

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE  
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA, PÓS-GRADUAÇÃO E INOVAÇÃO  
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CULTURA E TERRITORIALIDADES

OSMAR RÉGIS

**SEGUNDA EU TÔ LINDA, NA QUARTA EU SOU CINZA: UMA  
AUTOETNOGRAFIA NO CARNAVAL DE RUA DO RIO DE JANEIRO - RJ**

Niterói, 2019

OSMAR RÉGIS

**SEGUNDA EU TÔ LINDA, NA QUARTA EU SOU CINZA: UMA  
AUTOETNOGRAFIA NO CARNAVAL DE RUA DO RIO DE JANEIRO - RJ**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades da Universidade Federal Fluminense como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Cultura e Territorialidades.

Linha de pesquisa: Performances, agências e saberes culturais.

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Ana Lucia Enne – PPCULT (UFF)

---

(Orientadora) Prof<sup>a</sup>. Dra. Marina Bay Frydberg – PPCULT (UFF)

---

Prof. Dr. Samuel Sampaio Abrantes – EBA (UFRJ)

Niterói, 2019

## DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho às bichas afeminadas, *queers*, *drag queens*, travestis e transsexuais. Dedico à *elas* que vieram antes de mim, as que vivem no meu tempo presente, e para todas que um dia vão caminhar por essa terra. Que a gente possa seguir nossa trilha com muita lacração e orgulho!

## AGRADECIMENTOS

Meu primeiro agradecimento vai para a Universidade Pública. Em tempos em que o desmonte deste espaço de saber está acontecendo de forma real e agressiva, é preciso lembrar do quão esses lugares de saber e afeto podem impactar positivamente em nossas vidas.

Feito isso, quero agradecer aos meus Professores e colegas do PPCULT. Obrigado pelo acolhimento, pelas conversas, trocas e vivências. Aprendi e construí tanto com vocês, e isso eu vou levar para a vida inteira.

Deixo registrado um salve para a minha facção carinhosa: Vinicius, Paolla, Renan, Rafael, Carlos, Juliana, Débora, Carol, Jordana, Inês, Vivi e Emílio.

À Janaína, secretária do PPCULT, pela recepção e por ter me ajudado tanto.

Obrigado às mestras Ana Enne e Adriana Facina por me levar para passear pelo Rio, por romper com os muros da academia e me ensinar a ler e narrar a cidade. Wallace e Rossi pelos textos e contribuições para este trabalho; e a querida Flávia Lages pelas dicas e olhar atento.

Também gostaria de agradecer, com todo meu coração, à Marina Bay Frydberg. Obrigado por me aceitar como orientando mesmo com tantas demandas. Obrigado por aceitar Aurora e embarcar nessa loucura carnavalesca que foi nossa pesquisa. Se hoje eu vejo o carnaval além da festa, foi através de todo esse processo guiado por ti.

Ao Professor Samuel Abrantes por aceitar participar desta banca.

Há tantas pessoas que me acompanharam nesta jornada, mas não poderia deixar de agradecer àqueles a quem mais amo neste mundo e que sempre me apoiam incondicionalmente: Enilsa e José, meus amados pais. Qualquer palavra é pouca para agradecer tudo que fazem por mim.

Vinicius, meu grande amigo, obrigado pelo apoio, incentivo, dicas, carinho e cuidado.

Estevão, meu irmão, por ser meu companheiro de vida. Por ter lido pacientemente essas linhas e ter feito sugestões e apontamentos.

Por fim, gostaria de agradecer aos amigos que de forma direta ou indireta participaram do processo de criação da Aurora e suas aventuras: Raphael, Marcos Paulo, Duda, Barbara, Mylene, Jonas, Flay, Antonio, Paulinho, Livio, Dani, Mariette e Felipe Frog.

Obrigado à cada um de vocês com quem eu dancei, bebi, dividi purpurina ou um lanche. Peguei chuva, sol, metrô, uber ou taxi. Obrigado à cada um de vocês que me ajudaram a arrumar a peruca torta; passar batom no meio da rua; vigiar uma esquina para mijar com tranquilidade; procurar um bloco que a gente não tinha noção de onde estava; correr de assalto; cuidar de um machucado; tomar um gole de água; dançar até o chão; e principalmente: gerar energia para continuar nos cortejos. Obrigado por tudo! Eu queria que essa fantasia fosse eterna!

## RESUMO

Este trabalho é resultado de uma autoetnografia feita nos blocos LGBTQI+ do carnaval de rua do Rio de Janeiro entre anos de 2017 e 2019. Através de Aurora, personagem condutor da autoetnografia refletimos sobre a construção do carnaval de rua carioca; de como historicamente um carnaval gay foi se construindo ao longo da história da cidade e como isso foi se refletindo na folia atual. Este trabalho também reflete sobre a *montação* artífice utilizado pelas *drag queens* para compor seus personagens com fim performáticos. Outros tópicos importantes a este trabalho é são as discussão de conceitos como território e territorialidade e como isso se relaciona diretamente a ideia de um bloco de carnaval LGBTQI+. Procuramos entender esses cortejos como territórios simbólicos onde as relações e agenciamentos entre as pessoas ali presente se rearranjam de acordo com o público do bloco. Seis blocos são analisados: Sereias da Guanabara; Vyemos do Egyto; Saymos do Egyto; Bloquete; Bloco da Preta e Bunytos de Corpo. Para tanto partimos para uma análise sobre quem é que compõe um cortejo LGBTQI+, como esses grupos se relacionam, tensionam e disputam o espaço através de marcadores de identidade e diferença. Por fim, é apresentado narrativas desenvolvidas durante o campo autoetnográfico usando principalmente a teoria *queer* como forma de ler os acontecimentos que se desenrolam no tempo do carnaval.

Palavras-chave: Carnaval; Rio de Janeiro; LGBTQI+; Blocos de rua.

## ABSTRACT

This work is the result of a self-ethnography made in the LGBTQI + blocos of Rio de Janeiro's street carnival between 2017 and 2019. Through Aurora eyes, the conducting character of this auto-ethnography, we made a reflection about the construction of the carioca street carnival; how historically a gay carnival has been built throughout the city's history and how this has been reflected in nowadays party. This work also reflects on the craftsmanship used by drag queens to compose their characters for performance purposes. Other important topics in this paper are the discussion of concepts such as territory and territoriality and how this directly relates to the idea of an LGBTQI + carnival. We seek to understand these processions as symbolic territories where relations and agency among the people present there rearrange according to the public of the bloc. Six blocks are analyzed: Sereias da Guanabara; Vyemos do Egyto; Saymos do Egyto; Bloquete; Bloco da Preta e Bunytos de Corpo. We start with an analysis of who makes up a LGBTQI + carnaval, how these groups relate, tension and dispute space through markers of identity and difference. Finally, narratives developed during the autoethnographic field are presented, mainly using *queer* theory as a way of reading the events unfolding during carnival time.

Keywords: Carnival; Rio de Janeiro; LGBTQI +; Blocos.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1: João fantasiado como vedete em foto (Revista do Rádio, 10 de março de 1956)...	43
Figura 2: A Rainha Moma Sua Majestade Frederica Augusta, a Coração de Leoa, do Cordão do Bola Preta. (Revista O Cruzeiro, 28 de fevereiro de 1953).....	46
Figura 3: Cortejo do Minha Luz é de LED no carnaval de 2015 (Fonte: Divulgação/Facebook).....	60
Figura 4: Bloco Bunyotos de Corpo (Fonte: G1 / Foto: Ilya Yamasaki) .....	65
Figura 5: Bloco Sereias da Guanabara (Fonte: O Globo / Foto: Márcio Alves) .....	70
Figura 6: Bloco da Preta (Fonte: O Globo / Foto: Pablo Jacob) .....	73
Figura 7: Bloco Vyemos do Egyto (Fonte: Catarse/Divulgação).....	75
Figura 8: Bloco Saymos do Egyto (Fonte: O Globo / Foto: Barbara Nobrega) .....	77
Figura 9: Na sequência de fotos temos o processo de montagem de Aurora; o trajeto até o bloco; e um registro da noite (Fotos: Isabella Lanave) .....	88

## SUMÁRIO

<i>PECADO ORIGINAL</i> .....	09
1.1 Nasce Aurora.....	15
1.2 Fruto Proíbido .....	22
1.3 Homilia .....	27
1. “ <i>GÊNESIS</i> ” .....	31
1.1 Preparação do altar .....	35
1.2 Invocação do Espírito Carnavalesco.....	37
1.3 Purgatório .....	43
1.4 Paraíso .....	53
2. <i>O JARDIM DO ÉDEN – UM RECONHECIMENTO DE ÁREA</i> .....	57
2.1 Consagração do solo – A construção do território simbólico .....	58
2.2 Batismo – Quem é quem no bloco LGBTQI+ .....	76
3. “ <i>ESCRITA SAGRADA</i> ” - <i>A AUTOETNOGRAFIA</i> .....	84
3.1 Aurore-se .....	86
3.2 Não é não!.....	89
3.3 Afeminada .....	94
3.4 Flerte Revival .....	98
3.5 Protegida .....	102
3.4 Calçada da batalha .....	105
4. <i>RESSUSCITA! - CONSIDERAÇÕES FINAIS</i> .....	108
<u>5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</u> .....	110



## PECADO ORIGINAL

Eu acabei de te mandar um whatsapp com o lugar de onde o bloco vai sair. Disseram que seria na Praça Tiradentes, às 18 horas. Mas eu acho que deve sair mesmo é da Cinelândia. Sabe como é, tem que despistar a Prefeitura.

Esse cortejo não tem hora para acabar, e não tem trajeto definido. Todos são bem-vindos! Só peço que respeite as monas, as manas e as minas. Não é não! #Elenão. Compartilhe sua purpurina, ofereça cerveja aos músicos e não seja babaca. O convite está feito! Prepare sua fantasia, coloque o pé no chão e siga o som da batucada.

Partiu?

---

Para que você entenda as motivações que me levaram até essa pesquisa, é preciso retroceder um pouco no tempo. Também é preciso entender que, de onde eu venho, carnaval é só mais um feriado. Quando o sol se põe na sexta-feira, os carros vão desaparecendo, as portas dos comércios se abaixam, as ruas ficam vazias e o silêncio se instala por toda a cidade. Goiânia, vira um grande deserto, uma cidade fantasma.

Rua vazia, chuva caindo e o brilho da TV na escuridão da noite são elementos das memórias antigas que tenho sobre a folia de carnaval. Enquanto as horas de um longo feriado corriam lentamente, eu me divertia com as imagens projetadas na velha televisão Philco que minha mãe tinha comprado em extensas prestações.

Nunca fui uma criança de brincar na rua. Sempre gostei de ficar quieto no meu canto com meus livros e filmes. Passava horas no meu quarto criando meu universo imaginário, combatendo mal, inventando poções milagrosas. Enquanto isso, o desfile das escolas de samba do Rio de Janeiro e São Paulo eram exibidos exaustivamente durante todo feriado – com seu figurino colorido, batida ritmada, brilhos e paetês. Vez ou outra, já no final da noite, a televisão prendia minha atenção e toda aquela movimentação despertava minha curiosidade. Achava bonito, mas não entendia nada. Eu não sabia, mas aquilo tudo (um dia) se tornaria uma grande paixão.

Antes de me mudar para o Rio de Janeiro, nunca tinha me interessado pela obra de Roberto DaMatta, João do Rio ou Nelson Rodrigues. Muito menos, havia escutado com atenção Cartola, Noel Rosa, Clementina de Jesus ou Beth Carvalho. Confundia Tijuca com Barra da Tijuca. Não entendia como a dinâmica das relações se alteravam entre Zona Sul, Subúrbio e Centro da cidade. E nunca tinha parado para refletir sobre como a vida urbana altera constantemente a subjetividade dos sujeitos que correm pelas ruas e esquinas todos os dias. Não entendia sobre o tempo lento. Nunca nem tinha pensado sobre narrativa ou tradições. O carnaval? Era só uma multidão amorfa se espremendo debaixo de um sol quente. Antes de tudo isso, o Rio era só uma cidade que eu gostaria de morar.

Foi no ano de 2012, com meu diploma de jornalista na mão, e uma mala na outra, que desembarquei no Rio de Janeiro procurando algo que eu ainda não tinha encontrado: eu mesmo. E foi nesta cidade que descobri coisas que Goiânia nunca havia me oferecido antes que iam além do mar ou da vida boemia: mas a possibilidade de me sentir bem na rua. Sempre achei curiosa maneira como os cariocas se apropriavam do espaço público. Ou como as relações se construía na rua e se moldavam a partir dela.

Mas foi quando conheci o carnaval do Rio de Janeiro que todo meu olhar sobre a cidade mudou de perspectiva. E a sensação que tive quando tive a minha primeira experiência carnavalesca foi algo que considero como “nascido de novo”. Nasci em um domingo de carnaval, com purpurina dourada no rosto ao som de uma fanfarra da Orquestra Voadora. Confete voando por todos cantos, uma euforia maluca tomando conta das pessoas e eu sem entender nada daquilo. Era gente bebendo, gente se beijando, gente gritando, gente cantando, gente chorando, era muita gente. Uma loucura. Uma catarse. Eu nunca havia experimentado sensação de liberdade igual e isso me comoveu muito.

Meu corpo, minha fantasia, eram celebrados, elogiados e admirados. E mesmo sabendo que nada daquilo era uma regra, ainda sim, o carnaval passou a ser uma data tão importante no calendário quanto o nove de maio que me fez taurino. Desde que eu cheguei no Rio uma das coisas que eu mais escuto é o carioca dizendo que trabalha o ano inteiro para viver esse momento. Mesmo com uma multidão se arrastando pelas ruas, o cheiro de urina na rua, o sol quente, as abordagens machistas, a canetada da prefeitura ou a possibilidade de furto, o carnaval ainda vale a pena e tem lugar especial no coração das pessoas.

*“Mas carnaval bom é esse do centro, de bloco, não é aqueles da zona sul e do sambódromo todo marcadinho, feito pra turista”*, me disse uma vez um homem vestido tal qual

Gal Costa em seu celebre disco “Gal Fatal” enquanto passávamos pelo Beco do Rato em direção aos Arcos da Lapa. Isso me deixou um tanto reflexivo sobre os diversos carnavais dentro da folia carioca. Contrapor os blocos da Zona Sul com aqueles que acontecem no Centro foi como plantar uma semente, algo que não demoraria muito a se transformar na presente pesquisa.

Depois de dois carnavais no Rio de Janeiro, comecei a me interessar mais pelos blocos que estavam fora da Zona Sul. A minha intenção era tentar entender quais eram as demandas específicas dos blocos de cada região, o que os separavam e o que os colocavam na mesma dinâmica. Havia algum elemento discriminador? Quem eram os grupos que frequentavam esses blocos? Que grupos que ocupavam esses territórios durante o período da folia? Que marcações e práticas de sociabilidade que configuram significados próprios e que explicitam identidades e diferenças socioculturais? Essas foram questões iniciais que começaram a me guiar pelo carnaval carioca, mais ainda sim não eram aplicadas a um recorte muito bem definido.

Ainda gestando o que poderia ser uma pesquisa sobre carnaval, comecei a observar que os blocos Zona Sul ficavam parados nas avenidas que dão limite ao mar, enquanto os blocos do Centro se aventuram – muitas vezes sem roteiro pré-estabelecido – em percorrer as ruas daquela região. Geralmente os cortejos começavam no centro e paravam na Zona Norte, em Niterói, em Paquetá e até mesmo na Zona Sul. Um bom exemplo disso seria o Boi Tolo, um cortejo que divide como uma forma de ocorrer simultaneamente em diversos pontos da cidade.

Esses blocos perambulavam por vielas e atravessavam túneis habitualmente inóspitos, sobem e descem ladeiras, ocupam praças, o aeroporto, viram um verdadeiro guia de expedição por uma cidade que tem muito mais que o Pão de Açúcar, Copacabana e o Cristo Redentor a oferecer. O caminhar pelas ruas da cidade, sem ter um destino certo, também evoca toda uma tradição de enfrentamento as barreiras impostas pelo urbanismo moderno, que propõe um espaço menos agregador e mais funcional.

O flâneur, caminhante solitário, errante e descompromissado que Baudelaire retratou no século XIX, está vinculado ao contexto das reformas urbanas operadas por Haussmann em Paris. Quem vê a cidade se transformando a sua volta, e ao mesmo tempo, construindo barreiras à sua circulação, criando mecanismos de controle. Entre a correria dos que sabem para onde vão, o flâneur caminha lentamente, sem lenço e documento, atento ao entorno, a lei natural dos encontros.

O flâneur também pode ser lido na dinâmica dos homens lentos – proposta por Milton Santos. O “homem lento” é uma categoria filosófica de um “humanismo concreto” (RIBEIRO,

2005), que relaciona com dinâmica do espaço a partir dos “de baixo” – dos que estão fora da velocidade dos processos hegemônicos –, proporcionando, com isso, uma valorização desses outros espaço-temporalidades presentes na cidade.

Coverley (2017) acredita que o caminhar é também narrar. Por milênios, acreditou-se que o ato de caminhar, assim como os ritmos corporais que ele traz, reflete e gera os processos mentais do pensamento abstrato, como se a batida mecânica do passo do caminhante pudesse marcar o tempo, moldando numa narrativa coerente aos pensamentos que provoca.

E a partir do momento em que narra, o narrador percorre o caminho novamente. Adianto brevemente o que será explicado mais adiante, esta pesquisa está intimamente ligada com essas duas metodologias, o caminhar e o narrar. Assim como os blocos percorrem a cidade, eu também percorro os blocos com olhar atento.

No carnaval de 2018, o meme “Carnaval é coisa séria” tomou conta das redes durante a folia. Quem compartilhava dizia que o carnaval não era simplesmente ir para rua, tomar cerveja, beijar na boca e dançar até o amanhecer. A festa também exige comprometimento e disposição. Não é fácil organizar fantasia, comer bem, beber com responsabilidade, acordar cedo, se manter hidratado e com o filtro solar em dias. Também não é fácil lidar com as adversidades de um bloco como, por exemplo, a falta de banheiros, despreparo da polícia, preço de bebidas, possibilidades de furto, assédio e agressões.

Mas há quem leve tudo isso com bom humor. Entre unicórnios e sereias, Anittas e Temers, havia um bar em que em uma placa estava escrito: “*Pessoas fantasiadas: 20% de desconto*”. Uma garota vestia um arco-íris da cabeça aos pés, com asas e antenas. O garçom aparece e ela diz brincando, mas também confirmando: “*Vai rolar desconto, né?*” Sem falar nada, ele dá de costas, encontra outro garçom, cochicha. O outro garçom se aproxima em passos lentos, circunda a mesa, inspecionando de cima à baixo, até inclinar a cabeça para conferir os sapatos. Também sem falar nada, dá de costas, encontra o primeiro garçom, cochicha. Volta o primeiro garçom. Ele aponta para as letrinhas miúdas do quadro-negro “*Adereço não é fantasia, carnaval é coisa séria!*” e passa a sentença: “*Vai dar não, moça!*”.

Tendo a fantasia como seu símbolo mais universal, o carnaval é a festa das ambiguidades. Os sujeitos fantasiados celebram, não as identidades, mas a capacidade de transmutá-las na fantasia da unidade de todos entre todos. O ato de se fantasiar no carnaval faz com que as identidades fixas e estáveis sejam abolidas, ou deslocadas, adotando uma forma mais maleável de se lidar com os outros e suas identidades. Segundo Bakhtin

A máscara traduz a alegria das alternâncias e das reencarnações, a alegre relatividade, a alegre negação da identidade e do sentido único, a negação da coincidência estúpida consigo mesmo; a máscara é a expressão das transferências, das metamorfoses, das violações das fronteiras naturais, da ridicularização, dos apelidos; a máscara encarna o princípio de jogo da vida, está baseada numa peculiar inter-relação da realidade e da imagem, característica das formas mais antigas dos ritos e espetáculos. (BAKHTIN, 1987, p. 35)

A fantasia é algo indispensável no carnaval. E nesta pesquisa é um artífice muito importante. Sempre fui encantado, desde criança, com figuras míticas como fadas, unicórnios, bruxas e princesas. Fui criado a base de muito filme de aventura e literatura de fantasia. Mas também sempre admirei figuras como Elke Maravilha, Rogéria, Jorge Lafond, Mamonas Assassinas, Venga Boys, Madonna, Sarita (a travesti de Explode Coração) e Nany People. Quando criança, achava essas figuras divertidas. Mas só mais tarde é fui entender a minha real identificação com essas pessoas/personagens.

O fato é que a construção da minha sexualidade e, por consequência, da escolha do tema da pesquisa também passam pela admiração que fui nutrindo por essas pessoas e personagens ao longo da vida. Veja bem: eu não sabia que eu era gay, até o dia que me disseram que eu era um. E toda vez que eu dizia que gostava da Vera Verão, por exemplo, alguém me dizia que eu gostava deles porque era gay. E talvez fosse.

Normalmente, quando você se descobre gay – algo que automaticamente faz com que você se sinta diferente da maioria – isso faz com que, de uma maneira inconsciente, você lute para ser igual as outras pessoas. É uma resistência interna, uma forma estranha de luta entre o ‘você aparente’ e o ‘você real’. Enquanto todo um CISTema tentava sempre me colocar dentro de um padrão heteronormativo, que ditava - e ainda dita - o tempo todo como eu – menino - deveria me comportar, era na fantasia que eu encontrava refúgio. De acordo com Bueno (2002) a fantasia é a arte do imaginário, um sonho acordado. Fantasia é um dos mecanismos de defesa do ego e, portanto, aparece com frequência nos estados de frustração.

Depois de um tempo, eu havia parado de falar sobre as coisas que eu gostava de ver, ouvir e falar. Me fechava no meu mundo, o meu quarto, o único lugar onde me sentia à vontade para brincar de ser como gostaria. E assim eu fiz o meu primeiro “vestido”, improvisado com uma colcha de retalhos que havia sido costurada por minha avó e alguns elásticos. Eu me costurei

naqueles retalho para dar outro significado a ele: a fantasia de uma princesa que tinha seu próprio reino.

E antes que você se pergunte: não, eu não sou uma transexual. Embora já tivesse eu mesmo feito este questionamento, posso dizer com convicção que me sinto confortável no meu corpo de homem-gay-cis. Mas é inegável a fascinação que sempre tive pelo “universo feminino” e o meu desejo de acessá-lo. Mas, aos poucos, eu fui fazendo isso através da montagem, algo que sem saber o que era, eu já fazia quando criança.

A palavra “montação” foi emprestada do vocabulário apreendido na sociabilidade de travestis e mulheres transexuais e também das *drag queens*. Ao iniciar o processo de se vestir, os sujeitos passam por um longo processo de transformação, buscando um “outro” não acessível, senão por meio de sua “montagem” (Louro, 2004). Esta refere-se ao ato de constituir a personagem feminina com adereços, nome próprio e características femininas ou andrógenas.

Os sujeitos, quando montados de *drag*, unem, em um único corpo, características físicas e psicológicas de ambos os gêneros, sendo e estando masculinos e femininos ao mesmo tempo, em um jogo de composição de gêneros que questiona a rigidez do conceito de identidade. É preciso lembrar aqui que a performatividade drag, é diferente por exemplo das pessoas trans, que começam a usar roupas e adereços de acordo com sua identidade de gênero, justamente porque não se sentem confortáveis ou não se identificam com a indumentária imposta elas. A montagem drag refere-se à construção de um personagem. Quando criança, eu buscava reconstruir personagens que eu via na televisão. Para o carnaval, a brincadeira ficou um pouquinho mais séria.

---

## Nasce Aurora

*No dia em que eu morri, fiquei muito atordoada. Fui parar no purgatório, fiquei muito preocupada. Era Deus ou o Diabo que ia me dar abrigo? Mas eu sou pecadora, eu vou receber castigo. Foi quando apareceu uma Deusa muito louca e disse: “Vem pro paraíso, tira logo sua roupa! Aqui a moda é diferente, você é livre todo dia. Avisa lá embaixo que pecado é homofobia!” (Eva e Adão – Mulheres de Buço).*

No carnaval de 2014, eu e alguns amigos estávamos a caminho da *Orquestra Voadora*, um bloco de fanfarras que geralmente acontece no vão do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. No caminho paramos em um bar para comprar bebidas, e um senhor, tocando violão, veio ao meu encontro, cantando “Tiro ao Alvéolo” de Adoniran Barbosa. Eu estava, obviamente, fantasiado - esta época, eu entendia como uma fantasia, não como montagem -. Vestia um macacão customizado, de onde tirei a parte debaixo e costurei uma saia de tule rosa. Maquiagem, purpurina e uma peruca de cabelos longos que até pareciam naturais, com uma coroa de flores na cabeça. O homem, ao terminar a canção disse:

*- Mas tá bonita, hein! Uma menina! Qual seu nome, princesa?*

*- Osmar.*

*- Não, esse não é um nome adequado. Tem que ser feminino.*

No bar, um dos meus amigos começou a cantar “Aurora”, uma marchinha de carnaval bastante popular, composta por Mário Lago e Roberto Roberti, em 1940. Eu em um pensamento automático respondi:

*- É Aurora.*

*- Aurora? Aquela que não é sincera, não é? Gostei!<sup>1</sup>*

---

<sup>1</sup> A maioria dos diálogos aqui descritos são recuperados da memória ou de anotações no meu caderno de campo, pois ocorreram durante o período do carnaval. No terceiro capítulo discutiremos melhor esse processo.

Aurora nasceu no carnaval e vem me acompanhando pela folia desde então. Ainda tímida essa persona é resultado de um processo de gestação longo, feito a partir da resignificação de diversos elementos e referências com os quais mantive contato durante a minha vida. Mas acima de tudo, Aurora é fruto da minha própria fantasia, é maneira como exteriorizo isso é através de um personagem feminino que joga com os binarismos de maneira lúdica. Essa personagem encena ou traz à cena conceitos sobre performance de gênero. O que é ser homem? O que é ser mulher? Eu jogo com todos esses ícones e signos para criar uma Aurora que pode ser sereia, uma fada, uma santa, um unicórnio, uma revolucionária, um entidade da rua e do povo.

Muitas vezes confundidas com qualquer tipo de representação da figura feminina realizada por homens, as *drag queens* pertencem a uma categoria própria, diferentes das travestis ou das crossdressers. As primeiras têm como principal aspiração tornar-se mulheres (Silva, 2007), enquanto crossdressers são homens, homossexuais ou heterossexuais, que se recorrem as vestimentas de acordo com as regras visuais do sexo feminino para ter relações sexuais com outros homens ou mulheres (Rupe Taylor, 2004). A *drag queen*, ao contrário, não deseja “tornar-se mulher” nem ter sua anatomia masculina alterada. Ela consome as imagens femininas que lhes são acessíveis e as recria, originando, assim, uma “paródia de mulher” (Louro, 2004).

Trevisan (2007) destaca que as *drags* atuam a partir de um conceito mais flexível de travestismo, pois são atores transformistas que, quando não estão no palco, vestem-se como homens e muitas vezes, durante o dia, têm outros empregos. Essa relação com o teatro parece fazer parte da personagem desde seus primórdios.

Antes do termo *drag queens* surgir, homens que se vestiam de mulheres com fins artísticos já existiam. Devido ao machismo que encarcerava as mulheres nas paredes de suas casas, atores tinham que interpretar papéis femininos nas mais diversas encenações. Desde as origens do teatro grego, o acesso das mulheres ao palco era negado, e estas não tinham direito algum de interpretar personagens nas montagens, mesmo que fossem figuras femininas. E este não é um fato isolado, aconteceu na Antiga Grécia, e também em países do Oriente como Japão e Indonésia, como foi observado pela jornalista Cristen Conger (2012) em seu artigo “How Drag Queens Work”.

Como as mulheres eram excluídas das artes cênicas, os homens assumiram essas personagens femininas. Máscaras e perucas faziam parte do vestuário para quem essa performance fosse alcançada. Isso foi comum no teatro europeu durante muito tempo, inclusive



no chamado “Teatro Elisabetano” (1558-1625), na Inglaterra, era do teatro em o dramaturgo Willian Shakespeare escreveu e produziu inúmeras encenações.

Especula-se também que Shakespeare, ao conceber suas personagens femininas, ao rodapé da página em que descrevia tal papel, marcava-o com a sigla *DRAG*, *dressed as a girl* (vestido como garota, em tradução livre), para sinalizar que aquela personagem seria interpretada por um homem. Não há provas concretas disso, pois nenhum manuscrito do autor sobreviveu ao longo dos 450 anos que o separam da contemporaneidade. O fato é que, sendo lenda ou não, a história é orgulhosamente contada e recontada pelas *drag queens* (AMANAJÁS, 2015, p.10).

Só foi em 1674, na Inglaterra, que os homens que se vestiam de mulher perderam espaço no teatro com a permissão dada pelo rei Carlos II de mulheres poderem, a partir de então, atuar. Mas é a partir do século XVIII que a drag começou a ser percebida diretamente relacionada com a questão da homossexualidade, "homens vestidos de mulheres em suas mais luxuosas roupas da moda [...] passeavam pelas ruas da França, Itália e Inglaterra e, pela primeira vez, a *drag queen* começou a se relacionar com o que é o homem homossexual." (AMANAJÁS, 2015, p. 11).

Já para Palomino (1999) e Schacht e Underwood (2004), o termo drag teria origem em uma gíria americana do final do século XIX, que se referia diretamente à uma saia ou anágua usada por atores quando interpretando personagens femininas. Desse modo, é possível dizer que a drag queen é personagem arquitetada por um intérprete que tem a figura feminina como referência.

Em 1994, o grande sucesso de Priscilla, a rainha do deserto, filme australiano dirigido por Stephan Elliott, contribuiu para colocar um holofote em torno da figura da drag queen. A história girava em torno das drag queens Anthony (Hugo Weaving) e Adam (Guy Pearce) e a transexual Bernadette (Terence Stamp) que são contratadas para realizar um show em Alice Springs, uma cidade remota localizada no deserto australiano. Eles partem de Sydney a bordo um ônibus apelidado de Priscilla. O filme fez um sucesso estrondoso, ganhando Oscar de melhor figurino em 1994. A película também foi responsável por ressuscitar às paradas de sucesso a música *I will survive*<sup>2</sup>, interpretada por Gloria Gaynor e gravada originalmente em 1978. (PALOMINO, 1999. Um fato curioso foi que em 1995, um ano após o filme ser lançado,

---

<sup>2</sup> *I will survive* é até hoje considerada um ‘hino gay’, sempre aparecendo em playlist temáticas LGBTQI+

o Carnaval carioca recebeu a primeira e única edição do Baile das Priscillas. A Manchete noticiou:

No embalo do sucesso do filme australiano Priscilla, a Rainha do Deserto, que virou cult no universo gay do mundo inteiro, as bonecas brasileiras botaram pra quebrar no Baile das Priscillas, no Metropolitan. As famosas Lola Batalhão, Laura de Vison e Nádia Coquette se misturaram a uma multidão de outras drags. (MANCHETE, 04 de março de 1995, p. 48)

Neste trabalho a expressão estrangeira drag queen é adotada porque, além da sua popularidade e fixação no imaginário coletivo já estar consolidada, ela é a que faz o melhor delineado sobre essas personagens do universo dos travestimentos transgenéricos com as quais estamos lidando.

