* e pela contracultura dos anos 1960 eram ambas andróginas e feminizadas, mas de formas muito diferentes e para diferentes fins. Em contraponto às normas de gênero presentes nos anos 1960, onde essa androginia vista no ser masculino era presumidamente heterossexual, no *glam*, ela aludia propositalmente à homossexualidade ou à bissexualidade. Diferente de uma androginia derivada de uma perspectiva de que é natural que todos os indivíduos possuem desejos tanto femininos quanto masculinos, o *glam rock* partiu tanto da masculinidade normativa quanto das identidades de gênero contraculturais em favor de “um modelo novo e radicalmente fluido para identidade sexual: não mais definida por sua permanência, mas pelo resultado multicolorido da mudança e reinvenção constante”⁵ (Haynes, “Foreword” xi, in AUSLANDER, 2006, p. 61).

É importante citar o *glam rock*, pelo fato de ter oferecido “uma nova imagem implicitamente *queer* de masculinidade no rock, além de disputar a ideologia da autenticidade por postular identidades de gênero como construída ao invés de natural”⁶ (AUSLANDER,

⁵ Tradução minha.

⁶ Tradução minha.

2006, p. 58), colaborando fortemente para a discussão que será colocada futuramente a respeito destas questões.

Após este momento de transição, o primeiro e mais importante fenômeno a surgir que se configurou, de fato, como uma subcultura ligada a um estilo musical e obedeceu à proposta mencionada anteriormente por Abramo a respeito dos movimentos considerados espetaculares foi o *punk*. Ao final dos anos 1970, o punk fez com que jovens de todo o mundo se unissem em torno de um objetivo comum: externar, através da música e de sua imagem, suas aflições em relação ao futuro (ou falta dele). Esta juventude buscava agir como um espelho de sua conjuntura social, que se encontrava em crise, e assim chamar a atenção para as questões que lhes traziam preocupações e insatisfação, agindo não como um agente transformador, mas como uma interferência no espaço público, onde podiam expressar seu inconformismo enquanto ainda lidavam com as questões de sua própria condição juvenil (Abramo, 1996). O punk trouxe consigo a ideia do faça-você-mesmo ao criar um estilo musical mais despojado, em contraposição ao rock progressivo dos anos 1970, um conceito que se alastrou também para a criação de sua estética e todo o seu estilo subcultural, que se desenvolveu em torno do uso de materiais rudimentares na criação de uma imagem que ao fim parecesse triste e agressiva, mas também bizarra e incômoda que era justamente a pretensão destes jovens que buscavam utilizar de sua atitude rebelde como uma forma de demonstrar insatisfação com a sociedade em que viviam.

2.3 SEI QUE QUANDO CANTO VOCÊ PODE ME ESCUTAR

Devido ao contexto ao qual estavam inseridos, a cena *punk hardcore* ficou associada uma geração sobrecarregada, agressiva, e até violenta, pelo modo como utilizavam o choque e o estranhamento como forma de gerar reações daqueles pertencentes ao padrão vigente, trazendo assim uma nova visibilidade ao papel da juventude enquanto tensionadora de questões sociais. Em reação a esta sobrecarga intensa no que tange o caráter político e social com o qual as gerações anteriores se envolveram tão profundamente, surge, nos centros urbanos de Washington (EUA), por volta do fim dos anos 1980 e início dos 1990, uma

movimentação de jovens que buscavam dar luz a questões de natureza pessoal e emocional anteriormente negligenciadas em prol de pautas mais focadas em um bem-estar geral. Movidos por uma melancolia não atípica de sua faixa etária, começaram a escrever letras que apelavam para uma romantização das emoções mais profundas do indivíduo, tendo as mesmas como seu foco principal. Sendo assim, o surgimento deste novo estilo de rock que posteriormente ficaria conhecido como “*emocore*”, ou “*emo*” (termos oriundos da denominação *emotional hardcore*) foi tido como um movimento de conflito diante do *hardcore punk*. Para dar ainda mais força a esta sensação de melancolia, havia também uma peculiaridade de sua sonoridade em relação aos estilos anteriores: os acordes eram mais sonoros, a música era mais melódica e tinha um tom mais grave. A este momento, se associam bandas como *Rites Of Spring* — tida como a primeira banda a ser considerada emo — *Sunny Day Real Estate* e *Jawbreaker*, que ficaram, entre outras, conhecidas como as bandas “originais”, responsáveis por dar início ao desenvolvimento deste novo segmento do rock que cresceria ao longo dos anos 1990, na cena *underground*⁷, em paralelo a movimentos como o *grunge*, o *new metal*, e o rock alternativo como um todo.

Diferente de movimentos juvenis antecessores, onde a faixa etária dos jovens constituía-se principalmente daqueles que estavam em transição da adolescência para a vida adulta, o emo era composto, em sua maioria, por pessoas pertencentes à fase da juventude que se caracteriza pela passagem da infância para a adolescência. Além disso, o emo diferencia-se de movimentos juvenis citados anteriormente — que possuíam um viés muito mais político — na medida em que parecem menos preocupados em agir como transformadores sociais, e mais em abordar questões internas ao próprio grupo e indivíduo, como a formação da identidade, em um ambiente que permite discussões acerca das ansiedades referentes à classe e sexualidade e às tensões entre conformidade e rebeldia, família e escola e trabalho e lazer.

Apesar de não ser o foco principal deste trabalho, é importante traçar um histórico do desenvolvimento da cena musical que deu origem ao emo, pois foi ela que permitiu que fosse criado um espaço onde estes jovens se sentissem mais confortáveis para se expressar de formas tão inéditas que instigou um estudo a seu respeito. Entender como se deu este cenário

⁷ Categoria comum no mundo artístico do rock como um todo e bastante disseminada também no movimento emo, ela é sinônimo de alternativo, isto é, aquilo que é contrário ao banalizado e massivamente difundido pelas grandes empresas de entretenimento. (BISPO, Raphael, 2009)

musical e como as letras, a sonoridade e o estilo utilizado pelos membros dos grupos que fizeram parte deste movimento têm ligação com estes comportamentos também é imprescindível para este estudo, já que, segundo Auslander (2006):

[...] nenhum subgênero do rock pode ser definido unicamente em termos musicais, pois cada um envolve uma ideologia que se manifesta não apenas através das músicas e letras, mas também através dos elementos visuais da performance (trajes, encenação, atitude, etc) e a cultura visual que cerca a música (capas dos álbuns, pôsteres, etc). (AUSLANDER, 2006, p.39)⁸

Existe uma teoria de que o emo foi a última cena a surgir no *underground* e a ser movida pelo espírito do “faça você mesmo” a agraciar o *rock*. Tendo sua origem durante uma era de transformações tanto na indústria musical como na concepção de cultura juvenil como um todo, esta onda pôde contar com um momento de desenvolvimento de certas tecnologias que permitiu que sua influência fosse disseminada mais abrangentemente, e mais rapidamente para outras localidades.

