

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo  
PUC-SP

Mirela Silva Perez

A Semiótica do Burlesco: o figurino e a construção da personagem

Mestrado em Comunicação e Semiótica

São Paulo 2020

Mirela Silva Perez

A Semiótica do Burlesco: O figurino e a construção da personagem

Mestrado em Comunicação e Semiótica

Tese apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação e Semiótica sob a orientação do Prof. Dr. Maria Lúcia Santaella

São Paulo 2020

## **Resumo**

A dança Burlesca como forma de expressão da individualidade e empoderamento feminino, sendo o figurino - fruto de elementos sógnicos do glamour, fetiche e desconstrução - o veículo pelo qual essa individualidade se expressa. O objetivo dessa pesquisa será compreender o papel do Burlesco no processo de autoafirmação da mulher, e a importância do figurino na caracterização do individual feminino, ideia que será comprovada através das análises das personagens (bem como seus números e figurinos) criadas pelas dançarinas Burlescas da cena Paulistana. As análises serão realizadas com base na semiótica Peirciana usando do repertório adquirido ao longo dos capítulos iniciais, que possuem como tema os pilares do desenvolvimento do Burlesco – História, Glamour, Fetiche e Desconstrução. Concluindo que o Neoburlesco como fonte de diversidade generalizada propõe novas definições do feminino, e o figurino é vetor constitutivo dessa identidade.

Palavras chave:

Burlesco; Figurino; Feminino; Semiótica.

## **Abstract**

Burlesque dance as a form of expression of individuality and female empowerment, being the costume, the result of sign elements of glamor, fetish and deconstruction, the vehicle through which this individuality is expressed. The objective of this research will be to understand the role of Burlesque in the woman's self-affirmation process, and the importance of the costume in the characterization of the female individuality, an idea that will be proven through the analysis of the characters (as well as their numbers and costumes) created by the Burlesque dancers of the São Paulo's art scene. The analyzes will be carried out based on Peirce semiotics using the repertoire acquired throughout the initial chapters, which have as their theme the pillars of the development of Burlesque - History, Glamor, Fetish and Deconstruction. Concluding that the Neoburlesque as a source of generalized diversity proposes new definitions of the feminine, and the costume is a constitutive vector of this identity.

Key words:

Burlesque; Costume; Feminine; Semiotics.

## A semiótica do Burlesco: O figurino e a construção da personagem

### Projeto

**Tema:** O figurino como elemento principal na construção do personagem no movimento de contracultura Neoburlesco, bem como seu papel fundamental no processo de autoafirmação da mulher, por meio da caracterização do feminino Burlesco.

### Justificativa:

A cena Neoburlesca carrega os códigos que a definem como dança burlesca: o *strip-tease*; a sátira; as lingerie; o glamour; alguns movimentos, como por exemplo *Bump n' grind*, que são os requebrados; elementos cênicos como o leque, o boá, o robe de plumas etc. Porém, apesar das leis que o definem como burlesco serem imutáveis, ele ainda assim é fruto de um contexto social: ele se apropria de acontecimentos, referências culturais e sentimentos coletivos e os transforma em números de *strip-tease* espirituosos, que acompanham, por assim dizer, a moda.

As mulheres, em sua grande maioria, são as estrelas do show, as artistas Burlescas criam uma personagem em um misto de “quem eu sou” com “quem eu gostaria de ser” e dessa brincadeira nascem *personas* como a famosa “Elvira”. Esse processo criativo de introspecção traz à tona camadas de inseguranças físicas, psicológicas, mas principalmente memória, e logo, o que parecia ser um *alter ego* acaba se tornando parte de um processo de auto afirmação e caracterização do individual feminino, sendo estar no palco uma válvula de escape para viver essa realidade livre de amarras.

Na caracterização da personagem o figurino é a tradução Inter semiótica da personalidade, sendo resultado de uma transformação de informações do subconsciente em signos passíveis de interpretação do coletivo (representado pela plateia). Esse método, na maioria das vezes realizado pela artista que é a idealizadora da personagem, número, coreografia e figurino, é uma lógica semiótica, ainda que a artista não conheça a ciência e realize a idealização de maneira intuitiva.

Apesar do vasto potencial de análise desse ciclo: Burlesco-mulher-personagem-figurino-Burlesco, esse é um trabalho acadêmico que nunca foi feito, pois, por se tratar de um movimento de contra cultura, o material é raro no Brasil e tem pouca precisão histórica, e os poucos livros disponíveis usam da sátira e ironia para construir o próprio texto em uma metáfora do que a *Burla* significa, ou seja, terminamos sem saber o que é real e o que é inventado.

Por isso esse trabalho analisará a Cena Neoburlesca de São Paulo, em

especial a Cia Sobre Saltos, para compreender qual o papel do Burlesco no processo de autoafirmação da mulher, entender a importância do figurino na caracterização do individual feminino, pretendendo concluir que o coletivo feminino Burlesco disponibiliza um espaço salvo de julgamentos.

**Contexto:** A cena Neo Burlesca de 1980 até os dias atuais.

O projeto de pesquisa possui como contexto a cena Neo-Burlesca de 1980 até os dias atuais, tendo como objeto de análise o potencial simbólico do figurino das performances da companhia “Cia. Sobre Saltos” - uma das primeiras escolas especializadas em danças Vintage e Burlesque no Brasil, e outras participantes parceiras; elemento fundamental na caracterização da personagem Burlesca - que apesar de ser denominada como alter ego acaba sendo personificação da construção individual do feminino - o figurino carrega o valor simbólico de cada artista, sendo os signos presentes na roupa teor de individualização de cada dançarina.

Por ter um vínculo estético e histórico muito forte com suas origens, a contextualização partirá da história do Burlesco, passando pela *commedia dell'arte*, *saloons* franceses, *show girls* americanas e vedetes brasileiras, fornecendo assim, a base de repertório necessária para compreender os signos por trás do figurino do que chamamos de Neoburlesco, cujo elemento principal é o *strip-tease*.

A descendência da *commedia dell'arte* e dos cabarés fizeram com que o movimento de contracultura Neoburlesco herdasse a sátira e sensualidade (representada pelas roupas de baixo despidas durante o número); pouco se alterou na dinâmica da construção do show (ainda em formato cabaré), porém, o que antes era realizado por um corpo de baile padronizado em prol de uma plateia majoritariamente masculina, hoje é revisitado por mulheres fora dos padrões, empoderadas e em grupos que ganharam o valor simbólico de trupe.

O Neoburlesco nasce de um contexto satirizado e é representado através de um número de *strip tease*; *Strip* do inglês despir, e *Tease* de provocar, o estilo de dança tem suas origens nos shows de cabaré e chega aos clubes masculinos aonde a mulher é objetificada. Ao analisar o papel da mulher atualmente, sua jornada de autodescoberta bem como as discussões sobre feminismo e direitos de prazer é possível compreender que o caminho de ressignificação da dança Burlesca faz parte de um processo coletivo de autoafirmação da mulher.

A partir dessa lógica o projeto acompanhará historicamente a ressignificação do Burlesco em paralelo com a história da moda, cinema e cultura geral, para compreender as referências do Neoburlesco atual, e assim, possuir repertório para não apenas analisar as personagens da trupe “Cia. Sobre saltos”,

como também desenvolver números e figurinos específicos, propondo um show que celebrará essa construção individual do que é o feminino.

### **Problema:**

Como o figurino participa da construção do feminino no burlesco tomando a cena Neoburlesca de artistas mulheres de 1980 até os dias atuais?

### **Hipótese:**

- O Neoburlesco como fonte de diversidade generalizada propõe novas definições do feminino.
- O figurino traduz a articulação sónica do Burlesco.
- O figurino é vetor constitutivo da identidade.

### **Objetivo Geral:**

Compreender o papel do Burlesco no processo de autoafirmação da mulher, e a importância do figurino na caracterização do individual feminino.

### **Objetivo específico:**

Analisar as personagens criadas pelas dançarinas Burlescas da cena Paulistana, entre elas as integrantes da Cia. Sobre Saltos e outras artistas parceiras.

### **Metodologia:**

Dentro dos três capítulos que possuem como tema os pilares do desenvolvimento do Burlesco – História, Glamour, Fetiche e Desconstrução - serão selecionadas imagens que representam os conteúdos discutidos para serem analisadas ao longo do texto, afim de identificar signos que o qualifiquem como seu respectivo segmento e que ao mesmo tempo caracterizem o tema e individualidade das artistas.

A partir desses conceitos usar o repertório da história do Burlesco ao Neoburlesco e do figurino para análise de artistas Burlescas da cena paulistana, entre elas as integrantes das Cia Sobre Saltos, uma trupe que nasceu na primeira escola de dança burlesca no Brasil, e sua construção identitária por similaridade e diferença, sendo a diferença fator decisivo no desenvolvimento individual, e as semelhanças delimitadoras do coletivo.

As personagens interpretadas pelas artistas serão caracterizadas com base em 3 linguagens, a fotográfica: representada por uma foto artística condizente com o perfil da artista; áudio visual: representada por frames de uma apresentação característica da artista; e por fim textual: representado pelos depoimentos individuais sobre a personagem criada. A partir dessas informações será utilizado a semiótica *Peirciana* para identificar signos da identidade tanto da pessoa como do alter ego no figurino e número Burlesco analisado.

**Resultados da Pesquisa:**

Analisar as personagens da cena Burlesca paulista, e a partir dessa análise identificar os signos dessas personagens traduzidos no figurino, para assim compreender a importância do figurino na caracterização desse novo propor feminino.



## Sumário Dissertação

Introdução.....p.11

Crônica Burlesca da autora: uma Vivência na dança.....p.13

Vivência no universo da dança e descoberta da arte Burlesca em paralelo com o desenvolvimento pessoal, processo de aceitação física e psicológica do corpo bem como a descoberta do “ser diferente” como potente elemento na construção da individualidade artística.

Capítulo primeiro: O Burlesco.....p.19

O capítulo em questão contextualiza a história da dança Burlesca em uma linha do tempo que nasce na *Commedia dell'arte* italiana, passa pelo Burlesco americano da década de 20 até os anos 80, revisita os saloons franceses da década de X, aborda o teatro de revista brasileiro durante a ditadura militar, para, por fim, concluir com o movimento Neoburlesco que, influenciado pelos seguimentos acima, perdura até os dias de hoje.

Com o objetivo de trazer o figurino como elemento na construção da identidade tanto do movimento quando da individualidade da artista, as imagens selecionadas equivalentes aos períodos históricos do movimento nesse capítulo, serão analisadas através da semiótica Peirciana usando como base: contexto histórico, tema do número (ou ensaio fotográfico), volumes, texturas e cores.

Capítulo segundo: O Figurino e o Glamour.....p.55

O capítulo “O Figurino e o Glamour” tem como objetivo esmiuçar a história da moda em épocas e décadas, buscando, em paralelo, números Neoburlescos inspirados nos períodos equivalentes, sendo o contexto histórico aplicado, a história do burlesco e o enredo do número, fatores determinantes na análise do figurino e estética individual das artistas.

Capítulo terceiro: O Fetiche e a Desconstrução.....p.121

O capítulo tem como objetivo demonstrar que o fetiche entorno da dança Burlesca parte de dois princípios: o visual e o ritual. Por isso, na primeira parte do capítulo se conceitua o Fetiche, depois, são trazidos elementos visuais que contextualizam o número, e que por terem uma simbologia histórica ou significado socialmente perpetuado, brincam com a imaginação e despertam o fetiche do público. A terceira parte, como uma metáfora do strip tease, são despidas as peças da artista, explicitando seu significado e analisando o teor sexual atribuído a cada uma delas apenas com o intuito de desconstruir essa sexualidade socialmente atrelada ao nu.

Capítulo quarto: A personagens do Burlesco Paulistano.....	p.169
--	-------

Utilizando os contextos catalogados, explorados e analisados nos capítulos anteriores, serão analisadas a estética de artistas Burlescas paulistanas, entre elas as integrantes da Cia. Sobre saltos (trupe burlesca), visando identificar signos dos alter egos presentes nos figurinos e números performados.

Conclusão.....	p.198
----------------	-------

Bibliografia.....	p.199
-------------------	-------

## Introdução

A dança Burlesca é uma manifestação artística que usa da dança, *strip tease* e comédia para ilustrar ou satirizar um cenário político social. Por se tratar de uma arte que envolve democraticamente o corpo seminu - majoritariamente feminino - em uma posição que transita entre o sensual e o cômico, ao longo de sua história o Burlesco quebrou tabus envolvendo a sexualidade, a eroticidade, a hipersexualização feminina e padrões físicos perpetuados midiaticamente.

A cena Burlesca propicia um ambiente de diversidade e acolhimento que somada ao contexto sexual e cômico, acabou por atrair mulheres cansadas da padronização na arte, metodologias limitadoras na dança, ditadura da beleza e machismo, buscando uma forma de expressão que lhes permitisse explorar as multiplicidades artísticas e físicas, tornando-se uma forma de manifestação de empoderamento feminino.

Ao colocar-se em choque valores como sexualidade, autoestima e empoderamento, o processo artístico de construção do alterego Burlesco transforma-se numa caminhada de autodescoberta, sendo o resultado uma personagem com traços subjetivos da vivência da artista traduzidos em estímulos visuais.

Os signos responsáveis pela caracterização física da artista presentes no figurino, maquiagem e estética geral, apesar de serem aspectos comuns de um todo (grupo, cena, contexto sociopolítico ou adequação temporal do número), em sua infinitude de possibilidades trazem os traços da memória e jornada da artista, sendo representação da sua individualidade.

A Individualidade faz-se presente em signos que constroem o figurino e caracterizam o alter-ego Burlesco criado a partir das reflexões identitárias da artista: “quem eu sou?” e “quem eu quero ser?”, conferindo à roupa valores de uma armadura que apesar de proteger a vulnerabilidade, lida pela insegurança de mostrar o corpo, cria um personagem com força e coragem o suficiente para expô-la em sua forma mais natural: a nudez.

O papel desse trabalho é exemplificar através de análises a importância do figurino, não apenas para a caracterização da personagem e do coletivo que

se encontra (cena Burlesca, grupo, trupe), mas para a construção dessa individualidade e conceituação subjetiva do feminino; buscando comprovar que, a mulher enxerga na cena Burlesca um ambiente seguro de exploração do seu poder e sexualidade, representados por uma fantasia ou ideal feminino, e no figurino as ferramentas para concretizar essa fantasia.

## Crônica Burlesca da autora: Uma Vicência na dança

Eu tinha 3 anos quando o pediatra percebeu que a minha pisada era torta, os pés eram chatos e meu joelho para dentro: "Não esquenta não mãe, coloca no ballet que resolve"- ele dizia; o ballet resolvia, era o dinheiro que custava a se resolver.

"Mãe, eu quero fazer ballet", aos seis anos, na nossa antiga casa no Peri, eu cantava o meu desejo alto enquanto levantava as pernas em um *cancan*, quase encostando os joelhos no nariz. A vontade veio junto com o dinheiro e naquele ano eu estreei no ballet "Arte Fênix", um estúdio localizado no subsolo do meu colégio de freiras.

No dia do espetáculo minha mãe fez a minha maquiagem, fomos no cabeleireiro do bairro para fazer uma escova, coloquei minha fantasia e parti para o palco: eu seria a *branca* de neve.

"É engraçado porque ela é moreninha, mas pelo menos hoje está de cabelo liso" (Mão preconceituosa; 2001), a frase debochada me fez pensar que algumas mães precisavam de mais educação que os filhos.

No ano seguinte eu fui uma nota musical, mas o dinheiro, sempre curto, adiou meu sonho de bailarina por mais um tempo. Tentei dançar em outras escolas mais baratas, mas não me sentia bem vinda, acolhida: "Eu quero dançar com a tia Ale e a tia Kenya" (minhas professoras).

Com doze anos a nossa situação financeira voltava a melhorar, mas nessa época meu corpo começava a ser outro. Eu era uma pré-adolescente enfrentando um dos maiores desafios de uma jovem dançarina: a sapatilha de ponta.

O sonho veio acompanhado de muita dor, frustração e ainda assim felicidade, porém, eu não era cega. A paixão que eu sentia ao colocar a ponta não era suficiente para apagar a imagem que eu via no espelho: coxas, barriga, peito e braços balançando em um *petiné* ensaiado freneticamente. Tia Kenya

falava que eu era "pau para toda obra", me lembro de pensar que era só um eufemismo para: ela não tem talento, mas tem vontade.

"A Mirela é esforçada, chega cedo, ensaia sem parar" ela dizia enquanto eu pensava "Então por que eu não fico bonita dançando como as outras meninas?". Bailarinas, sempre imaculadas em sua força praticamente etérea, leves, flutuando o corpo longilíneo em suas linhas idealizadas; elas eram ar, eu era terra.

Foram necessários quatro anos para eu entender que o balanço do corpo eram curvas; quatro anos para transformar a fraqueza em força, compreender que eu não era como as outras meninas, eu tinha uma estrutura óssea larga, músculos e um perfil fora dos padrões de beleza. Eu não era como as outras meninas, pois aos quinze anos eu já era uma mulher; elas eram ar, eu era terra. Eu jamais seria um cisne, mas agora já não via problema nisso.

Dezessete anos, outra pausa: "É o ballet ou a viagem de formatura, os dois o bolso não aguenta"- meu pai me fez decidir. A gente só vive um terceiro colegial e mais uma vez eu adiei o sonho, tia Ale chegou a me oferecer uma bolsa: "Não aceito"-eu disse- "Tanta menina melhor e com menos dinheiro, não é justo"; mas isso não me impediu de dançar.

Em casa eu assistia vídeo aulas de *HipHop* e *Streetdance* que meu tio me emprestava, via filmes de dança, criava rotinas no meu quarto e pegava coreografias da Beyoncé no *Youtube*. Eu crescia, emagrecia e descobria meu talento e personalidade na dança.

A saudade das aulas fez com que eu me envolvesse em projetos de dança na escola; com a ajuda de outras colegas, escolhíamos a música, coreografávamos, passávamos para turma, ensaiávamos e nos apresentávamos em saraus escolares. Os Professores me conheciam como "a bailarina", as meninas gostavam de mim e os meninos começaram a me notar, a dança tinha restaurado minha confiança.

"Mi, tem um filme novo que é a sua cara, ele se chama BURLESQUE"- me lembro de estar no corredor da escola durante o terceiro colegial, quando uma das minhas melhores amigas fez a indicação; assistimos ao filme juntas.

As músicas, as cores, as luzes, os figurinos, a sensualidade e as coreografias, eu estava apaixonada. Decidimos qual seria a dança de encerramento da turma, *EXPRESS BURLESQUE* (Christinna Aguilera), e pela primeira vez eu estava expressando minha sexualidade através da dança; em um colégio de freira.

"Isso aí é dança de puta" (Freiras; professores; colegas de turma; funcionários; 2012).

Dezoito anos, início da faculdade de moda, eu volto ao meu antigo estúdio de dança e abro o jogo para a minha professora: "Eu não tenho dinheiro para o ballet, para eu ter dinheiro eu preciso trabalhar, mas se eu trabalhar agora, não vou ter tempo para o ballet". Comecei a dar aulas pouco tempo depois.

"Não tem outra professora para dar aula de ballet? uma mais clarinha... Tinha uma moça loirinha, branquinha, não pode ser ela?" (Mãe preconceituosa número 2; 2015)

"A Mirela não tem cara de professora de ballet, ela tem cara de professora de Hip Hop e essas coisas assim..." (Mãe preconceituosa número 3; 2013). Se eu estou de coque de ballet, collant de ballet, meia calça e sapatilha de ballet, por que eu tenho cara de professora de Hip Hop? Algumas mães realmente precisavam de mais educação que os filhos.

"Quem está ajudando a tia Ale é a Mirela? Aquela meio gordinha? Ela não dança bem..." (Ex colega de dança; 2013). Eu podia sentir o veneno me contaminando.

Vítima de preconceito e assédio no trabalho, namoricos não correspondidos, brigas familiares e o dia a dia em uma faculdade em que as pessoas tinham um padrão de vida fora da minha realidade; enquanto isso eu afogava as minhas inseguranças na dança.

Eu ensinava e aprendia com as minhas turmas infantis de ballet, melhorei, cresci e em 2013 dancei meu primeiro solo: uma fusão de jazz com dança do ventre ao som da música Isaac da Madonna. Lembro do refrão ressoar em minha mente, *Lute com sua escuridão, anjos chamam por seu nome, você pode ouvir*

*o que dizem? Será que você vai ser o mesmo?* A luz azul, o queixo erguido, uma capa branca esvoaçando enquanto eu girava em um *Petit Pas de Basque* preciso; não, eu nunca mais seria a mesma: enquanto uns aplaudiam, outras se engasgavam com o veneno, e eu descobria que tinha presença de palco.

No cenário amoroso, aos poucos comecei a perceber que eu chamava atenção, porém não dos meninos da minha idade. No início de 2014 eu finalmente descobri que não era feia, só tinha um problema de faixa etária: essa boneca era +25.

Homens com 10, 15, 20 anos de diferença, pais de alunas, homens casados, com filhos, com filhas da minha idade: "Ela é tão linda, livre"; "Te vi andando na rua, na chuva, descalça"; "Ver você dançando me deixa tão leve"; "Você é uma pessoa de luz"; "Eu me separei da minha esposa, vamos sair?".

Fiquei com um cara legal: tinha noiva; saí com um moço tão bonito: imaturo demais pra idade (que não era pouca); "To saindo com esse cara, ele é tão diferente, disse que me ama, acho que vai durar", mal pude acreditar quando ele descobriu que ia ser pai. E quanto aos outros? Eram paixões platônicas de homens de meia idade que projetavam a sua juventude frustrada em mim, vendo sinais em sorrisos despretensiosos de uma menina de 18 anos, que andava dançando com os quadris.

"Você é tão maravilhosa, sinto sua falta"; "Te vi andando na chuva, porque você não passa mais aqui?"; "Saudades da sua luz"; "Tirei uma foto sua enquanto você estava andando". Bloqueia, muda de número, ignora a ligação, muda o caminho de casa, tenta não chorar e gritar por ajuda quando o carro me acompanha no trajeto até o trabalho. Um agradecimento especial aos perseguidores que fizeram meu alongamento, que antes era tão bom, travar; eu tinha me fechado.

Dezenove anos, não me alimentava direito, trabalhava em dois empregos e estava atarefada na faculdade. Me lembro de descer do ônibus pensando nas mil coisas que eu tinha para fazer, o coração acelerou, meus dedos ficaram dormentes, a pressão caiu, o estomago embrulhou e eu sentia que ia desmaiar.



Os sintomas se repetiram algumas vezes, e logo eu passei a associá-los a viagem longa no ônibus para chegar ao meu segundo emprego.

"Lipe, eu tenho estado preocupada com a minha saúde"- quando conversei com meu irmão eu não sabia, mas aquilo que meus pais achavam ser uma fraqueza por não me alimentar corretamente, na verdade tinha sido minha primeira crise de ansiedade.

Sabendo ou não sabendo, nada mudou, pois quando eu descobri não contei para ninguém, "Vou me curar dançando", e foi o que eu fiz. Transformei os medos, fobias e ansiedades sociais no tema do meu trabalho de conclusão de curso, um projeto de figurino para dança. Eu produzi os figurinos, escolhi as músicas, coreografei e enquanto eu via as meninas dançarem na defesa do meu TCC pensava: "É isso".

Saí da faculdade com um namorado, um trabalho na biblioteca e uma missão: continuar unindo minha paixão pela dança e moda na pesquisa. O tema do meu TCC era incrível, apaixonada que sou por entretenimento de terror, porém, sendo fruto de tantas feridas abertas, decidi mudar o objeto de pesquisa para algo "bonito".

"O filme Burlesque é bem legal... tem uma estética cabaret bonita, luzes, plumas, brilho... eu gostaria de trabalhar nesse meio", estava decidido o tema do meu mestrado, só faltava escrever o projeto.

Livrarias físicas: *Nenhum livro com o tema disponível*; Livrarias online: *Sua pesquisa não obteve resultados*; Google: *Você tem certeza que quer pesquisar esse tema?*

Pouco sabia da história, contexto e características do Burlesco, sabia do glamour e da sensualidade, li alguma coisa de *strip tease* "mas a autora do blog talvez tenha se enganado" (me iludi), o único resultado que teimava a aparecer na tela era a famigerada Escola Burlesca de São Paulo.

Mandeí um email para a dona, Lady Burly: "Olá, meu nome é Mirela, estou trabalhando em um projeto de mestrado sobre dança Burlesca e gostaria de ir à sua escola entrevistar você e suas alunas".

O encontro estava marcado, sábado as 15h, turma avançada de Burlesque. Cheguei e esperei ser apresentada, porém a professora (Lady Burly), que esquecera completamente do meu email, me tomou como aluna experimental.

“A Jussara faltou hoje, você pode fazer o lugar dela?” Lady Burly me perguntou; eu poderia ter esclarecido, mas no auge dos meus 21 anos, tinha aprendido que coisas boas vêm de experiências inusitadas. Fiz a aula e peguei a coreografia rapidamente pois depois de 4 anos como professora de dança a minha capacidade para decorar tinha aprimorado.

“Você faz espacate?”, “A nova Jussara dança bem!”, “Vamos dançar em um festival daqui a duas semanas”, “Você quer participar do espetáculo?”. De novo, eu poderia ter esclarecido, mas se o tivesse feito não teria escrito essa tese.

Lembro do nervosismo no caminho do festival “as pessoas vão ver os meus peitos, amor!” falei para o meu namorado, ao passo que ele me respondeu, “mas são muitos peitos juntos, ninguém vai reparar só no seu, não faz diferença!”. Fez diferença para mim, lembro de gargalhar quase chorando quando, nas notas finais da música, levantei os braços exibindo pasties de diabinhos vermelhos; eu me senti livre, viva.

## Capítulo primeiro: O Burlesco

Burlesco, adj. Ridículo; grotesco; zombeteiro; caricato.

(Bueno, 1976; p.201)

Moulin Rouge, Dita Von Teese, corpetes, striptease, cinta liga, batom vermelho e principalmente sensualidade; essas são palavras comumente associadas ao burlesco, quando este aparece em uma conversa de leigos, deixando claro que o figurino e estética glamourosa são elementos identitários importantes na caracterização do que conhecemos por arte Burlesca. Porém, poucos sabem que o Burlesco provém da palavra burla e possui um teor cômico que acabou por se esconder, atrás da sexualidade e glamour aparentemente superficial vendido na mídia.

Descendente da *Commedia dell'arte*, a arte burlesca é uma forma teatral de apresentação, que usa do corpo para ilustrar uma situação social comum através de uma sátira ou paródia (Weldon; 2010). Existem inúmeras formas de representar esse cenário político/social, sendo o canto, a dança, o teatro, o circo e o *strip tease* as ferramentas escolhidas para essa representação que normalmente é performada por um grupo ou trupe.

Encenada- Também chamado de “burlesco”, é o grotesco que pode revelar se em peças teatrais ou quaisquer outros jogos cênicos. Neste caso, destaca-se um modo de atuar que busca a cumplicidade do público por meio de gestos corporais risíveis. (Sodré; Paiva; 2002, p.67)

A contextualização é fundamental para compreender a temática: assim como no circo, o início desses grupos (datado de aproximadamente 1600) era itinerante; artistas com especialidades diferentes se uniam para apresentações, vivendo de contribuições do público e encenando temas que estavam em voga como: o ciúmes, adultério e escândalos locais. Mas se a arte Burlesca possui esse papel de crítica social, por que ela acabou por ser limitada a sexo?

Foi a Igreja, a força dominante na vida moral e espiritual das pessoas na Idade média, que tomou a iniciativa de especificar que atos sexuais as pessoas poderiam se

permitir e de regulamentar onde, quando e com quem o sexo poderia ter lugar. (Richards; 1990, p.33).

O sexo era um tabu, a mulher, perdição, o homossexualismo, pecado e a sociedade nem por isso “mais santa” (Richards; 1990); seguindo a lógica popular quanto mais se proíbe, maior o desejo, a Idade Média se torna uma fonte inesgotável em matéria de tentação e por consequência futura, escândalos. Nobres homossexuais, adúlteros ou traídos, membros do clero com vida sexual ativa, perversões específicas e tendências pedófilas; a proibição desperta curiosidade, o desejo resulta em atos concretizados, as “escapulidas” durante a madrugada se tornam boatos e todas essas histórias (reais ou inventadas) terminam nos teatros populares (Sodré, Paiva, 2002).

Então, o uso das roupas de baixo, nas apresentações, torna-se um signo da vulnerabilidade de um clero e uma nobreza, que traem seus próprios conceitos dando vazão aos seus desejos e impulsos sexuais; e a plebe, que geralmente sofre com a tirania, injustiça e pobreza, tem a chance de rir da hipocrisia dos grandes, expondo situações constrangedoras em *sketches* escrachados. Lembrando que o sexo é apenas um dos aspectos das críticas sociais na idade média, com a igreja levando os camponeses a acreditarem que todos são pecadores, ainda existem como tema: Soberba, Avareza, Inveja, Gula, Ira e Preguiça.

A comédia e a burla podem ter despontado durante a Idade Média, porém o seguimento conhecido como “sátira” nasce muito antes, no livro “This was Burlesque” (Corio; 1962, p.2) a autora, Ann Corio, explica que tudo começou com Aristófanes, ele foi: “o primeiro a satirizar as pessoas, tragédias humanas, ideias contemporâneas e eventos. Ele riu do mundo em suas peças, e ele fez as pessoas rirem também. E é isso que burlesco significa”. A partir do contexto histórico, Ann elucida de maneira leve e descontraída a importância da sátira na construção da cena Burlesca:

Aristófanes usou livremente trocadilhos, piadas e gracejos em suas peças. Além do mais, ele jogou descrições sensuais e introduziu o tema da sedução para o teatro. Os elementos

arriscados que sempre fizeram parte do burlesco, também podem ser creditados para o velho Aristófanes, que deve ter sido uma personalidade incrível na Acrópole. (Corio; 1962 p.3).



Figura 1: Capa do livro: 3 plays by Aristophanes: Staging Women; adaptado por Jeffrey Henderson, 1996.

Pontuando o impacto da obra de Aristófanes na história do Burlesco e traçando um paralelo com o empoderamento feminino, é possível realçar signos Burlescos na capa do livro *3 plays by Aristophanes: Staging Women* com tradução e adaptação por Jeffrey Henderson (figura 1).

A obra trás três peças de Aristófanes: *Lisístrata*, que trata da greve de sexo das mulheres das cidades gregas na Guerra do Peloponeso, para que seus maridos parassem a batalha contra Esparta que enfraquecia a Grécia; *Tesmoforiantes*, uma peça em que mulheres casadas realizam a festa Tesmófora em homenagem às deusas legisladoras Deméter e Perséfone, com o objetivo de eliminar o poeta Eurípedes, que diminuía o sexo feminino; e, a última

*Assembleia das mulheres*, traz protagonistas que diante dos problemas gerais de organização do governo da cidade bolam um plano: algumas se disfarçam de homens para adentrar na assembleia geral e, possuindo a maioria dos votos, finalmente aprovar a entrada das mulheres na política.

A capa ilustrada do livro exemplifica o elemento do figurino como fundamental na caracterização de temas que abordam o feminino no Burlesco, a partir da contextualização do livro é possível compreender os signos presentes na capa e o potencial sógnico que o figurino, ainda que desenhado, possui na caracterização das obras; a característica de *primeiridade* (Santaella; 2002, p.7) presente no preto e branco cria um contraste de luz e sombra, deixando a cargo do nosso jogo de associação perceber um outro contraste, só que de valores: O

preto e sua conotação de seriedade (aqui associado ao masculino) e o rosa e sua representação do feminino, porém desassociado do teor doce devido sua tonalidade Neon (Farina; Perez; Bastos; 2006, p98).

Outra característica importantíssima criada pelo jogo de luz e sombra está presente na bota, a maneira como o branco acaba por significar a refração da luz em determinados pontos indica que o material da bota é feito em látex ou vinil, ambos usados em práticas fetichistas ou BDSM, por mulheres Dominatrix – as que são dominantes na relação- (Shakti, 2008, p 24), além de esta ter como par um sapato social tipicamente masculino, ou seja, a ilustração do livro nada mais é do que uma representação de mulheres assumindo o controle e vestindo as calças através de uma fetichização do poder, aproximando em eras as mulheres da Grécia das Dominatrix atuais, uma metáfora bem humorada que une os conceitos de empoderamento feminino, sexualidade e senso de humor, assim como o Burlesco.

Segundo Ann Corio, a primeira vez que a palavra “Burlesque” apareceu na língua inglesa, foi através da peça “A mais lamentável comédia, e mais cruel morte de Pyramus e Tisbe”, uma sátira produzida em Londres em 1600 de autor desconhecido, que teve produção tão próspera que acabou por definir um padrão luxuoso para as paródias seguintes.

Para termos uma noção de proporção de como os temas e a maneira como eles eram abordados foram extremamente transgressores para a sua época, uma dessas paródias “A ópera do Mendigo”, produzida em 1727 por John Gay, sofreu com inúmeras investidas da polícia que segundo Ann Corio “implorou” para que não continuassem em cartaz, além de ser citada, de maneira pouco cortês, no sermão do Arcebispo de Canterbury.

O segmento Burlesco nasce na *commédia dell'arte* e acaba por conquistar espaço na literatura, música, arte e principalmente nas cenas teatrais; o livro de Ann Corio traça uma linha do tempo que, para esse trabalho, tem utilidade até aproximadamente 1800, pois, depois disso, o foco passa a ser o teatro, sendo o comediante a figura central do show e a mulher desempenhando um papel secundário na narrativa, por isso, a partir das sátiras de 1600 mesclaremos

referências dos livros da americana Joe Weldon, da italiana Vesper Julie e, para falar das origens do Burlesco brasileiro, a paulistana Neyde Veneziano.

A cultura Burlesca, assim como o folclore, tem sua história recheada de contos, misturas, ramificações e infelizmente, pouca precisão histórica. A dificuldade de se encontrar material didático é evidente, e nos poucos livros em que há uma cronologia burlesca, a bibliografia é o próprio "boca-a-boca" das dançarinas, isso acontece, pois a comunidade Burlesca preserva sua história, já que sua base estética nasce no conceito do *vintage*, porém a sua língua materna é a dança, e não a escrita.

Na obra *The Burlesque Handbook* (Weldon, 2009), a escritora, dançarina e professora Jo Weldon, apresenta ao leitor a história burlesca americana, mas apenas com a finalidade de inspirá-lo a criar sua própria rotina coreográfica de um número de strip tease. Ao longo do texto, alguns movimentos e figurinos icônicos são contextualizados para serem preservados, a fim de manter uma identidade Burlesca.

No livro, que funciona basicamente como um guia para burlescas iniciantes, a professora começa sua narrativa já em 1860 nos Estados Unidos, explicando que a Burla passou a fazer sucesso através da burlesca Lydia Thompson, que apresentando uma paródia mitológica, aparece nos palcos vestida com collants "reveladores" interpretando papéis de homens estrelando a comédia *Ixion*, que foi contratada para uma turnê de 6 meses, e acabou por durar 6 anos (Julie, 2016 p 12).

Lydia se tornou um ícone de beleza para época, porém quando analisamos fotografias da artista com o olhar midiático do séc XXI nos questionamos sobre tamanho furor que a peça causou na Broadway, o que havia em Lydia Thompson que era tão marcante?



Figura 2 Copilado de imagens dos figurinos de Lydia Thompson na comédia Ixion impressa no livro Eros e Burlesque (Julie; 2016, p.13).

Buscando compreender o impacto social causado por Lydia, foi selecionado um copilado de Look book dos figurinos (figura 2) para serem analisados. A escala de cinza, condição natural para a documentação fotográfica da época, permite que haja uma padronização, o que facilita o redirecionamento do olhar para as formas e silhuetas, a meia calça justa, permitia um vislumbre das formas do corpo sem ter que lidar com o puritanismo como inimigo; o corset, peça chave na construção da forma “ampulheta” criada através de práticas de tight lacing - afunilamento de cintura - apesar de não aparecer se mostra *indicialmente* presente através da silhueta: ninguém o vê, porém ao observar as imagens o olhar se volta automaticamente para a cintura e supõe a sua existência, ou seja, ele é o fio condutor da série de imagens.



Outra questão que chama a atenção é o fato de poucos figurinos representarem estereótipos sensuais ou sexuais originalmente femininos, salvo pela representação de fada, ou cupido, existe uma masculinização dos trajes através de abotoaduras associadas ao militarismo, e materiais que criam texturas que remetem a cavaleiros, chegando ao ápice do burlesco *nonsense* - expressão em inglês, significa: confuso, sem sentido, sem lógica - com a estrutura que lembra por similaridade um cavalo, acoplada à fantasia.

Lydia Thompson é simplesmente irresistível. Ela é muito brilhante na aparência e cheia de delicadeza, brilho em tudo é o termo que melhor descreve seu estilo. Seja falando, cantando, dançando, ou se entregando ao grotesco, ela é sempre fascinante. (Corio, 1962, p 15; nota de um repórter sobre a comédia Ixion).

É claro, que os padrões estéticos da época eram outros, porém a grande mágica da artista estava em sua presença, no seu comprometimento aos papéis (dos sensuais aos mais grotescos) e seus figurinos ousados, segundo Julie, autora de Eros Burlesque, ao analisarmos as imagens de Ixion “O eventual componente erótico nos escapa” mas a chave para compreender o encantamento do público está na “excentricidade dos disfarces e na brincadeira e descaramento” (Julie; 2016, p.14).

Outra artista responsável por causar furor com o público foi a americana Little Egypt, apresentando sua contemporânea Hoochie-coochie, uma versão americanizada da dança do ventre que, mesmo sem strip e/ou nudez, foi responsável por causar um infarto no escritor Mark Twain em 1898 (Julie; 2016, p.30).

No começo, não era o striptease. Ou seja: aqueles que se apresentaram no gênero chamado burlesco, no início, não tiraram as roupas. Mas mesmo sem o strip, a pré-história burlesca ainda é um componente transgressivo. Se não for declaradamente erótico. [...]

A palavra tem raízes italianas: vem do termo brincadeira, modelada por sua vez no latim burra: nonsense, inezia. No entanto, tanto em francês quanto em inglês, ele indicou genericamente - a partir da Idade Média - uma sátira sobre temas

sérios e elevados. (Julie 2016 p11).

Como já foi explicado na citação do livro *Eros, Burlesque*, no início o strip tease não era a essência do burlesco, mas não demorou muito para que shows na Broadway adotassem o estilo. Obviamente que o strip tease Burlesco, no seu início, não era tão explícito como o que conhecemos hoje, porém, dado o contexto desses registros datados do século XIX, é possível compreender que um tornozelo em 1800 é tão provocativo quanto uma mulher seminua hoje.

Ao destrinchar conceitos como o moralismo e o tabu envolvendo o corpo feminino costuma-se associar a passagem de tempo ao progresso, evolução de pensamento, mudança e quebra de estigmas, ironicamente no contexto Burlesco, o tabu envolvendo a exposição física feminina surge mais à frente na linha do tempo.

A partir do momento que o strip tease entra na cena Burlesca o número de peças de roupas retiradas durante o show vai gradualmente aumentando aos poucos, chegando no seu ápice com a nudez completa; Segundo Vesper Julie, o começo do século XX era, por assim dizer, mais liberal, “na Broadway e além, o nu no teatro era basicamente permitido, desde que estivesse completamente imóvel” (Julie, 2016, p 20). A Burlesca italiana explica que as mulheres eram expostas como estátuas gregas, pois ao equiparar o corpo nu à “arte clássica” destitui dele sua sexualidade e cria-se um consentimento, o que a artista chama de “álibe artístico” capaz de congelar a sensualidade.

Aos poucos, essa nudez imaculada e estática vai sendo maculada por alguns “acidentes de percurso”, como o caso da Bailarina Mae Dix que, terminado seu número no restaurante dos irmãos Minsky em Nova York, começa a despir-se despretensiosamente, levando o público à loucura e resultando na proposta do diretor para que ela repetisse o “acidente” nas próximas apresentações. Outro acidente inocente foi criado por Hinda Wassau:

Durante uma série de travessuras em um local de Chicago, a artista Hinda Wassau perde o sutiã devido a um acidente, ou pelo menos assim diz [...] na realidade, esses são apenas

momentos simbólicos, a meio caminho entre notícias e lendas. Mas os dois episódios proporcionam um clima preciso: a espera e o escândalo do nu em movimento. (Julie; 2016, p.19).

Padrões são feitos para serem quebrados, e apesar da frase popular parecer clichê, o mundo das artes juntamente com o eterno descontentamento que acompanha a alma dos artistas, aos poucos foram quebrando os padrões que colocaram a nudez “dentro da caixa” da arte clássica para não ter que lidar com o desconforto do sexual.

Esse eterno descontentamento acaba por se tornar a gasolina para a cena Burlesca dos anos 20 em diante, shows como as folias de Ziegfeld brincaram cada vez mais com a nudez em espetáculos de proporções e produções cada vez maiores. Apelidado carinhosamente por Vesper Julie como “Tradutor das Folie Bergère”, Ziegfeld criou um protótipo de espetáculo BLOCKBUSTER unindo coreografias elaboradas e grandiosas, figurinos impecáveis e glamurosos, e sua cenografia/marca registrada: as escadas.

Por se tornarem referência no show business em matéria de atenção aos detalhes e produção, as folias foram homenageadas no longa de 1945 *Ziegfeld Follies*, um musical em formato revista remontando um show com esquetes de música, dança e comédia. Visando compreender os paralelos da obra original e a releitura, a análise a seguir será feita a partir da comparação entre uma fotografia tirada das Folias de Ziegfeld em meados dos anos 10 copiadas do

acervo online da empresa “Poster Corp”, e um frame do filme baseado no show.

Nas primeiras impressões das Figuras 3 e 4, as diferenças estéticas se atenuam devido à presença e ausência de cores, pois o rosa escolhido para colorir o filme traz ares de inocência e doçura associadas ao feminino comuns na estética de filmes

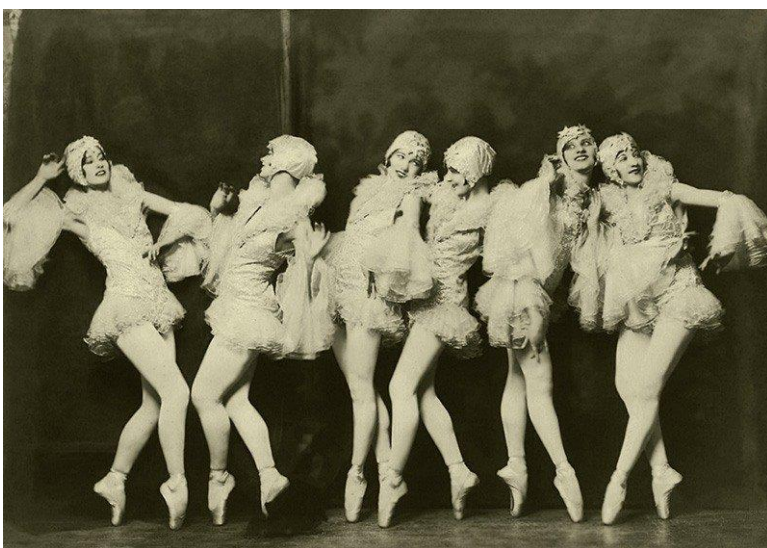


Figura 3: Bailarinas das Folias de Ziegfeld em 1907, autor da foto desconhecido.

musicais na década de 40 mas que destoam do da atitude e expressão facial das bailarinas originais (Figura 3).

Outra diferença fundamental está no papel da imagem da bailarina, nas Folias originais ela representa um corpo de baile despretensioso e espontâneo de gêmeas que apesar de idênticas, são múltiplas em personalidade, enquanto no filme (Figura 4), ela ocupa um fantasioso destaque através do estereótipo da bailarina clássica: figurino, postura e expressões mais ortodoxas e delicadas.

Por fim, o figurino das Folias originais (Figura 3) brinca com a idéia de leveza e fluidez transferindo os babados de renda, que normalmente são usados apenas nas saias para dar volumes aos quadris, para as mangas e golas também, além de cobrir os cabelos das dançarinas cortados *a la garçon* (curto) com toucas bordadas.



Figura 4 Frame retirado do filme Ziegfeld Follies (direção de Vincente Minnelli, George Sidney, Roy Del Ruth, Charles Walters, Lemuel Ayers, Robert Lewis, Merrill Pye; 1945).

Destoando do contexto original, o figurino das coristas do filme Ziegfeld's Follies é longo e “comportado” em uma silhueta de cintura alta, enfeitado com pedrarias e arrematado com a cartola de penas sob um cabelo longo preso por um coque; a bailarina principal usa um corset com marcação de busto adornado com flores, e *titi* prato confeccionado e adornado com o próprio tule rosa.

No retrato das bailarinas das Folias de Ziegfeld (Figura 3) é possível ler comédia e espetáculo enquanto no filme leem-se signos do Glamour, romance e fantasia. Os elementos traduzidos em signos do vestuário dizem respeito aos valores de cada época e acabam por caracterizar a forma como o entretenimento foi feito, porém, ao ignorar os elementos transgressores da produção (como a nudez), a releitura perde muito da potência original.

A potência do show se tornou um ícone do Burlesco, apesar de não haver o strip tease, a nudez em movimento mais a produção megalomaníaca foram responsáveis por transformar as *Ziegfeld Folies* em referência para o showbiss, um espetáculo tão perfeito e imbatível que a única estratégia para competir com Ziegfeld era “fazer as pessoas pagarem menos, para mostrar mais” (Julie; 2016, p 24).

Foi com sagacidade que os irmãos Minsky perceberam essa brecha na invencibilidade de Ziegfeld e desenvolveram um teatro de Revista, categoria de espetáculo que seria copiada pela vertente Burlesca brasileira, que aos poucos foi inserindo o strip tease em seus números. Donos de um teatro perto da zona de imigrantes pobres e que mal falavam inglês, os Minsky encontraram uma demanda a ser preenchida, apresentando um show que fornecesse entretenimento adulto e ousado, por um preço acessível e que por isso, possuía menos glamour que os Vaudeville.

Acompanhando o orçamento apertado, as bailarinas passaram a costurar suas próprias fantasias, movimento que permitiu às artistas inserirem suas ideias e traços de sua personalidade nas roupas atribuindo assim identidade e individualidade a figurinos que, diferente dos apresentados nas Ziegfeld Folie, não eram produzidos em massa. A medida que começou como necessidade se tornou um ritual que perdura até os dias de hoje e que, mais adiante, neste trabalho será abordada como processo de afirmação da individualidade através do figurino.

Com liberdade criativa e nudez em movimento, as possibilidades eram ilimitadas, porém, a liberdade e o progresso chocam aqueles cujo pensamento insiste em regredir. Segundo Joe Weldon, foi uma medida legal que exigiu que as strippers cobrissem os órgãos genitais e, em seguida os mamilos, fazendo uso do que hoje conhecemos como *pasties*- cobertura para mamilos (Weldon, 2010, cap3 p7). Os irmãos Minsky sentiram o peso dessa decisão legal, e por muitas vezes eram obrigados a “segurar” as strippers para não sofrerem com ataques e prisões, mas isso não impediu o seu sucesso, aos poucos, o que conhecemos como Burlesco, se tornou maior que as Folias de Ziegfeld.

A verdade é que os irmãos Minsky abriram as portas para a criação de um imaginário erótico no mundo do strip tease, pois passada a novidade do corpo que era despido no palco, o espectador era seduzido e encantado não pelo produto final (nudez) mas pelo processo, o público se viciava no formato de espetáculo pelo “Como”:

Não há mistério sobre o resultado, o jogo é literalmente descoberto. E então, se o fim é conhecido, o começo e o caminho para a meta devem provar, adiando o momento fatídico, para quebrar as certezas. (Julie; 2016, p 29).

A dinâmica de mostrar cada vez mais o corpo continuou durante toda a década de 20 em Nova York, com Ziegfeld direcionando seu show para um público da alta sociedade com mulheres “perfeitas” para os padrões da época, enquanto Minsky apostava em uma “american girl” curvilínea para a classe trabalhadora; Foi em meados de 1930 que o retrocesso atingiu a cidade de Nova York através do prefeito Fiorello La Guardia: o Burlesco seria proibido, apenas para ressurgir com mais força na década de 50.

Então o nosso brain storming burlesco viaja até a diva BDSM Bettie Page, com seus filmes de strip tease e fetiche, como o Teaserama liberado em 1955 e estrelando outros grandes nomes do Burlesco como Thempest Storm, em *sketches* de strip que duram mais de 10 minutos na parte do “tease” (provocação).

Nascida em Nashville, filha de casais separados e vítima de abuso paterno, Bettie Page encontra em sua infância difícil ferramentas de aprendizado para desenvolver determinação, espírito sonhador e empreendedor. Já no orfanato com suas irmãs, Bettie, ainda adolescente, enxerga nas divas do cinema uma fonte de escapismo de sua realidade, ela aprende a costurar e pentear seus cabelos para copiar o “look” das artistas que, de outra forma não seria financeiramente capaz de adquirir; as habilidades como designer, costureira e cabelereira foram importantíssimas na construção da personagem que seria considerada a Diva do Fetiche, pois muitas das roupas icônicas usadas por Bettie, sobretudo os Biquinis, foram costuradas por ela mesma (Julie, 2016, p.51 54).