Mas seria injusto escrever sobre as drag queens, principalmente no Rio de Janeiro, e não falar sobre as caricatas, personagens que já existiam na cidade há décadas. Bem antes da chegada por aqui do termo estrangeiro drag queen, as caricatas já despertavam a curiosidade dos cariocas, em especial durante os dias de Carnaval. A revista Fatos e Fotos Gente, escreve sobre elas no Carnaval de 1981, trazendo a seguinte chamada: “Caricatas: Na hora de mostrar imaginação e criatividade, ninguém segura as alegres anarquistas”, e no corpo do texto: “Agora que o Canecão foi conquistado, as Caricatas ganharam força. É a solução certa para quem quer assumir aos poucos, meio na gozação e mantendo a voz grossa”. (FATOS E FOTOS GENTE, 16 de março de 1981, p.21)

Toda composição visual das caricatas girava em torno do excesso. Da maquiagem, as roupas cheias de plumas, paetês, brilhos, as perucas volumosas, as sandálias e botas de salto alto; uma mistura de referências que faziam delas figuras cômicas que, tal como as drags, parodiavam a imagem feminina, como é descrito este fragmento da reportagem: “Abanando os imensos leques, carregadas de pintura e enchimentos nos locais estratégicos, as caricatas gozam as mulheres e (por que não) os próprios travestis. É a anarquia total a serviço da liberação.” (FATOS E FOTOS GENTE, 16 de março de 1981, p.28)

No Brasil, nos anos noventa, drag queens também apareceram em novelas da Rede Globo, como “Deus nos acuda”, e foram personagens do extinto programa (também da mesma emissora) “Você decide” (PALOMINO, 1999). De lá para cá, essas personagens apareceram em inúmeros lugares. Inclusive, existe no Rio de Janeiro algumas festas que celebram a arte

drag e convidam seus participantes a entrar na brincadeira da montagem como, por exemplo, a V de Viadão e a Drag-se.

Michel Foucault (2015) diz que o espelho ensina que temos um corpo, que este corpo tem uma forma, que esta forma tem um contorno, que neste contorno há uma espessura, um peso. De modo geral, ele entende que o corpo ocupa um lugar e ao mesmo tempo assegura um espaço para a experiência. Ele também diz que maquiarse, usar máscaras, é, sem dúvida, algo que faz corpo entrar em comunicação com poderes secretos e forças invisíveis, que saltam do plano ideal/imaginário e se personificam ou tomam forma.

Neste sentido, podemos dizer que a montagem cria novos desígnios, novos territórios, induz a produção de diversas formas de subjetividade. Mas também pode ser lida como um ato performático – que provoca ação e reação –, confrontações do conservadorismo e da normatividade.

Bakhtin, ao analisar a literatura do início do século XVIII em “A cultura popular na Idade Média e no renascimento: O contexto de François Rabelais”, com o objetivo de discutir aspectos fundamentais da linguagem como paródia e carnavalização, chegou à conclusão de que o conceito de paródia estaria agregado ao de carnavalização, posto que considera a festa do carnaval como o grau máximo de inversão em um processo cultural.

Conforme Bakhtin, a carnavalização engloba quatro categorias que se inter-relacionam e que, em conjunto, constroem-na: inversão, excentricidade, familiarização e profanação. A principal tônica é a inversão. As restrições, as leis e proibições, que sustentam o sistema e a ordem da vida comum, isto é, extra-carnavalesca, revogam-se durante o carnaval: “revogam-se, antes de tudo, o sistema hierárquico de todas as formas conexas de medo, reverência, devoção, etiqueta etc” (BAKHTIN, 2000, p.123). No carnaval tudo o que é determinado pela desigualdade social e por qualquer outra espécie de desigualdade entre os homens é abolida.

Mas será que é abolida mesmo? Neste sentido, poderíamos falar que no carnaval, em vez de inversão, seria mais adequado falarmos em subversão e, no caso dos homens vestido de mulheres, em transgressão de gênero. Roberto DaMatta (2014) entende esse momento do carnaval como um “ritual da licença”, onde atos como esse são permitidos. O que me causa certo desconforto nessa afirmação do antropólogo é que o ato não é permitido, mas sim tolerado.

Na década de 1930, o arquiteto e artista Flávio de Carvalho criou um experimento em que ele desenhou um traje de verão para o “novo homem dos trópicos”, um contraponto ao modo

de vestir importado da Europa. A indumentária era composta por um saíote e uma camiseta, desenhados para aumentar a ventilação. O resultado da experiência entrou para a posteridade com a imagem em que o artista caminha por São Paulo de saia (e acaba barrado na porta do cinema) sob os olhares de reprovação e de chacota dos transeuntes que circulavam ao seu lado.

Faço o resgate dessa experiência do “Novo homem dos trópicos” para marcar algo que sempre acontece no carnaval. As pessoas ao verem um homem vestido de mulher apresentam diversos tipos de sentimentos e entre eles os mais característicos: curiosidade, repulsa, indignação e riso. Existe uma grande diferença entre eu pegar o metrô – montado - as dezesseis horas de uma terça-feira de carnaval, e pegar o mesmo metrô em um dia comum. No carnaval, a presença de um homem vestido de mulher é justificada pela folia, mas ainda assim é tolerado. Em um dia comum a hostilização é perceptível.

Vencato (2002) ao observar drag queens em casas de shows de Santa Catarina, notou que o público presente nestas casas, freqüentadas por drags, mesmo com uma noção pré formada sobre o que seria uma travesti, apontam para diferenças que distinguem travestis das drag queens, sendo que as performances destas últimas estão enquadradas em uma categoria de artistas: dublam, dançam e encenam. Além disso, enquanto as travestis permanecem como mulheres em seu cotidiano, enquanto as drags não. Percebe-se que estas se localizam, com mais facilidade, tanto no universo heterossexual como no homossexual, uma vez que se inserem em espaços sociais e culturais para suas performances artísticas, enquanto as travestis sofrem com a exclusão social, sendo vinculadas à marginalização e prostituição.

A *teoria queer* tem sido amplamente discutida nos espaços acadêmicos e fora dele como uma forma de discutir sobre identidade sexual, rompendo com o paradigma binarista dicotomiza hetero/homo e masculino/feminino. *Queer* quer dizer algo como estranho, raro ou mesmo excêntrico. É uma ressignificação de uma palavra usada perjorativamente para se referir a homossexuais no Estados Unidos. Este conceito veio para se contrapor à normalização, contrapondo-se à heteronormatividade.

É dentro da teoria queer que Butler (2010) vai pensar o gênero como performance, um tipo de performance que pode abrighada em qualquer corpo, portanto se desvincilhando da ideia de que a cada corpo estaria conectado somente a um gênero. Butler propõe repensar o corpo não mais como um dado natural, mas como uma “superfície politicamente regulada”. Neste sentido podemos pensar o corpo drag também como um corpo *queer*: é um corpo masculino,

vestido de forma caricata como mulher, mas que não transforma o corpo, a não ser pela vestimenta.

Tanto Bakhtin, quanto Da Matta, defendem o fenômeno da inversão no carnaval, visto que as desigualdades não são abolidas durante a folia e sim se reconfiguram para caber neste cenário proposto. Esse discurso é apropriado nesta pesquisa quando falamos sobre os pontos em comum entre o conceito de paródia/carnavalização com a montagem e a atitude *camp*.

De acordo com o Longman Dictionary of Contemporary English, um homem *camp* age da maneira que as pessoas costumam considerar típicas de homossexuais; as roupas e decorações *camp* são brilhantes e estranhas, sempre tendendo ao exagero. Niles (2004) acredita que o *camp* tem sido associado, principalmente nos Estados Unidos e na Inglaterra, com uma postura *gay* que se utiliza do deboche, humor e maneirismos estéticos.

Com seus olhos revirados, seus requebros acelerados e figurinos coloridos, muitas vezes espalhafatosos, Carmen era a personificação da “filosofia *camp*”. Como apontou certa vez o crítico Stephen Holden, do New York Times, Carmen encarnou o *camp* antes mesmo de o conceito ter sido inventado (Green, 2008). E o carnaval é um espaço por excelência destinado a essas performances *camp*.

Mas ainda que o carnaval carioca comporte inúmeros homens fantasiados com adereços femininos, a atitude *camp* não é simplesmente sobre colocar um vestido. O *camp* se aproxima muito mais da arte *drag* do que uma simples “fantasia de mulher”. E, neste sentido, preciso fazer algumas marcações importantes: 1) nem todo homem que se veste com roupas femininas, durante o carnaval, é homossexual (ou gostaria ser); 2) muitos homens (tanto gays, quanto héteros), por exemplo, se vestem com roupas femininas justamente para marcar sua masculinidade. É como se tentassem dizer “olha, mesmo com roupas femininas, ainda mantenho minha virilidade”.

Considerando que para além arte *drag* que pode ser lida como uma celebração do feminino e as inúmeras representações do que é ser e estar mulher, é preciso lembrar que – nos últimos anos – algumas discussões sobre um “carnaval politicamente correto” têm sido levantadas em torno do fato de que homens se vestindo de mulheres também podem ser lidos como um aplauso ao machismo e um ato de deboche em relação à figura da mulher.

Tudo começou com a questão levantada pela artista indígena Katú Mirim que deu início, na web, à campanha #ÍndioNãoéFantasia, em que defende que o uso desses trajes é, sim, um

ato ofensivo. Fantasiar-se de índio ou simplesmente usar um cocar, por exemplo, é considerado apropriação, pois "índio não é fantasia", nem o cocar é acessório festivo. E o mesmo – nesta linha de raciocínio – passou a se estender para os adereços considerados femininos ou africanos. A partir desse debate caloroso, ficou feio para quem se fantasiava de doméstica, cigana, árabe ou mulher.

No caso das mulheres, o que tem sido colocado é que estereótipo é claro: roupas que fazem uma alusão à sexualização do corpo da mulher, poses com trejeitos que não as pertencem, e ainda colocam como chacota a transexualidade. Um homem de vestido curto, batom, peitos falsos e peruca ainda é homem, que continua mantendo privilégios e liberdades de sempre. Já uma mulher de vestido curto e batom ainda é oprimida, ameaçada e hostilizada.

Cabe aqui falar de uma pesquisa feita em 2016 pelo Data Popular<sup>3</sup>, mostra dados onde 49% dos homens brasileiros afirmam que blocos de carnaval não é lugar para mulher “direita”. A mesma sondagem revela também que na percepção de 70% dos homens, as mulheres se sentem felizes quando ouvem um assobio, 59% acham que as mulheres ficam felizes quando ouvem uma cantada na rua e 49% acreditam que as mulheres gostam quando são chamadas de gostosa. Esses dados mostram como o carnaval ainda continua sendo marcado pelos mesmos mecanismos de uma sociedade de uma sociedade machista, que desrespeita a mulher, e a enxerga como propriedade.

### **Fruto proibido**

Se existe uma certeza na vida de um brasileiro, é essa de que em fevereiro teremos sempre carnaval. Os tamborins já começam a esquentar no final de dezembro, quando o verão desponta no horizonte e o suor insiste em querer descer por nossas têmporas. E foi com sol na cabeça, cerveja gelada, purpurina dourada, e fazendo a egípcia, que Aurora navegou pelos mares e desembarcou na Praça Marechal Âncora, terra fértil para o carnaval, tal qual o Rio Nilo.

Este bloco tem uma grande predominância da população LGBTQI+<sup>4</sup>, tanto do Rio de Janeiro, quanto de outras cidades brasileiras. O cortejo começou em outros anos com um pequeno grupo de amigos – todos artistas – que queriam escapar dos grandes blocos da Zona

---

<sup>3</sup> Disponível em: <http://agenciabrasil.ebc.com.br/cultura/noticia/2016-02/homens-tem-visao-machista-sobre-participacao-da-mulher-no-carnaval-de-rua>

<sup>4</sup> Gays, Lésbicas, Bissexuais, Transsexuais, Queers, Interssex e outros.

Sul. O que começou de forma tímida, virou um grande sucesso e – nos anos seguintes – foi ganhando a adesão dos foliões.

O fato é que o Vyemos do Egyto, apesar de ser um bloco frequentado por LGBTQI+, também recebe pessoas de fora desse “meio”. Os organizadores do cortejo sempre deixaram claro que todas as pessoas são bem-vindas, desde que se respeite todos e todas. Levando em conta que Vyemos também acontece nas ruas do centro da cidade, o público – mesmo que seja predominantemente de pessoas da zona sul – também é composto por foliões de outras partes do Rio, como a Baixada, Zona Norte e Zona Oeste. Isso tudo faz com que o bloco tenha uma pluralidade enorme de indivíduos. E foi isso que me chamou atenção em um primeiro momento.

Além do Vyemos do Egyto há outros blocos que recebem a população LGBTQI+, como o Bunyotos de Corpo, Bloquete, Toco-Xona, Simpatia é quase amor, Bloco da Preta e Candy Bloco, por exemplo. Mas foi no Vyemos que comecei a observar que – apesar destes blocos serem *gay-friendly* – ainda sim aconteciam diversos episódios de homofobia, inclusive praticadas pelos próprios foliões gays.

Inicialmente, comecei achar que eram casos isolados. Mas depois, conversando com as pessoas e – principalmente – frequentando as páginas desses blocos no Facebook, descobri que esses episódios aconteciam com mais frequência e se ampliavam também para outros tipos de preconceitos.

Entendo que a comunidade LGBTQI+ é enorme e, ao mesmo tempo, extremamente fragmentada. A orientação sexual fora de um padrão heteronormativo une todas as legandas, mas o domínio e a necessidade de pertencimento a um grupo também é um fator norteador das identidades dentro da própria comunidade. Não existe só os gays, lésbicas ou transexuais, por exemplo. Existem os ursos, as pocs, os discretos, as barbies, as caminhoneiras, as não binárias e tantos outros grupos<sup>5</sup> que compõe o que Preciado (2003) vai chamar de “Multidão Queer”:

Por oposição às políticas “feministas” ou “homossexuais”, a política da multidão queer não repousa sobre uma identidade natural (homem/mulher) nem sobre uma definição pelas práticas (heterossexual/homossexual), mas sobre uma multiplicidade de corpos que se levantam contra os regimes que os constroem como normais ou anormais: são as drag kings, as gouines garou, as mulheres de barba, os transbichas sem pau, os deficientes ciborques... o que

---

<sup>5</sup> Cada uma dessas tribos e termos serão melhor explicadas e exemplificadas no capítulo 2 desta pesquisa intitulado “Quem é quem no bloco LGBT”.

está em jogo é como resistir ou como desviar das formas de subjetivação sexopolíticas. (PRECIADO, 2003, p. 16).

É dentro dessa multidão queer que os corpos se encontram, se conformam, se rebelam, produzem acontecimentos no encontro de singularidades, mesmo que os processos de individualização ainda estejam presentes. Esses corpos dentro de um bloco são potências, possibilidades, agenciamentos estratégicos que se reorganizam a todo tempo dentro daquele território.

É importante observar que quando um bloco de carnaval acontece, esses grupos, que em outros momentos do ano têm seu próprio espaço, festas e eventos para frequentar, acabam se juntando em um local só. Somado a isso, há ainda outros agentes externos como vendedores ambulantes, polícia, fiscais da prefeitura, transeuntes, etc. O bloco então se torna um território simbólico, ocupando um território real, comportando diversos grupos que vão construindo suas tensões e relações, borrando fronteiras, construindo outras e – principalmente – marcando suas identidades e diferenças.

Enquanto eu apreciava o carnaval, com minha catuaba na mão e ao som do pancadão, tudo isso me passava alheio. Mas, ao comer o fruto proibido da Árvore do Conhecimento (que eu aqui chamo de Programa de Pós-Graduação em Cultura e Território – o PPCULT) da Universidade Federal Fluminense, o olhar foi expandido e a reflexão em torno de como o carnaval guia as relações dessas multidões, mas – ainda sim – tende a reforçar ou revelar a problemática dos preconceitos e estereótipos mesmo em época de folia, inclusive dentro de blocos LGBTQI+, começou a se tornar uma questão frequente na minha cabeça. Estava aí um processo que valia a pena investigar.

Para que possamos entender melhor o que acontece no carnaval LGBTQI+ da cidade do Rio de Janeiro, esta pesquisa pretende analisar – principalmente – seis blocos específicos: Vyemos do Egyto, Minha Luz é de LED, Sereias da Guanabara, Bloco da Preta, Bloquete e Saymos do Egyto. Esses blocos foram escolhidos pelos seguintes motivos: recebem muitas pessoas LGBTQI+; estão circunscritos em uma área que compreende o centro do Rio de Janeiro; este também são blocos que não estão dentro de uma agenda oficial da Prefeitura da cidade. É possível que outros blocos, inclusive de outras partes da cidade, sejam citados durante o texto, digo isto porque esta pesquisa parte de uma autoetnografia que flui pela cidade, como será explicado a seguir. Ou seja, tudo que acontece neste período, dentro ou fora dos blocos pode ser de grande utilidade para que a gente possa entender não somente o bloco



LGBTQI+, mas também como um indivíduos que se entendem como parte dessa comunidade LGBTQI+ interagem em uma cidade que se modifica no carnaval.

Os blocos analisados transformam o evento em um espaço de encontros entre os mais diferentes tipos de pessoas. Se tornando um espaço diverso, mas onde também há disputas e tensões. Quando falamos especificamente sobre os blocos que se circunscrevem na esfera dos grupos LGBTQI+, essas tensões e relações são ainda mais acentuadas, porque os blocos acabam se transformando em territórios simbólicos onde as disputas entre os grupos pertencentes a uma multidão *queer* acabam convivendo no mesmo espaço. É neste momento que questões de classe, gênero, sexualidade, padrões estéticos e corporais emergem e aparecem na forma de disputas e agenciamentos.

A escolha do objeto se deve a uma notável escassez de trabalhos que relacione os blocos de carnaval como um território simbólico e de produção de subjetividades, ao mesmo tempo em também se configuram como espaço de troca, onde se estabelecem inúmeras relações e tensões sociais, nas áreas das ciências sociais aplicadas.

A proposta de pesquisa aqui apresentada também busca investigar tópicos como a resistência, entendida aqui dentro de uma perspectiva de Foucault (1979) como aquelas que visam à defesa da liberdade. já que esses blocos também se caracterizam como locais onde pessoas geralmente considerada fora dos padrões de uma sociedade heteronormativa, podem exercer sua liberdade de ser e existir, através de suas fantasias e formas de brincar o carnaval. Para tanto, é preciso um maior aprofundamento em termos como “cultura”, “identidade” e “marcadores de diferença”, aqui compreendida como móveis e fluidas, se aplicam aos foliões desses blocos específicos.

Identidade, assim como a diferença, são marcadores sociais. Se formos entendê-los em suas potências discursivas ou linguísticas, descobriremos que podem ser carregados como vetores de força, de relações de poder. Tomaz Tadeu da Silva (2000, p.81) enfatiza que “a identidade e a diferença não são, nunca, inocentes”, o autor acredita que, onde é feita a diferenciação, existe a presença do poder. Ele ainda lembra que, neste processo de diferenciação, ainda há outros estágios envolvidos, como incluir/excluir (identificando e representando/marcando/simbolizando quem pertence e quem não pertence); demarcar “fronteiras” (que determinem e aparte quem são “nós” e “eles”); classificar; normalizar. A diferenciação, neste caso, tem como resultado (re)construir/(re)produzir a alteridade, delimitar e definir quem é o “outro”, tornando-o identificável, (in)visível ou previsível.

É importante compreender que esses grupos identitários também apresentam um comportamento espaço-territorial, expresso através de territorialidades ou mesmo de territórios propriamente ditos e reconhecidos socialmente como tal (“Aquele bloco é gay!” ou “Esse aqui é o nosso lugar”). Hall apud Barbosa (2004) faz uma referência ao conceito de lugar, como sendo “específico, concreto, conhecido, familiar”. Ele ainda completa dizendo que o lugar “é a expressão de práticas sociais específicas que nos moldaram e com as quais nossas identidades estão estritamente ligadas” (HALL, 1997 apud BARBOSA, 2004, p.159).

Quando falamos especificamente sobre os diversos agentes que circulam nestes blocos, é preciso entender que os mesmos, como territórios simbólicos, são espaços que, ao mesmo tempo que integram e reúnem indivíduos diferentes, também segregam. Isso vem acontecendo de forma crescente, principalmente nos blocos onde a maioria dos participantes são brancos e oriundos da Zona Sul.

Podemos entender que certos indivíduos como as transexuais, negros e pessoas oriundas da periferia da cidade, vendedores ambulantes e agentes fiscalizadores, por exemplo, estão circunscritos no jogo do dentro e fora, do interior/exterior (Bhabha, 2005), eles estão no meio do bloco, nas margens e – ao mesmo tempo – fora dele. E é neste momento que as tensões se estabelecem.

De que modo podemos pensar as questões de identidade, marcadores de diferença e território, em um local e tempo contemporâneos? Principalmente em um tempo e espaço, pensado pela teoria social contemporânea, cuja característica é a não-fixidez, o movimento, e uma certa fluidez. Parece pertinente dialogar com o conceito de “entre-lugar”, trabalhado por Homi Bhabha, para pensar nos blocos LGBTQ+ como espaço. Visto que é neste “território neutro” em que as subjetividades de cada indivíduo são expostas e, ao mesmo tempo, dialogam e modificam não apenas o espaço físico, mas também a maneira como as pessoas passam a se relacionar umas com as outras e a reconhecer o outro. Nas palavras do autor:

O afastamento das singularidades de “classe” ou “gênero” como categorias conceituais e organizacionais básicas resultou em uma consciência das posições do sujeito – de raça, gênero, geração, local institucional, localidade geopolítica, orientação sexual – que habitam qualquer pretensão à identidade no mundo moderno. O que é teoricamente inovador e politicamente crucial é a necessidade de passar além das narrativas de subjetividades originárias e iniciais e de focalizar aqueles momentos ou processos que são produzidos na articulação de diferenças culturais. Esses “entre-lugares” fornecem terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação – singular ou coletiva – que

dão início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação, no ato de definir a própria ideia de sociedade. É na emergência dos interstícios – a sobreposição de domínios da diferença – que as experiências intersubjetivas e coletivas de nação [nationness], o interesse comunitário ou o valor cultural são negociados. (BHABHA, 2005, p.19-20)

Os blocos de carnaval, além de manifestação cultural, também se configuram como território simbólico e espaço de produção ou afirmação de identidades. Como afirma Canclini “ter uma identidade seria, inicialmente, ter um país, uma cidade ou um bairro, uma entidade em que tudo o que é compartilhado pelos que habitam esse lugar se tornasse idêntico ou intercambiável. Nesses territórios a identidade é posta em cena, celebrada nas festas e dramatizada também nos rituais cotidianos”. (CANCLINI, 1998, p. 190).

Quando falamos especificamente sobre os blocos frequentados majoritariamente por foliões LGBTQI+, essas identidades são criadas, recriadas e afirmadas a partir do território simbólico. O resultado disso são diversos tensionamentos entre as pessoas que frequentam esse espaço. Redes de afeto são construídas e, na mesma velocidade, destruídas. Mas ainda assim é interessante estudar esse fenômeno, mesmo que na quarta-feira tudo vire cinzas.

### **Homilia <sup>6</sup>**

No momento em que uma pessoa olha para si mesma num espelho, ou mesmo pensa sobre si mesma, existem dois processos diferentes: aquilo que chamamos de o observador e o observado. De certa forma, o que existe é você vendo a você mesmo. Uma parte de você que observa e outra parte que é observada. Essa é a separação primordial, a primeira “divisão” do todo.

Quando eu criei Aurora, nunca imaginei que essa personagem poderia ser utilizada para fins acadêmicos. Mas quando a pesquisa foi tomando forma, e o carnaval se configurou em campo etnográfico, eu observei como eu tinha mais entrada nos blocos como Aurora, do que como Osmar. Estar dentro do carnaval, mas alheio à ele, poderia comprometer a real intenção desta pesquisa que é muito mais do que observar, é também narrar e viver o carnaval.

Autoetnografia vem se consolidando como uma escrita de si, que permite o ir e vir entre as experiências pessoais e as dimensões culturais, buscando reconhecer, questionar e interpretar as próprias estruturas e políticas do eu. O carnaval de rua é uma manifestação agregadora. Neste sentido, abandonar estratégias de pesquisa positivistas se faz necessário. Entrar no universo do

---

<sup>6</sup> A homilia é um ato litúrgico que faz ponte entre a Palavra anunciada e a Palavra celebrada.

carnaval, como folião e pesquisador, significa poder entregar uma pesquisa completa, baseada não apenas na observação, mas também na vivência plena e de igual para igual com os sujeitos com quem estabeleço interações.

Foucault já dizia que a escrita de si constitui o próprio sujeito, constrói a noção de indivíduo. Essa ideia também pode ser associada ao que Hans Ulrich Gumbrecht chama de “observador de segunda ordem”. Ou seja, a ideia de um sujeito que observa o mundo e se observa ao mesmo tempo, como explica:

Ao se observar o ato de observação, em primeiro lugar, um observador de segunda ordem torna-se inevitavelmente consciente de sua constituição corpórea – do corpo humano em geral, do sexo e do seu corpo individual – como uma condição completa a própria percepção de mundo (GUMBRECHT, 1998, p. 14).

Neste sentido, a definição de autoetnografia de Ellis e Bochner (2000), se torna uma estrela guia desta pesquisa. O método etnográfico em questão é marcado como “um gênero autobiográfico de escrita e pesquisa que apresenta múltiplos níveis de consciência, conectando o pessoal ao cultural”, aqui a “ação concreta, diálogo, emoção, corporeidade, espiritualidade e autoconsciência são trazidos, aparecendo como histórias relacionais e institucionais afetadas pela história, estrutura social e cultura” (ELLIS; BOCHNER, 2000, p. 739).

Pensada a partir da aproximação com o interacionismo simbólico da Escola de Chicago dos anos de 1930 e 1940, a autoetnografia surge como um tipo de etnografia centrada nas vivências do próprio sujeito em seu contexto social. Segundo Reed Danahay (1997), a autoetnografia é uma forma de autonarrativa, ou seja, aquela que consideramos com o “si mesmo” no interior de um determinado contexto social. A autora entende que o sujeito que expressa o significado é o mesmo que interpreta e é o autor.

É reconhecendo essa relação intrínseca entre os sentimentos do pesquisador e seu contexto, Ellis (2004) postula que a autoetnografia está conectada a uma variedade de técnicas de pesquisa e procedimentos associados que pretendem apreender a complexidade social do mundo onde o próprio pesquisador vive, interage e dá sentido a sua cultura e a sua vida.

Reed-Danahay (1997) localiza o autoetnógrafo em uma “zona de fronteira” ou “entre duas culturas”. Esse pensamento de que o autoetnógrafo está localizado “entre duas culturas” (Reed-Danahay, 1997) é amplamente discutido por Berger e Ellis (2002). Para essas autoras,

as autoetnografias são narrativas de estilo autobiográfico e investigativo que relacionam o pessoal com as experiências culturais.

Quando a pesquisa foi tomando corpo, eu percebi que quando eu estava caracterizado como Aurora conseguia ir à fundo no meu campo etnográfico. Estar no carnaval, fantasiado, tem lá suas vantagens. Eu me descolo de quem eu realmente sou para viver essa persona que é carnavalesca e – ao mesmo tempo – pesquisadora.

Pensando nisto, o método autoetnográfico se torna um recurso de grande importância e valor para esta pesquisa, e se justifica no fato de que tudo que é experienciado como Aurora é o que constitui a alma deste texto. Emoção, percepção, diálogo e corporeidade são alguns dos elementos que trago para esta escrita e que podem ser apreendidos e narrados através da metodologia proposta.

\*\*\*

Esta autoetnografia compreende uma imersão nos carnavais de 2017, 2018 e 2019, onde busco refletir sobre algumas questões que surgiram em minha mente, como:

Um bloco de carnaval – composto por muitas pessoas LGBTQI+ como um território simbólico, onde as relações entre os pequenos grupos são construídas e alteradas o tempo todo. E, a partir desse gancho, tentar em tender como as identidades são marcadas, bem como as diferenças, e como isso se reflete no que é entendido como homossociabilidade.

Compreender como o bloco se apropria também do espaço urbano e como os sujeitos fluem neste mesmo espaço, produzindo discursos e construindo/alterando subjetividades. Esta pesquisa presta atenção a tópicos que imperam na nossa sociedade moderna como homofobia, padrões de beleza, questões que giram em torno de gênero e – principalmente – sexualidade. Saber como essas questões emergem em um bloco de carnaval e como elas operam também é um objetivo deste texto.

Para tanto, logo na Introdução deste trabalho falamos sobre os caminhos que me levam até essa pesquisa e de elementos metodológicos que compõem a escrita. Adiante, no Primeiro Capítulo, faço um traçado do que poderíamos chamar de “Carnaval LGBTQI+” do Rio de Janeiro. Buscando entender como essa população ajudou a construir o carnaval carioca e como essa mesma folia vai se adaptando à cidade e ao tempo.

No segundo capítulo, falo sobre território, faço uma discussão sobre território simbólico e parto para uma análise das formas como o próprio território físico vai impactar na produção

de subjetividades. Para tanto, também faço uma descrição de como funciona o carnaval de rua – não oficial - do Rio de Janeiro oficialmente, falo sobre os chamados “blocos secretos” e também faço um passeio sobre a formação dos blocos analisados e do público presente. Também faço uma descrição dos grupos/tribos LGBTQI+, e como se relacionam entre si.

No terceiro capítulo – que também constitui a autoetnografia – analiso, a partir das teorias de gênero e sexualidade a dinâmica das relações estabelecidas dentro de um bloco de carnaval. São por intermédio das experiências e relatos obtidos como Aurora, que faço um traçado de como as identidades são construídas ou alteradas no decorrer da folia, bem como os agenciamentos são estabelecidos, não só entre os frequentadores dos blocos, mas também com agentes externos (polícia, prefeitura, vendedores ambulantes etc.). As interações estabelecidas, as estratégias de sobrevivência e de subversão das normas impostas por um “CISistema” heteronormativo também são levadas em consideração neste capítulo.

E neste momento que busco: 1) entender o carnaval não como um momento de inversão, mas como de subversão, e sua capacidade de reverter significados e normas; 2) compreender a falsa ideia do carnaval como um território democrático é construída e – principalmente – como as desigualdades e marcadores de diferença ainda encontram meios de operar mesmo dentro de um bloco LGBTQI; 3) como a homossociabilidade é estabelecida dentro dos cortejos e de que forma os agentes de grupos diferentes interagem entre si e – principalmente – com Aurora.

## GÊNESIS

“Sem viado, não existe carnaval”, essa fala é de Roberto Mafra, diretor da Banda do Fuxico, um dos blocos LGBTQI+ mais tradicionais do carnaval de São Paulo. E no carnaval do Rio de Janeiro, não poderia ser diferente. Falar de carnaval é falar das bichas e de todo seu envolvimento e comprometimento com a festa desde que ela desembarcou na Cidade Maravilhosa e foi tomando a forma como conhecemos hoje.

Mas antes de entrar nessa especificidade do carnaval carioca – o envolvimento do público LGBTQI+ - é preciso entender como o carnaval foi construído, como a homosociabilidade no Rio de Janeiro foi se estabelecendo aos poucos pelas ruas, becos, praças e casas da cidade e, principalmente, como essas pessoas encontraram nessa grande festa um espaço para viver suas fantasias, literalmente. É importante lembrar que nas próximas páginas faremos um breve passeio pela história do carnaval no Rio de Janeiro, mas essa história é vista pela ótica da população LGBTQI e como essa mesma população foi vivenciando o carnaval em momentos específicos da historiografia brasileira.