Ter sua origem na cena *underground* contribuiu para que, nos primeiros anos desde seu surgimento, o emo tenha sido algo de conhecimento mais restrito a um público que já frequentava estas cenas, porém, ao longo dos anos 1990, o estilo começa a se expandir, aparecendo em outros circuitos do rock existentes nos EUA. Este fato se dá, principalmente, devido ao sucesso do primeiro álbum da banda *Sunny Day Real State*, em 1994, que contribuiu de forma significativa para a disseminação do *emotional hardcore* para além do *underground*. Com a expansão do estilo musical, surgem tensões entre integrantes do movimento, quando, mais ao fim da década, começa a surgir um interesse de grandes gravadoras em lançar estas bandas, causando resistência por parte daquelas que desejavam se manter independentes, em oposição às que tinham interesse em aproveitar a oportunidade para se tornar *mainstream*⁹, ou seja, cortar relações com sua origem *underground*. Mas este não era o único motivo pelo qual havia uma resistência de certas bandas em assinar contratos com grandes gravadoras, Raphael Bispo diz que “uma intencional mudança no som produzido por algumas dessas bandas, tentando se afastar dessa corrente tida como cada vez menos autêntica” seria também um fator de grande importância, considerando o fato de que, para se

⁸ Tradução minha.

⁹ *Mainstream* é um conceito que expressa uma tendência ou moda principal e dominante. A tradução literal de *mainstream* é “corrente principal” ou “fluxo principal”. Em inglês, *main* significa principal enquanto *stream* significa um fluxo ou corrente. (BISPO, Raphael, 2009)

lançar em um meio comercial, deve-se tornar comercial, ou seja, atrativo para um público mais abrangente.

Ocorre então, o que os fãs mais apegados ao som original consideram como a decadência do emo. Lançar-se no *mainstream* tem suas consequências, como aponta o jornalista Andy Radin (2005), pelas palavras de Bispo, “o estilo foi completamente descaracterizado, perdendo a essência que o tornava um subgênero do rock bastante específico”, de forma que fosse mais bem aceito dentre o público geral que desejava alcançar. Esta é a opinião da maioria dos fãs do som que surgiu no início da década de noventa, como uma resposta ao *punk hardcore*, que se recusam a aceitar a legitimidade deste “novo emo”. O mesmo jornalista, segundo Bispo, coloca que após este período, “o que se verificaria seriam apropriações mal realizadas de um estilo musical que já não existe mais”.

Independente das diferentes opiniões, a realidade mostra que, a partir do ano 2000, o emo atinge patamares inesperados. Há um *boom* no surgimento de bandas, que, embora diversas em suas interpretações do movimento, compartilham da carga emotiva existente em suas músicas. O emo se torna um rótulo associado à popularidade, com o sucesso de bandas como *Fall Out Boy*, *Panic! At the Disco*, *Death Cab For Cutie* e *My Chemical Romance*, que dominaram, neste período, as “paradas de sucesso”. Com a cobertura de grandes gravadoras e produtoras, suas músicas tocavam nas rádios, seus clipes passavam na televisão e podiam ser assistidos pela internet, onde foi impulsionado por esta nova tecnologia midiática, que permitiu que sua disseminação fosse internacional, influenciando, por consequência, o cenário musical de outros países.

No documentário “*Do Underground ao Emo*”, produzido pelo canal BIS no ano de 2013, esta influência é explicada por integrantes das bandas que participaram de todo o processo desde a chegada desta nova sonoridade ao Brasil, até o momento do *boom* da cultura emo. A seleção de músicos, produtores, fotógrafos e donos de casas de show, discutem, de maneira informal e descontraída, como ocorreu esta acidental transformação do cenário *underground*, e como, na verdade, a criação de um “rótulo emo” para estas bandas não passou de um jogo midiático sobre um movimento que estava começando a ganhar mais atenção do que o esperado.

Até então, existia no Brasil uma cena *underground* do *hardcore* — termo utilizado como forma de identificação pelos próprios músicos entrevistados — que teve seu verdadeiro início após a inauguração da casa de shows Hangar 110, em São Paulo, no ano de 1998. A casa é descrita como o grande catalisador que permitiu que aquelas bandas, antes despreziosas de qualquer possibilidade de crescimento além da cena pré-existente — onde se fazia música apenas por diversão, como forma de aproveitar aquele momento da juventude, anterior à obrigatoriedade de arcar com as responsabilidades da vida adulta — agora começassem a visualizar um futuro atrelado à sua paixão. A banda *CPM22* abriu a noite de inauguração com um show, onde, diferente das outras bandas da época — que por conta da influência estrangeira cantavam apenas em inglês — investiu em estudar a métrica¹⁰ das músicas internacionais a fim de criar letras em português que possuíssem a mesma sonoridade, despertando o interesse daquele público que agora podia acompanhar as letras das músicas que gostavam de escutar. Em 2001, o *CPM22* fecha um contrato com o selo *Arsenal Music*, com a gravadora *Abril Music*, e se torna assim a primeira banda do movimento a assinar contrato com uma gravadora e sair da cena *underground*, onde todos eram, até então, independentes, e ir para o *mainstream*, começando a aparecer nos meios audiovisuais, e gerando visibilidade para a cena *hardcore* de onde surgiu, o que acabou abrindo espaço para que outras bandas pudessem crescer neste meio.

Em 2005, o festival SP Pró HC, que aconteceu na casa de shows KVA, ficou marcado como o primeiro evento a reunir uma multidão de quatro mil e quinhentas pessoas em torno de um movimento que era, até então, *underground*. O primeiro festival de *hardcore* contou com a participação de bandas como *Dance Of Days*, *Nx Zero*, *Fresno* e *Glória*, que depois ficariam consagradas como algumas das bandas emo “originais” no Brasil.

Acredita-se que a primeira banda a ser rotulada como *emocore* no Brasil foi o *Hateen*, que ganhou o rótulo por escrever letras carregadas de temas emocionais e angústias características da onda sonora que havia começado a aparecer nos Estados Unidos ao longo dos primeiros anos do novo milênio, ou seja, o período em que surgiu o “novo emo”, descrito como descaracterizado de suas intenções originais, que também foi o período em que o estilo ganhou maior popularidade. No Brasil não foi diferente, a partir do momento em que estas

¹⁰ Conjunto de metros ('organização das pulsações') usado numa composição por um compositor ou dentro de um estilo.

bandas brasileiras começaram a ser associadas aos grupos emo que já estavam fazendo sucesso internacional, colocando-os sob um mesmo rótulo, houve também um crescimento de suas popularidades.

A chegada do *Orkut* e do *Fotolog*, primeiras redes sociais a serem mais amplamente utilizadas por jovens, também auxiliou significativamente neste crescimento. As comunidades e resposta do público às postagens começaram a funcionar como formas de medir a popularidade de cada grupo, mas também se tornou o principal meio de divulgação de lançamentos, eventos e forma primária de comunicação entre os músicos e os fãs. Alexandre Capilé, vocalista da banda *Sugar Kane*, descreve este momento como o “começo do fim da era romântica” para as bandas que deram início a todo aquele movimento desde o *underground* até o então sucesso, pois ao contrário de seus ideais de amor pela música, principalmente por conta do *Fotolog*, a estética e a aparência começam a ganhar mais importância, e o movimento começa a se tratar mais de uma questão de comportamento e de modismo do que de fato uma apreciação por aquele som: uma prática típica da adolescência, e do desejo de se encaixar ao que está em evidência.

Destaca-se em meio a esta questão, o surgimento do estilo subcultural característico do emo, onde, principalmente através das imagens disponibilizadas nestas redes sociais, junto com os *looks* utilizados durante os shows, os ídolos, ou seja, os membros das bandas, criam uma estética que eventualmente é reproduzida e massificada por toda a comunidade. Os fãs se utilizam do visual como forma de identificação, assim como os músicos se utilizam do visual como forma de se identificar com a comunidade que representam. Essa lógica obedece a afirmação de Auslander (2006) de que “nunca é suficiente para artistas do rock que apenas toquem um certo tipo de música a fim de reivindicar filiação a algum subgênero particular do rock”, para ele, estes músicos também “precisam apresentar o tipo certo de imagem no palco, nas telas, e em artigos impressos”¹¹ (AUSLANDER, 2006, p.39).