Bettie se forma na faculdade de artes de Nashville, porém, ainda aspirando por uma vida maior e mais glamourosa ela se muda para Nova York e esbarra casualmente com o fotógrafo responsável por produzir seu primeiro portfólio e imortalizá-la no set sensual em Coney Island, Jerry Tibbs.

Tibbs a introduz ao mundo do fetiche fotográfico e nu artístico, e aos poucos, a morena curvilínea e simpática que posava de maneira despretensiosa e espontânea se torna um nome em ascensão nos ambientes de arte erótica. Continuando na carreira de modelo sensual, Bettie conhece Irving Klaw, o homem que a apresenta ao universo Burlesco através de dois filmes: Varietease (1954) e Teaserama (1955) ambos dirigidos por ele mesmo.

Vesper Julie explica que os filmes não podem ser considerados nem como ficção, muito menos como documentário, mas sim, como uma série de números Burlescos feitos em cenários e copilados com um fundo de palmas e gritos de plateia gravados. O primeiro, Varietease, traz um strip-tease parcial representando a dança dos sete véus com Bettie vestida de odalisca, já o segundo, foi responsável por construir socialmente o poder erótico do fenômeno Bettie Page.

A conhecida Pin Up divide a tela com a ruiva Tempest Storm, a primeira uma camareira jovial e obediente, a segunda uma patroa poderosa e dominadora; tendo a relação Dominatrix/Submissa já estabelecida a cena segue com Bettie colocando as roupas de sua patroa - primeiro espartilho, depois a cinta-liga, o vestido de paillete e uma estola de pêlo macio, terminando com uma briga sensual entre patroa e camareira enquanto as cortinas se fecham.

Eu percebi que elas vieram de uma época, em que era esperado que a mulher ficasse em casa e fosse uma dama, e que elas falharam completamente em serem domesticadas. (Weldon; 2010, cap1 p.3 Ebook).

Muito mais do que a famosa pinup Fetichista com cabelos negros e franja acima das sobrancelhas, por seu estilo de vida livre, atitude desinibida diante das câmeras, capacidade de se criar (bem como criar as suas irmãs) e

desenvolver uma carreira sozinha, ainda hoje Bettie é considerada no meio Burlesco como uma *protofeminista*.

Além de Page o universo Burlesco dos anos 40/50 ainda conta com nomes como o das lendárias Gypsy Rose Lee e Sally Rand, que batalharam para criar o seu nome mesmo com a queda de popularidade do Burlesco, medidas legais nos anos 30, e ainda a desigualdade nos shows de variedades que cediam mais espaço para comediantes, cantores e atores.

Em suma, a maioria das artistas burlescas americanas (assim como as brasileiras, que contextualizaremos mais adiante) são chamadas artistas de variedades. Canto, dança e comédia, são a tríade responsável por alavancar uma artista dessa época, e shows como o "The Ed Sullivan's Show", continham alguns dos elementos necessários para o formato burlesco, porém mais voltado para o Vaudeville, pois a sensualidade na televisão aberta ainda era limitada.

Avançando na linha do tempo para a década de 60, é necessário pontuar os elementos culturais em voga, como por exemplo a estética andrógena de modelos como Twiggy e artistas como David Bowie, a invenção da pílula anticoncepcional, o movimento hippie e comunidades nudistas ou seja, nas próximas décadas o corpo é desvinculado de suas características sexuais e reprodutoras. Chegamos ao ponto na história em que não é mais necessário ir a um clube de strip ou cabaret para ver um corpo nu, o que resultou em uma espécie de "coma Burlesco" na década de 60 e 70 nos Estados Unidos. Na foto, a artista Burlesca Ronnie Bell pacificamente manifesta seu descontentamento com a queda da popularidade Burlesca nos teatros.

Temendo a perda de espaço no entretenimento de palco, inúmeras artistas buscaram manter vivo o espírito Burlesco, com apresentações *undergrounds* e até manifestações espirituosas, como Ronnie Bell (Figura 5), usando sempre da sensualidade e senso de humor.





Figura 5 A artista Burlesca Ronnie Bell manifestando em frente ao Mayfar Theatre em Nova York na década de 70, publicado no livro *Eros e Burlesque* (Julie; 2016, p.31).

Suas roupas – top de crochê com mangas bufantes, mini shorts e sandálias de salto grosso - e seu cabelo – cortado em camadas com ondas - indicam que a foto foi tirada em meados dos anos 70.

Sua atitude, postura e expressão remetem à sensualidade e senso de humor da cena Burlesca, além de deixar claro que a intervenção não foi um ato político de grande magnitude e sim uma brincadeira da artista.

O lugar cenário da “manifestação” (Mayfar Theatre de Nova York) havia renegado a arte Burlesca na década de 60/70 por motivos morais, porém possuía em cartaz uma peça com cenas explícitas de sexo.

Na placa lê-se: “Bump & Grind é melhor que grunhidos e ranhuras”; *Bump & Grind* são movimentos requebrados e provocantes envolvendo a pélvis e os quadris característicos da dança burlesca,

ou seja, a manifestação de Ronnie é uma exaltação à malícia inocente do Burlesco em lugar às artes declaradamente sexuais que a subjugavam.

A imagem é um símbolo da queda da popularidade da cena Burlesca, bem como a resistência cultural das artistas que, apesar de empenho em manter a cena em voga pouco foi documentado de seu trabalho, pois este era realizado em um ciclo muito mais fechado, em shows de artistas para artistas. Felizmente, a ressurreição Burlesca acontece na década de 80, atingindo seu auge de popularidade nos anos 90 com o nome de neo burlesco.

"A modernidade imediata é 'leve', 'líquida', 'fluida' e mais dinâmica que a modernidade 'sólida' que suplantou" (Bauman; 1999); assim também é o

processo criativo dos artistas dessa nova geração. O acesso à informação é rápido, a moda é efêmera e cíclica, as referências se misturam em um turbilhão de idéias, e sendo fruto de uma expressão social, com o burlesco não poderia ser diferente. O Neo Burlesco mistura aos movimentos e conceitos tradicionais, referências da cultura Pop, clássicos da Broadway e a história burlesca em outros países, principalmente o Brasil (vedetes) e a França (Moulin Rouge).

## O Burlesco Brasileiro

No Brasil, o contato com o burlesco deu-se através do teatro de revista que surge em 1859 nos moldes do vaudeville francês (Veneziano, 2006). Revista vêm do termo revisitar, sendo o espetáculo um resumo do que aconteceu em determinado lugar no período de um ano. Com alto teor satírico e sexual, as apresentações contavam com quadros de humor, piadas representadas, números de canto e dança, tudo isso tendo como linha de continuidade da narrativa, um personagem que representava um tipo, ou esteriótipo: o caipira, o português, o italiano. A parte da sensualidade ficava por conta das vedetes, que embora idolatradas no palco, ainda assim eram vistas socialmente como as amantes.

Na década de 20 com a quebra da bolsa de Nova York e a crise da economia cafeeira, o público passou a enxergar o entretenimento como uma forma de escapismo buscando apelos sensoriais e a estética do espetáculo. Em 1922 a companhia francesa Bataclan dirigida por Madame Rasini e suas *Girls* lançaram tendência ao aparecerem quase nuas no palco, e o glamour além de ser imediatamente imitado pelas revistas brasileiras, serviu de inspiração para o cabaré de Maria Machadão em Gabriela, de Jorge Amado.

O texto e a música passaram a emoldurar o real foco de interesse: a mulher. A política continuaria sendo um dos temas principais. Mas a sensualidade tomava conta dos palcos brasileiros. [...] Conseqüentemente, estava institucionalizada, no Brasil, a famosa "fila do gargareijo", para deliciar os machões da época que, pagando um preço mais alto, podiam olhar bem de perto a bunda das garotas. (Veneziano; 2006 p.186)

Aracy Cortes, Oscarito, Maria Rúbia e Mesquitinha, atrizes de variedades em ascensão que um dia assumiram o posto de vedetes em coreografias espetaculares de extrema sincronia, aspirando um papel de maior relevância, em que quiçá um dia poderiam expor seus reais talentos: sua voz, atuação, inteligência e é claro, veia cômica.



Figura 6 A atriz e comediante Dercy Gonçalves durante gravação do filme "A grande vedete" (direção de Watson Macedo; 1958).

Entre nomes famosos do teatro de revista brasileiro, encontra-se a vedete, comediante e apresentadora aclamada Dercy Gonçalves.

Pensando no Burlesco como uma forma de arte transgressora que quebra os paradigmas do ideal feminino da época, é possível compreender a trajetória de Dercy. Desde pequena, a artista teve contato com mulheres que não vivem de acordo com as regras sociais, a mãe, por exemplo, constantemente traída pelo marido, abandona a família deixando sete filhos que se viram obrigados a amadurecer cedo demais.

Cansada da vida predestinada de trabalhadora, Dercy furta dois mil réis de seu pai e embarca com uma trupe de teatro mambembe.

Transitando entre companhias, foi na década de 30 que começou a se tornar um nome da comédia, mesma época que começou a trabalhar com Walter Pinto (grande no teatro de revista brasileiro) estrelando "Passo de ganso", "Rumo a Berlim", "Tem gato na tuba" e "Rei Momo na guerra".

Dentre tantas apresentações e show icônicos do módulo teatral que foi o precursor da arte Burlesca no Brasil, o filme "A grande Vedete" de 1958 é uma comédia musical que se tornou um ícone do teatro de revista e eternizou a grande Dercy Gonçalves.

Na Figura 6, a grande representante do teatro de revista brasileiro, eterna vedete e rainha do escracho, Dercy Gonçalves representando o papel de Janete, uma vedete decadente que resolve interpretar o papel de mocinha jovem no

teatro. Já em uma idade mais madura, Dercy esbanja elegância com seu figurino vedete padrão: body tomara-que-caia em decote coração estruturado em forma de corset com auxílio de barbatanas, colar e brinco de brilhantes, rabo e arranjo de cabeça confeccionado em plumas.

A maneira como a luz reflete no body indica que o tecido usado provavelmente foi um cetim ou uma seda, o bordado em pedrarias cria um desenho associado à representação da uva, as estolas verticais unidas na parte superior por uma única na horizontal criam uma espécie de franja de plumas, enquanto o arranjo de cabeça pesado por conta da sustentação deixa o pescoço da artista rijo.

Sua expressão e abertura dos lábios sugerem que a vedete estava performando uma canção, ato comum já que Dercy, além de seu talento para comédia escrachada era famosa por suas habilidades como cantora, principalmente de sambas. Tanto a postura quanto os elementos responsáveis por particularizar o figurino de maneira exagerada são partes da caracterização da personagem de vedete decadente.



Figura 7 Na foto a vedete Virgínia Lane em meados dos anos 50 (fotógrafo e data desconhecidos) disponível em matéria da Veja Online: “Virgínia Lane, a Vedete (2016).

Outro nome importantíssimo no teatro de revista Brasileiro foi Virgínia Lane. Considerada uma das vedetes de maior prestígio, Virgínia começou sua carreira cantando em programas de rádio, entre eles a “rádio Tupi”; assinou seu primeiro contrato com o cassino Urca em 1943 como *crooner* e dançarina, e em 1946 começou sua carreira discográfica cantando marchinhas conhecidas como “Maria Rosa”.

Sua fama veio em 1950 com o hit “Sassaricando” interpretado na revista “Eu quero sassaricar”, a partir daí, assim como Dercy, passou a trabalhar com Walter Pinto, estrelou em inúmeras Revistas, se tornou um nome da sensualidade e beleza sendo cortejada por muitos homens, entre eles Getúlio Vargas, com quem manteve um relacionamento.

Na foto (Figura 7) Virgínia estrela um número de nu estático com temática marítima, os cabelos da atriz colados no fundo de maneira que eles pareçam estar flutuando no fundo do mar, contexto confirmado pelos desenhos de algas, cavalo-marinho e peixes.

A expressão leve e um tanto quanto clássica tal qual a posição de pernas lembra o quadro “O nascimento de Vênus” de Botticelli, porém as mãos, diferente das retratadas no quadro, não buscam esconder as “vergonhas”, elas seguem leves e despreocupadas como a expressão da artista.

Ela teria permanecido explicitamente nua se não fosse o cardume de peixinhos que coincidentemente “passaram na frente da câmera no momento que a foto foi tirada”, cobrindo a pélvis e mamilos da artista, história criada através da maneira como os peixes, tanto os do fundo quanto os que estão cobrindo a artista, estão posicionados: todos nadando no mesmo sentido.

Apesar da vertente Burlesca brasileira girar em torno da tipificação e comédia, em meados de 1940, alguns números de strip tease passaram a surgir timidamente após chamados “nu estático” (assim como início das Folias Americanas), mas ainda assim marginalizados na produção em relação a potência de crítica social dos comediantes e atores das revistas.

Porém, conforme a ditadura militar se instaurava, a maioria dos *sketches* políticos foram cortados pela censura, em alguns casos eram ensaiados dois espetáculos, um cheio de veneno e ironia sobre o novo governo, o outro para quando algum militar estivesse na plateia.

Aos poucos a frequência dos militares nos teatros aumentou, o que diminuiu a ousadia da maioria das companhias que decidiram optar por um entretenimento de massa. Em uma verdadeira política de pão e circo, a nudez e

os palavrões se tornaram o carro chefe, enquanto as famílias se afastavam do teatro e os homens se aproximavam, transformando a revista em clubes de strip tease.

## O Burlesco Francês

Folies-Bergère, Moulin Rouger e Crazy Horse, ícones da cultura cabaret parisiense, clubes tão renomados e clássicos que mesmo com a pouca divulgação dos shows atuais disponíveis, as noites de apresentação estão sempre esgotadas. Passamos para o burlesque em que as artistas são completamente destituídas de qualquer individualidade, em prol de uma personagem muito mais importante: o próprio estabelecimento.

Mulheres brancas, magras, com pernas compridas e flexíveis formam uma espécie de corpo de baile sensual, em coreografias perfeitamente coordenadas de cancan e strip tease. Para retirar do espectador qualquer possibilidade de foco em um detalhe específico os corpos são padronizados, o protagonista é o próprio show, e nada, nem mesmo os corpos completamente nus (no Crazy horse as dançarinas não usam pasties, e muitas vezes nem calcinha) devem roubar a cena. Não são mulheres perfeitas, e sim mulheres sem imperfeições visíveis, em um padrão que dificilmente Nicole Kidman (atriz que estrelou o filme de Baz Luhrmann, Moulin Rouge em 2001) se encaixaria. E se hoje os moldes do Moulin Rouge e o Crazy Horse foram congelados no tempo, ao longo da história nem sempre foi assim.

A estréia do teatro Folies-Bergère data de 3 dezembro de 1869 em Paris seguindo os moldes do teatro de revista (o mesmo modelo adotado pelos teatros brasileiros). Inicialmente voltado para produções de ópera e pantomimas (ambas extremamente impopulares entre o público da época), o teatro consegue salvar-se da falência eminente em 1870 quando começa ministrar espetáculos de Vaudeville, tendo como membros do elenco acrobatas, encantadores de serpente entre outras personalidades que além de erotizadas sofriam com a exotização étnica.

Aos poucos, o espaço Folies-Bergère se torna sinônimo das tentações eróticas, ganhando a predileção de artistas como Manet e Toulouse-Lautrec. Em 1886 apresentou sua primeira revista musical: "Place aux Jeunes", com esquetes e figurinos cada vez mais picantes, para apenas em 1890 o strip tease



se tornar parte integrante da Folies (*The new Encyclopaedia Britannica*; 2020, online).

Folies é uma expressão francesa que significa "Loucura", e como uma espécie de karma do destino, os anos loucos (década de 20) trouxeram importada diretamente de Missouri uma personalidade responsável por revolucionar a história do teatro. Devido ao racismo sulista de sua terra natal, Josephine Baker, que sempre sonhou em ser bailarina, partiu para França no início da década, e graças a sua beleza, talento para dança e apresentações com estética inovadora, Josephine foi endeusada.

Em 1926 Josephine estreia na Folies-Bergère, ficando mundialmente conhecida por seus movimentos de dança exóticos, e seu figurino que se resumia a uma tanga cheia de bananas. A apresentação foi tão icônica que passou a ser reproduzida por inúmeras artistas, incluindo Beyoncé que se inspirou na artista para idealizar o figurino da apresentação de seu single *Deja Vu*, no festival Fashion Rocks de 2007.

Os números de dança de Josephine eram tão estonteantes e espetaculares, que acabavam por atrair todo tipo de público e admiradores, inclusive nazistas. No auge de sua carreira como dançarina, Baker além de ser extremamente inteligente e sedutora, possuía uma extensa rede de contatos e muitos homens, que subestimavam seu intelecto, a seus pés. A inteligência francesa encontrou uma oportunidade, a contratou como espiã, e Josephine desempenhou um importante papel na vitória dos Estados Unidos na segunda guerra mundial.

Ao contrário da Folie, o Moulin Rouge teve uma história muito mais sólida; popularizado pelas inúmeras ilustrações íntimas das prostitutas feitas por Toulouse, mundialmente conhecido por sua arquitetura "non-sense" - com um moinho na entrada e a construção de um elefante no jardim - e romantizado no musical de Baz Luhrmann, o Moulin Rouge era antes de tudo um cabaret, que já funcionou como teatro, cinema e music hall.

O movimento Burlesco francês acontece em um formato mais padronizado, tanto nas coreografias e figurinos quanto no biotipo das bailarinas,

e muito desse posicionamento pode ser lido na estética através da análise das ilustrações feitas em panfletos de divulgação do cabaret francês.

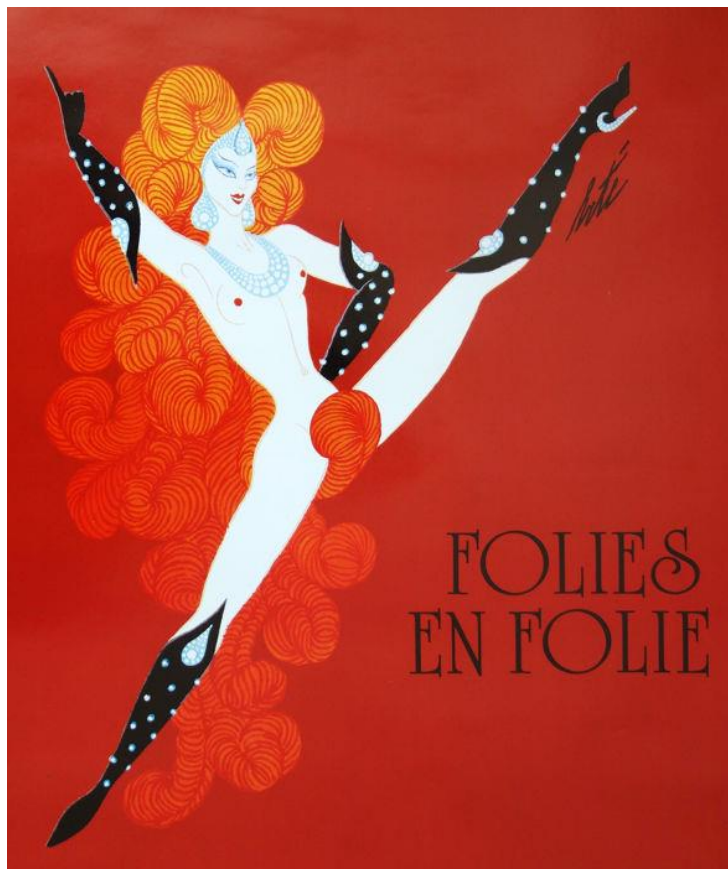


Figura 8 Cartaz ilustrado das Folies, ilustrado por Erté (1970) e impresso por St Martin Asnières.

Vide figura 8, por exemplo, a ausência de cor no preenchimento da pele indica uma mulher extremamente branca, ruiva, de olhos azuis, ela está nua, possui pernas longas, corpo magro e esguio e seios pequenos; a personagem da gravura é a representação do padrão estético das bailarinas de can-can.

A texturização do desenho desenvolvida para caracterizar o cabelo como cacheado, faz com que as mechas grossas e enroladas lembrem por similaridade cornos, principalmente os dois que adornam o topo de sua cabeça;

intencional ou não, os cornos são chifres de animais associados ao satanismo, diabo e também, ao pecado, “pecado” que é coberto por outra madeixa cacheada que toma lugar dos pelos pubianos.

O efeito de brilho criado através do contorno azulado indica que os brincos, colar, tiara e bordados nas botas e luvas são de alguma pedra preciosa; a forma escolhida para as joias é uma gota, significando tanto a sinuosidade através da curva, quanto a agressividade do pontiagudo, ambos traços da atitude da bailarina.

Por não haver delineamento do chão, a bailarina pode estar realizando tanto um *Grand Batteman* (movimento de erguer as pernas), quando um *Grand jeté* ou um *soté cheval* (saltos realizados com as pernas abertas) todos passos de repertório das dançarinas de can-can que utilizam intensidade e força.

Além da caracterização do que seria uma bailarina típica do corpo de baile do Crazy Horse ou o Moulin Rouge, o desenho traz de maneira emblemática, o glamour das produções, representado pelas joias, responsável por agregar valor à história, transformar as apresentações em um lúdico desejo de consumo e o espaço em icônico ponto turístico.

Por ano, aproximadamente 600 mil visitantes passam pelo Moulin Rouge em *Montmatre*, porém poucos deles sabem de sua história. Fundado em 1889 por Joseph Oller e Charles Zidler, o espaço foi pensado como uma fonte de entretenimento, e teatro de diversidades; tornou-se mundialmente famoso por uma espécie de quadrilha dançada pelas mulheres o "can-can", tendo seus primeiros anos marcados por inúmeras celebrações repletas de belas mulheres e regadas à Champanhe.

Em 1915, o Moulin Rouge, que passou por uma reforma afim de reparar os estragos de um incêndio, teve como codiretora a renomada artista Mistinguett. A atriz e cantora, que possuía como assinatura uma voz poderosa e números sensuais, era uma das maiores concorrentes de Josephine Baker, seu talento como dançarina era tamanho que suas pernas foram seguradas no valor de 500 mil francos, e hoje além de grande inspiração para as burlescas espalhadas pelo mundo, o menu do estabelecimento leva o seu nome como homenagem.

Atualmente o Moulin Rouge permanece aberto ao público em uma espécie de jantar com atração, e o show "Ferie" usa de uma metalinguagem teatral para contar a história do Moulin Rouge; mais uma vez o Show se volta para ele mesmo.

Com a revolução sexual as prostitutas do Moulin Rouge passaram a ocupar o papel de artistas, enquanto os números extremamente eróticos do crazy horse serviram de repertório para artistas famosas, mas ainda assim, as dançarinas são submetidas à uma padronização e *castings* degradantes em que, nuas, são julgadas como um pedaço de carne, em um ambiente hostil e competitivo em que uma mulher tem que "passar por cima da outra" para ganhar destaque. Ou seja, a inspiração estética ajudou a desconstruir o tabu em torno

do tema cabaret, porém pouco serviram para o que veremos mais adiante, como grande ideal do movimento do neo burlesque: a aceitação.

## Neo-burlesque

Retomando a nudez privatizada, a década de 80 foi o grande "boom" nos clubes de strip tease, com seus poles e mulheres completamente nuas a mercê do público masculino. Os homens pagavam pela nudez escancarada e não pela arte de despir, felizmente, muitas das artistas que fizeram o Burlesco reviver, e originaram o termo "neo-burlesque", começaram trabalhando nesses clubes.

" Eu também estava chocada com a falta de originalidade. As coisas que poderia fazer, sussurrei para um moço ao meu lado, se tivesse apenas 5 minutos para concretizar minhas fantasias. Bom, esse sujeito era dono da boate. Eu tinha um novo emprego.

Minha primeira noite no palco foi um choque para a platéia, mas eu gosto de pensar que era um choque que eles precisavam. Eu ainda não estava estudando burlesco em si, mas possuía artefatos suficientes para dissuader a plateia. Eu usava um vestido de crinolina de tom apropriado sobre um espartilho apertado, com meias, ligas e longas luvas pretas de ópera.

[...] Eu fui uma femme fatale. [...] quando eu saí do clube, saí como uma dama. (Von Teese; 2006, p. 20)

O Neo-burlesque nasce na década de 1980 e desenvolve-se ao longo dos anos 1990 visando um novo público; fazendo um mapeamento pelos pontos históricos da década, muitas criações, descobertas, lançamentos e decisões políticas foram responsáveis por moldar uma sociedade que se deparava com o fim do milênio. Em agosto de 1995 a Microsoft lança o sistema operacional Windows 95, em julho do mesmo ano, o primeiro mamífero seria clonado, e a história da ovelha Dolly serviria de inspiração para muitos enredos, inclusive o sucesso da televisão brasileira "O Clone" (2002), escrito por Glória Perez e dirigido por Jayme Monjardim.

Em 1997 é lançado ao mercado o primeiro aparelho de DVD, mudando a dinâmica de como o espectador consumia entretenimento até então; em 1998 a empresa Google é fundada marcando o início de uma nova era de acesso à

informação, que aos poucos, passaria a ser consumida como um *fast food*, acesso fácil, rápido e sem filtros.

Na área política, dois grandes marcos seriam responsáveis por mudar o curso da história do Brasil: o plano real instituído em 1994 com o objetivo de estabilizar a economia, e a posse do presidente Fernando Henrique Cardoso em 1995 cujo governo foi marcado por estabilidade econômica e privatizações, sendo aprovado pelo setor financeiro e criticado pelas classes trabalhadoras (online). Na política externa, em 1990 as tropas Iraquianas invadem o Kuwait, e em 1991, após um apelo para a ONU do embaixador Kuwaitiano nos Estados Unidos, o ex presidente George W. Bush pai envia as tropas americanas para o Iraque, dando início às operações militares da Guerra do Golfo.

Na área do entretenimento, após a popularização do show "Saturday Night Live", o espectador aprimorou (por assim dizer) seu senso de humor, e teve seu "timing" reduzido. No cenário musical, através do clipe e a apresentação ao vivo no VMA da música VOGUE, ambos icônicos, a rainha do pop Madonna foi responsável por popularizar a cultura de um gueto marginalizado e homossexual, bem como a estética fetichista, que caracterizava seus figurinos assinados por Jean Paul Gaultier. No cenário performático da cultura Drag, "Queens" como Ru Paul passaram a aparecer na televisão ao vivo, enquanto no cinema o clássico "Priscilla, a rainha do deserto" (Stephan Elliott. 1994) introduziu o contexto transformista a um público mais conservador.

Os anos 1990 também reavivaram o arquétipo da menina, pois desde a década passada a imagem da mulher era limitada as sedutoras e fisicamente fortes Video Vamps, os anos 1990 trouxeram sim mulherões como Pamela Anderson, Julia Roberts e Suzana Alves (que personificava a dominatrix "tiazinha") mas também deram vida às Spicy Girls, as Patricinhas de Beverly Hills e Britney Spears, era a cultura adolescente ganhando voz.

Segundo o artigo da artista Serena Doherty durante os anos 1990 o Burlesque ainda era ofuscado pelos clubes de strip, mas o seu *revive!* (ainda que apoiado no glamour clássico) satirizava a cultura *mainstream* e se inspirava no universo das Divas Pop, a Burlesca pontua alguns dos ícones acima e chega

inclusive a citar a matriarca dos Muppets, Miss Piggy, como inspiração, devido à seu temperamento atrevido e exuberância (Doherty; 2020, Online).



Figura 10 Imagem retirada da paródia do filme Moulin Rouge (2001), o "Moulin Scrooge" performado no Muppet Theatre (escrito por Mark Watters; 2002).



Figura 9 Na imagem a artista Burlesca Velma Voluptuous no show "Fräulein Frauke Presents" (foto por John Paul Bichard).

O número Burlesco performado pela artista Velma Voluptuous no show "*Fräulein Frauke Presents*", por exemplo, teve estética inspirada no estilo e caracterização da personagem *Miss Piggy*. A Esquerda (Figura 10) a personagem dos Muppets, estrela a paródia inspirada no filme *Moulin Rouge*; Ela usa o corset bordado com franjas com um adorno central que lembra uma gravata borboleta, calda confeccionada com uma estola de penas, luvas e sapatos todos na sua cor/marca registrada o rosa. A cartola de glitter parece ser em um tom rosê, cor que pode ser resultado da refração da cor rosa do figurino no possível dourado da cartola. Sentada em um balanço, ela faz uma alusão à cena de "Diamonds are the girls best friend" no filme *Moulin Rouge* (Baz Luhrmann).

Ela usa como caracterização as orelhas e nariz de porco, bem como os cachos loiros e a maquiagem rosa característicos da personagem; o vestido, leve e fluido da cintura para baixo, tem o corpo acinturado e o busto drapeado, além de um detalhe em renda branca que passa pelo meio dos seios e delinea a cintura; a estola de plumas aqui é usada na função de boá comum, passando pelas costas e apoiada no interior dos cotovelos; ela usa flores nos cabelos e segura um balão rosa em uma das mãos.

O exemplo de Velma e Miss Piggy, foi usado para ilustrar o quanto os repertórios se misturam em muitas camadas; a temática em comum é uma referência que sai dos cabarets franceses, vai para o cinema musical, é parodiado por um programa de marionetes na televisão e então serve de inspiração para a cena Burlesca.

O resultado dessa efervescência cultural, foram números burlescos mais curtos, com referências tanto da cultura pop e drag, no Fetiche e BDSM, quanto no vintage e no Rockabilly (um dos primeiros seguimentos do Rock'n'Roll, nascido na década de 50), mas principalmente, números com um teor satírico, resgatando a origem na *Commedia dell'arte*, em clubes como o "Slipper Room" um dos primeiros clubes burlescos de Nova York ou o show "Velvet Hammer".

Na cena Burlesca, a década de 1990 foi o palco que deu voz a artistas como Dirty Matini; Conhecida por sua irreverência, personalidade forte e senso de humor, a ex miss Exotic World 2001 cresceu em uma família artística - a mãe cantora de ópera e o pai diretor musical de uma banda - por isso não houve surpresas quando a jovem Linda Maraccini (nome de nascimento de Dirty) se aventurou em um estúdio de dança próximo a sua casa; não houveram surpresas, porém não faltaram julgamentos (Julie, 2016, p.121).

Desde pequena, Dirty pertenceu aos "tamanhos grandes", e a gordofobia no meio do ballet e das artes foi mais forte do que qualquer potencial talento da jovem que, conformada com seu futuro artístico, já pensava em optar por ser coreógrafa para não precisar "parar de dançar", ou seguir qualquer outra carreira artística que fosse capaz de suprir sua necessidade de sempre canalizar suas



habilidades para algo novo; Dirty encontrou esse “algo novo” na promissora Nova York dos anos 1990.

Buscando no teatro uma ferramenta de extravasar sua veia artística, Dirty tem seu caminho interceptado pelo renascimento Burlesco - já que muitos clubes de Nova York dos anos 1990 foram o palco para o retorno do movimento - a receita era simples: resgatar referências e elementos clássicos misturando-os a explosão cultural da década atual, resultando em números recheados de personalidade e individualidade.

Seguindo a fórmula, Dirty estreia com o famoso número dos balões revisitado: a artista, já nua, se envolve em bexigas que vão sendo estouradas ao longo do número normalmente com a ajuda de um palito de dentes, Dirty os estourou com um cigarro aceso.

A personalidade irreverente somada ao carisma abundante e aparência fora dos padrões fizeram com que Karl Lagerfeld a escolhesse como musa de sua campanha “Coco a Gogo”, mais uma intersecção do Burlesco com o mundo da moda.

Na campanha (Figura 11), as duas personas possuem estilos e atitudes contrastantes, a primeira, uma representação de Coco Chanel, usa o estilo icônico da estilista que a caracteriza como tal: as pérolas, o tailleur com acabamento desfiado, o chapéu e saia com comprimento a baixo do joelho bem como sua atitude e postura significam o “clássico”.



Figura 11 Na foto, a burlesca Dirty Martini e Jane Scmitt como Coco Chanel, para revista Models 2010 (Foto por Karl Lagerfeld).

Já Dirty extrapola nas referências visuais: meias corporais com desenhos de tatuagens nos braços, um body harness que prende em seu pescoço e delineia

o inferior de seus seios cravejado de pedras, meia calça sem calcinha coberta por outra meia 7/8, um chinelo com as insígnias da marca, pasties de laço com flores cobrem seus seios, adornam seu cinto de metal e enfeitam seu cabelo. A atitude festiva, as referências Punk Rock no figurino e a luva de dedos cortados são signos do reinado de Karl Lagerfeld na marca Chanel, Dirty representa o “novo”

A Gogo é uma expressão francesa que significa “em abundância”, termo que caracteriza muito bem a artista Dirty Martini em contraste à figura que representa Coco Chanel: estilo em abundância, corpo em abundância, energia em abundância, referências estéticas em abundância; juntas elas representam o processo de Karl ressignificar a imagem sóbria da marca através da juventude e energia em abundância, sem perder a identidade original.

Em 2019 a artista que também é professora completou 50 anos, e hoje Dirty Martini segue sendo um exemplo da mistura do clássico com a irreverência do novo, mas principalmente um ícone da diversidade no meio Burlesco. Outra artista que nasce nos anos 1990, porém com uma beleza dentro dos padrões, é Catherine D’lish.

Conhecida como uma *cougar* (expressão em inglês usada para caracterizar mulheres mais velhas sedutoras e sexualmente ativas) dona de números de Strip voluptuosos e virtuosos a misteriosa Catherine pouco divulga de sua vida pessoal, infelizmente, pois a história da artista burlesca normalmente deixa traços passíveis de leitura pelo público em suas performances, que são responsáveis por atribuir individualidade ao número; Dirty Martini, por exemplo, teve contato com o ballet, as artes cênicas e lidou desde cedo com a Gordofobia, histórico que resultou em números cujo a parte coreográfica e o senso de humor são essenciais.

Catherine D’Lish nunca disponibilizou nenhuma biografia, ou dados básicos como seu nome e ano de nascimento, mas isso não a impediu de construir uma carreira em torno do que faz de melhor: produzir glamour e sonho. Famosa por seus números de leques suntuosos, Catherine se tornou amiga pessoal de Dita Von Teese, e a alta visibilidade de seus números extremamente

bem produzidos se transformou em uma demanda, Catherine D'Lish virou uma marca e hoje, além de se apresentar, ela produz figurinos e acessórios suntuosos para outros burlescos, como seu famoso robe de penas que custa em torno de 500 dólares, corsets, taças de champanhe com mais de 1,5m para as artistas se banharem durante o número, teias de aranhas feitas em corda e até uma cachoeira de quase 3m de altura.

Apesar do seu recomeço datar dos anos 1990, o resgate a estética do burlesco na mídia começa a ganhar força em meados dos anos 2000 no universo musical. Através dos videoclipes, a música passa a ser consumida em um contexto: um cenário, um figurino, maquiagem, cabelo, uma coreografia, ou seja, um ideal a ser buscado. A regravação da música da diva dos anos 70 Patti LaBelle, Lady marmalade pelas cantoras MIA, Pink, Lil Kim, Missy Elliot e Christina Aguilera, foi responsável por eternizar a trilha sonora do musical Mouling Rouge, e disseminar a estética Cabaré em 2001.

Beyoncé, no início de sua carreira solo (2003), bebeu da fonte burlesca ao criar uma atmosfera sensual em clube noturno no clipe Naghty Girl, com um strip tease em um jogo de luz e sombra, figurino fabuloso, outwear (elementos da lingerie fora da intimidade), o banho de espuma na taça de champanhe gigante (rotina popularizada por Dita Von Teese) e muitos Bumps'n'Grinds (movimento requebrado clássico burlesco que envolve peito, cintura e quadril).

E quando o assunto é Bump'n Grind, é impossível não lembrar do grupo Pussycat Dolls, estreando no cenário musical com o hit "Don't cha" em 2005. A falta de repertório levou críticos de moda a chamarem sua estética de brega e "over" (quando uma produção de moda atinge o excesso de informações visuais), mal sabiam eles que o grupo havia sido fundado em 1995 por Robin Antin como uma trupe burlesca (online), justificando sua mistura de referências do cabaret e do street style californiano dos anos 2000.

Para as Neo burlescas as musas dos anos 40/50 são uma referência clássica, e em 2008 quando Katy Perry lança o clipe de "I kissed a girl" a expressão "Pin up" volta a estar "na moda". Brincando com o fetiche masculino *voyerista* de assistir a duas mulheres se beijando, a cantora aparece em uma postura submissa com um figurino e maquiagem que ressaltam seu lado Lolita, no meio de um cabaret cheio de mulheres sensuais de lingerie, que parecem



Figura 12 Cena retirada do documentário "Crazy Horse" (dirigido por Frederick Wiseman; 2011).

filmagens em Paris, cidade em que os dois ficaram noivos.

Inspirada pelo show documentado do Cabaret Crazy Horse, o casal fechou a casa para uma seção privê que foi documentada para o clipe, muitos números são reproduzidos pela artista, dentre eles o "Chetah" (Figura 13), uma apresentação que como a maioria das executados no cabaret, busca produzir determinado efeito de sentido através da simbiose estética entre o corpo da bailarina, o cenário, a iluminação e as projeções, ou seja, a artista tem o valor de elemento na produção, e não um papel de destaque.

A onça é um animal carnívoro que carrega uma simbologia de força, beleza e vitalidade, na moda, sua estampa durante

seduzir a cantora inocente que cria coragem após alguns drinks ("I got so brave, drink in hand, lost my discretion"). Um verdadeiro deleite para os apreciadores do *tease* (provocação) em *strip tease*.

Trazendo mais uma referência da cultura cabaret para a superfície popular da mídia, em 2013 Beyoncé resgatou a ponte criada com a arte Burlesca em 2003, para seu novo clipe.

Na época de lançamento de seu álbum visual, BEYONCÉ, ela passava por um período extremamente romântico com seu marido, Jay Z, por isso ao gravar o clipe de "Partition", uma música que fala sobre o desejo e sexo, a artista escolheu fazer as

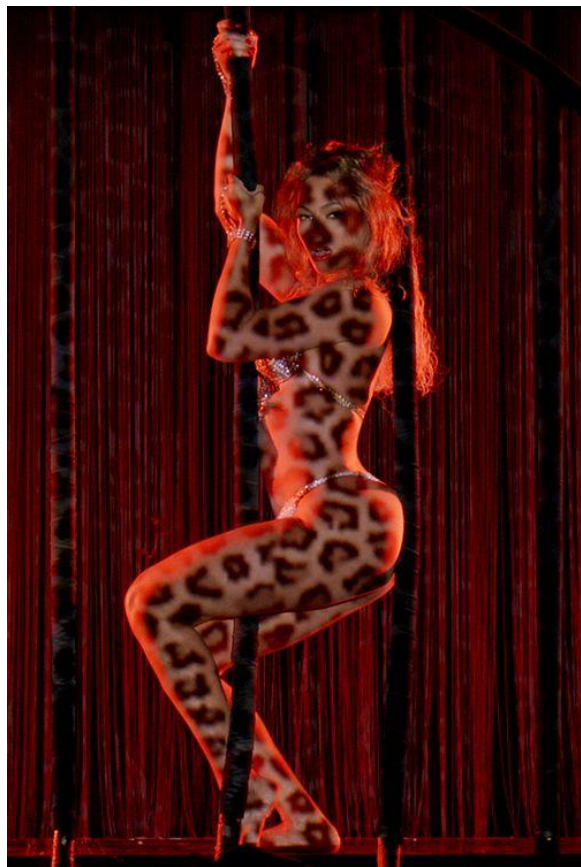


Figura 13 Na imagem a cantora Beyoncé, em frame do video clipe Partition, dirigido por Jave Nava (2013).

muito tempo foi reservada às mulheres mais ousadas por significar sensualidade e sexualidade, signos presentes no contexto dos números.

A fotografia do cabaret (Figura 12) , mostra um frame do documentário de 2011 em que a bailarina, vestindo um biquini com franjas nude e cabelo molhado, segura cordas que lembram por similaridade uma gaiola, para sustentar uma pose sinuosa e ao mesmo tempo agressiva, em seu corpo, são projetadas manchas escuras a fim de caracterizá-la como uma onça; a linguagem de seu corpo é mais forte que sua expressão.

Já na releitura de Beyoncé (Figura 13), a artista veste um biquini e pulseiras de cristais e tem seus cabelos molhados, ela reproduz parte da rotina de movimentos, existe ainda a sinuosidade das curvas do animal, porém a força está atrelada ao olhar da cantora e não à sua postura. A intensidade no olhar, o valor agregado aos cristais de seu figurino, e o fato dela estar fora de sua “jaula” deixam claro que apesar de seu desejo ser animalesco e selvagem, ela ainda assim controla o espectador; diferente da produção original, Beyoncé é o destaque.

Além das referências estéticas no universo da música, moda e cinema, alguns nomes se tornaram tão icônicos que se tornaram maiores que o movimento, como no caso de Dita Von Tease. Dona de um visual impecável e inatingível beleza fria, o pouco que se sabe da personagem criada está no livro "Burlesque: the art of the tease" (2005) escrito pela própria de maneira teatral e fantasiosa; para ela o burlesco é uma questão de ilusão, criar uma fantasia para a plateia sonhar e desejar, e ao longo do texto o leitor descobre que o livro aparentemente autobiográfico, é uma metáfora para o que a artista considera burlesco, ou seja, terminamos sem saber o que é real sobre a vida de Dita, e o que é inventado.

Por ser pouco pesquisada e disseminada, a cultura Burlesca chega ao espectador através de grandes divas da música, que usam do seu contexto para inspiração, um burlesco diluído. Em 2010 Cher e Christina Aguilera estrelaram o filme “Burlesque”, e foram responsáveis por resgatar o nome desse estilo de entretenimento, porém, a classificação etária impediu que cenas de striptease fossem reproduzidas; As pesquisas sobre o tema foram mais frequentes, todavia

o elemento principal do Neo-burlesque (bem como o teor cômico) foi discretamente ofuscado, e mais uma vez o Burlesco remetia a corpetes, cinta liga, batom vermelho e sensualidade.

Essa noção estética que se sobressai ao nu por uma questão de moralidade resgata os valores que estão em choque atualmente. A nudez não possui o mesmo impacto de antes, ela possui um valor muito mais subjetivo. Existe uma narrativa de luta individual e empoderamento em cada número de striptease coreografado, e hoje, em sua construção cultural, a dança Burlesca possui um papel de permitir criar um espaço seguro aonde o corpo em suas particularidades é celebrado, e o burlesco teve o valor de comunidade agregado.

Em um ambiente artístico em que a diferença e a vulnerabilidade são motivos de celebração, o figurino possui um papel importantíssimo na caracterização da cena Burlesco, número proposto, particularização da personagem e expressão individual da artista.

Veremos nos capítulos seguintes que o figurino Burlesco apoiado em signos do Glamour, Fetiche e Desconstrução, deixa de ser resumido a corpetes, cinta liga, batom vermelho e sensualidade, para assumir a simbologia de uma “armadura” se tornando fundamental na narrativa individual de empoderamento das artistas.



## Capítulo segundo: Figurino e Glamour

Em um palanque pequeno pouco distante do público, encontra se em foco a diva do burlesco Dita Von Teese: cabelo e maquiagem inspirados nos anos 40, ambos impecáveis; um vestido de corte clássico, porém cravejado de pedras e bordados prateados, combinando com suas luvas; um *Louboutin peep toe* (modelo de sapato fechado com um recorte frontal deixando aparecer as pontas dos dedos) que tem sua sola vermelha destacada pelo contraste - Dita não esquece do seu público voltado à podolatria (Shakti, 2008, p.93). Assim começa o número Burlesco em uma festa na cobertura de um hotel luxuoso, gravado e postado no canal do YouTube (online).



Figura 12: Na imagem a artista Dita Von Teese durante seu número Martini Glass. (Foto retirada do vídeo Glass Show postado no Youtube pelo canal: GG Project).

Ao longo da performance ela se movimenta com graça em um *strip tease* coreografado, no início a luz cor de rosa dá o tom divertido e feminino ao ato de se despir: a maneira como ela joga os sapatos, tira as meias de um jeito nada prático (levantando a perna atrás das costas), e principalmente, o jogo divertido de desamarrar o seu corset (também bordado em pedrarias) prendendo a atenção da plateia nessa arte de provocação.

Aos poucos a luz azul refletida nos cristais swarovski bordados em sua

calcinha e soutien divide espaço com o rosa, fazendo da reflexão luminosa colorida parte do figurino, que, mutante, se transforma conforme o humor e atitude da artista, enquanto ela brinca com dois leques de plumas (feitos de pena de avestruz, são leves, doces e lembram asas; sinestesia pura), ora mostrando ora escondendo seu corpo. Por último, Dita tira o soutien; ainda coberta pelos leques, ela brinca com o desejo da plateia, até que por fim se mostra apenas de calcinha e *pasties* (uma cobertura decorativa para o mamilo) ambos fabulosos.

Então a iluminação azulada ganha força enquanto a dançarina parte para o seu *grã-finale* Burlesco icônico: Dita entra em uma taça de Champanhe gigante e passa vários minutos banhando-se diante da festa, espirrando água nos convidados. Ela não precisa mais de seu figurino cravejado de pedras, sua personagem é o próprio diamante: fabuloso, valioso, porém ao mesmo tempo intocável, inalcançável e frio.

Descendente da *Comédia dell'arte*, o movimento de contracultura Neo Burlesco é uma forma de expressão artística que através da sátira representa críticas sociais, e que hoje trabalha por meio do *strip tease* a sensualidade em suas diferentes formas.

No começo, não era o striptease. Ou seja: aqueles que se apresentaram no gênero chamado burlesco, no início, não tiraram as roupas. Mas mesmo sem o strip, a pré-história burlesca ainda é um componente transgressivo. Se não for declaradamente erótico. [...]

A palavra tem raízes italianas: vem do termo brincadeira, modelada por sua vez na latim *burra*: *nonsense*, *inezia*. No entanto, tanto em francês quanto em inglês, ele indicou genericamente - a partir da Idade Média - uma sátira sobre temas sérios e elevados. (JULIE; 2016, p11)

A introdução do livro *Eros e Burlesque* contextualiza o início do que conhecemos hoje através das Divas do Neo Burlesco, porém o preconceito em torno do termo *strip tease*, bem como os inúmeros tabus envolvendo o corpo feminino e a sexualidade, limitam a compreensão da importância do Burlesco para as artistas mulheres.

Ao contrário da imagem passada através dos clubes de strip, as Burlescas não se colocam em uma posição de submissão diante de uma plateia



majoritariamente masculina com seus hormônios em ebulição; As artistas Neo Burlescas ao se colocarem em uma situação de vulnerabilidade voluntária, usam de seu corpo para contar uma história, ressignificando uma dança que originalmente hipersexualizava a mulher; a partir dessa manifestação o corpo se torna motivo de celebração, ideal compartilhado pela cena Burlesca, que se organiza em “trupes”, ganhando valor de comunidade e se tornando uma rede de apoio *body positive*.

Por ser uma tribo pouco divulgada na mídia televisiva, os shows Burlescos que acontecem em São Paulo são uma manifestação de contra cultura convergindo com o público alvo do *Rock a Billy*, *Pin ups*, *Góticos*, *Vintage* e *Cabaret* (Sana; 2018, online), atraindo mulheres mais maduras, modelos alternativas, bailarinas Plus size e artistas de circo, exemplificando a conduta Burlesca de abraçar a beleza fora dos padrões e reforçando seu valor de comunidade.

Como já foi explicado, o elemento principal do Neo Burlesco é o *strip tease*; *strip* do inglês: despir, e *tease* de provocar. O que diferencia uma performance em que as roupas são retiradas, de um número como o da Dita (além do figurino glamoroso) são as revelações que são feitas durante a apresentação: o corpo que é despido na intenção de despertar o elemento do “tease”, e para que exista a “provocação” é necessário que haja uma terceira pessoa: a plateia.

Segundo a dançarina Burlesca e autora do blog “Sexo na cidade” do portal da revista Época São Paulo: “Contexto, estilo, intenção e relacionamento com o público são o que diferenciam uma performance Burlesca de um simples Strip Tease” (Sweet Bird; 2012, online). Todo número burlesco é idealizado visando uma conexão com o público, na intenção de transmitir uma sensação, produzida através de uma personagem construída ao longo desses 5 minutos (em média) de apresentação.

Um conhecimento básico de dança e desenvoltura corporal se mostra necessário, mas os passos de dança apenas preenchem as lacunas dessa personagem, a grande estrela se mostra na linguagem gestual que fala através dessa rotina de movimentos: expressão, olhar, postura, a sutileza, precisão ou brutalidade aplicadas e sincronizadas à música.

Essa lógica de idealização é gradativa, ou seja, ao longo do número, a plateia tem a chance de conhecer esse personagem. Porém quando falamos do humor satírico presente no início da *Comedia dell'arte*, que passou pelos cabarés franceses, saloons e chegou ao Brasil através do teatro de revista (Veneziano; 2006) a comédia se dá através de estereótipos, o que cria a problemática: Como passar uma ideia para a plateia do que se trata o número, no seu primeiro contato com o artista?

Nossas experiências socioculturais nos fazem construir conceitos (ou *pré-conceitos*) através de várias cadeias associativas, produzidas de acordo com o nosso contexto social; portanto, quando vemos uma pessoa na rua usando determinada roupa, maquiagem e penteado, imediatamente passamos a interpretar os signos (Santaella; 2000, p90) presentes naquele vestuário: cor, textura, volume, simetria, comprimento e etc; construindo assim, uma ideia de quem aquele sujeito é.

