



XIX ENCONTRO NACIONAL DA ANPUR
Blumenau - SC - Brasil

CAMP, CARNAVAL E CORPO: ESTÉTICA E PERFORMANCE NO EXERCER O DIREITO À
CIDADE.

Andressa Mueller (PROPUR - UFRGS) - dessa.mueller@gmail.com

*Mestranda em Planejamento Urbano e Regional no PROPUR-UFRGS. Vínculo ao Grupo de Pesquisa POIESE
Laboratório de Política e Estética Urbanas. Bolsista PROEX - CAPES.*

Paulo Edison Belo Reyes. (PROPUR - UFRGS) - paulo.reyes@ufrgs.br

*Professor Associado da Faculdade de Arquitetura da UFRGS no Departamento de Urbanismo. Professor e Pesquisador
no Programa de Pós-Graduação em Planejamento Urbano e Regional PROPUR UFRGS. Coordenador do Grupo de
Pesquisa POIESE Laboratório de Política e E*

Camp, Carnaval e Corpo

Estética e performance no exercer o direito à cidade.

*“Minha carne é de carnaval
O meu coração é igual
Aqueles que
têm uma seta e quatro letras de amor
Por isso onde quer
que eu ande em qualquer pedaço eu faço
Um campo grande”*

Novos Baianos – Swing de Campo Grande

INTRODUÇÃO.

Este trabalho busca olhar para as tangentes e atravessamentos entre performance e cidade, entre estética e política, entre o se fazer arte e o ser corpo. Mais especificamente, estamos a falar de um corpo dissidente, o corpo *transviado*, o corpo *queer*¹. Trata-se do produto de uma pesquisa de mestrado em seu estado inicial, onde se busca levantar as perguntas relevantes a serem feitas e a problematizar as narrativas que se desenham na discussão entre cidade e minorias LGBTQIAP+. Busca-se pensar a cidade não apenas como seu aspecto visível, mas como uma relação entre a construção espacial da cidade com a construção ideológica que orienta a produção do espaço. Nesse sentido, o objetivo deste texto é articular a ideia de performance *queer* do carnaval de rua como agir político de reivindicação do direito à cidade, através do se fazer visível, e da sensibilidade estética que surge e que atua através dessa visibilidade.

A cidade sensível é a cidade do corpo, construída pela experiência. E se o corpo forma o espaço, como potencializar a plasticidade entre corpo e cidade? Como engajar o corpo na cidade por meio da imaginação, construindo diferentes narrativas? É necessário que possamos encarar as problemáticas contemporâneas urbanas através de abordagens subjetivas da cidade, não a entendendo apenas como malha urbana, mas como obra, perpassada por noções e experiências coletivas do urbano.

No país onde mais mata-se pessoas *trans* no mundo (NAÇÕES UNIDAS BRASIL, 2021), a cidade é pautada por uma noção de medo. Mas é possível e necessário a reivindicação desses espaços atravessados pela hostilidade, através de outras dinâmicas discursivas e de novas composições narrativas do urbano, divergentes do imaginário hetero-cis-normatizados dominante. Na cidade hostil, o corpo *queer* é confinado ao espaço do privado, devendo ser subjulgado por não se enquadrar no estatuto normativo de igualdade. A ausência

¹ Designação usada para pessoas que, seja por sexo biológico, orientação sexual, orientação romântica, identidade de gênero ou expressão de gênero, não correspondem a um padrão cis-heteronormativo. Um termo guarda-chuva usado para todos os que não se identificam como heterossexuais ou cisgênero, de forma análoga à sigla LGBTQIAP+.

de espaços de sociabilização, espaços de formação e profissionalização, de comunidade e de cultura para minorias LGBTQIAP+ são sintomas de uma norma onde esses corpos vistos à luz do dia devem ser rejeitados, sendo mais que nunca necessário que saiam do “armário urbano”.