A internet promovia um espaço de acesso fácil para qualquer um que desejasse impulsionar seu próprio trabalho, mesmo que através de meios desonestos, como a “compra” de seguidores a fim de criar uma impressão de que aquele grupo era popular e, por consequência, bom. O aumento no número de eventos e festivais dedicados ao segmento

¹¹ Tradução minha.

também acabou servindo como um meio para que estas bandas se inserissem na cena junto àqueles que já eram consagrados dentro do movimento. Segundo os entrevistados pelo documentário, a baixa qualidade do som produzido por estas bandas, e a abundância de suas presenças nos eventos “contaminou” o movimento, criando a taxaço da música emo como uma música ruim, e criando um sentimento de incompreensão sobre o que de fato era aquela cena, até atingir o ponto da ridicularização de seus participantes.

Tanto o advento da internet e das redes sociais quanto a atenção recebida pelos principais meios de comunicação de massas, acabaram abrindo espaço para que um público mais jovem tivesse acesso ao que estava acontecendo nessa cena até então *underground*. A facilidade de acesso, enquanto excelente para divulgação do estilo musical e sua expansão, gerou críticas de alguns músicos que acreditavam que esta geração não conhecia a história por trás do movimento, fazendo com que seu interesse fosse superficial, com o propósito apenas de seguir um modismo.

As histórias de origem e popularização do emo tanto em seu país de origem quanto no Brasil foram bem semelhantes, e não podia ser diferente. Devido ao desenvolvimento das mídias e meios de comunicação, a globalização da informação permitiu que estas influências se repetissem de forma que diferentes localidades pudessem compartilhar das mesmas experiências.

Embora originalmente a proposta do emo não tivesse relação alguma com aparências, esta série de metamorfoses e influências que ocorreram ao longo de seu desenvolvimento enquanto subcultura juvenil foram responsáveis por construir aquilo que ficou marcado, para a maioria da população, muito mais como uma expressão estética e comportamental do que de fato como um gênero musical. O que é normal quando pensamos que os membros de subculturas jovens costumam criar estilos que são, eventualmente, “assimilados pela “moda de consumo”, e se apropriam de ícones da cultura de mídia, se envolvendo em várias formas de fantasia, expressão estética e bricolagem” (CRANE, 2006).

O emo como um todo foi construído em torno de todas estas controvérsias: há aqueles que defendem que esta versão mais contemporânea do emo, conhecida com o emo *mainstream*, pouco ou nada têm de conexão com a cena *underground* que a originou, e

existem, ainda, os que sequer consideram o emo como algo que pode ser apenas limitado a um subgênero do rock, ou uma manifestação juvenil, como exemplifica Andy Greenwald (2003), no livro *“Nothing Feels Good: Punk Rock, Teenagers, And Emo”*:

Emo não é um gênero - é desalinhado e controverso demais para isso. O que o termo significa é uma relação particular entre um fã e uma banda. É o desejo de transformar um monólogo em diálogo, fazer parte da arte que o afeta e se conectar a ela em todos os níveis possíveis - sentimentos particularmente relevantes em uma cultura cada vez mais corporativa, suburbana e difusa como a nossa. Emo é um tipo específico de desejo adolescente, uma necessidade romântica e, finalmente, egocêntrica de entender a grandeza do mundo em relação a *você*. [...] O emo é tão específico quanto a adolescência e dura tanto quanto ela. [...] É o ato de buscar algo maior para conhecer melhor a si mesmo. É o desejo de se tornar maior, fazendo parte de algo maior. (GREENWALD, 2003, p. 4)¹²

Independente das muitas divergências de opiniões a respeito do fenômeno conhecido como emo, há um aspecto sobre o qual costuma existir um consenso: o da capacidade do movimento de ser um agente transformador e questionador de padrões culturais.

A seguir, pretende-se explorar essa concepção do emo enquanto questionador de padrões relativos ao gênero masculino, e como sua estética e comportamento contestam os estereótipos másculo-hegemônicos perpetuais das representações de masculinidade, sem, necessariamente, enquadrar-se como parte do movimento LGBTQ+. O emo, por proporcionar um ambiente onde questões relativas à juventude, expressão física, emocional, sexual e comportamental são tratadas com mais liberdade, acabam levantando indagações sobre expressões de gênero e suas limitações, principalmente no que concerne a seus membros que se identificam com o sexo masculino.

¹² Tradução minha.

3 RAZÕES E EMOÇÕES

A pretensão de universalidade do conhecimento e dos valores é vista como uma característica da cultura ocidental. O mundo globalizado, e os meios de comunicação favoreceram uma certa homogeneização de diferentes culturas, sendo a ocidental a mais influente. Contudo, neste mesmo mundo ocidental, surgem movimentos sociais marcados pela rejeição a este modelo cultural hegemônico.

François Jullien (2009) analisa os dilemas da cultura a partir de três conceitos chaves: o universal, o uniforme e o comum, articulando, diferenciando e contrastando com os conceitos de alteridade, singular e heterogêneo para o entendimento da forma como influenciaram as atuais relações sociais e formas de pensamento hoje. Mesmo sem o intuito de aprofundamento nessa questão, visto não ser o foco deste trabalho, se faz necessário compreender a forma como, dentro dessa cultura universal que uniformiza comportamentos tidos como padrão social, surgem movimentos antagônicos, principalmente dentre os jovens. Para Jullien, o uniforme é produzido pelo *habitus*, que quanto mais se expande, mais se impõe. Para ele, o avesso do uniforme é o diferente, em suas palavras:

[...] é antes no avesso do uniforme que descobriremos o recurso. Assim como o universal tem como oposto o individual ou o singular, o uniforme tem como oposto o diferente. Ora, dos dois, da semelhança ou da diferença, é este o conceito motor e fecundo por seu negativo. (JULLIEN, 2009, p 31.)

Por isso, a diferença cria tensão pelo afastamento de um pensamento definidor tido como padrão de comportamento. A forma como a juventude se manifesta em função do “rompimento” com os valores culturais inculcados e transformados em padrões de comportamento estabelecidos universalmente no mundo ocidental justificou o interesse de buscar entender os movimentos juvenis em meio a este contexto, como forma de rompimento de amarras, resultando no nascimento de subculturas e movimentos de contracultura¹³.

Para Raymond Williams (1992), “está implícito no conceito de uma cultura ser ela capaz de ser reproduzida; e, além disso, que, em muitos de seus aspectos, a cultura é, na verdade, um modo de reprodução”. A mesma lógica é aplicada por Judith Butler (1990) em

¹³ A contracultura, segundo Theodore Roszak (1972) é composta por fenômenos que promovem uma inovação cultural que reflete uma rejeição radical dos valores herdados de seus antepassados mais próximos e oposição à sociedade e à cultura tecnocrática.

relação às noções que temos de gênero, que por sua vez, têm seus limites definidos pelas possibilidades das configurações imagináveis e realizáveis dentro da cultura em que está inserido. Para Butler “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 do ser”, ou seja, o gênero, assim como a cultura, é construído a partir de uma reprodução contínua de atos que eventualmente dão a eles uma aparência de algo sólido, mas a verdade é que, tanto o gênero quanto a cultura não “são”, eles “estão”, devido ao fato de que só se tornem algo a medida que vão sendo construídos. Mas o interessante de se notar a respeito desta relação é o fato de que é a própria cultura que regula as noções de gênero.