Esta parte da pesquisa não pretende fazer um histórico do carnaval em si, mas sim tentar compreender através de um retrospectiva como um carnaval LGBTQI+ foi se desenhando em uma cidade a do Rio de Janeiro.

Em linhas breves, é fato que o carnaval chegou no Brasil através da colonização portuguesa e sua tradição católica. Felipe Ferreira (2000) faz um traçado sobre a origem do carnaval, ainda como festa criada pela Igreja Católica na Idade Média, seu desembarque no Brasil, e como ela foi se transformando na festa que conhecemos hoje. Festas cheias de exageros e transgressões como as festas lupercais, dionisíacas e saturnais já eram uma realidade na Grécia Antiga, Egito e Roma. Mas o carnaval como acontece atualmente – com uma data específica para ser realizado – começou a se desenvolver com a ordem do Papa Gregório I, no ano 604, para que os fiéis se abdicassem dos prazeres da carne por um período de quarenta dias, tal qual Jesus em sua passagem pelo deserto, a famosa quaresma.

Séculos depois em 1091, a Igreja resolveu fixar a data da quaresma que seria o período de quarenta dias antes do domingo de páscoa. O início da contagem era estabelecido pelo ato de marcar a testa dos fiéis com as cinzas de uma fogueira, como sinal de penitência, dando o nome de Quarta-feira de Cinzas ao período de abandono dos prazeres, um ciclo de meditação sobre a vida de Jesus e sua ressurreição.

Mediante a perspectiva de ficar sem comer carne e gordura (visto que só peixes é que poderiam entrar na alimentação dos fiéis durante a Quaresma), a sociedade católica começou a se organizar para aproveitar ao máximo os últimos dias de prazeres mundanos antes de dar “adeus à carne” – ou, em italiano, carnevale. “Ao criar a Quaresma, a Igreja Católica instituiu o carnaval (DINIZ, 2008, p.17).

Com o passar dos séculos o carnaval cruzou o Atlântico e desembarcou no Brasil. Aqui a festa foi se modificando de acordo com a época e as convenções sociais, sempre pegando emprestada aqui e ali elementos dos diversos povos que circulavam pela terra do Pau Brasil ou do que era moda na época.

Os festejos de Carnaval de rua chegaram ao Brasil com os portugueses a partir da prática do “entrudo”, onde as pessoas brincavam com objetos como farinha, água e limão de cheiro. Enquanto a festa de carnaval da elite se restringia aos bailes de máscaras à moda veneziana, era através do entrudo que a camada popular comemorava o carnaval. Em meados do século XIX, o entrudo passou a ser visto como algo sujo e foi proibido. A restrição a festa, no entanto, não surtiu efeito dada sua tamanha popularidade.

Em meio a essas transformações, no Rio de Janeiro, a proibição do entrudo foi decretada em 4 de fevereiro de 1853 e no Recife data de 1863. Ainda assim, a prática do entrudo ganhou outras formas de continuar acontecendo, visto que a tradição se impunha à coibição. Alguns anos depois, o jornal Gazeta de Notícias publicava:

[...]Este ano, em vez de bisnagas de borracha, que bem boas constipações promoviam e tivemos uma novidade, os confettis parisienses que constituem em algumas rodela de papel, inofensivas e limpas e que constituem, por assim dizer, um passatempo agradável para os rapazes e moças.

Aos poucos os bailes de máscaras vão se tornando populares e acabam ganhando as ruas. “Por volta de 1850, período de maior estabilidade política e prosperidade econômica do Império, já era costume de foliões burgueses colocarem uma máscara, vestirem uma fantasia e sair passeando pelas ruas, antes das danças nos bailes” (Ferreira, 2000).

Desfilando de forma ainda desorganizada, os cordões também eram vistos como uma espécie de resultado da paganização da estrutura das procissões religiosas. “Conduzidos por um mestre, a cujo apito de comando todos obedeciam, os cordões apresentavam, personagens como os cantadores, e dançarinos, os palhaços, a morte, os diabos, os reis, as rainhas, os sargentos, as baianas, os morcegos e os índios (DINIZ, 2008, p.19).



Com a participação das famílias tradicionais no carnaval, através dos “bailes de máscaras”, a pequena burguesia chegaria às ruas através das “Sociedades Carnavalescas”, que constitui em um grande marco do carnaval, pois, com elas, iria se institucionalizar o chamado carnaval-desfile com presença dos carros alegóricos.

Neste contexto, além das “Sociedades Carnavalescas”, a segunda metade do século XIX vai experimentar o aparecimento de um outro elemento de grande importância no Carnaval, os Ranchos. Ao contrário dos Ranchos, os primeiros blocos se caracterizavam pela ausência de luxo em suas fantasias, bem como por não apresentarem um enredo. Um dos blocos mais importante e famoso da época foi o “Vai como Pode”, de Oswaldo Cruz, que mais tarde se tornaria a famosa Escola de Samba da Portela.

Enquanto os desfiles de escola de samba se organizam de forma mais ordenada, a partir de condutas e regras que se seguem dentro de um contexto de competição de performance. Em contraponto, os blocos de rua, nessa época, se concentram dentro dos bairros, a partir da exaltação das vizinhanças, onde a experiência do carnaval está mais voltada para o agora, para o imprevisível das ruas (DAMATTA, 1997).

Os blocos de rua no século XX, analisa DaMatta (1997), se dividem nas suas particularidades: são eles os 1) blocos de enredo; 2) os blocos de embalo; e 3) blocos dos sujos. Os blocos de enredo desfilam de forma mais livre que os da Sapucaí por se localizarem nas ruas dos bairros onde foram concebidos, mas possuem samba próprios e certa organização dos grupos. Os blocos de embalo não possuem ordem interna e possuem a missão de embalar quem estiver na rua, ou seja, não possuem necessariamente vínculos com o espaço específico. Os blocos sujos instigam a completa inversão de ordens sociais. Caracterizam-se por práticas agressivas e pela contravenção de normas sociais. Os blocos que analiso nesta dissertação poderiam muito bem-estar em um híbrido entre os blocos de embalo e os blocos do sujo. Mas não necessariamente jogam nessas categorias justamente porque se organizam de acordo com as novas regras de um carnaval institucionalizado e regulado por um órgão oficial, a RIOTUR. Há ainda duas categorias que serão explicadas no capítulo dois, que são os blocos não-oficiais e os blocos secretos, estas sim estão de acordo com os cortejos analisados.

Apesar de terem nascido como pequenos grupos musicais de bairro, as agremiações que vieram a se tornar as escolas de samba adquiriram projeção a partir dos anos 1930 e progressivamente consolidaram seu predomínio sobre outras expressões populares a ponto de

se converter em símbolo identificador não só do "espírito" carioca, como também da imagem que se tem projetado do "ser" brasileiro (Leopoldi, 2010).

Mas é em 1963 que as escolas de samba começam a desfilar na avenida Presidente Vargas, exclusivamente para uma plateia pagante e que agora passa a ser instalada em arquibancadas. O carnaval é lançado ao status de um espetáculo do qual poucos podiam participar de forma efetiva. Para uma parte da população carioca à margem desse processo de celebração oficial, só restava como alternativa os bailes nos clubes fechados para sócios pagantes. Festejar e brincar o carnaval nas ruas não era uma alternativa considerada, visto que o contexto político interno desmotiva esse tipo de ocupação do espaço público.

O período que ficou conhecido como "anos de chumbo", entre 1968 e 1974, foi profundamente desfavorável às manifestações populares, desmotivando qualquer iniciativa da sociedade civil que fosse ligada à de ações culturais. Enquanto a ditadura civil-militar que tomava as rédeas do país e restringia à liberdade de comunicação e associação, em todo o país, as manifestações populares iam ficando cada vez mais tímidas e as ruas silenciosas (BARROS, 2013, p. 11).

Um hiato de três décadas separa este contexto de repressão e falta de estímulo às manifestações culturais, em relação ao momento atual em que os desfiles dos blocos se tornaram eventos gigantescos, ocupando, com a celebração do carnaval. O desejo de liberdade foi um catalisador para blocos se reorganizasse de forma independente, buscando uma mediação com o grande público se desvinculando de tudo que era "oficial" (BARROS, 2013, p. 22).

Mais adiante, por volta de 1985, a formação dos blocos Simpatia é Quase Amor e Bloco de Segunda se daria na medida em que seus integrantes participavam ativamente da campanha pela volta das eleições diretas para Presidente da República. A partir dessa organização, outros blocos foram surgindo de forma espontânea e, com adesão de um grande público, acabaram sendo incorporados na agenda do carnaval oficial da cidade do Rio de Janeiro.

No período de 2000 a 2014, 294 novos blocos de carnaval foram criados e em 2016, 505 blocos foram registrados oficialmente. O boom do carnaval de bloco fez com que regras e exigências cada vez mais rígidas fossem cobradas para o desfile programado dos blocos. Dentre as inúmeras regras exigidas estão laudos técnicos de segurança, pagamento de taxas para o corpo de bombeiros, hora de começo e término do desfile, percurso acordado com a guarda

municipal, montagem de cercas e barreiras de proteção de praças e etc. O descumprimento dessas regras acarreta multa e possível proibição do desfile no ano seguinte.

### **Preparação do altar**

Ao realizar uma “genealogia crítica do homoerotismo” no Rio de Janeiro, Carlos Figari (2008) lança um olhar apurado sobre os comportamentos homoeróticos na capital carioca no curso de quatro séculos. Se focarmos nas raízes da homossociabilidade brasileira, é possível perceber que muito do comportamento adquirido pelos “sodomitas” que aqui viviam, vem dos colonos portugueses que trouxeram para cá a mesma dinâmica do flerte e dos encontros que já eram estabelecidos e frequentes na Metrópole.

Luiz Mott (1988) e David Higgs (1999), descrevem os diversos comportamentos fanchonos em Lisboa. Os lugares-comuns de encontro, como a Ribeira e o mercado antigo de pescado à beira do Tejo, eram espaços com grande concentração e circulação de trabalhadores, comerciantes, marinheiros e soldados. Eram também frequentados os átrios, muros, “secretas” ou “necessárias” das igrejas, como as da Nossa Senhora da Graça ou da Sé Patriarcal de Lisboa. Os adros da Igreja de Chagas e a Igreja de São José, “as escadas”, já fossem do Hospital, dos Arcos dos Taneiros ou da Rua Nova e todos os rincões da Catedral lisboeta eram lugares para as práticas do “nefando”. Os encontros se pactuavam também nas estalagens ou hospedarias (FIGARI, 2008, pág. 70).

Muitos desses homens conhecidos como “fanchonos portugueses” serão deportados para o Brasil, outros chegarão como colonos, senhores e funcionários, membros do clero e comerciantes. E uma vez na América, os mesmos repassaram os hábitos adquiridos e adaptaram essas mesmas experiências e práticas de homossociabilidade às suas novas vidas nas cidades brasileiras.

Falando especificamente sobre o Rio de Janeiro, temos relatos de cronistas, como Luiz Edmundo<sup>7</sup>, que narram cenas típicas da cidade em 1901: “Depois de oito horas da noite, moços de ares feminis, que falam em falsete, mordem lencinhos de cambraia, e põem olhos acarneirados na figura varonil e guapa do Senhor D. Pedro I, em estátua”.

---

<sup>7</sup> Edmundo, O Rio de Janeiro do meu tempo, 1938, v.1, p.151-2.

O cronista falava da região do Largo do Rocio, atualmente conhecida como Praça Tiradentes. O lugar era famoso por abrigar uma dúzia de teatros, diversos bares, cafés e cabarés. As casas de espetáculos musicais populares também empregavam alguns desses homens que frequentavam o Largo como atores, dançarinos, cantores, garçons e funcionários para serviços diversos. Esses homens em específico – principalmente os que possuíam os traços e trejeitos “delicados” – recebiam a alcunha de “frescos” ou “putos” do Largo do Rossio. Sobre esse período James Green Naylor escreve:

“Em algum momento no Brasil do século XIX, uma nova expressão pejorativa, fresco. Francisco José Viveiros de Castro, professor de criminologia na Faculdade de Direito do Rio de Janeiro e desembargador da Corte de Apelação do Distrito Federal, empregou o termo no livro *Attentados ao pudor: estudos sobre as aberrações do instinto sexual*, de 1894. No capítulo intitulado “Pederastia”, ele descreveu os “frescos” do Rio de Janeiro, referindo-se aos homens que, em 1880, nos últimos anos do Império, invadiram o baile de máscaras do carnaval no Teatro São Pedro, no Largo do Rossio: “Um destes frescos, como eram elles conhecidos na gyria popular, tornou-se celebre pelo nome de Panella de Bronze. Vestia-se admiravelmente de mulher, a ponto de enganar os mais perspicazes. Dizem que chegou a adquirir alguma fortuna por meio de sua torpe indústria e que era tão grande o número de seus frequentadores, pessoas de posição social, que era necessário pedir com antecedência a entrevista” (GREEN, 2000, p. 63).

A inauguração da Avenida Central em 1905 - menina dos olhos das renovações urbanas de Pereira Passos - deslocou as interações sociais da moda para o novo e amplo bulevar. Conhecida mais tarde como Avenida Rio Branco, a Central estava ligada à Avenida Beira-Mar e, portanto, ligava a região aos bairros do sul que cercavam a Baía de Guanabara. Nesses três locais, pedestres contemplativos exibiam suas roupas e acessórios importados mais chiques, passeando pelas ruas à la flâneur<sup>8</sup>.

A zanzar por esses lugares elegantes, homens solteiros e mulheres “decentes” se permitiam flertar quando devidamente acompanhados ou vigiados, os homens gozavam de muito mais liberdade para ocupar as ruas do que as mulheres. Então, não seria nada inusitado

---

<sup>8</sup> A arte da flânerie, ou footing, como também era chamada, consistia em perambular pela cidade para ver e ser visto.

um moço solteiro vagar entre o Largo do Rossio e a Avenida Central ou sentar-se num banco e aguardar pacientemente que outro rapaz se aproximasse.

João do Rio, além de importante cronista, também era conhecido como um verdadeiro flâneur carioca. Mas, ao invés de perambular pela Rua do Ouvidor ou Avenida Central como faziam os membros da elite do Rio, João ia além, ao frequentar e – posteriormente – fazer relatos sobre lugares exóticos, perigosos e proibidos, que ficavam longe das áreas exclusivistas do Centro. Sobre as andanças do cronista, James Green faz uma reflexão importante:

“A preferência sexual evidente de João do Rio por outros homens nos leva a especular a respeito dos sentidos múltiplos de sua celebração da arte de passear. Embora pouco se conheça dos detalhes de suas aventuras eróticas, suas andanças noturnas pelas ruas da capital à procura de materiais jornalísticos inovadores podem também ter-lhe proporcionado a oportunidade de desfrutar da companhia sexual dos marinheiros, soldados e figuras comuns, que eram os personagens de seus artigos e relatos” (GREEN, 2000, pág. 97).

Apesar de não ser explícito sobre os mecanismos da homosociabilidade no Rio de Janeiro, há uma crônica em que João do Rio escreve sobre os parques e jardins urbanos. Segundo ele, uma das coisas curiosas de se observar era os “sujeitos nervosos que entram desconfiados, torcendo o bigode, aproximam-se de um, do outro, rodam como milhafres, fazem propostas de arrepiar, metem-se na sombra com criaturas que a tudo se prestam. As maiores devassidões, lembrando as orgias de Tibério, ao ar livre, a polícia tem encontrado nos jardins”.

### **A invocação do Espírito do Carnaval**

Não é segredo para ninguém que a população LGBTQI+ ajudou a construir o carnaval do Rio de Janeiro, muito menos a sua participação nos diversos bailes que ocorriam pela cidade. Como mostramos, Figari (2007), em uma passagem de sua pesquisa sobre as origens dos bailes de carnaval no Rio de Janeiro, registrou que o tradicional baile de máscaras realizado no Teatro São Pedro, em 1880, havia sido invadido pelos “frescos” – maneira como os homossexuais eram popularmente chamados no século XIX – e que, então, eles passaram a ser o público mais fiel deste evento.

Avançando um pouco no tempo, entre as várias figuras folclóricas que frequentavam as ruas do Rio nos anos 30 estava Madame Satã, uma conhecida travesti que já havia matado mais de um homem nas ruas da Lapa com o uso hábil de sua faca, a pastorinha. Sua vida segue uma

origem comum a todos aqueles que migravam do Nordeste para o Rio de Janeiro nos anos 20 e 30. Mas sua narrativa de vida se diferencia de outros homossexuais que povoam a história cultural brasileira justamente por sua autoafirmação: ao se reconhecer como bicha - maneira como sempre se referenciou - buscou defender-se, por todos os meios necessários, contra seus agressores. Madame Satã jamais tentou esconder o fato de que gostava de sexo com homens.

Madame Satã nasceu João Francisco dos Santos, em 25 de fevereiro de 1900, no mês do carnaval, na cidade de Glória do Goitá, no sertão de Pernambuco. O pai, descendente de um ex-escravo e filho da elite latifundiária local, morreu quando o pequeno João Francisco tinha sete anos. Aos oito, sua mãe entregou o menino para um negociante de cavalos em troca de uma égua, sob a justificativa que havia mais dezessete bocas para alimentar. Depois de seis meses conseguiu fugir, com ajuda de uma mulher que lhe prometeu emprego e comida no Rio de Janeiro. Com 13 anos, João Francisco deixou a pensão e passou a viver nas ruas, dormindo nos degraus das casas de aluguel na Lapa e sobrevivendo de pequenos trabalhos e – principalmente – da prostituição.

Quando completou 18 anos, foi contratado como garçom em um bordel, conhecido como Pensão Lapa. As donas de bordéis, em geral, contratavam jovens homossexuais para trabalhar como garçons, cozinheiros, camareiros e também como eventuais garotos de programa, caso um cliente assim o desejasse. Eles podiam desempenhar várias tarefas sem criar nenhum atrito ou tensão sexual com as prostitutas. Nesse meio, o jovem João Francisco tornou-se um malandro<sup>9</sup> e, ocasionalmente, se rendia à prostituição.

O jovem João estava submetido à violência ocasionada pela delinqüência, mas também pela miséria e pelas condições sociais como o salário mínimo, a desigualdade social e um grande número de desempregados.

---

<sup>9</sup> Alguns grupos sociais ocupam posições liminares em uma estrutura social. Malandros, capoeiras, dos boêmios, prostitutas, saltimbancos, e o próprio proletariado. Assim como outros que compõem esse grupo, os Malandros são vistos de forma ambígua, ora como incontroláveis, parceiros da desordem e do crime, um exemplo de classes perigosas. Ao mesmo tempo, são vistos símbolos de fronteira, da boêmia e da liberdade. Falando especificamente de Brasil, a malandragem tem sido apropriada por atores sociais diversos, com origem em posições sociais distintas, emergindo em momentos históricos específicos. Como linguagem, a malandragem pode ser considerada em sentidos diferentes, seja expressando um dado estilo de vida, junto a grupos das classes populares, ou como metáfora política dos setores das classes médias. Sobre o assunto ver: Roberto Goto: *Malandragem Revisitada – Uma Leitura Ideológica de “Dialética da Malandragem”*, Campinas, Pontes, 1988, p. 115.

Para sobreviver na Lapa, João Francisco mantinha – de certa forma – uma vida dupla: malandro viril quando frequentava a vida noturna da Lapa, e trabalhador de uma cozinha durante o dia.

Da Matta coloca nuances sobre a figura do malandro através de duas interpretações que são coexistentes, se consideradas a realidade brasileira. Neste caso, João poderia ser inserido nesses dois padrões: primeiro como “*o gato que come peixe sem ir na praia*”, o que “*ganha quebrado*”, a malandragem. O autor faz referências à simpatia com que o malandro é encarado no Brasil.

Pois nele é possível notar:

“[...] uma capacidade sutil, audaciosa e acima de tudo, inteligente de manipular todas as leis, regulamentos, fórmulas, portarias, regras e códigos em seu próprio benefício... homem que é capaz de vencer sem fazer força. É do tipo que permanece na sombra e na água fresca [...]” (OLIVEN, apud DAMATTA, 1986).

Outra característica apontada no malandro o fato de sempre recusar o trabalho assalariado, que se configura em uma alternativa numa sociedade que marginaliza o trabalho, não assegurando condições de viver decentemente do fruto de seu labor. Neste contexto o próprio João Francisco definia o malandro como:

Quem acompanhava as serenatas e freqüentava os botequins e cabarés e não corria de briga mesmo quando era contra a polícia. E não entregava o outro. E respeitava o outro. E cada um usava a sua navalha (PAEZZO, 1972, pág. 151).

Em 1928, conseguiu um emprego de ajudante de cozinheiro em uma outra pensão, lugar onde conheceu uma jovem atriz que se divertia com suas imitações de Carmem Miranda e outras tantas mulheres famosas. Convicta de que seu lugar era nos palcos, a jovem conseguiu-lhe trabalho num show na Praça Tiradentes, o berço das casas de espetáculo do Rio.

O primeiro papel de João Francisco foi um personagem secundário, que cantava e dançava usando um vestido vermelho, com cabelos longos caindo sobre seus ombros. A carreira

não foi muito longe, visto que a sua fama nas ruas começou a ficar maior do que a dos palcos. Ao revistar as memórias de Madame Satã, James Green escreve sobre o episódio:

“Em uma das noites após a apresentação, João Francisco voltava para o seu quarto na Lapa. Era tarde da noite e ele decidiu comer alguma coisa no bar da esquina. Enquanto tomava uma cachaça e aguardava sua refeição, um policial local entrou no bar. Ao notar João Francisco vestindo uma fina camisa de seda, calças elegantes e sandálias, o guarda noturno abordou-o agressivamente. “Viado”, ele disse. João Francisco ignorou o nome, então o homem repetiu. “Nós já estamos no carnaval viado?”. De novo, nenhuma resposta de João Francisco. “Estamos ou não estamos no Carnaval seu viado?” João Francisco permaneceu em silêncio, e então o guarda aproximou-se dele e gritou: “Viado vagabundo!”. “Vim do trabalho”, João Francisco finalmente respondeu. O guarda noturno retorquiu: “Só se foi do trabalho de dar a bunda ou de roubar os outros”. E o ofensor foi aumentando a provocação, chamando o outro para a briga. João Francisco foi até seu quarto, próximo dali, e voltou com uma arma. “O viado voltou?”, o policial desafiou. “Sua mãe!”, gritou de volta João Francisco. “Vai apanhar”, o guarda ameaçou. “Tenta”, respondeu João Francisco. “E vai dormir no Corpo de Segurança.” “Com a sua mãe”, respondeu João Francisco. Seguiu-se então a briga. João Francisco sacou a arma e matou o policial. Condenado a 16 anos de prisão, foi liberado após cumprir dois anos de pena, com base na alegação de que agira em legítima defesa” (GREEN, 2000, p. 153).

Esse episódio catapultou João Francisco à carreira de malandro, marcando-o definitivamente como um matador inflexível de policiais, que não tolerava desaforos. Por outro lado, isso lhe rendeu certos frutos. Tal qual a teoria de “O Príncipe”, escrito por Maquiavel, João conquistou seu território (A Lapa) através do medo imposto por sua figura e do respeito que outros malandros tinham por ele. Ele virou uma espécie de “protetor” dos estabelecimentos que ficam entre o Catete e a Cinelândia. Antes que a confusão se instalasse, ele estava lá para resolver o problema. Tudo isso em troca de um salário e refeições. Mas, por outro lado, sua fama também gerou diversas perseguições das forças policiais. Entre 1928 e 1965, ele passou mais de 27 anos na prisão.

Entre seu trabalho, boemia e constantes idas para a prisão, João Francisco costumava ser frequentador assíduo dos bailes de carnaval, e foi ali que Madame Satã nasceu. Em 1938, alguns de seus amigos convenceram João Francisco a participar do concurso de fantasias do baile de



carnaval no Teatro República, que ficava no entorno da Praça Tiradentes. O evento era promovido pelo grupo de carnaval de rua Caçadores de Veados, e se configurava como uma oportunidade para os homossexuais saírem a público com suas roupas produzidas para as festas de carnaval. Madame Satã relembra, “Era realmente um desfile que atraía turistas de todas as partes do Brasil e de países estrangeiros. Todos aplaudiam muito e as bichas concorrentes ganhavam prêmios bons e retratos em alguns jornais e iam ficando famosas”<sup>10</sup>.

Com uma fantasia decorada com lantejoulas, inspirada num morcego do nordeste brasileiro, João Francisco ganhou o primeiro prêmio — um rádio Emerson e um enfeite de parede. Várias semanas depois, ele foi preso junto com outras bichas que andavam pelo Passeio Público, o parque adjacente à Cinelândia e que era ponto de encontro de homossexuais.

“Quando o escrivão da polícia pediu a todos os bichas que dissessem seus apelidos, João Francisco declarou que não possuía nenhum. Ele temia represálias por parte do policial que o prendera, caso o reconhecesse como malandro. Subitamente, o oficial lembrou que tinha visto João Francisco no desfile de fantasias durante o carnaval. Associando a fantasia com a atriz principal de um filme americano recentemente lançado, que fazia sucesso no Rio no momento e recebera o título em português de Madame Satã, ele perguntou: “Não foi você que se fantasiou de Madame Satã e ganhou o desfile das bichas no República esse ano?”. E foi assim que João Francisco acabou sendo rebatizado” (Green, 2000, p. 154).

O apelido se espalhou, mesmo com muita resistência de João Francisco. Mas, com o tempo, o mito em torno das proezas e da valentia de Satã cresceram e o seguiram até a prisão, onde ele impunha grande respeito apesar de ser bicha. E se autodeclarando como uma “bicha” foi que sua reputação foi sendo construída. Ele não se adequava ao estereótipo padrão do homossexual, tinha trejeitos femininos, ao mesmo tempo em que era valente e sabia manejar como ninguém uma navalha. Transgredia a todo tempo esse ideal de feminilidade e passividade que a sociedade dispensava a um homem gay. Rebelde e orgulhoso até a velhice, há um episódio interessante em que um jornalista que o entrevistou nos anos 70 foi tomado pelo nervosismo ante a expectativa de encontrar a épica figura, e apenas conseguiu tratá-lo como “Madame”. “Você quer me ofender?”, inquiriu Madame Satã. O jornalista respondeu que não, e perguntou por quê. “Porque o meu nome é Satã. Madame é a sua mãe”<sup>11</sup>.

<sup>10</sup> Machado “Madame Satã para o Pasquim: ‘Enquanto eu viver, a Lapa viverá’”, 1976, p.6-11.

<sup>11</sup> Silva, “Balada para Madame Satã”, 1981, p.25.

Outra figura muito famosa por protagonizar a transgressão de gênero no Rio de Janeiro foi João Alves Torres Filho, nascido em Inhambupe, cidade a cerca de 150 quilômetros de Salvador, em 27 de março de 1914. João, posteriormente se tornou “João da Goméia”, em referência ao nome da localidade onde ficava o terreiro que comandava em Salvador, no bairro de São Caetano.

De acordo com Ferreira (2016) João chegou ao Rio em 1947 e logo estabeleceu contatos que favoreceram sua ascensão para o título que ganharia mais tarde de “rei do candomblé”. Apresentou-se em teatros, deu aulas de dança a artistas e desenvolveu um grande amor pelo carnaval, sendo figura presente nos desfiles das escolas de samba todos os anos desde a sua chegada ao Rio de Janeiro. Sua participação nos bailes de carnaval carioca foi, às vezes, questionada por ser considerada imprópria a um homem religioso. Sob isso João responde a *Folha da tarde* em 27 de janeiro de 1957.

[...] vivo somente para duas coisas na vida: o candomblé e o carnaval. No mais, levo uma verdadeira vida de pai de santo, não vou ao cinema, nem ao futebol, não frequento botequins, nem gafieiras; nem mesmo o society, apesar dos insistentes pedidos dos meus clientes. Não procuro ninguém; o povo é que me procura, e as portas do meu terreiro estão sempre abertas para meus amigos.

Um dos maiores “escândalos” que envolveu João, foi a sua participação em um baile conhecido como “Baile de Travesti” que ocorria todos os anos no carnaval carioca e recebia bastante atenção da mídia. Ferreira (2016) conta que foi no baile do ano de 1956 que João protagonizou uma de suas maiores polêmicas, após ter comparecido fantasiado de “vedete”. O acontecimento repercutiu entre as instituições religiosas como a Federação Espírita de Umbanda do Estado do Rio de Janeiro, tendo seus representantes vindo aos jornais manifestarem-se contra a fantasia de João. Sobre o caso João manifestou-se em entrevista na revista *Cruzeiro*, em 1956:

“- *Você não acha que a sua fantasia de vedeta se choca com os regulamentos do Candomblé?*

- *De nenhuma maneira, meu amigo. Primeiro, porque antes de*

*brincar eu pedi licença ao meu 'guia'. Segundo porque o fato de eu ter me fantasiado de mulher não implica em desrespeito ao meu culto, que é uma Suíça de democracia. Os Orixás sabem que a gente é feito de carne e osso e toleram, superiormente, as inerências da nossa condição humana, desde que não abusemos do livre arbítrio.*

*- Você está falando difícil, disse o repórter.*

*- Você está pensando que babalaô tem de ser analfabeto?" (Revista O Cruzeiro, março de 1956, apud GAMA, 2012 p.221)*



Figura 1: João fantasiado como vedete em foto (Revista do Rádio, 10 de março de 1956)

## **Purgatório**

Durante a segunda metade do século XX, os bailes gays foram surgindo no Rio de Janeiro, ora de forma mais tímida, em outros momentos de forma aberta – inclusive ganhando cobertura da imprensa. Há inúmeros relatos e fotografias antigas que mostram o costume dos homens se vestirem com roupas femininas durante o carnaval e festejando pela cidade. Essas imagens, inclusive, foram responsáveis por reforçar a ideia de que o Brasil seria um paraíso certo para renegados sexuais e transgressores dos papéis de gênero consagrados.

Mas é preciso lembrar que essa ideia pode eclipsar o fato de que esses atos de transgressão, fora da época de carnaval, eram duramente reprimidos, principalmente pelos agentes de segurança que insistiam em garantir uma “ordem” inclusive no que tangia na expressão de gênero e sexualidade das pessoas.

Neste sentido, desconstruir a ideia do carnaval como uma festa democrática, onde todos podem ser o que quiser, também é necessário. E quando falamos da participação de homens gays, mulheres lésbicas, travestis, homens e mulheres transexuais, que saem nas ruas nos dias de folia, temos que lembrar que sua participação no carnaval – apesar de quase um século – ainda é acompanhado por um misto oscilante de repulsa e curiosidade, aceitação e repressão, por parte do público e das autoridades.

Pouco a pouco os homens gays se tornaram figuras consagradas do carnaval de rua do Rio de Janeiro. Mas foram os bailes de travestis que emergiram como o lugar privilegiado para performances públicas da inversão da representação de gêneros. E foi ao longo da década de 1950 que esses bailes, organizados para essas pessoas que circulavam dentro de uma potencial “subcultura queer carioca”, foram crescendo em número, tamanho e visibilidade.

A regra era clara: a transgressão das normas de masculinidade e feminilidade, sem se preocupar com a hostilidade social ou eventuais punições, era celebrada. Por volta da década 1970, os bailes de travestis se tornaram parte integrante da agenda do carnaval carioca. Ganhavam a cobertura da mídia, recebiam um grande número de participantes de todos os cantos do mundo, e lançavam travestis glamourosas que surgiam desses bailes para atuar nas produções teatrais tradicionais que atraíam o grande público.