O armário urbano pode ser entendido, como um imaginário urbano construído coletiva e individualmente, visando o apagamento das subjetividades e alteridades. Propor o rompimento do silêncio é repensar a liberdade de atuação dos sujeitos em suas próprias vidas no ambiente em que existem e coexistem com os outros (JÚNIOR, 2017). Por meio do discurso, a figura do armário é colocada como um ambiente necessário à preservação da privacidade das pessoas consideradas desviantes da norma sexual: o que não é norma deve ser ocultado, uma vez que representa risco à ordem sexual vigente, sendo que a violência e a insegurança urbana, muitas vezes se tornam justificativas de usos políticos para intervenções que reforçam a expulsão da população LGBTQIAP+ de seus territórios. A hostilidade se torna uma estratégia de reprodução de cidade, à luz da produção imobiliária e de políticas invisibilizadas, na hetero-cis-normativada de se proteger na sua forma ideológica.

O espaço urbano é um reflexo do que nós temos enquanto sociedade, como valores dominantes. A ausência de políticas públicas em garantir o acesso dessa população aos seus direitos, é um sinal de que a cidade adota como ponto de partida a sua hétero-cis-normatividade. Os espaços ressignificados pelas pessoas LGBTQIAP+ são carregados de memória, principalmente quando falamos sobre as ocupações dos espaços públicos. Mas as cidades não contam e não valorizam essas memórias, ao contrário, esses são espaços considerados de imoralidade, de violência e de vulnerabilidade. A *praxis* do planejamento e dos gestores urbanos é a de devastar esses territórios, de limpar a memória urbana de lugar, desnaturalizando a cidade de seus espaços de expressão de gênero e sexualidade.

É preciso olhar para os espaços de desejo, de sexualidade, de não conformidade com a norma, como espaços fundamentais na expressão do direito à cidade. É preciso entender o *ser* urbano que pulsa, que expressa o desejo de fazer-se livre, que cria uma cidade que deseja. “Não queremos espaços neutros, não queremos esta cafonice cis-hetero-normativa, queremos uma cidade *viada*, como nossa forma de ser” (HILTON, 2021). Mas, se olharmos para uma narrativa *queer* da urbanidade brasileira, veremos que essa cidade sempre existiu e existe de diversas maneiras, mesmo que sempre sob a vigilância de uma hegemonia hostil.

Talvez um dos exemplos mais longevos, no contexto brasileiro, e mais emblemáticos da experiência de manifestação *queer* no urbano, seja o carnaval. Esse nos oferece a possibilidade de entender as relações do espaço com o da expressão de gênero e sexualidade. Apesar de que, sob certa ótica, o carnaval ser uma ocupação urbana de caráter efêmero, ao interseccionar-se a noção de direito à cidade com a ideia de inversão social e estética carnavalesca, é possível romper alguns paradigmas da racionalização funcional do espaço urbano. Mas mais importante, o carnaval é um lugar no *espaço-tempo* de união de corpos. E quando os corpos *queer* se unem, se tornam visíveis e, portanto, portadores de direitos, há espaço para a reconstrução dos discursos que são colocados sobre como, quando e de que forma pessoas LGBTQIAP+, podem existir.

A ESTÉTICA DO CORPO PERFORMÁTICO: O DIREITO À CIDADE *QUEER*

A cidade, enquanto obra, tem diretas relações com a sociedade na sua composição, no seu funcionamento e na sua história. Ela muda conforme muda a sociedade no seu conjunto. Segundo Henri Lefebvre (2008), podemos associar a cidade mais como obra de arte do que com o simples produto material, onde a produção da cidade e de suas relações, são uma produção de seres humanos por seres humanos, muito além do que uma produção de objetos. Sendo a arte o meio pelo qual aquele que chamamos artista, mantém-se em constante relação com uma prática, procura constituir a sua vida como uma criação de vida, como forma-de-vida (PELBART, 2019). Mas, os processos de transformação, de criação e de reprodução da cidade, geralmente não acontecem de maneira pacífica, e sim através de uma disputa no campo político pela validação de necessidades na forma de direitos.