Butler cita Foucault, que observa que os sistemas jurídicos de poder, ou seja, todas as estruturas que regulam a sociedade, são os responsáveis por produzir os sujeitos que eventualmente passarão a representar, através de termos puramente negativos. O que ocorre é que estes sujeitos são regulados a partir de forças normativas como a limitação, a proibição e o controle, e são assim definidos de acordo com as exigências culturais de cada sociedade. A partir de então, estas normas ditam quais são as identidades consideradas “inteligíveis”, que obedecem à “coerência” e à “continuidade” da “pessoa”, que são socialmente instituídas e mantidas. Estas identidades são asseguradas por conceitos estabilizadores de sexo, gênero e sexualidade, onde as normas buscam estabelecer linhas causais ou expressivas de ligação entre o sexo biológico, o gênero culturalmente constituído, e a expressão de ambos na manifestação do desejo sexual por meio da prática sexual. Portanto, essa noção de uma “verdade” do sexo, “é produzida precisamente pelas práticas reguladoras que geram identidades coerentes por via de uma matriz de normas de gênero coerentes” (BUTLER, 1990, p 44).

Porém, há um paradoxo no que tange essa definição de identidade socialmente “inteligível”: a existência de seres onde o gênero é “incoerente”, ou “descontínuo”, ou seja, aqueles que não se conformam às normas de gênero que definem as pessoas enquanto pessoas culturalmente inteligíveis, põe em risco a própria definição do que a cultura considera enquanto pessoa. Assim, a existência de seres que fogem às normas só é possível porque as normas existem, o que gera o paradoxo, pois as normas que, através da proibição e limitação,

produzem os sujeitos que consideram inteligíveis, são também as responsáveis pela produção daqueles que delas fogem. Portanto, podemos perceber que:

[...] do ponto de vista desse campo, certos tipos de “identidade de gênero” parecem ser meras falhas do desenvolvimento ou impossibilidades lógicas, precisamente por não se conformarem às normas da inteligibilidade cultural. Entretanto, sua persistência e proliferação criam oportunidades críticas de expor os limites e os objetivos reguladores desse campo de inteligibilidade e, conseqüentemente, de disseminar, nos próprios termos dessa matriz de inteligibilidade, matrizes rivais e subversivas de desordem do gênero. (BUTLER, 1990, p. 44)

Dessa forma, podemos concluir que existem diversos corpos que seriam incoerentes em relação às normas da inteligibilidade cultural. Neste trabalho, pretende-se analisar o sujeito emo que se identifica com o sexo masculino como um destes corpos. O emo se encaixaria no que Butler descreve como corpos que conseguem escapar dos processos institucionais de uniformização, por agir fora da norma que é imposta ao “ser homem”, pondo em risco a própria coerência da masculinidade, ao passo que é homem de uma forma que, segundo a norma, não se deve ser homem, seja pela questão visual ou emocional.

Segundo Diana Crane (2006), a masculinidade contemporânea mostrada pela mídia tem quatro características principais das quais a maioria dos homens demonstra uma certa resistência em divergir quando projetam sua imagem ao público:

1) potência e controle físicos associados ao corpo masculino; 2) heterossexualidade, definida como relações sociais com homens e relações sexuais com mulheres; 3) conquistas profissionais em empregos identificados como “trabalho de homem”; e 4) papel familiar patriarcal. (CRANE, 2006, p. 354.)

Ela conclui que para a mentalidade popular a identidade masculina é fixa e inata ao invés de socialmente construída, e é por isso que os homens, principalmente os mais velhos, têm reservas em relação à construção de identidades através dos usos do vestuário. Já Françoise Héritier (2002), pelas palavras de Jean-Jacques Courtine (2013) atribui a estas representações até então invariáveis de virilidade uma “valência diferencial” dos sexos que é responsável por assegurar “uma hegemonia do poder viril fundada num ideal de força física, firmeza moral e potência sexual”. Arnaud Baubérot (2013) acrescenta a esta afirmação quando alega que a sociedade, em seu trabalho de inculcação, conduz o processo de transformação do jovem em adulto, levando-o a se conformar às características físicas e morais específicas do estado viril. Em suas palavras:

[...] se o menino se torna homem é porque, à medida que se realiza o lento trabalho de maturação biológica, as instituições que participam de sua socialização encarregam-se de transmitir-lhe o hábito viril, isto é, o conjunto de disposições físicas e psíquicas que lhe permitirão desempenhar seu papel de homem uma vez chegada a maturidade. (BAUBÉROT, 2013, p 191.)

Segundo Baubérot, estes jovens reinterpretem os estereótipos viris tradicionais através dos “bandos” que se constituem no período da adolescência como uma antítese do lar, já que a experiência compartilhada entre pais e filhos é, na maioria das vezes, interpretada, trabalhada e expressa de formas diferentes pelos dois grupos, causando conflito entre as gerações.

Existem certas características da personalidade que são comumente associadas ao espectro feminino, como coloca Simone de Beauvoir (1949) em diálogo com o pensamento de Catherine Lutz (1988) que correlaciona o caráter emocional com as noções ocidentais de feminilidade, já que, segundo Lutz, “qualquer discurso sobre emoção é também, pelo menos implicitamente, um discurso sobre gênero” (LUTZ, 1990, p. 69 apud BISPO; COELHO, 2019, p. 186).

Essa abordagem compreende as emoções e as questões a seu respeito como uma “construção cultural”, que seria uma vertente do “historicismo” e do “relativismo” existente nas construções de gênero. É importante perceber a relação que esta ideia tem com a concepção de Simone de Beauvoir a respeito das definições de “homem” e “mulher”, na qual ela explica que a humanidade é masculina, de forma que o homem é o “Sujeito”, o “Absoluto”, e define a mulher não em si, mas relativamente a ele, de forma que ela é definida como sendo o “Outro”, e não é considerada um ser autônomo.

Porém, Butler (1990) desmistifica esta concepção ao apontar para uma dependência do sujeito masculino diante deste “Outro” feminino, expondo o caráter ilusório desta dita autonomia masculina, ao passo que a relação de poder existente entre ambos não é apenas uma relação de inversão constante entre um “Sujeito” absoluto e um “Outro”, mas sim algo que opera na própria produção dessa estrutura binária em que pensamos o conceito de gênero como um todo.

Em si, esta estrutura binária na qual se entende o gênero, segundo Butler, é regulada através da instituição de uma heterossexualidade compulsória e naturalizada, em que o termo masculino diferencia-se do termo feminino por meio da realização das práticas do desejo

heterossexual. Porém, é importante destacar que a afirmação de que o gênero é construído não o coloca como algo artificial, em um novo tipo de binarismo que o oporia a algo considerado “real” ou “autêntico”, mas sim uma busca pela compreensão da produção discursiva dessa relação binária, que segundo Butler, sugere que “certas configurações culturais do gênero assumem o lugar do ‘real’ e consolidam sua hegemonia por meio de uma “autonaturalização” bem-sucedida” (BUTLER, 1990, p. 69).

Quando tratamos da dominação masculina, e da hegemonia viril, vemos que ela age da mesma forma, que segundo Courtine “não surge de um estado de natureza, mas está profundamente inscrita no estado da cultura, da linguagem, e das imagens, dos comportamentos que estas coisas inspiram e prescrevem” (COURTINE, 2013, p.8), e é justamente a longevidade e a constância destas estruturas enquanto hegemônicas que faz com que sua transmissão, ou reprodução, seja eficaz, dando a elas uma aparência de invariantes. Portanto, se a hegemonia viril aparece como pertencendo à ordem natural das coisas, é assim que os sistemas de representações que definem o masculino e o feminino se reproduzirão.