Qualquer coisa de qualquer espécie, imaginada, sonhada, sentida, experimentada, pensada, desejada... pode ser um signo, desde que esta “coisa” seja interpretada em função de um fundamento que lhe é próprio, como estando no lugar de qualquer outra coisa. (Santaella; 2000, p. 90).

A interpretação desses signos é feita constantemente, pois o ser humano é um ser que interpreta por natureza, porém, essas leituras frutos de uma construção social, são apenas uma interpretação do que pode ser uma descontextualização da realidade, ou seja, a menos que se adeque um tempo para conhecer quem esse indivíduo é, ficamos apenas com uma primeira impressão.

A diferença entre as personagens que interpretamos no dia a dia, e aquelas desenvolvidas para o palco é que a produção tem o total controle dessa primeira impressão, logo, o figurinista manipula os signos presentes através de estímulos visuais e direciona-os de acordo com o efeito de sentido que pretende provocar no espectador, mesmo que essa ideia inicial seja perpetuada ou desconstruída ao longo do número.

A roupa é capaz de transmitir não somente o conteúdo manifesto,

mas sim aspectos latentes da personalidade da pessoa, inferidos de acordo com sua apresentação. Estes signos é que são responsáveis pelo adequado delineamento do perfil psicológico da personagem – se esta é arrogante, simplória, narcísica, agressiva etc. (Castanheira; 2009, p.4)

A citação retirada do artigo de Castanheira defende que o perfil psicológico da personagem se traduz em signos que são incorporados ao figurino, ou seja, a pessoa responsável por realizar essa tradução é alguém familiarizado com essa lógica, ou semiótica (Santaella; 2002, p. XII) portanto, na dinâmica da produção existe uma divisão de tarefas, aonde o figurinista (com um repertório e formação específica) usa desses conhecimentos para construção do figurino de palco para uma terceira pessoa interpretá-lo da maneira desejada - objeto, signo, interpretante (Santaella; 2002, p.9).

Porém, ao adequar esse conceito de construção do personagem através do figurino ao contexto Burlesco encontramos algumas variáveis: por se tratar de um *strip tease* coreografado as roupas, fechos e volumes interferem no timing da música, o que significa que a artista como idealizadora do número é também sua própria coreógrafa e figurinista, sendo o figurino parte de uma criação integrada.



Sem a divisão de tarefas características de uma produção comum, o processo criativo se torna muito introspectivo e subjetivo, independentemente das diferentes temáticas abordadas nos números existe sempre uma linguagem pessoal da artista que liga as histórias, ou seja, além dessa lógica Peirciana estar implícita e partir de um processo intuitivo (mesmo porque poucas artistas burlescas sequer ouviram falar em semiótica), a artista Burlesca, por sua proximidade com a criação, deixa traços de sua personalidade

Figura 13: Na imagem a artista Burlesca Donna Wolf (Fotografia por Tato Pupo, ano desconhecido).

em signos presentes no seu figurino, usando da sua roupa e “atitude” para representar não apenas um personagem, mas diferentes aspectos do “alter ego” Burlesco que criou.

O “alter ego” é uma palavra que tem origem do latim e significa “Outro eu” um amigo do peito, de confiança, para quem não há segredos, o alter ego é “uma segunda personalidade de alguém” (Padilha; Carvalho; Lenzi; Souza; 2016, online). O processo de criação desse “outro eu” burlesco é resultado de um trabalho de introspecção que resume quem somos e quem queremos ser no palco, sendo muitas vezes parte de um processo de cura das inseguranças da artista, como no caso da Burlesca Donna Wolf:

A mais ou menos 4 ou 5 anos atrás, recém separada do último marido e com a autoestima lá no pé conheci a Shaide (Lady Burly, professora de Burlesque).

Comecei a fazer o burlesque com ela, já tinha feito dança cigana e Flamenco, e adorei a ideia de usar a sensualidade e a graça valorizando meu corpo: já não tão jovem e com 15 kg a mais de peso por causa da menopausa.

Segui fazendo o curso até que ela me disse que teria que desnudar meu corpo, principalmente os seios e ainda balançá-los. Entrei em pânico, mas mesmo assim, decorei a coreografia (Royals da Lord).

Fui no dia do espetáculo, estava suando frio, quando a Shaide pegou na minha mão e falou: “Vai, você é linda do jeito que é!” e eu fui, nunca mais parei.

Hoje em dia eu adoro, brinco com minhas incertezas e com minhas imperfeições, sou feliz dançando. (*Donna Wolf, 60 anos; 2018*)

O jogo de palavras do nome da Burlesca brinca com o termo “idade da loba” aplicado a mulheres de 50 a 60 anos que assumem uma postura mais ativa quanto a sua sexualidade. Segundo a própria artista, Donna em sua primeira apresentação foi “montada”, vestiu o corpete, colocou peruca, salto agulha, sombra azul forte e batom vinho, se transformando em uma “nova mulher”. Ela criou seu *alter ego* Burlesco para lidar com suas inseguranças quanto a idade e



Figura 14: Na imagem à esquerda Dita fotografada para uma matéria online do Dayli Mail, durante seu show *Strip Strip Hooray! Tour* (fotógrafo desconhecido; 2016); à direita a fotografia tirada por um paparazzi para uma matéria de street style do blog Rebel Circus; Em ambas as imagens o estilo vintage é evidente, bem como o Glamour, sendo o brilho o teor de diferenciação entre o figurino do palco do utilizado na rua.

seu corpo fora dos padrões. O figurino somado com o senso de comunidade (exemplificado pela fala de Lady Burly), foi capaz de tornar essa personagem realidade, representando para Donna a simbologia de uma armadura. Hoje ela faz parte de uma trupe Burlesca, e realiza apresentações com Ruby Love (mãe, avó e burlesca), a dupla leva o nome de "Devassas" e

apresenta *strip teases* bem humorados

“Uma nova mulher”, Donna, assim como a maioria das mulheres, sofre com os padrões estéticos forçados pela mídia, e mesmo sendo diferente daquilo que é imposto como belo ela sobe ao palco para mostrar que também é uma mulher, ela tem voz, ela é sensual e é única. Esse pequeno/grande manifesto pessoal, faz com que a personagem Donna Wolf deixe de ser um *alter ego* para se tornar uma concepção individual do que é o feminino para artista.

Ao canalizar as análises feitas sobre o papel do figurino na construção do individual feminino, é possível revisitar a apresentação de Dita Von Teese, e interpretá-la sob uma nova ótica. Vinda de família humilde e ex stripper Dita criou uma figura inatingível, que mesmo em sua submissão (a artista é conhecida por seus números BDSM) ela sempre estaria no controle da situação, portanto os figurinos visivelmente luxuosos e a luz fria servem para distanciar a artista da plateia e afirmar a sua áurea etérea e inatingível, o diamante fabuloso, valioso,

intocável, inalcançável e frio. Dita entrou no personagem, e hoje, ela o interpreta 24h por dia (Dita; 2005).

Uma vez destrinchado todo o potencial sógnico gerado pelo processo subjetivo de criação da personagem Burlesca, desenvolvimento do número e design de figurino, que transmite toda a personalidade e história da artista, é possível passar a narrativa para o outro “lado”: o espectador, suas expectativas e a mensagem que a artista pretende passar para ele.

Segundo Santaella em *Semiótica Aplicada* “Os três pontos de vista semióticos” “através dos quais se procede a análise” consistem no “ponto de vista qualitativo icônico, singular indicativo, e convencional simbólico”, esses fundamentos criados a partir da semiótica Peirciana servem como base não apenas para análise de um figurino ou número Burlesco, como também no processo de criação do número, sendo utilizados para aproveitar ao máximo o “potencial comunicativo”, transmitindo através de signos que representam por similaridade, causa e consequência ou simbologia, uma ideia a ser passada ao espectador, que nesse caso assume o papel de receptor da mensagem (Santaella; 2002, p.69).

Isso acontece pois, além de sua importância no processo subjetivo de caracterização da personagem contribuindo na jornada de auto afirmação da mulher (aqui lida como a artista burlesca), o figurino é a primeira informação que o público absorve, fazendo com que este entre em um quebra cabeça feito para ser deliciosamente desmontado; a roupa é o que constrói não apenas o personagem como também o número, é através dela que o Burlesco deixa de ser uma dança, para se tornar um evento (Weldon; 2010)

Sapatos, meias, saia, blusa, luvas, *corset*, calcinha, *soutien* e *pasties* são alguns dos pontos principais em um número de *strip tease*, mas para que esses elementos deixem de ser uma roupa comum para se tornarem memoráveis é necessário opulência; para transmitir uma energia sexual, é preciso brincar com as perversões e sensações humanas; e para que tudo ocorra como o ensaiado, o vestuário deve ser estudado para ser retirado. Portanto, o figurino burlesco é desenhado visando três conceitos: Glamour, Fetiche e Desconstrução.

## Glamour

O figurino Burlesco é feito para perpetuar uma fantasia no palco, entorpecer o público em um sonho luxuoso e fantástico, por isso o conceito de Glamour está atrelado à idealização da fantasia – aqui representada pela ideia de *costume*, lida em inglês tanto como traje, como também costume, sou seja, habito, tipo - para agregar valor e riqueza à caracterização visual da artista.

A palavra “glamour” tem etimologia escocesa que data do século XVI, contexto em que era utilizada para se referir a escrita: uma técnica que apesar de despertar fascínio, também era associada ao temor que o conhecimento trazia em uma época de “escuridão” e ignorância como a idade média. O conceito de Glamour apesar de ser comumente associado à opulência e abundância, nasce na linguagem e escrita realizada pelos monges nos conventos durante a idade média; Por ser um conhecimento restrito à um grupo religioso, as pessoas que detinham a sabedoria técnica necessária para desempenhar essa prática não apenas se sentiam próximas ao divino, mas também eram lidas pela plebe como instrumentos do sagrado (Perez & Pompeu; 2019).

O “divino”, o “fascínio” e o “temor”, conceitos atrelados à origem da palavra glamour que foram responsáveis por significá-la como a suntuosidade que distancia, o poder, a abundância e a riqueza; o Glamour é sagrado, o Burlesco é profano; O Glamour é divino, o Burlesco é carnal, humano; O Glamour distancia, o Burlesco aproxima.

As antíteses que distanciam a arte burlesca do conceito original do que é Glamour são suficientes para questionar a validade da conexão entre as duas, porém se tratando de uma expressão artística que trabalha com a quebra de expectativas, é possível compreender o casamento de duas ideias antagônicas, aonde se começa com o Glamour, que lido através da *inezia*, sátira e comédia termina despido de toda sua abundância e riqueza, sobrando apenas o corpo.

Ou seja, nesse capítulo o Glamour será lido através da estética do figurino Burlesco; Os signos do Glamour presentes no figurino tem suas bases na história da moda, cinema e arte, citando alguns dos exemplos mais conhecidos,

podemos destacar: as anáguas, corpetes e outras complexas roupas de baixo usadas na Belle Époque; as franjas e os cortes de cabelo *a la garçon* característicos dos anos 20; as plumas e estética das *show girls* dos anos dourados do cinema; ou a maquiagem, bem como a postura e atitude das *pin ups* dos anos 40.

Moda é *modus*, a expressão de um grupo social (Braga; 2004), e quando esse grupo se expressa através de referências visuais que resgatam a identidade de outras épocas, como a trupe burlesca o faz, esses vários signos do vestuário que indicam determinado período, podem ser misturadas em um único número burlesco, por exemplo: um figurino que traz como elemento as franjas características das melindrosas dos anos 1920, porém com uma lingerie de modelagem atual como a calcinha *fio-dental*. Apesar dessa liberdade criativa e licença poética que permite à Burlesca navegar por diferentes épocas da moda, quando tratamos da necessidade de passar uma ideia ao espectador através do figurino, é necessário compreender o contexto desses signos históricos do vestuário, para assim, usá-los de maneira que a plateia possa interpretá-los e atribuir determinado significado ao número/personagem.

Tudo é uma questão de contexto, inúmeros atos burlescos podem ser concebidos a partir de figuras históricas de épocas específicas - como por exemplo um número cujo "tipo" representado seria uma gueixa, traria informações visuais baseadas na moda do Japão feudal. Assim também como um número que satirizaria a imagem de Napoleão, corresponderia a seu respectivo espaço/tempo. Porém quando tratamos de uma trajetória que culminou no *Neo Burlesco*, existe um certo padrão: a maioria das alusões resgatam o século XX, essa reincidência se dá pelo fato de que, muito além de um simples strip tease, o Burlesco trata de uma expressão artística que usa da sátira e comédia para retratar temas pertinentes, ou seja, a maioria dos contextos sócio/políticos apresentados são atuais.

Apesar da característica de sátira social, nada impede que a Burlesca preste uma homenagem ou brinque com nomes da história que viveram antes do século XX, sendo comum caracterizações de representantes políticos históricos, não apenas por serem ícones mas também pelo ideal que defendiam



e a simbologia que representam atualmente, sendo parte do número perpetuá-la, satirizá-la ou desconstruí-la; por isso, a partir desse ponto duas figuras históricas femininas que, por serem ícones de opulência e sedução tornaram se referência no desenvolvimento de números Burlescos, terão sua história, personalidade e figurinos analisados: Cleópatra e Maria Antonieta.

É quase impossível pensar na herança deixada pela moda no Egito, sem lembrar de Cleópatra, a sedutora, manipuladora, poderosa e bela governante endeusada pelo seu povo. Existiram outras seis *Cleópatras* menos “famosas”,



Figura 15: Da esquerda para a direita: 1 um hieróglifo de Cleópatra com cores corrigidas em computador (autor desconhecido); 2 Elizabeth Taylor em cena durante o filme Cleópatra (dirigido por Joseph L. Mankiewicz, 1963); 3 a modelo Iman como representação de Cleópatra no video clipe de Michael Jackson “Remember the time” (album Dangerous, 1991).

porém a responsável por fazer o nome se tornar um signo de poder e luxo, foi a 7ª representante da dinastia dos Ptolomeus, a última pessoa a governar sob o título de Faraó (SZKLARZ, 2017, online). Intitulada por Josh Greene no livro *Arte da Sedução* de “Sereia fantástica”, a classificação se dá pelo fato dela criar personagens constantemente, transformando-se a cada entrada sua, para assim chocar e deslumbrar, tática de sedução utilizada para ludibriar grandes governantes, César incluso (Greene; 2004, p.31).

A história mística da jovem que seduziu César com o intuito de conseguir o apoio necessário para destronar o irmão/esposo, ganhou as telas do cinema em 1963; a escolha de elenco equivocada foi responsável por colocar o rosto de Elizabeth Taylor (Vide figura 4) como a personificação da governante que, até

então, era uma ilustração de perfil nos artefatos encontrados por arqueólogos. Cleópatra era árabe portanto negra de olhos escuros e nariz aquilino, o cabelo "liso" característico da ilustração, era uma peruca feita em formato de trapézio e adornada com canutilhos de ouro (similar ao que hoje são colocados nos dreads), só de início a caracterização já está completamente errada, mas em um aspecto Joseph L. Mankiewicz (diretor) acertou, ou melhor, os figurinistas Renié e Vittorio Nino Novarese o fizeram: a opulência.

A opulência, foi signo fundamental tanto nas inúmeras ilustrações quanto nas personificações da governante no entretenimento. Da esquerda para direita (Vide figura 4), a Ilustração mostra Cleópatra representada com peruca negra, maquiagem com delineado característico Egípcio, lembrando a representação do olho do deus Hórus, colar tipo ombreira e um arranjo de cabeça; no arranjo vários símbolos podem ser destacados para comprovar sua tática de sedução em que usava de seu figurino para ser comparada a divindades egípcias, tornando-a esteticamente poderosa e amedrontadora (como o próprio conceito de Glamour): O pássaro representa a cabeça do deus Thoth, filho de Rá (deus sol) e pai da lua, significando sabedoria e cura (Diana, 2020, online).

Já na imagem do meio (Vide figura 4) a atriz Elizabeth Taylor usa um arranjo de cabeça, cujas pedrarias e miçangas lembram por similaridade as asas de um pássaro, os tons variam entre o dourado e o azul. O dourado é comumente associado ao ouro e portanto ao “luxo, dinheiro e até felicidade”, “a fama e o glamour também estão intimamente conectados à cor ouro” (Farina, Perez & Bastos; 2006, p.106/107); já o azul, nesse caso escuro, indica “sobriedade, sofisticação, inspiração” além de inteligência e densidade ligada a profundidade do mar (Farina, Perez & Bastos; 2006, p102); a representação é uma adaptação do que a sociedade da época valorizava como características de liderança, por se tratar de uma líder mulher, as cores sóbrias e complementares ao dourado foram escolhidas para passar credibilidade a imagem de Cleópatra, contrariando o estilo original da líder que optava por cores quentes, associadas ao sol e a fertilidade.

Por último (Vide figura 4) uma releitura dos anos 1990 na pele da modelo negra Iman, sua maquiagem tem a beleza com pele e olhos mais leves, tendo

como destaque o batom marrom escuro; seu figurino (assim como as outras co-estrelas do clipe) tem modelagem e tecidos modernos típicos da década de 90, ela veste um bustiê drapeado em musseline transparente branca alva com bordados dourados (o estilo sobrepõe a precisão histórica dos materiais usados na época), o tecido desse pela lateral e costas do butiê formando uma calda que passa pelo seu braço; ela usa braceletes e um colar de ouro que apesar de ter a mesma modelagem da ilustração 1, possui um detalhamento típico de jóias góticas; por último, o arranjo de cabeça é um símbolo da governante Nefertiti, deusa do amor, beleza e fertilidade.

Esteticamente as caracterizações das *Cleópatras* são coesas com a personalidade da Faraó. Extremamente meticulosa, a governante programava e estudava suas aparições para ser sempre comparada a Ísis - deusa da fertilidade: cores quentes, que normalmente remetem ao sexo, além de chamar a atenção e gerar inquietação; tecidos fluidos e que deixavam ver as nuances de seu corpo; muito ouro e ornamentos, representando o seu poder; enfeites de cabeça, como o clássico chapéu da deusa/governante Nefertiti; capas que lembravam asas (modelo imitado nas modalidades de dança do ventre, e portanto números de Bump n Grind), pedras preciosas e matérias primas exóticas aos olhos dos viajantes. Ela trazia o excêntrico ao extremo viciando suas presas nesse jogo de ação e reação: eles queriam o espetáculo, e era isso o que ela dava.

Outra personalidade que incorporava a característica do extremo ao seu estilo pessoal foi a famosa princesa austríaca Maria Antonieta. "O povo não tem pão? Que comam brioches!" a frase inventada pela oposição e veiculada nas sátiras locais da revolução francesa, não só foi responsável pelo desencadeamento do processo de guilhotinar a nobreza, como também acabou por definir o espírito da rainha francesa, além de provar que as "fake news" nasceram bem antes do facebook.

A jovem princesa austríaca mandada para França afim de cumprir uma aliança arranjada através do matrimônio com o rei Luís XVI, aos seus 14 anos de idade já se via pressionada por sua mãe para deixar herdeiros, e assim consolidar seu papel de enviada da paz (FRASER, 2001). Apesar de jovem, Maria Antonieta não poupou esforços, investidas ou jogos de sedução para atrair seu marido para a cama, porém o rei, com um sério caso de fimose que tornava o ato sexual muito doloroso, sempre inventava desculpas e viagens de caça para não se deitar com sua esposa.



Figura 16: La Reine en Gaulle, por Élisabeth Vigée Le Brun (1783).

Longe de sua família, pátria, amigos e se sentindo rejeitada, a rainha investiu seu tempo e dinheiro dos cofres da coroa em festas, viagens, reuniões, *brunches* e principalmente figurinos para acompanhar esses eventos. Quando analisamos a história da moda do período, vemos um crescente na tendência ornamental desde o Barroco, e se o Barroco já não poupava adornos, o Rococó era segundo João Braga no livro "História da moda, uma narrativa" "o exagero do exagero":

O aspecto da fineza e leveza eram maiores [...] a renda permanecia em vigor para os punhos das mangas de camisas e os coletes eram sofisticadamente ornamentados. O volume das perucas diminuiu um pouco, porém, agora havia o hábito de empoá-las com pó branco. [...] Os volumes cônicos das saias, por sua vez, foram mantidos pelo uso de barbatanas de baleia. (Braga; 2004, p. 51)

Os vestidos voltaram a ser usados com as "anquinhas" constituídas de uma armação de lâminas de bambu no geral em um formato de sino, porém com algumas variações na parte traseira com nomes bem "ilustrativos" por exemplo



*le bout-en-train* (no fim do trem). Ornamentos de flores, tecidos pesados,



Figura 17: Imagens retiradas do vídeo: “Imogen Kelly Marie Antoinette tease” encenado no ABC side show em 2011 e postado no canal do youtube da própria artista).

brocados e bordados tão elaborados quanto os penteados, essas foram as referências para a moda da época, tendo como contraponto apenas a influência rural exercida pela burguesia campestre e adotada pela rainha em sua casa de veraneio (Köhler; 2009). Resgatando o conceito de Glamour lido como a riqueza e abundância, poder e distância, é possível ressignificar as saias suntuosas adornadas com brocados e bordados em fios de ouro, com formato que fisicamente afastava o outro, ou seja, a própria silhueta da época era um signo da separação entre a nobreza e a plebe.

Mimada, consumista, fútil, extremamente estilosa, com recursos financeiros ilimitados e um título de rainha, o sonho de qualquer adolescente. Enxergando um inexplorado público alvo, a diretora Sofia Copola lança em 2006 o filme *Maria Antonieta*; o figurino fabuloso que rendeu o Oscar executado por Milena Canonero e a cenografia de Véronique Melery, ambos extremamente

precisos, relidos através da estética "candy colour" (o que equivale aos tons pastéis), somados a fotografias de cenas em que os sapatos - objetos do vestuário extremamente fetichistas- se misturam a cupcakes e uma trilha sonora punk rock atual, foram responsáveis pela popularidade do longa entre as jovens. Maria Antonieta deixava de ser uma personalidade para se tornar um desejo de consumo.

. O estado de espírito jovial, bem como sua personalidade forte, serviu de inspiração não apenas para o mundo Pop - como o número de Vogue, apresentado por Madonna no VMA – mas também para Burlescas como Imogen Kelly em sua performance “Maria Antonieta”. Considerada a rainha do Burlesco Australiano, Imogen inicia o número com um leque de penas pink e uma postura *atrevida* então, a artista recita um poema cômico, e termina com a expressão: “Let them eat cake”, o que seria o equivalente ao “Que comam brioche!”, porém a expressão em inglês tem uma conotação sexual e a partir daí começa o *strip tease*.

Logo de início é possível compreender o valor simbólico atribuído aos tons das cores, como já dito, Sofia Coppola ao traçar o perfil da personagem para assim caracterizá-la através do figurino, optou pelos tons pastéis principalmente da cor rosa, no livro psicodinâmica das cores explica-se que “As qualidades atribuídas à cor rosa são consideradas tipicamente femininas” (Farina, Perez & Bastos; 2006, p105), o que normalmente remete à “inocência e frivolidade”, duas características que constroem a personalidade de Maria Antonieta.

Aumentando a pigmentação da cor, obtém-se o rosa choque ou *Pink*, uma tonalidade que a partir da década de 80 descontextualiza o rosa do seu significado doce original, conceito perpetuado através de marcas de lingerie como a Victoria's Secret, e principalmente em filmes e séries em que as garotas más usam rosa, incluindo “Meninas Malvadas”, estrelado por Lindsay Lohan e Rachel McAdams. Assim, é possível concluir que a partir da década de 90, rosa-em sua tonalidade choque- é ressignificado para o índice transgressor de *Good Girl gone wild* (uma expressão usada para classificar garotas mimadas que mantem na superfície uma aparência angelical, porém que no fundo são selvagens).

Tendo em mente essa perspectiva, já é possível ler os signos transmitidos através da cor no figurino de Imagem Kelly (Vide figura 6), e prever que por trás da figura recatada existe uma garota prestes a adotar seu lado selvagem. Após recitar o poema bem-humorado, a artista começa seus gracejos coreografados até retirar a calça que cobre o formato do vestido, ficando apenas com a blusa, o corset, as ancas, ceroulas em cetim rosa coque de babados, e meias 7/8; A partir dessa “revelação” começa o processo de *desglamorização* da produção.

O strip continua: ela tira a blusa, o corset, as ceroulas, a calcinha, a calcinha, a calcinha, outra calcinha e mais outras tantas enquanto a burlesca, já irritada, tenta incessantemente se desnudar. A performance é um exemplo de desconstrução da ideia de Glamour, pois utiliza das camadas de opulência do figurino para caracterizar a personagem e a cada nível descoberto quebra a distância criada pelo título de realeza com a proposta de comicidade, ou seja, o número acaba sendo uma representação bem-humorada do puritanismo da época e da carência nunca suprida de Maria Antonieta.

Como fora explicado no início do seguimento, seriam analisados os estilos ricos de dois ícones históricos do Glamour, para então passar a ler os signos do estilo a partir dos anos 1910, aonde começa a moda lida ao longo de décadas; porém para compreender as transgressões da moda dos anos 1910, é preciso contextualizar a Belle Époque. Ao resgatá-la, a mente se volta para a silhueta violão modelada através de corpetes (Braga; 2004, p.66), a esperança de criar a cintura ideal de 40 cm, muito influenciada pelas linhas do *Art Nouveau*, trabalhava através dos volumes proporcionados à indumentária o formato ampulheta, criando uma espécie de "perfil de pombo" (Fogg; 2013, p.197), modelado por meio de práticas cirúrgicas de raspagem de ossos e *tight lacing* exagerados.

As práticas de contratação de modelos dos "estabelecimentos de moda" que comercializavam espartilhos pressagiavam o caminho no qual a indústria da moda atual trilharia usando modelos *ultramagras* para vender as roupas. " 'Uma vez por semana' é quando ela disse que poderíamos tirá-los (os espartilhos)", lembrou uma modelo de espartilho em um artigo do Chicago Daily Tribune, em 1908. (SCOTT; 2010, p 64).

O espartilho, assim como o formato das saias durante o período Rococó, são signos do Glamour que usa da distância como mostra de superioridade: as mulheres que usavam da prática de *tight lacing* tinham seus movimentos limitados, sua postura enrijecida e peito empinado, ou seja, o próprio elemento da indumentária fazia com que as damas da sociedade da época mantivessem uma atitude e presença pouco dinâmicas e espontâneas em seus ciclos, e portanto menos afetuosa e amigável.

Atualmente, além de ser incorporado em rotinas burlescas como parte essencial do strip tease coreografado, os corsets ainda são usados para técnicas de tight lacing por membros da comunidade burlesca mais fetichistas, góticos ou que buscam através da prática uma forma de superação pessoal em que quanto mais apertada a cintura maior a conquista.

Até a Belle Époque o espartilho, bem como o afinilamento da cintura como ideal de beleza reinava

como instrumento da beleza e “tortura”, porém com o lançamento do livro *Le Corset: étude physiologique et pratique* (o espartilho: estudo fisiológico e prático) por Madame Inez Gaches- Sarraute (Scott; 2010, p67) condenando o excesso da rotina de afinilamento da cintura, o início de práticas esportivas, bem como a aproximação da primeira guerra mundial, houve uma mudança drástica no vestuário, na década seguinte, seria valorizado a mobilidade.

Com o período bélico se aproximando, algumas mudanças tiveram que ser realizadas para garantir tanto a economia financeira (as roupas na Belle Époque eram extremamente caras) como a praticidade das mulheres que se viam “obrigadas” a trabalhar enquanto seus maridos estavam na guerra. O *joie de vivre* (expressão em francês usada para descrever a Belle Époque que significa “alegria de viver”) da década passada foi substituído pela sobriedade dos tons



Figura 18: Na imagem uma reportagem do Charleston, SC; 9 Novembro 1904: p. 4. Na imagem vemos o "Ceifador" apertando as cordas do Corset, enquanto o texto conta de maneira poética a história trágica da atriz que morreu por usar o espartilho apertado demais.



escuros, Gabrielle Coco Chanel começou a produzir *tailleurs* e trazer o pensamento para a discussão sobre "o que é estilo?", e, graças ao Francês Paul Poiret, os corpetes estavam oficialmente extintos (Braga; 2004, p71), tanto por conta da mobilidade quanto pela sua matéria prima, pois as mulheres foram incentivadas a doar seus corsets para que suas barbatanas de aço fossem derretidas e transformadas em armas (Scott; 2010 p77) .

A partir da década de 1910 a mulher passava a se mover, além do ambiente de trabalho – agora ocupado pelas esposas e filhas dos soldados – muitas práticas esportivas se tornaram comuns, inclusive os banhos de mar, e esse movimento é lido através do comprimento das saias, que agora subiam à altura das canelas, e das silhuetas menos limitadoras; as características do vestuário da década possuíam signos da liberdade e emancipação feminina, porém com a sobriedade dos tons que as lembravam constantemente dos maridos, pais e irmãos que poderiam não retornar (Braga; 2004, p 70).

Em 1918 a guerra chegava ao fim, porém, o retorno dos homens não foi capaz de minar a independência financeira conquistada pelas mulheres solteiras, o que contribuiu para uma libertação geral da figura masculina; os anos 1920, mais conhecido como os anos loucos representaram uma revolução: agora, além de estar no mercado de trabalho, a mulher saía para se divertir e dançar.

"Os ritmos mais em evidência foram o charleston, o foxtrot e o jazz. Com isso as roupas precisavam se adaptar a nova onda. As bainhas das saias e dos vestidos continuaram subindo [...] em 1925 a mulher mostrou de fato as pernas com o comprimento logo abaixo dos joelhos". (Braga, 2004, p 73).

A moda da década de 20 cresceu tendo como cenário político a lei seca dos Estados Unidos: a proibição da venda de bebidas alcóolicas gerou um mercado ilegal muito lucrativo para gangsters famosos como Alcapone, demanda alimentada por bares e cabarés secretos aonde homens e mulheres jovens e cheios de energia dançavam *charleston*, assistiam à shows Burlescos e bebiam a noite toda.

A euforia das noites era lida na glamourização dos figurinos de palco (com enfeites elaborados de cabeça, bordados e tecidos caros, peles, plumas e brilho)

e temáticas envolvendo seres celestes, distanciando enquanto a silhueta, que permitia os movimentos de dança frenéticos aproximava: uma estética tubular e andrógena ecoando os padrões artísticos do Art Déco, saias assimétricas, franjas, enfeites que ressaltavam o movimento da dança e saltos carreteis que permitiam maior conforto e mobilidade nos salões.



Figura 19: Na imagem a atriz Gerda Maurus em uma foto retirada em 1920 (autor desconhecido)

A estética glamourosa dos palcos dos anos 1920 foram responsáveis por inspirar o cenário Burlesco atual, tanto nos figurinos, quanto nas decorações Art Deco de casas de show e cabarets. Pensando nessas releituras que criam pontes entre o passado e o presente, o Burlesco e o Neo Burlesco, foram selecionadas duas figuras para análise: uma fotografia da Burlesca Gerda Maurus dos anos 1920 e um calendário Burlesco inspirado na década.

Na foto de Gerda (Vide figura 8), ela usa um salto tipo carretel com fivelas duplas em tom claro; seu vestido passa da altura dos joelhos, possui um decote em V profundo coberto por tule e tecidos transparentes brilhosos costurados de maneira a formar uma franja em sua cintura; nos pulsos, dois braceletes, também de material brilhoso (parecem ser metálicos) servem de base para duas tiras de tecido que vão do braço até as costas, elas sustentam, como um varal, mais franjas de tecido brilhoso, formando o que parece ser uma asa.

Gerda posa em um fundo celeste, sentada em uma nuvem desenhada, e, mantendo a temática de céu está o acessório que mais prende a atenção na foto: um arranjo de cabeça enorme feito em arame e alumínio, que imita uma auréola estelar, com pontas e adornos que lembram por similaridade estrelas. Seu olhar é distante e reflexivo como se ela, a própria estrela solitária, olhasse para a terra, para aqueles que a admiram, o tema exotérico envolvendo constelações era uma estética muito usada durante os anos 1920, sendo parte do Glamour da década inspirado no distanciamento do celestial, aludindo às antíteses da época em que embora frenética, era restrita e vazia: a beleza e a solidão.



Figura 20: Imagem retirada do calendário Burlesqueia, Strip tease Pin ups; disponível para venda no ebay (modelo, fotógrafo e ano desconhecidos).

Na imagem à direita (Vide figura 9) uma artista Burlesca posa para o calendário em um seguimento inspirado nos anos 1920; A maquiagem bem como os adornos de cabeça são signos da década que sinalizam a inspiração do ensaio/ o tecido azul com brilhos lembra por similaridade um céu estrelado; as plumas de sua cabeça se misturam com as do cenário e as cores seletivas, destacadas em meio a tons de pele e cenário *dessaturizados*, realçam o sentimento de beleza e solidão, calor e frio, distante e celestial.

A releitura feita no calendário capturou bem o espírito do tempo lido na moda, tanto nas cores, quanto nas texturas e silhuetas. A beleza, ou seja, o padrão físico, estilo de maquiagem e cabelo da época, miravam na estética da menina, por isso algumas referências mesclavam a ideia do feminino com o jovial masculino (menino, garoto); as maquiagens realçavam o olhar, que ganhava força e um ar um tanto quanto melancólico, enquanto os cabelos eram cortados na altura das orelhas, num modelo denominado *a la garçon* (expressão francesa que significa: *à moda dos meninos*).

Para a construção do corpo pouco curvilíneo, as jovens passaram a adotar a técnica do *lacing* (laçar, apertar) no busto com o top intitulado

“symington side lacer” (Scott; 2010, p77). Apesar da estética da beleza almejada ser infantil, algumas pessoas ainda preferiam um ar mais natural no caimento das suas roupas, por isso, Ida Rosenthal (diretora da Companhia Enid Frock) junto com seu marido William Rosenthal adicionaram um “copo” e elásticos ao top, criando o soutien taça (Scott; 2010, p78).

Em 1929, o frenesi é quebrado juntamente com a bolsa de valores americana, isso porque a partir de 1920 o governo americano passou a expandir o crédito através da emissão de dinheiro e título; chegando ao final da década a expansão desse crédito foi congelada, já era tempo de ajustar as contas, ou seja, o Governo passou a controlar e restringir os empréstimos feitos, com esse movimento muitas empresas saíram da bolsa de valores americana temendo uma desvalorização da moeda, acontecia a crise de 29.



Figura 21: Imagem retirada do filme *Le grand álibi*, por Alfred Hitchcock estrelando Marlene Dietrich, 1950.

A década de 1930 nasceu de uma crise mundial, e na moda, a palavra de ordem era escapismo: com os cinema em alta, as mulheres passaram a copiar o estilo das grandes divas como Greta Garbo e Marlene Dietrich, portanto, o luxo era essencial: cetim, cintura marcada, peles (ainda que sintéticas) e, apesar do comprimento ter aumentado novamente, agora as costas expostas em decotes eram o foco da sensualidade (Braga; 2004, 76); inspirados pelos trajes clássicos gregos, o caimento dos tecidos se tornou mais leve e fluido, levando em seu desenvolvimento metros e mais metros de tecido, o que dava à produção um ar teatral, teatralidade essa que influenciou até as roupas de baixo da época:

possuíam muitas rendas, eram leves e se assimilavam a camisolas.

Ao analisar a construção de vestidos da famosa estilista dos anos 30 Madame Grès, Marnie Fog faz um paralelo com as deusas gregas e romanas: a silhueta alongada combinada ao movimento fluido agregando valores divinos ao

corpo:

Ao aliar classicismo discreto e glamour sensual, este “vestido deusa” é típico da abordagem escultural da coutière parisiense Madame Grès para a silhueta em voga na década de 1930 [...] A peça remete aos drapejados clássicos vistos nas estátuas gregas e romanas, em especial o quítôn usado tanto por homens quanto por mulheres [...]. (Fogg; 2013, p251).

Os anos 30 recuperavam a distância e austeridade proposta pelas origens do Glamour tanto nas suas alusões a estética grega clássica, quanto na própria atmosfera que girava em torno daquelas que ditavam a tendência de moda, as atrizes: A baixa qualidade das filmagens produzia uma película visual que através de um filtro luminoso criava uma atmosfera de sonho; expressões dramáticas porém ainda apegadas ao olhar longe característico do teatro; falta de som e produção impecável do figurino, características que distanciavam o público e transformavam os atores na realeza.

Marlene Dietrich, por exemplo, foi parte dessa realeza do cinema. Com expressão penetrante, porém austera e distante, a atriz alemã foi um dos rostos responsáveis por ditar a moda dos anos 1930. Um sexy symbol do seu tempo e ainda hoje considerada um ícone da comunidade LGBT a atriz bissexual, sempre teve facilidade para conquistar seus pretendentes pois brincava com as referências estéticas do masculino e feminino, e, portanto, com os desejos “enrustidos” de seus amantes.

Exemplificando sua estética fluida, pontuaremos signos do masculino e feminino, usando duas imagens. Na figura 10, a atriz usa um vestido drapeado



*Figura 22: Na imagem Marlene Dietrich como Amy Jolly in Morocco, dirigido por Josef von Sternberg. Fotografia por: Eugene Robert Richee.*

e acinturado com robe de plumas, colar de pérola e batom escuro; apesar dos signos de seu vestuário apontarem para uma leitura do feminino, sua postura e expressão - que mesclam o tédio a irritabilidade - pendem para características do masculino, e sua sobrancelha fina e delineada de pincel escuro, acentua a força de sua expressão e portanto personalidade.

Na segunda imagem (Vide figura 11), a atriz usa um fraque com cartola, traje tipicamente masculino, acinturado para melhor caimento em seu corpo curvilíneo; a força de seu figurino é equilibrada pela leveza e jovialidade de sua expressão, olhar e maquiagem: lápis de olho branco que aumenta a proporção do olho (olhos grandes são lidos como signos de inocência e doçura) os cílios alongados, a sobrancelha leve e o batom cor de boca.

Ambas as imagens trazem características do figurino de palco (e cinema) da época, além de serem em conjunto uma ótima ilustração de como os elementos do figurino - se usados da maneira correta - podem transmitir personalidade e individualidade, mesmo que abordem particularidades que, aparentemente, ocupam lados opostos, como no caso o ultra-feminino (Vide figura 10) e o estereótipo masculino (Vide figura 11).

Com a análise de Marlene Dietrich, deixaremos a década de 1930 para a próxima, e se durante a década passada a modelagem com abundância em tecidos, bordados e peles conferiram glamour, os anos 1940 acabaram por caminhar no sentido oposto. Os anos 1940 foram cenários da segunda guerra mundial, e com a guerra veio também a recessão, a realidade do racionamento de tecidos veio de encontro a fantasia do glamour: as peças ficaram mais justas ao corpo e, devido a influência da guerra, receberam toques militares ao estilo (Braga; 2004, p 79).

Mas apesar do racionamento, o entretenimento, principalmente o cinema, ainda era a arma usadas para distrair a população feminina diante da realidade da guerra. Lauren Bacall e Rita Hayworth são alguns dos nomes que imperaram durante os anos 1940 no cinema, divas de olhares penetrantes e sensuais que apareciam nas telas usando seus longos cabelos caídos em ondas sob os ombros, habitando o imaginário coletivo dos homens e das mulheres; de fato, a matéria prima escassa minou os figurinos luxuosos, porém a beleza das atrizes

(cabelo, maquiagem), bem como o corte estruturado e imponente de seus trajes (herança militar) e uso de acessórios como os chapéus e luvas, foram suficientes para significar autoridade e distinção, dogmas que caminham junto com o conceito de Glamour e que foram copiados pelas mulheres comuns ao reproduzirem seu estilo e postura.

A segunda Guerra Mundial, assim como na década de 1910, levou as mulheres a ocuparem o mercado de trabalho novamente, agora com um diferencial: depois da criação e popularização dos métodos de produção em massa a partir de 1914, denominados como Fordismo, as mulheres agora ocupavam as fábricas. Madeixas cumpridas eram a moda das atrizes, porém cabelos longos não combinam com roldanas e prensas o que fez com que os acidentes de trabalho envolvendo escalpelamento aumentassem, desencadeando uma medida do governo americano (financiador do entretenimento da época) que exigia uma solução criativa por parte dos estúdios: em pouco tempo artistas passaram a adotar o uso de turbantes, para que assim, ao serem copiadas pelas trabalhadoras os cabelos não representassem perigo no ambiente de trabalho.

Destacando personalidades que se tornaram ícones tanto para a cultura Burlesca quanto para a cultura popular, é impossível colocar turbante e cinema em uma frase sem lembrar da ilustre Carmen Miranda. A artista luso-brasileira se mudou para o Brasil com apenas um ano de idade em 1910, e já em 1930 começava a fazer sucesso mundial com sua produção exótica e estereotipada da figura da baiana: brincos e pulseiras, saia e blusa cheia de babados, turbante adornado com frutas fazendo alusão aos tabuleiros das baianas e salto plataforma combinados com trejeitos grandiosos para compensar sua pouca altura.

Em 1940 Carmen estrela “Serenata Tropical” e em 1941 se torna a primeira sul-americana a receber uma estrela na calçada da fama em Hollywood, ficando marcada para sempre como um símbolo cultural da América Latina e do que significava “ser brasileiro” para o resto do mundo, transformando-se assim em: ícone, referência e inspiração que seria reproduzida até hoje em artes, propagandas, personagens e, claro, fantasias de Carnaval.





Figura 23: Na imagem a atriz e cantora Carmen Miranda, 1947, (Fotografia por Everett/Rex Shutterstock).

Para compreender o impacto do ineditismo estético da artista na cultura popular, foi selecionado uma fotografia icônica da artista.

Na imagem (Vide figura 12) a “pequena notável” posa de maneira espontânea e grandiosa, com braços e sorriso abertos, tronco na diagonal e pernas cruzadas de maneira a mostrar seus pés e produzir curvas em seu corpo.

A primeira informação a ser observada é a riqueza de detalhes e excesso de elementos na caracterização da personagem feita através do figurino. A cultura do exagero, usada como estratégia para “aumentar” o tamanho da atriz nos palcos, também se torna signo

de uma cultura estereotipada: as baianas.

Carmen veste saia e bustiê de mesmo material, um tecido estampado e brilhoso, podendo ser um paetê; o top possui bordados que acompanham a linha do aro abaixo dos seios. Nos braços e pés, a atriz *acessoriza* a produção com peças em bronze: braceletes e sandália meia pata com uma enorme plataforma frontal.

Sua característica manga bufante, é produzida usando um material estruturado e vazado, também em bronze, formando losangos que lembram grades. Então, os elementos visuais de seu turbante, ombreiras, colar e brincos, se misturam em uma confusão de informações: do topo de seu turbante, saem duas estruturas que formam um 8 deitado, nelas estão trançados os seus cabelos, ainda enfeitados com presilhas de flores e bordados em pedrarias; em seus ombros flores artificiais em tons de rosa adornam a produção, enquanto



brincos enormes com um penduricalho de “olho grego” chegam na altura do colar de estrutura já quase ilegível.

A produção une dois conceitos responsáveis por caracterizar a personagem: o Glamour e o exagero; presente na atenção aos detalhes, o glamour é responsável pela suntuosidade e riqueza da produção: bordados, brilhos e tecidos de luxo, pois o figurino da época era glamouroso, porém, por se tratar de uma personagem que estereotipava a figura da baiana (que era popular, negra e pobre), elementos da cultura de massa foram usados para propositalmente “empobrecer” a produção e brincar com o conceito do brega, representado pelas flores, colares e brincos amontoados junto ao rosto.

Fora do universo mágico do entretenimento, os anos 40 foram o boom do que seria conhecido como cultura “Pin up”: com o intuito de suprir a “carência” dos soldados durante a Segunda guerra mundial, modelos posavam de maneira provocativa (para a época) em ilustrações usando biquínis e lingerie; essas ilustrações quando entregues aos soldados, normalmente eram pregadas – *Pin* do inglês: alfinetar – em cima de suas camas – *Up* do inglês: acima. E assim emergiram atrizes e modelos sensuais que popularizaram um estilo que até hoje impera em comunidades Vintage, além de serem precursoras do que hoje é consumido em revistas masculinas como a *playboy*.

Esse movimento teve um grande impacto na moda principalmente nas roupas de baixo: “A lingerie sexy recebeu um grande impulso durante a segunda guerra mundial na cultura *mainstream*, graças ao movimento pin-up” (Scott; 2010, p91), a lingerie das Pin ups - normalmente incluindo calcinhas de cintura alta combinando com o soutien, ambos feitos de cetim, cinta-liga e meias sete oitavos com “calcanhar cubano” – combinadas a poses sensuais e ao mesmo tempo inocentes e joviais, associadas à um *storyline* criado para passar a mensagem de uma nudez acidental e *voyer*, foi responsável por transformar as Pin ups nas mulheres mais desejadas da época.

O fim da Segunda Guerra Mundial trouxe paz, prosperidade e um novo clima de “sonho”, sem o controle em torno da matéria prima, a moda voltava à sua exuberância, e em 1947 o francês Christian Dior desenvolve uma silhueta nova capaz de resgatar “toda a feminilidade perdida durante os anos de guerra”

(Braga; 2004, p82).

O New look de Dior tornou-se um símbolo do espírito de uma década: Glamour, luxo e sonho: cintura marcada (construída a partir de uma cinta), saias rodadas, Scarpins, chapéus, luvas e semi jóias, o look completo para dizer: "nós vencemos a guerra, e sim, somos melhores que vocês", o famoso *American Way of Life*: O marido volta para casa no seu Ford após um longo dia de trabalho, sua esposa o recebe com uma comida quente e uma cerveja, a família janta e juntos assistem ao "Ed Sullivan Show".



Figura 24: Imagem retirada do filme "As folias de Ziegfeld", 1945.

O fim do período bélico terminou com qualquer esperança de independência da mulher, os homens retornavam ao seu posto de trabalho e posição de alfa carregando um estigma de "herói", enquanto a mulher, grata pelos serviços prestados e por ter o marido vivo, voltava a ser a Dona de casa perfeita e obediente. Essa posição hierárquica machista pode ser lida nos signos do "figurino" de esposa da época tanto nas saias rodadas e cheias, que remetem as indumentárias de realeza, quanto no retorno das cintas para afinar a cintura, que restringem o movimento e conferem a mulher o papel de um objeto que deve ser e estar em determinada forma para ser admirado.

O entretenimento é uma faceta da realidade, nele são apresentados estereótipos e modelos atuais a serem copiados. A fim de compreender a diferença entre os papéis da mulher nas décadas de 1940 e 1950, foram selecionadas duas aparições da mesma atriz em décadas diferentes

A comparação de duas referências icônicas do entretenimento envolvendo a mesma atriz em décadas diferentes além de ser perfeita para compreender o papel que a mulher ocupava em ambas as décadas, é também uma ótima representação do papel da produção cultural na época: de um lado sonhar para esquecer (durante a segunda Guerra mundial), do outro, rir em família para entreter (*American Way of Life*).

Na imagem 13, a atriz Lucille Ball nas *Folias de Ziegfeld* (1945), ocupa a posição de uma domadora imponente, porém delicada, o rosa e o preto são símbolos antagônicos da cena em que Lucy – com um vestido de corte mais austero rosa bebê, com bordados no corpo, drapeados a partir da cintura, com



Figura 25: Imagem remasterizada e colorida retirada da série *I Love Lucy*, acervo Everett Collection (1951-1957).

arranjo de plumas sob a cabeça – ergue seu chicote de maneira firme diante de seus gatos pretos: as bailarinas assumem posturas fetichizadas em torno da representação de “Gata”, exibindo suas garras criadas a partir de unhas postiças, elas vestem um longo traje em paetê preto com recortes laterais mostrando a cintura, a saia possui uma fenda frontal profunda deixando a mostra meias arrastão fechadas e dando vazão ao sapato (símbolo de sensualidade), em sua cabeça as moças usam um acessório de paetê, uma touca clássica dos anos 30/40, com orelhas de gato.

Já na figura 14, a atriz Lucille Ball estrela uma cena de “*I Love Lucy*”, um show de comédia dos anos 50 cuja trama gira em torno da dona de casa, Lucille, que sempre tenta ajudar o seu marido, o músico cubano Ricky Ricardo, no show business se metendo em várias confusões. Na foto a atriz, assume uma expressão desentendida diante da câmera enquanto prepara o que parece ser uma massa de bolo, ela veste um vestido acinturado com corpo tipo camisa com comprimento abaixo dos joelhos em xadrez *Vichy* vermelho (mesma estampa popularizada em toalhas de piquenique) e avental marrom sob os quadris.

Devido ao contexto da Segunda Guerra mundial em que as mulheres ocupavam o mercado de trabalho e ainda tinham que lidar com a ausência de seus familiares e a tensão de um possível bombardeio, o entretenimento se atinha ao mais puro significado da palavra: entreter, promover escapismo, por isso em 1 a cena é criada para ser fantasiosa e a posição que Lucille ocupa é de uma Diva glamourosa. Já em dois, com os homens de volta para a sua posição central, muitas famílias começando a expandir e a popularização da televisão, o entretenimento era para horas familiares passando ditar costumes e modus,

como por exemplo o American Way of Life, a terra prometida aos soldados: paz, trabalho, dinheiro e uma esposa obediente, por isso, a cena em 2 nada mais é que a *glamourização* da imagem da Dona de casa.

Além do New Look e o estilo das donas de casa perfeitas, um termo muito usado para descrever as mulheres dos anos 50 foi o “sweater girls”, sweater é um tipo de agasalho de trama de malha, em um material que se ajusta ao corpo marcando os seus contornos; apesar de parecer uma peça sem graça e comum, quando a moda local é comportada e “recatada” qualquer insinuação se torna um *frisson*, ou seja, para os jovens com os hormônios a flor da pele, nada mais excitante que uma mulher madura (normalmente as irmãs mais velhas ou mães dos colegas) sem soutien, de mamilos enrijecidos e vestindo um sweater de cashmeere.