Enquanto seres, temos necessidade de ver, ouvir, tocar, de degustar, de desejar. Temos necessidade de reunir essas percepções em uma atividade criadora, de obra, não apenas de produtos e de bens consumíveis, mas de informação, de simbolismo, de ludicidade e de imaginário. Através dessas necessidades específicas vive o desejo fundamental da performance, da sexualidade, dos atos corporais, da atividade artística e do conhecimento (LEFEBVRE, 2008, p.105). A cidade, com seus eventos efêmeros, é a perpétua obra de seus habitantes, onde as artes podem se tornar *praxis* e *poiesis* em escala social (LEFEBVRE, 2008, p. 134). Nesse sentido, a ideia de direito à cidade pode ser compreendida como uma síntese da reivindicação dessas necessidades implicadas, onde o corpo urbano que caminha, que habita e que vivencia a rua, está fundamentalmente expressando e performando o seu direito à cidade, seu direito à liberdade e à sua individualidade.

Mas a performance não é uma *poiesis*, ação definida por um alvo exterior, tal como a obra, nem uma *práxis*, atividade em si tal, como o agir. Ela é a operação ela mesma, é a obra. Trata-se de um outro paradigma ontológico, no qual a operação tem sua eficácia própria, até no sentido performativo, já que o gesto ou a palavra efetua o que significa. Importa a operação, e não o resultado. O ser é definido pelos seus efeitos, pela operação de tornar-se real, de dar-se uma efetividade (PELBART, 2019).

A investigação teórica sobre a performance enquanto instrumento de resistência ou de transformação, isto é, a função propriamente política da performance, começa também a se articular principalmente por grupos culturais marginais, amparada pelas teorias feministas, *queer* e decoloniais (ALVES, 2019). Mas foi em Judith Butler que o conceito de performance na filosofia e na sociologia se popularizou. Ao aplicar as teorias da performatividade à atividade política, a autora fornece instrumentos para avaliar os aspectos não discursivos, mas sim corporais, da ação política e como eles afetam a estrutura e a transformação de diferentes ordens políticas.

Em *Corpos em Aliança e a Política das Ruas* (2018), Butler traz a atenção para o aspecto formal de assembleias públicas² e de formas de organização política em que coletivos questionam a legitimidade de configurações democráticas em vigor, numa disputa performativa sobre o estabelecimento de novas formas de poder (BUTLER, 2018, p.8). Porém, os significados políticos em jogo não existem apenas no discurso, mas também na própria concentração de corpos. As formas de assembleia pública de corpos já possuem em si significado antes e independentemente de suas demandas, pois essas não são intrinsecamente boas nem ruins, mas assumem valores diferentes, dependendo do motivo pelo qual se reúnem e de como essa reunião funciona. Para Butler, a reunião em assembleia carrega o exercício performativo de uma atividade propriamente política de explicitação de demandas de grupos políticos no espaço público (ALVES, 2019).

Em assembleias públicas, corpos se congregam, andam e falam juntos, reivindicando um certo espaço como espaço público, onde o caráter corpóreo desse questionamento opera tanto na contestação de sua condição precária, como tornando essa mesma condição em sua fonte estimulante. Para Butler, quando corpos se juntam na rua, na praça ou em outras formas de espaço público (incluindo os virtuais), exercem um direito plural e performativo de aparecer, um direito que afirma e instaura o corpo no meio do campo político e que, em sua função expressiva e significativa, transmite uma exigência corpórea por um conjunto de condições econômicas, sociais e políticas (BUTLER, 2018, p.16).

Segundo Butler (2018, p. 92), quando o corpo se expressa politicamente, não é apenas através da linguagem vocal ou escrita, mas da própria persistência do corpo na sua exposição que se faz precisamente por meio de uma performatividade específica do corpo. Tanto a ação quanto o gesto significam e falam como reivindicação política e esses são feitos pelos corpos quando eles aparecem e agem, quando recusam e persistem. De modo que o que está em questão é a própria capacidade que os corpos possuem, quando em assembleia, de reivindicar plataformas, levantar demandas, e reconfigurar o espaço político em si, manifestando uma rejeição coletiva da precariedade induzida social e economicamente.