Como as emoções ocupam um papel importante nas ideologias ocidentais de gênero, é importante destacar a observação de Lutz (1990) de que no cerne da dominação masculina, estaria, justamente, essa percepção do feminino como emocionalmente descontrolado e, por isso, perigoso. Segundo ela:

A maioria dos conceitos associados à emoção, incluindo particularmente o de irracionalidade, está sugerida pela afirmação de que as mulheres são mais emocionais que os homens. Ao se dizer que as mulheres são emocionais, afirma-se também sua inferioridade, dada a desvalorização cultural generalizada da emoção. Deve-se notar que não estou afirmando que a avaliação negativa da emoção leva a uma avaliação negativa das mulheres porque as mulheres são (objetivamente) emocionais, mas sim que as ideologias de gênero, de self e emoção se reforçam mutuamente no que diz respeito ao local onde a fraqueza e a inferioridade devem ser encontradas. A posição social e ideologicamente fraca das mulheres é assim marcada pelas conexões estabelecidas quando se define o lugar das emoções. (LUTZ, 1988, p. 74 apud BISPO; COELHO, 2019, p. 187)

Dessa forma, podemos perceber a relação entre os estudos das emoções, do gênero e da sexualidade, e como eles, vistos como construções culturais, influenciam nas concepções que temos a respeito dos indivíduos, principalmente daqueles que, de alguma forma, conseguem escapar destes processos que os regulam a partir das normas culturalmente construídas.

Se o gênero é produzido na medida em que é praticado, de acordo com as normas socialmente impostas, podemos dizer que ele é performativo, ou seja, a cada ato, produz-se gênero. A performatividade é a capacidade de um ato de constranger e modificar a realidade, e os efeitos que se desdobram de forma imprevista e infinita de cada ato, e segundo Auslander, “o paradigma original para os estudos da performance resultam de uma síntese de estudos do teatro com aspectos da antropologia, sociologia e interpretação oral” (AUSLANDER, 2006, p. 3). Erving Goffman (1985) utiliza-se justamente de uma analogia ao teatro para conduzir um estudo no qual afirma que o comportamento dos indivíduos é determinado pela sociedade que os conforma, e, nesta mesma analogia, define a performance como representação. Goffman, também neste mesmo estudo, classifica a expressividade do indivíduo em duas: a que ele transmite, que envolve os símbolos verbais; e a que emite, que engloba os símbolos não verbais. Esta segunda categoria seria a utilizada pelo jovem emo, que se expressa através, por exemplo, de sua aparência, caracterizada pelo estilo subcultural, que será analisado neste trabalho.

3.1 QUAL É A MÁSCARA QUE COBRE O SEU ROSTO?

No século passado, a década de 1960 marcou um divisor de águas na ideia historicamente construída do gênero masculino, cujo maior traço era, até então, a virilidade. Entretanto, aflora na sociedade ocidental um paradoxo no entendimento da virilidade contemporânea. Jean-Jacques Courtine (2013) cita o diagnóstico formulado por Arthur Schlesinger de que a virilidade é vista pelos homens de hoje não como um fato, mas como um problema. É como se observássemos uma certa “angústia do macho” diante desses movimentos contestadores em que os jovens não querem para si este papel tão rigidamente demarcado entre os gêneros. Para Courtine, “parece que a virilidade entrou numa zona de turbulências culturais, num campo de incertezas, num período de mutação”. Estes movimentos contestadores possuem peculiaridades no que tange a busca por manifestar os ideais dos jovens das diferentes gerações em que surgem, mas, desde o pós-guerra, têm em comum sua relação com o comportamento social e a busca pelo pertencimento cultural.

Destaca-se entre estes movimentos a busca por uma definição de sua identidade enquanto ser social, onde a indumentária cumpre um papel significativo enquanto expressão

externa do pertencimento de um indivíduo a um determinado grupo e sua diferenciação do padrão dominante, manifestando, através de seu estilo, a identidade do grupo e as questões que desejam abordar (ABRAMO, 1996). Hebdige coloca o estilo subcultural como contrário à hegemonia, que age como “formas simbólicas de resistência, como sintomas espetaculares de uma dissidência mais ampla e mais generalizadamente submersa que caracterizou todo o período pós-guerra” (HEBDIGE, 1979, p. 80).

Crane aponta como este comportamento dos homens relativo ao vestuário utilizado durante os momentos de lazer são um reflexo das mudanças ocorridas nos últimos 50 anos a respeito de lazer, classe social, gênero e cultura popular. Como o presente estudo trata especificamente de uma subcultura musical adolescente, é importante entender como se dá a formação de sua linguagem visual: ela é normalmente construída a partir de trajes “icônicos” que são utilizados para demonstrar rebeldia em face da cultura dominante. A indumentária é escolhida pelos jovens como objeto de rebeldia por ser um aspecto da vida que tem relativa facilidade em controlar, portanto, a partir da apropriação de estilos já existentes, inspirações em seus ídolos e combinações criadas a partir de diferentes objetos de vestuário, maquiagem e penteados, estes jovens definem uma identidade que evidencia sua afiliação a um grupo em particular e expõem publicamente sua convergência com os ideais que ele promove.

Simone de Beauvoir (1949) destaca o quanto ninguém é mais arrogante, agressivo e desdenhoso em relação às mulheres do que o homem que duvida de sua própria virilidade, pois aqueles que não se intimidam com seus semelhantes se mostram também muito mais dispostos a reconhecer na mulher um semelhante. Esse problema da virilidade tem como sua principal contestação os progressos da igualdade entre os sexos despertados pelos avanços do feminismo, que enfraquecem a autoridade patriarcal. Segundo Courtine:

A emancipação das mulheres e a liberalização dos costumes trouxeram, a esse respeito, efeitos paradoxais: a concorrência masculina aumentou com o desejo de satisfazer parceiras que têm o direito, como todos, ao orgasmo; a difusão maciça da pornografia reforçou a obsessão erétil, ao mesmo tempo em que a excessiva medicalização das falhas contribuiu para difundir, com o mercado de próteses mecânicas e químicas, uma cultura da impotência. Nesse começo do século XXI, a virilidade parece se dissociar do corpo masculino, de que ela foi durante tanto tempo emblema, mercadoria, desempenho, disfarce ou paródia, como soube distingui-lo Judith Butler. (COURTINE, 2013, p. 10)

Simone de Beauvoir afirma que o mundo masculino é duro, cheio de arestas afiadas e contatos rudes, onde “as roupas do homem, como seu corpo, devem indicar sua

transcendência e não deter o olhar”, segundo ela, “para ele, nem a elegância, nem a beleza consistem em se constituir em objeto, por isso não consideram, normalmente, sua aparência como reflexo do seu ser” (BEAUVOIR, 1949, p. 332).

Em seu trabalho, “*Emo Gay Boys and Subculture: Post Punk Queer Youth and (Re)thinking Images of Masculinity*”, Brian M. Peters (2010) qualifica o garoto emo em três diferentes categorias baseadas em sua expressão semiótica, sendo esta classificação de extrema importância para fins de identificação do objeto de estudos deste trabalho, que possui como foco o garoto descrito por Brian como “Emo Boy 3”. Esta “categoria” de meninos emos é descrita como andrógina, desafiante das normas de masculinidade presentes tanto na esfera hétero quanto na homossexual, e precursora do visual estético que ficou estampado na memória popular: a imagem que é conjurada em nossas mentes quando tocamos no termo “emo”, adotada pela maior parte dos jovens que se identificava com o movimento a partir dos anos 2000.