Em 1930, um grupo de amigos liderados por Antônio Setta – também conhecido como Rainha - organizou um bloco carnavalesco chamado Caçadores de Veados. O bloco era composto em sua maioria por travestis em roupas luxuosas, atraindo a cada edição imensas multidões, que aplaudiam entusiasticamente a indumentária elegante daqueles homens “frescos”. Como foi dito anteriormente, foi neste bloco que João Francisco do Santos, se sagrou vencedor da competição com sua icônica fantasia de morcego, o que lhe rendeu além de prêmios o seu nome de guerra: Madame Satã.

O carnaval acontece uma vez por ano. E seu tempo duração é muito bem delimitado: o Estado estipula o feriado, a Igreja declara o início da Quaresma e, definido isto se instala a

“desordem legítima”. De acordo com Roberto da Matta (1987) este é o “tempo do carnaval”<sup>12</sup>. Durante o reinado de momo parte da população se volta para vivenciar esse este momento em que acontece uma transmutação do “povo” e as ruas se convergem em um grande palco, onde todos dançam, brincam, divertem-se, ou seja, por um período curto - quatro dias, oficialmente - onde os limites entre o lícito e o ilícito tornam-se mais tênues, e experimenta-se uma ligeira sensação de liberdade, que permite, por exemplo, que as pessoas se vistam de uma maneira mais livre ou exótica.

Para muitos, esse é o tempo da libertinagem, da luxúria, onde o corpo e suas potencialidades é celebrado. Com as fronteiras um pouco mais borradas, os mecanismos sociais de vigilância e punição tornam-se um pouco menos rígidos. Os foliões na rua aproveitavam a suspensão e inversão das regras sociais estritas para praticar o travestismo e a paródia de gêneros.

No caso dos “Caçadores de Veados”, os organizadores e participantes tanto absorveram como fizeram uso zombeteiro dessa terminologia agressiva normalmente empregada no dia-a-dia no Brasil. Quando falamos sobre a liberdade vigiada, inclusive no modo de se vestir, há um episódio interessante, narrado por James Green, que ocorreu no carnaval carioca de 1941:

Em 1941, o cordão do Bola Preta, um dos tradicionais grupos cariocas que organizavam carnaval de rua e de salão, decidiu satirizar o símbolo da festa, o Rei Momo. Na sua versão, o cordão do Bola Preta iria coroar a Rainha Moma, Sua Majestade Federica Augusta, a Coração-de-Leoa — um homem travestido. Mas a disciplina e a moralidade interna do cordão deixavam claro que, embora um de seus membros viesse a se vestir como uma mulher, o clube não permitia homossexuais nos seus quadros. Quando um dos diretores foi checar o endereço dele, descobriu tratar-se de uma casa onde viviam homossexuais. Ele levou a notícia aos demais membros, argumentando que o rapaz muito provavelmente também era homossexual. “De modo algum pederastas podiam ingressar no Bola”, explica o cronista do grupo. O enfeitado aspirante protestou contra a decisão, e para atestar sua inocência levou uma de suas garotas a uma reunião da diretoria. Ela testemunhou que

---

<sup>12</sup> DA MATTA, Roberto. Carnavais, Malandros e Heróis - Para uma Sociologia do dilema brasileiro. 6. ed. Rio de Janeiro. Rocco, 1987. Pag. 163.

seu namorado não era de jeito algum um “pederasta”. Após explicar que apenas alugara um quarto naquela casa para “descansar”, a diretoria acabou batendo o martelo e ele foi admitido no clube (Green, 2000, p. 340-341).



Figura 2: A Rainha Moma Sua Majestade Federica Augusta, a Coração de Leoa, do Cordão do Bola Preta.  
(Revista O Cruzeiro, 28 de fevereiro de 1953)

Este episódio atesta o fato de que, travestir-se durante o carnaval, não significava necessariamente que aqueles que praticassem essa transgressão de gênero eram homossexuais ou praticantes/coniventes com o homoerotismo. O comportamento ainda era vigiado, mesmo nos dias em que se acreditava que toda inversão era celebrada. O clube permitia a paródia da Sua Majestade Federica Augusta, a Rainha Moma, apenas porque as regras de masculinidade e feminilidade eram vivenciadas de uma outra maneira durante esse período específico de tempo.

Um homem heterossexual poderia se vestir com roupas femininas e performar o seu ideal de uma imperatriz, mas um homem gay não poderia. Enquanto a transgressão de gênero fosse circunstancial e delimitada no tempo, um dito homem “verdadeiro” poderia se vestir do que fosse: noiva, grávida, melindrosa, etc. Quando a quarta-feira de cinzas desponta no horizonte, a ordem é restituída. E o mundo invertido que se estabelecia no tempo do carnaval é revirado novamente. É neste ponto que grupos como os Caçadores de Veados desafiavam a ordem. Através de suas festas encorajavam a participação das “bichas” e denunciavam o quanto o carnaval poderia ser excludente.

Neste sentido tanto os blocos, como também os bailes de carnaval, se tornaram uma espécie de oásis, um lugar onde os homossexuais poderiam desfilar suas roupas, e transitar de forma tranquila, sem serem incomodados. A Praça Tiradentes e os teatros em seu entorno se transformam em lugar favorito para festas de carnaval em que se travestir era permitido, embora não necessariamente promovido.

Em 1939, Walter Pinto, o “Ziegfeld da praça Tiradentes” assumiu a direção do Teatro Recreio e revitalizou o teatro de revista encenado lá. A criminalização do jogo em 1946 também contribuiu para a revitalização da Praça Tiradentes como centro de entretenimento carioca. Enquanto os cassinos fechavam as portas, os empresários do show biz editavam seus números adaptando-os para a zona dos teatros.

Era previsível que durante o carnaval os teatros e cinemas da região servissem para abrigar os bailes carnavalescos. Os homossexuais começaram a frequentar os bailes muito antes desse “boom” dos teatros do centro do Rio de Janeiro. Mas foi na década de 40 que a presença desse público ficou mais evidente. Em 1948, durante um desses bailes, realizado no Teatro João Caetano, a então estrela de revista Dercy Gonçalves propôs de improviso um concurso de fantasias para rapazes, que deveriam vestir-se de mulher. Alguns deles que aceitaram o convite apareceram vestidos de baiana.

O evento ganhou boa repercussão, principalmente por receber a benção de uma celebridade dos palcos, o que fez com que os concursos para homens travestidos se tornassem uma parte institucionalizada do carnaval. Os empresários do entretenimento viram neste nicho uma oportunidade para atrair as pessoas para os seus eventos. Os ingressos mais caros eram para a festa do Teatro João Caetano. Mas os homens de menor poder aquisitivo, incapazes de entrar nesse baile, frequentavam outros espaços como o Teatro Recreio ou o República, o mesmo onde Madame Satã ganhou o prêmio por sua fantasia de morcego com lantejoulas, em 1938.

As fantasias não eram necessariamente obrigatórias, mas havia sempre as fantasias que mais apareciam nas fotografias da época: soldado romano, piratas, palhaços, marinheiros, etc. Mas tudo dentro do limite do que era apropriado para homens. Quando se vestiam como mulheres, os homens o faziam de forma a ironizar as regras rígidas de gênero, ou seja: carregavam na maquiagem, nos gestos efeminados e nas roupas exageradas. Mas ainda sim, as

travestis - com suas plumas e paetês – eram sempre a atração principal de qualquer um dos bailes. E a cada ano inovações aconteciam:

Em 1950, a jovem Elvira Pagã participou de um desfile carnavalesco pelas ruas de Copacabana coberta apenas com uma capa de toureiro e um biquíni dourado. Seus trajes sumários provocaram uma comoção. No dia seguinte, foi convidada a participar do primeiro concurso para a Rainha Carioca do Carnaval. Ela venceu, e um código de vestimenta de carnaval mais livre ficou estabelecido (NEULANDS, 1984, p. 4).

Por volta de 1956, segundo notícia da revista *Manchete*<sup>13</sup>, os bailes de travestis se tornaram um evento sofisticado. As indumentárias começaram a ficar cada vez mais exuberantes e caras, e alguns concorrentes precisavam de até três ou quatro assistentes para ajudá-los a fazer sua entrada triunfal.

A visibilidade dos bailes, encorajada, sem dúvida, pela destacada cobertura da *Manchete* nos três anos precedentes, atraiu grandes multidões de curiosos espectadores. Alguns, ao que tudo indica, achavam graça nos viados fantasiados com seus trajes coloridos desfilando para entrar no baile.

Mas em 1957, no famoso baile do Teatro Caetano, uma confusão se instalou. As travestis foram recebidas com vaias e pedras. Valéria Lander, que participou pela primeira vez de um baile à fantasia no carnaval de 1934, lembrou as noites de violência e como foram recebidas no baile de 1957: “E olha que não era essa facilidade de hoje ... Éramos apedrejados na rua. Um horror. A gente tinha que sair do carro e entrar correndo pro baile, se não sobrava pancada e o populacho destruía nossas fantasias”<sup>14</sup>.

Como resultado dos tumultos nos bailes de 1957, no ano seguinte, o Governo proibiu o concurso de fantasias e pôs a polícia na porta dos eventos, supostamente para evitar a repetição da cena das multidões vaiando e jogando pedras. Os bailes passaram a ser regulados tanto pelo Estado como também pela imprensa moralista. Em dos artigos do jornal *Última Hora*<sup>15</sup> intitulado “Da folia ao exagero: excessos que mancham o carnaval carioca”, o jornal criticava as “cenas que mancham um dos carnavais que já foi tido como o melhor carnaval do mundo”.

---

<sup>13</sup> “A antiga lenda é revivida por muitos...”, *Manchete*, 1958, p.26.

<sup>14</sup> Bartolo, “Uma noite di-vi-na com elas & elas”, *Manchete*, n.1.348, 18 fev. 1978, p.83.

<sup>15</sup> “Da folia ao exagero: excessos que mancham o carnaval carioca”, *Última Hora*, 20 fev. 1958, p.10.



O texto criticava o comportamento tanto de héteros, quanto o homoerótico, associado aos bailes carnavalescos. Também condenava as audaciosas apresentações de travestis e o comportamento permissivo das mulheres que frequentavam os bailes.

Mesmo com os concursos de fantasias proibidos ao longo de três anos — sob a justificativa de que seus participantes haviam despertado tanto interesse público e certa hostilidade popular —, os bailes realizados nos teatros no entorno da Praça Tiradentes ainda sim enchiam-se com centenas de rapazes com seus trajes elaborados. Mas é preciso lembrar que os concursos não eram a única razão para que tantos homossexuais disputassem vagas nestes bailes.

A possibilidade de uma experiência coletiva com milhares de foliões, dançando e cantando as mesmas marchinhas de artistas famosos que tocavam no rádio e de viver um sentimento de unidade e comunidade, eram o que atraíam essas pessoas. Além é claro da possibilidade de se vestir de forma mais livre e ocasionalmente alguma possibilidade de viver sua sexualidade. James Green recolheu um interessante depoimento de um homem chamado Ângelo que relembrou como funcionava o baile de travestis no início dos anos 60: “Havia uma hierarquia da safadeza. No primeiro andar, todo mundo dançava e não passava nada. No segundo andar havia um pouco de sexo. No terceiro andar tinha um balcão e era uma orgia” (Green, p. 363).

Quando falamos em carnaval, as imagens de devassidão, permissividade e erotismo são automaticamente evocadas na mente da grande maioria das pessoas. Talvez esse fenômeno acontece devido à grande exportação de imagens do carnaval brasileiro de corpos femininos suados recobertos de purpurina e homens descamisado esbanjando virilidade durante a folia. Foram muitos aqueles que vieram ao Brasil em busca desse carnaval devasso e luxurioso.

O escritor e cineasta João Silvério Trevisan (2018), em seu ensaio sobre a homossexualidade brasileira, ainda publicado na década de 1980, nos traz o relato do bailarino americano Lennie Dale que gostava de homens brasileiros. Porque, com eles, “vale tudo”. Ou do escritor belga Conrad Detrez que escreveu sobre um carnaval cheio de paixão e sexo com um brasileiro ainda nos anos de 1960:

“Dormimos, comemos, nos amamos num cheiro de sangue seco, de suor, vivemos dois dias numa mistura de lágrimas e de jogos, de carícias muito suaves e perigosas, sentados, deitados, em pé, cometendo todos os

desregramentos, todos os excessos que nossa imaginação pudesse conceber, excessos que nos teriam levado à morte se o Carnaval não tivesse terminado” (TREVISSAN, 2018, p. 84).

Frente à disseminação da visão do carnaval como uma festa perigosa, depravada, na qual "as ligações mais secretas transparecem, em que a virgindade é dúbia e (...) inútil, a honra uma caceteação, o bom senso uma fadiga"(Rio, 1981, p. 58), ainda existiam aqueles que esperavam por este momento, sejam as senhoras distintas, as moças recatadas, os trabalhadores braçais, as travestis ou as prostitutas.

Mulheres sonhavam o ano inteiro em se tornar mais belas, mais encantadoras, mais sedutoras durante três dias. Compunham as suas fantasias, penteavam os cabelos, preparavam-se com esmero apenas para serem "vistas".

Ser visto, sair do escuro e “colocar a cara no sol” era o desejo de todos os reprimidos. Ali por volta de 1964, os Bailes ainda se configuravam como locais onde as pessoas poderiam de um modo mais “privativo”, digamos, se vestirem da maneira como gostariam. As regras informais de permissividade do carnaval possibilitavam às “garotas” e garotas desbundar como bem entendessem e expressar-se em público de um modo impensável para o resto do ano, mas às vezes a polícia também era chamada para restabelecer a “moral” e os bons costumes.

É claro que nessas batidas policiais o alvo preferencial era sempre as travestis, não importava o baile. A polícia reservava um tratamento especial a quem tivesse um comportamento “escandaloso”. Normalmente, as pessoas presas durante os dias de folia eram liberadas na quarta-feira de cinzas. Os detidos, ainda vestidos com trajes carnavalescos, muitas vezes continuavam a comemorar, improvisando um espetáculo nas escadas das delegacias de polícia. Os jornais passaram a cobrir essas manifestações – que acabaram virando uma tradição – que atraíam aqueles que ainda queriam “espremer” um pouquinho mais de folia do carnaval. A multidão se juntava para aguardar àqueles homens a quem havia sido negado o direito de exhibir suas fantasias durante os bailes de travestis e era improvisada uma passarela em plena luz do dia e com um público animado para apreciar essa irônica apresentação.

Esse momento era marcado não só pelo deboche, mas também como uma forma de denunciar o abuso policial, através da performance e provocação que também revelava o motivo da detenção dessas pessoas. Em seguida, formavam uma banda para desfilar pela cidade, chamada “O que é que eu vou dizer em casa?”.

Em 1964, a marchinha “Olha a cabeleira do Zezé” caiu no gosto do povo. cantada por Jorge Goulart, que fazia uso de trocadilhos em alusão à presença dos homossexuais na folia de carnaval. Era comum na época em que foi lançada (e até hoje), depois do refrão, entoarem em alto bom som: “BICHA!”. Enquanto uns cantavam em forma pejorativa, para tirar sarro com algum colega, outros abraçavam o refrão como uma fonte de autoafirmação.

O autor da marchinha, João Roberto Kelly, foi o empresário que popularizou o espetáculo de travestis profissional Les girls, nesse mesmo ano. Dadas as ligações estreitas de Kelly com a subcultura homossexual do Rio de Janeiro, é uma inferência lógica que ele tenha usado intencionalmente o duplo sentido na letra. Além do mais, o cantor Jorge Goulart, embora não fosse ele mesmo homossexual, era um convidado de honra dos bailes de travestis no começo da década de 1950, e se tornara um amigo daquela subcultura. Em carnavais subsequentes, a canção continuou a evocar múltiplos significados. Ela reteve seu conteúdo carregado de orgulho para os foliões gays, enquanto seguia servindo de veículo para os brasileiros que mantinham uma atitude hostil em relação à homossexualidade zombarem de homens efeminados. A canção é um sucesso até hoje nos salões e no carnaval de rua, apresentando a mesma subversão e utilização contraditória do termo pejorativo “bicha” (GREEN, 2000, p. 365).

Já em 1968 o cenário não fica nada favorável para os bailes de carnaval e seus foliões. Foi exatamente em 13 de dezembro de 1968, que a ditadura militar acentuou sua face ainda mais coercitiva: decretou o Ato Institucional número 5 (AI-5), também conhecido como um “golpe dentro do golpe”. Foi oficializado o terrorismo de Estado, que prevaleceria até meados dos anos 70. Foram colocados em recesso por tempo indeterminado o Congresso Nacional e as Assembleias Legislativas estaduais e o governo passou a ter plenos poderes para suspender direitos políticos dos cidadãos, legislar por decreto, julgar crimes políticos em tribunais militares, cassar mandatos eletivos, demitir ou aposentar juízes e outros funcionários públicos etc.

Enquanto isso, generalizavam-se as prisões de opositores, o uso da tortura e do assassinato, em nome da manutenção de uma “segurança nacional”, considerada indispensável para o “progresso” e “desenvolvimento” da economia nacional, algo que através de muita propaganda seria conhecido mais tarde como “milagre econômico”.

É preciso lembrar que nesta fase da história brasileira, inúmeros estudantes, operários, intelectuais, políticos e outros opositores dos mais diversos matizes foram presos, cassados, torturados, mortos ou forçados ao exílio, após a instituição do AI-5. Uma censura austera foi imposta não só aos meios de comunicação, mas também às manifestações artísticas, cerceando desse modo as liberdades individuais. O regime militar colocava um ponto final à luta política e cultural do período, jogando para a clandestinidade qualquer forma de oposição. “Anos de chumbo” viriam a suceder o “Ano Rebelde” de 1968.

Um capítulo doloroso da nossa história que também respingou na folia e – principalmente – na vida de muitos homossexuais. As novas jurisdições proibiam explicitamente a participação de travestis nos eventos carnavalescos e encorajavam os organizadores de muitos desses bailes a fazerem uma filtragem nas portas das festas.

Edgar Façanha, diretor da Divisão de Censura e Entretenimento Público, deixou clara a posição do governo: “Os homossexuais não podem ser proibidos de entrar nos bailes públicos, desde que se comportem convenientemente”. Ele admitia que as novas restrições sobre as festividades carnavalescas eram na verdade destinadas a acabar com os bailes de travestis: “O propósito policial é apenas o de não permitir os bailes exclusivos para travestis, seja qual for o nome desses bailes ou o local para a sua realização”. Em outras palavras, o governo reconhecia que proibir a homossexualidade em todos os níveis da sociedade era impossível. Em vez disso, ele optou por concentrar suas forças na erradicação de qualquer manifestação pública visível de modos efeminados, como simbolizadas nas performances dos travestis durante o carnaval. Presumivelmente, o comportamento homossexual discreto era tolerado, enquanto extravagantes desvios de gênero em público não (GREEN, 2000, p. 369-370).

Mesmo com o fim do AI-5 e com a abertura “lenta, gradual e segura” que caracterizou a passagem do governo de Geisel para o de Figueiredo, ainda sim, as perseguições aos homossexuais foram realizadas, seja através de mecanismos como a lei da vadiagem (que já existia muito antes do Regime Militar), ou de operações como a que a polícia civil de São Paulo organizou.

A Operação Tarântula tinha como objetivo maior processar travestis e homossexuais por ultraje ao pudor público e crime de contágio da AIDS<sup>16</sup>. Essa operação foi questionada pelos grupos que trabalham com demandas relacionados à comunidade LGBT em São Paulo e acabou sendo suspensa, não somente pela sua ilegalidade, como também pelo uso da violência para realizá-la. Nesse mesmo ano, o então prefeito de São Paulo, Jânio Quadros, orientou funcionários da limpeza pública a usar jatos d'água para afugentar travestis das ruas paulistanas<sup>17</sup>, e mandou fechar diversas ruas, a fim de dificultar a circulação dessa população com objetivo de evitar com que os “anormais” fossem vistos andando livremente pela cidade.

Muitos meses depois o governo voltou atrás em sua decisão de proibir os bailes de travestis, mas não recuou em sua resolução de cancelar o luxuoso concurso de fantasias patrocinado pelo governo no Teatro Municipal. O baile havia sido proibido sob a justificativa que o concurso promovia a homossexualidade. Mas de acordo com notícia publicada pela *Manchete* as travestis reagiram da decisão promovendo o que foi noticiado como o baile de travestis mais devasso da história, com “as meninas” pondo para fora os peitos inchados de hormônios<sup>18</sup>.

### **Paraíso**

Em 1974 os bailes de travestis voltam à agenda do carnaval carioca. Devido ao enorme sucesso e procura dos bailes desse tipo durante o carnaval, as travestis começaram a ocupar outros espaços como, por exemplo, rua. A Banda de Ipanema, um dos mais tradicionais blocos de carnaval do Rio, começou a receber esse público. O bloco surgiu em 1965, liderados por Albino Pinheiro, Ferdy Carneiro e os cartunistas Jaguar e Ziraldo, a Banda de Ipanema saiu pela primeira vez e reuniu cerca de 10 mil pessoas. O desfile contrariou a recém instaurada ditadura militar, que proibia que mais de 50 pessoas se reunissem em locais públicos.

O carnaval gay começou ficar tão famoso quanto os desfiles das escolas de samba, os bailes, que já eram um sucesso, e começaram a dividir espaço na agenda da folia com as bandas/blocos que faziam a festa na rua. E, é claro, a presença das travestis e dos “invertidos” era, de certa forma, festejada. Em março de 1980, o jornal militante *Lampião da Esquina* publicava a seguinte manchete sobre o festejo daquele ano: “Carnaval Bicha: o maior do mundo”. São várias páginas narrando diversos aspectos do carnaval gay do Rio de Janeiro que

---

<sup>16</sup> Folha de S. Paulo, 19.03.87

<sup>17</sup> Folha de S. Paulo, 19.03.87

<sup>18</sup> “Enxutos: as bonecas são um luxo”, *Manchete*, n.1.091, 17 mar. 1973, p.74-5.

vão desde aos aplausos as travestis na avenida; os carnavalescos homossexuais que ajudavam a fabricar as fantasias das escolas de samba; a cobertura dos bailes; os abusos policiais; ou a falta de banheiros químicos e o cheiro forte de urina nas ruas.

“Todos paqueravam na maior liberdade possível. Via-se bicha com bicha (sem dar lagartixa), homem com homem (sem dar lobisomem), mulher com mulher (sem dar jacaré) e homem com mulher (que possivelmente dará muitas crianças do signo de escorpião, todas mordendo as próprias caudas). Só não saiu acompanhado nesta noite quem não quis ou então ainda sofre de um processo de inibição. A ordem era: faça amor, seja como for. Apenas um fato a lamentar: o cheiro de mijó que todos anos se espalha pelas ruas do Rio é dose para leão. Ausência total de banheiros públicos obriga os foliões a mijarem nas ruas. Com o passar dos dias, não tem nariz que suporte o mal cheiro!”<sup>19</sup>.

Nos anos seguintes, os blocos de rua, que começaram de maneira tímida, foram crescendo. A Banda de Ipanema, por exemplo, agregou um público cada vez maior, chegando a 90 mil pessoas em um único desfile, e estabeleceu tradições, como a de homenagear personalidades e instituições relacionadas à cultura popular brasileira a cada ano e a apresentação de músicas eternizadas em outros carnavais, como as marchinhas, frevos, sambas de enredo e choros. Inclusive, foi em 1984, através da Banda de Ipanema que se formou uma dissidência, a Banda Carmem Miranda, um bloco de carnaval de rua, composto só por homossexuais, como narra James Green:

Organizando sua própria celebração de rua, eles criaram centenas de paródias de Carmen Miranda com trajes ainda mais extravagantes e desfilaram pelas ruas de Ipanema numa festa pré-carnavalesca. A folia liderada pela Banda Carmen Miranda tornou-se um acontecimento anual nas programações do carnaval carioca, uma crítica do comportamento sexual tradicional e um fórum público para as manifestações tanto humorísticas quanto sérias do orgulho gay (GREEN, 2000, p. 22).

Esse momento do carnaval de rua do Rio de Janeiro, que começa no final dos anos de 1970 e segue em crescimento durante a década de 1980, período que marca a abertura política da ditadura militar e que vai desaguar em uma posterior redemocratização do Estado brasileiro,

---

<sup>19</sup> Carnaval Bicha: O maior do mundo. Lampion da esquina, mar. 1980, p.6.

é de grande importância para este trabalho, pois é exatamente neste período que os blocos de rua começam a ganhar fôlego. A literatura carnavalesca entende esse período como uma retomada do carnaval de rua que vai perdendo força, gradualmente, no início dos anos 90, principalmente devida à violência que começa a invadir os blocos da cidade.

Então, neste movimento, podemos pensar em dois momentos de expansão do carnaval de rua carioca (Frydberg, 2017): um primeiro que acontece na década de 1980, que seria algo como uma terceira retomada da criação dos blocos, saindo centro da cidade para a Zona Sul. E um segundo nos anos 2000, que seria a quarta retomada da criação dos blocos, que é caracterizada pelo aumento no número de blocos e de público no carnaval de rua da cidade do Rio de Janeiro. Também consideraria aqui o fenômeno dos “blocos secretos”, uma estratégia - que inclusive os blocos de rua LGBTQI+ vêm adotando como forma de burlar a fiscalização (Prefeitura) – e que será explicada mais adiante.

Ainda acontecendo de forma contida, o boom do carnaval de bloco só aconteceria nos anos 2000. No período de 2000 a 2014, 294 novos blocos de carnaval foram criados e em 2016, 505 blocos foram registrados oficialmente. O crescente número fez com que regras e exigências cada vez mais rígidas fossem cobradas para o desfile programado dos blocos.

Além dos desfiles na Sapucaí e dos 577 blocos de rua oficiais, aqueles que são autorizados pelos órgãos públicos, existe, ainda, um circuito que luta pela espontaneidade aos moldes da origem do Carnaval de rua, sem trajeto definido. Blocos como Viemos do Egipto, Bunyotos de Corpo ou Minha Luz é de LED, por exemplo, se organizam da seguinte forma para driblar a prefeitura: a cada ano de carnaval o bloco cria um trajeto e horário diferente do anterior, e a informação só é divulgada na hora pelas redes sociais ou no boca-a-boca.

Não existe nada de oficial sobre esses blocos, apesar de nos últimos anos a Riotur acompanhar a movimentação para poder diminuir os impactos no trânsito. Mas tudo sobre eles é um mistério que só é desvendado na hora da folia: a quantidade de pessoas que eles reúnem, a hora que o cortejo começa, a hora que acaba, o repertório.

E tal qual os bailes de carnaval de outrora, é nos blocos não oficiais que a população LGBTQI+ encontrou espaço para entrar na folia. Esses blocos se caracterizam como um lugar onde teoricamente todos são bem-vindos. Apesar de não carregarem bandeiras e legendas como estritamente LGBTQI's, estes blocos são amplamente frequentados por essas pessoas, se

constituindo como uma programação bastante procurada por esse segmento específico de foliões.

Blocos como Minha Luz é de LED, Vyemos do Egipto, Sereias da Guanabara e Saymos do Egipto fazem seu percurso pelo centro da cidade do Rio de Janeiro conduzindo milhares de foliões pelas ruas da cidade. Ao mesmo tempo em que poderíamos entender esses blocos como movimento de ocupação do espaço público, também é possível enxergá-los como território simbólico onde diversos tipos de relações são estabelecidos, não só entre os foliões – caracterizados pelos grupos e subgrupos desse “universo” LGBTQI+, mas também entre agentes externos como os vendedores ambulantes, policiais, guarda municipal, etc.

É preciso lembrar que há uma variedade de pesquisas sobre o carnaval de rua do Rio de Janeiro que tratam suas dimensões culturais, políticas e econômicas. Mas, em contrapartida, pouco se fala sobre esse grande evento como um potencial território de afirmação de identidade e resistência da população LGBTQI+. Principalmente em um momento em que existe uma certa histeria coletiva em relação à temas como gênero, sexualidade, identidade e movimentos minoritários. E, principalmente, onde a moralidade imposta não só pelas religiões, movimentos políticos e até mesmo pelo próprio Estado, vem reprimindo as manifestações culturais e artísticas na cidade. A vontade de entender como esses processos internos e externos se consolidam durante a realização dos blocos do carnaval de rua não oficial do Rio de Janeiro é o que orienta esta pesquisa.



## JARDIM DO ÉDEN

Anteriormente, falamos sobre como o carnaval de rua do Rio de Janeiro passou por diversas transformações ao longo do tempo. Quatro momentos distintos, como foi apontado por Frydberg e Eiras (2015), sendo que esta última fase de expansão tem início no começo dos anos 2000 e representa aumento progressivo no número de blocos e de público no carnaval de rua carioca. Esse momento também representa o surgimento dos chamados “blocos secretos” e um novo boom de blocos não-oficiais (cortejos que estão fora da agenda oficial da folia da cidade, ou seja, aqueles que não estão cadastrados pela RIOTUR).

Mas aqui é importante fazer uma pequena diferenciação entre o que é “bloco secreto” e o que é bloco não-oficial. Apesar de ambos não estarem inscritos na agenda da folia da RIOTUR, enquanto os primeiros acontecem sem um aviso prévio de trajeto, dependendo mais do boca-a-boca; já os blocos não-oficiais, ainda que tentem burlar a fiscalização ainda se utilizam das redes para concentrar seus foliões.

Ainda assim, para acompanhar esses blocos é preciso estar atento às redes sociais, ou ter algum amigo muito bem informado. Conhecidos como secretos, estes tipos de cortejos dividem opiniões: há quem ame sua dinâmica e se sinta em um caça ao tesouro e quem odeie e os acuse de elitismo<sup>20</sup>. Há muita notícia falsa sobre aonde realmente acontece a concentração. Em um momento você pode receber uma informação de que o bloco vai sair em determinado horário da Cinelândia e, de repente, o cortejo sai, em outro horário completamente diferente, do Outeiro da Glória.

O número dos chamados “blocos secretos” cresce a cada ano, para evitar superlotação ou por serem fruto da espontaneidade dos músicos que fundam novos blocos de um dia para o outro. Por esse motivo, é difícil dizer exatamente quantos blocos secretos existem. Seguindo a mesma ideia de manutenção das características do carnaval de rua e apropriação do espaço público pelos foliões, esses blocos se valem da divulgação boca a boca.

---

<sup>20</sup> Estes blocos são acusados de elitismo porque ficam restritos apenas às pessoas que conhecem os organizadores. Para foliões que vêm de pontos mais distantes da cidade ficaria impossível acompanhar esses blocos pois há toda uma logística para se organizar uma chegada até eles como, por exemplo, horários de transporte público. Para quem mora na Zona Sul ou até mesmo em áreas mais próximas ao Centro, como a Zona Norte, o acesso é facilitado.