A partir dessa tendência, não demorou para que o fetiche em torno do seio mirasse em seu formato mais cônico, indicando um mamilo enrijecido, excitado, pronto, servindo de inspiração para a moda íntima e resultando na criação do famoso *Bullet bra* por Frederic Mellinger em meados de 1940 mas que ganhou popularidade entre as mulheres mais velhas, sexualizando o padrão de beleza maduro dos anos 1950. (Scott; 2010, p102).

Com o fim da década de 1950, muitos dos ideais sociopolíticos em torno do papel da mulher, estruturas familiares e até mesmo do próprio país foram postos à prova; essa guinada foi fruto da natureza questionadora do jovem diante das gerações anteriores, e graças ao *baby boom* (nome dado ao fenômeno do índice elevado de nascimentos em 1950 no pós segunda guerra) da década anterior, não faltaram adolescentes e jovens adultos para se rebelar contra os valores machistas, racistas e bélicos de seus pais.

Os jovens ocuparam as ruas, se manifestaram e pela primeira vez em muito tempo, também começaram a ser o centro da produção cultural, o feminismo influenciou a moda através da androgenia- dando foco à modelo Twiggy- e da invenção da mini saia pelas mãos de Mary Quant; as passeatas e movimentos de *sit ins* (idealizado por Martin Luther King, tratavam se de ocupações em que negros sentavam em locais em que não eram permitidos durante a segregação, como ônibus, lanchonetes e praças) deram visibilidade a



Figura 26: Na imagem a atriz Jane Fonda como Barbarella para os poster do filme (Fotógrafo desconhecido, 1968).

uma moda que nascia dos guetos afro americanos, e o total desprezo por qualquer experiência de guerra, resultou em campanhas como o *flower power*, que se traduziu em estampas literais e grupos hippies.

Essa efervescência do novo, da liberdade e da evolução resultou em uma moda que caminhou na contramão do que foi proposto na década anterior: cortes retos com desenhos assimétricos, marcado

pelo vestido “tubinho”; influências da Pop art e Op art abriram uma gama de possibilidades na estamparia; os tecidos mais usados eram os de fibra sintética, que contribuíam para a intensidade das cores; o jeans e a moda unissex também foram tendências fortes durante a década de 60; a mistura de tecidos e o patchwork, bem como estilos “mais pobres” se tornaram referência do movimento Hippie que se popularizaria na década seguinte.

No entretenimento o novo aparecia na promessa do futuro, que começava a ser transformado em realidade (ou o que se esperava ser real no novo milênio); apesar de atingir seu apogeu na década de 70 com *2001 uma odisséia no espaço* (1976) e *Star Wars* (1977), a estética futurista começava a ganhar espaço tanto nas produções de Paco Rabane quanto em desenhos como *Os Jetsons* (1963) e o sexy *Barbarella* (1968).

Considerado um ícone do cinema, o filme, estrelado por Jane Fonda, narra a aventura da heroína intergaláctica que usa sua sexualidade como principal arma, tratando-se de uma metáfora da emancipação e



Figura 27: Na imagem a Burlesca Dolly Monroe estrea o poster do show Space: the final Front Tease. Foto: Paul Hillier; Poster: Kim Sison.



liberdade sexual da mulher a partir da década de 60.

A partir dessa contextualização será analisado uma das imagens capturadas para o poster do filme. Na foto (Vide figura 15) Jane Fonda segura sua arma “futurista” sentada em uma postura imponente e sexual, seu olhar direto encara o espectador chamando a atenção e marcando a principal diferença da mulher da década anterior: a atitude. Seu cabelo cortado em camadas e volumoso, antecipando a moda da década seguinte, as botas e até mesmo a altura da atriz conferem ao seu estilo signos da mulher Amazona: sensual, guerreira, forte.

Ela veste um macacão de lycra em tela transparente preto de gola alta e sem mangas, com uma marca de risca mais opaca no interior das coxas que caminha até cobrir estrategicamente sua genitália, formando uma espécie de calcinha que se mostra devido sua maneira pouco “recatada” de se sentar, de pernas abertas. Na cintura, Barbarella usa uma saia de paetê em tom grafite que, por conta da sua pose, se enrola em torno da cintura parecendo um cinto volumoso, no seio um top de mesmo material, com recorte triangular invertido e capa, e nos pés uma bota de cano alto e salto curto prateada característica dos anos 60/70 condizente com a ideia de futuro proposta na época.

A partir da década 60 e se perpetuando em 70 e 80, a definição de glamour se desprenderá de suas origens em monastérios e aproximação ao divino, se atendo à uma proposta estética que envolverá brilho, poder, luxo, androgenia e moda futurista, conceito que ficou conhecido como GLAM, tendo como difusores do movimento David Bowie e no Brasil a banda “Secos e molhados”.

O uso do seu corpo como arma, figurino glamuroso assinado por Paco Rabane e referências futuristas foram os fatores que levaram Barbarella a ser uma referência no mundo do entretenimento, incluindo o Burlesco, por exemplo a Burlesca Dolly (Vide figura 16) que performou no show de sua trupe com temática espacial, vestindo um figurino e cabelo inspirados no original.

A liberdade, o novo a vida, signos lidos nas tendências de moda usadas como caracterização identitária de diferentes grupos que nasceram na década

de 60 e continuaram durante a década seguinte. A partir da multiplicidade cultural da época começamos aos poucos compreender a fluidez na moda, ao contrário do que o senso comum costuma entender dos signos que definem as décadas do século XX - anos 50, saia rodada; anos 60, vestido tubo; anos 70, Híppies – as multiplicidades culturais funcionam ao mesmo tempo e as mudanças não acontecem de uma hora para outra, existe uma crescente em que determinada tendência atinge o apogeu de sua popularidade, os Híppies, por exemplo, famosos na década de 70, nasceram dos protestos contra a guerra no Vietnã (1951-1975) defendendo o slogan "faça amor, não faça guerra" um estilo de vida natural e amor livre, ideais que refletiram na sua identidade visual.

De modo geral, a moda durante os anos 1970 foi marcada pela *contra-cultura*: cabelos compridos, jeans, macramê e outros trabalhos manuais, referências a outras etnias, principalmente a indiana (influência que imperou na estética visual e sonora nos discos dos Beatles), jeans, calças boca de sino, cores e estampas. Porém, apesar desse estereótipo ser um ícone do jovem durante esse período, os anos 1970 foram muito mais do que uma fantasia que pode ser comprada em loja e, como foi explicado acima, as expressões culturais são múltiplas.

Além do movimento Híppie, outra manifestação cultural que repercutiu na moda foi a organização de guerrilha armada dos Panteras Negras, nascido na década de 60 e popularizado em 70, o grupo de defesa contra a opressão dos negros além de proteger o gueto e roubar bancos para bancar a educação de seus filhos, também foi responsável por difundir um estilo icônico com seu uniforme: jeans azul, jaqueta de couro e boina, ambas pretas. A militância contribuiu para a comunidade negra caminhar em direção a liberdade, difundindo também os valores de beleza natural.

Apesar do estigma de *contra-cultura* na moda, o Glamour durante os anos 1970 resistiu e se ramificou em duas vertentes a Disco e o Glam Rock; Graças a efervescência do entretenimento jovem, as casas, clubes e discotecas da década funcionavam durante a madrugada tocando músicas disco, soul e o funk, ambientadas por luzes coloridas e climatizadas com drogas psicodélicas. E como a moda se trata de um modo de vida, necessitando assim haver um espaço

e um contexto, o impacto desse ambiente no estilo dos jovens que o frequentavam foi: roupas com brilhos que refletiam as luzes juntamente com o globo de espelhos, mistura de cores, volumes que criavam movimento durante a dança e o uso liberado do dourado e o prata agregando valor de joia não à produção, mas à pessoa que o usava.

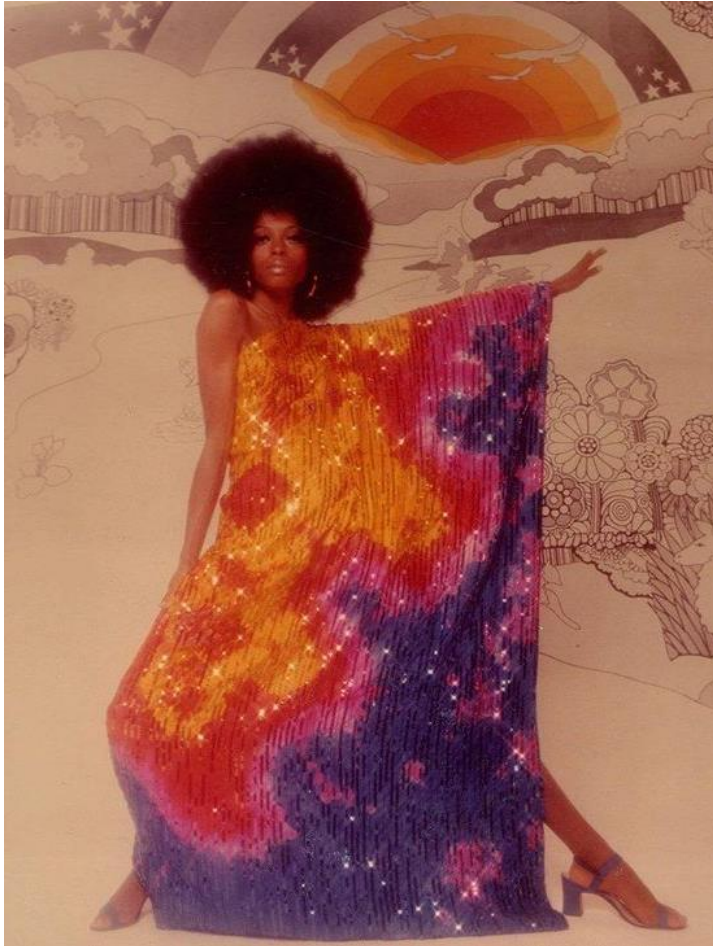


Figura 28: Na imagem a cantora Diana Ross em um ensaio fotográfico dos anos 70 (Fotógrafo desconhecido).

O glamour da estética Disco (que perdurou até os anos 80) foi perpetuado por Divas como Diana Ross, Donna Summer e Gloria Gaynor, que abusavam das proporções, texturas, brilho e silhuetas tidas como conceituais para época; O glamour Disco pode ser resumido à uma palavra: opulência.

Na imagem ao lado (Vide figura 17), por exemplo, a cantora Diana Ross exhibe seu corpo longilíneo a frente de uma gravura de padronagem asiática tendo como cor apenas o Sol ao fundo.

A Diva veste um kaftan assimétrico na estampa e modelagem, ela ergue sua única manga em uma pose imponente e artística, típica dos concursos de Voguing que se

popularizariam na década seguinte.

O vestido machado e bordado de lantejoulas apresenta 4 tons de cores divididas em dois grupos, cores quentes: Amarelo e vermelho (assim como o sol que nasce ao fundo) e cor fria: azul arroxeadado e o rosa que caminha entre o quente e o frio (a noite dando lugar ao dia). Nos seus pés ela calça uma sandália de salto baixo azul, e sua maquiagem e brincos abusam do dourado e tons quentes, acompanhando a transição do amanhecer simbolizado por suas roupas, culminando no seu rosto emoldurado pelo Black Power: o próprio Sol.



Diva, a expressão que se popularizou na indústria da música e que é usada para indicar ícones femininos do glamour, cantoras com voz inigualáveis, performance impecável e presença de palco quase etérea, capaz de proporcionar uma experiência energética inesquecível em suas performances ao vivo. A palavra Diva nasce de divindade feminina, deusa, e a alusão à ideia de deusa não vêm apenas de uma estética glamourosa, mas da sua capacidade de através da arte proporcionar uma aproximação com o divino, oferecendo uma experiência visual, sonora e energética que incorpora o significado original do conceito de Glamour.

Se *opulência* era a palavra que definia o Glamour das Divas da discoteca, *excentricidade* era o sinônimo perfeito para os artistas cuja identidade visual era o *Glam Rock*, e não havia nada de mais excêntrico que brincar com signos de ambos os gêneros em uma produção chocante e andrógena, por isso, o estilo foi marcado por maquiagem em homens, salto plataforma, peças de alfaiataria bordadas em pedraria com decotes profundos, brincos assimétricos, capas, chapéus extravagantes, plumas e uma atitude provocativa.

Em meados do decênio surgiu uma proposta muito excêntrica para a moda jovem associada aos grupos musicais em alta, em que a palavra de ordem era o “glamour”. Daí surgiu o visual de líderes musicais do movimento *glam* também chamado “*glitter*”. Influenciados pelo visual de líderes musicais do movimento “glam rock”, como Bryan Ferry and Roxy Music, David Bowie, Rod Stewart, Marc Bolan e Elton John, jovens aderiram ao visual de muito brilho e mais ainda de excentricidade exagerada.

(Braga; 2004, p 92-93).

Um dos grandes nomes do Glam Rock, Elton John, ainda hoje um ícone da moda e estilo, ficou conhecido por suas produções extravagantes e fantasiosas com extrema atenção aos detalhes, Elton – assim como muitas artistas Burlescas e Drag Queens - encontrou na sua vestimenta uma maneira de transbordar o seu alter-ego e extravasar sua (ainda escondida) sexualidade, trazendo o figurino de palco para o lar e vivendo seu personagem 24 horas por dia. A imagem fotografada por Terry O’Neille é um exemplo da “fórmula” usada

para desenvolver a identidade visual que caracteriza o estilo de Elton John: peças do vestuário masculino + estruturas com proporções exageradas + óculos maximalistas adornados. Na imagem, Elton veste uma camiseta de linho com gola bicuda típica dos anos 1970, jaqueta de brocado em tons de pérola, ombreiras de penas e fios de malha e óculos quadrado com pontas arredondadas cravejado de cristais.

O movimento Glitter também foi muito difundido no Brasil; durante os anos 1970 a cultura possuía valor de resistência e papel de crítica social, sendo todos os elementos que a constituía milimetricamente planejados para serem interpretados como



Figura 29: Na imagem o trio “Secos e Molhados” composto por Ney Matogrosso, Gérson Conrad e Wander Taffo fotografado por Fernando Seixas para O Cruzeiro (ano desconhecido).

forma de protesto; os representantes da música, inspirados pelo movimento *Glam* e a cultura transformista ganhavam espaço televisivo usando da letra e do seu visual como signo de oposição ao governo em plena ditadura, dentre grandes nomes do estilo encontra-se Ney Matogrosso com o grupo “Secos e Molhados”, e em uma versão mais sutil da estética o grupo “Os Mutantes”.

Em uma época de censura, repressão e tortura, ideias divergentes representavam risco de vida, e apesar de no cenário musical e Burlesco (vide capítulo anterior) a nudez passar um falso senso de liberdade, o conteúdo a ser interpretado não recebia o mesmo tratamento, por isso quando Ney Matogrosso no trio “Secos e Molhados” sobe ao palco da Tv Tupi ao vivo em 1973 maquiado, sem camisa e com seus rebolados entoando: “Minha vida, meus mortos, Meus caminhos tortos” (sangue latino) ele faz mais do que popularizar o Glam Rock no Brasil, o grupo “Secos e molhados” foi capaz de levar a resistência e androgenia para a “sala de estar” (Rocha; 2019).

Levando em consideração signos da resistência e androgenia, a figura 18 transmite esteticamente muito bem os valores em voga. De frente Ney

Matogrosso, o líder da banda, posa de maneira animalesca a encarar o espectador nos olhos, com linhas “egípcias” marcadas pelos ângulos retos de seu cotovelo, ele sustenta um figurino sem camisa que contém pintura facial, colar de sementes e ossos, braceletes dourados com franjas brancas e tiara bordada.

Seus coparticipantes de banda assumem uma posição secundária e mais passiva, porém com postura que não indica submissão diante do líder, mas distanciamento de plano perante uma fera. Os signos do vestuário feminino fazem-se presentes na maquiagem, marcada pelo dourado e azul; franjas e faixas, usadas na cabeça, como colar ou braceletes; decotes profundos e cores vibrantes como o rosa choque, azul royal e dourado.

Ao misturar referências do Glam Rock com o Tropicalismo, colocando *glitter* em signos do vestuário indígena, Ney Matogrosso foi um visionário, sua proposta estética e conceitual tornou-se um ícone da cultura popular brasileira e referência da cultura, na época vista como contra-cultura - LGBT não apenas no Brasil mas no mundo.

Usando a cultura LGBT como ponte entre o Glam Rock, traremos o clássico musical cinematográfico “Rocky Horror Picture Show” (Jim Sharman) lançado em 1975. Você já imaginou como seria revisitar a clássica história de Frankenstein de maneira hipersexualizada, através de uma inversão de valores e representando a liberação sexual de maneira a satirizar as perversões humanas? *Não imagine, seja.*

Estrelando Tim Curry como *Doctor Frank n Further*, uma versão transsexual do Dr. Frankenstein que tenta criar cientificamente o amante perfeito, o filme se desenrola a partir de uma dupla de jovens noivos inocentes que por acidente acaba encontrando a mansão de Frank em uma noite de tempestade. Lá eles tem sua sexualidade e religião colocadas em choque, conhecem as loucuras do moradores da mansão e terminam o filme se rendendo ao prazer cantando e dançando vestidos e maquiados como travestis a canção “Don’t dream it, be it”.



Figura 30:Imagens retiradas do filme: Rocky Horror Picture Show (Jim Sharman, 1975).

Nas imagens (Vide figura 19) os atores Peter Hinwood, Susan Sarandon e Tim Curry estrelam o musical controverso “Rocky Horror Picture Show”, no número “Don’t Dream it, be it”.

Em uma análise superficial é possível captar signos do Glam Rock no figurino: as maquiagens artísticas (semelhantes às que o grupo Secos e molhados usa na figura 18), o brilho; plumas e elementos do vestuário feminino.

O figurino é composto por uma calcinha brilhante preta; meias 7/8 arrastão com brilhos e risca posterior; cinta-liga com frufu vermelho; luvas assimétricas: a direita feita de lurex brilhoso enquanto a da esquerda transparente e sem dedos; um boá feito de tecido preto; sapato de salto alto preto; corsets brilhantes e propositalmente mal ajustados com amarração frontal para efeito de palco, e no qual as cores são diferenciadas para indicar protagonismo (O de Tim vermelho, e dos demais personagens preto).

Nesse caso, as lingerie são usadas não para proporcionar uma ilusão (como no universo Drag, em que um homem tem que parecer uma mulher) mas para chocar; quando combinados

com peitorais masculinos, mamilos a mostra, pelos corporais e *másculos volumes penianos* o figurino não tem o papel de confundir o espectador ou esconder a masculinidade e virilidade, e sim de questionar a validade e fragilidade dessa masculinidade ao enxergar sensualidade e sexualidade em um homem usando cinta-liga e corset.

*Don't dream it, be it* é número de *cabaret* que começa em um teatro mal-assombrado com o elenco completo vestindo corset, meia 7/8, liga e salto alto pretos e um boá de plumas vermelhas. Frank, ao centro do palco possui a organização cromática do figurino invertido e luvas douradas, ele canta a frente de um cenário que lembra uma torre de comando e com a frase *Give yourself over to absolute pleasure* (se entregue ao prazer absoluto) a câmera abre para a sequência da cena.

Rock pula em uma piscina azul cujo fundo de azulejos é pintado com a obra de Michelangelo “A criação de Adão”, e nessa mesma piscina os personagens mergulham e despem as roupas uns dos outros em uma representação cênica de uma orgia. Frank encontra-se entre o divino e o profano, entre Deus e o Adão, pois se considera o futuro: da liberdade sexual, da libido e da própria criação, ele usa da sua ciência para se transformar em Deus e dar vida uma à criatura que satisfaça todos os seus desejos carnavais.

*Don't dream it be it* usa da androgenia, referências ao sagrado e a arte para falar sobre a libertação do puritanismo sexual que era vivido até então. Um número erótico e sensual que flerta com o Burlesco tendo até ganhado uma versão Burlesca da companhia de teatro amadora de Madrid e encenado no *Reina Victoria* (online).

O clássico *Rocky Horror* foi reencenado pela Fox em uma versão de auditório ao vivo, em 2016 tendo no elenco cantores como Adam Lambert interpretando o ultimo amante de Frank, a artista transexual Laverne Cox como *Doctor Frank'n Further* sendo uma correção interpretativa do elenco original (já que Tim Curry não era *Trans*), e Cristina Milan interpretando a empregada Magenta. Quando perguntada sobre o significado de “Don't Dream it be it” na entrevista feita pela Fox para o próprio canal do Youtube, Cristina responde que “Ela foi feita para mostrar que existe mais de você, e que você provavelmente

está se contendo para viver conforme as expectativas que os outros tem sobre você” representando o sentimento geral do jovem na década, nos anos 1970 o divino do Glamour estava próximo ao próprio corpo seja nas luzes da Discoteca, na alucinação das drogas ou na descoberta do próprio prazer.

E ao passo que a década de 1970 trazia signos da liberdade e do prazer, do corpo natural e das viagens psicodélicas aproximavam-se de uma experiência etérea que impactou na moda e no modus de vida, os anos 80 se caracterizaram pelos exercícios físicos, mundo corporativo e drogas de performance. O corpo se transformava em mármore a ser esculpido e enquanto fitas VHS da Jenny Fonda contendo vídeo aulas de exercícios levavam para o *street style* roupas de academia extravagantes: collants cavados, macacão, munhequeira e faixa (cada elemento de uma cor berrante diferente), aqui no Brasil as *chacretes* desfilavam em horário familiar com collants decotados e cavados até a altura da bacia.

Os anos 80 também foram o apogeu do Rock Glam: muita maquiagem, permanente nos cabelos, salto plataforma para homens, roupas justas e coloridas; foi a ascensão do grupo não tão famoso Twisted sisters, e do fenômeno KISS. Mundialmente conhecidos pela atitude e presença de palco, mas principalmente pelo visual cheio de elementos, a banda Kiss lançou seu álbum de estreia no início dos anos 70 porém só fez sucesso na virada da década de 70 para 80, trazendo hits como “Rock n Roll all night” que deixaram para trás os questionamentos do público quanto a extravagância do grupo.



Figura 31: Imagem retirada da matéria online da revista “Super interessante” da Abril; na esquerda o vocalista Paul Stanley como Star Child, e na direita Gene Simmons, o Demon.

Extravagância para uns, vasto material de análise para outros, as



maquiagens personalizadas feitas sob o rosto branco de *pancake* dos artistas, trazem uma história peculiar e subjetiva para cada integrante do grupo. Em sua biografia, o vocalista Paul Stanley conta que sofria Bullying por não ter uma das orelhas e ser Judeu, dessa história nasceu um alter ego capaz de protegê-lo dessas inseguranças e direcioná-lo ao caminho do sucesso: “Star Child”, sendo a estrela um símbolo da sua religião, e o seu posicionamento (nos olhos), um signo daquilo que buscava. Já o baixista Gene Simmons, natural de Israel, aprendeu inglês lendo histórias em quadrinhos, inspirado no personagem Raio Negro da Marvel, nasce Demon, e seus olhos maquiados lembram por similaridade asas de morcego (Harada; 2018, online).

Assim como a artista burlesca paulistana entrevistada, Donna Wolf, os integrantes da banda Kiss usaram índices do Glamour (em sua vertente Glam Rock) e construíram a partir de seus trajes uma armadura social, apta a transformar suas próprias inseguranças em potências, cada um à sua maneira, ressignificando as roupas e maquiagens como figurino de seus *alter-egos*.

Outra referência do entretenimento que resgata o aspecto do Glamour lido através da androgenia, cultura *trash*, Glam Rock e empoderamento sexual durante a década de 1980 é o filme “Elvira Mistress of the Dark”. Considerado repertório essencial para Burlescas e Drag Queens, o figurino do filme dialoga com a proposta de Rocky Horror: o Glamour estético lido através de signos como brilhos, rendas, bordados e outros detalhamentos que enriquecem o vestuário, contraposto pelo alto nível de eroticidade que aproxima o divino do carnal.

Estrelado pela própria Elvira, o filme lançado em 1988 traz todos os elementos de uma comédia de “baixo calão” da década de 1980: produção, maquiagem *trash* (baixa qualidade), piadas de conteúdo altamente sexual e cenas tão sensuais que chegam a ser cômicas. A história gira em torno da apresentadora e comentarista de um programa televisivo de terror que tem um sonho de estrelar seu show em Vegas, porém para fazer seu sonho se tornar realidade ela precisa de um capital; por sorte, ou destino, ela recebe uma carta informando que recebera uma mansão, obviamente mal assombrada, como herança de uma falecida tia. Ela se muda para a cidade conservadora e passa grande parte do filme chocando seus habitantes com seu comportamento

sensual, roupas e maquiagens provocantes, e principalmente comentários perversos, sendo o mais famoso presente na cena em que ao bater a cabeça, perguntam para Elvira: “Como está sua cabeça?”, ao que ela responde “Nunca recebi nenhuma reclamação”; acontece que “head” em inglês, além de significar cabeça, também é uma expressão comum para significar sexo oral, trocadilho infame que se popularizou através do reality drag: *Rupaul’s Drag Race*, e se transformou em um meme.

Enredo à parte, Elvira consegue o dinheiro para se apresentar em Las Vegas, e o fim do filme é um número de canto e dança Burlesca. Nas imagens retiradas do Filme, Cassandra Peterson (Elvira) veste um figurino Glamouroso repleto de brilhos, bordados, estruturas que conferem a silhueta um tom inusitado, plumas e capa.

No início (Vide figura 21), a atriz aparece cantando em uma posição “vampiresca”, as mãos cruzadas sobre o peito como se estivesse em um caixão, a iluminação roxa que reflete no brilho e plumas do figurino é responsável por ambientar o misticismo da cena, e enquanto ao fundo podemos perceber um cenário em forma de teias de aranhas, no pescoço da artista existe uma gola que lembra patas.

Logo em seguida, Elvira abre suas asas de morcego (um modelo egípcio utilizado na dança do ventre); ostentando um vestido construído para parecer rasgado, apenas em locais estrategicamente sexy, as texturas que lembram escamas se misturam na estampa do figurino, e os recortes prateados pontiagudos são responsáveis pelo fator “deslumbramento” da roupa; ela dança pelo palco acompanhada de seus dançarinos/demônios, que parecem estar presos em sua teia, a fumaça toma o lugar da cor roxa na representação do mistério, e o vermelho assume o teor sensual e profano do número.

O ato termina com uma referência ao Burlesco: Elvira retira a “capa” preta que envolve o bojo de seu soutien, e mostra uma estrutura em brilho preenchida com um tule transparente, aonde dois tassels nascem das aranhas bordadas ao tule para cobrir o mamilo da artista; enfim, ela começa seu show de *tassel twirl*-



nome burlesco designado para o balanço coordenado dos seios, coreografando o giro do penduricalho intitulado tassel.

A estética rica e icônica dos figurinos de Elvira, juntamente com seu alto potencial de interpretação sônica que conferem humor ao “obscuro” (as aranhas nos seios, as teias, roupas rasgadas, patas como a gola de “Drácula”) somada ao senso de humor e erotismo da obra, transformou a personagem em um ícone das Burlescas pelo mundo, ganhando inúmeras releituras em festivais e shows, como Bethany Summersizzle no circense Cirque de Burlesque em 2013 (online), e a brasileira Cacau Kita no show Pop tease performado pela Cia Sobre Saltos em 2019.



Figura 32: Imagens retiradas do clipe da cena final de “Elvira: Mistress of the Dark”, lançado em 1988 e dirigido por James Signorelli).

Além do filme de Elvira, muitas outras produções da década influenciaram no repertório cultural do Neo Burlesco, por isso demoraremos mais nos anos de 1980 pois muito do que se consome na cultura Pop atualmente, têm como inspiração o seu contexto, como por exemplo a trajetória artística da realeza do Pop.

A Rainha e o Rei do Pop, Ambos figuras percursoras com estilos e

propostas revolucionários, se tornaram ícones mundiais da cultura mudando o curso da música, arte, dança, cinema e moda; a própria nomenclatura usada para classificar os fenômenos Madonna e Michael indica um retorno à estética do Glamour ligada à nobreza e realeza, caracterizada por:

Veludo, seda, pele, pluma, cetim... [...] Joias - metais e pedras brilhantes - e outros acessórios representam o enfeite, a riqueza, a demonstração de que o glamour da monarquia se aproximava da riqueza, da opulência, da ostentação e do acúmulo de materiais valiosos. (Perez & Pompeu; 2019, p. 16 e 17).

Michael, o fenômeno mirim que vem da década de 70 com o grupo familiar Jackson's Five, passa pelo início de sua carreira solo (ainda Disco) marcado por "Don't stop till you get enough" (1979), despontando como celebridade adolescente ao lançar o filme/clipê *Thriller* (1982). Androgenia representada através das roupas brilhosas e justas em um corpo masculino magro, cabelos cumpridos, cores fortes, ombros estruturados criando uma silhueta triangular invertida e um leve gosto pelo obscuro, ainda que mais *trash* que assustador, esses são os signos do figurino responsáveis por transformar o clipê de *Thriller* no ícone de uma geração conquistando o título de rei.

A imagem de realeza acabou por extrapolar o título e passou a falar na estética de seus figurinos. Na figura 22, por exemplo, Michael Jackson posa para as revistas segurando humildemente uma estatueta do Grammy, quando na verdade naquele ano o cantor quebrou recordes ao sair vencedor de 8 prêmios de 11 indicações, conquistando seu título de Rei do Pop.

Desde cedo Michael sabia das conexões entre o mundo da música e da moda, entendia que como ídolo se tornara um produto a ser consumido através do áudio e do visual, por isso seus figurinos eram extremamente e meticulosamente desenvolvidos, para passarem uma mensagem com perfeição.

Na foto (Vide figura 22), Michael veste sua luva icônica de diamantes do clipê de "Billie Jean" – que lhe rendeu os 8 Grammys – e óculos escuros em uma



Figura 33: Na imagem o cantor Michael Jackson, posando para os fotógrafos após ganhar 8 estatuetas no 26º Grammy Awards (1984, fotógrafo desconhecido).

versão futurista do modelo “aviador”. Sua jaqueta possui um corte “real”, com signos da nobreza como as golas triangulares sobrepostas, abotoaduras de ouro, ombreiras com franjas douradas, linhas de costura em tecido dourado, faixa que cruza seu peito e brocados na altura dos cotovelos.

O dourado e o azul foram cores escolhidas especificamente para significar a riqueza (dourado) e austeridade (azul) da nobreza, os tecidos extremamente brilhosos são um ícone tanto da sua opulência quanto da sua origem Disco (vide Divas dos anos 70), sendo o fundo azul

brilhoso semelhante ao céu estrelado, colocando Michael na posição de estrela e resgatando o Glamour celestial.

Cada detalhe da roupa de Michael foi minuciosamente pensado para perpetuar a ideia de que ele era o Rei do Pop, mas não apenas isso, os óculos e as luvas quebram a tradição do uniforme e trazem um elemento futurista a produção para posicionar o artista como o futuro, Michael não era apenas um Rei, mas estava construindo uma Dinastia através de sua música.

Passando a coroa do Rei para a Rainha, Madonna foi uma das primeiras pontes da cultura LGBT com o universo pop musical e cultura popular, ficou famosa pelos clipes controversos e eróticos, looks icônicos e apropriação do

estilo de dança *Voguing* dos clubes gays americanos: a apresentação do hit Vogue na premiação do VMA na MTV (1990) aonde, vestida de Maria Antonieta (ícone do Glamour da Nobreza analisado no início do capítulo) chocou os telespectadores ao trazer dançarinos homossexuais com figurino e coreografia indiciais femininos ao palco, a perpetuou como Rainha do Pop.

Em 1980/90, Madonna conquistava seus súditos com duas estéticas diferentes, porém complementares: inspirada por Marilyn Monroe e sua imagem de loira sedutora, ingênua e “proveitadora” nasce o *alterego* Material Girl; e explorando seus fetiches visuais através de signos e coreografias indiciais do BDSM a dominatrix, Dita. As duas forças que regem até hoje o estilo da cantora representam a sua fetichização do poder e do glamour, conceitos que somados aos seus constantes flertes com a religião (lidos em músicas como *Like a prayer*, ou apresentações como *Confessions*, em que Madonna é crucificada no palco) foram a receita para uma vida artística polêmica de sucesso, sendo portanto, ídolo de muitas artistas Burlescas.

Durante sua carreira, Madonna cortejou o universo Burlesco como uma *cavalheira*, namorando de longe, deliciando-se com suas referências sem de fato executar o *strip*, uma maneira de aproximar o conceito de Glamour do carnal, porém usando apenas da *eroticidade* como valor visual. Por exemplo, durante sua apresentação no Óscar em 1991, performando um número sobre o filme recém estrelado pela mesma, Dick Tracy (1990), ela usa um vestido de paetê longo justo com decote em coração rosa bebê, luvas brancas, uma estola de pelos branca e joias, ela canta o clássico *Sooner or later* enquanto despe as luvas e performa um Bump n Grind, visualmente um Glamour clássico inspirado nas divas do cinema dos anos 1940.

Outro exemplo de flerte com o Burlesco é o controverso clipe de *Open your heart*, lançado em 1980 o clipe se inicia focando um outdoor de mulher com luminosos no lugar dos mamilos, fazendo alusão à expressão popular “farol aceso”, o lugar é um clube de strip tease, e na sua porta vemos uma criança, um menino vestido de terno cinza tipicamente *Yuppie* - sigla que vêm do termo “*young urban professional*”, ascensão de jovens empresários que se traduziu em ternos masculinos e femininos em cores sóbrias, com proporções grandes nos



ombros, quadris e comprimentos, apesar da cintura marcada (Braga; 2006, p.97)- tentando entrar para ver Madonna.

Com o mesmo corte de cabelo de Liza Minelli em *Cabaret* (Vide figura 23), Madonna começa o clipe sentada em uma cadeira, usando um corset/body (collant com estrutura de corset) em cetim preto do estilista Jean Paul Gaultiere; o busto tem formato cônico, lembrando por similaridade as *sweater girls* dos anos 40/50, aonde de dois círculos dourados, mamilos ou pasties, balançam pendurados dois tassels; nesse ponto vemos um corpo erótico e provocativo.



Figura 34: Imagem retirada do clipe *Open your heart* (1986, disponível no canal do youtube da cantora).

A provocação começa em um movimento de retirada da peruca, deixando perceber a madeixa platinada da cantora; ela logo começa a dançar na cadeira enquanto homens que ora parecem bonecos, ora são reais, a observam atrás do vidro. A dança continua, ao mesmo tempo que, do lado de fora, o menino imita alguns movimentos da dançarina. Ao final, Madonna abandona os homens e aparece ao lado de fora com as mesmas roupas que o menino, ela o beija, e juntos saem dançando como crianças.

Santaella em *Semiótica Aplicada* define sin-signo como “sinais que estão prontos para significar, latentes por significado” (Santaella; 2002, p13), infelizmente os canais de mídia e a família tradicional americana com sua leitura rasa foram incapazes de compreender o significado por trás do clipe, e logo que lançado começou uma cruzada contra o que seria um incentivo à sexualidade precoce; porém olhos mais atentos perceberiam que apesar da mídia enxergar Madonna como uma potência sexual, ela deixa sempre guardada a sua essência protegida do que a indústria musical projeta nela, estereótipo que a artista perpetua como uma estratégia de negócio, por isso o terno Yuppie. O clipe trata-se da própria artista escolhendo não deixar o capitalismo da indústria musical dos anos 1980 matar sua essência.



Figura 35: Na imagem Marilyn Monroe em “Os homens preferem as loiras” (Howard Hawks; 1953).

Outro clipe que flerta com as referências da cultura cabaret é o icônico *Material Girl* e suas inspirações no clássico *Diamonds are the Girls best friend*, por isso, foram selecionadas duas imagens esteticamente compatíveis para análise por comparação. Na figura 24 (o original) Marilyn em “Os homens preferem as loiras” (1953), e em 25 (a homenagem) Madonna estrelando o clipe de *Material Girl* (1984) e.

No clipe Madonna executa uma performance inspirada pela de *Diamonds are a girl's best friend* como uma metáfora do contexto: ela representa uma atriz famosa que

diante de tantas atenções importantes, presentes e dinheiro, acaba por se apaixonar por alguém humilde.

A estética do figurino é uma releitura, trata-se do Glamour dos anos 1950 vistos pela ótica da modernidade dos anos 1980. A silhueta usada no clipe original também estava em alta no período em que o clipe de Madonna fora filmado: o vestido tomara que caia reto, de corte mais seco, até o laço, era uma tendência de adorno popular na década de 1980.

Apesar das semelhanças que acabam por indicar as inspirações da cantora, a diferença do original para a releitura é grande e está presente em 3 segmentos: Acabamento de tecidos, acessórios e beleza. No original (Vide figura 24) o tecido do vestido, de um rosa mais forte, brilhoso e aparentemente mais maleável, aumenta as proporções formando vincos que marcam a silhueta e deixam o laço mais cheio.

Já na versão de Madonna (Vide figura 25), um tecido mais fosco, duro e provavelmente sintético, confere linhas mais retas e modernas para a produção; Os acessórios usados por Marilyn são ostensivos, grandes e provavelmente



Figura 36: Na imagem a Rainha Madona estrelando o clipe de *Material Girl* (Mary Lambert; 1984).

mais caros (principalmente por conta do investimento alto na indústria do entretenimento da época), Madonna, em seu início de carreira, opta por joias mais simples com design que estava em voga entre as jovens mais abastadas, o efeito é uma produção mais harmônica que alonga seu colo, o cinto em material sintético e as luvas de elastano também modernizam a produção da cantora; Por fim a beleza, a década de 50 foi marcada por sobancelhas altas, finas e delineadas, lábios pintados além do contorno da boca e ondas nos cabelos criando a imagem da Diva cinematográfica sedutora, os anos 80, por outro lado foram marcados por uma beleza facial mais natural – apesar das cores fortes – lida pelas sobancelhas grossas e pouco pó ou base, os cabelos armados com laquê terminam por caracterizar as tendências de penteado da época.

Com a análise de *Material Girl*, deixaremos o fetiche, o glamour e o glam rock dos anos 1980 e passando assim, para a década seguinte. Os anos 1990 foram uma efervescência de acontecimentos, mudanças tecnológicas bem como a proximidade da virada do século são responsáveis por construir um contexto em constante ebulição e mudança: fenômenos e ídolos nacionais morriam na mesma velocidade que nasciam, guerras começavam, a cultura televisiva ganhava força, avanços tecnológicos marcavam uma nova geração, a queda do muro de Berlim marcava o fim de uma ideologia, e os clones? citando o hit dos anos 90 *You get what you give*, “bom, eles continuam se multiplicando” (New Radicals, 1998).

Os anos 90 foram o início de uma era sem barreiras, preconceitos e liberdade, o que se traduziu na cultura popular e midiática – principalmente na televisão brasileira em seus programas de auditório de moral duvidosa- e é claro, na moda.

No livro *Tudo sobre moda* o capítulo designado para a década de 90 tem como título: “Luxo decadente e Excesso” (Fogg; 2013, p466); a efervescência e liberdade causada pelos acontecimentos e avanços tecnológicos acaba por atingir a moda de maneira que sintetiza o espírito do jovem na época: multiplicidades culturais, referências sonoras e visuais que transbordavam diante das telas deixando os jovens perdidos em meio a tantas possibilidades de estilo e resultando em uma moda que trabalhou com releituras históricas, misturou

símbolos e signos de tribos urbanas e foi caracterizada por marcas de *prêt-à-porter* que brincaram com o excesso em suas campanhas luxuosas.

O excesso de exposição das modelos fotográficas e das manequins, tornando-as celebridades, ditou um novo padrão de beleza para a mulher. Suas vidas e seus corpos passaram a fazer parte do imaginário feminino. (Felerico; 2018, p. 127).

Entre as conhecidas *Uber models* (modelos com mais de 1,80m) estava a amazona Naomi Campbell uma das primeiras mulheres negras a ser capa da revista TIME e Vogue (francesa, britânica e russa), além de fazer aparições em clipes como o “Erotica” da Madonna e “in the closet” de Michael Jackson, ambos vídeos icônicos da década de 90, mais principalmente a modelo ficou conhecida por seu reinado de 10 anos como Angel da Victoria’s Secret. Naomi quebrou muitas barreiras raciais e logo se tornou um símbolo sexual além de modelo cobiçada entre marcas famosas como Versace.



Figura 37: Na imagem Naomi Campbell durante desfile de Gianni Versace em (1991).

Na década de 90 Gianni Versace transformou sua crítica ao consumo exacerbado em inspiração e criou o que ficou conhecido como “Vestido Warhol” (Vide figura 26); na década de 60, o artista Andy Warhol ficou mundialmente conhecido pelas suas obras em reprodução, como por exemplo as sopas *campbell* reportadas em serigrafia, uma metáfora para a produção e consumo em massa, a lógica também era aplicada a imagens de celebridades que a mídia transformava em produto e saturava, como foi o caso de Marilyn Monroe. No desfile de 1991 Giovanni gera uma estampa a partir da obra de Warhol com o rosto de Monroe, e cria um vestido justo e extremamente sensual, com um Bustiê corpete em pedraria coloridas; Versace transforma signos da opulência e luxo decadente da época em um vestido e o coloca em uma das modelos mais saturadas da década: Naomi Campbell.

Em meio à marcas de luxo que misturavam referências em produções exageradas levando o Glamour à decadência durante a década de 1990, Thierry





Figura 38: Imagens retiradas do desfile de Thierry Mugler, coleção de outono inverno (1995).

Mugler soube manter o nível de qualidade de seus desfiles usando de modelagens complexas, tecidos luxuosos e referência ao universo Burlesco dos anos 1930 e 1940. O desfile de 1995 (Vide figura 27), intitulado *Le Cirque* apresentado no *Cirque D'Hiver* em Paris, foi um exemplo de como os signos do Glamour e Fetiche podem ocupar espaço de um mesmo look, construindo uma produção interessante que mesmo erótica e sensual continua opulente, sendo em si uma metáfora da fetichização do poder.

Na primeira imagem a modelo veste uma armadura de metal dourada em formato de collant, a estrutura torácica é construída como um corset com aberturas criadas por placas de metal para permitir o movimento, mesmo design usado no desenvolvimento das luvas que chegam até os ombros; o decote dos seios é formado por duas estruturas ovais distantes; os quadris levam faixas do metal que aumentam a ilusão de ancas largas; no pescoço um colar que lembra joias de inspiração gótica; todos os elementos da produção são cravejados de pedras.

Na segunda imagem, a estrutura de corset explorada como silhueta da coleção ganha ares de “segunda pele” através das transparências estrategicamente colocadas na pele clara da modelo. O corset vai dos quadris até os seios, em seu corpo linhas irregulares em preto brilhante acentuam a ilusão de cintura extremamente apertada; duas pontas “nascem” da parte de

baixo do corset, delas uma emenda que faz a função de cinta-liga que prende a meia 7/8; do centro do corpo da modelo uma linha preta brilhante caminha desde sua pélvis até sua garganta, se ramificando em desenhos na blusa transparente de gola alta.

Na terceira imagem o corset não é uma estrutura aparente, porém a silhueta acentuada não só continua a linha de raciocínio da produção, como também é um índice da sua existência (no body que sutilmente aparece na parte de baixo da roupa transparente); O vestido de gola alta e mangas cumpridas transparente, possui desenhos em veludo sinuosos, que mostram e escondem as partes íntimas da modelo brincando com o olhar do espectador que caminha pelos seios, mamilos, abdômen, quadril e pubis, além de acentuar sua silhueta; o casaco de pelos volumoso, cai sobre seus braços enquanto suas mangas, adornadas por penduricalhos de pedras vermelhas e pretas, balançam.

Deixando de lado as passarelas e abrangendo moda como *modus* (Braga; 2004) muito do que se ditou como tendência dos anos 1990 vinha do *street style* americano: a cultura grunge representada por kurt cobain e seu “estilo descontraído de peças sobrepostas, roupas *oversized* e a cultuada camisa de flanela xadrez amarrada à cintura” (Braga, 2004; pp101); os *Clubbers* significada pelo exagerado colorido que se espalhava pelas danceterias; e os *Cyber Goth* que se apropriavam de signos da cultura gótica aplicando elementos em cor neon e informações visuais que significavam o cibernético.

O mundo *underground* dos anos 90 também foi cenário do movimento artístico responsável por tirar a cultura Drag da *marginalidade*, conhecidos como *Club Kids*. A manifestação cultural responsável por revolucionar a estética LGBT começa quando Michael Alig - um americano interiorano que é promovido à promotor da boate “Estúdio 54” em Nova York - se junta a festeiros conhecidos como James St. James e Peter Gatien na esperança de se tornar o próximo Andy Warholl da noite. Para cada festa ele criava modismos, estéticas e linguajares, se transformando em pouco tempo em um dos promotores mais famosos da história.

Durante os anos 1990 os Club Kids mudaram a cultura Drag para sempre... era uma cultura festeira underground que forçou os limites da

estética *queer*. Eles não apenas mudaram o Drag eles mudaram a moda.  
(Velour; 2017, Rupaul's Drag Race).

Da cena Club Kid nasceram personalidades como Amanda Lepore, uma artista burlesca de estética visionária; em entrevista para a Vogue brasileira Amanda pontua que a cultura alternativa está “desgastada nas últimas décadas pelo raciocínio que transforma transgressão e ousadia em mercadorias” (Lepore; 2016, Vogue online).

De fato, em comparação com as festas underground das boates Club Kids, a moda atual é apenas mercado, as silhuetas inusitadas em que o estilo cruzava os limites da estranheza e o ambiente que acolhia o diferente e proporcionava o novo, fizeram das festas experiencias tão legendárias que uniam três grupos extremamente distintos: as *Drags*, os góticos interessados na música eletrônica, as *pattys* e boys.



Figura 39: Na imagem as atrizes Alicia Silverstone e Stacey Dash (1995) com o clássico conjunto xadrez best friends, uma mania comum da década era compartilhar conjuntos de mesmo corte variando nas cores, entre amigas e cônjuges.

Longe das fantasias da passarela e cena noturna, os anos 1990 também foram responsáveis por alavancar um termo usado para definir jovens privilegiadas, preocupadas em demasia com sua aparência e mimadas, as *pattys* ou em português: patricinhas. O entretenimento como fruto de um contexto social, acabou por produzir um ícone da cultura pop “As patricinhas de Beverly Hills” (Amy Heckerling, 1995); estrelado por Alicia Silverstone e Brittany Murphy, o filme aborda o dia a dia de uma adolescente mimada que resolve realizar boas ações “altruístas” na tentativa de preencher o seu vazio

existencial. Como qualquer estereótipo de jovem fútil, suas boas ações incluem uma *make over* (ou repaginação no estilo) da aluna nova, arranjar um encontro para unir sua professora solteirona com o professor amargo, entre outras futilidades.

O filme tornou-se uma referência para o que é considerado hoje uma “patricinha” e muito dos looks utilizados são reproduzidos, principalmente em clipes e *street style*. Isso acontece porque em meados da primeira década dos anos 2000 existiu uma tendência saudosista aos anos 1990, pois os jovens acabam por ditar as regras da moda, e durante esse período, a faixa etária jovem adulta é majoritariamente “filha dos anos noventa”, o que resulta em releituras e referências de filmes, séries e música na cultura atual; a moda é cíclica, por isso sempre existiram releituras saudosistas que tem seu fundamento na época da infância dessa parcela que acaba por ditar o estilo em voga, porém nunca com a potencialidade midiática que temos hoje, o que faz com que o estilo 90’s seja uma referência forte de estilo.



Figura 40: Na imagem a Rapper australiana Iggy Azalea usando o icônico conjunto no clipe Fancy (2014). Sendo uma música que fala sobre poder aquisitivo, o repertório estético é usado como referência que resgata os valores do filme.

Ao contrário das outras referências trazidas, o ideal de glamour presente no estereótipo da patricinha representado no filme, não se baseia em volume de tecidos, brilhos, plumas, bordados, brocados e modelagens complexas, mas em um *life style* luxuoso vivido pelas personagens: morar em uma mansão em Beverly Hills, fazer compras constantemente e possuir os equipamentos tecnológicos de ponta (para a época) era o desejo de consumo das adolescentes.

A virada do milênio propiciou um avanço tecnológico que ditou um novo estilo de vida, rápido em ser vivido consumido e exposto; com o excesso de exposição em redes televisivas, revistas e futuramente em redes sociais, os artistas passaram a buscar incessantemente o novo, consequentemente as tendências não mais respeitam a sazonalidade (a moda não é ditada apenas em estações, ou seja, em desfiles de outono/inverno e primavera/verão), popularização em mídia de determinado elemento de estilo, reprodução em massa resultando na desvalorização e portanto fazendo a elite retornar à busca do novo.

As celebridades, artistas, músicos, atores e produtores de conteúdo, na busca por diferenciação identitária visual se voltam para o mesmo método

utilizado pela nobreza, diante de uma burguesia emergente que possuía poder aquisitivo para copiá-los: perseguir um ideal inalcançável de superação. Além do glamour usado como signo da identidade individual e diferenciação entre: realeza, nobreza, burguesia e plebe (pois não existe apenas a diferenciação entre artista e público, mas entre os artistas em si), quando olhados pelo microscópio das revistas e blogs de fofoca, as figuras públicas buscaram nas raízes da opulência e primor de materiais se manterem acima de tais críticas.