Figura 1 - Exemplo do visual descrito como “Emo Boy 3”



Fonte:

https://aminoapps.com/c/otanix/page/item/emo-boy/gRxL_8vTKIGaGD87MaxBEKKw8xpjZXB1R

O corpo pode agir como um veículo de comunicação e identificação tanto quanto a indumentária, expressando sentimentos, valores e crenças em diálogo com a moda, que age sobre o corpo, transformando sua aparência de forma a expor aquilo que é desejado. A observação mais comum é que a moda funcione como um instrumento que ajuda o indivíduo a expor aquilo que é considerado esteticamente agradável ao público geral, e esconder o que não é. Porém, em casos, como o do emo, onde o objetivo é justamente fugir desta norma, o corpo acaba sendo um instrumento de subversão, onde o sujeito interfere externamente com a intenção de demonstrar sua rejeição aos valores hegemônicos de beleza, e nesse caso, de masculinidade.

O fim dos anos 1980 ficou marcado por dar fim à fluidez que mesclava as fronteiras entre os gêneros, dando lugar a expressões muito marcadas de masculinidade e feminilidade. Nesta época, as questões de gênero passaram a entrar em protagonismo junto aos debates relacionados à liberdade sexual. O baque cultural que a epidemia da AIDS gerou transformou a maneira com que as pessoas viam o gênero masculino, assim, uma maior distinção de heterossexuais para homossexuais foi vista como necessária para uma maioria conservadora, que teve sua maior transformação justamente no campo da moda e da imagem corporal, onde houve uma busca incessante pela imagem de um corpo sadio, que se distanciasse ao máximo da imagem do corpo daqueles que eram afetados pela AIDS.¹⁴

No caso do emo, vemos a construção de um visual muito particular, onde pode-se observar uma retomada não só da androginia que foi atenuada pela moda do final dos anos 1980, mas também desta imagem corporal que foi reprimida a partir desta época, do corpo magro, pálido e apático, que relacionava estes aspectos à doença, e por isso foi firmemente rejeitado tanto pela comunidade homossexual quanto pela heterossexual. O uso da maquiagem por parte destes jovens acentuava estes aspectos de duas formas, sendo o primeiro através do próprio uso da maquiagem, algo que era considerado parte do espectro feminino ou homossexual; e segundo, porque a maquiagem dos emos era utilizada justamente como forma de realçar estas características que lhes dão uma aparência adoentada, como produtos que deixavam a pele mais pálida, e o uso do lápis de olho preto, muito característico deste

¹⁴ F. M. MONTEIRO, Ana Luiza; MÖLLER, Eliza. Identidades masculinas na década de 1980: um olhar para as figuras públicas de Lauro Corona e Fábio Jr.. Relatório para o Projeto de Iniciação Científica “As contribuições da cultura juvenil para um relaxamento Social – a moda dos anos 1980” - BIC/UFJF, 2019.

movimento, que, por escurecer essa área e seu entorno, davam mais profundidade aos olhos, o que acabava por culminar em um semblante abatido, considerado até mesmo análogo ao de um cadáver. A retomada destes aspectos pode demonstrar, além de uma melancolia que era muito associada ao emo, um descaso em ser visto como um corpo não saudável.

É importante ressaltar que os estilos subculturais são criados em paralelo a um estilo hegemônico, ou seja, um padrão que já está vigente, e que não desaparece apenas porque novos estilos começam a aparecer. Neste caso, quando consideramos o que era tido como “padrão de beleza masculino” quando o emo esteve em alta, fica ainda mais evidente esta despreocupação do emo em se encaixar nas normas e ser considerado “belo” pela sociedade que o circunda, demonstrando sua resistência em se adequar a este modelo hegemônico.

Foi em 1994 que o termo “metrossexual” foi criado e divulgado pela primeira vez pelo jornalista Mark Simpson, denominando uma representação visual de masculinidade que se tornaria referência até meados dos anos 2010. O “metrossexual” seria descrito como o homem preocupado com a própria aparência, que utiliza de cosméticos para cuidar da pele, faz visitas frequentes ao salão para manter seu corte de cabelo (que deveria ser curto e elegante, perfeito para compor a imagem do homem de negócios), define as sobrancelhas, usa uma maquiagem leve, apenas para esconder as imperfeições, e modela o corpo, mantendo-o forte e saudável, com os músculos bem definidos e sem pelos. Como exemplo de alguém que se tornou símbolo deste fenômeno, podemos citar o jogador de futebol inglês, David Beckham (FILHO, 2010).

Tendo este padrão em vista, é impossível não enquadrar o estilo subcultural do emo enquanto forma de resistência à hegemonia. A indumentária é utilizada pelo emo como forma de comunicação não verbal através da qual faz declarações sociais subversivas, onde as roupas, os acessórios, a maquiagem e o penteado assumem significados simbólicos que podem ser expressos em espaços urbanos, e revelam ao público as identidades e os valores da subcultura a qual pertencem.

Esse caráter simbólico assumido pela moda nas sociedades contemporâneas institui a ideia de que a moda é capaz de revelar muito mais do que apenas aquilo que é visto de imediato, através de códigos que adquirem significados a partir do momento em que algum

tipo de pensamento crítico é introduzido sobre esta observação¹⁵. Para Renata Oliveira Carvalho:

As roupas, em conjunto com elementos corporais, constituem um sistema composto por diversos códigos e que se constrói em um discurso intencional. O cabelo e a pele podem ser vistos como esses elementos corporais nos quais o sujeito dono do corpo interfere modificando-os, seja com uma tatuagem ou uma coloração e um corte no cabelo. O indivíduo nasce de um jeito, mas se modifica ao longo da vida na formação de sua identidade, um processo que para ele nunca termina, dura enquanto dura sua vida. Enquanto vivemos estamos sujeitos a mudanças e transformações culturais em nosso contato com o mundo. O tempo todo o sujeito está sendo afetado em sua maneira de pensar, seus valores, carregando uma bagagem cultural que armazena sua história de vida e trajetória individual. Ao longo da vida revemos nosso modo de viver, algumas crenças e valores mudam, outros permanecem, no entanto a transformação é inevitável. E se o sujeito muda por dentro, em seu conteúdo, acaba mudando por fora também, em seu aspecto, querendo transparecer como pensa e como se posiciona no mundo. O corpo biológico se faz naturalmente de um jeito, mas se não for congruente ao que o sujeito é culturalmente, então este encontrará um modo de interferir ali reinventando o próprio corpo, através das vestes, da pele, do cabelo, ou até mesmo das unhas –cada parte do corpo humano, por menor que seja, não deve ser desprezada, pois também é parte integrante desse sistema de comunicação no qual os detalhes fazem toda a diferença. (CARVALHO, 2015, p 34.)

Portanto, podemos entender melhor a construção desse estilo subcultural do emo a partir do que Crane chama de apropriação de “ícones da cultura de mídia, se envolvendo em várias formas de fantasia, expressão estética e bricolagem”, de onde podemos destacar alguns detalhes que instigam uma análise mais aprofundada.