### Consagração do solo

Bonan, Toledo e Bello (2017) ao realizarem uma pesquisa com objetivo de apreender os cortejos de carnaval como uma potência de luta, e ferramenta de ocupação do espaço público, explica como os organizadores destes blocos enxergam o movimento de “folia clandestina” como aproximação do que o carnaval fora em outros tempos, antes da comercialização da festa:

Na pesquisa realizada junto aos organizadores e músicos dos referidos blocos notamos um sentimento comum: a vontade de retomar as ruas, de resistir à mercantilização do carnaval em curso e reafirmar a espontaneidade do carnaval de rua que permite a criação de verdadeiros territórios criativos, dinamizando o espaço público. Segundo o músico Luiz Fonseca Fernandes, integrante de diversos blocos não oficiais, o bloco “pirata” seria “a essência do carnaval” ao ser movido pela vontade de se divertir ocupando a cidade e vivendo o carnaval de rua sem moldes, podendo ter diversas bandeiras, “mas sempre passam pela ocupação dos espaços públicos, das praças e dos direitos à cidade. O objetivo, em geral, não é mais do que levar arte às ruas!” (BONAM, TOLEDO & BELLO, 2017, p. 155).

O Minha Luz é de LED bloco de carnaval de rua que surge neste novo contexto de retomada dos cortejos das ruas do Rio de Janeiro, tem uma história interessante. A ideia do cortejo foi cogitada em 2013, mas só foi realizado em 2014. O LED – como também é conhecido entre os foliões – nasceu de uma fusão entre o Biltre (uma banda que mistura inúmeras referências de techno, passando por funk, groove e brasilidades) e a Bananobike<sup>21</sup> (triciclo com sistema de som ambulante criado por integrantes da banda Biltre para fazer shows em praças).

É normal que as pessoas acabem misturando banda, bike e bloco, e isso acontece porque o Minha luz é de LED vem de um verso de “Pissaicou”, canção que o Biltre gravou no disco “Bananobikenologia”. E o LED não fica somente na denominação do bloco: está nas roupas dos foliões e no próprio triciclo, que ostenta um visual luminoso. Esse é um conceito que os fundadores do bloco gostam de chamar de “techno toscó”, ou seja, muito neon, luzes de LED,

---

<sup>21</sup> Inspirados pelo Rick Stylus, uma espécie de “DJ móvel” que circulava nas ruas do Leblon com sua carrocinha de som, os cinco integrantes da Biltre foram às compras — pechinchadas e parceladas, como gostam de frisar. Acharam um velho triciclo de carga em Nova Iguaçu, garimparam uma aparelhagem na Saara, encomendaram uma “gaiolinha” para os equipamentos na Lapa, misturaram tudo e chamaram de Bananobike. O nome combina bicicleta com banana porque a fruta é o símbolo da Biltre.

misturado com todos os tipos de referências possíveis. A ideia agradou muita gente e tem arrastado milhares de foliões dentro e fora dos dias de carnaval.



Figura 3: Cortejo do Minha Luz é de LED no carnaval de 2015 (Fonte: Divulgação/Facebook)

Diferente de outros blocos, o LED se caracteriza por ser um bloco eletrônico, isso quer dizer que para animar os foliões o som é feito com som mecânico e não com instrumentos típicos das percussões. Antes o trajeto era feito apenas com a bike, que seguia por algumas ruas até chegar em um ponto específico em que havia um gerador esperando pra que ela continuasse funcionando a noite toda. Com o público crescente as demandas do bloco também foram crescendo e isso colocou os organizadores em conflito direto com a prefeitura.

O bloco não conta com patrocínio<sup>22</sup> e não está na agenda oficial do carnaval da cidade. Isso acontece porque o dia oficial do LED desfilando é na quinta-feira à noite, o que deixaria o cortejo fora da lista oficial definida pela prefeitura já que blocos noturnos não poderiam desfilarem oficialmente. Desde a gestão de Eduardo Paes – que foi mantida em alguns pontos pelo prefeito Marcelo Crivela – não é possível colocar blocos novos no Centro da cidade, principalmente durante a noite.

Guiga Tomaz, um dos integrantes do Minha Luz é de LED, explica que mesmo assim resolveram ir contra a decisão da prefeitura “A gente precisa fazer o bloco no centro para

<sup>22</sup> Os organizadores do Minha Luz é de LED conseguem colocar o bloco na rua através da arrecadação que fazem durante o ano com o aluguel da Bananobike, com as festas que levam o nome do bloco e também com chamados “Dj-set” que é quando integrantes vão tocar em festas como Dj’s convidados.

facilitar o acesso, esse é o primeiro ponto. Segundo, não faz sentido um bloco como o nosso com conceito de LED, sair durante o dia. Perde todo encanto”<sup>23</sup>. Mesmo não recebendo a chancela da Prefeitura, os organizadores trabalham de diversas formas para que o cortejo aconteça da forma mais tranquila possível: há seguranças, controladores de trânsito e um diálogo aberto com policiais que estão fazendo ronda nas áreas em que o bloco vai passar.

Nesse contexto é possível entender que os blocos de carnaval que agem na surdina, entram em disputa direta pela cidade. Através da ocupação do espaço público, os cortejos não-oficiais burlam todo um esquema idealizado por uma prefeitura que deseja antes de tudo capitalizar com a folia. Os blocos aproveitam da estrutura (banheiros, sinalização, pontos de energia, etc.) dos cortejos registrados para, de forma clandestina, fazer sua própria festa e garantir o seu direito de sair pelas ruas da cidade.

Dentro de um campo de possibilidades (Velho, 1994) os blocos secretos percorrem as ruas da cidade se utilizando de manobras diversas para burlar as regras impostas pela Prefeitura e seus agentes repressores. Lembrando que o ambiente urbano é complexo e é disputado por inúmeras instituições hegemônicas (Estado, empresas privadas, etc.), principalmente dentro do tempo do carnaval. E é neste momento em que as maneiras diversas como o espaço público é utilizado – dentro de um contexto de carnaval – podem ser negociados de acordo com as motivações dos sujeitos/instituições que o desejam ocupar.

O campo de possibilidades é, portanto, todo leque de escolhas que se apresenta ao indivíduo a partir de processos sócio históricos mais abertos que, além disso, passam por uma potencialidade interpretativa da sociedade. Trata-se de algo que é entregue, mas que passa, também, por processos de ressignificações em diferentes contextos e direções, evidenciando o potencial de metamorfose do indivíduo. Assim, entende-se que o campo de possibilidades possa ser utilizado aqui como um conceito chave para compreendermos as múltiplas maneira pela qual os indivíduos se movimentam ao longo do carnaval.

Mais uma vez é importante lembrar que cada bloco tem suas especificidades. Enquanto um bloco como *Ocupa Carnaval* ou *Desliga da Justiça* utilizam o cortejo como forma de fazer um enfrentamento direto às políticas enraizadas numa lógica mercadológica/capitalista; há outros blocos que simplesmente querem ocupar o espaço público com arte; e outros tantos que

---

<sup>23</sup> Entrevista realizada em 13 de julho de 2019.

só querem fazer festa. Mas o que todas essas manifestações tem em comum é o fato de – em uma certa forma – reivindicarem para si uma parte da cidade, ou o direito de acesso a ela.

Afinal, o que é o direito à cidade? Esse é um debate iniciado por Henry Lefebvre em *Le Droit à la ville*, publicado em 1968. Em sua origem, o conceito foi produzido num contexto bastante particular que partiu de um encontro entre a universidade e as manifestações populares, momento em que a academia foi às ruas e o protesto ocupou a universidade. Em *Marxism and the City*, Ira Katznelson defende que Lefebvre teria sido o primeiro a mostrar ao marxismo o caminho de volta à cidade, numa série de livros sobre o urbano inaugurada por *Le Droit à la ville*. Sobre essa trajetória de Le Lefebvre, Bianca Tovalari escreve:

Ele fala “De volta” porque Marx e Engels teriam tratado da cidade em suas obras, ainda que essa não fosse a preocupação central. Já o “caminho” teria começado a se delinear a partir de algumas questões tanto de ordem conceitual quanto de leitura do tempo presente [...] *Le Droit à la ville* também teria garantido o lugar de pioneirismo por lançar a hipótese, bastante forte e ambiciosa, de que a urbanização não poderia mais ser entendida como resultado ou subproduto da industrialização (Tovalari, 2016, p. 95).

Neste texto especificamente, Lefebvre faz uma importante correlação entre a segregação sócio econômica e seu fenômeno de afastamento que ela gera. Ele reflete sobre a “tragédia dos *banlieusards*”, pessoas coagidas a viver em guetos residenciais distantes do centro da cidade. Neste contexto, ele determina o direito à cidade como uma recuperação coletiva do espaço urbano por multidões marginalizadas que vivem nos distritos longínquos da cidade. Essas ideias de Lefebvres vão ser retomadas nas áreas de geografia e planejamento urbano, vão ganhar status de slogan de muitos movimentos sociais.

A cidade hoje é um campo aberto e convidativo ao mercado, sempre adicionando novos métodos de produção e novas formas de segregação e exclusão. Sem diálogo direto, aqueles que foram excluídos do desenvolvimento econômico, ou que foram deslocados para áreas periféricas por meio da gentrificação, são ausentados de participação na formação da cidade. Neste sentido, David Harvey indica que o direito à cidade vai muito além de individual, mas também como agenda política e bandeira de luta.

O direito à cidade é muito mais do que a liberdade individual para acessar os recursos urbanos: é o direito de mudar a nós mesmos, mudando a cidade. Aliás, com frequência, não se trata de um direito individual uma vez que esta

transformação depende, inevitavelmente, do exercício de um poder coletivo para remodelar os processos de urbanização. A liberdade de criar e recriar nossas cidades e a nós mesmos é, eu quero argumentar, um dos mais preciosos e dos mais negligenciados dos nossos direitos. (HARVEY, 2014, p. 28).

O direito à cidade na cidade do Rio de Janeiro é constantemente desrespeitado e isso tem ficado cada vez mais acentuado com gestões que ignoram a participação popular e os direitos fundamentais do cidadão. Utilizar o carnaval como uma ferramenta política, como forma de protesto, tem se configurado como corriqueiro (apesar de não ser inédito) nos últimos anos. Isso se reflete – de certa – forma na configuração que a folia vem tomando em respostas aos governantes eleitos e suas estratégias para consolidar seus projetos de cidade.

Neste contexto, é preciso entender como uma cidade que vem se modificando dentro dos termos de uma modernização conservadora repercute na prática de uma manifestação cultural como o carnaval. Pois é também no carnaval que a cidadania pode emergir, estabelecendo uma relação concreta com a coisa pública. As possibilidades de que isso ocorra estão fortemente condicionadas aos modos com que esses blocos ocupam o espaço urbano criando territórios concretos ou simbólicos.

A cidade é um local ocupado ao mesmo tempo pelas forças de trabalho produtivo, pelas obras e pelas festas, já sinalizava Lefebvre (1991). Mumford (1965), em suas buscas pela origem da cidade, propõe que suas bases estão relacionadas à predisposição do homem para uma vida em sociedade, ou seja, para o compartilhamento. Antes da cidade ser uma residência fixa, ela também foi um “ponto de encontro”. Sendo assim, a cidade também tem como função ser um espaço cerimonial, de festa.

As festas desempenham um importante papel na relação entre o homem e o meio, pois estas manifestações sempre refletiram o modo como os diversos grupos sociais percebem, vivem e concebem seu ambiente, valorizam mais ou menos certos lugares. Também é preciso lembrar que a festa é uma produção social que pode gerar vários produtos, tanto materiais como imateriais ou, simplesmente, simbólicos; no entanto, o “mais crucial e mais geral desses produtos, segundo Guarinello (2001), é precisamente, a produção de uma determinada identidade”, que nesse sentido apresenta a seguinte reflexão:

A festa é uma produção do cotidiano, uma ação coletiva, que se dá num tempo e lugar definido e especial, implicando a concentração de afetos e emoções

em torno de um objeto que é celebrado e comemorado e cujo produto principal é a simbolização da unidade dos participantes na esfera de uma determinada identidade. Festa é um ponto de confluência das ações sociais cujo fim é a própria reunião ativa de seus participantes (Guarinello, 2001, p.972).

Os cânones da antropologia, falando de uma forma geral, têm uma visão apaixonada dos ritos e festa como um ato agregador. Durkheim (2003), por exemplo, aponta que os ritos comemorativos ao mesmo tempo em que emancipam os indivíduos, também celebram a unidade; pois à partir deles, “o grupo reanima periodicamente o sentimento que tem de si mesmo e de sua unidade” (Durkheim 2003, p.409).

No carnaval, é possível perceber que essa afirmação pode se tornar um tanto desqualificada, visto que a própria cidade é segregadora. Essa narrativa do carnaval como uma festa democrática tem sido amplamente debatida, principalmente com o avançar dos estudos de gênero, sexualidade e raça. É democrática para quem? A ideia de rico e pobre, negro e branco, homem e mulher ou heterossexual e homossexual se abraçando e cantando um samba nos soa um pouco delirante. De fato é uma festa e tem toda a potência de uma, e é sempre possível que cenas como essas possam acontecer. Mas é preciso lembrar que isso não é a síntese do carnaval. Pelo contrário, há cada vez mais o isolamento de certos grupos em seus respectivos blocos. Há muitos blocos dentro do carnaval, e muitos blocos dentro dos blocos.

No bloco Vyemos do Egyto, por exemplo, aconteceu uma situação que deixou muitos foliões incomodados. No carnaval de 2017, os organizadores improvisaram uma espécie de camarote – com uma fita de contenção amarela – onde só poderiam ficar quem fosse amigos dos organizadores. Enquanto os foliões se apertavam para ficar próximo ao carro de som, quem estava dentro da “Área VIP” dançava à vontade e ainda tinha fácil acesso aos vendedores ambulantes que ficavam próximos.

Curtir e fazer graça é o lema do bloco Bunytos de Corpo. O nome é uma brincadeira com o culto ao corpo que a sociedade contemporânea nutre. O fato das pessoas (que correm na orla e se preocupam em manter o bronzeado e a forma), principalmente nas cidades litorâneas brasileiras, dividirem as pessoas em categorias como ‘bonito de rosto’, ‘de corpo’, ‘de cabelo’, motivaram os criadores do bloco criar um movimento de deboche.

O produtor cultural Gigante César entende o Bunytos como uma espaço para se celebrar. Ele trouxe o bloco, criado em Recife, em 2010, para o Rio de Janeiro no carnaval de

2012. A grande premissa do cortejo, é que os foliões utilizem suas roupas de malhar. A ideia caiu no gosto dos foliões e já teve edições lotadas com os subtítulos de "Nada Sincronizado", "Salto com Pau de Selfye" e "Aquecimento Global". O bloco se tornou um lugar para muitos poderem colocar sua criticidade na rua, exibirem seus corpos sem medo e pular carnaval com muita malhação.



Figura 4: Bloco Bunyotos de Corpo (Fonte: G1 / Foto: Ilya Yamasaki)

O bloco de carnaval visto como manifestação de uma territorialidade é um meio de se regular interações e reforçar a identidade de um grupo. O bloco Bonytus de Corpo, por exemplo, amplamente frequentado pela população LGBTQI+, foi criado com a intenção de fazer uma sátira aos chamados “Garotos de Ipanema”, os homens gays, brancos, que performam uma masculinidade hegemônica e que mantêm um culto ao corpo e frequentam as academias e praias da cidade. O bloco carrega uma legião de foliões que se caracterizam com roupas de academia oitentista e exibem seus corpos fora do “padrão estético de Ipanema”. A potencialidade discursiva das fantasias mostra que bonito mesmo é ser exagerado, fora dos padrões e irreverente. O cortejo tenta explodir com as fronteiras marcadas por categorias hegemônicas (como o próprio ideal de corpo e beleza) a partir de uma desterritorialização do próprio corpo,



libertando-o das amarras dos padrões. Nas palavras do criador do bloco: “Não há padrões para os corpos livres”<sup>24</sup>.

Pensar em corpo como território ou produtor de territorialidades nos leva a pensar na abordagem do "território", sob o aspecto cultural, tem sido um objeto que aos poucos vem sendo explorado dentro das ciências humanas, principalmente em pesquisas circunscritas nas áreas da geografia urbana, sociologia, antropologia e história. Essas áreas do conhecimento foram mais abertas à perspectiva cultural do território na leitura de seus objetos (ou campos) de pesquisa, e o conceito polissêmico de território e sua importâncias nestas áreas exige que o conceito seja (re)visitado constantemente frente aos processos de re-ordenamento do espaço geográfico mundial em suas múltiplas dimensões (política, econômica, simbólico, cultural, etc.).

É importante lembrar, como foi bem marcado por Haesbaert (2009), não é interessante aqui traduzir “o que é” ou “o ser”, fechando em um conceito absoluto sobre território e seus correlatos, trata-se de debater o seu devir<sup>25</sup>, isto é, em que hipóteses nos envolvemos ou que articulações podemos construir a partir dos conceitos de territórios e territorialidade academicamente construídos.

De acordo com Gilberto Velho (1992) a vida em sociedade é resultado de um processo cultural que se realiza pelas relações sociais que estabelecem símbolos que anunciam uma determinada visão de mundo comum, manifestando-se em múltiplas configurações de comunicação como a linguagem, comportamentos, artefatos, materiais, festa, etc. A cultura então passa a ser entendida como algo externo, ou uma estrutura que paira sobre todos, mas compõe homens em sociedade.

Uma das muitas abordagens sobre território o vincula diretamente com o controle do “poder estatal” e à constituição do espaço do Estado-nação. O espaço físico é regido dentro de um tempo, com fronteiras delimitadas. Essa identificação entre Estado e território é relativamente recente. Ela foi desenvolvida no decorrer do século XX, até meados de 1980,

---

<sup>24</sup><https://extra.globo.com/noticias/carnaval/bloco-bunytos-de-corpo-questiona-padroes-esteticos-na-zona-norte-22391425.html>

<sup>25</sup> Em Deleuze e Guattari, devir é, a partir das formas que se tem, do sujeito que se é, dos órgãos que se possui ou das funções que se preenche, extrair partículas, entre as quais instauramos relações de movimento e repouso, de velocidade e lentidão, as mais próximas daquilo que estamos em vias de tornarmos, e através das quais nos tornamos. É nesse sentido que o devir é o processo do desejo. Esse princípio de proximidade ou de aproximação é inteiramente particular, e não reintroduz analogia alguma. Ele indica o mais rigorosamente possível uma zona de vizinhança ou de co-presença de uma partícula quando entra nessa zona" (DELEUZE, G.; GUATTARI, F, 1980, pág 334).

consolidando uma identidade entre Estado e base espacial (ou, mais simplesmente, o Estado territorial moderno). Aqui os territórios são multifacetados, podem arquitetar-se ou extinguir-se em qualquer escala espacial e/ou temporal.

A partir da década de 1960-70 o movimento de redescoberta do conceito de território, aos poucos passa a romper com os preceitos teórico-metodológicos do pensamento positivista do final século XIX. O território começa a ser visto de uma forma mais ampla. Claude Raffestin (1993), parte de uma análise de base mais econômica e política do território, reconhecendo a complementaridade entre as dimensões econômica, política e cultural. O autor entende o espaço como alicerce para a formulação do território, ou seja, o espaço é aquilo que existe antes do território, ele é a “matéria bruta” para a construção deste último.

(...) espaço e território não são termos equivalentes [...]. É essencial compreender bem que o espaço é anterior ao território. O território se forma a partir do espaço, é o resultado de uma ação conduzida por um ator sintomático (ator que realiza um programa) em qualquer nível (RAFFESTIN, 1993, p. 143).

Em Raffestin o território – que emerge do espaço – é arquitetado por relações que o indivíduo ou grupos de indivíduos mantêm entre si e a natureza. Ao se apropriar de um espaço concreta ou abstratamente, o ator ‘territorializa’ o espaço. Enquanto isso, Saquet (2010) identifica uma limitação do proposto por Raffestin, dizendo que “o espaço não é apenas palco, receptor de ações, substrato [...] ele tem um valor de uso e um valor de troca, distintos significados e é elemento constituinte do território, pois eles são indissociáveis” (Saquet, 2010, p. 77).

Nesta mesma linha Mario Lopes de Souza faz uma outra designação, enfatizando o caráter político não-estatal na construção do território:

Um campo de forças, uma teia ou rede de relações sociais que, a par de sua complexidade interna, define, ao mesmo tempo, um limite, uma alteridade: a diferença entre nós - o grupo, os membros da coletividade ou 'comunidade', os insiders - e os 'outros' - os de fora, os estranhos, os outsiders – (Souza, 1995, p.26).

Haesbaert (2007) também nos entrega uma importante contribuição sobre o conceito de território, ao dizer que o mesmo não está desvinculado de sua origem epistemológica – a

posse de terra – mas passa a ser concebido e dotado de uma “carga cultural”, isto é, diz respeito tanto ao poder num sentido mais concreto, de dominação, quanto num sentido mais simbólico, de apropriação. Ele propõe quatro vertentes básicas (*território natural; território político; território econômico e território cultural ou simbólico cultural*).

Nesta linha de raciocínio, Haesbaert chega à duas formas ideais de se investigar o território: uma abordagem mais *funcional*, que é utilizada na maior parte das abordagens – principalmente na geografia urbana/espacial, e outra, mais *simbólica*, que vem se impondo em importância nos últimos tempos. Na primeira abordagem, o território é visto estruturado dentro de um domínio político e econômico (dimensão mais palpável); enquanto que na segunda abordagem o território compreenderia uma apropriação que gira em torno não só do simbólico, mas também da identidade, que vai ser determinada pelos modos de agir de certos grupos sociais sobre o espaço onde se atuam socialmente. Essa é a dimensão subjetiva do território, algo que Haesbaert e Limonad (2007) vão chamar de identidade territorial.

Já para Lopes Souza (2001) o importante, em uma abordagem sobre território, não é o plano material (a geocologia) ou ligações identitárias ou afetivas de um grupo de indivíduos com o espaço, mas sim quem domina ou influencia e como domina ou influencia este espaço. Aqui as relações de poder é fator norteador na compreensão de território. Para o autor, os territórios existem e são construídos (e desconstruídos) dentro de linhas temporais diversas e que podem ter um caráter tanto constante, como também podem ter uma existência cíclica ou sazonal.

Saquet (2004), neste mesmo sentido, faz uma leitura pertinente à este trabalho sobre o território. Este autor compreende que território pode ser lido natureza e sociedade, economia, política e cultura; idéia e matéria; identidades e representações; apropriação, dominação e controle. Em suas palavras:

Território significa heterogeneidade e traços comuns; apropriação e dominação historicamente condicionadas; é produto e condição histórica e trans-escalar; com múltiplas variáveis, determinações, relações e unidade. É espaço de moradia, de produção, de serviços, de mobilidade, de desorganização, de arte, de sonhos, enfim, de vida (objetiva e subjetivamente). O território é processual e relaciona, (i)material, com diversidade e unidade, concomitantemente (Saquet, 2004, p. 83).

O território se relaciona com o imaterial, com o lúdico. Isso é o que faz o bloco Sereias da Guanabara, que se autointitula como um espaço para dançar ao som de em "músicas molhadas" (ou que deixam os foliões assim), reunindo hits de Dorival Caymmi, Dona Onete ou Caetano Veloso. Também fora da lista do carnaval oficial definido pela Riotur, o bloco ainda é novidade na folia de rua carioca – surgiu em 2016 – e vêm crescendo em número de público a cada carnaval. A intenção do Sereias é recriar o fundo do mar em qualquer lugar do Rio de Janeiro.

Segundo os organizadores do bloco Leo Sales, Felipe Braga e Jorge Badaue, a proposta era fazer um bloco debochado e que representasse a situação de vida em uma cidade como o Rio de Janeiro: nadando contra a maré. “Mesmo em meio à essa sujeirada toda que vemos na política, nós mostramos que Carnaval é resistência. Então, Sereias da Guanabara é, antes de tudo, a força do carnaval de rua como resistência cultural” explica Leo Sales em entrevista ao site CARNARIO<sup>26</sup>.

Os participantes do bloco, também conhecidos carinhosamente como “cardume” se vestem com adereços que remetem ao mar e suas criaturas. No Sereias da Guanabara podemos encontrar além das sereias, marinheiros, peixes de todas as cores, lulas, nadadoras, orixás, águas-viva e tudo que a imaginação e criatividade permitir. O bloco tem como lema principal a diversidade e celebra o que eles chamam de “todas as formas de nadar”. Leo Sales frisa que o carnaval é uma importante porta de entrada para manifestações políticas de liberdade dos corpos. Neste sentido, o Sereias é um bloco que é produzido por três gays para público composto por muitos LGBTs, mas não somos exclusivamente para esse público. “Somos *hetero friendly*. O mais importante é que o respeito é fundamental e não toleramos nenhuma forma de opressão”.

---

<sup>26</sup> Entrevista realizada para o Carnario. Disponível em: <https://www.carnario.net/post/sereias-da-guanabara-comeca-a-agitar-seu-cardume-para-2018>.



Figura 5: Bloco Sereias da Guanabara (Fonte: O Globo / Foto: Márcio Alves)

O discurso dos organizadores do Sereias da Guanabara como um bloco hetero-friendly subverte toda a lógica de outros blocos que se consideram “gay-friendly, criando neste espaço – o bloco – uma nova territorialidade dentro de um território – o carnaval – que abriga novos códigos de ser, estar e permanecer.

Neste ponto não poderíamos nos furtar a falar deste termo que é muito importante para nossa pesquisa: a territorialidade. Assim como território, o conceito de territorialidade assume múltiplas dimensões. Ele surge em meados de 1920 por um ornitólogo inglês, chamado H. E. Howard, como sendo uma conduta característica adotada por um organismo para tomar posse de um território específico e defendê-lo contra os membros de sua própria espécie.

Dessa época para cá, muitas foram as formas de se trazer a territorialidade para os aspectos da vida humana em sociedade. Uma delas, inclusive, compreende a territorialidade como “a qualidade que o território ganha de acordo com sua utilização ou apreensão pelo ser humano” (SPOSITO, 2009, p. 11). De fato, na construção do conceito de territorialidade emerge outros conceitos, como espaço, território, poder, lugar, etc.

Robert Sack (1986), determina a territorialidade como uma tentativa de um indivíduo ou um grupo de indivíduos que controlam, influenciam pessoas, fenômenos e relações através de suas atuações, sendo o espaço, portanto, um mediador da conexão de forças entre eles.

Nesta mesma linha, Claude Raffestin (1993) considera que a territorialidade aparece então como constituída de relações mediatizadas, simétricas ou dissimétricas com a exterioridade, incluindo elementos de identidade, exclusividade e de limite:

Falar de território é fazer uma referência implícita à noção de limite que, mesmo não sendo traçado, como em geral ocorre, exprime a relação que um grupo mantém com uma porção do espaço. A ação desse grupo gera, de imediato, a delimitação. Caso isso não se desse, a ação se dissolveria pura e simplesmente. Sendo a ação sempre comandada por um objetivo, este é também uma delimitação em relação a outros objetivos possíveis (Raffestin, 1993, p.161).

Saquet (2006) sublinha a dimensão subjetiva da territorialidade entendendo-a como o desenrolar de todas as relações diárias que efetivamos. Para o autor, ela é o acontecer de todas as nossas atividades do cotidiano, que assim como os territórios, são múltiplas. Estas relações, as territorialidades, é que constituem o território de vida de cada pessoa ou grupo social num determinado lugar.

Ainda, de acordo com o autor, “Nada se faz ou se pensa sem articular, identificar e concretizar na e com a territorialidade cotidiana” (Saquet, 2010, p. 177). Ou seja, a territorialidade assume uma forma material no espaço e reflete múltiplas dimensões que vão da política à cultural, do econômico ao social, organizando-se na complexidade das relações diversas.

Em uma revisão teórica sobre como a territorialidade pode ser entendida, Haesbaert (2007) assume duas posições sobre o termo: uma epistemológica, que funciona como “abstração”, que está atrelada a existência do território (dependendo, assim, do conceito de território proposto); e uma ontológica, onde a territorialidade pode ser lida como materialidade (espaço material que atua como dispositivo de controle); como imaterialidade (o controle simbólico, acionando uma identidade territorial) e; como “espaço vivido” (frente aos territórios formais-institucionais), articulando materialidade imaterialidade.

Haesbaert (2009) conjura a ideia de que mesmo todo território tenha uma territorialidade, nem toda territorialidade, – ou espacialidade– possui um território (no sentido de estar circunscrito em um plano material). Ferreira (2014) faz uma leitura interessante desse proposto por Haesbaert, entendendo que o autor abarca a concepção de que a territorialidade

pode ser a dimensão simbólica, o referencial territorial (simbólico) para a construção de um território, que não obrigatoriamente existe de forma concreta.

Essas ideias vão de total encontro com o que Milton Santos (2007) nos apresenta sobre a territorialidade, entendendo que ela não provém do simples fato de habitar um lugar, mas da comunhão que com ele mantemos. Nessa direção, Santos (apud HEIDTMANN, 2008, p. 43) reitera que “o território sem vida é meramente um espaço físico recortado geograficamente para delimitar algo, mas as ações existentes nele remetem à territorialidade”.

Haesbaert (2007) a partir da constatação de que o homem está para o território, e vice-versa, entende que os homens, ao tomarem consciência do espaço em que se inserem (visão mais subjetiva) e ao se apropriarem ou, em outras palavras, cercarem este espaço (visão mais objetiva), constroem e, de alguma forma, passam a ser construídos pelo território.

Essa discussão sobre território se faz necessária para que possamos entender as dimensões simbólicas e concretas de um bloco de carnaval. Primeiro porque o mesmo faz seu trânsito em um espaço físico, o território, que é o centro da cidade do Rio de Janeiro, ou a Zona Sul. Segundo porque o próprio bloco se torna um território dentro de um território já delimitado por um poder público e assim entra na disputa por aquele espaço físico – mesmo que dentro de uma temporalidade – colaborando para a produção de subjetividade, afirmando identidades, colaborando com/na sustentação do jogo do dentro/fora, quem é da comunidade, do bloco e os outros.

Também é importante lembrar que o bloco atua em uma dimensão simbólica. Quando falamos em um bloco LGBTQI+ diversos símbolos, modos de ser e estar vão sendo acionadas pelos foliões para caracterizar aquele bloco como LGBTQI+ que vão além da bandeira do arco-íris. Dependendo também de quem participa, esse bloco pode ser mais GAY, mais LÉSBICO, mais QUEER, mais NEGRO (que não é uma categoria de gênero ou sexualidade) mas ajuda em um recorte de classe que também é importante refletirmos sobre.

Em nível comparativo podemos falar sobre o Bloco da Preta. A folia comandada pela cantora Preta Gil começou no clube The Week, no Centro, e se chamava A Coisa Tá Preta. O bloco percorre as ruas do centro do Rio de Janeiro, e durante sua existência foi fazendo o seu trajeto de acordo com as demandas da prefeitura – já que o mesmo está dentro da agenda oficial do carnaval carioca. A primeira vez, no ano de 2010, em que Preta colocou seu bloco na rua,

conseguiu arrastar na rua Teixeira de Melo, em Ipanema, na zona sul carioca, cerca de cerca de 180 mil pessoas, segundo dados da prefeitura<sup>27</sup>.

No segundo ano do cortejo no ano de 2011, o Bloco da Preta praticamente triplicou o número de foliões, guiando 600 mil pessoas pela Avenida Vieira Souto, em Ipanema. Mas a multa que levaram da Prefeitura pela destruição dos canteiros que foram danificados durante a passagem do bloco pela avenida fez com que a dona do bloco chegasse a seguinte constatação: é preciso mudar de endereço. Foi quando o bloco passou a ocupar o centro da cidade, na Avenida Rio Branco.