Essa lógica permitiu que Britney evoluísse de *Hit me baby one more time* com um visual colegial sugestivo em meados dos anos 1990, para o macacão de diamantes icônico usado em *Tóxic*, em apenas 4 anos; permitiu que Rihanna passasse de uma cantora Barbarense de 16 anos, para ícone de estilo, *trendsetter* e dona de um império da moda; permitiu que Beyoncé, antes membro de uma *girlband*, se tornasse a abelha rainha (Queen Be), e juntamente com seu marido, ganhasse o título de família real da música.

Diamantes, Império, Família Real, termos subvertidos de sua origem na linhagem e nobreza, ressignificados por personalidades cujo impacto social de sua arte perpetuou valores de superação, evolução e poder. O glamour não é mais ditado por uma parcela privilegiada, mas por aqueles que foram capaz de superar suas adversidades (seja financeira, origem social ou racial) construindo na mídia seu próprio reino e legião de súditos. Um ótimo exemplo estético dos novos valores de realeza é o clipe de *Pour it up* (2012) que Rihanna lançou após se consagrar como uma das melhores artistas da década e conquistar o respeito da indústria musical.

“Clube de Stripper e notas de dólar, e eu ainda ganho meu dinheiro”, é com esse verso que Rihanna inicia a música *Pour it up*; no clipe, a cantora mistura elementos trash e extremamente eróticos das casas de stripetease, referências estéticas do burlesco e signos da realeza que Glamourizam a produção.

A música conta a história de Rihanna assumindo as rédeas de sua carreira, por ter origem humilde e Barbarense a cantora teve que abrir mão de suas vontades e obedecer a produtores e agentes para fazer sucesso; E por ser



mulher na indústria musical, teve que sexualizar seu corpo para se tornar mais desejável e vender sua música. As misturas de elementos visuais do cenário e figurino do clipe não são casuais, Rihanna, já com uma carreira de sucesso estabelecida, se coloca em uma posição de poder em que não precisa mais se submeter a certas situações desagradáveis: ela não é mais a plebeia e sim a rainha; ela não é mais a stripper que sobe e desce conforme a vontade dos homens, ela é a dona do clube.



Figura 41: Na imagem a cantora Rihanna no clipe de Pour it up (produção Mike Will make it; 2012).

A partir dessa análise, elementos como o trono, a peruca e a sandália ganham novos significados no contexto geral, que se divide em dois segmentos: a stripper e a rainha, e como intersecção dos dois, a burlesca (Vide figura 30). Na estética stripper a sandália pleaser de poledancer é o que mais chama atenção, sua estamparia feita de dólares é metáfora do desprezo por algo que possuído em abundância, não tem mais importância; a tanga jeans rasgada mostrando a calcinha é um elemento erótico forte no figurino, e as luvas de couro pretas com unhas postiças são o casamento perfeito entre o fetiche (couro) e o *trash* (unhas postiças enormes são comuns entre as strippers americanas).

O Glamour da realeza pode ser lido nas joias de sua gargantilha, brincos, anéis e cristais que adornam seu soutien e pasties; o casaco de pele que se torna símbolo de riqueza, poder e abundância; a peruca que mistura referência de modelo anos 1920, com cachos e tonalidade que remetem a aristocracia da corte francesa; o trono em que ele assume uma postura de rainha e gangster.

O figurino extremamente glamouroso e extravagante de *Pour it up*, levanta um questionamento: se no *street style* da “realeza do rap” as produções se tornam cada vez mais caras e ostensivas, qual escala o entretenimento deve usar para mensurar produções cinematográficas, figurinos de musicais, shows e cabarés burlescos, antes ícones do Glamour e ostensividade? Nos palcos e nas telas de cinema, o figurino volta seu olhar para as décadas do século passado, criando releituras e misturando referências historicamente imprecisas para produzir determinado efeito de sentido no espectador.

No novo milênio, música eletrônica pode ser trilha sonora de uma festa frenética e megalomaniaca regada à bebidas ilegais durante os anos 1920 (O Grande Gatsby; 2013); sonhando, uma adolescente do Upper East side, pode se ver no papel de Marilyn Monroe em “Diamonds are the Girls best Friend”, enquanto sua amiga e rival, caracterizada como Audrey Hepburn em “Bonequinha de luxo”, rouba seu homem (Gossip Girl; 2007); relembando sua história, um Elton John dos anos 70, pode dançar em uma orgia coreografada de uma boate, ao som de uma versão *dancehall* de sua música “Bennie and the Jets” (Rocketman; 2019). Improbidade contextual é o que coloca o entretenimento dos anos 2000 na posição de propiciar a execução do impossível, sendo o Glamour elemento fundamental na realização de um “sonho”.

A democratização da informação e disponibilidade de repertórios online possibilitou uma maior liquidez de interpretação das referências, ter um número musical ambientado em uma festa ilegal dos anos 20, com trilha sonora de música eletrônica é uma licença poética que funciona, pois a ilegalidade e o frenesi como escapismo da realidade cria uma ponte entre os cabarés e as raves. Baz Luhman, o diretor de *Moulin Rouge*, *Grande Gatsby* e *Romeu + Julieta*, usou desse método de ambientação para aproximar contextos históricos do público jovem; tendo como ferramentas figurinos meticulosamente glamourosos, músicas atuais, festas ostensivas e um amor impossível, em 2001, com o lançamento de “*Moulin Rouge – amor em vermelho*” o diretor reviveu o gênero Cabaret para os *Milenials*.

Os figurinistas de *Moulin Rouge* Catherine Martin e Angus Strathie, além de idealizarem peças visualmente bonitas também foram responsáveis por

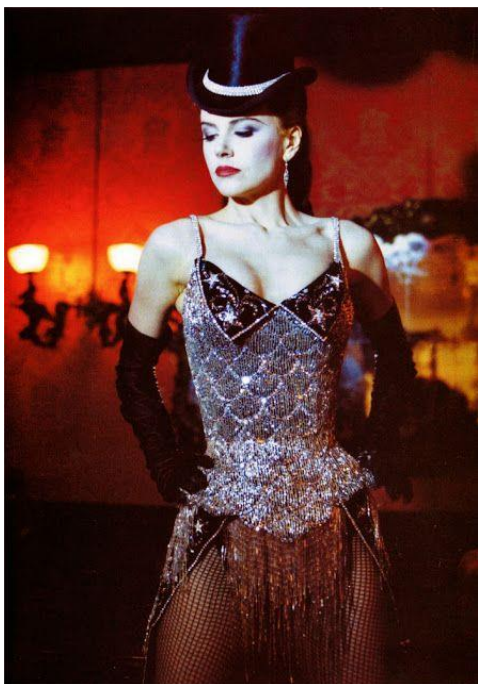


Figura 42: Na imagem, Nicole Kidman como Satine em *Diamonds are the girls best friend* (*Moulin Rouge*, 2001).

produzir um figurino repleto de signos e detalhes que através de cores, texturas e brilho mandam mensagens sobre a personalidade dos personagens no inconsciente coletivo. Como já foi explicado, o figurino é a primeira informação que a plateia assimila do número, e foi partindo dessa lógica que eles construíram o look da primeira aparição da protagonista Satine, pensando que Christian (seu par romântico) não era apenas um personagem, mas um espectador da plateia que se encantaria pela visão da cortesã.

No início da cena Satine surge em um balanço, enquanto uma iluminação azulada é responsável por traduzir em sensação a frase de Toulouse Lautrec: “É ela, o diamante reluzente”, ao

passo que a cortesã começa a cantar “Diamonds are the girl’s best friend”.

A primeira informação assimilada é a cartola (Vide figura 31), um signo da masculinidade que representa sua atitude perante os dançarinos homens: forte e dominadora (diferente da versão original performada por Marilyn); depois o brilho, que da mesma maneira que fora trabalhado no número de Dita Von Tease, é um índice da caracterização de diamante e símbolo do glamour; resgatando a informação da categorização de Cleópatra no livro “A arte da sedução”, as sereias são criaturas mitológicas fascinantes, que encantam e seduzem os homens, e no corpo de Satine, bordados em pedraria lembram por similaridade as escamas de uma sereia.

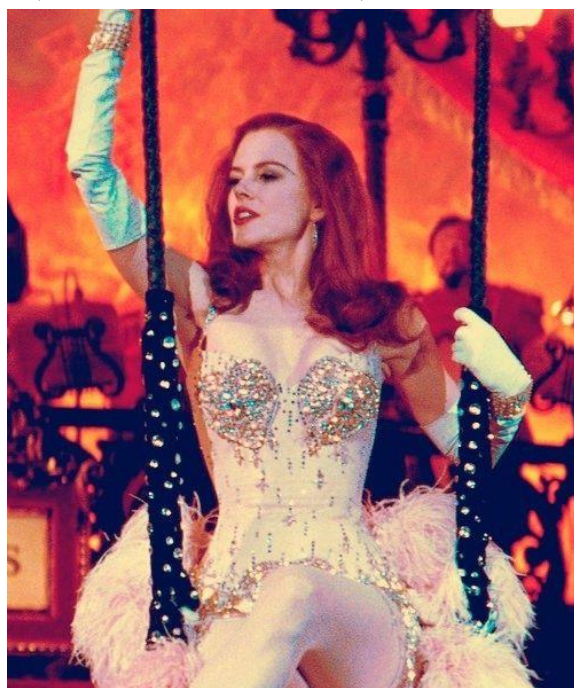


Figura 43: Na imagem, Nicole Kidman como Satine em *Diamonds are the girls best friend* (*Moulin Rouge*, 2001).

Além de todos os detalhes milimetricamente arquitetados, no figurino de



Satine existe uma falha de adequação temporal intencional e muito significativa, as prostitutas do *Moulin Rouge* em 1800 eram dançarinas de *cancan*, ou seja, elas usavam anáguas, ceroulas, cinta liga, meia e corset, ao colocar a personagem principal usando um body estruturado (característico das *pin ups* da década de 40), com silhueta que lembra um fraque masculino, brilho prateado em forma de estrelas e franja de *strass*, os figurinistas fazem uma declaração visual de que Satine não é como as outras dançarinas de *cancan*, ela é uma mulher à frente de seu tempo.

Pouco antes de trocar de figurino, Satine canta um trecho de Material Girl (Madonna) e então, coberta por leques de plumas e dançarinas, se transforma em uma personagem mais leve e doce (Vide figura 32): Corset rosa claro com dois corações de *strass* bordados nos seios e pélvis; quatro estolas de plumas rosa nos quadris, luvas brancas com braceletes de cristais e cabelo solto, voltando ao balanço para seu grã finale.

Além da produção icônica da aparição inicial de Nicole Kidman, a equipe do filme *Moulin Rouge* também foi responsável por uma estratégia de marketing que se tornou tão importante quanto o próprio longa, o clipe “Lady Marmalade”. Uma regravação da música cantada originalmente pela diva dos anos 70 Patti LaBelle, Lady Marmalade ganhou uma versão interpretada pelas vozes contemporâneas: Mia, Lil Kim, Pink, Christinna Aguilera e Missy Elliot, que conquistou o público adolescente com sua letra, figurino e coreografia provocantes.

A participação de Christinna na trilha sonora de *Moulin Rouge* foi um marco da mudança sonora e estética da cantora que estava por vir: deixando para trás sua personagem *over*, extravagante e suja (Dirty; 2002) e se apropriando da estética das *pin ups* dos anos 40 (Back to basics; 2006), Aguilera se transforma em um ícone da cultura Vintage do novo milênio.

Maquiagem que resgatava a beleza das grandes Divas do cinema, cabelos volumosos, roupas glamourosas, uma voz potente, harmonia sedutora e um arranjo musical recheado de trompetes; essa foi a receita de sucesso que, somada à ignorância geral quanto ao tema Burlesco, colocou Christinna Aguilera

na posição de representante da cultura cabaré e Burlesca na mídia. Por isso, quando em 2010 o diretor Steve Antin lança um musical ambientado em um cabaré Burlesco contemporâneo, não foi nenhuma surpresa que Christinna Aguilera fosse escalada para o papel principal.

Um verdadeiro caso de amor e ódio entre as artistas burlescas o filme que conta com Cher como dona do cabaré gerou comoção, adoração e controvérsia. Entre seus pontos positivos a trilha sonora cativante e coreograficamente interessante; coreografias frenéticas e elaboradas; figurinos fabulosos e sensuais desenhados por Michael Kaplan. Entre os negativos, um enorme erro de contexto: a classificação indicativa baixa não permitiu o elemento principal do Neo Burlesco o *strip tease* - que resulta no seminu representado pelos mamilos cobertos por *pasties* - ou seja, a mídia finalmente dava visibilidade mundial ao nome Burlesco, porém poucas pessoas realmente sabiam do que ele se tratava.



Figura 44: Cena "Dr Long John" do filme Burlesque; na imagem a atriz Kristen Bell com as bailarinas do filme vestidas de dentistas.

O filme Burlesque conta a história da aspirante à estrela Alice (Christinna) que viaja para Los Angeles em busca do sonho de ser cantora e acaba encontrando o clube Burlesco de Tess (Cher); Alice entra no *cabaret* atraída pela dançarina Coco que ajeita sua meia 7/8 do lado de fora da janela de maneira provocativa, elas se olham, sorriem, e encantada pela figura Ali entra na toca do coelho e se depara com um show de boas-vindas que parece feito para ela: as bailarinas dançam enquanto Tess apresenta cada uma para a plateia através de uma música que tem como refrão: "Mostre um pouco mais, mostre um pouco menos, adicione um pouco de fumaça, bem-vindo ao Burlesque".

A música é uma metáfora do que é o Burlesco, apresentada em um número em que as performers não tiraram a roupa: uma maneira sutil de insinuar o tema de maneira sinuosa, assim como outras apresentações do filme, por



Figura 45: Imagens retiradas do número “Guy that take his time” do filme *Burlesque* (Steve Antin; 2010).

exemplo, o número de contorcionismo erótico com senso de humor semelhante ao filme *Cabaret* de Liza Minelli e as Dentistas eróticas que se apresentam no número *Dr. Long John Blues* (Vide figura 33).

Além da ideia do strip tease proposto de maneira sutil na música interpretada por Cher, no número de contorcionismo e no Blues, a cena “Guy that takes his time”, é a que mais se aproxima do que seria um número *Neo Burlesco*, porém por ser um quadro secundário e não haver explicações durante o filme, dá a entender que na cena trata-se de um número ousado que é exceção à regra.

A performance começa quando, em cima do piano, Ali emerge de dentro de uma concha formada por leques de plumas brancas (Vide figura 34), ela usa uma peruca com corte estilo anos 20, cílios postiços inferiores e superiores que lembram a beleza proposta pela década, iluminador em tom branco perolado bem como seu salto alto *peep toe* e lingerie cravejada de pérolas que

se penduram e formam colares. A música fala sobre uma “garota” que busca um

amante que vá com calma, ou seja, Alice é uma mulher que se liberta de sua concha para falar sobre o que gosta e como gosta na cama, o número é uma representação dos direitos de prazer da mulher e o glamour da cena se encontra em um figurino, ambientação e beleza que transformam Alice na própria pérola.

A música segue enquanto ela provoca a plateia e banda, quando a parte de cima de seu figurino voa por cima do público (como se algum cabo a tivesse puxado) ao mesmo tempo que Ali se cobre com os leques de pluma; ao longo da coreografia o mesmo acontece com a calcinha ao passo que a artista continua escondendo seu corpo deixando a surpresa para o *grand finale* da música: Ali aparece atrás do aparelho de som que cobre suas partes íntimas e que por similaridade lembram os seios e ventre (nesse caso aceso) da mulher, enquanto as dançarinas de fundo seguram os leques atrás de Ali de maneira que pareçam asas.

A partir de 2010, com o sucesso do filme, o tema Burlesco e sua estética glamourosa acabou conquistando um público mais jovem e ganhando voz na mídia, ao mesmo tempo que contra cultura Drag queen encontrava seu ápice de popularidade e representatividade através do *Reality Show* Rupaul's Drag Race. Passando por um processo similar ao dos artistas do novo milênio, as 11 temporadas de sucesso do Reality forçaram uma superação de forma e conteúdo constante, tanto da produção quanto das participantes.



Figura 46: Na foto, a Drag Queen BenDeLaCream. Imagem retirada do clipe da terceira temporada de Rupaul's Drag Race All Stars, primeiro episódio (2018).

Com desafios cada vez maiores e mais complexos, a cada temporada as Queens tem que trazer uma bagagem maior de talento e principalmente repertório para as tarefas criativas e glamourosas, o que propiciou um ambiente em que a estética dos clubes noturnos de Drag flerte com outras referências, entre elas a do Cabaret e Burlesco, agora em ascensão; a união da cultura Drag com o Burlesco acabou se tornando um casamento de sucesso que teve como resultado três filhas: a primogênita comediante BenDeLaCream (Vide figura 35); a caçula, Farrah Moan; e a do meio rainha do





Figura 47: Na imagem Farrah Moan na premiere da décima temporada de Rupaul's Drag Race, imagem disponível no site da emissora Logo Tv.

Ela veste um figurino típico das Show Girls: corset bordado em pedrarias, plumas nos ombros e cintura, arrando de cabeça extravagante com penas, e brilhos.

Sua maquiagem, similar à de Aguilera no poster do filme *Burlesque*, indicam a admiração da Drag Queen pela cantora; os tons de rosa pastéis bem como a silhueta, lembram por similaridade o figurino usado por Lucille Ball nas Folias de Ziegfeld, além de serem signos da doçura e inocência da artista Farrah.

Burlesco Violet Chachki.

A primeira, conhecida por sua veia cômica e números que flertam com o Burlesco, DeLa logo no episódio inicial de *RuPaul's Drag Race All stars* fez questão de mostrar suas inspirações na *commedia dell'arte* apresentando um número Burlesco hilariante em que vestida de corset, short *hotpant* nude e um soutien com pasties costurados, ela realiza um strip eterno de soutiens em que a cada camada os pasties estão de um jeito: dois, um, ora se perdem, ora reaparecem nas costas, chegando ao ponto de vários e terminando com dois pêndulos gigantes nos seios.

A segunda, representando o Burlesco como manifestação cultural estética, a glamourosa burlesca fã de Christinna Aguilera, Farrah Moan, conquistou muitos fãs com suas produções e figurinos ostensivos. Farrah construiu uma carreira como show girl em Las Vegas, *instagramer* de sucesso e sua noção de moda impecável produziu looks extremamente glamorosos e trabalhados durante a temporada, o que a transformou em uma voz potente que replica ao público jovem um pouco da cultura

Drag e Burlesca através do visual.

Por último, Violet Chachki, a vencedora da 7ª temporada de Rupaul, uma Drag Queen com personalidade e identidade marcante, linguagem individual que a fazia se sobressair aos desafios e repertório vasto: inspirada pela história da moda, burlesco e fetiche, Violet ficou conhecida como uma *Rainha Fashion*. Um de seus looks mais marcantes foi o de desfile com a temática “Death Becomes Her” (a morte se torna ela) em que as participantes tinham que bolar visuais

condizentes com a sua possível morte (Vide Figura 37).

Violet ganhou os jurados com o look fetichista Burlesco que contava com: sapato meia pata de salto agulha, meias 7/8, liga, soutien rendado, colar que lembra por semelhança uma coleira, penteado anos 40 e um corset extremamente apertado na cintura que somado à maquiagem cinza e ao tubo de oxigênio criam uma relação indicial em que associamos o corset a causa de sua morte: uma imagem condizente ao alterego *fashionista* de Jason Dardo: um suicídio em nome da beleza.

Depois de sua participação no programa, a artista ficou cada vez mais exposta à mídia e aos seus fãs que, acostumados a seus looks impecáveis, se tornaram insaciáveis, desejando e cobrando mais de suas apresentações, o que fez com que a artista buscasse tornar suas aparições estéticas cada vez mais suntuosas, apresentando o Glamour lido de maneira inusitada como no universo Drag/Burlesco.

Além de shows e performances, Violet possui uma carreira como cantora e modelo, estrelou campanhas de Jean Paul Gaultier, Prada e saiu em inúmeras matérias de revistas de moda; em 2019, quando perguntada pela Vogue online “o que define seu estilo?”, a artista respondeu: Vampiresco, Glamouroso e Luxuoso.

Pensando na auto descrição da artista, foram selecionadas imagens da Burlesca Violet Chachki em dois momentos de sua personagem. Na primeira imagem (Vide figura 38) ao receber a coroa de ganhadora da temporada de RuPaul's Drag Race, Violet opta por um figurino claro com elementos que remetam a realeza, para mostrar para o público que a coroa pertence à ela; na segunda (Vide figura 39) a fetichização de uma produção vampiresca.

No episódio de RuPaul (Vide figura 38), Violet tem sua silhueta afunilada por um corset nude, ancas aumentadas pela mesma estrutura usada para remontar uma manga bufante que lembra por similaridade as mangas dos



Figura 48: Na imagem a Drag Queen Burlesca Violet Chachki, durante o episódio "Death becomes her" (2015).



Figura 49: Na imagem Violet Chachki durante a coroação de RuPaul's Drag Race, sétima temporada (2015).

vestidos reais. A estrutura é coberta por um tule branco bordado por cristais e chattons lavanda e roxo concentrados em sua gola, mangas, seios, quadris, pélvis e antebraço de suas luvas, se espalhando de maneira mais administrada pelo resto do corpo. Violet usa peruca e batom do mesmo tom de sua roupa, e, segurando um cetro, olha seus *súditos* de cima.

Na segunda imagem (Vide figura 39), o elemento Burlesco se faz presente novamente pela silhueta que indica um corset apertado ao máximo; os olhos marcados em delineado que lembra as linhas de seu vestido, somada à

base mais clara de sua pele, coque folgado com duas mechas roxas frontais, sobrancelhas finas e altas acentuam o teor vampiresco da produção. O vestido produzido em látex traz ao look elementos fetichistas, a textura do látex usado em duas tonalidades acentua a ilusão de corpo feminino e cria a intensão de transparência, sendo seu design inspirado na coleção de Thierry Mugler de 1995 (Vide figura 27) um atestado do repertório e paixão pela moda da artista.

A partir da análise de ambas as produções de Violet, podemos compreender que o vampiresco e luxuo representam uma tendência estética que atua na fetichização do gótico e sexualização do obscuro como ferramenta de poder, colocando a morte e o sexo no mesmo



Figura 50: Na imagem a artista Violet Chachki para produção pessoal em suas redes sociais. (fotografada por Guillaume Thomas, com figurino de VinNoir Latex).

patamar, já o Glamour é o que dá o tom de elevação, superioridade e refinamento nas suas produções, transformando conceitos tão carnavais quanto a morte e a luxúria em algo divino.

Essa definição do estilo pessoal de Violet a transforma em uma metáfora da transição estética entre este segmento, Glamour, e o próximo, Fetiche. Vimos ao longo do capítulo que os dois conceitos antagônicos são responsáveis por caracterizar o figurino, auxiliando assim no desenvolvimento e afirmação do personagem/alter-ego da artista Burlesca.

O Glamour ao longo da história significou o divino, o nobre, o celestial, o etéreo, o poder e a riqueza; no figurino Neo Burlesco, o conceito usado com propósito de ostentar e enriquecer visualmente funciona como signo de adequação contextual de uma forma de arte que se utiliza de referências artísticas do passado: como por exemplo o arranjo de cabeça de Farrah Moan inspirado nas Folias de Ziegfeld, ou as inúmeras releituras de *Diamonds are the girls Best friend* (Madonna, Moulin Rouge e Gossip Girl).

A partir do momento que o Glamour é usado para adequar o tema ao número e ao mesmo tempo caracterizar um corpo erótico, insinuante, que seminu, dança, despe, provoca e faz rir, automaticamente a Glamourização da produção é responsável por distanciar e, através da opulência estética proposta, criar uma aura de superioridade que irá sustentar a personagem e “proteger” uma artista em posição de seminudes, vulnerabilidade.

Portanto, Glamour e Fetiche são conceitos que precisam coexistir para que o Burlesco se apresente em sua plenitude, já que Burlesco sem Glamour é apenas um strip tease, ao mesmo tempo que o Burlesco sem fetiche é um número de *showgirl* em Las Vegas.



## Capítulo terceiro: Fetiche e Desconstrução

Quando se fala em fetiche, o primeiro autor que costuma ser lembrado é Sigmund Freud, dado o papel que o fetiche desempenha em sua teoria da sexualidade. Uma vez que este trabalho se localiza no campo da comunicação e da arte, não seguiremos por esse caminho, mas, sim, para uma visão mais cultural e semiótica do fetiche. Isso não significa minimizar a importância da contribuição freudiana sobre o tema, como o fez Dita Von Teese, na debochada passagem abaixo.

Sigmund Freud alegou que fetichização tem algo a ver com o medo de um jovem menino de ser castrado como sua mãe [...] Freud danadinho. Eu apresento a análise como evidência que o famoso psiquiatra estava possuído por suas próprias diabólicas fantasias. (Dita; 2006, p.15).

A palavra *fetish* (Fetiche em inglês) aparece no dicionário de língua inglesa como uma variação da expressão portuguesa *feitiço* (Sebeök; 1998, p.117); ao longo da história colonizadora, feitiço foi usado para denotar os charmes estéticos da população africana; como parte do homem e natureza, a cultura e religião acabaram sendo associadas também à expressão com sentido de “charme”.

Devido a incompreensão portuguesa em relação aos “mistérios” da crença africana, feitiço passou a significar também magia e sobrenatural, sendo aos poucos utilizada no contexto religioso geral. No capítulo sobre fetiche do livro *A sign is just a sign*, Janos Sebeök, após criar a ponte entre o Fetiche e a religião, reparte -a em três grupos: sacramentais, proféticas e místicas, usando do ideal do objeto divino para extrair o significado de fetiche na origem das religiões (Sebeök; 1998, p.117).

O objeto em torno do qual o divino se manifesta pode ser um objeto inanimado, como estátuas, santos e cruzes; animado, como a árvore, ou o animal sagrado; ou o processo, chegando o autor a pontuar o movimento em si, danças e rituais sagrados (Sebeök; 1998, p.117).

O fetiche, sexual e erótico como conhecemos atualmente, parte da definição de objeto divino, sendo este, algo que desperta “encantamento sexual” (Sebeök; 1998, p.118), porém, tratando-se de uma manifestação cultural e artística, que trabalha com o corpo e o sensual, o encantamento sexual no fetiche Burlesco, também se faz presente no processo, no movimento, na dança, no ritual.

No capítulo anterior, vimos que a caracterização do Burlesco em sua construção conta com elementos do Glamour, Fetiche e Desconstrução. Sendo o Glamour em suas origens o potencial divino, o distanciamento e a realeza, enquanto o Fetiche o potencial erótico e carnal, naturalmente compreende-se uma polaridade nos conceitos: o figurino se coloca no lugar do Glamour, enquanto a dança e o strip tease no Fetiche. Mas essa ideia é irreal, existem elementos do Fetiche no Glamour do figurino, seja de maneira conceitual ou estética.

Esteticamente o fetichismo usado na dança Burlesca resgata as origens etimológicas da palavra de “charme” e mistério, os signos visuais do fetiche possuem o papel de propiciar, através da sinestesia e associação sígnica, imersão em uma fantasia que foi feita para se tornar realidade, sem represálias ou julgamentos sociais. Podendo assim ser classificado como um encantamento sexual despertado pelo movimento do corpo, mas também pelos elementos visuais do figurino, o estilo.

Fetish é, sobretudo, um determinado estilo de vida que envolve alguns aspectos da comunicação metropolitana que se pratica nos cenários noturnos. Um mix entre moda, arte pública, design, body-art, transgressão social. (Massimo; 2015; p.91).

Ao colocar o Fetiche no patamar de “estilo” é possível enxergar como o diálogo entre este e o universo burlesco funciona. A seminudes do burlesco é um ato político de transgressão social que ao mesmo tempo tem valores artísticos; a moda é lida através de um contexto gerando uma estética específica para cada número; e a partir do momento em que a dançarina se encontra no

contexto burlesco, em paralelo acontece um processo de descoberta pessoal em que a artista passa a enxergar seu corpo como uma tela em branco, daí as intersecções entre o universo burlesco e a *body-art*, já que muitas burlescas não só são tatuadas como são tatuadoras.

Reforçando a conceituação do fetiche Burlesco como encantamento sexual estético e ritual, podemos destrinchar os segmentos, para compreender como o fetiche se manifesta. O primeiro, estético, está presente no potencial sígnico, simbólico e indicial no figurino, pois cada elemento da roupa evoca um significado, que contextualizado através do número, passará uma mensagem ao público, caracterizando assim a personagem e despertando encantamento na plateia; o segundo no ritual de despir, nos movimento lidos pela música e na expressão e intensidade.

O fetiche visual do figurino e o ritualístico presente no strip são elementos que se conectam de maneira espiralada durante a rotina, ora a dançarina se moverá de maneira a deixar o conteúdo de seu personagem ser absorvido, ora ela desconstruirá essa imagem retirando outra peça de roupa, brincando com o foco do espectador com o objetivo de gerar uma comoção, ou encantamento.

Durante o trabalho com os signos do fetiche no desenvolvimento do figurino, muitas das referências vêm do BDSM - sigla em Inglês desenvolvida para agrupar práticas sexuais que envolvem *Bondage* (Amarração): prática fetichista que consiste em obter prazer em amarrar ou ser amarrado pelo parceiro, alguns métodos, como o japonês *Shibari*, transformaram a amarração em arte, com nós complexos que geram efeitos visuais e sensoriais prazerosos; *Discipline* (Disciplina): segmento que representa as fantasias relacionadas à punição e castigo entre o Dominador e o Submisso; *Domination* (dominação) e *Submission* (submissão): relação em que uma pessoa exerce influência de poder sobre a outra, que, por livre e espontânea vontade, obedece tarefas que podem ser sexuais ou não; *Sadism* (sadismo) e *Masochism* (masoquismo): polos opostos na tendência sexual que busca prazer na dor, o Sado é aquele cujo prazer se instaura em infligir dor, e o Masoquista aquele se excita em sentir dor (Shakti; 2008, p.10).

As inúmeras categorias de fetiches existentes são traduzidas em estéticas, que apesar de carregar signos, índices e símbolos das práticas, são suavizadas do potencial sexual e erótico ou seja, o BDSM com valor de “objeto vivo” é apenas uma preliminar, o verdadeiro objeto do encantamento sexual da plateia, continua sendo a identidade visual e o ritual da performance (Canevacci; 2015, p.14).

Além da estética BDSM muitos estereótipos de fantasias sexuais são utilizados para resgatar, através de signos do figurino, conceitos, permitindo que a plateia faça uma leitura signo/simbólica: pré-conceituando o caráter e profissão da personagem; e/ou indicial do número, presumindo seu dilema, história e o enredo da apresentação Burlesca.

Entre esses estereótipos se encontram: “a enfermeira”, “a empregada”, “a policial”, “a bombeira” etc. Por serem estereótipos perpetuados pelo entretenimento sexual masculino, as fantasias criadas em contextos extremamente machistas são carregadas de significados que *objetificam* a mulher, ou seja, a fantasia de enfermeira, por exemplo, possui um símbolo de cruz vermelha que facilmente a identifica como tal, e que, ao ser associada ao contexto sexual significa que ela vai “cuidar do paciente”, ou seja, servir e agradar o homem.

A objetificação feminina no entretenimento masculino é também responsável por criar estereótipos sexuais, colocando “a empregada” em uma posição submissa ao homem e “a policial” como a *dominatrix* assumindo o controle da situação; mas, ao contrário da indústria pornográfica, o Burlesco não é uma forma de entretenimento majoritariamente masculina, o sexo não é o produto a ser vendido e a sensualidade não está separada da comédia, o que configura uma nova dinâmica aos figurinos fetiche estereotipados encontrados em *sexy shops* pelas ruas.

Ao ser canalizado para um show Burlesco, o estilo e estereótipos fetichistas são reproduzidos para encantar e passar uma mensagem à plateia sobre o contexto do número ou caráter da personagem, independente se essas ideias serão perpetuadas ou desconstruídas; Além do desenvolvimento da

narrativa, o figurino fetichizado possui o papel de brincar com a percepção do público, que é colocado em uma posição *voyerista* diante da burlesca.

Muitas das práticas fetiche e BDSM envolvem experiências táteis, porém ao contrário dos clubes de strip tease - em que muitos clientes acabam tendo contato físico com as bailarinas em *lapdances* e ao colocar a gorjeta no corpo da stripper - nos cabarés burlescos tocar a bailarina não é uma opção. Quando a visão e a audição são os únicos sentidos disponíveis, o figurino tem a responsabilidade de fornecer uma experiência extra-sensorial, que a plateia possa associar o audiovisual a determinada textura, cheiro e sabor.

Um exemplo dessa experiência seriam os signos em números que remetem à figura de Dominatrix; O *Spanking*, por exemplo, é uma prática BDSM que visa ao prazer através de palmadas/chicoteamento nas nádegas, ato que ao ser midiaticizado com frequência acabou se tornando um dos ícones do sadomasoquismo. A ação atiza a libido no contato da mão/chicote com a carne, contudo, como já foi explicado, a burlesca não toca “o outro” (a não ser que haja um aviso prévio ao participante), por isso essa leitura fica por conta do som do chicote de couro estalando no chão, que faz o público pular com o susto e vibrar de excitação.

Levando em consideração a estética fetichista que desperta encantamento sexual através do figurino, foram selecionados alguns elementos, que além de *glamourisar* o look, propiciam essa sinestesia (tátil, áudio e visual) que aproxima a plateia da artista, experienciando o fetiche na posição voyeur em que se encontra. A seleção se inicia com aviamentos que criam textura, passando pelos acessórios, chegando ao clímax nas clássicas *lingeries* e terminando com os pasties, sendo a própria ordem uma mimesis do strip tease.

A simbologia presente em elementos que caracterizam o figurino baseia-se em um contexto histórico que, a partir de uma convenção social, transformou-se em um senso comum, por exemplo, a franja é uma textura que remete às melindrosas. A mulher melindrosa é um clichê da década de 20, de mulher livre, festeira, de estilo progressivo com postura e atitudes até então caracterizadas como masculinas.

O estereotipo da melindrosa bem como o próprio movimento bagunçado da franja, foi responsável por atribuir ao aviamento uma ideia de mulher livre, solta, divertida, independente e imprevisível, capaz de virar o mundo de cabeça para baixo e fornecer aventura por apenas uma noite. Além do valor simbólico projetado em números burlescos *vintage* de *Charleston* as franjas são utilizadas em números de *Bump'n Grind*, sendo rotinas que utilizam o quadril, peito e cintura para movimentos requebrados sensuais, o uso das franjas em vestidos, collants, saias e tops ajuda a acentuar o movimento e criar uma imagem fluida, gerando uma reação em cadeia no movimento que é agradável ao olhar.

Outro exemplo de textura comum no burlesco são as plumas, presentes em arranjos de cabeça, leques, boás e robes glamurosos, as plumas são imediatamente associadas aos pássaros, por isso aludem a uma

simbologia de leveza e liberdade romantizada, bem como atribuição de um teor exótico ao número. Além de visualmente interessante, as penas também são associadas às cócegas, memória afetiva idealizada a partir dos desenhos animados, transformada em fetiche sexual e comercializada através de kits eróticos que brincam com os sentidos.

O elemento tátil das plumas é facilmente associado pela plateia através da imagem do roçar no corpo da artista, as plumas representam uma sensualidade menos bruta e mais fluida, dando uma característica mais fantasiosa ao número, a própria densidade das plumas impede que os movimentos sejam acelerados, pois ela demora mais a se mover e parece flutuar.



Figura 51: Na imagem a artista Burlesca Josephine Baker no Atelier Sautier (autor desconhecido; meados de 1920). Na fotografia a bailarina posa sob uma escada, sentada em cima de um leque de plumas com a sua altura de diâmetro. Ela veste um collant com recortes laterais e decote profundo, que, pela refração da luz se pressupões ser bordado em pedrarias. Os leques aqui são signos da abundância e exuberância.

Porém essa mensagem pode ser ressignificada quando as plumas e penas são deslocadas para acessórios de cabeça, colares e ombreiras, produzindo um número mais animalesco que, a depender da cor, pode trazer tanto a festividade do carnaval brasileiro ou *cropover* barbareense, quanto um tom sombrio como uma representação de corvo.

Com a festividade animalesca das plumas, passamos do segmento das penas a outro universo cheio de glamour, fantasia e possibilidades, fator indispensável para o figurino de palco, o *brilho*, vem em diferentes formas, tamanhos e valores; entre seus inúmeros significados, o valor agregado é o que o torna indispensável, trazendo ao número o glamour necessário para caracterizá-lo como preciosidade, sendo o fetiche não só sinestésico mas um conceito de fetichização do poder e riqueza; a textura e sua refração da luz transformam o movimento em algo fantasioso e ludibriante, sem o *brilho*, o figurino burlesco seria apenas uma lingerie.

Por burlesco, se tem entendido, gostar de brilhar e ser esplendoroso de alguma forma. Tudo pode ser enriquecido e enfatizado com a ajuda de pontos de luz estratégicos, sejam eles lantejoulas ou strass, não importa. (Julie; 2016; p. 163).

Catalogar esse segmento como o *brilho* é extremamente vago, porém eficientemente abrangente, por isso, serão explicitadas subcategorias de pedrarias, para assim compreender o seu significado e, portanto, o fetiche que cada uma carrega. As pérolas, por exemplo, por serem encontradas no fundo do mar resgatam valores do misterioso e inalcançável, são automaticamente relacionadas às sereias, e utilizadas em números temáticos anos 20, remetendo a figuras como Chanel, dando um tom de mistério, romance e classe.

No mito as sereias são criaturas metade mulher metade peixe, que atraem com seu canto os marujos solitários para o fundo do mar, representando os perigos daqueles que se aventuravam pela promessa do novo, sendo, portanto, um símbolo de sedução mortal. Essa aproximação de conceitos como: a vida, o sexo e a morte, foi responsável por criar uma aura de encantamento fundamentada nos opostos em torno da figura da sereia, reafirmada por uma aparência que se constitui de um conceito grotesco híbrido classificado no livro

*Império do grotesco* como “fisiognomonía” (Sodré; Paiva; 2002, p.23), atribuindo características animais ao homem, no caso da sereia a fluidez, profundidade e frieza do peixe.

A própria origem da pérola é fascinante, a concha com seu brilho furta-cor natural e sua capacidade de transformar sujeira em algo precioso são um lembrete constante da beleza por trás dos mistérios da natureza. Quando ressignificada para um contexto sexual, a concha é associada ao órgão



Figura 2 Dita Von Teese durante o show: “Dita Von Teese and the Copper Coupe Burlesque Revue” no Queen Elizabeth Theatre (Foto por Kaylin Idora); Na foto podemos observar uma concha de tamanho descomunal, e no seu centro a artista que, com o figurino cravejado de pérolas que se mesclam à sua pele pálida, assume uma atitude e postura que apesar de passivas demonstram uma certa ousadia e sedução, revivendo os valores de delicadeza, profundidade e romantismo atrelados ao desejo que o objeto desperta. Dita é a própria pérola.

reprodutor feminino, sendo a pérola o “tesouro escondido”, “ponto G”, ou seja, o próprio clitóris. Devido aos significados atribuídos, a pérola, além de ser um elemento de caracterização de números sereianos, é comumente utilizada em representações de Vênus, a deusa da beleza e do amor; pintada por Botticelli como uma mulher branca e nua nascendo de uma concha sob as espumas do mar, a figura é uma alusão à beleza clássica e nudez

pura, que ao ser adaptada ao contexto burlesco tem o classicismo questionado e a pureza “apimentada”.

Passando para outro tipo de brilho, o Paetê além de produzir um efeito interessante no palco é também uma solução acessível para burlescas iniciantes. Comumente utilizado em números que remetem à cultura pop/disco e anos 70, o paetê é um coringa que muda o significado e função de acordo com a sua forma e contexto, além de fornecer um prazer sinestésico ao público.



Quando bordado em determinada forma, o paetê ajuda a dar volume e profundidade à roupa, criando uma ilusão; essa ilusão quando colocada sobre tecidos transparentes pode ser de nudez, ou utilizada para cobrir a nudez, em um jogo fascinante de mostrar e esconder; outra maneira de trabalhar esse volume é aplicá-lo em contornos que valorizem determinada parte do corpo como quadris e bustos, chamando o olhar do público para a parte em ênfase.

Ao ser aproveitado em sua forma grande e nacarada, o paetê cria um efeito visual que lembra por semelhança escamas, associando-se aos animais reptilianos e sua determinada simbologia, que, por serem animais de sangue frio, são comumente associados ao mal, falsidade e morte, sendo considerados predadores ardilosos, calculistas e venenosos; caminhando por esses símbolos, o paetê pode, por exemplo, ser utilizado para criar uma ilusão de sinuosidade e perigo relacionados a figura da cobra; além de sua característica animalesca, o nacarado resgata o mistério presente em criaturas mitológicas como a sereia, as lârnias (mulher cobra) e a própria medusa, criaturas tão sensuais quanto animalescas e traiçoeiras, sendo um signo do pecado e desejo atribuído à mulher, do perigo fetichizado e da exotização.

Além do efeito visual, o paetê possui um valor sonoro e tátil quando utilizado através de tecidos bordados, ou em franjas, os movimentos requebrados fazem com que os discos se choquem uns com os outros e a roupa produza um som de chocalho agradável ao ouvido do público; O elemento tátil pode ser também atribuído a sua mais nova releitura, o paetê dupla face, tornando o ato de “se tocar” algo esteticamente agradável e visualmente prazeroso, já que o esfregar das mãos no tecido, faz com que o disco vire e mude de cor.

Outra forma de glamourisar o figurino burlesco é aderindo ao chaton; utilizado para construir ilusões através do bordado, o chaton é uma pedraria que vêm em inúmeras formas e possui um brilho holográfico, ou seja, dependendo da posição a refração da luz terá cores diferentes. Devido às suas propriedades da refração da pedra - os brilhos *furta-cor* são normalmente associados à figura

da sereia e extraterrestres - ajuda a caracterizar as produções futuristas, com referências sci-fi ou criaturas fantásticas como fadas e unicórnios.

O Chaton em si não é fonte de fetiche, porém ele ajuda a ambientar e caracterizar um elemento de contexto fetichizado, pois tanto as temáticas futuristas quanto as sci-fi têm origem no geek (*nerd*); fundamentado através de histórias em quadrinhos, desenhos e jogos. O universo geek foi originalmente pensado para o público jovem masculino, por isso, as personagens femininas, ainda que fortes e heroicas, sempre foram extremamente fetichizadas: roupas de látex, salto alto, seios grandes, cintura fina, bumbum marcado e cabelos ao vento,

caracterização responsável por despertar fetiche até em personagens extraterrestres, resultando em uma onda crescente de cosplay em que jovens transformam a fantasia em realidade. A proximidade do mundo geek com o fetiche é tão evidente que existem shows burlescos específicos com temáticas de quadrinhos, filmes, jogos e até festivais como o Geek Bomb, que em 2012 produziu um show burlesco temático Batman.

Por fim outra utilidade de aplicação do chatton, que converge com o do strass e swarovsky, são as pedras preciosas. Em 1953 Marilyn Monroe ficou conhecida por sua interpretação de “Diamonds are the girl’s best friend” no clássico de Howard Hawks “Os homens preferem as loiras”, sua imagem de *Blonde Bombshell* (termo em inglês usado para definir o perfil “mulherão” loiro), doce, ingênua e sensual, foi responsável por atrelar a aura do diamante a uma personagem que apesar de atrair todos os olhares, tem como único interesse as joias.



Figura 3: Cena do show Burlesco organizada pela plataforma de nu artístico americana, Suicide Girls, o "Suicide Girls Blackheart Burlesque Show", de 2018 (autor desconhecido); Na foto podemos observar duas mulheres de soutien, luvas e corset de tight lacing tendo como acessório principal um capacete de Storm Trooper, personagem da saga Star Wars que representa o coletivo de um exército; Um dos cosplays mais fetichizados na franquia pelo imaginário masculino, a fantasia brinca com a ideia de um exército de mulheres “gostosas”, elas não tem rosto (ou seja não tem personalidade) elas são apenas o corpo, o sexual.

Dentre seus vários significados, os diamantes são símbolo de status e representam a perfeição e imortalidade, signos que o colocam no panorama de objeto fetiche, conceito no qual o mercado de luxo foi perpetuado (Canevacci; 2008; p.15). Essa fetichização do diamante se tornou referência no entretenimento temático cabaret, sendo resgatado em filmes como *Moulin Rouge*, *Burlesque* e em shows *Burlescos* em que a Artista interpreta a própria pedra, como por exemplo o *Hourglass* de Dita Von Tease, sendo o Chatton, o Strass e o Swarovsky as pedrarias escolhidas para caracterizar o figurino.

Aqui separaremos o Chatton do Strass e Swarovsky, não por simbologia e sim por questões práticas; o Chatton apesar de seu custo baixo, tem um brilho extremamente intenso no palco, diferente de pedras com valor de joia, por isso, mesmo em shows grandes, com orçamento alto de produção e *Burlescas* famosas, o Chatton ainda assim é usado para números sobre diamantes. Para o Strass e Swarovsky que possuem um brilho discreto, com pouca refração de luz, fica a ideia de valor agregado, ostentação, preciosidade e raridade, por isso normalmente são usados por *Burlescas* famosas em shows menores, em que a plateia tem a chance de apreciar os detalhes do figurino, ou em seções de fotos.

Com o Swarovsky e Strass o segmento do brilho termina dando lugar às texturas criadas a partir de tecidos; usadas no figurino *Burlesco* para dar forma, volume, construir uma ilusão ou trazer sensualidade à peça. As texturas aparecem nos babados, rendas, tules, transparências e em tecidos de aparência plástica como o Látex, na tentativa de oferecer um fator sinestésico a roupa. Cada textura carrega um significado específico, portanto o seu uso é variável de acordo com o contexto do número.

Os Babados, por exemplo, são uma textura que automaticamente infantilizam a produção, remetendo ao conceito e ao estilo *Lolita*; Chamada pelo jornal *El País* como um “efeito da hippersexualização” das meninas (Carmona, 2017; online), o nome *Lolita* abrange tanto o estilo *Kawaii* (jovem e inocente) japonês quanto o problemático livro *Lolita* de Vladimir Nabokov, adaptado para o cinema em 1997 por Adrian Lyne.

Após a publicação do livro e popularização da segunda adaptação para o cinema, a expressão *Lolita* virou sinônimo de uma jovem *hipersexualizada*, sedutora e maliciosamente ingênua. O livro (Vladimir Nabokov; 1955) conta a história de Humber, um professor que aluga um quarto na casa de Charlotte Haze com quem pouco tempo depois se casa; Charlotte morre deixando para Humber a guarda de sua filha Dolores de 12 anos, a partir daí a jovem sofre uma série de abusos que culminam na sua fuga e encontro com outros pedófilos.

Por ter sua história narrada pela perspectiva do pedófilo o livro sofreu uma adaptação para o cinema (*Lolita*; dirigido por Adrian Lyne; 1998) em que a jovem Dolores é uma ruiva, com curvas despontando de seu corpo esguio (pois a atriz gravou com 17 anos) e temperamento provocativamente mimado; Para construir a caracterização da personagem, foi necessário desenvolver um figurino curto e justo o suficiente para despertar a curiosidade do corpo da atriz, porém com referências infantis que caracterizariam esse sentimento como algo errado, por isso, os babados em saias, shorts e tops se tornaram um elemento icônico no estilo *Lolita*.

Quando o estilo *Lolita* é relido pela cultura japonesa, nasce no *street style* de Tokyo o *Kawaii*, que hoje se tornou o ícone da fetichização infantil; dividido em classes de cores (o preto, o branco, o rosa e o azul), o estilo se apropria dos babados os coloca em proporções maxi e mistura outros elementos ligados a infância como os personagens de anime e jogos; pregando um corpo sem curvas, pele de boneca e comportamento infantil, as *Lolitas* japonesas ganharam espaço em um universo obscuro que *hipersexualiza* as meninas.

Independente do contexto ou referência, a fetichização da imagem da menina e a carga sexual em torno do saudosismo da infância é evidente, sendo o efeito de sentido produzido um tabu justificado que prende a atenção ao mesmo tempo que emana uma energia de perigo que segura o pé do espectador no senso do correto. Outro aspecto que acaba por alimentar esse tabu é a tão negada e repreendida sexualidade infantil, classificada pela psicóloga e terapeuta sexual Jordana Fantini (2018, online) como parte natural da descoberta das sensações corporais, a masturbação infantil ainda é um

processo de desenvolvimento que provoca desconcerto, repulsa e classificada por muitos como perversão.

Artistas como Lana Del Rey e Selena Gomez que apesar de maiores de idade possuem porte e feições joviais, chegaram a flertar com o conceito Lolita; no clipe de “Fetish”, Selena aparece usando um vestido amarelo de babados, molhada, com uma atitude que caminha entre a sensualidade, infantilidade e psicose, em uma alusão à cena do filme “Lolita” que Dolores tem suas roupas encharcadas pelos irrigadores; Após várias declarações ambíguas e clipes em que fazia par romântico com homens na meia idade, a própria Lana Del Rey lançou a música *Lolita*, brincando com o fato de ser uma ninfeta despertando desejo sexual em homens maduros.