Podemos dizer que ser excluído de ser parte da pluralidade que constitui o espaço de aparecimento, é ser privado do direito de ter direitos. A ação plural e pública é o exercício do direito de se ter um lugar e de pertencer, e esse exercício é o meio pelo qual o espaço de aparecimento é pressuposto e constituído. Mas algumas vezes não é uma questão de primeiro ter o poder e então ser capaz de agir; algumas vezes é uma questão de agir, e na ação, reivindicar o poder de que se necessita, e isto é performatividade (BUTLER, 2018, p.61)

No âmbito das reivindicações de gênero, a precariedade se encontra diretamente ligada ao tema uma vez que aqueles que não vivem seu gênero de modos convencionais estão expostos a um risco mais elevado de assédio, patologização e violência. Por isso, essas reivindicações se apresentam como uma rejeição das normas prescritas que causam uma situação de precariedade

² Por *assembleias*, Butler se dirige a uma reunião repentina, uma manifestação de grandes grupos de caráter efêmero (BUTLER, 2018,p.8-12).

dessa população específica. As normas de gênero nos precedem e atuam sobre nós de maneira que somos obrigados a reproduzi-las de maneira involuntária. Elas nos produzem e informam nossos modos vividos de corporificação. Mas esses modos de corporificação podem se provar formas de contestar essas normas, visto que não é possível haver a reprodução de normas genericadas sem a representação e performance corporal dessas normas, e quando esse campo de normas se rompe, abrem-se caminhos para formas de viver o gênero que desafiam as normas de reconhecimento predominantes. Desse modo, podemos chamar de *performativo* tanto o exercício de gênero quanto a reivindicação política de igualdade corporificada e a habilidade de se mover coletivamente dentro dessa categoria social no espaço público (BUTLER, 2018, p. 36-38).

Quando uma pessoa *queer* ocupa, caminha e vivencia um espaço público, está dizendo que esse é um espaço onde pessoas *queer* ocupam, caminham e vivenciam. É dizer que esse é um espaço público onde pessoas com várias formas de existir, não importa o gênero que lhes seja atribuído, estão livres para se mover sem hostilidade e sem violência. Trata-se de uma performance corpórea pelo direito à cidade de toda uma classe minoritária. Esse direito à cidade se afirma no campo político como um apelo, como uma exigência (LEFEBVRE, 2008, p.117). E se a política é um espaço das aparências, no sentido de mostrar, aparecer e que o próprio espaço do político é criado através desse aparecimento, o que vemos quando os corpos se reúnem em assembleia nas ruas, praças ou em outros locais públicos é o exercício performado do direito de aparecer, de ser visto e de poder ver (BUTLER, 2018, p.23). Logo, podemos vincular a performance como um fenômeno que carrega em si uma esteticidade, pois se a política se ocupa do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto. Existe, portanto, na base política, uma estética (RANCIÈRE, 2005, p.16).

A disposição estética, em suas manifestações tanto artísticas quanto cotidianas, é o principal elemento constitutivo das distinções sociais. É a partir dos critérios de classificação social ligados aos julgamentos de gostos e preferências tidos como legítimos, que são construídas todas as formas de legitimação das desigualdades sociais, de modo que as disposições ligadas tipicamente às classes dominantes, são percebidas como disposições universais e servem de medida para a orientação do comportamento para todas as classes sociais (BOURDIEU, 2008). A estética intervém na percepção e nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade. Vinculada ao fazer artístico, ela embaralha a partilha das identidades, atividades e espaço, comprometendo-se com um regime de política de indeterminação das identidades, de deslegitimação das posições da palavra e de desregulação das partilhas de espaço e tempo. (RANCIÈRE, 2005, p.26) A política e a arte, tanto quanto os saberes, constroem rearranjos materiais dos signos e das imagens, das relações entre o que se vê e o que se diz, entre o se faz e o que se pode fazer. De maneira que os enunciados políticos ou estéticos fazem efeito no real, definem modelos de palavra, de ação e de intensidade do sensível (RANCIÈRE, 2005, p.54-60)