Na época, em reunião com a prefeitura, cogitaram mandar o Bloco da Preta para a Avenida Atlântica, o que não foi aceito pela cantora, porque, apesar de ser maior, ela creditava que isso iria transferir um problema de uma via para outra e deixar os moradores de Copacabana ilhados. Preta Gil conta que ficou na Avenida Rio Branco por muitos anos. Mas que depois de um tempo, fazer o circuito de folia por lá ficou muito problemático. “No nosso último desfile, não dava vazão, acabava gerando empurra-empurra, as pessoas se machucavam, dava briga”.<sup>28</sup>



Figura 6: Bloco da Preta (Fonte: O Globo / Foto: Pablo Jacob)

O bloco ganhou novo endereço na Avenida Presidente Vargas, logo depois, na Avenida Primeiro de Março, onde desfilou oficialmente nos últimos três anos. O fato é apesar de não considerar o bloco como exclusivamente LGBTQI+, a criadora do bloco entende seu cortejo

<sup>27</sup> <https://oglobo.globo.com/rio/bairros/preta-gil-comemora-os-dez-anos-de-seu-bloco-no-rio-23473681>

<sup>28</sup> <https://oglobo.globo.com/rio/bairros/preta-gil-comemora-os-dez-anos-de-seu-bloco-no-rio-23473681>



como um “bloco de quem se identifica com ela”. Não é difícil constatar que a maioria das pessoas que circulam pela festa de Preta Gil faz parte da comunidade LGBTQI+ e também são oriundos de zonas periféricas da cidade do Rio.

Inclusive é comum muitas pessoas falarem, inclusive em blocos também LGBT’s que determinado indivíduo “deveria estar no Bloco da Preta”. Normalmente a pessoa encaixada no esteriótipo era ou negra, ou pobre, ou gay, ou tudo isso junto. Outros discursos também são expressos sobre o bloco como, por exemplo, de que ir para a folia é “garantia de roubo na certa”.

Por outro lado, quem espera o Bloco da Preta o ano inteiro, entende o cortejo como um dos melhores do carnaval e muito diferente dos blocos da zona sul onde “você não pode fazer nada” e a polícia sempre atrapalha a diversão”. Camila, uma transexual com quem conversei durante o trajeto, me explicou que não se sente à vontade durante o carnaval porque muitas vezes ela e os amigos sempre são revistados pela polícia “É muito chato. Já rolou isso tanto que a gente começou a vir só em bloco pelo centro, ou na Lapa”<sup>29</sup>.

Enquanto gays não binários fora do padrão estético branco-cis-heteronormativo, mulheres e homens trans, lésbicas e bissexuais se sentiam completamente à vontade, dançando ao som de Preta e seus convidados na Avenida Primeiro de Março, não muito distante dali, no bloco Vyemos do Egyto, a configuração de público mudava completamente.

O Vyemos do Egyto chama a atenção de quem cruza com o bloco pelo espetáculo visual que promove nas ruas, com elementos cenográficos móveis, como as três pirâmides enormes de tecido que são manipuladas pelos foliões de corpos pintados de purpurina dourada, adereços egípcios. Ao som de axé dos anos de 1980 e 90 executados por um DJ no Kamelo Sound System, uma bicicleta com caixas de som improvisadas, farás, Cleopatras, múmias e vendedores de cerveja cruzam as ruas da cidade em uma noite durante o carnaval.

---

<sup>29</sup> Diálogo informal que ocorreu no dia do cortejo e anotado no caderno de campo



Figura 7: Bloco Vyemos do Egyto (Fonte: Catarse/Divulgação)

Foi após um desfile do tradicional bloco Cacique de Ramos, em 2010, que designer Mariano Mattos Martins e um grupo de amigos, todos ligados às artes, perceberam o fascínio dos foliões com os temas egípcios. Assim, no carnaval de 2011, nasceu o bloco carnavalesco. No esquema “quem sabe, sabe”, longe da lista de blocos oficiais da Riotur e sem evento no Facebook.

Em 2016, o Viemos do Egyto contou com a participação de mais de 10 mil foliões que douraram o carnaval e dançaram ao som do famoso Kamelo Sound System. O bloco tem se popularizado cada vez mais e ganhado mais adeptos. Em 2017, por falta de recursos, bloco foi realizado na Praça Marechal Âncora, parado, e mesmo assim movimentou um número grande de foliões.

Em 2018, os organizadores do bloco resolveram levar o Vyemos do Egyto para São Paulo, com a justificativa de que estava insustentável fazer o cortejo no Rio de Janeiro. Segundo uma nota publicada na página do bloco<sup>30</sup>, no dia 31 de janeiro de 2018, devido à falta de estrutura e da crise que acometia o Estado do Rio de Janeiro o bloco não sairia mais no carnaval carioca.

<sup>30</sup> <https://www.facebook.com/vviemosdoegyto/>

Por conta disso, alguns foliões se sentindo abandonados pelo bloco resolveram criar um cortejo com premissa semelhante, o Saymos do Egyto. E é aqui que tudo fica um pouco nebuloso. O último cortejo do Vyemos do Egyto foi marcado por intensos casos de homofobia, transfobia, racismo e gordofobia<sup>31</sup>. De um lado, uns apontavam que o bloco foi invadido pelos “padrãozinhos” (homens gays, musculosos, masculinos, brancos e de classe média) que estariam praticando bullying com outros gays que não se encaixavam nessa estética. Do outro lado, era apontado que esses homens gays estavam sendo “massacrados” por estarem dentro do padrão e que os outros estariam com inveja, como foi pontudado em vários comentários dentro da página do Vyemos do Egyto.

Como resultado, o Saymos do Egyto foi criado e tem ganhado corpo a cada carnaval. Sobre o assunto, a organização do Vyemos publicou a seguinte nota em sua página assumindo uma posição definitiva sobre a sua suposta dissidência:

Nós do Viemos do Egyto em todas as nossas aparições pedimos licença e evocamos o poder oriundo da rua com muito respeito e cuidado com todas as pessoas que acompanham o bloco fazendo a gira acontecer, em especial xs trabalhadores de rua que são nossxs aliadxs e resistências cotidianas às perversas políticas de [des]ordem públicas das prefeituras. Nesse sentido, não toleramos posturas racistas, classistas, elitistas e acusações levianas contra xs trabalhadores de rua, xs camelôs. Estes que sempre foram parceirxs homenageades publicamente em nossos cortejos. A Travessya do Deserto do Saara, evento que fazemos em saudação a elxs é um marco dessa aliança egypicix. Admira nosso brylho, quer se inspirar? Copia y multiplica a inserção de corpos fora do padrão que já são marginalizades pela sociedade criando um lugar seguro para que se sintam konvidades a ser parte da folia, para que trabalhem e se divirtam sem nóia. Deu uma vontadezinha de se apropriar? Se apropriem do discurso ANTI machista\_antitransfóbico, reproduzam e espalhem consciência política\_afe(S)tiva sem moderação (VYEMOS DO EGYTO, 2018).

O Saymos do Egyto ainda tem se envolvido em diversas polêmicas, principalmente quando o assunto é LGBTQIfobia, gordofobia, racismos e outros. Inclusive com troca de ofensas entre organizadores do bloco e foliões na redes sociais. E neste sentido em uma visão panorâmica podemos ver quem é que faz parte do bloco ou se sente à vontade para frequentá-lo, homens brancos cis heterormativos. Esses elementos todos dão conta de um fato evidente: no carnaval de rua do Rio de Janeiro os territórios estão sendo disputados o tempo todo e –

---

<sup>31</sup> Gordofobia é um neologismo para o comportamento de pessoas que julgam alguém inferior, desprezível ou repugnante por ser gordo.

principalmente – os blocos de carnaval também se configuram como territórios simbólicos, produzindo territorialidades através de suas potências discursivas, modos de interagir entre os foliões e também com espaço. Além, é claro, de como agentes externos também vão se orientar nesses territórios.



Figura 8: Bloco Saymos do Egipto (Fonte: O Globo / Foto: Barbara Nobrega)

Enfim, a dimensão simbólica do bloco de carnaval – como um território – diz muito sobre os blocos analisados durante o período do carnaval e ajuda a conduzir a etnografia proposta neste trabalho. Mas para entender melhor como isso funciona é preciso ter claro quem são os grupos LGBTQI+ que circulam pelo carnaval carioca, justamente para que se possa compreender como esses grupos vão se relacionar entre si, com os agentes externos, com o espaço físico e – principalmente – como isso vai impactar na produção de subjetividade dos atores que circulam pelo carnaval de rua do Rio de Janeiro.

### **Batismo – Quem é quem no bloco?**

Antes de falar sobre identidades, é preciso fazer um mergulho – mesmo que superficial – na origem do que chamamos de ORGULHO. A gênese da política LGBTQI+ é consolidada na seguinte narrativa: na noite de 28 de junho de 1969, um acontecimento paradigmático teve lugar na cidade de Nova York, nos Estados Unidos da América. O bar Stonewall Inn, frequentado majoritariamente por homossexuais, que ficava na região conhecida como o “gueto homossexual” da cidade, foi invadido por forças policiais decididos a reprimir a concentração de gays, pessoas trans e lésbicas no local. Mas, nessa noite, a reação dos frequentadores frente

a anos de invasões e abuso de poder, levou uma batalha contra a polícia que duraria um final de semana inteiro.

Com a eclosão desse conflito, outras questões políticas foram sendo desencadeadas e alguns dos habituais frequentadores passaram a se organizar politicamente através da Frente de Libertação Gay, e o dia 28 de junho foi então proclamado como Dia do Orgulho Gay (Fry & Macrae, 1985: 96-7).

Essa história foi contada de diversas formas, condensando toda a ação nas mãos de homens gays brancos. O que se sabe é que outros tantos atores foram responsáveis pelo grande feito. Na linha de frente, por exemplo, estiveram pessoas como Marsha P. Johnson e Sylvia Rivera, mulheres transsexuais que inclusive terão um monumento instalado pela Câmara Municipal de Nova Iorque em Greenwich Village como uma forma de reparação histórica de sua invisibilidade.

Os ecos de Stonewall se propagaram através do tempo e espaço e alcançaram a comunidade LGBTQI+ latino-americana. Analisando as transformações do ativismo homossexual em outros países, James Green salientava que:

Ocorreram mudanças drásticas na América Latina, nas duas últimas décadas. Os movimentos políticos dos gays, lésbicas e transgêneros emergiram em todos os países do continente. Um movimento social que, na época, inspirava-se no massivo movimento dos gays e lésbicas nos Estados Unidos, empreendeu debates políticos nacionais sobre sexualidade, discriminação e os significados da plena participação democrática de todos os setores no processo político. (Green, 2003, p. 17).

Se no início, com a sigla GLS (gay, lésbicas e simpatizantes) a divisão entre as categorias desse universo era bastante marcada e dura, com o tempo, diálogo e reflexão buscou-se unir as amplas expressões de sexualidades e gêneros, com o intuito de somar forças. A partir desse princípio, a atual sigla LGBTQI+ (Lésbicas, gays, bissexuais, transsexuais, queers, interessex e outras identidades que por ventura possam vir entrar), ou LGBTQ (que é mais utilizada nos Estados Unidos), ganhou outras letras, que entram na disputa por demandas internas com intuito de ganhar visibilidade.

A Teoria Queer, que encontrou campo fértil dentro da sociologia, estudos culturais, antropologia, filosofia, artes e diversos outros campos do saber, é a principal influência nessa

nova identidade. Kathryn Woodward (2000) entende que as identidades são fabricadas por meio de uma marcação da diferença. Essa marcação acontece tanto por meio de sistemas simbólicos de representação como por meio de formas de exclusão. As identidades dependem das diferenças que são, em grande parte, estabelecidas por sistemas que podem ser lidos como classificatórios.

Woodward também compreende a diferença como aquilo que separa uma identidade de outra, estabelecendo distinções, frequentemente na forma de oposições. Nesse sentido, na busca pela manutenção de uma ordem social, os indivíduos de uma mesma sociedade acabam por possuir certo grau de consenso acerca de como qualificar as coisas. Isso, segundo a autora, é o que se entende por cultura que, na forma de rituais, símbolos e classificações, é fundamental para a produção do significado e das relações sociais.

É por meio de divisões binárias que a ordem é mantida, como, por exemplo, entre “insiders” e “outsiders”. Assim, as divisões pelas quais indivíduos transgridam essa ordem são relegadas ao status de “outsiders”, garantindo o controle social desejado (Woodward, p.46). Essas divisões binárias incluem, dentre várias outras, aquela construída para diferenciar heterossexuais e homossexuais.

O poder de definir a identidade e marcar a diferença, como analisado por Tomaz Tadeu da Silva (2000), está vinculado com as mais amplas relações de poder: “a identidade e a diferença, não são, nunca, inocentes” (p.81-82). O autor, entende que onde existe diferenciação há também o poder e uma série de processos se encarregam de traduzir essa diferenciação: incluir/excluir (“estes pertencem, aqueles não”); demarcar fronteiras (“nós” e “eles”); classificar (“bons e maus”; “puros e impuros”; “desenvolvidos e primitivos”); normalizar (“nós somos normais; eles são anormais”).

Mas uma das mais eficazes forma de classificar é aquela que se organiza em torno de oposições binárias: masculino/feminino, branco/negro, heterossexual/homossexual. Nelas, um dos termos é sempre privilegiado. Por isso, quando questionamos a identidade e a diferença automaticamente estamos problematizando esses binarismos.

Quando a teoria queer começa a ganhar força, ali pelo final dos anos de 1990, desafiando as fronteiras tradicionais de gênero e sexuais questionando as dicotomias masculino/feminino, homem/mulher, heterossexual/homossexual; adicionando também aqueles outros que não se contentam em atravessar as divisões mas decidem viver a ambiguidade da própria fronteira.

Assim, busca evidenciar como conhecimentos e práticas sexualizam corpos, desejos, identidades e instituições sociais numa organização estruturada em uma heterossexualidade compulsória (Rich, 2010) que seria o dever social de se relacionar amorosa e sexualmente com pessoas do sexo oposto; e na heteronormatividade (Butler, 2010), enquadramento de todas as relações – mesmo aquelas previamente inaceitáveis entre pessoas do mesmo sexo – em um binarismo de gênero que regula suas práticas, ações e desejos a partir do modelo do casal heterossexual reprodutivo).

Falando especificamente sobre o carnaval de rua carioca, desde seu primórdio até o início da segunda década dos anos 2000, podemos perceber – como foi apresentado no capítulo histórico deste trabalho – que os foliões da comunidade LGBTQI+ são constantemente enquadrados dentro dos binarismos operados com a mediação de modelos médicos, psicológicos e psicanalíticos.

O que pode ser visto de atualmente são sujeitos que já não se encaixam dentro dos binarismo e – muitas vezes – até mesmo dentro da grande sigla que tenta abarcar sexualidade, gênero e performance em uma só legenda. Esse trabalho buscou entender bloco de carnaval como espaço e também como potência agregadora de todas essas identidades, proporcionando vínculos afetivos como: amizade, encontros, sexo, celebração, etc; mas também gerador de elementos excludentes como preconceito, diferença, rivalidades, etc.

As inúmeras sociabilidades, tendo como ponto de partida a cultura, são pontos de observação da presente pesquisa. Através de um marcador como “grupo/tribo”, poderemos construir narrativas em que indivíduos vão transformando e negociando de diversas formas a construção do sentido local, através do exercício de suas subjetividades – que vão influenciar diretamente na edificação de múltiplas territorialidades – essas pessoas vão se apropriando dos blocos de carnaval e assim configurando sentidos e usos que refletem diretamente em suas relações.

Nas palavras de Michel de Certeau “são as táticas, as “artes de fazer” com as possibilidades, tomadas pelas astúcias que possibilitam trapacear as estratégias, as normas e diretrizes verticalizadas” (De CERTEAU, 1994). Os sujeitos se reinventam sobre as regras e estabelecem suas vontades através de apropriações criativas.

Michel Maffesoli também fala sobre o que ele acreditava ser um momento de “mistério das conjunções” (2009), onde encontramos uma fragmentação, os sujeitos se agrupam, se

reconhecem pelas necessidades, pelos desejos comuns. O carnaval é uma festa que por excelência se faz através da coletividade e da intenção de um desejo que não é o único mais é evidente na maioria dos foliões: a vontade de festejar.

Maffesoli (1998) aponta como principais pilares do tribalismo a ética, o costume e a estética. Sobre a ética, o autor enfatiza que se trata do cimento que fará com que diversos elementos de um dado conjunto formem um todo; o costume corresponde ao conjunto dos usos comuns que permitem a tribo reconhecer-se como um grupo social; a estética se refere à faculdade comum de sentir e experimentar. No que diz respeito à estética, as grupos costumam seguir padrões para conectar seus membros e para diferenciar-se de outras tribos (FREHSE, 2006).

Neste contexto é importante observar o seguinte movimento: a medida em que os homossexuais foram progressivamente saindo de um status de invisibilidade e alcançando inúmeros setores da sociedade, as representações acerca de homens e mulheres gays multiplicaram-se e fragmentaram-se como nunca visto. Em especial a partir da década de 1980, os homossexuais começam a pulverizar-se em uma série de ramificações e grupos distintos de convivência, o que podemos entender como grupos sociais ou na perspectiva de Preciado, as multidões queers.

Esse contexto será marcado pela elaboração de novos estilos de vida dentro da comunidade LBTQI+ (ainda que na época ela não se entenda dentro destas siglas). É a partir deste momento que vemos grupos como barbies; padroeirinhos; pocs; não binários; afeminados; daddys; ursos; indecisos; curiosos; cafuçu; nerds; discretos; trans; sapatão; entre outros. Estes termos mudam de lugar para lugar, de tribo para tribo. Neste trabalho nos interessa as designações que são utilizadas pelos frequentadores dos blocos tanto em uma autodesignação ou para se referenciar ao outro (a), como será visto no terceiro capítulo da pesquisa que contém a etnografia realizada durante o período do carnaval.

O estilo **Barbie** chega ao Brasil com força nos anos 1990. O corpo sarado e o abdômen no estilo ‘tanquinho rasgado’ são atributos obrigatórios para eles. No jeito de se vestir, quanto mais justa for a roupa, melhor. Isso acontece como forma de mostrar o resultado de horas investidas na academia e de uma dieta rigorosa feita com o intuito de “crescer”. O termo Barbie (Gaspari, 2014) surgiu numa época em que a batida techno se popularizou nas boates e clubes,



na chamada era clubber. O nome faz uma relação direta ao corpo da boneca mais famosa do mundo: plástico, moldável e fabricado em larga escala.

Já o **padrãozinho** é um termo que tem se popularizado na internet, usado para se referir à indivíduos que estão dentro de um padrão estético celebrado pela mídia: branco, malhado, masculino e – normalmente – de classe média. Também há meninas padrão, essas geralmente são magras, brancas e altas. O termo padrão também se refere a tudo que é igual: roupas, tratamentos estéticos, corte cabelo, acessórios e etc.

Ao contrário dos gays padrões, as **POCs** são considerados mais afeminados, chamativos e de pouco poder aquisitivo. Antigamente, o termo era usado de forma pejorativa, e se falava um pouco diferente do que vemos hoje. Segundo Santana (2013) usava a expressão "poc poc", com alusão ao barulho de salto alto. Porém, atualmente o termo poc mudou de significado, sendo adotado pela própria comunidade LGBTQI+ de forma amigável e humorística.

Já os **não-binários** são pessoas que podem se sentir transitando entre os dois gêneros, sem necessariamente estar em um deles. São os indivíduos que resistem à normalização de gêneros. São pessoas cujos corpos denunciam uma resistência à imposição de normas. Reis e Pinho (2016) notam que é partir da década de 80, os estudos de gêneros passaram a abordar uma vertente que não incluía somente masculino ou feminino, que surgiu o termo não-binários - também podendo ser denominado por estudiosos como 'genderqueer'. Esse grupo apresentam a convergência de características múltiplas, que vão além do masculino e feminino, tanto em seus corpos, como também em suas vestimentas.

A **bicha pintosa** ou a **afeminada**, são gays que geralmente apresentam uma performance de gênero feminina seja através de roupas, corpo, gestos e comportamento. São corpos que escapam à masculinidade hegemônica e da dominação heteronormativa. Este grupo não mantém uma linearidade entre gênero e sexo. Como define Anderson Santiago:

As afeminadas borram essas fronteiras impostas, uma vez que possuem, ao mesmo tempo, pênis e atributos do universo feminino. Elas usam saias e cuecas ao mesmo tempo. Passam um lindo batom vermelho, mas não precisam fazer a barba antes de passar a maquiagem. Sentem atração por outros homens e não se denominam mulheres. Em resumo, a afeminada é um caos ambulante que recusa os polos, pois ela não é “isso” ou “aquilo”, mas uma mistura de identificações (SANTIAGO, 2017).

Outra tribo bastante identificada são os **ursos**. De acordo com Carlos Figari (2007) essa é uma metáfora utilizada para designar um homem gay muitas vezes grande ou gordo e sempre peludo. Entretanto, na autodefinição que os gays fazem no Brasil, o termo urso está ressignificado como uma forma de vida na qual cada um pode e tem que ser como quer e se sente bem em sê-lo.

Assim, um perfil no Instagram chamado @cerradobears (2019), dedicado ao que eles gostam de chamar de “cultura ursina”, apresenta subdivisões dessa categoria, chamando-as de “tipos de ursos”. São eles: bear/urso, homem peludo mais ou menos grande; cub/filhote, homem jovem (sic) peludo, mais ou menos grande; chubby bear/gordinho peludo, homem gordo grande e peludo; chubby/gordinho, homem grande/gordo com pouco ou nada de pelos corporais; polar bear/urso polar, homem maduro peludo e de pelos brancos; daddy/papai, homem maduro, coroa, pode ou não ser um urso; otters/lontras, homem peludo, nem grande nem gordo; chaser/caçador, homem que só gosta de ursos, filhotes, papai ou gordinhos; admirer/admirador, homem que gosta do “mundo dos ursos”; leather bear, um bear que também se assume como leather (ou seja, associado à prática do uso de roupas de couro e de postura sadomasoquista); e grizzly bear, ursos corpulentos, bem proporcionados e peludos. Não necessariamente gordos, tem uma atitude de dominação.

Outros personagens frequentes dentro do bloco de carnaval são os **indecisos** e **curiosos**. Esses são considerados por outros participantes do bloco como homens ou mulheres – geralmente heterossexuais – que ainda não se decidiram sobre sua sexualidade e estão abertos à novas experiências.

A ideia de definição do que seria o **cafuçu** seja um pouco complexa. Soares (2012) descreve os cafuçus como homens, geralmente negros, de camadas populares que acentuam a masculinidade com cabelos curtos, roupas justas evidenciando braços e peitorais definidos. Chama-se cafuçu também aquele homem com grande disposição e competência sexual. Eles podem ser rígidos com palavras, mas são doces como amantes - não costumam deixar mulheres ou outros homens “carentes”. Segundo Soares (2012) o cafuçu ainda segue obscuro em sua dinâmica de inserção nas formas de encenação social. Sobretudo porque um homem que seja cafuçu dificilmente se assume cafuçu.

Para falar um pouco sobre as chamadas **sapatonas** ou as mulheres lésbicas que também estão presentes no carnaval de rua carioca, evoco aqui um estudo de Lacombe (2005) sobre a

sociabilidade de um bar no Centro do Rio de Janeiro, onde as clientes se identificam como “entendidas” em sua maioria. As palavras “sapatona” e “sapatão” também são usadas. Porém, é interessante observar como as mulheres lésbicas nos últimos vem se apropriando do termo “sapatona” não só para conjurar uma militância, mas também para acionar uma identidade. E isso pode ser visto – pelo menos Rio de Janeiro – em algumas festas como o Isoporsinho das Sapatão, Velcro e a Igreja Lesbiteriana.

No próximo capítulo veremos, através da autoetnografia empreendida durante o período de carnaval como essas grupos se relacionam entre si e como se articulam de forma a criar novos modos de existência, possibilidades de prazer e formas culturais, bem como administrar conflitos internos e externos dentro de um território/territorialidade que é o bloco de carnaval.

## ESCRITA SAGRADA

*Essa noite não quero saber de conselho.  
Esquece, deixe pra lá! Me arranje um pecado  
quente pra me consolar. Pense bem, que  
depois tem um ano inteiro pra gente pagar!  
(Frevo – Márcia Castro).*

Há muitas versões do mito de Dioniso, mas uma das mais interessantes é a aquela em que sua derrota pelos Titãs, por uma ordem de Hera, é narrada. A história conta que depois da batalha, Zeus então lhe salva o coração, entregando-o a Semele para que fosse gestado. No entanto, Semele, por influência de Hera, pede que Zeus apareça diante dela em sua verdadeira natureza, o que fez com que ela se transformasse em pó diante do Deus. Para salvar Dioniso, o dono do Olímpio, coloca o coração de Dionísio em sua coxa, para que possa ser gestado por ali.

Quando Dionísio nasce novamente, Zeus o entrega aos cuidados de Hermes, que por sua vez o deixa com o Rei Átamas. Para protegê-lo da fúria de Hera, eles resolvem criar Dioniso como se fosse uma menina, para protegê-lo da fúria de Hera (Brandão, 1989). Atribui-se a seu convívio com as mulheres, sua capacidade de transitar pelo universo de ambos os gêneros, visto por isso como um deus andrógino, no sentido de ser capaz de integrar em sua personalidade elementos masculinos e femininos. O duplo nascimento deu a ele a capacidade de articular vida e morte, de ser homem - e também – mulher.

Dionísio é considerado também o deus grego da natureza, da fecundidade, da alegria e do teatro. Inspirador da fertilidade, ele também é chamado de deus da libido e na mitologia romana, seu nome é Baco. Quando pensamos no carnaval, nas suas origens pagãs, é o espírito dionisíaco que sempre é evocado. A alegria, a bebedeira, a euforia, a fantasia, a festa e o festejar, tudo isso se personifica nesta figura mitológica.

Quando penso em Dionísio, não consigo deixar de relacioná-lo com Aurora. Me coloco na fluidez de dois gêneros para entender melhor os blocos do carnaval de rua LGBTQI+ do Rio de Janeiro por uma outra perspectiva. Alternando meu olhar entre a fantasia que criei para viver a experiência da folia e também mapear as formas como as pessoas se relacionam, o que pensam e como se divertem. Passo a ler o carnaval como Aurora, usando artifício da montagem, dentro do espaço que me cabe: o de um homem gay, cis, branco e de classe média. E deixando claro

esse meu lugar, passo a narrar o que foi experienciado durante o período da etnografia (os carnavais de 2017, 2018 e 2019), conjugando territorialidades e subjetividades dentro de um território – o bloco de carnaval – e também seus entre lugares: a estação de metrô, uma lanchonete, um bar, uma praça, um taxi, etc.

É através de procedimentos narrativos e cartográficos que construo a terceira parte deste trabalho. Deixando fluir uma aciona-se “uma potência específica do sensível” (ROLNIK, 2016, p. 12). Quando estou em campo, como Aurora, há uma necessidade de devorar, experimentar, improvisar, construir e criar a partir dos meus interlocutores, baseando-se “nas urgências indicadas pelas sensações, ou seja, os sinais da presença do outro [no] corpo vibrátil” (ROLNIK, 2016, p. 20).

Corpo vibrátil é a capacidade que nossos órgãos de sentidos têm de atuarem em conjunto e que nos permite [...] apreender a alteridade em sua condição de campo de forças vivas que nos afetam e se fazem presentes em nosso corpo sob a forma de sensações. O exercício desta capacidade está desvinculado da história do sujeito e da linguagem. Com ela, o outro é uma presença que se integra à nossa textura sensível, tornando-se assim, parte de nós mesmos. (ROLNIK, 2016, p. 12).

Mergulhando no campo, e me fazendo também personagem da narrativa que pretendia construir, me abri a potência dos afetos e deixei com que o carnaval me afetasse, organizando assim minha capacidade de narrar baseada justamente na vivência de um legítimo folião, não me afastando por nenhum momento daqueles a quem observava. Eu homem gay, branco, cis, estava ali como Aurora para ler e narrar a folia. Com peruca, saía de tule, maquiagem e purpurina, porém também vestida com um olhar antropológico.

No capítulo IX do seu livro *A invenção do Cotidiano*, Certeau abre o parágrafo com uma seguinte citação de Pierre Janet, “O que criou a humanidade foi a narração” (CERTEAU, 2012, p.182). A nossa capacidade de narrar é o que constrói a toda a nossa noção de humanidade, independente da sociedade a qual estamos inseridos. É a partir da capacidade de narrar que passamos a ler o mundo e dar sentido a ele.

A matéria prima da narração, é a própria vida humana, a experiência. De acordo com Walter Benjamin (2017), a narração é um dos meios pelos quais a experienciada tradição é

transmitida – e essa transmissão acontece em grande parte através da oralidade. Escutar e falar é de extrema importância no processo narrativo.

Narrar a experiência do carnaval na perspectiva de Aurora me pareceu uma ideia interessante visto que os atravessamentos, os agenciamentos e até mesmo a própria experiência da folia poderiam ser ditos e escritos por um outro olhar que eu ainda não havia colocado foco. Foram três carnavais vivendo como Aurora: dormindo, acordando, respirando, comendo, bebendo, mijando, festejando, amando, correndo perigo, ajudando e principalmente: observando e relatando.

Grande parte dos diálogos que estão presente neste capítulo e em outras partes deste trabalho estão anotados em um diário de campo que mantive durante todo o processo de pesquisa. Eu adotei o seguinte processo: frequentava os cortejos e ao chegar em casa repassava o que acontecia para o caderno. Muitas vezes, com medo de esquecer alguma passagem ou detalhe, pedia a amigos que me mandassem áudios, fotos e videos como forma de registro de determinadas situações.

O que relato a seguir acontece dentro desse tempo do carnaval, prestando atenção ao que acontece dentro dos blocos analisados e também no que considero como lugares de passagem (ruas, bares, estação de metrô, etc.). Separei em pequenos textos como forma de organizar melhor as ideias em torno das territorialidades e de tantos outros aspectos subjetivos que me atravessaram o olhar durante a grande folia.

### **Aurore-se**

Em uma quinta-feira, quando o Rio de Janeiro já se encontrava em ritmo de carnaval, combinei com alguns amigos de nos encontramos no Catete para fazermos nossa montagem antes de ir para o bloco Minha Luz é de Led. Cada um levou algum adereço que gostaria de usar para compor sua fantasia e juntos íamos criando nossos personagens de acordo com nossas referencias e personalidades.

Enquanto misturávamos os tecidos, penteávamos as perucas e falávamos sobre nossas expectativas do bloco, Raphael – um dos amigos que sempre me ajudou a me montar – me fez uma pergunta capciosa: o que você gostaria ser hoje? Ao qual eu prontamente respondi: estranha?

Como foi falado anteriormente, a Teoria Queer que surge no fim dos anos 1980, nos direciona para o fim dos conceitos de heteronormatividade, homoafetividade, masculino e feminino, e abarca a excentricidade do sujeito em seu modo mais radical. Daí a possibilidade de se aceitarem todas as possibilidades de narrativas que tragam personagens gays, excêntricos ou fora da ordem no que tange à sexualidade, de etnia, de raça como *queers*.

Fizemos uma mistura de tudo: maquiagem, com tecidos improvisando um vestido, sutiã de lantejoulas, tules, luzes de led, coroa de flores e muita purpurina. A intenção era provocar um estranhamento nas pessoas, mas, principalmente, afrontar de alguma forma com uma performance de gênero que fosse o mais feminina possível.