O cabelo do emo, muito característico e principal vítima de chacotas contra aqueles que o utilizam, esconde, na verdade, um significado mais profundo do que aparenta: Segundo Renata Oliveira Carvalho, existem relatos de emos que dizem que, para eles, a distinta franja lisa e longa, jogada para um dos lados do rosto, e cobrindo um dos olhos traduz as duas faces que eles creem serem constituintes de um indivíduo: o feminino e o masculino. Ou seja, o lado coberto pela franja denotaria uma feminilidade, um lado mais sensível que normalmente fica mais oculto, e o lado do rosto que fica exposto denotaria uma masculinidade, ou seu lado menos vulnerável, como explica Nívia Claudia Santos Leite, citada por Carvalho (2015):

A tribo EMO emprega alguns estereótipos estéticos bem definidos, que os caracterizam e os identificam enquanto tribo, ainda existindo uma marca que explica a sexualidade dos membros da tribo, que é a franja. Chidiac e Oltramari (2004) assinalaram que o uso da franja contribui para a composição da fusão entre o masculino e o feminino e, simultaneamente, demarca a junção dos sexos. (LEITE, 2010, p.91 apud CARVALHO, 2015, p. 42)

¹⁵ NOGUEIRA, Gislleyne de Lourdes Costa. Emocore - grupo como leitura social, 2008, p. 195.

Figura 2 - Exemplo da franja emo



Fonte:

https://aminoapps.com/c/goticos-e-emos-br/page/blog/emo/6j0l_zXTzu6kDagB6QwJ7DWzXL4kd3qVqd

Outro fator visual importante a ser destacado é a influência da cultura pop japonesa nos estilos de cabelos adotados pelos emos, que às vezes aparecem coloridos ou com mechas coloridas, provenientes do contato de diferentes subculturas e a hibridização que este contato promove. É possível observar esta influência oriental tanto o colorido dos cabelos quanto este aspecto dos fios alisados, que vêm da cultura dos animes e mangás, onde os personagens tendem a ter cabelos de cores mais fantasiosas, e da genética japonesa, onde é comum que os indivíduos tenham cabelos lisos.

Figura 3 - Grupo de meninas emo usando acessórios inspirados na cultura popular oriental



Fonte: <http://serat.no.comunidades.net/emo>

Vale ressaltar o fato de que o estilo subcultural emo sofreu influência de diversas outras manifestações culturais que surgiram anteriormente ou simultaneamente a ele, graças aos efeitos culturais trazidos pela globalização, onde Stuart Hall (2001) destaca a perspectiva de Anthony McGrew de que:

[...] a “globalização” se refere àqueles processos atuantes numa escala global, que atravessam as fronteiras nacionais, integrando e conectando comunidades e organizações em novas combinações de espaço-tempo, tornando o mundo, em realidade e em experiência, mais interconectado.

Desta forma, observamos no emo uma intensa disseminação de estilos, que se iniciou nos Estados Unidos e se expandiu para diversas áreas do mundo, onde absorveu características locais, ao mesmo tempo em que manteve atributos que se originaram de outros movimentos anteriores, sendo “resultado direto do processo de fragmentação de códigos culturais, de multiplicidade de estilos, ênfase no efêmero, no flutuante, no inconstante, na diferença e no pluralismo cultural” (NOGUEIRA, 2008, p 204).

Um outro aspecto interessante de se observar é o fato de que muitos homens emo pintam as unhas, uma característica que já era observada em outras vertentes do rock, como os góticos e darks, mas que até os dias atuais ainda carrega uma associação muito forte com o universo feminino. Além disso, existem outros elementos que são utilizados por ambos os sexos de forma indiscriminada, como as roupas majoritariamente pretas, que têm influência

de movimentos anteriores como o punk e o gótico, e desde então tendem a expressar um sinal de rebeldia através do vestuário. O xadrez e as listras também estão muito presentes na composição do visual, e estes provêm de uma influência do grunge, que estava em alta durante os anos 1990, momento em que o emo surgiu pela primeira vez.

As calças jeans ou pretas extremamente justas, assim como os cintos decorados com rebites, as pulseiras de couro e tachinhas, os colares, os bottons presos às roupas e às bolsas e mochilas, as munhequeiras, as botas no estilo coturno militar e os tênis All Star, muitas vezes customizados por seus donos, também são algumas das peças que eram utilizadas da mesma forma por ambos os sexos. Mas existiam também alguns elementos exclusivos do público feminino, que raramente eram vistos entre membros masculinos, como o uso de presilhas de lacinho nos cabelos, colares e pulseiras de bolas coloridas e camisas com estampas de desenhos infantis, como a *Hello Kitty*, que revelavam um aspecto de inocência em meio a este visual rebelde. Outra peça muito presente no visual feminino era a saia, uma peça que têm um valor simbólico muito forte, por impor um limite para essa subversão do homem emo, que apesar de toda a sua rebeldia, ainda não conseguiram transgredir essa peça tão marcante na divisão de gêneros, e nas definições de masculino e feminino. Vemos então a limitação que a virilidade ainda impõe aos homens, que há mais de sete séculos não conseguem superar a norma imposta a eles em relação à utilização de roupas não-bifurcadas em seu vestuário cotidiano.

Figura 4 - Emo com acessórios inspirados em outros movimentos do rock



Fonte: <https://pin.it/2eBsa6z>

Segundo Stuart Hall (2007), é característica do sujeito pós-moderno não possuir uma identidade fixa, por estar em constante mutação conforme as variações do sistema cultural que o circunda.¹⁶ O emo, por se cercar de uma cultura onde se prega a libertação das rígidas normas sociais, acaba por adquirir, em seu visual, uma característica andrógina, que expressa claramente a ideologia deste grupo em relação aos valores relacionados à gênero, expressão sexual e definições de masculinidade dominantes.

¹⁶ Carvalho, Renata Oliveira. A emoção em rede: as éticas e estéticas Emo, 2015, p. 46.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Uma observação de diferentes momentos da história nos revela um certo modelo no que tange os padrões de masculinidade — e aqueles que ousaram desafiar-lo. A partir de uma análise de alguns pontos da história onde este desafio pôde ser constatado, destaca-se uma similaridade na fase da vida na qual é mais comum observar este comportamento, sendo esta a da juventude, o que corrobora com a afirmação de Diana Crane de que atos que promovem mudanças drásticas no âmbito social costumam ser mais bem aceitas quando propostas por jovens. Isto, em concordância com o que foi visto a respeito da juventude ser um momento em que o indivíduo — por estar passando por uma fase de transição da infância para a vida adulta onde passa por mudanças psicológicas e pelo processo de desenvolvimento de uma identidade — tende a vivenciar um período de conflito com a sociedade que o cerca, demonstra o porquê da juventude ser a principal responsável pelas ocasiões onde podemos observar esta descontinuidade em relação aos padrões que ficaram, ao longo do tempo, definidos como um exemplo de como deve se comportar um homem em meio à sociedade.

Desta forma, o emo, que se encaixa em todas estas categorias, revela um movimento que criou um espaço perfeito para o desenvolvimento de um tipo de masculinidade que foge do padrão. Por incitar uma reflexão a respeito das emoções, possuir um histórico de oferecer um espaço sem julgamentos a diferentes tipos de expressão e comportamento, e ser frequentado por adolescentes que estão passando por este processo de desenvolvimento de uma personalidade que desencadeia em uma rebeldia relativa à sua relação com a família, escola e sociedade em geral, o emo propiciou uma configuração onde foi possível o surgimento desta figura masculina tão distinta da norma. Figura essa que se destaca entre tantas outras por apresentar uma diferenciação tanto na forma como se expressa esteticamente, mas também na forma como se expressa emocionalmente, o que torna o estudo do emo tão interessante, pois ambas as formas de expressão contribuem para criar uma figura única, que encontrou mais de uma maneira de se afastar do que era, até então, considerado enquanto “ser homem”.