Além do estilo Lolita, os babados são usados em números que representam a realeza nos períodos Barroco ou o Rococó, conhecidos pelo exagero e ostentação, os babados que retratam a pré-revolução francesa, apesar de serem usados por adultos tanto homens quanto mulheres, ainda assim carregam signos de infantilidade e irresponsabilidade atribuídos ao temperamento da nobreza. Em números que aludem aos cabarets franceses e americanos do velho oeste, os babados são transformados em barrados de saias, calcinhas e espartilhos, sendo um elemento indispensável na caracterização das dançarinas de *can can* e cortesãs; Em ambos os casos, o fetiche se encontra no ato do role-playing, prática que desperta prazer através da realização de fantasias interpretando papéis (Shakti; 2008, p. 97): representar uma cortesã em um bar no velho oeste, ou uma rainha que esconde um desejo ardente por baixo de tantas camadas de saias, são números que transportam a plateia para um contexto que nunca vivenciariam de outra maneira, é excitante pois não é real.

Outro tipo de textura que ajuda na caracterização da personagem é a renda; desenvolvida especificamente para a nobreza e o clero nos séculos XVIII e XIX (online), a renda passou por um curto período de crise nos anos 60, para ser revitalizada e lida através das lingerie; hoje o tecido rendado é uma escolha mais óbvia para significar a sensualidade, aparecendo tanto na primeira parte do

figurino (vestidos, saias, blusas e robes), quanto nos corsets, lingerie e até mesmo nos pasties.

Embora algumas regiões da França, da Bélgica e da Itália queiram para si a honra de terem sido o berço da criação da renda, existem duas versões sobre seu aparecimento. Claude Fraque refere-se a uma história que faz algum sentido: uma mulher de pescador, enquanto esperava por seu marido perdido no mar, começou a passar fios entre as malhas de uma rede. Desenhos foram surgindo, e teria nascido a primeira renda. (Pezzolo; 2008, p. 223,225).

O encantamento e imaginação são resultados da delicadeza detalhada dos fios que se tramam e transformam, construindo desenhos em um mundo de possibilidade, e a lenda urbana construída em torno do nascimento da renda deixa claro seu significado no imaginário coletivo: sonho. Sonhos de pureza que se materializam em um vestido de noiva; sonhos de fantasia que dão forma a uma túnica de ninfa; sonhos de trevas que engrandecem a gola que envolve o pescoço de um vampiro transformado no século XVI; sonhos eróticos que acomodam o corpo voluptuoso em uma camisola transparente.

Independentemente de suas formas e releituras a renda é responsável por enriquecer o figurino criando textura, os desenhos barrocos tramados em um fundo transparente podem tanto romantizar a produção quando sobrepostos, quanto despertar desejo e curiosidade pelas nuances de um corpo quase exposto. Usadas normalmente na cor preta, no burlesco as rendas são elemento fundamental em números que flertam com o gótico e o fetiche BDSM.

O termo gótico é usado para designar diversas manifestações artísticas e comportamentais; A arte gótica era fruto da sensação de triunfo da igreja católica sob o ideal romano, pregando um posicionamento de submissão diante de Deus, as construções góticas tinham como características principais as rosáceas, as linhas que elevavam o olhar para os céus, e a magnitude para fazer o ser humano sentir-se diminuto (online), sendo a catedral de Notre Dame um ícone das construções góticas. Na literatura, o gótico aparece em romances que representam o mistério e obscuro como nos clássicos: Frankenstein, de Marry



Figura 4 Na imagem a influencer e burlesca Gótica Queen of Hurts (Foto por grupo *Be a Bombshell*, 2019); influenciada pela contracultura gótica, punk, drag e dark cabaré, a brasileira deixa claro em suas legendas no instagram que usa das redes sociais para satisfazer suas fantasias estéticas. Na foto acima ela cria um cenário de descontração em que se diz estar papeando com seu “amigo” Nosferatu; as unhas postiças pontiagudas bem como seus dentes indicam agressividade vampiresca, o corset vinho com bojo cônico, assim como o modelo de Gaultier desenvolvido para Madonna, as joias e luvas trazem um ar de realeza para a produção, ideia perpetuada pelos camafeus que constituem o colar e pela coroa que adorna sua cabeça.

Shalley, que trabalha com o dualismo de vida e morte, a intelectualidade desenfreada que infla o ego e cega, e a conceituação de monstruosidade; e Drácula de Bram Stoker que instiga o imaginário coletivo trazendo um vilão construído a partir do perigo e sedução, transformando a experiência de morte num ato erótico de dor e êxtase, que compele todo o significado da tradução de orgasmo em francês “le petit mort” (a quase morte).

Hoje o estilo gótico corresponde um fetiche comportamental que envolve a palavra “moda” em toda sua completude: figurino, cabelo, maquiagem, estética, alimentação, ideais, entretenimento, locais e claro, modo. Os góticos modernos apreciam as origens e diferentes abordagens do estilo gótico, mas o que os coloca nessa caixa é principalmente a música e figurino que abraçam referências medievais, a tristeza, o macabro e sobrenatural. Visualmente o medieval é retratado a partir das mangas longas e pontudas e decote canoa; o macabro é resgatado através de uma identidade

quase vampiresca representada pelo tom de pele propositalmente pálido, maquiagem carregada, rendas em golas, mangas e lingerie aparente, corset típico de 1800 (Sana, 2013) sobre vestidos e materiais em látex ou couro; já o sobrenatural aparece nas referências *Wicca* ou Bruxa, como pentagramas, velas e gatos, ou com detalhes em branco nas golas e punhos que aludem as mulheres

de peregrinos, um toque irônico, já que o gótico medieval pregava Deus acima de tudo, e queimava mulheres acusadas de bruxaria.

Em São Paulo alguns bares se dedicam ao público gótico/fetiche como o Madame Satã na Bela Vista, nome dado em homenagem ao transformista brasileiro, e o Dominatrix na Augusta que possui noites com temática burlesca e abre o seu espaço para strippers amadores, mostrando que as intersecções das contraculturas do burlesco e o gótico são parte da expressão de tribos de subcultura, como no caso do Drag/Burlesco. Nas redes sociais existem algumas influenciadoras brasileiras góticas que flertam com o burlesco e o fetiche como *Queen of hurts*.

Passando adiante para outra textura o Tule/Transparência é a nuance que permite mostrar e esconder o corpo da artista, as linhas suaves que se pintam desvanecidas como um quadro campestre Rococó, brincam com a percepção do olhar enquanto vão ganhando valores de neblina. Isso assusta, excita, provoca e delinea. Em um trabalho sobre o Desejo no livro “Ideias de Lacan” organizado por Oscar Cesarotto em 2015, Mario Pujó traz a seguinte interpretação:

Atingível só pelo caminho indireto da interpretação- a qual é homóloga-, sua trama supõe uma ausência de imediatez, na falta de uma vinculação direta do sujeito com o desejo que se apresenta, pelo contrário, com o aspecto enigmático de uma pergunta, na opacidade de uma interrogação. (Pujó, 2015; p. 41).

O aforismo é compreensível pois o tule é o véu que transforma o objeto de desejo em algo atingível apenas pela interpretação, o tule é a “falta de vinculação direta do sujeito com o desejo”, pois ele encobre o que é desejado, transformando o corpo na “opacidade de uma interrogação” que é fundamentada nos jogos de fetiche de negação e provocação, já que o gozo - aí representado pelo corpo/objeto de desejo - é instigado sem ser concedido (Shakti; 2008, p.95).

Além da interpretação poética que confere ao tule valor de “neblina dos desejos”, algumas associações livres, fundamentadas pelas nossas experiências e memórias da infância, são responsáveis por enxergá-lo como um



signo que caracteriza a imagem da bailarina; a leveza, delicadeza e o sonho se mesclam ao erotismo do movimento e à submissão fetichizada por um estereótipo de fragilidade.

O Tule lido no figurino clássico como o *titi* de bailarina, é uma saia em formato de disco, conhecido como prato, que adorna as cinturas e quadris deixando a mostra pernas, coxas e parte das nádegas; ainda que coberto por meias cor de rosa ou *salmon* e por um collant, o corpo da bailarina é extremamente fetichizado: desde suas linhas e seu tônus muscular, até seu tórax andrógeno e suas pontas dos pés, a figura da bailarina habita as mais perversas fantasias que anseiam por controle, movimento e a flexibilidade de um corpo que no palco, é inalcançável, sendo o tule metáfora para a impossibilidade de desvirtuar e possuir a bailarina enquanto figura imaculada e distante.

Passando para tecidos com caráter mais *hardcore* (termo em inglês que significa pesado, usado para classificar vertentes mais densas de música e filmes) o látex e o couro são comumente associados a sensualidade, BDSM, Rock'n Roll e grupos de motocicleta, sendo aplicados para números que remetam a essas culturas e contextos específicos. Diferente do tule e da renda, o látex e o couro são mais uma ideologia do que o tecido em si, pois, quando trabalhados para figurino de dança, ambos são extremamente rígidos dificultando movimento e desempenho, sendo, portanto, substituídos por versões genéricas e sintéticas que além de baratear os custos, se adaptam melhor ao corpo, e ainda trazem as características e simbologia do original.

Uma das maiores características simbólicas do couro vem de suas origens e é consolidada no seu nome, vestir a pele de um animal possui um valor pré-histórico de luta, sobrevivência e por fim conquista, a pele, antes mesmo de ser uma necessidade para proteção do frio, é um troféu. Ao longo da história, o couro foi comumente utilizado como matéria prima de sapatos, bolsas e casacos devido sua resistência e durabilidade, sua funcionabilidade sobrepunha a forma até ser ressignificado, ganhando ares de *bad boy*.

Um dos responsáveis por perpetuar a nova imagem atrelada ao couro foi James Dean, vestindo sua emblemática jaqueta de couro, Dean deu vida ao

personagem Jim Stark no clássico de 1955 *Juventude transviada* (Nicholas Ray) e gravou no inconsciente coletivo a ideia de que o couro representa um perigo sexualizado; a partir do seu papel em paralelo à crescente popularidade das motocicletas Harley Davidson, o couro se tornou índice de rebeldia e contracultura, sendo até hoje uma peça com valor de identidade em gangues e moto-clubes.

Entretanto a simbologia histórica é apenas um aspecto do fetiche em torno do couro, existe também um laço criado a partir do ritual; isso acontece pois além de ser uma peça que confere a ideia de poder aquisitivo, por se tratar da pele de um animal o couro está sujeito a sofrer com as intempéries e, se ressecado, corre o risco de desfazer ou mofar caso não sejam tomados os devidos cuidados, o que requer um tratamento que envolve lavagem específica e hidratação. A rotina de cuidados é tão séria aos adeptos do couro, que durante o primeiro episódio da quarta temporada da série de motociclistas *Sons of Anarchy*, no decorrer do casamento de um dos integrantes do moto-club, os votos feitos são: “I promise to treat you as good as my leather and ride you as much as my Harley” (Tradução: Eu prometo te tratar tão bem quanto meu couro e montar em você tanto quanto na minha Harley), sendo o tratamento dado a jaqueta parâmetro de comparação de como marido cuidará de sua esposa, ou seja, a jaqueta de couro, assim como o diamante, é um objeto fetiche.

Partindo para o segmento látex, assim como o couro, ele caminha pelo conceito de “pele”, contudo, ao invés de trazer o valor de caça do couro de um animal, devido a suas propriedades elásticas que delineiam as curvas do corpo de maneira desconfortável, o tecido brinca com a ideologia de uma segunda pele, criando uma ilusão de nudez artificial, futurista e até mesmo extraterrestre.

Antes de qualquer simbologia, o látex é uma substância líquida natural extraída das seringueiras, sendo obtido através da seiva retirada a partir de talhos feitos nas árvores, o líquido é coagulado e assim o látex é desenvolvido; já na sua produção é possível perceber como o processo de nascimento do material é sub-repticiamente associado ao ferimento de uma pele, pois a árvore talhada é machucada até “sangrar” sua seiva, a própria palavra coágulo é

utilizada para descrever o líquido vital no processo de ressecamento que antecede a vulcanização e o transforma no tecido Látex.

Ao toque tem o efeito de ajustar a sensibilidade; bem apertado sobre a pele, funciona como um condutor de sensações. Ao se tocar o látex, tem-se o reflexo do toque por todo o corpo. Envolve estreitamente e assume a temperatura da pele, tornando-se uma espécie de segunda pele. (Shakti; 2008, p.86).



Figura 5: Na imagem a Drag Queen Burlesca Violet Chachki fotografada por Michael Burk para a coleção da Bkalla de 2016. A Drag, de costas, olha por cima do ombro de maneira imponente, usando um topete signo das dominatrixes dos anos 40; ela veste um macacão de látex em duas versões: o tradicional e o transparente, a transparência é usada pelo corpo todo, enquanto o preto é usado para cobrir áreas mais estratégicas, como por exemplo o V imitando uma calcinha Asa delta; na vertical triângulos em látex são dispostos a imitar os espinhos e /ou carcaça de um animal pre-histórico, enquanto outros recortes e volumes são utilizados para explorar a ideia do sensual e estranho.

Em uma passagem do seriado *Brooklyn 99* (Terceira temporada episódio 3) enquanto dois policiais seguem pistas de uma investigação em uma galeria de arte disfarçados de Marchand, a garçonete - vestida com um macacão roxo de látex - justifica o figurino dizendo que Nicky (o dono da galeria) gosta de cobri-las com a borracha, pois ele é: “fascinado pela ideia da crisálida humana na pupa da sociedade”. A série é uma comédia, e a cena inteira é construída com o objetivo de extrair humor tanto da total ignorância dos policiais sobre a arte e interpretação, quanto da prepotência atribuída a muitos artistas e intelectuais, porém, nesse contexto de signos de fetiche aplicados ao figurino, a analogia de crisálida atribuída ao látex é muito bem-vinda.

A crisálida é o nome designado para identificar o terceiro estado da borboleta, a lagarta já envolta em uma casca enquanto dentro, protegida, sofre uma metamorfose, sendo a pupa um

estágio intermediário entre a larva e o inseto adulto. Diferentemente de outros materiais e tecidos justos que delineiam o corpo despertando sensualidade, o fetiche do látex caminha entre o sexual e o estranho, isso porque ele não representa a nudez da “lagarta” ou muito menos a beleza extraordinária da borboleta e sim o estágio que antecede à metamorfose.

O Látex confere proteção sob a pele sem o atributo da mudança de forma, ao mesmo tempo que delineia as curvas do corpo sem explicitá-lo em sua completude, ideais que o tornaram perfeito para vestir uma adolescente que, agora adulta, pretende declarar que cresceu e não é mais “tão inocente” assim. Entre tantas aparições icônicas, em 2000, uma nova versão de Britney, recém saída da Disney e lutando para desconstruir a imagem de boa moça filha do “Clube do Mickey Mouse” (programa infantil do Disney Channel responsável por lançar grandes nomes como Christinna Aguilera, Leonardo DiCaprio, entre outros), protagoniza o clipe de *Oops!... I did it again*, no qual – vestida com um macacão de látex- interpreta uma alienígena que seduz o astronauta só para partir seu coração em seguida.

Com a exemplificação de Britney sobre o potencial simbólico do Látex, terminamos o segmento do fetiche despertado pela sinestesia visual (aqui representada pelas texturas), e passamos para o ritual do despir.

## **O Ritual do Despir**

O ritual fetichista proposto em um número Burlesco começa pelo elemento do figurino que dá início à rotina de Strip, a luva. Diferentemente de outras peças de roupa, pouco se tem a mostrar com a sua retirada, já que, na nossa cultura e tempo, mostrar as mãos é algo normal, o que confere, para olhos desatentos um desentendimento e uma dúvida: qual o fetiche atribuído ao ato coreografado de despir as luvas?

Assim como em outras partes a serem despidas, a sensualidade está não no resultado, mas no *modo*: a linguagem e signos que caracterizam o processo do encantamento sexual. Trata se de um jogo de fascinação (*feitiço*), primeiramente por ser um artigo de “luxo” pouco usado no dia-a-dia em outra situação que não seja o frio – o que atribui a peça glamour e exotismo – a luva é

um elemento que caracteriza a fantasia burlesca perpetuada pelo cinema e televisão; por ser uma peça menor, e com maior facilidade de se desvencilhar, as maneiras pela qual poder ser retirada são versáteis variando de acordo com o número e criatividade da Burlesca: o uso da boca, salto, pélvis e mãos criam infinitas possibilidades de movimentos, em uma brincadeira lenta e cativante que atrai a atenção e encanta o público.

Além da não tão conhecida *Quirofilia*- nome dado a fetichização das mãos (Sthéfany; 2019)- ou até mesmo pelo fetiche por unhas cumpridas que indicam um potencial selvagem nas relações sexuais e portanto aguçam a imaginação do espectador, a luva é uma metáfora do que está por vir: partes do corpo cobertas e envoltas em mistério, sendo despidas de maneira provocante.

Depois das luvas, normalmente são retiradas as partes superficiais do figurino, sejam elas blusas, saias, vestidos, camisas entre outros, a depender do contexto. Para caracterizações masculinizadas que fazem alusão a números em que o masculino se despe dando lugar à nudez feminina (como a cena clássica do filme *Strip Tease* com Demi Moore) peças como camisa, gravata e calça de stripper que se desprega são soluções comuns para construir esse personagem, brincando com a androgenia e conceitos como a provável bissexualidade enrustida da sociedade.

Os números Burlescos que apresentam o estereótipo de *femme fatale* dos anos 40 normalmente adotam uma silhueta ampulheta, que valoriza as curvas, aplicada em um vestido tomara que caia com fenda e abertura lateral; no caso de vestidos com linhas de sereia o fetiche foi perpetuado no inconsciente coletivo tanto através de personagens sensuais do cinema clássico, como durante a infância nos quadrinhos e desenhos animados com personagens como Bettie Boop e Jessica Rabbit, o vestido é sensual porque é despretensioso, desconfortável, carrega os seios como uma bandeja e – como já diz o próprio nome do decote – tem uma possibilidade de cair a qualquer instante e desnudar a bailarina.

As saias e blusas, em suas infinitas variedades, são mais democráticas podendo ser usadas de diferentes jeitos, texturas, comprimentos e estilos, obviamente que alguns personagens se destacam no imaginário coletivo, como a figura da colegial com sua saia pregueada xadrez, mas a verdade é: quando se trata da caracterização pensada através da ótica do fetiche *o céu é o limite*. As saias podem ser um tutu de bailarina, uma anágua, uma saia bolo estilo Rococó, uma calda de sereia, uma saia lápis estilo executiva ou até mesmo uma longa estilo hippie. As blusas podem ter mangas longas e góticas, podem ser largas para esconder o corpo, justas, rendadas, com plumas, camisetas de time ou de banda. Os estilos nesse caso são indiferentes, pois tanto para as saias quanto para as blusas o fetiche se encontra não na sua caracterização, mas na maneira como são despidas.



Figura 6: Na imagem um frame do filme "Uma cilada para Roger Rabbit" de Robert Zemeckis (1988). Na cena, a sedutora Jessica Rabbit apresenta um número musical em uma voz rouca e sensual remetendo às apresentações de Marilyn Monroe. A ruiva de olhar oblíquo e corpo violão, possui como figurino um vestido tomara que caia estruturado com decote nas costas (design impossível de se reproduzir na vida real para uma mulher de seios avantajados), o rosa e o lilás dão o tom de romantismo, delicadeza e passividade que equilibram a sensualidade e sexo da personagem, receita que ainda hoje, é uma das mais copiadas em números Burlescos.

Existem dois segmentos que englobam certos movimentos para a retirada dessas peças de roupa, um é lento, sensual e provocante e o outro animal, destrutivo e impactante. Quando trabalhamos com um strip-tease coreografado o *timing* é tudo, por isso o fetiche por trás do ritual de despir vai estar atrelado ao elemento musical e dependerá da intenção da performer. Se o momento da música em que a peça será retirada é lento e insinuante, possui o instrumento do baixo marcado ou é um blues em que a voz do(a) cantor(a) dá o tom dos movimentos, as peças serão retiradas de maneira mais lenta, coreografada com gestual circular e requebrado. Quando a música possui momentos de impacto, marcados por uma explosão seja na guitarra, bateria ou até mesmo na voz, a ideia é que a retirada da blusa ou saia acompanhe essa intenção, por isso, normalmente são utilizados truques que dão

a entender que essa peça está sendo rasgada ou destruída, como por exemplo os botões de pressão.

Nesse caso duas metáforas podem ser feitas sobre os movimentos, em uma retirada de peça mais lenta, a intenção é que o espectador desfrute cada segundo, a performer assume o papel de feiticeira/encantadora que prende o olhar do público com seus movimentos, ações conjugadas no gerúndio para perpetuar uma crescente, desabotoando, seduzindo, desenvolvendo, enganando. Já no caso da destrutiva explosão, o movimento se equipara a um impulso sexual selvagem, a aniquilação do mundo material em nome do prazer.

Assim como na linha do tempo de um strip tease, ao catalogar as peças de roupa retiradas nesse texto chegamos no momento em que deixaremos para trás o *outwear* e passaremos para o *underwear*. Caminhando numa linha tênue do que é público e o que é reservado para intimidade, linha essa que tem se atenuado na moda com o passar dos anos, o corset é um ícone da cultura cabaret e Burlesca que pode ser usado tanto como peça chave do primeiro figurino, como um dos elementos *reveal* da lingerie.

Corset ou Corselet- São peças tipicamente usadas por Dommes, feitas com armações de ferros e barbatanas plásticas. O processo de amarração molda o corpo, marcando a cintura. Seu efeito visual é completo quando confeccionadas com couro ou materiais sintéticos. (Shakti; 2008, p.110)

O Corset, como já foi mencionado no capítulo sobre a história da moda e, portanto, do figurino, foi criado na década de 10, sua estrutura de armadura com esqueleto em metal promove a silhueta de ampulheta tão almejada nas décadas de 10, 40 e 50, propagada por quadrinhos e desenhos de super-heróis (voltados para o público masculino). Hoje o corset é associado a subculturas urbanas como os góticos, fetiche e BDSM e outras referências da cultura burlesca e cabaret que reaparecem no mundo do entretenimento de tempos em tempos, bem como um artifício na conquista do corpo idealizado de celebridades do Instagram como Kim Kardashian.



O fetiche em torno dessa peça é ótico, tátil e ritual; o formato que além de diminuir a cintura, acentua os seios e quadris, fundindo dois conceitos do ideal da mulher perpetuados em épocas e através de figuras diferentes; ao diminuir a cintura busca-se atingir o ideal feminino de delicadeza intocável e nobreza almejado durante períodos como o Barroco ou o Rococó; o contraste criado nessa silhueta deixam os seios, quadris e nádegas em evidencia, partes do corpo feminino extremamente sexualizadas pela mídia, e que portanto, hoje são buscadas através de plásticas e/ou exercícios.

Mas antes de qualquer intervenção cirúrgica, séries de salva-vidas na praia ou cliques de rapper louvando mulheres com “bundas” e seios enormes, os quadris e o busto já foram historicamente sinais de que uma mulher desejável é uma mulher fértil, e essa fertilidade se expressa no volume dos seios (quanto maior, mais leite) e ancas (quanto maior mais forte, sendo menor as chances da mãe ou a criança morrerem no parto), ponto que pode ser comprovado tanto na arte pré-histórica com as estatuetas Vênus de Willendorf, quanto nas musas curvilíneas que figuram a arte Renascentista.

Em uma passagem do livro *Eros e Burlesque* (Vesper; 2016, p.161) sobre o corset, afirma-se que *La vita é uno dei punti nevralgici dell' attrazione erótica* vida em italiano diminutivo de *girovita* significa “cintura”, sendo essa o ponto central da “atração erótica” denominada corset; *vita* também significa vida, tradução que, ao pé da letra, atribui uma licença poética às curvas criadas pela peça. De fato, a vida é o ponto central, a cintura, as entranhas, o diafragma, a vitalidade que comprimida impede o ar de entrar, instiga a morte e *esaltate le forme del seno e dei fianchi* ou seja ressalta os seios e os quadris, símbolos de fertilidade. O corset nada mais é que a pulsão de morte, bem como o seu fetiche, transformando o corpo em uma ampulheta antagônica de vida, morte e vida.

Usar o espartilho o tempo todo, do jeito que eu uso, é minha verdadeira disciplina. Quando se faz o tight lacing o tempo todo - como eu o faço - é melhor continuar amarrado. [...] estar solto, deixar os cadaços até levemente desamarrados é errado. [...] Entendemos que amarrar o arco denota posse. O cavalheiro que

tem o prazer de amarrar o arco final é o seu dono. (Scott; 2010, p.179).

O famoso espartilheiro (Designer de Corset) Mr Pearl encontrou no jogo de se “atar” o seu fetiche, seu prazer sexual e também sua segunda pele, para o designer usar o corset todos os dias extremamente apertados na cintura é um ato de autodisciplina, além de uma metáfora de um comportamento sexualmente passivo, já que segundo ele: “aquele que tem o poder de atar o último nó possui” é o dono ou o *Domme*, ideia que contrapõe a imagem do corset atrelada a Dominatrix trazida na citação do *Dicionário de fetiches e BDSM*, tira a peça da esfera de poder e oferece outra opção de tirar prazer de seu uso: ser dominado, contido, apertado.

Além da simbologia histórica, a pulsão de morte e jogo de poderes em dominado e dominador, o constante remodelar da cintura promove um erotismo ótico, que flerta com o masoquismo em nome da beleza, um fetiche que caminha com a vulnerabilidade da mulher e revive uma moda que idealiza a beleza através da espessura da cintura, sintoma de uma sociedade que enxergava a mulher aristocrata como acessório, e que portanto, pouco se importava com o seu movimento, aliás quanto mais desconfortável a roupa melhor, pois significava que a dama precisaria de criadas para travesti-la, abotoá-la e apertar a cintura do seu corset, ou seja, ela era rica.

O fascínio da negação é tão provocativo quanto qualquer abraço [...]. É precisamente por esse motivo que algo como um espartilho é um ícone de fetiche de boa-fé. Essa peça [...] transforma quase todo o corpo na de Marilyn Monroe, acentuando os seios e os quadris e estreitando a cintura, atraindo a atenção do observador para os locais de atração sexual do usuário. No entanto, em uma reviravolta encantadora, esses mesmos elementos que realçam a sensualidade também restringem o acesso a ela. (Dita; 2006, p 12).

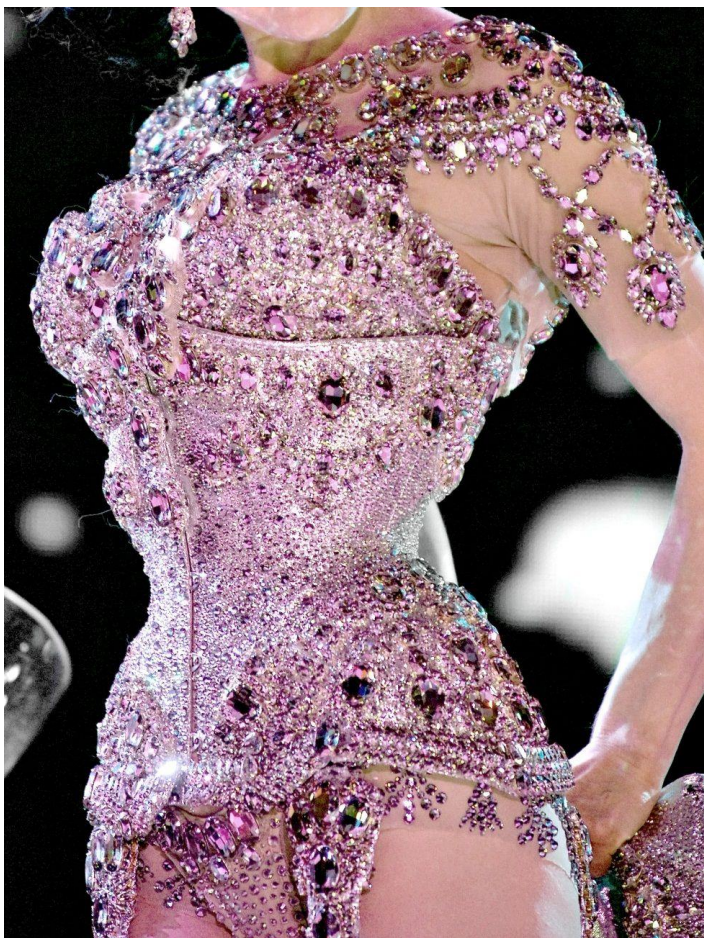


Figura 7: na imagem o corset feito pela swarovski especialmente para Dita Von Teese usar em seu número "Bird of paradise". A quantidade exorbitante de pedras preciosas não são feitas para a apreciação visual da plateia, pois por se tratar de um show em Las Vegas de grande magnitude o público pouco consegue enxergar tamanha riqueza de detalhes, peças como essa agregam valor ao show durante a divulgação; ações e vídeos documentários são feitos para mostrar o quão caro e elaborado são os figurinos que serão usados pela diva, despertando desejo e transformando o corset num objeto fetiche a ser devorado pelo espectador.

A citação de Dita exemplifica aonde se encontra o fetiche em torno do elemento do corset, e ele se encontra no seguimento *Kink* – termo em inglês para exemplificar práticas sexuais excêntricas – seu erotismo está presente no ato de apertar, comprimir, proibir, é excitante de ser solto fio a fio na sua parte traseira, para depois ser retirado colchete por colchete possibilitando um vislumbre da paisagem frontal; algumas pessoas sentem prazer em ver o corpo afunilado e o movimento contido causado pela armadura, outras gostam da expectativa de sua retirada e há quem se excite vendo as marcas deixadas pela barbatana no corpo; independente de qual elemento desperta prazer no espectador, o corset se tornou um ícone do sexo misturado com a sensualidade excêntrica do cabaret, comportando/comprimindo um ideal feminino e sendo por si só a metáfora da excitação.

Desabotoando, retirando e, por fim, deixando o corset “no chão” ficamos com poucas peças sobre a pele. Esse figurino agora se constitui em elementos que antes eram reservados à intimidade: Calcinha, soutien, salto alto e, às vezes, meias e cinta liga. A figura que se encontra diante do público é sensual, empoderada, ativa, porém também leve, vulnerável e infantil, uma Dominatrix prestes a entrar em ação, uma secretária decidida a seduzir seu/sua chefe(a), uma esposa tentando fugir da rotina de um relacionamento, o olhar voyeurista

pela fresta da janela de sua vizinha ou um vislumbre da intimidade de uma moça decente e descuidada que, por um acidente, tem suas roupas arrancadas. Fetiche é, antes de tudo, imaginação.

E não existem peças que instiguem mais a imaginação do que a combinação lingerie + meia 7/8 com cinta liga; as meias são peças de roupa, que assim como muitas outras partes do figurino, foram criadas como elemento de diferenciação entre a nobreza e a plebe, feitas inicialmente com materiais mais grossos como o algodão e a lã, a meia calça como usamos hoje foi popularizada em 1590 na versão de seda vestidas nas pernas da rainha Elizabeth I (online).

Na sua criação a meia foi signo de uma beleza imaculada, uma mulher pouco ativa, nobre, delicada, porém, assim como muitos outros elementos da moda, foi resignificada ao longo das épocas; durante a década de 20 ela foi a única peça responsável por manter os olhos curiosos afastados das pernas, agora aparentes devido o comprimento da saia; nos anos 1940 figuraram a imaginação dos soldados solitários que sonhavam com as Pinups desajeitadas que deixavam as roupas de baixo aparente, após um vento ou outro acidente bobo; nos anos 70 adquiriram ares do que, na época, era considerado futurista, sendo tecidas em fios plásticos e metálicos como o Lurex; nos anos 1980 em sua forma “rede” ou “arrastão” caminhou junto com Divas representantes da libertação sexual e fetichismo visual como Madonna; para nos anos 90 voltarem a ser confeccionadas em lã e se tornarem um ícone na caracterização High School de estrelas adolescentes como Britney Spears e Alicia Silverstone.

A meia foi um instrumento da indumentária que nasceu da ideia de valor agregado, e socialmente foi fetichizada por inúmeros contextos, primeiramente, por conta de que mesmo após a mudança no comprimento das saias, resultado da necessidade de locomoção exigida pelo ambiente de trabalho da recém adquirida liberdade financeira das mulheres durante a década de 20, as pernas ainda não podiam ser mostradas, sendo a meia o véu que cobria o “fruto proibido”, ideia que foi sendo perpetuada através da imaginação/perversão masculina e posteriormente a mídia que hiperssexualiza esses estereótipos femininos.

Além desses significados socialmente absorvidos que são despertados no subconsciente do público quando a artista Burlesca aparece usando sua meia 7/8 com risca de giz e calcanhar cubano, existe outro fetiche visual que aguça os sentidos de um público mais seletivo, os podólatras; podolatria é uma fixação “que tem os pés como centro dos desejos” (Shakti; 2008, p.93), e sua excitação consiste em ver, tocar, beijar e manipular os pés alheios.

Independentemente de o público ser ou não constituído por podólatras a meia desperta desejo no espectador pois não é um acessório tão comum no dia a dia (principalmente o modelo 7/8), em sua composição no contexto é visualmente agradável, no fator sinestésico a plateia associa o toque da meia fina deslizando sobre a pele, e se retirada, permite que a casa se deleite num ritual delicado da pele sendo descoberta, das coxas até a ponta dos pés – sempre esticados como os de uma bailarina.

Nesse ritual sensual de retirar a meia fina existe uma figurante importantíssima responsável por construir o fetiche visual e garantir que a magia criada em torno da meia não seja desmistificada: a cinta-liga; Essa peça que hoje é reservada para momentos de sedução, surgiu na idade média inicialmente com o objetivo único e prático de segurar as meias (Duarte; 2016, online), sofrendo mudanças drásticas no seu uso e material a partir da década de 40 com a invenção do nylon.

Alguns sites e blogs de moda atribuem a evolução da cinta-liga como conhecemos hoje à realeza, outros as *pin ups* dos anos 1940, e existem marcas que identificam seu uso como uma necessidade das dançarinas de cabaret que “viviam com as meias caindo”; essa narrativa quase folclórica, assim como na história do próprio Burlesco, insiste em caminhar ao lado de objetos fetiche, colocando uma carga de misticismo e exotismo, instigando a imaginação do espectador desde sua história até o seu uso.

Em uma entrevista para a BBC News, a curadora da exposição “A história do feminismo através da lingerie” no Museu Victoria & Albert, em Londres, Edwina Ehrman, afirma que: “A cinta-liga reflete uma mudança na vida das mulheres e uma ênfase na juventude” (Baker; 2016, online); focada em um

público alvo constituído de “jovens donas de casa”, por mais contraditório que posso parecer na atualidade, a Cinta-liga representava liberdade, permitindo que moças respeitáveis pudessem se mexer sem que suas meias escorregassem pelas pernas.

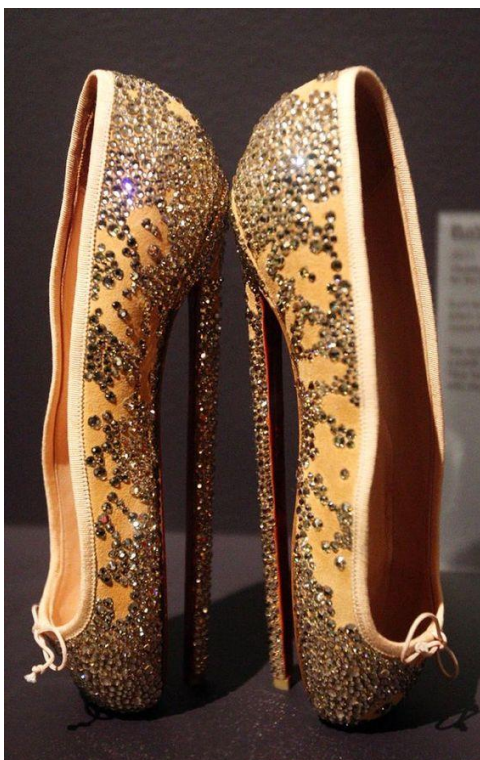


Figura 8 Na imagem o sapato Loubotin desenvolvido especialmente para Dita (disponível no site Mirror). o formato da curvatura imita uma ponta de bailarina constantemente no *Relevé*, que brinca com o fetiche por trás da dança misturando delicadeza, agressividade e dor

Mas esse papel moralista das cintas mudou, graças à revolução sexual e ao feminismo as mulheres não tem mais que se preocupar com a possibilidade de ficarem mal faladas por deixarem as pernas a mostra em um deslize, e graças às pinups nascidas na mesma época moralista as cintas-ligas se transformaram em um acessório símbolo de sensualidade.

Enquanto a combinação das meias e a cinta-liga transmitem sensualidade e brincam com a imaginação, elas alongam a silhueta e dirigem o olhar para a grande estrela da parte inferior do figurino: o salto-alto. Embora sua origem tenha sido um processo mais líquido e com pouca precisão, estima-se que uso do sapato de salto tenha começado na corte francesa de Luís XIV, o folclore popular brinca que por ser um rei baixinho, Luís tenha apostado no acessório para equiparar sua altura ao tamanho do seu ego,

independentemente das fofocas na corte a verdade é que o salto alto, apesar de ter sido usado por Luís XIV, só foi popularizado pelo seu sucessor.

Acessório reservado exclusivamente para os nobres, foi no reinado de Luís XV que o *talon rouge* (salto vermelho) ganhou notoriedade tornando-se um símbolo da nobreza, e seu salto vermelho signo lido como realeza, riqueza e poder; Ainda hoje o salto alto continua sendo um acessório de poder, e marcas de luxo como Jimmy Choo e Jorge Bischoff trabalham com os mais diferentes materiais para despertar desejo através desse objeto fetiche; até a mesma referência sígnica utilizada para diferenciar a nobreza foi resgatada na criação



identitária dos sapatos da marca Loubotin, um artigo de luxo no universo da moda, famoso pela sua peça chave o “Peeptoe” (salto meia pata com abertura nos dedos) que pode ser reconhecido a distância pela sola vermelha.

Entre tantos fetiches envolvidos na imagem criada através do sapato de salto, a constante ponta do pé, é a que causa maior alvoroço e preocupação quanto à saúde feminina; indo na contramão dos ortopedistas, em um estudo assinado pela urologista italiana Maria Cerruto, o salto aparece como um acessório que além de atribuir significado sensual ainda “fortalece a musculatura pélvica e pode levar a um impacto bastante positivo na vida sexual feminina” (Vlahou; 2008, BBC online); a musculatura pélvica é fortalecida pois o posicionamento elevado dos calcanhares contrai, numa reação em cadeia, os músculos das panturrilhas até os glúteos, os glúteos por sua vez pressionam os músculos perineal e vaginal, que quando estimulados a ponto de se fortalecerem ajudam na prevenção de doenças de trato urinário e podem ser usados para potencializar as sensações do pênis durante as relações sexuais.



Figura 9: Foto do catálogo da marca Hex heart Hollow, sapatos artesanais avaliados em 1400 reais, descrito na plataforma online como: “Marie Antoinette Costume Heels Shoes Rococo Baroque Fantasy Pumps Brocade Gold Rose Pink Snow White Lace Ruffle French Revolution”, o nome e a estética são a prova de que o sapato por si só é um objeto fetiche.

Além da melhoria sexual como consequência fisiológica atribuída ao uso do salto, o objeto desperta fetiches que satisfazem desejos de maneira mais subjetiva. Para os podólatras, em especial os adeptos da prática Chriching, que “consiste em esmagar com os pés as partes mais sensíveis do parceiro [...] para extensão da consequência e eficácia da tortura” (Shakti; 2008, p.94), o salto alto se torna uma obsessão prazerosa, sendo sua estética ao mesmo tempo sinuosa - devido ao ângulo da sola que cria uma curva no colo do pé - e agressiva - alguns stilettos são tão finos que podem machucar - o contraponto ideal para caracterizar sua imagem como fetiche visual no BDSM.



No livro italiano “Eros e Burlesque” (2016) ao esmiuçar elementos da narrativa Burlesca que são contadas através do figurino, a autora afirma que “Quer se trate de um salto doze (cm), um salto agulha ou um stiletto, seu objetivo é nos dar não apenas sofrimento, mas também alguma segurança” (Julie; 2016, p.168); a própria descrição da autora é uma metáfora da relação salto alto/BDSM, uma dor prazerosa, o desconforto que caminha com uma sensação de poder, a aflição que impulsiona a autoestima e a eleva às alturas (dependendo da altura do salto, literalmente), ou seja, o salto é um signo da autoestima, a mulher no seu lugar de poder.

Sendo o salto alto um objeto fetiche que remete a práticas de podolatria, muda o movimento (que se torna mais sinuoso), alonga a silhueta, empina o “bumbum” e fortalece a região pélvica é impossível discordar da urologista italiana Maria Cerruto, pois seja psicológica ou fisiologicamente o salto inevitavelmente melhora a vida sexual.

Logicamente seu papel fundamental no jogo de sedução é um aspecto que tem como objetivo significar e transmitir ao OUTRO, aquele que absorverá - de maneira consciente ou não - a mensagem, uma relação triádica de signo, objeto e interpretante que permite que o receptor compreenda o enredo de sensualidade/ sedução e haja de maneira a buscar o seu prazer “potencializado”. Porém, quando voltamos ao papel do Neoburlesco como fonte de empoderamento feminino, vemos que esse processo de sedução, apesar de ter o outro como destinatário da mensagem, devolve a mulher o controle de sua sexualidade, pois coloca “o homem” (aqui representado pela metáfora da plateia) na posição de

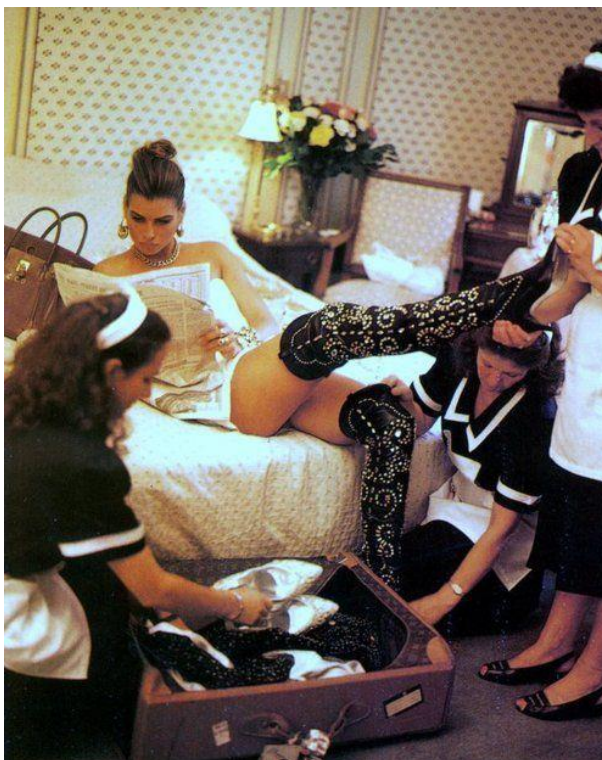


Figura 10: Na imagem a modelo Carré Otis, fotografada por Michael Roberts para a edição de setembro de 1991 da Vogue italia.

espectador que assiste a demonstração de poder feminino, em que a artista ao se colocar em “cima do salto”, cria uma imagem literal da sua superioridade, mostra seu poder e deixa claro que ela é a própria fonte de prazer.

Prazer feminino, um tema que foi abertamente discutido em 2018/2019; todos os tabus envolvendo o órgão reprodutor feminino, palestras que desmistificavam a masturbação e o orgasmo, reuniões sobre espiritualidade e energia para “liberar a deusa interior”, grupos na internet que discutiam o conceito de “direitos de prazer iguais”, e até a ridicularização dos típicos homens egoístas na cama em memes e funks, como o sucesso das festas de faculdade de MC 2K “Chupa”, que fala abertamente sobre sexo oral em mulheres e garante: “só não gosta quem não fez ainda.

Dado o contexto é possível atribuir mais significado à próxima, e uma das poucas restantes nesse strip tease literário, peça do figurino: a calcinha. Segundo a historiadora Rosemary Hawthorne, autora do livro “Por baixo do pano - a história da calcinha”, o primeiro modelo de calcinha surgiu em 1800 após a revolução francesa; a moda da época ditava o vestido *a la grega* (modelo usado pelas estátuas greco-romanas) de cintura alta com tecidos fluidos como a estética almejada, porém tamanha fluidez deixava as partes íntimas “arejadas demais” o que se fez necessário o uso da primeira calcinha o *pantaloón* (Hawthorne; 2008; p15), algo parecido com um shorts.

Lorde Cowdrey relata que numa recepção oficial, uma das damas da corte teve a infelicidade de tropeçar nas próprias saias e precipitar-se ao chão bem diante da comitiva imperial, fazendo com que o rei exclamasse para a imperatriz, cheio de entusiasmo: “É encantador constatar, minha senhora, que vossas damas de companhia não aderiram ao uso de les caleçons, preferindo manter sempre desimpedidas as Portas do Paraíso!”. (Hawthorne; 2008; p. 38).



Figura 11: Na imagem a artista burlesca Bubbles Darlene em seu icônico figurino de diaba, com calcinhas adornadas com ciçangas, máscara e uma réplica em miniatura dos chifres usados em sua cabeça (Foto por Hulton Archive disponível em Getty Images).

O *pantaloön* ou o calção, tinham função simples e unicamente prática, não era discutido como parte do guarda-roupa e quando mencionado era motivo de vergonha e desconcerto, pois o corpo feminino sendo um tabu as mulheres não se despiam completamente nem na cama com seus maridos; justamente por esse puritanismo que envolve o tabu do órgão sexual feminino, pouco se encontra sobre a história da calcinha, inclusive em livros como o “Lingerie: a modern guide” utilizado nessa bibliografia, grande parte do texto se dedica aos elementos “mais divertidos” como os soutiens, corset e até mesmo as cintas e ligas.

Mesmo em marcas de lingerie especializadas em designs que excitam e seduzem o outro, grande parte das novidades estéticas, detalhes e recortes tinham o soutien

como foco, enquanto a calcinha apenas existia para cobrir a “vergonha” da mulher; Toda a estética da sedução criada em torno do soutien nasce de uma crescente popularização e fetichização midiática da mulher com seios grandes a partir da década de 50, com ícones como a Marilyn Monroe e o surgimento da Playboy (online).

A década de 50 também foi cenário para a criação da boneca Barbie: loira, alta, seios grandes e definidos porém sem vagina, design que cria a problemática: se o órgão reprodutor feminino é um elemento considerado explícito demais para ser desenhado em uma boneca, por que não fazê-la sem os seios desenvolvidos de uma mulher adulta espelhando-a na imagem da criança? Porque discutir e problematizar o sexo feminino é desconfortável, e os seios instigam e estimulam a excitação de maneira passiva, perpetuando a ideia de que como mulher você pode ser sexualizada, porém não deve fazer sexo.

A calcinha sempre teve a habilidade de promover excitação. Isso porque elas escondem a nudez e são as "guardiãs" do paraíso. Antes das calcinhas, o "garter" (aquele elástico que pode ser usado na perna, sobre a liga) era o grande traje sensual. Homens escreviam poemas sobre, brigavam por causa de um. Na época, era usado por virgens e donzelas. Hoje, noivas continuam usando. Mas, atualmente, o significado mudou um pouco, passando do sensual ao erótico. (Hawthorne, R. "A história da calcinha", Passos, S; *Vila dois Mulher*, online).

A arte burlesca vem não apenas para seduzir e atrair o olhar para o "paraíso", mas também para desconcertar e quebrar o tabu em torno da vagina; seja através de decorações como recortes, franjas, pedrarias e bordados irreverentes e sugestivos, ou de movimentos pélvicos ora sensuais, ora escrachados e sexualmente relacionados à virilidade, imagem ativa do masculino, a calcinha ganha espaço e relevância no figurino burlesco sendo metáfora do prazer feminino livre e empoderado, além de ser peça fundamental na contextualização do figurino em relação ao tempo/espaço do número.

Ao aparecer em uma conversa, a palavra *Burlesco* logo remete, aos ignorantes sobre o assunto, ao longa de Baz Luhrmann, *Moulin Rouge* (2001), associação logicamente justificável, afinal, o inconsciente coletivo relaciona o Burlesco ao Cabaret, e os dois a uma classe específica de mulheres: as prostitutas. O *Moulin Rouge* era um prostíbulo cujas prostitutas dançavam can-can, e que, hoje, transformou-se numa casa Burlesca. O Burlesco uma arte que usa do strip tease coreografado e do senso de humor, se apropriando de uma estética cabaret, e, apesar das artistas tirarem a roupa, as Burlescas não se prostituem; já a definição de Cabaret gira em torno do espaço, um lugar onde são apresentados números que envolvem música, dança e drama, significado que extrapolou sua esfera espacial e se transformou em um gênero de entretenimento.

Uma Burlesca pode dançar um número de *Chair dance* ao som de Mein Herr de Liza Minelli, prestando uma homenagem ao filme *Cabaret* (Bob Fosse,

1972) ou montar uma coreografia de can-can, que termina com um strip tease em grupo, pois existe uma conversa entre esses gêneros, o que resulta em intersecções estéticas que o moralismo social lê de maneira a unificar esses segmentos como gênero: “dança de puta”, e para cada uma dessas “prostitutas” existe uma calcinha responsável por caracterizar o figurino, brincar com o fetiche da plateia, e balançar as estruturas do tabu em torno do órgão reprodutor feminino.