Figura 9: Na sequência de fotos temos o processo de montagem de Aurora; o trajeto até o bloco; e um registro da noite (Fotos: Isabella Lanave)

Esse momento da montagem me leva a pensar nas características rituais que ele possui. De acordo com Turner (1974) o ato ritual é uma manifestação povoada de simbologias e representações que se realiza em um momento fora da realidade cotidiana. Turner define que o ritual se realiza em um momento que é liminar. Em poucas palavras:

Os atributos de liminaridade, ou de *personae* (pessoas) liminares são necessariamente ambíguos, uma vez que esta condição e estas pessoas furtam-se ou escapam à rede de classificação que normalmente determina a localização de estados e posições num espaço cultural. As entidades liminares não se situam aqui nem lá; estão no meio e entre as posições atribuídas e

ordenadas pela lei, pelos costumes, convenções e cerimonial (TURNER, 1974, p.117).

Logo o ritual é realizado de modo que nem o tempo, espaço ou mesmo os indivíduos nele envolvidos são os mesmos da vida cotidiana. Pessoas, tempo e espaço estão sob influência de uma atmosfera simbólica que os ressignifica e transforma seus atributos e status. Quando eu e meus amigos nos reunimos para nos montarmos, antes de sair para algum cortejo, estamos pouco à pouco nos despidendo de nossas personas e moldando nossos corpos para receber novas identidades. É através das roupas, da maquiagem e da própria performance que Aurora vai ganhando espaço e assumindo o controle de um corpo que é preparado para ela.

O corpo queer é aquele que tenta produzir sua subjetividade em meio a uma cultura falocêntrica. Montadas somos corpos rebeldes que apontam a grande farsa heterossexista que insiste em docilizar nossos corpos e moldar nossa subjetividade. Quando peço para abraçar a estranheza, damos um nó na cabeça das pessoas. É muito comum durante o carnaval as pessoas olharem para nós e perguntarem: Você é o que?

A necessidade de nós colocar dentro de um padrão é automática. É homem? É mulher? É travesti? Você é assim o tempo todo? Você é gay? Se você é mulher porque não tirou a barba? Às vezes é muito mais fácil explicar o que é Aurora como uma drag-queen. Mas a verdade é que este é um corpo queer, que concede a si um melhor tratamento sem regulamentação específica acionando em um mesmo lugar diversas referências através do adereço, da maquiagem ou da performance. Isso é o que o Foucault vai chamar de corpo utópico:

O corpo é também um grande ator utópico quando se pensa nas máscaras, na maquiagem e na tatuagem. Usar máscaras, maquiarse, tatuar-se, não é exatamente, como se poderia imaginar, adquirir outro corpo, simplesmente um pouco mais belo, melhor decorado, mais facilmente reconhecível. Tatuar-se, maquiarse, usar máscaras, é, sem dúvida, algo muito diferente; é fazer entrar o corpo em comunicação com poderes secretos e forças invisíveis. A máscara, o sinal tatuado, o enfeite colocado no corpo é toda uma linguagem: uma linguagem enigmática, cifrada, secreta, sagrada, que se deposita sobre esse mesmo corpo, chamando sobre ele a força de um deus, o poder surdo do sagrado ou a vivacidade do desejo. A máscara, a tatuagem, o enfeite, colocam o corpo em outro espaço, o fazem entrar em um lugar que não tem lugar diretamente no mundo, fazem desse corpo um fragmento de um espaço imaginário, que entra em comunicação com o universo das divindades ou com



o universo do outro. Alguém será possuído pelos deuses ou pela pessoa que acaba de seduzir. Em todo o caso, a máscara, a tatuagem, o enfeite são operações pelas quais o corpo é arrancado do seu espaço próprio e projetado a outro espaço (FOUCAULT, 2012, pág 12).

Através do corpo utópico é possível reconhecer a própria existência sem uma identidade fixa, sem ficar preso a binarismos ou uma estética praticada a exaustão por uma heteronormatividade compulsória. Apesar do estranhamento, os corpos queers, as drags, as trans, passam a ser assimilados com mais facilidade justamente por estarmos dentro carnaval. Mais ainda sim, a lógica heteronormativa ainda impera, mesmo dentro de um bloco LGBTQI+, como será visto mais a frente.

### **Não é não**

*Mulher, a culpa que tu carregas não é tua.  
Divide o fardo comigo dessa vez. Que eu  
quero fazer poesia pelo corpo e afrontar  
as leis que o homem criou pra dizer.  
(Ekena – Todxs Putxs)*

“Ir para um bloco de carnaval sozinha, quase meia-noite, seria normal, se eu não fosse mulher. Seria sem medo se, para mim, uma mulher, não fosse um cenário que tem tudo para ser ameaçador. Os homens pela calçada caminham tranquilamente. E eu vou a passos rápidos contando mentalmente os minutos que faltam para eu chegar e encontrar os meus amigos”. Essa é a fala de Aline, uma garota que conheci enquanto caminhava até a Praça Tiradentes, onde estava acontecendo a concentração para o bloco Minha Luz é de LED. Aline, me viu andando pela calçada, saindo da estação de metrô da Carioca, e apressou os passos para me alcançar. O medo de andar sozinha, principalmente vestida com body transparente, a deixava tensa pra fazer sozinha um trajeto de menos de 400 metros.

Eu, como Osmar, nunca havia sentido essa tensão. Mas caminhando com a Aline até a concentração do cortejo, comecei a perceber o quanto era intimidador andar sozinha e montada. O assédio ou importunação sexual é real e vem de todas as formas: assobios, passadas de mão, elogios e em alguns casos chegam a nos seguir pelas ruas com esperança de que a sejamos conivente com o assédio.

Nos carnavais anteriores, a importunação sexual não era tipificada como crime e era punida apenas com multa. Em setembro do ano passado, a lei foi sancionada pelo presidente da

República em exercício, Dias Toffoli. O projeto de lei havia sido aprovado no Congresso no início de agosto.<sup>32</sup>

Em um outro bloco, o Sereias da Guanabara, aconteceram dois episódios de assédio que mostram o carnaval de rua LGBTQI+ está ainda longe de ser um território livre desse tipo de situação mesmo que a própria organização dos blocos esteja empenhadas em combater tais ocorrências.

Passando pela Praça XV, indo em direção ao mergulhão da Marechal Âncora onde o bloco estava concentrado, caminhávamos eu e alguns amigos. Silvia estava no nosso grupo, e estava com uma fantasia de pavão que era composta por um colan preto transparente e algumas penas. Quando chegamos na praça, já próximos do bloco, Silvia retirou uma blusa preta que cobria os seios e ficou só com o colan transparente.

No caminho para Marechal Âncora, havia um bar onde uma meia dúzia de homens tomavam cerveja, apoiados em uma mesa de sinuca. Quando Silvia passou com seu colan preto e os seios a mostra no tecido transparente os homens se juntaram em um coro que ecoava por todo bar: “Peitinho! Peitinho! Peitinho!”. Minha amiga parou indignada por um segundo, mostrou o dedo do meio e continuou seu trajeto.

Já no bloco, uma hora depois do acontecido, um dos homens que estava no bar e que participou do coro constrangedor, veio até o nosso grupo e pediu pra falar com a Silvia. Ele queria pedir desculpas e se ofereceu para pagar uma cerveja como forma de retratação. O que foi recusado por ela. O interessante é que o pedido de desculpas foi feito pelo homem que não olhava nos olhos de Silvia, mas mantinha seu olhar fixo nos seios da garota.

Quando ela recusou a cerveja e pediu que ele seguisse seu caminho, ele veio conversar comigo. Disse que se arrependia do comportamento e queria muito se retratar de alguma forma. Eu disse que tudo bem que se arrependeu e que não precisava se retratar, que poderia simplesmente seguir o bloco. Ele saiu por cinco minutos, voltou com uma cerveja e insistiu para que eu aceitasse. Depois de muito insistir peguei a cerveja, agradei e voltei para ficar perto dos meus amigos.

---

<sup>32</sup> Carnaval 2019 será o primeiro em que o assédio é considerado crime no Brasil. Disponível em: <https://www.huffpostbrasil.com/entry/assedio-carnaval-combater>.

Em um dado momento o bloco começou a andar novamente e a multidão se apertou. Quando olhei para trás, o mesmo homem estava perto do nosso grupo. Ele que antes estava na lateral, deu uma pequena volta e parou atrás de mim, e começou a puxar assunto. Mais uma vez a multidão se espremeu e ele colou seu corpo no meu e começou a passar a mão por debaixo da minha saia. Eu o empurrei e sai pelo outro lado. Não o vi mais depois disso.

Conceitua como assédio sexual como "toda conduta de natureza sexual não desejada que, embora repelida pelo destinatário, é continuamente reiterada, cerceando-lhe a liberdade sexual" (PAMPLONA FILHO, 2006, p. 06). Assim sendo, dentro de um contexto de assédio sexual há sempre os seguinte elementos caracterizadores: a) Sujeitos: agente (assediador) e destinatário (assediado); b) Conduta de natureza sexual; c) Rejeição à conduta do agente; d) Reiteração da conduta.

Aline, Silvia e Aurora. Duas mulheres cis e uma *performer* ou *queer*, como preferir. O que me deixou reflexiva neste dia foi exatamente como o corpo feminino, seja ele performático ou biológico automaticamente se torna público. E como mesmo depois do “não”, nossas vontades continuam não sendo respeitadas. Partindo de categorias como poder e de biopoder, podemos abordar questão do controle do corpo e da sexualidade.

Para Foucault<sup>33</sup>, o poder não é algo que interfere na vida dos indivíduos de cima para baixo, mas sim de forma circular e ascendente. Em determinados momentos os sujeitos estão na condição de exercício de poder e, em outras, submetidos a ele. Sobre o biopoder, é interessante a teorização de Antônio Negri<sup>34</sup> que o enxerga como uma técnica que também tem implicações sobre o controle do corpo do indivíduo como um todo e o controle da população, através de mecanismos que penetram e interferem em todas as esferas da vida social.

Todo o pensamento ideológico, historicamente construído, nas mais diferentes épocas, sempre serviu aos mecanismos de controle do corpo e da sexualidade da mulher. E estendendo isso para dentro do tempo do carnaval é possível entender como essa práticas ainda são presentes mesmo dentro de um contexto festivo, que celebra principalmente as potências do corpo. Mas a pergunta que fica aqui é: o corpo de quem é celebrado? E qual o corpo merece ser respeitado?

---

<sup>33</sup> FOUCAULT, Michel. Em defesa da sociedade. Curso no Collège de France (1975-1976), p.299.

<sup>34</sup> NEGRI, Antonio; HARDT, Michael. Império. Rio de Janeiro/ São Paulo: Ed. Record, 2001 p.43.

O machismo intrínseco nos processos diários deixa os homens cegos quanto a sua masculinidade tóxica e abuso de poder. Mesmo com todos os avisos, com todo “não é não”, o homem ainda acha que tem algum tipo de direito ou passagem sobre o corpo feminino. E não é somente homens heterossexuais. Em um outro bloco, o Vyemos do Egyto pude perceber alguns casos de assédio praticados por homens gays contra mulheres tanto cis quanto trans. O discurso praticado é que o fato de não haver o interesse sexual nessas mulheres, eles poderiam tocar em seus corpos pois é “brincadeira”.

Inclusive esse tipo de situação foi relatado por uma frequentadora do bloco enquanto estávamos parados em um bar da Rua do Ouvidor:

*“Eu sempre adorei seguir esse bloco mais esse ano tudo foi muito problemático. Vamos começar pelo fato de que aqui só tem homem e esse homens não respeitam ninguém. A gente vem bloco de viado porque quer ficar em paz, se divertir sem ter alguém puxando nosso braço ou tentar agarrar a força. Agora, dessa vez, eu tive que me preocupar mais com as bichas do que com o resto. Vou pegar uma cerveja, vem uma mão no meu peito. Vou descer a escada, alguém aperta minha bunda. Vou fazer xixi, os caras para ficar me olhando. Tá difícil esse ano!”<sup>35</sup>.*

O machismo enquanto sistema ideológico, oferece modelos de identidade tanto para o elemento masculino quanto o feminino (Drumont, 1980). A crença arraigada do masculino como o espaço da iniciativa, do poder e da imposição da vontade, fazendo a associação de dois planos, o da sexualidade e o da sociabilidade. O machismo constitui então um sistema de representações-dominação que utiliza o argumento do sexo, mistificando assim as relações entre homens e mulheres, reduzindo as sexos hierarquizados, divididos em polo dominante e dominado.

Com o nome “Folia sim. Assédio não”, um material, em 16 páginas, foi distribuído pela organização do bloco feminista Mulheres Rodadas, composto por orientações às mulheres sobre a legislação vigente e em como proceder em caso de “beijos forçados” e “passadas de mão”. Segundo levantamento do Instituto de Segurança Pública do Estado do Rio de Janeiro (ISP) aponta que, em 2016, as mulheres representaram 93,3% das vítimas de assédio sexual e de 91%

---

<sup>35</sup> Relato de uma foliã do bloco Vyemos do Egyto, 2016.

nos casos de importunação ofensiva ao pudor. Os casos geralmente acontecem em ambientes públicos, como ruas, bares, transporte coletivo ou no ambiente de trabalho<sup>36</sup>.

Uma outra situação que mostra como machismo e homofobia andam juntos, foi a que eu vivenciei saindo de um bloco. Peguei um taxi saindo da Lapa até Copacabana e no trajeto vim conversando com o motorista. Quando estávamos nos aproximando do destino, pedi a ele que parasse antes porque me ocorreu que ainda não havia almoçado. Ele tirou a máquina para débito e a mesma não fazia a leitura do cartão. Sugeri que fossemos até um caixa 24 horas, e lá o único caixa que havia no lugar não funcionava. Retornei ao taxi e pedi que fossemos a uma agência. O homem simplesmente começou a me ameaçar. E de todas formas queria que eu o pagasse ali mesmo, sugerindo várias vezes que eu deixasse meu celular. Eu disse que poderíamos ir a uma agência e que ele teria o dinheiro da corrida.

O que ele falava repetidas vezes que eu estava enganando. Visivelmente desequilibrado, ele cortava os carros e acelerava sem necessidade. Em um dado momento, eu aproveitei que ele parou em um sinal e desci do carro. Eu corri até a próxima esquina e pude escutar ele gritando um “Pega ladrão!”. Ninguém me parou pelo caminho.

Depois de sair da Nossa Senhora de Copacabana, fui caminhando pela Orla tranquilamente. Com meu tenis em uma mão, e um salgado na outra, um grupo de quatro policiais me param. Um deles, Tenente Victor, me disse que eu estava sendo acusada de ter roubado um taxista.

Lá fui eu explicar o ocorrido. Acrescentei o fato de que desci do taxi porque fiquei com medo e que minha integridade física estava em risco no momento, visto que o motorista estava ligeiramente alterado. Expliquei também que tentei por muitas vezes quitar meu débito e que ele mesmo não aceitou.

O policial visivelmente constrangido com a situação, disse que história contada foi outra, mas que acreditava na minha versão pela calma com que eu estava relatando. Perguntou se para resolver a história, eu poderia ir até a agência mais próxima sacar o dinheiro e pagar taxista. Tudo foi feito em menos de quinze minutos.

---

<sup>36</sup> Mulheres querem distribuir 2 mil cartilhas contra assédio no carnaval. Disponível em: <https://extra.globo.com/noticias/mulheres-querem-distribuir-2-mil-cartilhas-contra-assedio-no-carnaval-23444530.html>.

Um dos policiais disse ao homem que uma pessoa que não fosse honesta jamais voltaria alí e que visto estado dele quando, abordou os policiais, ele estava claramente alterado. E eu fiquei imaginando como essa história poderia ter acontecido de forma diferente caso eu não estivesse como Aurora. O motorista tentaria me intimidar? Qual o tratamento que a polícia iria me dispensar? E se eu fosse uma pessoa negra por exemplo, qual seria o desfecho dessa história?

Ao final fui dispensada pelo policial me chamando pelo feminino e desejando um “*Boa tarde, senhora*”.

### **Afeminada**

*Ei, psiu, você aí, macho discreto  
Chega mais, cola aqui  
Vamo bater um papo reto  
Que eu não tô interessada no seu grande  
pau ereto  
Eu gosto mesmo é das bixas, das que são  
afeminadas  
Das que mostram muita pele, rebolam,  
saem maquiada.  
(Enviadescer - Linn da Quebrada)*

Muitos dos blocos que inseridos nessa pesquisa não se consideram exclusivamente LGBTQI+, porém é evidente a procura desse público por esses blocos seja por suas temáticas, ou pela música. Mas ainda assim é possível observar nesses espaços que há uma intensa disputa entre as pessoas que frequentam esses blocos com a finalidade de marcar território e afirmar suas identidades.

A masculinidade e corpo são formas de marcar essas identidades e produzir territorialidades. Durante o bloco Bunyotos de Corpo, uma cena interessante acabou acontecendo. Estávamos todos já no final do bloco que tem como temática principal a malhação, ou seja, as pessoas vão com roupas de academia e fazem exercícios durante o cortejo ao som de muita música dos anos 80.

O Bunyotos de Corpo, pela primeira vez, rompeu com seu trajeto habitual pelas ruas do centro do Rio de Janeiro e fez seu cortejo no entorno do estádio do Maracanã, na Zona Norte. Esse deslocamento permitiu com que muitas pessoas que morassem na região também participassem da folia oitentista, ostentando suas roupas de malhar.

Quando estava saindo observei que havia um grupo de homens gays, todos brancos, malhados e com uma performance de gênero masculina, apontando e rindo para um outro garoto, negro, gordo e afeminado. Enquanto os primeiros estavam fantasiados como jogadores de futebol, o outro – feito de motivo de riso – estava com uma legging colorida, um cropped verde limão e uma peruca da mesma cor da blusa. Incomodado com a situação que já parecia durar bastante tempo, o garoto foi até a roda perguntar o porquê de ser motivo de chacota. Foi quando um dos garotos da roda respondeu: “Acho que você não entendeu o nome do bloco. É bonito de corpo”. Ao ouvir tal resposta o outro garoto, sem graça, virou as costas e sumiu no meio da multidão.

As ciências biomédicas em defesa da “saúde” ocuparam o lugar deixado vazio pelos discursos religiosos, filosóficos e morais do mundo contemporâneo. Orientadora de uma variadíssima indústria do corpo, ainda em expansão no Brasil, cujos imperativos em nome da vida, da felicidade e da saúde conquistam o mercado atual. Para Sant’Anna o corpo é:

Território tanto biológico quanto simbólico, processador de vitalidades infindáveis, campo de forças que não cessa de inquietar e confrontar, o corpo talvez seja o mais belo traço de desassossego e de prazeres, o corpo de um indivíduo pode revelar diversos traços de sua subjetividade e de sua fisiologia, ao mesmo tempo escondê-los (Sant’Anna, 2001, p. 3).

A partir do momento em que o grupo coloca o seu próprio corpo como bonito e desejável e deixando bem claro que o do outro não é, muito diz como essas pessoas percebem a si mesmos e os outros. Charles Taylor (2000) fala sobre a identidade e a questão do reconhecimento. Ele nos diz que a nossa identidade é formada,

Em parte, pela existência ou inexistência de reconhecimento e, muitas vezes, pelo reconhecimento incorreto dos outros, podendo uma pessoa ou grupo de pessoas serem realmente prejudicadas, serem alvo de uma verdadeira distorção, se aqueles que os rodeiam refletirem uma imagem limitada, de inferioridade ou de desprezo por eles mesmos (TAYLOR, 2000, p. 45).

Por isso ele argumenta que o não reconhecimento ou o reconhecimento incorreto pode afetar negativamente o indivíduo, bem como ser uma forma de agressão, ao reduzir a pessoa a uma maneira de ser que é falsa, distorcida, e que restringe a sua real potencialidade. Taylor também diz o reconhecimento incorreto não implica só uma falta do respeito devido. Ele pode também marcar as suas vítimas de forma cruel, subjugando-as através de um sentimento

incapacitante de ódio contra elas mesmas. Por isso, o respeito devido não é um ato de gentileza para com os outros. É uma necessidade humana vital (Taylor, 2000).

O Bunyotos de corpo é um bloco que busca através da paródia e do deboche provocar o riso e questionar a ideia de culto ao corpo. No caso da cena narrada acima, é perceptível que o grupo que praticava uma espécie de bullying, não entendeu a premissa do bloco de que todos os corpos são perfeitos e merecem ser celebrados, desejados e expostos.

Em outros dois blocos, o Vyemos do Egyto e Bloquete, uma situação um tanto parecida incomodou muita gente que frequentava tanto o cortejo que tem como tema o Egito e seus elementos, quanto bloquinho de música pop que sempre arrastou muitos LGBTQI+ pelas ruas de Botafogo. As edições no carnaval de rua Rio de Janeiro em 2017 e foi marcada por uma discussão intensa entre os foliões nas redes sociais dos dois blocos. De um lado, uns acusavam os cortejos de terem perdido sua essência, de não tocar as músicas propostas e de ter virado um reduto de “homens gays padrão” ou padrãozinhos. Do outro, esses que se consideram como “padrãozinhos” justificavam que o bloco estava excelente e quem se sentiu desconfortável é porque tinha inveja do corpo deles. Segue alguns comentários da página oficial do Vyemos do Egyto<sup>37</sup> e também do Bloquete<sup>38</sup>:

*“Vim de Minas pra sentir aquele clima egipicxs... Parecia uma balada hetero para homens que beijam rapazes. Num dado momento comecei a ouvir algumas músicas que me lembraram o ano passado”.*

*Senti falta das músicas incríveis, das pyramedes que amo e do nosso mestre de cerimônias.... ok bloco parado, ok bloco lotado, ok bloco barbie, ok tudo. Agora, vamos fazer outro pra lavar a alma? Como nos velhos tempos?*

*“Poderiam mudar o nome do Vyemos do Egyto para Vyemos da Smart Fi, né? Todos os viados eram brancos, como mesmo corte de cabelo e o mesmo padrão de corpo! Puxado”.*

*"Teve uma hora que eu achei que era flashmob da Smart Fit".*

*"Achei bem fábrica da Mattel".*

---

<sup>37</sup> <https://www.facebook.com/vvimosdoegyto/posts/1855357644706577>

<sup>38</sup> <https://www.facebook.com/events/1072952712809908/>



*"Amiga teve uma hora que eu dei um grito porque achei que um cara tava beijando o gêmeo dele".*

O fato é que por serem um bloco LGBTQI+ ou amplamente frequentado por esse público, esses cortejos deveriam em tese ser um lugar onde todos pudessem se sentir acolhidos e à vontade. O que gerou desconforto em muita gente foi o fato de que pela primeira vez se viu aplicado ao bloco de carnaval uma lógica que até era vivenciada apenas nos aplicativos de encontros como Grindr, Scruff ou Hornet: o culto ao “macho, discreto e fora do meio gay”.

É sempre bom lembrar que não foram os “machos, discretos e fora do meio” que, do aparente conforto de seus privilégios e sua discricção que conquistaram os direitos que hoje beneficiam a comunidade LGBTQI+. Pelo contrário, foram as bichas, as afeminadas, as pocs, as travestis, as sapatonas, as pintosas que se expuseram, sofrendo todo impacto da discriminação, mas abrindo os caminhos para nossa cidadania ainda incompleta.

Há uma rejeição as afeminadas entre os próprios gays que valorizam os sujeitos que conseguem imprimir uma masculinidade e virilidade mais próxima à dos denominados/classificados homens hétero e cissexuais nesse processo relacional entre os próprios gays, a masculinidade serve de salvo conduto para que o oprimido se transforme em opressor.

Podemos intuir que, quando esses homens gays que se circunscrevem dentro de um padrão e evocam para si status de machos”, eles não estão se opondo necessariamente apenas à feminilidade ou corpo diferente do seu. Na realidade, eles se contrapõe igualmente a uma feminilidade específica: a da bicha, da efeminação (BRAZ, 2010). Essa rejeição é operada a partir de quaisquer atributos – corporais, gestuais, comportamentais ou emocionais – que possam ser conjugar tanto o estereótipo da bicha, em seu exagero, quanto ao que é comumente atribuído ao lugar da mulher.

No meio de todos aqueles homens, eu como Aurora era mais uma vítima da oposição dos “machos” à efeminação. Um gay montado, vestida com um body dourado, uma peruca preta e muita maquiagem - um corpo estranho entre tantos corpos padrão. Bourdieu (2000) denomina “dominação masculina” como uma violência simbólica, insensível e invisível às suas vítimas e que é tomada como uma arbitrariedade cultural e natural ao mesmo tempo.

Esse fato também nos leva a considerar que no carnaval, apesar do que apregoado pela teoria romântica da festa, a inversão não é algo amplamente praticado, visto que os preconceitos, as regras e outras tantas normas estruturantes ainda resistem ao tempo da folia. O correto aqui seria falar sobre subversão, de borrar as margens ou fronteiras dessas estruturas dominantes.

### **Flerte revival**

*Nossa bunda bate no  
chão, e o tal dos moleque  
se anima  
Rebola com o copo na  
mão, as menina bem  
feminina*

*(Mulher Pepita)*

Tanto gays afeminados, como as *drag queens*, com todo a seu deboche, irreverência e visual espetacular, entram em um questionamento sobre as normas de uma heterossexualidade dominante que só compreende a existência de duas formas de identidade sexual, a masculina e a feminina. (BUTLER, 2010). Sobre este aspecto, Louro acredita que, ao criarem os seus corpos “femininos”, corpos espetaculares, teatrais, as drag queens façam uma intervenção no sistema de gênero binário. Ela faz o seguinte apontamento:

A drag assume, explicitamente, que fabrica seu corpo; ela intervém, esconde, agrega, expõe. Deliberadamente, realiza todos esses atos não porque pretenda se fazer passar por uma mulher. Seu propósito não é esse; ela não quer ser confundida ou tomada por uma mulher, a drag propositalmente exagera os traços convencionais do feminino, exorbita e acentua marcas corporais, comportamentos, atitudes, vestimentas culturalmente identificadas como femininas. O que faz pode ser compreendido como uma paródia de gênero: ela imita e exagera, aproxima-se, legitima e, ao mesmo tempo, subverte o sujeito que copia. [...] A drag-queen repete e subverte o feminino, utilizando e salientando os códigos culturais que marcam esse gênero. (LOURO, 2016, p. 86).

É sempre bom lembrar que nem todo homem vestido de mulher no carnaval é drag queen, travestis ou transformistas, nem tampouco estão necessariamente vinculados às práticas da subcultura gay. Como escreve Green (2000, p.340), “travestir-se durante o carnaval,

contudo, não significava necessariamente que aqueles que praticassem essa transgressão de gênero eram homossexuais ou coniventes com o homoerotismo.”

Vestir-se de mulher não quer obrigatoriamente dizer que as regras de masculinidade e feminilidade sejam suspensas. Muitas vezes o fato de um homem estar vestido de mulher serve como forma de marcar uma virilidade e até mesmo fazer piada com o feminino. Mas quando esse feminino é abraçado de uma forma contundente, sem a intenção de fazer riso ou piada, isso pode provocar algumas reações interessantes.

Já era quase cinco horas da tarde e não havia comido nada. Estamos na Cinelândia, esperando as coordenadas de onde sairia um bloco novo chamado Transpira. Este bloco seguia mesma lógica dos demais: soltava o endereço da concentração pouco antes do horário, seguia por um caminho que não era previamente divulgado e contava com a ajuda da bananobike para fazer o som do cortejo.

Enquanto esperávamos as informações, resolvi entrar no Mc Donalds da Cinelândia para procurar algo antes de seguir o bloco. Quando entrei, logo nas mesas que se localizam na próximo a entrada, uma mulher ajudava uma garotinha de aparentemente uns seis anos a se limpar depois da refeição. A menina me olhou com interesse e comentou alguma coisa com a mãe, enquanto eu seguia até o caixa. Passado um cinco minutos, a mulher me aborda em tom solene:

- *Olá, tudo bem?*

- *Desculpa incomodá-la, mas é que minha filha adorou sua fantasia.*

A menina um pouco tímida me olha fixamente e pergunta:

- *Você é menino?*

- *Não. Eu sou uma sereia!*

- *É a Ariel?*

- *Eu sou uma prima dela, Aurora.*

A mãe rindo sem graça me pergunta se poderia tirar uma foto minha com a garotinha. Atendo prontamente. Ela me agradece e sai pela porta.

As drags têm saído dos espaços exclusivamente LGBTQI+ para executarem performances em variados e diversos ambientes de socialização. Segundo Turner (1987), a performance é uma forma dos seres humanos se comportarem; é algo relacionado à experiência humana. A performance é vista por ele como um exercício lúdico. A performance dinamiza o rito e é um evento que se realiza com atores sociais que tentam persuadir as pessoas. Assim, os atores performáticos têm o potencial, por intermédio deles mesmos, de subverter e transformar o *status quo*.

Quando a garota se interessa pela minha fantasia, ao invés de impedir que ela fale comigo, a mãe a levou até mim para que ela pudesse matar sua curiosidade sobre quem eu era. Esse tipo atitude mostra o quanto um drag queen pode ser lida como um personagem natural dentro de uma rede de fastfood dentro do carnaval, afinal ali havia outras tantas pessoas também fantasiadas.

Em um outro momento – voltando para casa as seis horas da manhã de uma sexta-feira antes do carnaval – resolvi pegar o metrô como uma forma mais rápida de chegar em casa. O trajeto entre a estação Carioca e a General Osório, neste horário é feito principalmente pelas pessoas que trabalham ou estudam na Zona Sul da cidade.

Quando as portas do metrô se abriram, e eu entrei dentro da composição de linha 1, todos os olhares se voltaram para aquele corpo purpurinado e afeminado. Uns olhavam estranhamento, reviravam os olhos ou com uma cara de decepção. Outros olhavam com interesse e fingiam que não olhavam quando nossos olhares se cruzavam. Já outros riam, apontavam e perguntavam em tom de deboche “É menino ou menina?”.

O fato é que quando me apresento como Aurora muitas pessoas ficam um pouco desconsertadas tentando entender “o que eu sou”. Em uma edição do Bloco Bunyotos de Corpo, dessa vez na Praça Tiradentes, não havia banheiros disponíveis. O mais próximo era o de um bar chamado Frango Diplomata e o dono não se importava de usarmos o banheiro. O banheiro era individual, mas havia um masculino e um feminino. Eu, mesmo como Aurora, sempre peguei a fila do banheiro masculino com medo de entrar em conflito com os garçons, como já aconteceu em outros estabelecimentos.

Enquanto estava na fila, um rapaz de aproximadamente uns 25 anos, chamado Rodolfo, começou a conversar comigo. Quando estávamos próximos de chegar a minha vez na fila, ele perguntou se poderia esperá-lo pois gostaria de conversar mais. Eu esperei.

Um dos estudos mais famosos sobre a emissão de comportamento não-verbal durante o cortejamento amoroso foi realizado pelo etnólogo Eibl-Eibesfeldt (1971). Utilizando uma câmara filmadora com lentes laterais disfarçadas para que as pessoas não percebessem que estavam sendo filmadas, ele encontrou o mesmo padrão sequencial no comportamento de flerte em diferentes.

Segundo Eibl-Eibesfeldt um destes sinais básicos e aparentemente universais, tanto masculinos, quanto femininos, é ficar próximo da pessoa cortejada sem provocar temor e indicar que o cortejador pode aproximar-se sem medo. Por um segundo, eu entendi que Rodolfo não estava apenas conversando comigo, mas que tinha um interesse a mais. A minha preocupação era: será que Rodolfo sabia que eu não era Aurora 24 horas?