O que leva a uma tentativa de entender o que é, de fato, considerado enquanto “ser homem”. Uma busca que teve como protagonista a filósofa Judith Butler e o estudo do gênero enquanto uma performance que está ocorrendo a todo o tempo, e por isso, cria uma impressão de algo natural, já que se repete há um período tão longo que se faz parecer substancial, mas na verdade está sempre em construção, e este fato corrobora para que possa, assim como é construído, ser desconstruído a qualquer momento, criando novas possibilidades de expressão de gênero, dentre as quais o emo, que se apropria do estilo subcultural criado em torno de um estilo musical, com influências de diferentes movimentos que também se destacaram por sua fuga ao padrão, para criar uma dessas possibilidades.

Se as construções culturais são responsáveis por ditar a forma com a qual espera-se que um indivíduo se comporte com base em sua biologia, a indumentária tem o papel de determinar certas atribuições a estes indivíduos, como classe, gênero e idade, que são características variáveis dependendo da conjuntura cultural e social de cada um. Portanto, observamos que existem aqueles que desafiam estas construções culturais, usando de sua aparência enquanto ferramenta de oposição à ordem social e evidenciando o papel desempenhado pelo vestuário na construção social da identidade, inclusive de sua identificação com subculturas. Abramo e Hebdige enquadram o estilo subcultural como responsável por criar uma forma externa de um indivíduo demonstrar pertencimento a um determinado movimento, expondo publicamente sua convergência com os ideais que ele promove, e como este estilo caracteriza-se enquanto uma resposta aos problemas de determinada comunidade. O emo utiliza da aparência enquanto forma de questionar padrões de masculinidade hegemônicos. Erving Goffman reafirma a ideia de que os indivíduos tem representações diferentes em situações diferentes, sendo seus comportamentos determinados pela sociedade e pelos demais indivíduos que os englobam, reforçando o papel da subcultura juvenil enquanto espaço onde, através da interação com outros jovens em situações semelhantes, é possível a representação de um conceito de si mesmo com base no ambiente em que se encontra.

Desta forma, o material analisado até aqui sugere uma identificação do emo enquanto uma figura que desafia os padrões dominantes de masculinidade que cerceiam a vida daqueles que carregam a identificação com o sexo masculino. É importante ressaltar que devido à sua complexidade, há a necessidade de um estudo mais aprofundado e amplo a respeito deste

assunto, onde se possa chegar a conclusões mais definitivas a partir do contato com pessoas que, de fato, vivenciaram o emo, de forma a compreender melhor a forma como se deu a constituição do emo enquanto cultura juvenil no Brasil, e como sua estética e comportamento contribuíram para uma subversão dos padrões no que tange os ideais hegemônicos de masculinidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABRAMO, Helena W.. **Cenas juvenis: punks e darks no espetáculo urbano**. São Paulo: Scritta, 1996.

BEAUVOIR, S. **O segundo Sexo**. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1980.

BISPO, R.; COELHO, M. C.. “**Emoções, gênero e sexualidade: Apontamentos sobre conceitos e temáticas no campo da antropologia das emoções**”. *Cadernos De Campo*, vol. 28, nº 2, p. 186-97, 2019.

BISPO, Raphael. **Jovens Werthers: Antropologia dos Amores e Sensibilidades no mundo Emo**. Rio de Janeiro: UFRJ/ Museu Nacional/ PPGAS, 2009.

BONADIO, Maria Claudia. **Algumas anotações (e questões) sobre Gilda de Mello e Souza e a Moda como objeto de estudo**. *Revista Práxis*, 2017.

BONADIO, Maria Claudia. **Moda e Gênero: uma perspectiva histórica**. *Adelina Instituto*. São Paulo, 2020.

BONADIO, Maria Claudia. **O corpo vestido**. In: *Sobre a pele. Imagens e metamorfoses do corpo*, São Paulo: Editora Intermeios, 2015.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão de identidade**. 6 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

CARVALHO, Renata Oliveira. **A emoção em rede: as éticas e estéticas Emo**. 2015. 132 f. *Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, 2015.

CORBIN, A.; COURTINE, J. J.; VIGARELLO, G. (Orgs.). **História da virilidade - Vol. 3: A virilidade em crise? Séculos XX-XXI**. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2013.

COSGRAVE, Bronwyn. **História da indumentária e da moda: da antiguidade aos dias atuais**. Barcelona, Espanha: GG, 2012.

- CRANE, D. **A moda e seu papel social: classe, gênero e identidade das roupas**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2006.
- DEJEAN, Joan. **A essência do estilo: como os franceses inventaram a alta-costura, gastronomia, os cafés chiques, o estilo, a sofisticação e o glamour**. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.
- ECO, U. **História da Beleza**; tradução: Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- FILHO, F. Aurivar. **Breve Histórico da Beleza Masculina**. *ModaPalavra* v.3 n.6, 2010.
- FLÜGEL, J. C.. **A psicologia das roupas**. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1965.
- GOFFMAN, Erving. **A Representação do Eu na vida cotidiana**. Petrópolis: Vozes, 1985.
- GROPPO, Luís Antonio. **A emergência da juventude e do lazer como categorias socioculturais da modernidade**. Belo Horizonte: Licere, v.5, n.1, p.73-82, 2002.
- GROPPO, Luís Antonio. **Contracultura, Juventude e Lazer**. Belo Horizonte: Licere, v.7, n. 2, p.62-72, 2004.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: *Editora DP&A*, 2007.
- HEBDIGE, Dick. **Subculture : The Meaning of Style**. London;New York: Routledge, 1979.
- HOBSBAWM, Eric. **A era dos extremos: o breve século XX (1914-1991)**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- JULLIEN, François. **O diálogo entre as culturas: do universal ao multiculturalismo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.
- LUTZ, Catherine. **Unnatural Emotions: Everyday Sentiments on a Micronesian Atoll & Their Challenge to Western Theory**. Chicago: The University of Chicago Press, 1988.
- MAGNANI, José Guilherme Cantor; SOUZA, Bruna Mantese de (Orgs.). **Jovens na metrópole: etnografias de circuitos de lazer, encontro e sociabilidade**. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2007.

MARQUES, J. A.; TOALDO, M. M.; JACKS, N. A.. **Juventude e consumo midiático em tempos de convergência: algumas observações.** Ecuador: *Chasqui, Revista*, n. 137, p. 71-89, 2018.

NOGUEIRA, Gisleyne de Lourdes Costa. **Emocore - grupo como leitura social.** *Revista Cambiassu: Publicação Científica do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal do Maranhão - UFMA*, 2008.

PENTEADO, Fernando Marques; GATTI, José (Orgs.). **Masculinidades: teoria, crítica e artes.** São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2011.

PETERS, Brian M.. **Emo gay boys and subculture: postpunk queer youth and (re)thinking images of masculinity.** *Journal of LGBT Youth*, 2010.

RAINHO, Maria do Carmo Teixeira. **Moda e revolução nos anos 1960.** Rio de Janeiro: *Contra Capa*, 2014.

ROSZAK, Theodore. **A contracultura.** São Paulo: Vozes, 1972.

SIMIONI, A. P. C. **Por que ler ... O Espírito das Roupas de Gilda de Mello e Souza.** Juiz de Fora: *dObra[s] – revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda*, v. 2, n. 4, p. 63-65, 12 fev. 2008.

VIEIRA, Thaiana Gomes. **Moda e controle: as vestimentas e adornos nas leis suntuárias em Valladolid na Baixa Idade Média.** *Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Artes e Design. Programa de Pós Graduação em Artes, Cultura e Linguagens*, 2017.

WILSON, Elizabeth. **Adorned in dreams: fashion and modernity.** New Brunswick: *Rutgers University Press*, 2003.