O primeiro modelo de calcinha francesa só pode ter sido daquelas delícias cheias de babados que hipnotizavam a plateia masculina frequentadora do Mouling Rouge no final do séc XIX. As ondas de rendas brancas contrastavam com as meias de seda preta e as saias vermelhas das dançarinas de cançã, criando um efeito bastante erótico. (Hawthorne; 2008, p.67)

Em uma coreografia ambientada nos Saloons franceses, seja ela de Cancan ou não, o calção de babados é logicamente a opção mais óbvia, fiel e inteligente. Óbvia pois o senso comum, alimentado por inúmeras artes de Toulouse Lautrec, automaticamente viaja para essa referência visual; fiel pois historicamente, essas eram as calcinhas utilizadas pelas cortesãs, e inteligente porque nenhuma dançarina burlesca gostaria de passar 5 minutos de coreografia pulando e levanto a perna, usando algo desconfortável como uma calcinha fio-dental.

Para números cujo fetiche retratado é o Lolita, calcinhas mais transparentes e fluidas, de cores claras, com babados, rendas e recorte mais



Figura 12 Foto do catálogo de Lingerie de Janete Reger em meados 1970 (fotógrafo e modelos desconhecidos). Na imagem as modelos interagem em seu bodoir, arrumando os cabelos e admirando-se vestidas com uma lingerie sexy, confortável, mas que também resgata os signos de Lolita através dos babados.

solto com referências ao Baby-doll - como as da marca londrina que fez sucesso na década de 70 Janet Reger (Hawthorne; 2008, p. 110) - são as modelagens escolhidas para significar a mistura politicamente incorreta de inocência e perversão, além de instigar a imaginação do espectador que tem apenas um vislumbre da nudez, seja através de seu contorno, ou de suas nuances vistas pela transparência.

Em números Burlescos de Cabaret, as calcinhas naturalmente serão maiores e provavelmente de cintura mais alta, as famosas calçolas que hoje são nominadas como *Hotpaints*, uma tentativa de tirar a fama de “calcinha de vó” e ao mesmo tempo populariza-la como uma peça do *outwear*, em produções joviais e ousadas; porém nada impede que se aproximando do clímax da coreografia, a dançarina remova a calçola para revelar um fio dental cavado para que a plateia possa admirar suas nádegas.

É uma única tira fina de tecido- às vezes com enfeites aplicados – ligada a uma faixa de elástico envolvendo a cintura. Ele constituía originalmente a base do figurino das strippers – mas hoje em dia foi abduzido para as araras de certas Butiques e catálogos de lojas que vendem por telefone. (Hawthorne; 2008, p.114).

Ao catalogar as peças favoritas do figurino *Neo Burlesco*, quando ele não possui um tema específico como os citados acima, o fio dental é um elemento quase essencial nas inúmeras “revelações” (retiradas de roupa) feitas durante a apresentação; ousado, sexy e chocante, o fio dental é considerado um dos frissons da rotina Burlesca, mostrá-lo após retirar de maneira impactante o tecido que o cobre, é um dos momentos mais sensuais e divertidos na coreografia. Mas esse momento criado através da exposição da peça socialmente denominada como “fio-dental”, tem em foco outra parte do corpo, uma que como os seios, vem sendo Hiperfetichizada e vendida pela mídia no lugar do órgão sexual feminino seja durante o Carnaval, em programas como *Big Brother* ou o falecido Pânico na TV, nas *Playboys* nacionais e internacionais, ou em contas do instagram de musas fitness e subcelebridades “siliconadas”: as nádegas.

Segundo o *Dicionário de Fetiches e BDSM* (Agni; 2008, p.92) *Pigofilia* é o nome dado à “Atração sexual intensa por nádegas”, atração essa que vem

sendo socialmente alimentada aos poucos desde a década de 90 através das mudanças dos padrões de beleza impostos pela mídia; Influenciados pelas fitas de “malhação” de musas como Jenny Fonda, o biotipo almejado na década de 80 era esguio e forte: ombros largos, seios grandes, cintura fina, pernas longas, bumbum pequeno e musculoso, estereótipo marcado pelas famosas *Video Vamps* (na tradução livre, mulheres sedutoras que estrelavam clipes de Rock), sendo qualquer outro corpo diferente disso considerado gordo.

Porém essa exclusão socialmente aceitável de toda aquela que fosse ligeiramente diferente dos padrões, não era apenas um presságio do body shaming – conduta de comentar e expor em redes sociais características alheias consideradas negativas, diminuindo, ofendendo e fazendo o outro sentir vergonha de seu corpo – como também um posicionamento extremamente racista, pois pregava um biotipo tipicamente branco, já que as negras e latinas, teriam, biologicamente, tendência a acúmulo de gordura e músculo nos quadris e bumbuns, enquanto as mulheres asiáticas seriam mais baixas e com menos seios.

Mas esse racismo institucionalizado não era uma questão, a mídia não se preocupava em expandir o padrão de beleza, pois dificilmente uma mulher que não fosse loira de olhos azuis chegaria na televisão, mas isso começaria a mudar na década de 90. Aos poucos o HipHop e o Rap começaram a ganhar tanto espaço quanto o rock (renascido na sua faceta Grunge), e como ele, a cultura de rua, o gueto e os negros. Em 1992, Sir Mix-A-Lot lança o clássico “*Baby got back*”, um rap misógino sobre mulheres *poposudas* que começa com um diálogo irônico de duas garotas brancas: “Oh, meu Deus, Becky, olha pra bunda dela? É tão grande, ela parece uma daquelas minas dos rappers [...] Eles só falam com ela, porque ela parece uma prostituta!”, era o início de uma nova era, dos homens que gostavam de “bundas grandes e não podiam negar” (alusão ao trecho da música em que Sir Mix-A-Lot canta: “*I Like big butts and I cannot lie*”).

No Brasil o Funk, que já tocava na periferia desde a década de 70 em versão mais estadunidense, começa a ganhar força na virada de século, e bondes como a Furacão 2000 e o Bonde do Tigrão quebram as barreiras da favela passando a tocar fora dos bailes, era a cultura descendo o morro (Chagas;



2018, online). Misturando batidas, hits como o “Só as cachorras”, usando *sample* do americano “*who let the dogs out*”, que chamavam as poposudas para rebolar a *bunda*, saíram das favelas para tocar nas casas de adolescentes que nasceram na “família tradicional brasileira”, chocando uma Burguesia moralista demais para saber que *bundas* tem rebolado desde a década de 40 entre as Burlescas.

Influenciados pelo Funk brasileiro, as danças tribais africanas como o *Gouyad*, o Jamaicano *Whinin* e *Mapuoka*, o *Krump* americano e o Bump’n Grind Burlesco, populariza-se em meados de 2006 o *Twerk* (Ball; 2013, online) a palavra é uma junção de *Trick* (truque) e *Work* (trabalho) e trata-se de uma série de truques de articulações que ao serem ensaiados e “trabalhados” fazem com que a bunda balance; ou seja, o Twerk é um segmento inteiro de dança dedicado ao “bumbum”. Graças a ciclicidade da moda, aqui lida como *modus*, a cultura vira referência histórica e se transforma, só para depois influenciar a cena de onde nasceu, por isso, nos shows Neo Burlescos atuais, quando a artista retira a saia ou pano que cobre o fio dental, a probabilidade de que ela fará o bumbum tremer em um Twerk extremamente preciso, é grande.

O encantamento sexual em torno das nádegas que alimenta a estética do fio-dental, assim como o conceito de fetiche aplicado ao Burlesco, apoia-se no visual (formato e silhueta) despertando a sinestesia tátil (instiga a imaginação em relação ao toque), e, também no ritual, lido pelos movimentos de dança sinuosos e eróticos.

A próxima parte do figurino, o soutien, também conta com os elementos visuais e processuais do fetiche, isso acontece porque os seios, assim como as nádegas, vêm sendo fetichizados há muito tempo: sinônimo de fertilidade e fartura, historicamente, os seios são elemento fundamental na construção do estereótipo de mulher “gostosa” desde a década de 90, principalmente por conta da popularização do silicone.

Segundo a história popular, o soutien foi desenvolvido pela socialite Mary Jacob que, com o auxílio de sua empregada deu forma a ideia de “porta seios”, na tentativa de substituir o corset que além de apertar, marcava o vestido que

mais tarde naquele dia, usaria em uma festa (Pinto; 2019, online). a busca constante por uma peça que sustentasse e levantasse os seios não é uma superficialidade moderna; Na ilha de Creta as mulheres recorriam aos tecidos para modelar os seios, já as gregas, pensando no movimento do dia-a-dia, enrolavam para que eles não balançassem demais, enquanto as romanas, por estética, enfaixavam-no para diminuir seu tamanho (Scott; 2010).

Historicamente o soutien passou por picos e declínios bem específicos, teve sua funcionalidade posta à prova em relação a sua forma, e vice-versa, foi queimado em praça pública em nome da liberdade feminina, tornou-se um exímio torturador na ditadura da beleza, foi exposto e teve seu papel contestado.

No dia 29 de maio de 2019 a idealizadora da marca de lingerie *Burqa* viralizou na internet ao fazer uma postagem, tratava-se da foto de uma pele marcada pelo soutien com a seguinte legenda:

O soutien não deve ser um acessório de “necessidade” ou muito menos um objeto para sustentação. Você não precisa ter nada levantado, nada apertado, nada para segurar.

Peito real cai, peito humano não é uma bolinha redonda perfeita, peito de mulher não vai estar sempre com o mamilo apontado *pra* cima, por que achar algo que nem existe na forma humana natural mais bonito do que a real forma humana?!? Parem de maltratar seus corpos! (Costa; 2019, online).

Compartilhado por revistas de moda que antes desempenharam papéis ativos na constante diminuição da autoestima feminina diante da padronização física, o post foi o ponto auto de uma série de discussões que têm sido feitas a respeito do corpo feminino; apesar de toda a polemica e comentários contraditórios, o texto revela uma tendência do papel que o soutien começa a ocupar: o de acessório.

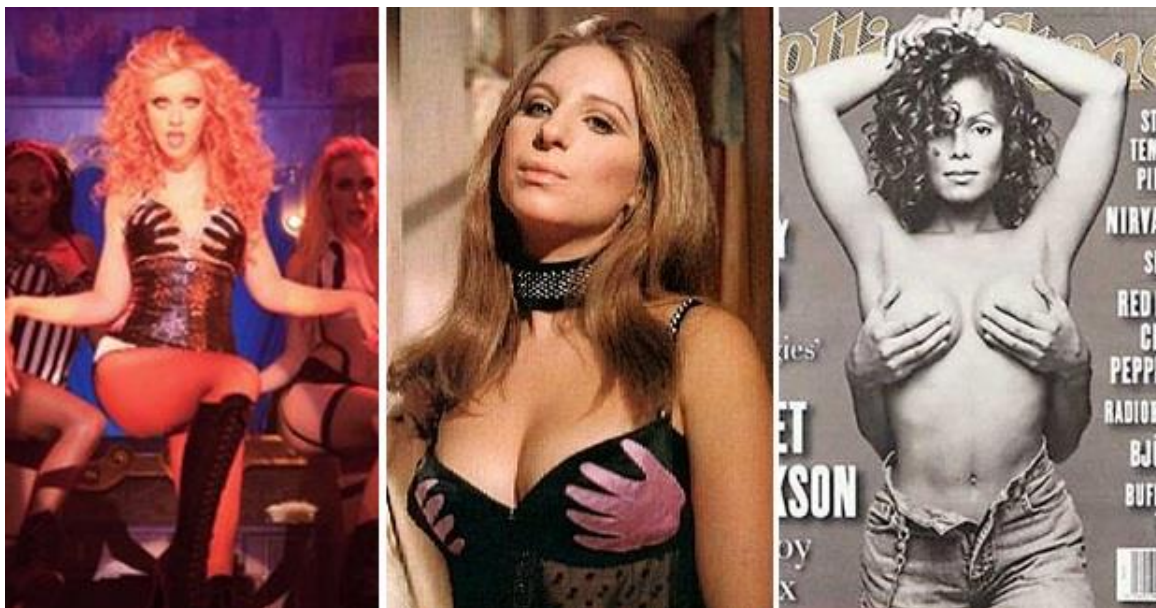


Figura 13: Na imagem um copilado de fotos que usam de signos indiciais para trazer senso de humor à sensualidade do seio; da esquerda para a direita temos três divas da música Christinna Aguilera na cena “Express” do filme *Burlesque* (2010), Barbara Streisand em cena do filme “The Owl and the pussycat” (1970) e por último Janet Jackson na capa para a *Rolling Stone* (fotografada por Patrick Demarchelier, 1993); Em comparação um objeto converge: a mão, e com ela o indicativo que alguém “pegou” nos seios da artista; nos dois primeiros casos a brincadeira fica por conta da ideia de “rastros”, uma mão suja que ao tocar deixou para trás um indicativo que esteve aí, já no último, as mãos masculinas se tornam um objeto, o acessório de sustentação e nada mais.

Logicamente que para uma mulher ainda presa aos padrões estéticos o soutien continua sendo aquele que levanta e molda para “o outro”; para aquela que sofre com o peso dos seios e seu movimento, ele continuará sendo aquele que sustenta; e para aquelas que ocupam posições sociais e cargos que sofrem com a repressão e assédio masculino, ele continua sendo aquele que protege. Mas no fantástico mundo do entretenimento e da moda aonde os corpos têm um valor diferente, os soutiens, já faz um tempo, deixam de ser armaduras bege, para se tornar uma marca de identidade.

Identidade é usar um soutien em formato cônico fetichizando um mamilo sempre ouriçado e excitado (Madonna, *Blond ambition tour*; 1990); identidade é vestir um arame espiralado que mal cobre a aureola do seio (Grace Jones, *Vamp*; 1986); identidade é transformar uma bandagem em símbolo sexual (Mila Jovovich, *O quinto elemento*; 1997); é sustentar um soutien cravado de pedras preciosas que valem mais que o seu salário (Gisele Bündchen usando o “Red hot fantasy Bra” da Victória’s Secret; 1998); é saber que o mercado de lingerie jamais

irá satisfazer os seus desejos criativos, e criar sua própria marca (*Fenty lingerie*, por Rihanna; 2017).

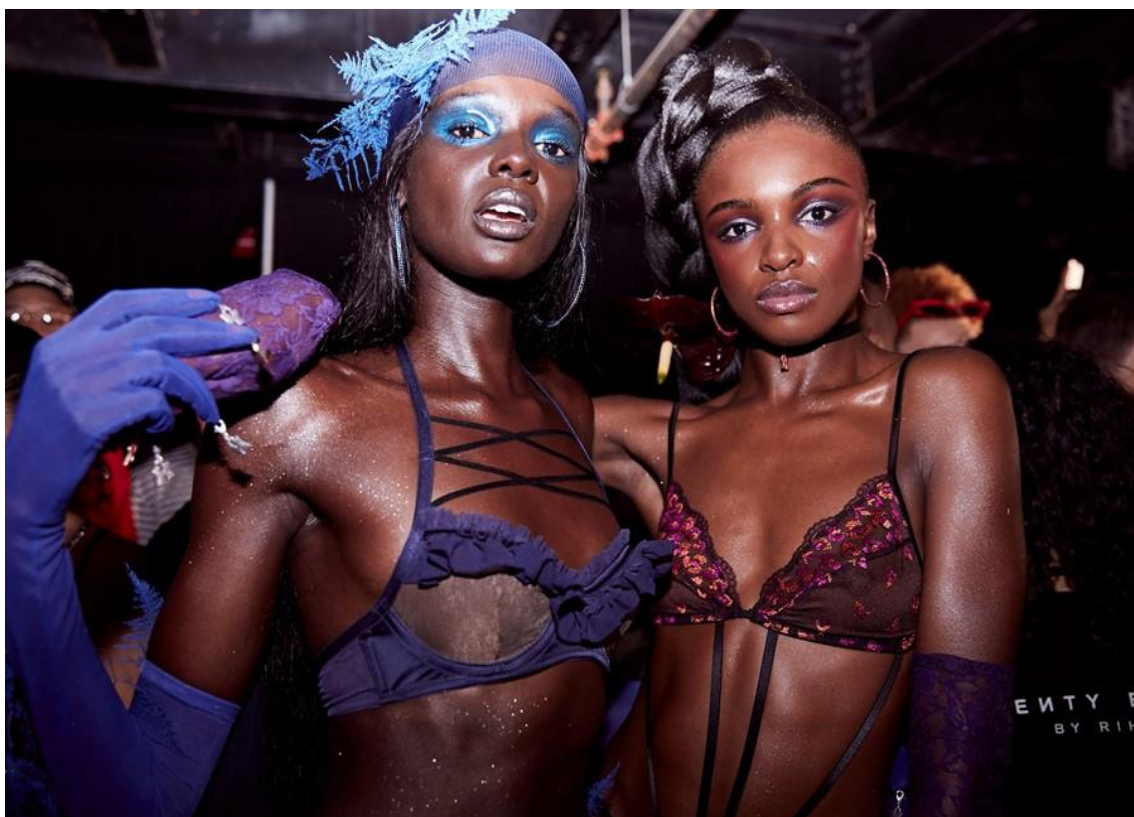


Figura 14 Na imagem duas modelos no backstage do desfile da marca Savage X Fenty 2019, foto por J'Dee Aillin. O uso indiscriminado de cores e acessórios associados ao cabaré, como luvas penas e colares, bem como as texturas maquiagens iluminadoras e brilhos corporais foram fundamentais para ambientar a temática de sonho e fetiche sexual já característica da marca de lingerie de Rihanna.

E no cenário burlesco essa identidade vem carregada de uma aura de sonho e fantasia, retomando o significado do fetiche Burlesco, a ótica fetichista do figurino nada mais é que ferramenta de imersão, signos da caracterização do contexto ao qual o número nasce, feito para transformar uma fantasia (encantamento sexual) em realidade.

O Burlesco é um strip-tease interrompido, o corpo é o meio, não a mensagem, o público não vai ao cabaré para satisfazer suas “depravações” de ver o corpo feminino nu, aberto, vulnerável e disponível para o “homem” superior, provedor e observador; no show Burlesco, o público vai para sonhar, seja com o glamour de outras décadas, a fantasia do irreal, as possibilidades do futuro, a comicidade do escapismo, ou até mesmo com o sexo. Por esse e outros motivos - que historicamente serão apontados no seguimento seguinte – o ápice da

coreografia é quando a artista Burlesca, retirando o soutien, deixa a mostra um par de seios adornados por pasties fabulosos.

A calcinha não é retirada, os mamilos não ficam à mostra e isso acontece não apenas por moralismo ou preocupação com o aumento da classificação indicativa dos shows, e sim porque, apesar do que o senso comum costuma apontar, não é o sexo que está sendo vendido, o público comprou o convite para assistir um meio termo entre a nudez e o glamour. Esse ponto de encontro ideal, acaba por atribuir muito valor e significado a última peça a ser retirada, tanto no visual quanto no gestual, sendo o soutien, portanto uma das grandes estrelas do número Burlesco.

Mas, antes de qualquer forma, textura, brilho ou cor que possam instigar o desejo da plateia através de estímulos visuais, o modelo de soutien é escolhido por uma questão normalmente prática; independentemente dos inúmeros modelos de soutien feitos para demonstrar identidade e não moldar os seios de acordo com os padrões impostos pela sociedade, a maioria dos modelos usados nos shows tem bojo e fecho tradicional, pois estes são moldes facilmente confeccionáveis, seu desabotoamento pode ser ensaiado com facilidade (sem contar com contratempos como nós e ganchos), se adaptam melhor a diferentes corpos, sustentam e protegem o seio durante uma coreografia movimentada e/ou agitada, já que, parte do grã *finale* é contar que o público não tenha visto o seu peito, e por último, porém não menos importante, impede que o público veja a última surpresa, os pasties.

Nem tudo é sempre preto no branco, e no figurino Burlesco não poderia ser diferente, usar um soutien de bojo não pode ser resumido a um ato de traição ao movimento feminista, não significa ser “gado” da sociedade de consumo, pois



o que é confortável para um grupo que se encaixa em determinado padrão físico não é para o outro, mas principalmente, porque no contexto Burlesco pouco se tenta mascarar da forma, tamanho ou elasticidade do peito, já que, em poucos segundos a plateia verá a beleza em sua forma mais natural possível mas antes do natural e real, ela ainda vive a pura possibilidade, o sonho.

O sonho pode ser de sereia, fada, era venenosa, odalisca, pode ser de uma marinheira, melindrosa ou até mesmo de viúva negra, desde que esse sonho seja colado com cola quente ou meticulosamente

bordado nos bastidores. Outro grande motivo para pouco se variar na base do figurino é: quando pensamos em uma organização criativa multi-task - sinônimo para artista sobrecarregada responsável por idealizar, coreografar e desenvolver o figurino do número sozinha – é mais prático e seguro customizar peças chaves (como a calcinha e o soutien) do que costurar do zero uma lingerie com modelagem traiçoeira.

Os recortes, franjas, rendas, cores, bordados e pedrarias em suas infinitas combinações acabam por dar vazão a caracterização do número, enquanto o formato do bojo funciona como tela em branco. Essa caracterização brinca com as fantasias sexuais do público, mas também cria estímulos visuais através dessas texturas, que, retomando o seguimento sobre “texturas” no capítulo, produzem ilusão e profundidade através da refração da luz, efeito de movimento e as vezes até som.



Figura 15: Na imagem a artista Drag King Dom Valentin, performando na festa "Desculpa qualquer coisa" (Fotografia por Ana Catariana Duarte; 2019). Dom, em sua performance homenageando Ney Matogrosso, apesar de usar da maquiagem para criar a ilusão de corpo masculino, ainda usa pasties para cobrir os “polêmicos” mamilos, acentuando a androgênica da performance lida em signos da maquiagem, figurino e postura.



Figura 16: Na imagem Janet Jackson e Justin Timberlake durante a apresentação do intervalo do Super Bowl de 2004. Considerado um dos momentos mais polêmicos da história do Super Bowl, a apresentação teve como ápice da música Justin tirando parte do soutien de Janet e expondo seu seio. Reagindo de maneira surpresa e constrangida, atribuindo ao parceiro o ato de bad boy, Janet teve sua história contestada pelo público, pois, se o ato não havia sido ensaiado, porque a atriz subiu ao palco usando um pastie para cobrir o mamilo por baixo do figurino?

A criatividade e comicidade também influenciam na decoração dos soutiens, desde modelos como o soutien de mão – inspirado no personagem de Barbra Streisand em *o Corujão* e a gatinha dirigido por Hebert Ross em 1970 - indicando que alguém segurou nos peitos da *Burlesca*, até soutiens inspirados por Katy Perry em sua fase *California Girls* enfeitados com doces, ou a sustentação de arame sem bojo como das passistas e showgirls.

Diferente dos soutiens citados acima, a armação das showgirls, apesar de sustentar, tem como principal funcionalidade adornar e emoldurar o seio, que agora despido, tem como estrela os pasties. Tão contraditórios e chocantes quanto desejados, os pasties são o clímax do número *Burlesco*, o momento pelo qual a plateia espera ansiosamente.

Geralmente os pasties, ou capas de mamilo, refletem a cor, a forma ou o conceito do número que é trazido para a cena. Eles são feitos de tecido ou lantejoulas, cobertos com strass ou simplesmente couro.

Os artistas normalmente os fazem por si mesmos. Existem todos os tipos: do mais excêntrico até aqueles com pavio em chamas, para a delicada arte de girar o tassel. (Julie; 2016 p 163)

Definido por Joe Weldon (2010, p.52) como “qualquer coisa presa ao mamilo do dançarino”, os pasties podem ser usados com a utilidade de cobrir, acentuar ou ser a *punch line* (arremate de uma piada) do número. No livro a artista explica que quando perguntada sobre a origem dos pasties, ela normalmente conta uma história que pode, ou não, ser verdadeira.



A honestidade da Burlesca mais uma vez exemplifica a ideia de que o folclore e cultura popular são responsáveis pela falta de precisão histórica do contexto Burlesco, adicionando, assim, mistério e fascínio ao seu contexto, como por exemplo sua origem, motivações, anedotas, elementos cênicos e figurino.

Joe conta que em 1920 as strippers começaram a ser detidas pela polícia por andarem com os mamilos aparecendo, entrando em vigor uma lei que proibia tal exibição; as dançarinas Burlescas, como sempre muito bem-humoradas, passaram a adotar coberturas de mamilos que pareciam seus próprios mamilos. A lei não contava com o senso de humor e inteligência dos filhos da Commedia dell'arte, por isso foram feitas alterações legais para que essa cobertura fosse facilmente identificável (Weldon; 2010).

Aos poucos, as artistas foram atribuindo cada vez mais personalidade à decoração da cobertura de mamilo, com brilhos, glitter e pedrarias. Em 1950, entretanto, a tendência de deixá-lo cada vez mais mimético em relação ao corpo era grande, tanto que mais uma vez decisões municipais foram “obrigadas” a exigir que os pasties fossem vistos da última fileira da plateia. Com essa exigência nasceram os tassels (fio com franja pendurada), para que a presença dos pasties fosse incontestável; o *tassel* é um enfeite que nasceu da exigência moral de determinado grupo, mas acabou se tornando parte integrante da coreografia, quando as dançarinas descobriram que era possível rodá-lo balando os seios; mais uma vez, as Burlescas deram a volta por cima, subvertendo uma tentativa de controlar sua liberdade, transformando-a em força.

Porém nas décadas de 60 e 70 – devido ao seu contexto de liberdade sexual - os pasties, assim como todo o segmento Burlesco, foram considerados ferramentas de uma noção atrasada sobre a sexualidade. O período foi conhecido como a decadência do Burlesco, que, morto para quem não fosse da cena, renasce em 1990 com o movimento Neo-Burlesco.

Na década de 1990 o *tassel twirling* retoma seu posto de popularidade, porém não apenas isso, a nova geração de burlescas com suas inúmeras fusões de estilos e tribos, descobre que os pasties, mais do que coberturas de mamilos

podem ser a peça central de um número criativo, a grande revelação de um ato Burlesco.

Também é verdade que girar os *tassels* não é particularmente sedutor, mas é, sem dúvida, uma das mais distintas e hipnotizantes visões que você verá em shows Burlesque. Eu também acredito que subverte, até certo ponto, o que as pessoas esperam ver uma mulher nua fazendo. (Weldon; 2010, p.7)

Além de desconstruir a ideia de que um show Burlesco tenha que ser sedutor, Joe ainda explica que o inconsciente coletivo tende a assumir que uma mulher mostrando o próprio corpo só o faz porque deseja ser “convitativa” e atraente de maneira apelativa, quando na verdade o papel dos tassels, e principalmente do movimento gerado por ele, é deslumbrar e intimidar.

Essa suposição é fundamentada no fato das mulheres terem seu corpo hipersexualizado a todo instante, e a prova está não apenas nas diferenças entre o masculino e o feminino, mas nas suas similaridades. O mamilo, por exemplo, apesar de ser visualmente o mesmo nos homens e mulheres - com exceção da função biológica de amamentação – é censurado apenas quando aparece no sexo feminino, aconteceu em 1920 na cena Burlesca, em filmes como o *Free the Nipple* de Lina Esco em 2014, e acontece hoje nessa nova era pudica do instagram.



Figura 17: Na imagem a jornalista e influencer Luiza Brasil para a marca Oculta. Hit desde o Carnaval de 2018, os pasties não saem mais dos mamilos das famosas brasileiras; na produção da foto, além das penas e fitilhos prateados, o senso de humor (mais uma vez representado pelas “mãos nos seios”) dá o tom carnavalesco, os pasties assimétricos representados por duas mãos de etnias diferentes, de unhas pintadas, sendo uma mão comprometida (a mão negra possui aliança) e outra não, significam a liberdade sexual atribuída às festividades de fevereiro.

O filme *Free the Nipple* (dirigido por Lina Esco; 2014) que acabou por inspirar todo um movimento, transborda uma tendência em questionar os tabus envolvendo o corpo feminino, e explicitar uma violência que insiste em reprimir a sexualidade da mulher. A verdade é que durante séculos essa violência ao feminino tem sido justificada por uma ilusão de que o homem é essa besta sexual incontrolável, e você, mulher, não deveria “cutucar o urso com vara curta”, pois qualquer vislumbre de pele pode despertar o desejo animal daquele que, por ser mais forte que você, fará qualquer coisa para obter o seu prazer.

Então nessa socialmente aceita “cultura do estupro” para a mulher fica a opção de esconder o sexo, cobrindo e não falando de tudo aquilo que lhe estimula e causa prazer, e para a mídia resta transferir o objeto de desejo para outras partes femininas, transformando o seio e as nádegas em objetos fetiches e censurando mamilos, demonizando vaginas e desconsiderando o clitóris da história.

O mamilo não é apenas apagado de fotos, ou coberto em cenas de sexo nos filmes e na televisão, ele é apagado na vida real, visto que um dos motivos para as mulheres não dispensarem o soutien é o desconforto pela atenção e assédio masculino ao menor sinal de um mamilo arrepiado. Socialmente a mulher tem sido condicionada a se esconder, enquanto para o homem é socialmente aceito que este provoque, assedie ou faça comentários desrespeitosos para aquelas que não se escondem, e para aquelas que se escondem, também, usando como justificativa uma ilusão de que, como sempre, eles são a motivação das ações femininas, e que as mulheres estão mais uma vez sendo “convidativas”.

É sexualmente estimulante para o homem sentir que tem controle sobre o corpo feminino, mas para o azar (ou sorte) do público masculino, nos shows Burlescos ao tirar a roupa a mulher quebra as expectativas e retoma o controle sobre a sua sexualidade, apesar do mamilo não ter se transformado em objeto fetiche como o seio e as nádegas, o tabu que o ronda e sua proibição estimularam uma fantasia que culminou em fetiche sexual.

Por isso os pasties são intimidadores, pois o elemento surpresa choca e quebra as expectativas da plateia sobre o papel da nudez, a cada movimento acelerado eles acabam por desatrelar o desejo, em movimentos escrachados eles ridicularizam o tabu sexual, satirizando o fetiche pelo mamilo. É um tanto irônico que o elemento chave desse strip-tease apresentado no capítulo intitulado “Fetiche” parta do conceito de desconstrução do mesmo, porém, lembrando que o Burlesco é tanto da comédia quanto é da sensualidade, essa ironia sintetiza bem o espírito da cena Neo-Burlesca.

## **Capítulo quarto: As personagens do Burlesco Paulistano**

A dança Burlesca é uma forma de performance que se utiliza do ato de despir (strip tease) para contar uma história; por se tratar da seminudes feminina não padronizada de um corpo que traz na dança toda a sua complexidade - memória, relação com a natureza, força, fraqueza, sexualidade, autoconhecimento e autoestima - quando colocado em uma posição de vulnerabilidade, se torna símbolo de resistência a padrões estéticos, tabus, machismo e um sistema que insiste em marginalizar as manifestações eróticas do corpo como forma de cultura.

O ambiente Burlesco pode ser lido não apenas como os teatros e cabarés modernos, mas também o espaço formado pelo grupo ou trupe Burlesca, rede de apoio que pode ser física, emocional e/ou virtual; essa rede permite a relação entre os corpos e o meio, uma complexa conexão de elementos tais como a história e o ritmo do espaço, as informações audiovisuais do espaço, história do movimento, as vertentes praticadas, o momento socio político vivido, os repertórios de cultura popular e a narrativa individual de cada artista.

Essa infinidade de relações reverbera nas produções culturais da trupe de modo que possibilite não apenas uma manifestação cultural múltipla em relações, mas também a expressão da individualidade da artista (mesmo em números performados em grupo), seja através da intenção dos movimentos, expressão ou caracterização da personagem (figurino e maquiagem).

Pensando nisso, foram selecionadas algumas artistas Burlescas de São Paulo para terem sua trajetória com o Burlesco explicitada e sua personagem significada. Usando dos conceitos destrinchados nos capítulos anteriores, significados dos nomes das personagens e história individual, analisaremos uma performance de cada artista com o objetivo de comprovar que a arte Burlesca tem participação fundamental na ressignificação do individual feminino, e o figurino, usando do Glamour, Fetiche e Desconstrução é elemento essencial na caracterização dessa individualidade proposta.

## Lady Burly

- Mas, o que significa Burly?”

- Robusta. (Burly, L. “Dança Burlesca” Soares, J. “Programa do Jô; 2011, online)

Em entrevista para o programa do Jô, Lady Burly conta que começou no universo da dança como aluna de ballet, passando futuramente a ser professora de ballet clássico, jazz, danças vintage e tribal fusion.



Figura 52: Na imagem, Lady Burly fotografada pelo fotógrafo (e também seu cônjuge) Tato F. Pupo; Postado no dia 20/04/20, nas redes sociais da artista.

Teve seu primeiro contato com a arte Burlesca quando, certa vez, um colega trabalhando na feira erótica a convidou para fazer uma performance que fugisse dos números explícitos apresentados durante a feira, uma dança Burlesca.

Lady Burly coreografou o número, porém no dia da apresentação passou a tarefa para outras bailarinas, o motivo? Ela sentia que seu corpo não tinha a forma adequada para dançar seminua, ela se sentia gorda.

A bailarina, que hoje é um dos grandes nomes do Burlesco brasileiro, em seu primeiro contato com a arte

deixou que padrões estéticos interferissem na sua liberdade de expressão e exposição, mas isso foi antes de descobrir que o padrão da arte Burlesca, é não ter padrão.

Hoje, com uma carreira de sucesso e dona da primeira academia capaz de ministrar a arte em São Paulo, a *Escola Burlesca de São Paulo*, e fundadora da companhia de dança Burlesca *Sobre Saltos*, Lady Burly ensina inúmeros tipos de danças vintage e inspira outras bailarinas fora dos padrões, passando a importante lição de que todos os corpos são feitos para dançar.

Uma camaleoa no estilo, tanto estético quando musical, Lady Burly encontrou em seu alterego e nos palcos um lugar seguro para viver a plenitude de seu corpo, explorar suas diferentes facetas e espalhar a alegria, sensualidade e senso de humor propostos na arte Burlesca.

Fã de David Bowie e tendo como inspiração os números musicais de Bob Fosse e a rainha do Pop Madonna, Lady Burly soube administrar suas referências e misturá-las ao seu estilo pessoal, construindo uma identidade visual para sua personagem bem definida, deixando que sua subjetividade falasse através das performances e figurinos.

Em 2019 numa performance solo durante show da Cia Sobre Saltos, Burly contou a história de uma personagem que quebra as expectativas da sociedade ao optar pelo dinheiro e sua liberdade ao invés de se prender a um relacionamento tradicional em que a mulher deixa de ser *mulher* para se tornar *a esposa*, assumindo o papel de dona de casa/empregada. O número, que foi uma homenagem à Madonna, conta com o figurino e a trilha sonora para contar uma história em 3 atos: a inocente apaixonada, a noiva desiludida e a devassa materialista.



Figura 53 Foto retirada durante a performance de Lady Burly no festival Pop Tease (Foto: Ana Di Castro; 2019).

Na primeira parte, ao som de *Like a virgin*, Lady Burly aparece vestindo um robe rosa claro de plumas pretas (Vide Figura 2) e, terminando seu champanhe, chama o mordomo para recolher a taça; o gestual indica que ela está em sua casa tendo um dia de “princesa”, quando, na porta, um entregador deixa um pacote cheio de presentes. Entre eles uma caixinha verde água que automaticamente é lida pela plateia como uma joia da Tiffany.

Lady Burly tira um anel de noivado de dentro da caixa e depois de conferir se o diamante é verdadeiro (mordendo a pedra) retira o robe, revelando um





Figura 54: Foto retirada durante a performance de Lady Burly no festival Pop Tease (Foto: Ana Di Castro; 2019).

vestido de noiva formado de corset branco bordado com franja de pérolas e uma saia de tule branca (Vide figura 3). Animada com o casamento, ela segue tirando os presentes de dentro da caixa: véu, buquê de flores, ferro de passar roupa, colher, panela...

A música muda para uma marcha nupcial em tom de marcha fúnebre enquanto a Burlesca, com expressão de marcha fúnebre, segue em direção ao altar tendo em uma mão as flores e na outra a panela. Olhando de uma mão para outra, Lady Burly decide

abandonar a vida doméstica jogando o Buquê para trás.

Ao som de Material Girl a artista muda sua atitude e aos poucos muda também suas roupas, ela despe a saia de tule revelando uma calcinha preta e meias 7/8 arrastão também preta; ela remove com proposital dificuldade o corset e se libertando revela um sexy Body rendado preto.

Estando livre metaforicamente (do casamento) e literalmente (das roupas apertadas) ela desempenha uma série de movimentos, giros e espacates para enfim caminhar para o desfecho do show. De costas, Lady Burly retira seu body ficando apenas de calcinha fina, meias e salto alto, ela rebola e no momento que vira de frente para o público revelando seus pasties, o mordomo reaparece com uma arma de dinheiro, fazendo chover as notas no momento em que Madonna alcança os agudos entoando “Material! Oh!” (Vide figura 4).

As cores usadas nos estágios da ex noiva são extremamente simbólicas e tão significativas para contextualizar o público quanto as músicas escolhidas para cada momento. De início, o rosa claro dá o tom da inocência e doçura, enquanto os detalhes em preto dão um tom austero a produção deixando pistas

que essa doçura é condicional, vem em troca da promessa de uma vida luxuosa a dois, ideia que é perpetuada pela expressão da bailarina ao abrir a caixinha da Tiffany.

A partir do momento que essa promessa é quebrada, simbolizado pela panela, o branco virginal que até então representava uma vida nova, um sonho, se torna cômico, sendo ressignificado como o figurino de uma prisão, aqui representado principalmente pelo corset extremamente apertado.



Figura 55: Foto retirada durante a performance de Lady Burly no festival Pop Tease (Foto: Ana Di Castro; 2019).

Então o preto reaparece em uma versão mais sensual e sexual, o mesmo preto que detalhava o robe do início da apresentação, significando que a noiva não mudou, ela sempre foi devassa e materialista, precisando apenas de uma motivação para quebrar as expectativas do mundo para com Lady Burly, e dela para si mesma.

Quando realocado ao contexto individual da artista, o número escolhido acaba por se tornar uma metáfora para a relação entre Lady Burly e seu corpo, possuindo signos de sua trajetória na dança Buresca; assim como a performance, ao permitir-se quebrar as expectativas sociais, quanto a padrões estéticos e tabus envolvendo a nudez, ela se sentiu livre para se expressar em sua plenitude, sendo a cena Burlesca o ambiente ideal para essa expressão.

## Sally Hurricane

O nome Sally é uma homenagem ao filme “Estranho mundo de Jack” (Tim Burton, 1993), a boneca de pano feita para obedecer - maleável, sensível, feita de pedaços e desmontável - mas que encontra em sua condição maneiras de escapar e burlar as regras daqueles que querem lhe controlar, se destruindo e reconstituindo de acordo com a necessidade.

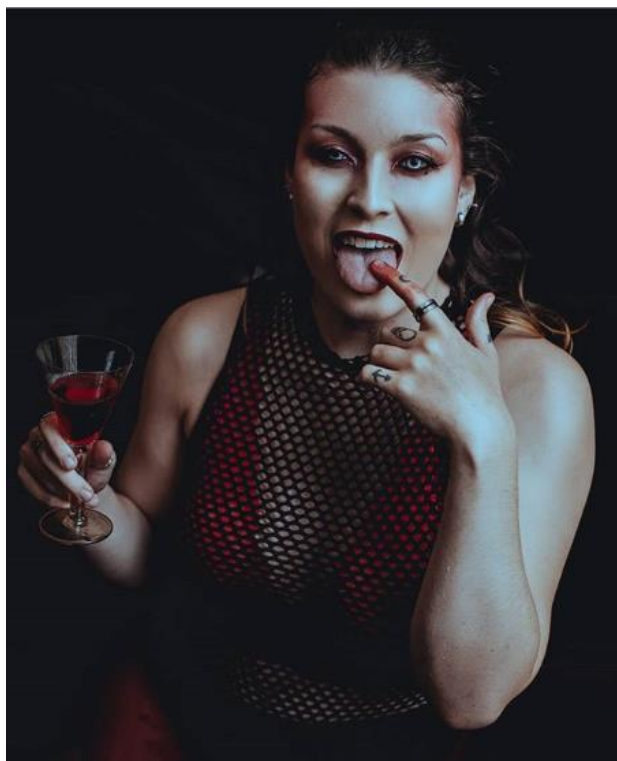


Figura 56: Na imagem, a artista Sally Hurricane em ensaio *Blood Bath*, postado em sua rede social dia 29/04/2020 (Foto e edição: Ana di Castro).

Já *Hurricane* significa furacão, uma tempestade tropical caracterizada por instabilidade, formada por nuvens, umidade alta e ventos fortes (Sousa; 2020); os furacões são fenômenos famosos por causarem destruição aonde passam, os casos de cidades afetadas pelos furacões tem devastação tão intensa que se tornam “famosos”, necessitando de um nome para identifica-lo; os nomes escolhidos normalmente são femininos.

Já na definição da própria artista sobre o significado de seu nome é possível destacar signos que caracterizam a personagem e regem o ritmo adotado em suas performances: adaptabilidade (lida

pelo seu estilo camaleônico), senso de humor e a força.

A artista Sally Hurricane, teve seu primeiro contato com a performance Burlesca como aluna de Lady Burly na Escola Burlesca de São Paulo; dona de uma ira enérgica e uma tendência de “começar incêndios por aí”, Sally permite que sua energia fale através dos números perpetuando seu *alterego* e criando uma carcaça de loucura, raiva e riso para proteger a doçura que, apesar de não admitir, existe.

Com apresentações de estética ora obscura ora limpa e andrógena, Sally usa da comédia, sensualidade e predileção pelo *lado negro da força* para



desenvolver números politicamente incorretos e divertidos; personalidade que fala através de sua postura e estética (Vide figura 5), com expressões animais, referências ao ocultismo, maquiagens Drag e um elemento masculino forte. Foi pensando nessas predileções que o número autoral da artista escolhido para análise é “O Motoboy” (2018).

O número, performado no espetáculo da escola Burlesca de São Paulo em 2018, começa quando duas artistas parceiras aparecem para introduzir o número à plateia: uma homenagem a Marvin Gaye, cantor e compositor responsável por dar vida às trilhas sonoras sensuais tão populares (ícones) que só de tocarem alguns acordes em cena, o espectador já sabe o que vai acontecer, sexo (índice).

Em meio a apresentação das mestras de cerimônia, uma buzina soa e a *motogirl* segurando uma caixa de pizza com botas de borracha, luvas, capa de chuva e capacete no meio da cabeça (Vide figura 6) entra no palco entoando um sonoro e masculino: “Alguém pediu uma Pizza?”; as apresentadoras se olham confusas, mas decidem aceitar o presente do acaso, quando uma delas tateando os bolsos percebe que está sem sua carteira e solta a sugestiva fala: “Que cabeça a minha, eu não tenho nada de dinheiro, como eu vou poder lhe pagar?”.



Figura 57: Na imagem a artista Sally Hurricane durante o espetáculo da Escola Burlesca de São Paulo (Foto por: Julian Frahan, 2018).

As primeiras notas da icônica *Let's get it on* soam enquanto Sally esboça um cômico sorriso pervertido, arrancando risos da plateia. O número é uma sátira do *nonsense* (sem sentido) proposto como enredo de filmes pornô, em que pouco se interessa da história desde que tudo seja resolvido com sexo, além de, propor uma inversão de papéis em uma narrativa que normalmente o homem se



Figura 58: Na imagem a artista Sally Hurricane durante o espetáculo da Escola Burlesca de São Paulo (Foto por: Julian Frahan, 2018).

apresentaria como o trabalhador/provedor/ativo e a mulher usaria seu corpo como moeda de troca, assumindo uma postura passiva.

Sally vira a caixa da Pizza e deixar ver uma etiqueta com a identificação “pizza de salame”, ela abre e tira uma peça inteira de salame levando a ideia do sem sentido às últimas consequências para pontuar a piada fálica; ela deixa o salame de presente para as apresentadoras e começa o strip tease.

O grande ponto do strip tease não é apenas o senso de humor escrachado da introdução, mas também a falta de maleabilidade das roupas de trabalho que interferem nos movimentos, deixam tudo mais atrapalhado e comicamente agressivo,

mostrando o quão irreal são as fantasias dos filmes de entretenimento adulto: as botas de borracha duras que exigem um esforço tremendo para serem retiradas, as calças plásticas e capa de chuva que gruda no corpo e é difícil de se desvencilhar, uma antítese da aderência ao corpo proposta, por exemplo, pelo fetiche do Látex.

Sally chega no meio do número com uma roupa de baixo pouco sensual: camiseta branca, cueca boxer e meias soquetes (vide figura 7), mais uma sátira à discrepância do que é considerado sensual feminino em comparação ao descaso masculino, uma clara dinâmica de poder em que a mulher “deve” agradar o homem concretizando seus fetiches de maneira visual para não ser substituída, enquanto o homem pode simplesmente ser e estar de cueca.

Ela continua a se despir em movimentos que caminham entre o cômico, sensual e escrachado, até o final de suas revelações e clímax da performance: pasties triangulares amarelo brilhante, adornados com círculos vermelhos, uma pizza que cobre os mamilos da artista (vide figura 8).

O número de Sally Hurricane é um exemplo de como os elementos de Glamour e Fetiche podem ser desconstruídos em uma rotina Burlesca para passar uma mensagem clara para o espectador: “O Motoboy” propositalmente descarta signos estéticos normalmente usados para ditar um tom de opulência no número, para levar a comédia às últimas consequências e satirizar Fetiches sexuais explorados na indústria pornô.

Além do proposital choque de valores, o número acaba dizendo muito sobre a personalidade da artista, uma nudez milimetricamente arquitetada para não ser sensual ou glamourosa, e sim cômica, escrachada de tão real. A presença de elementos básicos e pouco fantasiosos para o palco, assim como a conduta da artista, foram escolhidos para deixar um incômodo na plateia; A verdade é que Sally ama ser a vilã que você ama odiar; ama que você se sinta atraído por uma estética andrógena cômica, e ama que você se sinta confuso por isso.

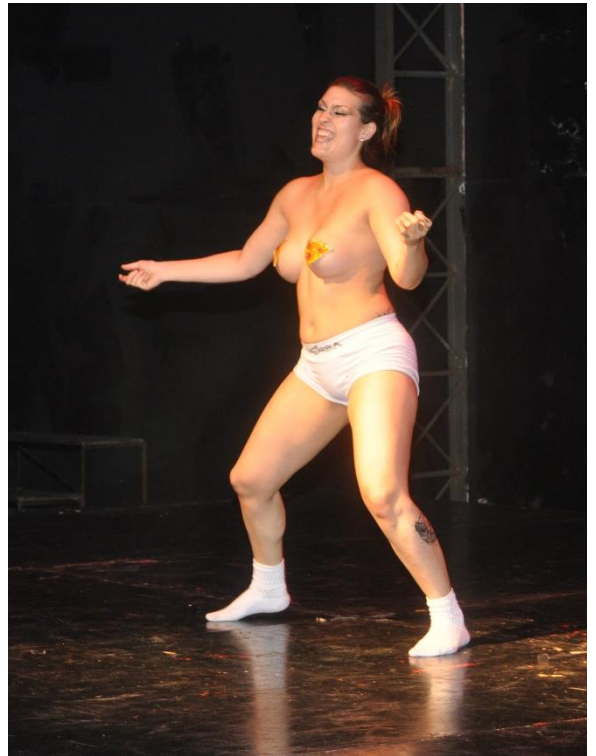


Figura 59: Na imagem a artista Sally Hurricane durante o espetáculo da Escola Burlesca de São Paulo (Foto por: Julian Frahan, 2018).

## Ginger Moon

*Ginger* é uma palavra da língua inglesa que significa gengibre, uma raiz herbácea originária da Índia com propriedades anti-inflamatórias e termogênicas (Zanin; 2020, online); o sabor de ardência natural somada à energia proporcionada pela sua ingestão resultou na associação sígnica à vivacidade e animação.



Figura 60: Na imagem a artista Ginger Moon deitada sob suas perucas, em foto postada em sua rede social dia 30/04/2020, fotografada pela própria.

*Moon*, significa lua, um astro que simboliza os ritmos e ciclos biológicos: lua cheia, totalidade e força; crescente, renovação e potência; nova, fertilidade e produção; minguante, o fim. Sua natureza passiva, receptiva e reflexiva normalmente é lida como representação da mulher e deusas do sagrado feminino, tanto pela sua associação lógica ao ciclo menstrual (vida, fertilidade, amadurecimento e morte) quanto porque se trata da inconstância cíclica causada pela

sensibilidade natural feminina em ler os ciclos de vida e morte à sua volta.

Ginger Moon, a artista Drag Queen Burlesca, cuja energia do gengibre se faz presente nas suas apresentações e números de lip sync burlescos contagiantes, enquanto a lua feminina inebriante e mutável na sua representação estética, que levada ao exagero se torna uma caricatura do feminino.

Visualmente Ginger é uma mulher com olhos pintados à maneira Drag mais caricata (Vide figura 9), lembrando o desenho de animes, sua sobrancelha alta e nariz iluminado de maneira “empinada” confere uma impressão um tanto quanto esnobe à expressão da artista; em sua versão mais característica possui cabelos volumosos e ondulados loiro, a cor pode variar, mas o volume é um signo da imponência da personagem; O figurino caminha entre o vintage



burlesco, sempre cravejado e bordado de glamour, o *camp* (extravagante) Drag e o fetiche presente nos dois.

Apesar da estética ser fundamental para a caracterização da personagem, tanto a arte burlesca quanto a drag precisam da linguagem corporal, do movimento e da expressão para acontecer.