A estética se trata de uma ordem em que o sensível é valorizado em detrimento de associações mais institucionalizadas (LOPES, 2002, p.68). E ao abordarmos uma estética propriamente *queer*, que desafia as normatizações de gênero, é imprescindível que se fale do *camp*.

O CAMP COMO ATO POLÍTICO E ESTÉTICO

Em 1964, Susan Sontag produziu seu famoso ensaio *Notas Sobre o Camp*, delimitando pela primeira vez o conceito de uma sensibilidade particular que considera algo, um objeto ou comportamento, atraente por causa do seu mau gosto e valor irônico. É um tipo de sensibilidade que brinca com atributos estéticos de beleza, valor e gosto, através de um tipo diferente de percepção. Para Sontag (1964, p.1), a estética *camp* é animada, audaz, dinâmica e se delicia na impertinência, no prazer em desafiar. Essencialmente, é uma predileção pelo exagerado, por aquilo que “é o que não é”.

O termo é de difícil tradução para o português, ainda que muito presente na cultura brasileira. O *camp* se caracteriza por uma predileção pelo artificial e pelo exagerado e por um tipo de esteticismo, numa forma de ver o mundo como um fenômeno estético. Mais do que uma categoria cultural, de gosto ou modo de comportamento, o *camp* é uma categoria que estabelece mediações, transita entre objetos culturais e o conjunto do social, é mutável no decorrer do tempo, constituindo um conjunto de imagens, atitudes e um imaginário que tem um papel relevante e singular. (LOPES, 2002, p.65)

O *camp* é fundamentalmente uma manifestação de resistência. Embora não possa ser chamado originalmente de uma estética homossexual, ele tornou-se um elemento definidor da identidade *queer*, sendo que o próprio termo surge popularmente na história a partir dos movimentos e representações homossexuais da contracultura na década de 1960 (LOPES, 2002, p.69). A relação entre *camp* e cultura *pop* foi íntima desde o início, sendo que ele emerge como leitura principal da *práxis* homoerótica diante do discurso dominante (MEYER, 1994, p.13). Para além de uma expressão exclusivamente *queer*, o *camp* se coloca como uma estratégia situacional, um instrumental precioso para a intervenção dos estudos LGBTQIAP+ na delimitação de subjetividades contemporâneas, de maneira que esses querem atuar no conjunto da esfera pública, sem apagar suas especificidades e discutir a importância de suas problemáticas fora de guetos e das margens (LOPES, 2002, p.69).

Hoje em dia o *camp* passou a ser também uma prática social que expressa principalmente o desejo de empreendermos uma nova educação sentimental através da teatralidade. Em uma sociedade de massas, o *camp* borra os limites entre cultura alta e baixa, habitando, sob a forma de grupos e tribos e subculturas, a paisagem urbana. Ele é visto comumente no perambular boêmio, pelos bares, ruas e festas, criando uma nova valorização do espaço público, distinta daquela de movimentos políticos organizados e aproximando-se mais de uma tradição popular, espontânea e celebratória. Ele redimensiona o espaço público através do ludismo das massas, do gosto pela fantasia no cotidiano e da valorização da beleza. Ele é um dos herdeiros de uma atitude aristocrática que mobiliza todas as atividades secundárias da vida, situadas fora das particularidades sérias de outras classes e injeta nessas atividades uma expressão de dignidade, não no sentido de classe, mas de uma aristocracia estética. Dos poetas românticos aos *dândis*, *punks* góticos, moldou-se uma ética estética que nutre a atualidade, seja na formação de tribos ou no próprio *camp*, trata-se de uma culturalização do político e da estetização do cotidiano (LOPES, 2002, p.69-70).