Mais alguns minutos de conversa, ele se aproxima e me beija. Eu o beijo de volta, ele para, olha no fundo dos meus olhos e me pergunta: “Você não vai me roubar, não é?”. A pergunta na hora não fez muito sentido, mas depois eu fui entender. A região da Lapa e do Centro é também conhecida como famosa área de prostituição de travestis e transexuais do Rio de Janeiro e também a inúmeros casos de furtos praticados por elas e suas gangues naquela área.

Ao me conhecer em um bar da região central da cidade, Rodolfo fez todas as conexões entre os estereótipos já conhecidos sobre as meninas da região. Praticar roubos e furtos por parte de travestis é um assunto pouco discutido em estudos sobre esse segmento Garcia (2008) fez um estudo sobre um grupo de travestis de São Paulo, que diziam que este era um recurso comum em praticamente todas as grandes cidades brasileiras, consequência do processo de pauperização pelo qual muitas delas passavam.

Isoladas de outros grupos sociais, sem relações de apoio, sem reservas financeiras adequadas para os períodos de menores ganhos, se dessa estratégia para possibilitar a satisfação, na maior parte das vezes, de necessidades imediatas, como alimentação e moradia.

Eu tive que explicar durante um bom tempo que não era uma travesti, que não iria roubá-lo e que não cobraria pelo tempo que estávamos ali conversando. Rodolfo só conseguiu se

desfazer de toda tensão depois que conheceu meus amigos, que veio nos acompanhar de volta ao bloco que ainda estava acontecendo na praça.

### **Protegida**

*Mãe, pode ficar despreocupada  
Sua filha tá protegida aqui  
Mãe, pode ficar despreocupada  
Que a rua vai  
A rua vai me proteger (Jão – A RUA)*

Uma das vantagens do carnaval de rua do Rio de Janeiro é a possibilidade de sair de um bloco e parar em outro com muita facilidade. As vezes a agenda de blocos – seja oficial, secreto ou não-oficial – pode ser conflitante. Isso nos coloca em uma posição de ter que escolher entre um cortejo ou outro que talvez esteja acontecendo ao mesmo tempo.

No domingo antes do carnaval é comum que três blocos coloquem seus foliões na rua em horários muito próximos: Fogo e Paixão, Bloco da Preta e Boi Tolo. O primeiro não é considerado um bloco LGBTQI+, tão pouco tem uma grande adesão deste público, mas é um bloco amplamente frequentado por uma galera moderninha e poderia até ser considerado com *gay-friendly*. Já o Boi Tolo também um bloco queridinho entre os jovens do Rio de Janeiro e é considerado como um “bloco infinito”. Descentralizado, ele pode ocorrer simultaneamente em diversas zonas da cidade e sempre acaba se misturando com outros cortejos que vão se incorporando e percorrendo as ruas da cidade. Por fim, o Bloco da Preta é um dos blocos que acontecem no sábado que tem uma grande adesão do público LGBTQI+ que vem principalmente das áreas periféricas do Rio de Janeiro. É considerado uma das maiores concentrações de pessoas do carnaval carioca, arrastando multidões pelo Centro da cidade.

Acordamos cedo, colocamos nossas fantasias e pegamos o metrô até a estação Carioca do metrô para dali ir caminhar até o Largo São Francisco, onde estava acontecendo o Fogo e Paixão. O plano era ficar no bloco até umas onze horas da manhã e depois seguir o Boi Tolo onde estivesse.

Por algum motivo, do qual não me lembro agora, acabamos encontrando o Bloco da Preta, que já se encontrava na metade do trajeto na Avenida Presidente Vargas. A música estava boa, já tínhamos começado a beber caipirinhas, então resolvemos ficar por ali. Em um dado

momento, começamos a interagir com um grupo de meninas lésbicas que vieram de Nova Iguaçu.

*- Podem ficar de boa aqui. É todo mundo sapatão! Uh, é sapatão! Uh, sapatão!*

Elas nos abraçavam, ofereciam bebidas, improvisavam passos de dança e até nos alertavam sobre possibilidades furtos:

*- Olha lá, aquele moleque toda ali perto sua amiga. Tá doido pra passar a mão num celular!*

*- Não dá mole. Fica de olho nessa pochete!*

Continuamos nosso percurso junto a elas por um bom tempo, até que resolvemos parar em bar para comprar bebidas e usar o banheiro. Foi nesse momento que Tiffany uma travesti andarilha que vive circulando pelas ruas da Lapa apareceu na nossa mesa. Já havíamos nos cruzado em algumas festas nas praças da cidade. Pedia um trocado, um cigarro ou bebida e sumia na multidão.

Dessa vez, pela primeira vez, ela me pediu comida. Eu perguntei o que ela queria comer, ela disse que um salgado estava bom e, se não fosse abusar, queria um refresco também. Comprei, puxei uma cadeira e ela se sentou a mesa conosco. Ela comeu o salgado, tomou o refresco, respirou fundo e disse:

*- Estava precisando disso! Tô andando sem parar desde ontem.*

*- Tem que descansar um pouco. Ninguém aguenta andar o dia todo.*

*- Mas eu preciso, né.*

*- Entendo.*

*- Você é muito linda. Eu tenho aqui um lenço vermelho que vai combinar muito com você. Aqui, é um presente.*

*- Não precisa, Tiffany. Pode guardar seu lenço. É lindo, mas não posso aceitar.*

*- Vai aceitar sim! Onde já se viu recusar presente de travesti? Posso colocar em você?*

*- Pode, claro!*

*- É bonita essa cor, né? Amo esse vermelhão de Pomba Gira... Tá aí, agora você tá protegida na rua. Bom carnaval!*

Quando vi Tiffany desaparecendo mais uma vez no meio da multidão, comecei a lembrar de Madame Satã. Este é um personagem da rua. Negra, periférica, não dada a binarismos, agressiva e voraz. Satã era dona das ruas boêmias do Rio de Janeiro. Andava sem medo por cada beco e viela. Pelo contrário, era ela quem colocava medo nas pessoas. Tiffany parece ser inofensiva, mas imagino que deve ter passado inúmeras situações de perigo. E já que não pode contar com a força física, como Madame Satã tinha, ela usava o dispositivo da fé como forma de proteção.

Pombagira, cultuada nos candomblés e umbandas, é um desses personagens muito populares no Brasil. Sua origem está nos candomblés, em que seu culto se constituiu a partir de entrecruzamentos de tradições africanas e européias. Pombagira é considerada um Exu feminino. Exu, na tradição dos candomblés de origem predominantemente iorubá (ritos Ketu, Efan, Nagô pernambucano) é o orixá mensageiro entre os homens e o mundo de todos os orixás. Já a Pombagira trata dos casos de amor, protege as mulheres que a procuram, é capaz de propiciar qualquer tipo de união amorosa e sexual. Tiffany foi buscar na Umbanda, mas especificamente na Pomba Gira, as forças para caminhar pelas ruas do Rio. Um lenço vermelho, a cor da entidade, é o suficiente para proteger do mal.

Saímos do bar e passamos pela Praça XV, logo ao lado no Arco do Teles, estava acontecendo um bloco “espontâneo”, as pessoas estavam chegando de outros cortejos e se reuniram em volta de uma caixa de som. Quando perguntei se ali era a concentração para o Boi Tolo, um garoto me respondeu: “Aqui é o CarnaPoc!”.

Foi aí que eu comecei a perceber melhor quem é que estava no tal CarnaPoc. Havia muitos gays afeminados, com seus shorts curtos e cabelos descoloridos, improvisando coreografias da Anitta; havia muitas pessoas não-binárias e de tempos em tempos alguém pegava o microfone para provocar a multidão “Eu quero saber cadê as bichas Penha!”. “Agora eu quero ouvir as afrontosas de São Gonçalo”. “Tem viado do Cachambi aqui?”. E toda hora os braços se levantavam sempre acompanhado de um coro de gritos.

Ficamos por ali mais um tempinho, dançando e bebendo com as POCs. Em um dado momento um grupinho de garotos, malhadinhos e todos vestidos de índio, pararam ao nosso



lado para comprar cerveja. Um deles cutucou o outro e disse: “Nossa, isso parece o Bloco da Preta!”. No que o outro respondeu: “Favela em peso, vamos sair daqui”.

É interessante observar como as identidades são marcadas. As próprias POCs reivindicaram para si um espaço dentro do carnaval. Improvisaram ali no Arco do Teles, depois do Bloco da Preta, o seu próprio bloco. Os outros garotos, em um grupo reduzido, se sentiram desconfortáveis com a folia das afeminadas periféricas e partiram em busca de uma outra folia que lhes fosse atrativa.

### **Calçada da Batalha**

*Eu vou te dar amor  
Não vou vender amor  
(Tereza – Calçada da Batalha).*

Sempre presente nas fantasias de carnaval, o tema "Egito" aparece principalmente representado pelos antigos reis desse período, os Faraós e Cleópatras. Quando o manifesto Saymos do Egyto resolveu colocar seu próprio bloco na rua – depois que o Vyemos do Egyto se recusou a fazer seu cortejo pelas ruas do Rio de Janeiro – algumas cenas interessantes aconteceram.

O bloco teve sua concentração em largo na lateral do teatro João Caetano, em frente ao Real Gabinete Português de Leitura, no centro do Rio de Janeiro e adentrou a madrugada da Quarta-feira de Cinzas, reunindo foliões animados. O Saymos do Egyto se considera um bloco LGBTQI+ e na sua estreia conseguiu reunir uma multidão ávida por curtir o último dia do carnaval.

A princípio, confesso, este era um bloco que eu gostaria de pesquisar. O Saymos do Egyto surgiu em meio a várias polêmicas e me parece uma cópia do outro bloco que tinha a mesma temática. Mas, depois da insistência de alguns amigos, resolvi descer até a concentração e observar de perto aquele novo movimento.

Era evidente a presença do público LGBTQI+ no evento. Mas havia ponto de concentrações de cada um desses públicos. Perto das caixas de som, ficavam os chamados padrõezinhos, todos descamisados, bebendo Skol beats e alternando entre beijos triplos e passos de axé. Mais próximo ao Real Gabinete Português, as drags se concentravam, improvisando

movimentos sensuais e fazendo um poste de luz de pole dance. Do lado oposto, havia um grupo de homens peludos, gordos, que facilmente poderiam ser identificados como ursos. Em menor número, havia pequenos grupos de meninas lésbicas, carregando seus isopores com bebidas e alguns casais heterossexuais que se beijavam freneticamente e que pareciam ter encontrado o bloco por acaso já que estavam com outras fantasias.

O interessante deste cenário era observar que esses grupos pouco interagiam entre si. Talvez as drags eram as que mais tinham entrada em outros grupos. Por vezes vi algumas entrando no meio da multidão, fazendo desfiles e dando selinhos nas pessoas que elogiavam suas roupas ou maquiagem. Outro ponto que observei e isso se repetiu na edição seguinte, dessa vez na Rua do Mercado, é apesar do Egito ser um lugar habitado pelo povo preto, a sua versão carioca contavam com pouquíssimos negros na folia. De fato, a grande maioria das pessoas negras no recinto eram os vendedores ambulantes que ali trabalhavam.

Sobre os vendedores ambulantes, o Saymos do Egyto se envolveu em uma polêmica nas redes sociais, o que fez com que vários blocos do carnaval de rua do Rio de Janeiro também se posicionarem. Em um post sobre a falta de Skol Beats no bloco, o perfil oficial do Saymos do Egyto fez o seguinte comentário “*Skol Beats está em falta em fornecedor, camelô em sua maioria trabalha com carga roubada*”<sup>39</sup>. Em nota a organização do bloco disse que a opinião expressa foi de um estagiário e que não representa o Saymos do Egyto pensa sobre os camelôs.

Depois desse episódio vários blocos passaram a fazer um convite aberto aos camelôs para que participassem dos cortejos, inclusive pedindo aos foliões que consumissem sem receio o produto vendido por eles. Os vendedores ambulantes são figuras que estão presentes em todos os blocos e inclusive estabelecem inúmeras relações positivas com os foliões.

Como Aurora, tive a oportunidade de conhecer um casal de vendedores no bloco Minha Luz é de LED. Sônia e Cláudio têm três filhos, um deles – o mais velho de 19 anos - inclusive assume um terceiro carrinho de bebidas que eles arrastam pelos blocos de carnaval e outros eventos que acontecem na rua. Sempre muito simpáticos, toda vez que nos encontramos, Sônia faz questão de me dar um abraço e perguntar qual é a minha fantasia da noite. Outro ponto interessante, é que sempre me tratam no feminino e me apresentam as outras pessoas como

---

<sup>39</sup> [https://www.facebook.com/alice.lopes.73997/posts/2327215064009418?hc\\_location=ufi](https://www.facebook.com/alice.lopes.73997/posts/2327215064009418?hc_location=ufi)

Aurora. Depois de um ano inteiro nos encontrando em diversos blocos, Claudio me perguntou enquanto eu o ajudava a colocar mais cervejas dentro do isopor:

*- Aurora, qual que é seu nome?*

*- É Osmar.*

*- Que diferente! Mas vou continuar te chamando de Aurora.*

A minha amizade com Sônia e Claudio fez com que eu recebesse outro tratamento pelos ambulantes que estão no carnaval. Muitas vezes, querendo demonstrar que confiam em mim, eles entregam as maquininhas de cartão para que eu mesmo passe o valor de cerveja que estou comprando. Outras vezes, se utilizam da minha figura para ajudar nas vendas:

*- Aurora, ajuda a vender aqui. Chama o povo para beber!*

E lá vou eu, chamando as pessoas que passam em frente aos carrinho para comprar bebidas. Fico ali uns vinte minutos, e aviso que vou voltar para o bloco.

*- Aqui menina, toma uma cerveja de presente por ter me ajudado aqui.*

## RESSUSCITA!

Chegamos ao fim dessa pesquisa alertando para o caráter aberto que ela apresenta. Este trabalho é baseado na importância da narrativa, do narrar, do contar histórias – uma forma única de falar da experiência humana, de partilhar essa experiência e encontrar nela sentido. Sendo assim, as histórias estão sempre presentes para serem contadas. Em razão do pouco tempo disponível muitas discussões foram condensadas para que pudéssemos compreender melhor o campo. O que foi trabalhado nestas páginas já passou, está registrado, mas há ainda um potencial enorme de análises múltiplas dentro do carnaval e dos blocos de rua LGBTQI+.

*Segunda eu tô linda, na quarta eu sou cinza: uma autoetnografia no carnaval de rua LGBTQI+ do Rio de Janeiro* é um pesquisa que buscou trabalhar com algumas particularidades dos blocos de rua da folia carioca. Logo de início, partimos das motivações subjetivas que me levaram a construir Aurora, personagem que me ajudou a atravessar o carnaval e com a qual registro toda essa pesquisa. A partir de Aurora passamos a refletir sobre o que é ser e estar drag queen e como isso se alinha com a performance de gênero, rompendo com os padrões estabelecidos por uma heterossexualidade compulsória, repousando dentro da ideia de um corpo *queer*.

No primeiro capítulo é feito um breve resgate da história do carnaval e como foi se construindo o que poderíamos chamar de “carnaval gay” na cidade do Rio de Janeiro. Aqui podemos compreender como essa população fascinava não só imprensa, mas também cronistas de diversas épocas. A partir de dois personagens que mexeram com o imaginário popular, Madame Satã e Joãozinho da Goméia, também observamos como as pessoas que praticavam a transgressão de gênero eram tratadas pela mídia e pela sociedade. Ao mesmo tempo, também observamos como o carnaval se configurava como um território em que se sentiam à vontade, inclusive para soltarem suas fantasias nas fantasias.

Já no segundo capítulo trabalhamos com conceitos e abordagens sobre território e territorialidades. Isso foi feito com o intuito de fazer uma leitura do bloco de carnaval como um território simbólico que aos poucos se transformava de acordo com as subjetividades acionadas por seus frequentadores. Neste capítulo fazemos uma discussão sobre as diferenças entre os blocos oficiais e secretos; apresentamos os cortejos com os quais trabalhamos (Bunytos de Corpo, Vyemos do Egyto, Sereias da Guanabara, Bloco da Preta, Minha luz é de LED e Saymos do Egyto); e por fim, fizemos uma descrição de quem compõe essa multidão queer dos blocos LGBTQI+. Isso foi feito com a intenção de mapear quem são os agentes, seus marcadores de

identidade, e como essas pessoas que estão dentro da folia que dão corpo ao bloco de carnaval, agenciam e tensionam as relações ali estabelecidas.

Por esse motivo, foi importante apresentar e trabalhar com a ideia de identidade e marcadores de diferença, justamente para que ao leito ficasse claro como cada grupo era identificado dentro desse bloco de carnaval e como – de alguma forma – provocava reações em outros.

Depois toda conceituação teórica, entramos no campo autoetnográfico propriamente dito. Aqui, como Aurora, apresento o matéria recolhido na experiência do carnaval. Trabalhamos neste capítulo sobre as características ritualísticas da montagem drag; sobre o assédio e como mais uma vez o machismo e a heterossexualidade compulsória operam através de mecanismos de biopoder para acessar corpos livres durante o carnaval. Também falo neste capítulo falo sobre a dinâmica do flete em bloco; do estigma e marcações identitárias fixadas às travestis tanto pela mídia, quanto pelo senso comum. Falo sobre amizade, confiança, fé, companheirismo, em um contexto de folia e euforia.

Mais do que chegar à conclusões definitivas é preciso dizer que este trabalho não se encerra com os caminhos fechados. Pelo contrário, os caminhos estão abertos para quem quiser percorrer. Com Aurora, eu quis fugir de uma pesquisa rígida para trazer a leveza do carnaval e da fantasia dentro folia. Esperamos ter contribuído para o desenvolvimento do conhecimento acadêmico. E se possível, quando o próximo carnaval chegar, vista-se de Aurora e saia por aí!

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMANAJÁS, Igor. **Drag Queen: Um percurso histórico pela arte dos atores transformistas**. Revista Belas Artes, São Paulo. Disponível em: <<http://www.belasartes.br/revistabelasartes/downloads/artigos/16/drag-queen-um-percurso-historico-pela-artedos-atores-transformistas.pdf>>. Acesso em: 15 de set. 2018.
- BARBOSA, Lívia. **Sociedade e consumo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Ed. UFMG: Belo Horizonte, 2005.
- BAKTHIN, Mikail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento, O Contexto de François Rabelais**. São Paulo: Ed. Hucitec, 2000.
- BERGER, L.; ELLIS, C. **Composing autoethnographic stories**. In: ANGROSINO, M. V. *Doing cultural anthropology*. Prospect Heights, IL: Waveland Press, 2002. p. 151-166.
- BONAN, Anna Cecília Faro; TOLEDO, Bianca Rodrigues; BELLO, Enzo. **EU QUERO É BOTAR... MEU BLOCO NA RUA! Direito à cidade e cultura em carnavais de luta**. *Perspectivas do Discurso Jurídico*, p. 146. Rio de Janeiro, 2017.
- BRANDÃO, Junito de S. **Mitologia Grega**. Petrópolis: Vozes, 1989.
- BUENO, Marcos. **Por que no carnaval as pessoas soltam a fantasia na fantasia?** Disponível em <<https://www.igt.psc.br/Artigos/Fantacias.htm>> Acesso em 13 de maio. 2019.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: obras escolhidas**. Brasiliense, 2017.
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero – Feminismo e subversão da identidade**. Trad. Renato Aguiar. 3 ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2010.
- BRAZ, C. A. **À meia luz... Uma etnografia imprópria em clubes de sexo masculinos**. 2010. Tese (Doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Campinas, 2010.
- CANCLINI, N. **Culturas híbridas**. São Paulo: Edusp, 1998.
- CAVALCANTI, Maria Laura. **Carnaval carioca: dos bastidores ao desfile**. Rio de Janeiro: Funarte/ Ed. UFRJ, 1994
- BARROS, Maria Teresa Guilhon M. de. **Blocos : vozes e percursos da reestruturação do Carnaval de rua no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: FGV – 2013.
- CONGER, Cristen. **How Drag Queens Work. How Stuff Works**, 2012. Disponível em <<http://people.howstuffworks.com/drag-queen.htm>>. Acesso em 10 de set. 2018.
- CORRÊA, Gustavo Borges. **Carmens e drags: reflexões sobre os travestimentos transgênicos no carnaval carioca**. 2009. Tese de Doutorado. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

- COVERLEY, Merlin. **A arte de caminhar: o escritor como caminhante**. São Paulo: Martins Fontes, 2014
- DAMATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro**. 6ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- DINIZ, André. **Almanaque do carnaval: a história do carnaval, o que ouvir, o que ler, onde curtir**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2008.
- DOS REIS, Neilton; PINHO, Raquel. **Gêneros não-binários: Identidades, expressões e Educação**. Reflexão e Ação, v. 24, n. 1, p. 7-25, 2016.
- DURKHEIM; E. **As formas elementares da vida religiosa**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- EGLER, C.A.G. **Questão Regional e Gestão do Território no Brasil**. In: CASTRO, Iná E.; GOMES, Paulo C.C.; CORRÊA, Roberto L. (orgs.). Geografia: conceitos e temas. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.
- EIBL-EIBESFELDT, I. (1975). **Ethology: the biology of behavior**. 2d. Ed. New York: Holt, Rinehart and Winston.
- ELLIS, C. S.; BOCHNER, A. **Autoethnography, personal narrative, reflexivity: Researcher as subject**. In: DENZIN NORMAN; LINCOLN, Y. (Ed.). Handbook of qualitative research. Thousand Oaks, CA: Sage, 2000.
- ELLIS C. **The ethnography I: a methodological novel about autoethnography**. Oxford/New York: Altamira Press, 2004.
- FERREIRA, Luiz Felipe. **Rio de Janeiro, 1850-1930: a cidade e seu carnaval**. Espaço e Cultura (UERJ), v. 9/10, p. 7-33, 2000.
- FIGARI, Carlos. **@s outr@s cariocas: interpelações, experiências e identidades homoeróticas no Rio de Janeiro (séculos XVII ao XX)**. Belo Horizonte: Editora UFMG; Rio de Janeiro: IUPERJ, 2007.
- FOUCAULT, M. **Ditos e escritos, vol. III – estética: literatura e pintura, música e cinema**. 4 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015.
- \_\_\_\_\_. **Microfísica do poder**. Machado, R. (Org.). Rio de Janeiro: Graal, 1979.
- \_\_\_\_\_. **Os corpos dóceis. Vigiar e punir: nascimento da prisão**. 29ª ed. Tradução de Raquel Ramallete. Petrópolis, RJ: Vozes, 2004. p. 125-52.
- \_\_\_\_\_. **História da sexualidade**. 16.ed. Vol. I, II, III. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A Guilhon Albuquerque. São Paulo: Graal, 2005.
- \_\_\_\_\_. **El cuerpo utópico. Las heterotopías**, (Ed. Nueva Vision) Esta versão está publicada no jornal argentino Página/12, 29-10-2010. A tradução é do Cepat.)

(<http://www.ihu.unisinos.br/noticias/38572-ocorpo-utopico-texto-inedito-de-michelfoucault>)  
 acesso em 20.01.2012.

FERREIRA, Denison da Silva. **Território, territorialidade e seus múltiplos enfoques na ciência geográfica**. Campo-Território, p. 111-135, 2014.

FERREIRA, Thiago Almeida. **João da Goméia: transgressões e identidades de gênero no candomblé**. 2016.

FRYDBERG, Marina Bay. **Novos agentes e novas configurações no carnaval dos blocos de rua na cidade do Rio de Janeiro**. Disponível em: <  
<https://journals.openedition.org/pontourbe/3479> /> Acesso em: 07 de set de 2018.

GAMA, ELIZABETH CASTELANO. Mulato, homossexual e macumbeiro: que rei é. Diss. Universidade Federal Fluminense, 2012.

GARCIA, Marcos Roberto Vieira. Prostituição e atividades ilícitas entre travestis de baixa renda. Cadernos de Psicologia Social do Trabalho, v. 11, n. 2, p. 241-256, 2008.

GASPARI, Alexandre. ENTRE BONECAS E BICHAS DE PELÚCIA. Revista Olhares Socais. Vol 02. 2014.

GREEN, James. **Além do carnaval. A homossexualidade masculina no Brasil do século XX**. São Paulo, Editora Unesp, 2000.

GUARINELLO, N. L. **Festa, trabalho e cotidiano**. In. JANCSÓ, I & KANTOR, I (orgs). Festa cultura e sociabilidade na América Portuguesa. São Paulo: Ed. Hucitec./Edusp, 2001. Volume II.

GUMBRECHT, Hans Ulrich & Brownlee, Marina S. **Cultural Authority in Golden Age Spain**. Baltimore, London: The John Hopkins University Press, 1998.

HAESBAERT, Rogério. **O mito da desterritorialização: do “fim dos territórios” à multiterritorialidade**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004

HAESBAERT, Rogério; LIMONAD, Ester. **O território em tempos de Globalização. etc..., espaço, tempo e crítica**. Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, p. 39-52, ago. 2007.

HARVEY, David. **Cidades rebeldes: do direito à cidade à revolução urbana**. 2014.

HEIDTMANN, Henrique Carlos. **A sensibilidade territorial das políticas públicas: um estudo em comunidades ribeirinhas na Amazônia Legal**. 2008. 182f. Tese (Administração Pública) – Fundação Getúlio Vargas, Escola de Administração de Empresas de São Paulo, São Paulo, 2008.

LACOMBE, Andrea. **De entendidas e sapatonas: socializações lésbicas e masculinidades em um bar do Rio de Janeiro**. cadernos pagu, n. 28, p. 207-225, 2007.

LEFEBVRE, Henri. **A vida cotidiana no mundo moderno**. São Paulo: Ática, 1991.



- LEOPOLDI, José Sávio. **Escola de samba, ritual e sociedade**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2010.
- LOURO, Guacira Lopes. **Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.
- MAFFESOLI, Michel. **O Mistério da Conjunção: ensaios sobre comunicação, corpo e socialidade**. Porto Alegre: Sulina, 2009.
- \_\_\_\_\_. **O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1998.
- MUMFORD, L. **A cidade na História**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1965.
- NILES, Richard. **Wigs, laughter, and subversion: Charles Busch and strategies of drag performance**. In: SCHACHT, Steven; UNDERWOOD, Lisa (org.). *The drag queen anthology: the absolutely fabulous but flawlessly customary world of female impersonators*. New York: Harrington Park Press, 2004: 35-53.
- OLIVEN, Ruben George. **Violência e Cultura no Brasil**. Petrópolis, Vozes, 1986.
- SANT'ANNA, D.B. **É possível realizar um História do corpo?** In SOARES, C. *Corpo e História*. Campinas/SP: Editora Autores Associados, 2001.
- SANTANA, Guilherme de Oliveira. **A inclusão de indivíduos gays em organizações públicas**. 2013.
- SCHACHT, Steven; UNDERWOOD, Lisa (org.). **The drag queen anthology: the absolutely fabulous but flawlessly customary world of female impersonators**. New York: Harrington Park Press, 2004.
- PAEZZO, Sylvan. **Memórias de Madame Satã: conforme narração a Sylvan Paezzo**. Rio de Janeiro: Lidador, 1972.
- PAMPLONA FILHO, Rodolfo. Assédio sexual: questões conceituais. *Equipo Federal del Trabajo*, v. 2, p. 59-80, 2006.
- PALOMINO, Erika. **Babado forte: moda, música e noite na virada do século 21**. São Paulo: Mandarim, 1999.
- PRECIADO, Beatriz; SÁEZ, Javier. **Multidões queer**. *Estudos Feministas*, v. 19, n. 1, 2003.
- RAFFESTIN, Claude. *Por uma geografia do poder*. São Paulo: Ática, 1993.
- REED-DANAHAY, D. **Auto/ethnography: Rewriting the Self and the Social**. Oxford: Berg. 1997
- RIBEIRO, Ana Clara Torres. **Território usado e humanismo concreto: o mercado socialmente necessário. Forma em crise. Utopias necessárias**. Rio de Janeiro: Arquimedes Edições, 2005.

- RICH, Adrienne. **Heterossexualidade compulsória e existência lésbica**. Bagoas-Estudos gays: gêneros e sexualidades, v. 4, n. 05, 2010.
- ROLNIK, Suely. **Cartografia ou de como pensar com o corpo vibrátil**. In: Núcleo de Estudos de Subjetividade da PUC. São Paulo, 1987. Disponível em: <<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/suely%20rolnik.htm>>. Acesso em: 10 jun. 2019.
- \_\_\_\_\_. **Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo**. 2 ed. Porto Alegre: Sulina/Editora da UFRGS, 2016.
- SANTOS, Milton. **Espaço do Cidadão**. 7ª. Ed. São Paulo: Editora da USP, 2007.
- SAQUET, M. A. **Território e Desenvolvimento: diferentes abordagens**. Francisco Beltrão: Unioeste, 2004.
- \_\_\_\_\_. **Proposições para estudos territoriais**. GEOgraphia, Rio de Janeiro, ano 08, n. 15, p. 71-85, Jun. 2006a.
- \_\_\_\_\_. **Abordagens e concepções de território**. 2ª ed. São Paulo: Expressão Popular, 2010
- SACK, Robert. **Human Territoriality: its theory e history**. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.
- SANTIAGO, Anderson Cacilhas; CASTELLO, Naiara Ferreira Vieira; RODRIGUES, Alessandro. **Bichas destruidoras mesmo: construindo uma viada bem afeminada**. Periferia, v. 9, n. 2, p. 156-180, 2017.
- SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis: Vozes, 2000.
- SOARES, Thiago. **Conveniências performáticas num show de brega no Recife: Espaços sexualizados e desejos deslizantes de piriguetes e cafuços**. Logos, v. 19, n. 1, 2012.
- SOUZA, Marcelo José Lopes de. **O território: sobre espaço e poder. Autonomia e desenvolvimento**. In CASTRO, I. E. de; GOMES, P. C. da C.; CORRÊA, R. L.
- SPOSITO, Maria Encarnação Beltrão. Introdução. In: SAQUET, Marcos Aurélio; SPOSITO, Eliseu Savério. (Org.) **Território e Territorialidades: teorias, processos e conflitos**. 1ª ed. São Paulo: Expressão Popular, 2009. p. 11-16
- TAVOLARI, Bianca. **Direito à cidade: uma trajetória conceitual**. Novos estudos, n. 104, p. 92, 2016.
- TAYLOR Charles. (Org.). **Multiculturalismo**. Lisboa: Ed. Instituto Piaget. 2000
- TREVISSAN, João Silvério. **Devassos no paraíso**. 4.. ed. Rio de Janeiro: Record, 2018.
- TURNER, Victor. **O Processo Ritual Estrutura e Anti Estrutura**. São Paulo: Vozes, 1974.

VENCATO, Anna Paula et al. **Fervendo com as drags: corporalidades e performances de drag queens em territórios gays da Ilha de Santa Catarina**. 2002.

VELHO, Gilberto. **Trajetória individual e campo de possibilidades**. Projeto e, 1994.

VENTURA, Zuenir. **Cidade Partida**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

WOODWARD, Kathryn. **Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual**. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. **Identidade e diferença. A perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis: Vozes, 2000.

### **Periódicos**

FATOS E FOTOS GENTE. Brasília: Bloch Editora, ano 19, n. 1021, 16. mar. 1981.

MANCHETE. Rio de Janeiro: Bloch Editora, ano 43, n. 2239, 04. mar. 1995.