A Drag Queen Burlesca Ginger Moon é uma bailarina, suas linhas, repertórios e linguagem corporal não negam, o que nega? Um mundo gordofóbico que através de ações lascivas tenta calar a arte de Ginger, mas ela não vai se calar; Ginger é um mulherão forte, ela é robusta, sensual, sexual, colorida, viva, ela fala o que precisa ser dito e se expressa de dentro para fora.



Figura 61: Na imagem a artista Ginger Moon durante performance no festival de Porto Alegre, Poá Burlesque. (Foto por: Maurício Mendes; 2019).

O caso da Drag Queen Burlesca é mais um em que o alterego criado é uma projeção de resistência às lutas vividas diariamente pela artista como mulher, bissexual e gorda; a força necessária para lidar com as adversidades se transformou em combustível criativo e o resultado foi uma personagem tão linda e forte quanto a pessoa por trás da maquiagem, mas capaz de dar a coragem necessária para externalizar essa potência, e é sobre essa potência que se trata o número “Lago dos cisnes”.

No início Ginger - vestindo um kimono branco de franjas brilhantes e coque negro alto extravagante adornado por um cisne preso por um pente garfo (Vide figura 10) - performa ao som da sinfonia clássica do ballet “Lago dos Cisnes” passos de ballet em cima de uma sandália de salto enquanto faz desenhos leves no ar com o seu leque de plumas brancas, que lembram asas. O glamour se faz presente na riqueza de detalhes enquanto brilhos e texturas fornecem os apelos sinestésicos da performance.



Figura 62: Na imagem Ginger Moon durante o festival Poá Burlesque. (Foto: Mirella Mandy, 2019).

Ela retira o arranjo de seu cabelo e simbolicamente espeta o garfo em seu coração e, rodando, faz a primeira revelação: seu kimono com mecanismo dupla face se solta e a segunda camada cai, fazendo o lado negro se sobrepor ao lado branco (Vide figura 11).

A música se torna mais forte, Ginger troca o leque branco por um de plumas negras com apoio de mão em formato de cisne, também negro e brilhante, continua a performar seu ballet burlesco, agora com mais intensidade e força.

Por fim, ela se desvencilha do Kimono e se mostra com um corset branco incrustado de pedras e babados de penas, calcinha de renda branca e pasties: um branco e um vermelho, ambos em forma de vírgula, seu Yin e Yang, partes de um todo (Vide figura 12).

O número começa com o que parece ser a dualidade clássica do bem e o mal, o frágil e o forte, o cisne branco e o negro. O binarismo parece no início uma incontestável lógica, mas a partir do momento que o bem e o mal coexistem no mesmo corpo os conceitos são pesados de acordo com os contextos vividos, e a linha que divide os dois lados se torna tênue.

A fragilidade é associada ao cisne branco, ao bem e a pureza, mas fragilidade em excesso pode trazer dor; a força é associada ao cisne negro, ao

mal e a impureza, mas a força pode ser a potência necessária para fazer o bem, seguir em frente, mudar.

Ginger teve em sua vida pessoal momentos de agressão física e psicológica que acarretaram uma depressão e aceleraram o seu processo de sair de casa e mudar de vida, ela projetou todas as suas inseguranças na fortaleza da personagem Drag, encontrando acalento ao ponto de querer ser Ginger Moon 24h por dia. Quando era a Ginger se sentia mais bonita, mais feliz, mais forte, mas esse sentimento de euforia passava e ficavam as incertezas, traumas e inseguranças.

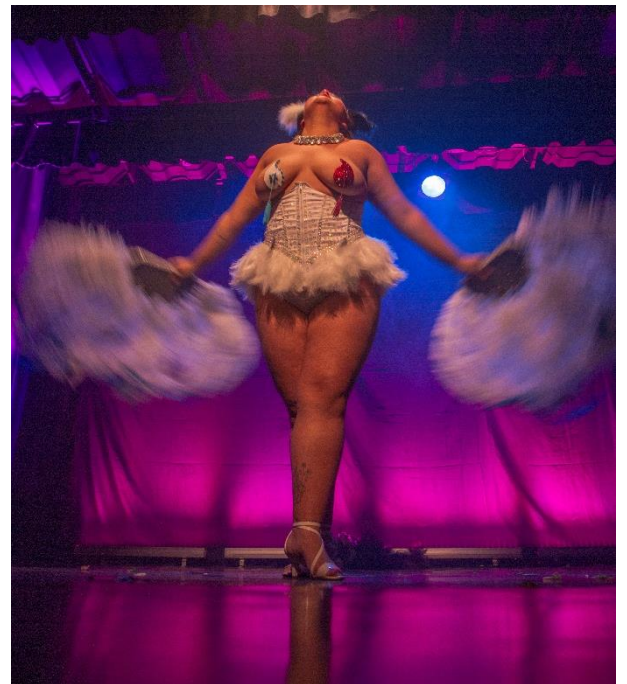


Figura 63: Na imagem Ginger Moon durante o festival Poá Burlesque. (Foto: Mirella Mandy, 2019).

Enquanto cisne branco (Bruna), frágil e inocente, ela sofreu, foi necessário matá-lo e despertar o Cisne Negro, Ginger Moon, dentro de si para se sentir forte e potente. Mas força em excesso traz insensibilidade, Ginger descobriu que não importa o quanto fugisse de suas dores, elas sempre a acompanhariam, ela precisava lidar, superar.

O final do número trata-se de uma reinvenção de si mesma, para ser a mulher (Bruna) em sua plenitude, ela precisou ser Ginger, e sendo Ginger deu voz a potência que já existia, percebeu que seu alterego não era uma versão melhorada da artista e sim uma faceta de Bruna: uma mulher criativa, forte, linda, robusta, sensual, sexual, colorida, viva.



## Pandora Stardust

A inspiração para o nome de Pandora veio da sensualidade de Louise Brooks no filme *A caixa de Pandora* (Georg Wilhelm Pabst; 1929), porém, tratando-se de um nome mitológico, a potência de seu significado acaba por se sobressair a sutileza subjetiva da escolha.



Figura 64: Na imagem a artista Pandora Stardust em cenas do clipe da música "Iara" (banda Anfear). (Fotografia: Ana di Castro, 2019).

Pandora, a primogênita de Zeus presenteada com a caixa que continha todos os males do mundo, aberta por curiosidade e espalhando a doença, velhice e morte pelo planeta; O nome vêm do grego *Pan*, todos, e *dorus*, o presente (Diana, D; Borges, G.; Fuks, R. MELISSA; 2020, online), “todos os presentes”, significado oculto pelo potencial simbólico da mitologia grega, propagada socialmente levando a cultura popular a associar o nome aos males da curiosidade.

*Stardust*, *star* do inglês estrela e *dust*, poeira. O astrônomo Carl Sagan em inúmeras declarações coloca o seres humanos na posição de “poeira de estrela”,

uma brincadeira para exemplificar que o surgimento do universo dependeu da morte de inúmeras estrelas a bilhões de anos (Girardi; 2002, online); as estrelas representam o celeste, o excepcional, o fantástico, reduzi-las a poeira e transformá-las em matéria prima do humano significa que TODOS somos especiais, o que é mais um jeito de dizer que NINGUÉM é. Poeira de estrela é o glamour transformado em glitter e popularizado, o mesmo conceito usado para caracterizar o personagem de Ziggy Stardust durante o movimento Glam Rock. Pandora Stardust é o impulso criativo, o desejo, o flerte entre a vida e a morte.

Filha primogênita de Lady Burly, Pandora cresceu em um ambiente de dança, começando no ballet e transitando pela dança indiana, dança do ventre, stiletto e pole dance, o Burlesco era só questão de maturidade. As paixões por

Bowie, filmes clássicos e musicais de Bob Fosse correm no sangue de Burly e sua filha, porém a escolha de carreira, base cultural e gostos similares não limitaram Pandora à ser uma cópia estética de sua mãe, o repertório extenso e a individualidade da artista se expressam em suas performances e figurinos de maneira ímpar.

Quando questionada sobre a caracterização de seus números, Pandora explica que sua personagem “transita entre todos os estilos de dança”, não se limitando apenas ao bonito e sensual, mas caminhando entre a comédia e o bizarro.

Quase sempre influenciada pela cultura popular, um de seus números favoritos performados é o Burlesco “Bettle Juice” (2019) em dupla com Sally Hurricane inspirado no filme “Os fantasmas se divertem” de Tim Burton (1988), homenageando a cena em que controlados por fantasmas, os moradores de uma casa mal-assombrada dançam e cantam desajeitadamente a música “*banana boat song*”.



Figura 65: Na imagem a artista Pandora Stardust (esquerda) e Sally Hurricane (direita) durante performance no show Pop tease (Foto Ana di Castro, 2019).

O número começa com Pandora caracterizada como Lydia a personagem gótica incompreendida de Winona Ryder - vestida de corset de couro, saia de babados e tule, meias pretas e um coque (Vide figura 14) - dançando despretensiosamente o mambo “shake señora”, representando um dos poucos momentos do filme que Lydia deixa a aura depressiva de lado e permite se divertir com seus novos colegas fantasmas.

A caracterização do figurino é uma releitura que leva em consideração os signos do gótico, como as cores, o corset, o couro e os babados; da Lolita, como os babados e o tule; e a fetichização das texturas e sinestesia dos volumes. O

conceito de Lolita é forte no filme pois a protagonista, adolescente e estudante, desperta as paixões de Beetlejuice, um espírito adulto baderneiro e imprevisível que sempre aparece ao ser chamado três vezes.

Após dançar o mambo, Pandora chama três vez por aquele que na tradução original para o português era nomeado como Besouro suco, então Sally



Figura 66: Na imagem a artista Pandora Stardust (esquerda) e Sally Hurricane (direita) durante performance no show Pop tease (Foto Ana di Castro, 2019).

– vestindo blazer preto, macacão de listras verticais preta e branca, peruca esverdeada e maquiagem putrefata – caracterizada como Beetlejuice aparece sorrateiramente e passa a controlar os movimentos de Pandora.

O clássico “Day O!” entoado no início da música *banana boat song* é dublado por uma Lydia com expressão confusa, enquanto Beetlejuice ri de sua façanha; o número segue ao passo que a protagonista tem seus movimentos controlados por Beetlejuice: seus quadris, seu tronco, seu traseiro, ela se meche sem ter escolha, porém em lapsos de consciência ainda resiste as investidas do fantasma.

Beetlejuice tenta puxar sua saia, porém Lydia se desvencilha ainda dançando os movimentos provocados pela possessão do fantasma, ele tenta novamente e desprega sua saia de colchete, deixando à mostra a calcinha e liga pretas que prendem as meias 7/8 à mostra e a bailarina numa posição vulnerável e desconcertada tentando cobrir suas partes.

Por se tratar de um strip tease causado por outra pessoa, mesmo com o senso de humor e contexto do filme, todos os movimentos e revelações são extremamente eróticas, fetichizando a brincadeira sexual que conta com a relutância de um e insistência de outro.

Em certo momento Beetlejuice congela Lydia e fazendo movimentos sinuosos com expressão pervertida atrás da bailarina, desamarra o seu corset



deixando à mostra seu soutien preto (Vide figura 15), mais uma vez o fetiche se mostra no ato de despir; ela recobra a consciência e, irada, parte para cima do fantasma que a congela novamente e vira seu corpo para desabotoar seu soutien.

Enfim com liberdade de movimentos, ela se cobre no momento em que o fantasma aparece com um véu e um buquê, indicando o irreal interesse do espírito em casar com a adolescente mortal; despida, vulnerável e já cansada da manipulação, Lydia aceita o véu, o buquê e seu destino (Vide figura 16), trocando sua expressão indignada por uma despretensiosa risada enquanto dá os braços para seu futuro marido e deixa à mostra pasties negros que cobrem seus mamilos.



Figura 67: Na imagem a artista Pandora Stardust (esquerda) e Sally Hurricane (direita) durante performance no show Pop tease (Foto Ana di Castro, 2019).

O número de Beetlejuice é uma ótima exemplificação da personagem

Pandora pois contém todos os elementos que a definem: a sensualidade lida nas lingerie e beleza tradicional cinematográfica dos anos dourados; a versatilidade e criatividade de suas inspirações; referências a cultura pop; senso de humor caminhando com o obscuro; e, por fim, a clara relação de síndrome de Estocolmo – em que a pessoa psicologicamente agredida, abusada ou intimidada desenvolve afeto pelo agressor - entre as personagens é um signo do significado extraído do nome de Pandora, Beetlejuice é o impulso, o desejo, o flerte entre a morte e a vida.



## Melyse Raven

O nome Melyse vem de Melissa, tem origem grega e significa “abelhas”; na mitologia, Melissa era a ninfa que foi ama de leite de Zeus e que posteriormente foi dada em sacrifício aos deuses tendo seu corpo transformado em abelhas (Diana, D; Borges, G.; Fuks, R.; 2020, online); melissa também é o



Figura 68: Na imagem a artista Melyse Raven posando para ensaio. (Foto por Nicole Berro, 2018).

nome científico dado à erva cidreira que possui propriedades calmantes e digestivas. Melyse é a fada boa, é o doce, a devoção.

Raven, do inglês corvo, uma ave de penas pretas e necrófaga, que apesar de representante da criatividade e sol pelos ameríndios e símbolo dos imperadores chineses, teve uma imagem popularmente associada ao negativo, aos presságios de morte e figuras de demônios transmorfos como Caim e Stolas, simbologia reforçada pela potência de dissuasão popular do Cristianismo (Diana, Fernandes e Fuks; 2008). O nome Raven foi escolhido pela liberdade passada através da imagem do pássaro, o corvo é o guardião do obscuro, mas também representante da luz, significa morte de um ciclo

e, portanto, o início de outro.

A jornada Burlesca de Melyse começou no momento que sua mãe encontrou a academia de Lady Burly e passou a fazer aulas com a dona da *Cia. Sobre Saltos*, aos poucos a jovem se viu encantada pelo ambiente e acabou se rendendo a dança Burlesca. Hoje, integrante da *Cia. Sobre Saltos* e professora de *chair dance*, incorpora as acrobacias e seu repertório adquirido nas aulas em números que misturam o clássico, exploram o sensual, o dark e os contextualiza através de rocks de bandas famosas como ACDC, Faith no More e até Raul seixas.

Em uma primeira impressão (Vide figura 17), Melyse Raven tem uma beleza alternativa que condiz com a dualidade de seu nome: cabelos e olhos

azuis, traços delicados e um estilo pessoal Punk e Rock, até as tatuagens de seu corpo são divididas em duas categorias/lados o meigo e o obscuro; muito além de sua aparência, o binarismo simbólico da personagem nada mais é do que uma metáfora da transição entre a pessoa e o personagem: na coxia Melyse tem um senso de humor leve e brincalhão, porém quando sobe aos palcos se torna séria, uma versão empoderada, dark, sexy, confiante e livre de si mesma.

Apesar da tendência de buscar conforto no Rock e Metal - uma armadura rígida que dá força e poder a performance protegendo simbolicamente da vulnerabilidade - quando perguntada sobre seu número favorito, Melyse pontuou um Burlesco Bump 'n Grind tradicional performado durante o festival Le Burlesque (2020).

O número começa ao som de um Bump 'n Grind clássico, cheio de trompetes e nuances e batidas propensas a requebrados e *shimmies*, enquanto a artista coloca uma mão com luva vermelha para fora da coxia de maneira estimulante e sedutora, um clássico artifício de provocação nos números Burlescos.

Melyse aparece vestindo corset bordado vermelho, luvas vermelhas, uma saia feita de dois panos de *musseline* (um frontal e outro traseiro), franjas de brilho nos quadris e sapato de salto vermelho meia pata (Vide figura 18). O traje é o clássico usado em números de *Bump'n Grind*, que incorporando movimentos de quadril e cintura da dança do ventre, possui um figurino que exotiza e, portanto, desperta fetiche na imagem da dançarina do ventre.

Ela entra no momento que o trompete explode em variações, sacudindo os ombros, e começa sua rotina de requebrados ao som da música. A artista retira a primeira luva usando os dentes, com uma expressão passiva e inocentemente irônica; ela retira a outra luva seguindo a crescente da música, brincando com a intensidade dos sons, depois roda a peça e a joga.



Figura 69: Na imagem a artista Melyse Rave durante performance no festival Le Burlesque. (Foto: Ana di Castro, 2020).

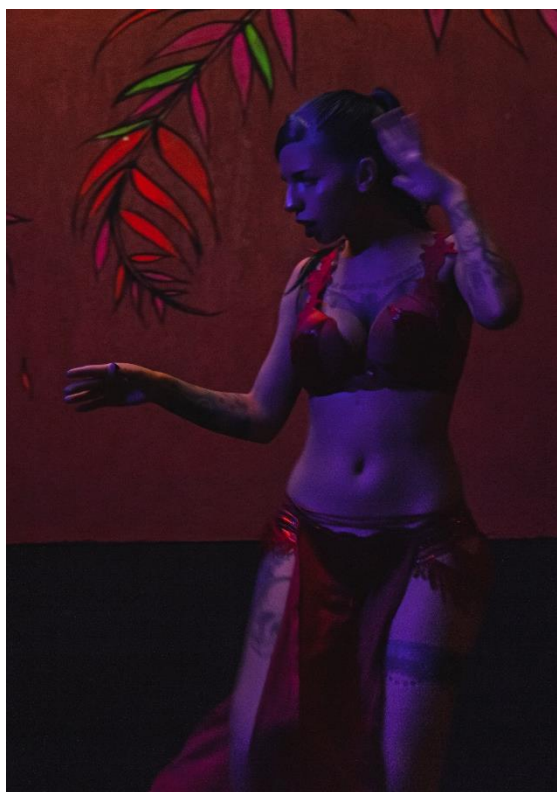


Figura 70: Na imagem a artista Melyse Rave durante performance no festival Le Burlesque. (Foto: Ana di Castro, 2020).

Ela parte a se desvencilhar de seu corset que, extremamente apertado por conta de sua cintura fina, teve que ser amarrado na frente e atrás, contratempo incorporado na rotina de movimentos: ela desamarra seu corset na parte da frente rebolando os quadris, depois atrás, então abre o zíper frontal e, de costas, abre o corset mantendo o público no suspense.

Ela joga o corset para o fundo do palco e então deixa à mostra seu soutien com alças rendadas, adornado por um bordado de estrela feito em canutilhos vermelhos brilhantes no seio, cinto que prende os panos da saia de “odalisca” e calcinha vermelha metalizada com linhas de elástico que cruzam sua pele (Vide figura 19). Por se tratar de um figurino monocromático, o brilho e as texturas foram

explorados para conferirem profundidade e dinamismo à produção.

Ela continua a reproduzir movimentos sinuosos, e então, ao som do piano, desprende a saia frontal de seu figurino deixando à mostra sua calcinha, ela vira de costas e requebrando os quadris de um lado a outro puxa o pano traseiro preso por colchete e mostra os seu *bumbum* em movimentos tremidos – um exemplo da intersecção do *twerk* com o *Bump’n Grind*.

Melyse leva seu repertório de movimentos de *floor* para a coreografia, então após rebolar e desempenhar movimentos sensuais no chão, ela se abaixa de cócoras e, ainda rebolando, retira a primeira alça do soutien; de pé ela desprende os colchetes da peça enquanto quebra os quadris de um lado a outro na batida da música, então se dirige ao fundo do palco e mostra para a plateia a peça retirada enquanto cobre os seios com as mãos; por fim, a artista se volta para o público exibindo pasties de coração com tassels que são girados em movimentos frenéticos (Vide figura 20).



Figura 71: Na imagem a artista Melyse Rave durante performance no festival Le Burlesque. (Foto: Ana di Castro, 2020).

A pesar de ser diferente de tudo que a burlesca está habituada a performar como identidade, o número se tornou de tamanha importância para a artista pois trata-se de uma oportunidade de explorar as diferentes personalidades que Melyse carrega dentro de si sem preconceções, independente de qual contexto essa ideia preconcebida venha.

Interessar-se pelo universo Dark em um mundo que acredita que as mulheres devem ser doces e delicadas, assim como habitar os meios de shows, festivais e contextos Punk Rock (majoritariamente masculinos) são atitudes transgressoras, porém jogar essa identidade de jovem Punk Rock para o alto, quebrando as expectativas e assumindo uma personalidade de Femme Fatale é tão transgressor quanto, além de uma prova concreta de que a personagem, a trupe e o ambiente do palco permitem que a artista explore suas inúmeras facetas sem julgamentos ou expectativas suas, do grupo ou da plateia. O Burlesco propicia que Melyse vivencie a plenitude de suas multiplicidades.



## Cherry Whiskers

Cherry, do inglês cereja, uma fruta que simboliza a jovialidade, doçura e efemeridade (Diana, Fernandes e Fuks; 2008, online). Sua tonalidade em



Figura 72: Na imagem a artista Cherry Whiskers em ensaio fotográfico Milk Bath, postado em sua rede social dia 28/02/20. (Foto e edição: Ana di Castro).

vermelho escuro carrega signos de “energia e fluxo (sangue)” (Farina; Perez; Bastos; 2006, p99) e por possuir uma textura carnuda, suculenta, resgata outras características carnis da cor como a sexualidade, sensualidade e erotismo. Além da jovialidade e erotismo como propostas naturais dos números de Cherry Whiskers, a cereja também foi escolhida por seu sabor de nuances doces e azedas, condizente com a personalidade artística adotada.

Whiskers, um nome que faz alusão aos gatos; os gatos são símbolo da independência, agilidade, equilíbrio e sensualidade; no Egito antigo, os felinos em geral eram tratados como a personificação da deusa Bastet, representando assim, a

fertilidade e o feminino, essa simbologia durou até a inquisição quando o Papa Inocêncio XVIII incluiu os gatos pretos na lista de seres hereges o que contribuiu para se tornarem um símbolo popular de mau agouro (Diana, Fernandes e Fuks; 2008, online). Apesar da expressão corporal da artista contemplar a agilidade e equilíbrio dos gatos, o nome foi escolhido por sua proximidade com o animal e memória afetiva, o que confere ternura e carinho como identidade.

A artista Cherry Whiskers começou no universo da dança como bailarina clássica do Royal Academy. Com o passar dos anos percebeu que o método rígido, e um tanto quanto retrógrado, em técnica e forma limitavam sua criatividade e evolução além de aumentar suas cobranças sobre o próprio corpo; decidiu então partir em busca de uma expressão artística que permitisse explorar

a dança como veículo da individualidade, foi quando ela descobriu a dança Burlesca.

Mais uma filha da Escola Burlesca de São Paulo, Cherry aprendeu com Lady Burly como o Burlesco pode ser versátil, unindo a dança e a teatralidade, a sensualidade e a comédia, e principalmente versátil a ponto de não nivelar suas artistas permitindo que ela enfim explorasse sua criatividade e individualidade. Com personalidade e técnica Cherry se destacou a ponto de entrar para o grupo da Cia Sobre Saltos em pouco tempo, sendo o número de estreia uma perfeita junção do significado dos seus nomes e personagem.

“Todo mundo quer ser um gato!”, o número performado no festival Le Burlesque (2020) começa entoando as primeiras notas da trilha sonora original do filme “Aristogatas” (Disney, 1971) enquanto Cherry, escondida na coxia, estica sua *pata* de maneira sinuosa para a plateia.

Cherry Whiskers aparece vestindo saia midi de courvin, meia calça, sapato de dança tipo boneca, luvas, casaco tipo bolero feito em pelos, orelhas de gato, bigodes e nariz pintados; tudo em preto, tendo como variação apenas as texturas que promovem um fetiche sinestésico através do pelo e o brilho do courvin que lembra couro (Vide figura 22) . Ela segue dançando e interpretando a música com seus movimentos que unem as linhas do ballet, os passos da Broadway e os trejeitos de gato.



Figura 73: Na imagem a artista Cherry Whiskers performando no festival Le Burlesque. (Foto por Ana di Castro, 2020).

Por ser um número que traz a trilha sonora de um filme infantil sobre gatos realocada para um número de Burlesque existem inúmeros signos de práticas fetichistas a serem explorados, entre eles o *pet play* ( fetiche comportamental em que o submisso ou dominante agem como animais de estimação), lido pelas orelhas, pele e atitudes felinas impressas na rotina de movimentos da personagem, e o *child play* pela referência ao entretenimento infantil e por muitas



atitudes dos gatos dialogarem com a postura perversa, fetichizada e manipuladora da imagem Lolita.

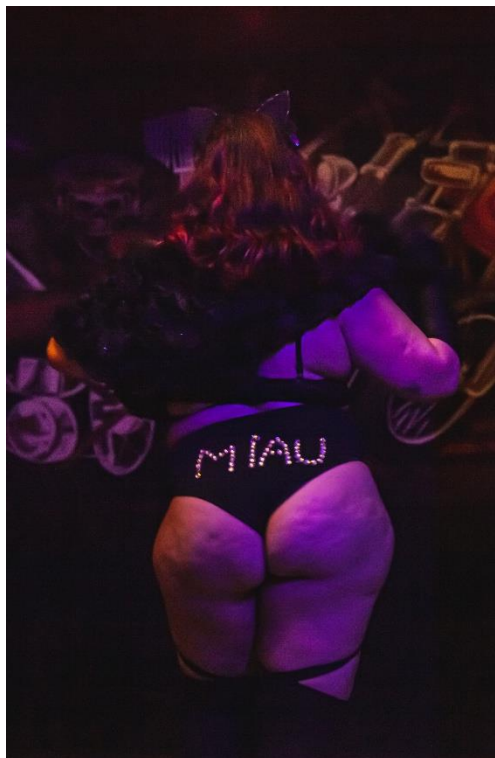


Figura 23: Na imagem a artista Cherry Whiskers performando no festival Le Burlesque. (Foto por Ana di Castro, 2020).

Ela segue manipulando a plateia até o momento em que de costas, se liberta da saia longa e revela sua bela meia 7/8 adornada com um laço, e calcinha preta com um bordado traseiro que diz “Miau” (Vide figura 23). Além da individualidade relacionada ao nome e relação com o animal, o número também brinca com a mania e indiscrição popular masculina de tratar mulheres atraentes de “gatas”.

Livre para mostrar sua agilidade felina, Cherry performa espacates e movimentos de *floor* frenéticos, chegando a lambear sua pata e arranhar o ar algumas vezes; já de pé, após desempenhar com perfeição inúmeros *Chênes* (giro em movimento do ballet clássico), ela se desvencilha do bolero de pelos deixando à mostra um soutien de brilho, com comprimento até as costelas e recorte frontal com linhas horizontais (Vide figura 24).

Cherry retira suas luvas e continua esbanjando sua agilidade e carisma, chegando a usar a peça como estilingue para acertar a plateia, e brincar com o mastro de pole Dance do espaço em que o festival foi apresentado. No ápice da música, cheia de variações característica do movimento Jazz, a burlesca faz com que suas orelhas acendam com luzes, então, conferindo andares circulares entre o fundo do palco e o público, ela se desvencilha do soutien revelando pasties em formato de gatos com tassels que giram conforme a artista sacode os seios.

Além de ser o número de estreia e ingresso oficial da artista para o grupo, o número aborda os elementos que caracterizam a persona e a trajetória da artista: a busca por uma modalidade de dança que permitisse maior liberdade criativa, lida na mistura de referência nos movimentos do ballet e Broadway; as nuances doces e azedas da cereja, expressas na atitude ora leve ora ironicamente arisca; a personalidade felina, usada como adorno em seus movimentos mas também como caracterização do seu individual feminino no figurino.

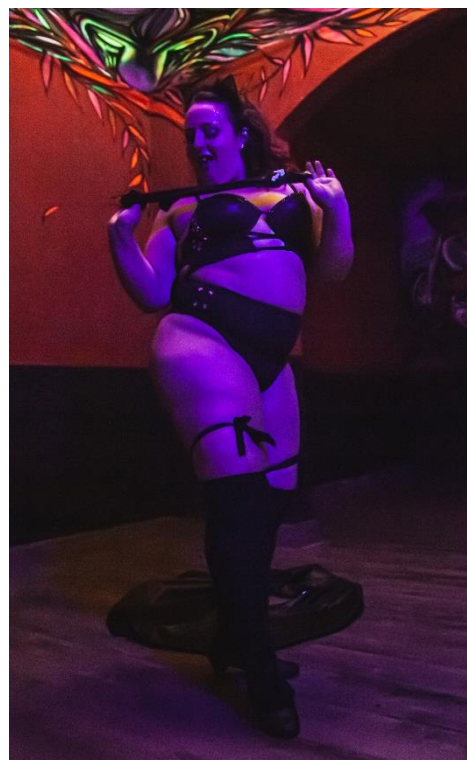


Figura 24: Na imagem a artista Cherry Whiskers performando no festival Le Burlesque. (Foto por Ana di Castro, 2020).

## Anya

“A autoestima que a dança me trouxe fez com que eu mudasse a relação que tinha com o meu corpo e isso não tem preço. É incrível você se olhar e se achar maravilhosa”. (Anya; 2019, Folha online).



Figura 745: Na imagem a artista Annya em ensaio fotográfico "Canvas", postado na rede social da artista dia 05/03/20. (Foto e edição por Ana di Castro)

Anya, nome Russo escolhido para homenagear a personagem de Anastásia, protagonista do desenho produzido pela *20th Century Fox Animation* em 1997 baseado na trajetória da duquesa Nikolaevna Romanov. A história conta que a Duquesa teria sobrevivido a chacina acometida contra a sua família, a última herdeira do trono Czarista opta então por viver no anonimato pra se proteger, aumentando assim, o mistério de seu paradeiro, lenda urbana perpetuada pelo fato de seus ossos nunca terem sido encontrados em meio a ossada.

O nome Anastásia significa “Aquele que tem força para ressuscitar” (Diana, D; Borges, G.; Fuks, R; 2020, online), além do teor religioso associado pela força de dissuasão da igreja católica, ressuscitar significa se reinventar, deixar morrer o velho para renascer o novo, simbologia adequada para caracterizar tanto a história de Anastásia, quanto o papel da dança Burlesca na vida de Anya.

Anya começou sua trajetória na dança fazendo aulas na Escola Burlesca de São Paulo: Danças Vintage, Chair Dance, Pole Dance, Salsa Ladies, Broadway, Stilleto, ela se aventurou em todas as modalidades, menos a famigerada dança Burlesca. Quanto mais aulas fazia mais tempo passava na escola, e quanto mais tempo passava mais ela se aproximava das alunas Burlescas, que sempre tentavam Anya a fazer parte do grupo.

Então, em 2017, as alunas decidiram reaproveitar um figurino de can-can, usado em uma apresentação da turma de vintage, e criar um número Burlesco em grupo que retomasse a atmosfera dos saloons do velho oeste. Anya já possuía o figurino e para completar, a coreografia formada por duplas precisava de mais uma integrante para o grupo de número ímpar. A situação despertou um desejo reprimido, que precisava de apenas um impulso da casualidade para se tornar realidade.

Hoje a artista é integrante do grupo Sobre Saltos, fazendo parte das apresentações de Burlesque e Vintage; na dança Burlesca, Anya descobriu a possibilidade de ser verdadeira a sua essência em suas infinitas possibilidades, sem amarras e obrigações, mas ainda assim pertencente à um grupo, exemplificando que na cena Burlesca a diferença aproxima.

Caminhando pela ideia de renovação e canalizando isso para suas danças, Anya se permitiu reinventar nos palcos, uma revolução pessoal cuja trilha sonora tem uma letra condizente. Prestando uma homenagem ao filme Moulin Rouge, Anya performou um solo no festival Le Burlesque (2020) ao som da trilha sonora original “Children of the Revolution” (U2), uma música sobre liberdade e a potência jovem daqueles considerados filhos da revolução.

Caracterizada como uma dançarina de Can-can (mais uma vez os signos da história e relação pessoal da artista transbordam em suas temáticas), Anya surge vestida com saia de amarrar preta de babados vermelhos, meia 7/8 preta, sapato de salto para dança tipo boneca preto (conferindo a ilusão de uma bota), corset vermelho e vinho brilhante com bordado de flores brancas, soutien com borda bordada em brilho vermelho cintilantes e luvas pretas (Vide imagem 26).

As frases iniciais da música contêm dois códigos, movimentos, que acabaram por caracterizar o estilo de dança de suas respectivas eras, sendo símbolos da juventude transgressora. A primeira “You can Bump’n Grind, if it’s

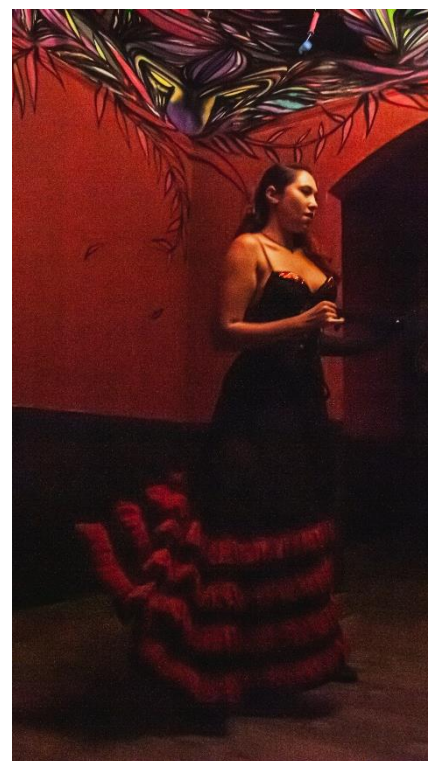


Figura 26 Na imagem a artista Anya em performance no festival Le Burlesque. (Foto por Ana di Castro, 2020).

good to your mind.” (você pode fazer o Bump’n Grind, se isso lhe faz bem), que refere ao movimento requebrado característico das Burlescas dos anos 30 em diante, toca enquanto Anya bate os quadris e desempenha movimentos redondos com a pélvis.

O segundo verso “You can twist and shout” (Você pode dançar o twist e gritar), é uma referência a música dos Beatles (1978), ao estilo de dança twist e a efervescência e sede por mudança do jovem da época. Anya brincando com as palavras, desempenha um twist deslizando e girando os pés, enquanto confere movimentos de can-can no balanço da a saia, deixando vislumbrar sua meia 7/8.



Figura 26: Na imagem a artista Anya em performance no festival Le Burlesque. (Foto por Ana di Castro, 2020).

Ela desempenha giros que fazem sua saia rodar, parando de costas para a plateia; Anya sobe os braços e retira a luva da mão direita sob a cabeça, virando de frente e deslizando a sob os seios. Após conferir paços que mostram sua experiência nas aulas de salsa, ela passa a retirar a luva da mão esquerda com os dentes; com expressão devassa; até mesmo na foto (Vide figura 26) é possível compreender a energia do fetiche em torno do ato de despir, independente da revelação ser pequena ou grande.

Ela caminha de um lado a outro e usa as luvas para simular palmadas em suas coxas, uma referência ao *spanking* (prática fetichista de BDSM), antes se desvencilhar da luva. Anya abre a saia, jogando a para trás e assumindo uma postura de confronto com a plateia, girando a de um lado á outro, depois, de maneira provocativa, ela desamarra a saia e roda-a.

Aqui está a parte que mostra como o Burlesco é um ambiente que permite o diferente, o inusitado, abraça o acaso e por assim dizer, o erro; Anya, uma mulher alta, ao rodar a saia acaba por prende-la no lustre do espaço, ela se



desvencilha rapidamente, mantendo a postura e bom humor, ao passo que a plateia, contagiada, grita e aplaude.

Anya assumindo uma expressão travessa, caminha pelo palco encarando a plateia enquanto abre o zíper de seu corset, ela gira para o lado direito e abre a peça rapidamente do lado esquerdo, gira para o outro lado e repete a provocação, se desvencilhando por fim da peça e deixando à mostra sua calcinha de renda tipo tanga e soutien pretos (Vide figura 28).

Após mostrar sua peça para o público, Anya vira novamente de costas e, rebolando seus quadris e cinturas, abre o soutien; por fim, a artista vira de frente, sacudindo seus pasties vermelhos com tassels e pedras pretas.

Números como esse são para a artista muito mais do que um strip tease, mas uma declaração de uma revolução pessoal. Em um depoimento postado em sua rede social, Anya conta que durante sua adolescência, sofreu com a imagem que tinha de seu corpo, convivendo com mulheres “dentro dos padrões”, as cobranças aumentaram a ponto de a artista desenvolver bulimia.

Ao descobrir o ambiente Burlesco, descobriu a vivência em uma dinâmica de acolhimento a diversidade, Anya passou a ver beleza no diferente, e enxergando beleza no outro foi capaz de enxergá-la em si mesma.

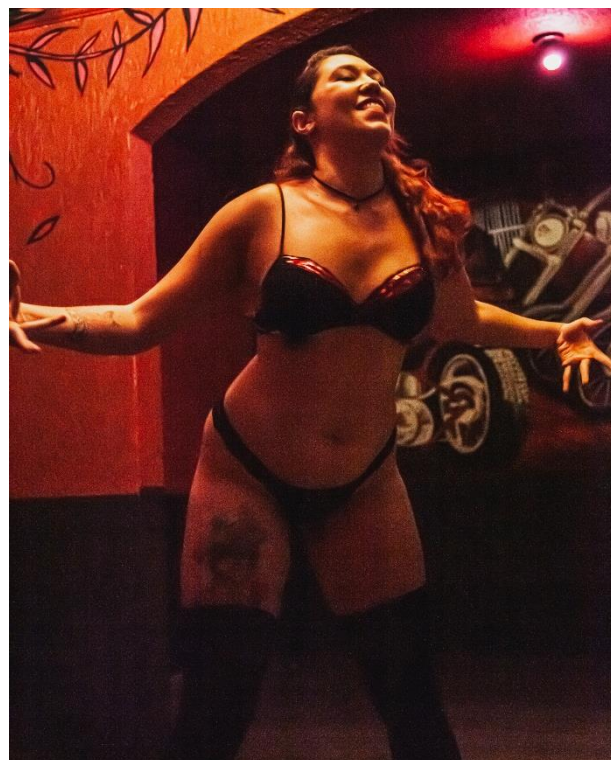


Figura 28: Na imagem a artista Anya em performance no festival Le Burlesque. (Foto por Ana di Castro, 2020).



## Conclusão

Em virtude das análises de números e personagens realizadas no capítulo quarto, podemos compreender a multiplicidade identitária na cena Burlesca e enxergar o processo criativo como uma espiral que passa pela descoberta do individual feminino, caracterização da personagem e expressão da vulnerabilidade que permite redescobrir as definições do individual feminino a cada performance.

Em casos como o de Pandora, Melyse e Sally a cena Burlesca foi o ambiente repleto de diversidade criativa que propiciou a exploração das diferentes facetas que caracterizam o “ser feminino”, em todas as suas complexidades e ciclicidades: ser sensual, cômica, doce e frágil, forte e poderosa ou até mesmo masculina.

Já nas trajetórias de Lady Burly, Annya, Ginger e Cherry, a descoberta da dança burlesca caminhou com o processo de autodescoberta, autoestima e empoderamento; através da dança elas passaram a se enxergar de uma nova maneira, no Burlesco viram um ambiente em que o padrão se encontra na diversidade e com a criação de sua personagem enxergaram potência em sua vulnerabilidade.

Ao longo do texto pontuamos elementos que foram denominados pilares do Burlesco e figurino de palco; o Glamour, representado por signos da moda ao longo da história; o Fetiche, lido na estética fetichista e ritual da dança e *strip tease*; e a Desconstrução, que parte do fetiche ritual do despir e da praticidade de desconstruir o figurino e, portanto, ideal inicial do número.

Ao traçar um paralelo entre o processo criativo e a descoberta individual do que é ser feminino, os pilares deixam de ser apenas caracterização estética para se tornarem a sustentação desse desenvolvimento pessoal.

O Glamour é a riqueza visual que distância, e permite que a artista se sinta poderosa; o Fetiche é o sensual que aproxima e permite que a artista explore sua energia sexual; a Desconstrução é o processo de se despir e se mostrar vulnerável, e nessa vulnerabilidade finalmente aplaudida e ovacionada se desconstrói os preconceitos em torno da própria nudez, que não é passiva, fraca ou vulgar, mas sim, forte e poderosa.

## **Bibliografia**

- BAUMAN, Z. **Modernidade Líquida**. Brasil: Zahar E-book, 2000.
- BAUMAN, Z. **Medo Líquido**. Brasil: Zahar E-book, 2008.
- BIRMAN, J. **Gramáticas do erotismo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.
- BLOOM, P. **Against Empathy**. Canada: Kobo editions, 2016.
- BIRMAN, J. **Gramáticas do Erotismo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.
- BRAGA, J. **História da Moda: uma narrativa**. São Paulo: Anhembi Morumbi, 2004.
- BRAGA, J. **Reflexões sobre moda: Vol I, II e III**. São Paulo: Anhembi Morumbi, 2011.
- CANEVACCI, M. **Fetichismos Visuais – Corpos Erópticos e MetrÓpole Comunicacional**. São Paulo: Ateliê editorial, 2015.
- CASTANHEIRA, R. **Figurino e Moda: Intersecções entre criação e comunicação**. Scholl Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação X Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul. Blumenau: 2009.
- CORIO, A. **This was Burlesque**. Nova York: Open road integrated media E-book, 1962.
- DEBORD, G. **A sociedade do espetáculo**, 1997.
- FARINA, M.; PEREZ, C.; BASTOS, D. **Psicodinâmica das cores em comunicação**. São Paulo: Esdgard Blücher Ltda, 2006.
- FRASER, A. **Maria Antonieta, biografia**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2001
- GREENE, R. **A arte da sedução**. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.
- HAWTHORNE, R. **Por baixo do pano: a história da calcinha**. São Paulo: Matrix, 2009.
- JULIE, V. **Eros e Burlesque**. Roma: Gremese International, 2016.
- KLAW, K. **This is Burlesque**, 2011.
- KÖHLER, C. **História do Vestuário**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.

- MARTIN, T. **The Bare Essentials: A Passion for Lingerie**, 2015.
- PEREZ, C. & POMPEU, B. **Signos do Glamour**. São Paulo: Casa Semio, 2019.
- RICHARDS, J. **Sexo, desvio e danação: as minorias na idade média**, 1990
- SANTAELLA, L. **Linguagens líquidas na era da mobilidade**. São Paulo: Paulos, 2007.
- SANTAELLA, L. **Semiótica aplicada**. São Paulo: Thomson Pioneira, 2002.
- SANTAELLA, L. **Teoria geral dos signos**. São Paulo: Thomson Pioneira, 2000.
- SCOTT, L. **Lingerie: A modern guide**. Londres: Quantum Publishing, 2010.
- BUENO, F. *Dicionário popular da língua portuguesa*. São Paulo: Ministério da educação e cultura, 1976.
- SEBEÖK, T. *A sign is just a sign*. Milão: Spirali, 1998.
- SHAKTI, A. **Dicionário de fetiches e BDSM**. São Paulo: Ideia & Ação, 2008
- SODRÉ, M; PAIVA, R. **Império do grotesco**. São Paulo: Martins Fontes, 2002
- STALLYBRASS, P. **Casaco de Marx. Belo Horizonte**. Autêntica, 2012.
- VENEZIANO, N. **De pernas para o ar**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.
- VON TEESE, D. **Burlesque and the art of the tease/ Fetish and the art of the Teese**. New York: Harpercollins, 2005.
- WELDON, J. **The Burlesque Handbook**. Canada: Harpercollins E-Book, 2010

## Webgrafia

- ALTMAN, Max; **Hoje na História: 1886 - Teatro Folies Bergère estreia espetáculo de revista na noite parisiense**. Disponível em <<http://operamundi.uol.com.br/conteudo/historia/25753/hoje+na+historia+1886+-+teatro+folies+berg%C3%A9re+estrela+espetaculo+de+revista+na+noite+parisiense.shtml>>
- ASSIMINA, Vlahou. **Salto alto pode melhorar vida sexual de mulheres, diz estudo**. Disponível em <[https://www.bbc.com/portuguese/reporterbbc/story/2008/02/080205\\_saltoalto\\_sexorg.shtml](https://www.bbc.com/portuguese/reporterbbc/story/2008/02/080205_saltoalto_sexorg.shtml)> Acesso em fevereiro de 2008.

ARISTÓFANES. **Peça Lisístrata**. Disponível em: <<https://oficinadeteatro.com/conteudotextos-pecas-etc/pecas-de-teatro/viewdownload/4-pecas-gregas-clas-sicas/73-lisistrata>>

BALL, Channing. In defense of twerking. Disponível em < <https://madamenoire.com/271734/in-defense-of-twerking/>>. Acesso em abril de 2013.

BAKER, Lindsay. **Em imagens: A história do feminismo através da lingerie**. Disponível em <[https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2016/03/160424\\_vert\\_cul\\_historia\\_lingerie\\_ml](https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2016/03/160424_vert_cul_historia_lingerie_ml)>. Acesso em abril de 2016.

BROOKS, Katherine. **Um breve (e deslumbrante) registro visual do mundo burlesco dos anos 1950**. Disponível em <[http://www.huffpostbrasil.com/2014/11/24/burlesco-anos-1950\\_n\\_6210372.html](http://www.huffpostbrasil.com/2014/11/24/burlesco-anos-1950_n_6210372.html)> Acesso em agosto de 2018.

CARMONA, Olga. **Efeitos da hiperssexualização: meninas transformadas em 'Lolitas'**. Disponível em <[https://brasil.elpais.com/brasil/2017/05/30/cultura/1496151116\\_106223.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2017/05/30/cultura/1496151116_106223.html)> Acesso em junho de 2017.

CHAGAS, Inara. **Como o Funk surgiu no Brasil e quais são as suas principais polêmicas**. Disponível em <<https://www.politize.com.br/funk-no-brasil-e-polemicas/>> Acesso em agosto de 2018.

DIANA, D. FERNANDES, M. FUKS, R. **O CORVO**. Disponível em <<https://www.dicionariodesimbolos.com.br/corvo/>> Acesso em 2020.

Diana, D; Borges, G.; Fuks, R. **PANDORA** Disponível em <<https://www.dicionariodenomesproprios.com.br/pandora>> Acesso em (21/04/2020)

Diana, D; Borges, G.; Fuks, R. **MELISSA**. Disponível em <<https://www.dicionariodenomesproprios.com.br/melissa/>> Acesso em (21/04/2020)

DUARTE, Marcelo. **A invenção de 15 peças de roupa**. Disponível em <<http://guiadoscuriosos.uol.com.br/categorias/3844/1/a-invencao-de-15-pecas-de-roupa.html>> Acesso em 2020.

DOHERTY, S. **Five 1990's Burlesque Icons**. Disponível em <<https://burlexe.com/archive/five-90s-burlesque-icons/>> Acesso em janeiro de 2020.

FRAGA, Marcelo. **Como lidar com o surgimento da sexualidade na infância?**. Disponível em <<https://www.revistaencontro.com.br/canal/comportamento/2018/10/como-lidar-com-o-surgimento-da-sexualidade-na-infancia.html>> Acesso em dezembro de 2018.

G1. **Pussycat Dolls perde duas de suas integrantes**. Disponível em <<http://g1.globo.com/Noticias/Musica/0,,MUL1512747-7085,00-PUSSYCAT+DOLLS+PERDE+DUAS+DE+SUAS+INTEGRANTES.html>> Acesso em outubro de 2018.

MAHAWASALA, Samantha. Veja. **Estilo Burlesque, um passeio pelo cômico histórico – Fotos originais de 1890**. Disponível em <<http://www.fashionbubbles.com/historia-da-moda/estilo-burlesque-fotos-originais-de-1890/>>.

MACHADO RAMOS, J.E. **Os anos 90: A década de 1990, música, política, guerras, ciências, tecnologia, história, televisão, séries**. Disponível em <[http://www.suapesquisa.com/musicacultura/anos\\_90.htm](http://www.suapesquisa.com/musicacultura/anos_90.htm)> Acesso em janeiro de 2020.

PADILLA, Adriano; CARVALHO, Talita; LENZI, Tié; SOUZA, Stella. Significado de alter ego. Disponível em <<https://www.significados.com.br/alter-ego/>> Acesso em 2016.

PALLARDY, R. **Folies- Bergère**. Disponível em <<https://www.britannica.com/topic/Folies-Bergere>> Acesso em 2020.

PINTO, Tales dos Santos. "Arte Gótica". Disponível em <<https://brasilescola.uol.com.br/historiag/arte-gotica.htm>> Acesso em 05 de maio de 2020.

PORFÍRIO, F. **Fernando Henrique Cardoso**. Disponível em <<https://www.historiadomundo.com.br/idade-contemporanea/fernando-henrique-cardoso.htm>> Acesso em: Janeiro de 2020.

SANA. **Seapunk: a história da microcultura musical e virtual**. Disponível em <<http://www.modadesubculturas.com.br/search/label/Seapunk>> Acesso em agosto de 2018.

SCHIAVON, Fabiana. **Mulheres descobrem na dança burlesca o poder da autoconfiança**. Disponível em <https://f5.folha.uol.com.br/viva-bem/2019/05/mulheres-descobrem-na-danca-burlesca-o-poder-da-autoconfianca-e-da-liberdade-de-expressao.shtml>. Acesso em 31 de maio de 2019.

SZKLARZ, Eduardo. **Houve 6 outras Cleópatras além da que você conhece**. Disponível em <<https://super.abril.com.br/historia/houve-6-outras-cleopatras-alem-da-que-voce-conhece/>> Acesso em Fevereiro de 2017.

SOUZA, Rafaela. **Furacão**. Disponível em: <https://brasilescola.uol.com.br/geografia/furacao.htm>. Acesso em 13 de abril de 2020.