Há na estética *camp* uma ambiguidade – entre o masculino e o feminino, o natural e o artificial, a inocência e a sedução, o urbano e o campestre, o refinado e o vulgar, assim por diante - que borra qualquer limite identitário. É a tentativa de fazer algo extraordinário, especial, deslumbrante. O esteticismo *camp* revoga o eixo bom-ruim do julgamento estético. Ele apresenta como arte vivenciada um conjunto de padrões diferentes, suplementares, introduzindo um novo modelo, onde o artifício e a teatralidade são o ideal (SONTAG, 1964, p.44).

O *camp* aparece como uma estratégia corrosiva da ordem. E talvez o espaço onde encontrou mais liberdade para espalhar-se em seu processo corrosivo da normatividade foi no carnaval brasileiro. Das fantasias baratas - porém extravagantes -, pelo tom de humor e teatralidade que domina a festa ou pela diluição das performances normativas de gênero e de sexualidade, os blocos de carnaval são os lugares onde a estética e a manifestação popular se encontram em um ato de ocupação do espaço público, num dos rituais mais tradicionais do Brasil. O *camp* se apropria do âmbito carnavalesco na produção de um território de visibilidade e, que ao mesmo tempo, cria uma nova valorização do espaço público, distinta daquela de movimentos políticos organizados e aproximando-se mais de uma tradição popular, espontânea e celebratória. Expressando fundamentalmente o desejo pelo direito à cidade, síntese de um conjunto de direitos a ele implicados, o direito à liberdade, à individualidade, ao *habitat* e ao *habitar*.

É possível compreendermos o carnaval de rua para além de uma manifestação lúdica, mas como uma manifestação urbana que é ao mesmo tempo cultural, artística e também política. É nesse sentido que o *camp*, enquanto estética, é tão relevante no âmbito das resistências de performances *queer*, pois assim como o carnaval, ele atua num sentido de inversão da normatividade e das hierarquias sociais, pondo em foco distinções que normalmente habitam às margens do espaço social.

PLUMAS E PAETÊS: OCUPANDO O ESPAÇO DE APARECIMENTO

O carnaval é um espaço de desvio, de transformação do território urbano para um espaço de abrigo, de deleite e de euforia. É uma potência urbana que contém valor político e estético, reivindicando o espaço da alegria e do prazer como espaço de pertencimento e acolhimento. Por isso, problematizar a performance dos blocos de carnaval de rua enquanto ato performático é pensar no carnaval de rua para além de uma manifestação lúdica, mas também como uma manifestação urbana que é ao mesmo tempo cultural, artística e política, ao produzir a cidade e suas relações sociais e compreender suas necessidades simbólicas e imaginárias e estéticas.

O andar dos blocos em cortejo configura um fluxo aberto, imprevisível, desviante, entrecortado por encontros e movimentações que podem ser pensadas como recorrências de deslocamentos errantes. No acontecer dos blocos, há licença para a alucinação coletiva, onde a rua vira palco e cenário, e o público vira ator. A ideia de ocupar a rua de forma proposital e performática, traz em si a preciosidade de um acontecimento efêmero que ressignifica lugares, onde cortejo imprime às ruas, praças e largos uma vitalidade passageira de caráter não-cotidiano (COELHO, 2020, p.177-182).

O carnaval promove a combinação de representantes simbólicos de campos antagônicos e contraditórios e, como consequência, a fantasia carnavalesca cria um campo de encontro e de polissemia social. É justamente nessas diferenças e incompatibilidades de papéis existentes, que o carnaval ganha o sentido da conjunção, da licença para o humor, exagero e para a metáfora (DAMATTA, 1997, p.62). É importante ter em mente que a festa assume formas e contextos que se relacionam com as dinâmicas e práticas sociais de cada local. No entanto, o carnaval, em todas suas manifestações, é em suma um ritual. Como todo discurso simbólico, o ritual destaca certos aspectos da realidade que podem exprimir mais do que aquilo que exprimem do seu contexto normal. Ele é um reflexo complexo, um comentário complicado sobre o mundo social brasileiro, inventando seu espaço social e possuindo suas próprias regras e lógica (DAMATTA, 1997, p.88).

Pensando no rito carnavalesco como uma manifestação do *habitar* a cidade, DaMatta (2000, p.44) diz que este, como cotidiano, tem dois planos fundamentais: a rua e a casa. Como numa metáfora, um habita o outro. Cria-se um espaço e um tempo especial intermediário, onde a rua e a casa se encontram, permitindo um conjunto de gestos e ações que em geral só acontecem na casa. No entanto, não se pode misturar o espaço da rua com o da casa sem criar alguma forma de conflito. Um dos mecanismos de observação do carnaval é a inversão. Trata-se da conjunção do que está normalmente separado, criando continuidades entre os sistemas de classificação que operam no sistema social. No carnaval brasileiro, isto ocorre quando o uso de fantasias permite por como foco central toda uma massa populacional que no mundo cotidiano está rigidamente segregada (DAMATTA, 1997, p.111). “O mundo dos personagens do carnaval é, pois, o mundo da periferia, do passado e das fronteiras da sociedade brasileira. Seu foco é o ilícito, o que está completamente fora do sistema, ou o que está nos interstícios desse sistema” (DAMATTA, 1997, p.111).

É através da brincadeira e da jocosidade que o *camp* cria seu maior vínculo com o carnaval, pois esta é, principalmente, uma categoria que estabelece mediações e transita entre objetos culturais, sendo mutável no decorrer do tempo, constituindo um conjunto de imagens, atitudes e um imaginário singular (LOPES, 2002, p.67). A festa de carnaval no Brasil desde cedo esteve intrinsecamente ligada à cultura *queer* e à estética *camp*. Mas falar da população *queer* brasileira de uma perspectiva política e de maneira amplamente representativa, ainda é um grande desafio devido ao vácuo informacional de uma narrativa produzida, principalmente, por homens homossexuais. Apesar do grande valor da contribuição desse grupo, ainda é raso os estudos e representações em relação a mulheres lésbicas, bissexuais, pessoas não binárias, pessoas transgêneras e outras identidades de gênero e de sexualidade que por muito tempo foram, e ainda são, grupos amplamente invisibilizados nos debates LGBTQIAP+. No entanto, não é possível abordar o tema da *queeridade* no carnaval brasileiro sem falar do papel do homem homossexual.

Segundo James N. Green (1999), eles são figuras essenciais na construção e apropriação das festas de cunho carnavalesco e na apropriação do espaço urbano por parte da comunidade *queer*. Em uma argumentação à clássica produção de DaMatta (1997), sobre as dimensões do carnaval, Green

traz aspectos importantes da questão urbana no que diz respeito à conexão entre a ocupação de áreas públicas e das supostas esferas tradicionais da vida social brasileira, ou seja, a casa e a rua. Green afirma que uma acessibilidade maior dos homens ao espaço público, a rua, facilitou os encontros eróticos homossexuais entre eles. Mas a estigmatização cultural das atividades homoeróticas incentivou a criação de uma “contra-casa”, um espaço privado onde os homens pudessem interagir livremente, como uma alternativa à família tradicional. Quando os primeiros bares gays começaram a surgir no fim dos anos 50 no Rio de Janeiro e em São Paulo, passaram a funcionar como esses espaços, localizados entre o privado (a casa) e o público (a rua), protegendo seus frequentadores de uma sociedade agressiva e hostil. Da mesma forma, os bailes de carnaval serviam e até hoje servem como uma oportunidade anual para que o privado se tornasse mais público (GREEN, 1999, p.33).

Assim, a ideia de território pode ser direcionada ao carnaval na medida em que esse se configura como um espaço de pertencimento (CONCEIÇÃO, ICLE, e ALCÂNTARA, 2019). No carnaval, o centro da cidade, geralmente tão nervoso e histérico, surge tomado pelo povo. Transforma-se o centro de decisões impessoais da cidade em um centro de todo tipo de encontro e dramatização. O espaço urbano fica demarcado para o carnaval. Nele, os brincantes redefinem a rua de lugar impessoal e cotidiano à comunitário e criativo (DAMATTA, 1997, p.111). O ritual carnavalesco põe em inversão também às dinâmicas territoriais, pois possibilita que o centro da cidade e as ruas importantes sejam inundadas por indivíduos e personagens socialmente periféricos. O drama carnavalesco fundamental é o da dialética entre os princípios da hierarquia e da igualdade (DAMATTA, 1997, p.146).

Nesse processo, homens e travestis que se envolvem em relações eróticas e românticas com outros homens apropriaram-se historicamente das festividades carnavalescas como um meio ideal para expressar suas próprias noções de gênero e manifestar sua sensualidade e sexualidade (GREEN, 1999, p.41). No entanto, sua ocupação enquanto identidade no espaço social brasileiro ainda é um conflito em aberto há várias décadas. Apesar de suas presenças durante as festividades carnavalescas reforçarem a imagem do Brasil como um paraíso para desviantes sexuais e transgressores dos papéis de gênero, essa imagem unilateral obscurece o fato de que durante grande parte do século XX, manifestações públicas ousadas de inversão de gênero eram temporárias e restritas ao momento de folia. Embora um comportamento mais transgressivo fosse permitido durante o carnaval, isso representava apenas três ou quatro dias por ano, nos dias restantes era necessário manter-se no limite estabelecido pela sociedade, especialmente os limites de gênero. (GREEN, 1999, p.331)

DaMatta (1997) argumenta que o carnaval brasileiro é uma celebração em que gente comum, mediante a inversão de papéis e a regra do desregramento, pode temporariamente infundir valores igualitários em uma sociedade hierárquica e rigidamente estruturada. Historicamente permaneceu como uma festa particularmente para as classes mais pobres, onde escravos e libertos, negros e mulatos celebravam o feriado desfilando pelas ruas, imitando e satirizando as roupas, os gestos e as afetações da elite, quase que como num gesto precursor do *camp*. (GREEN, 1999, p.338) Os foliões na rua aproveitavam a suspensão e inversão das regras sociais estritas para praticar o travestismo e a paródia de gêneros. Na cidade do Rio de Janeiro, a Praça Tiradentes e os

teatros à sua volta tornaram-se o lugar favorito para as festas de carnaval em que se travestir era permitido, sendo esse um local, já naquela época, tradicional para encontros entre homens praticantes de atividades homoeróticas (GREEN, 1999, p.343).

Dessa maneira, a invasão homossexual dos espaços heterossexuais tornou-se uma parte integrante das festividades nos bailes de carnaval e na organização de blocos para desfilar travestidos pelas ruas da cidade, configurando-se em um papel relevante da cultura carnavalesca. Pela década de 1950, os bailes de travestis se tornaram um evento sofisticado e passaram a atrair membros da alta sociedade brasileira e convidados internacionais, obtendo maior cobertura da imprensa. Mas enquanto as representações de gênero não tradicionais encontravam expressão na criatividade e no luxo, entre a elite brasileira, o decoro e a discrição tinham a intenção de dissimular a homossexualidade (GREEN, 1999, p.343-54).

Durante esse período, muitos dentre a multidão carnavalesca eram homossexuais, transgêneros, simpatizantes ou *queer*, e a experiência coletiva de milhares de foliões criava um sentimento de unicidade nesse espaço particular em que todos eram livres para agir e se vestir de modo *camp*. Mas enquanto os foliões podem ter experimentado um sentimento de comunidade, setores da imprensa brasileira e do público permaneciam desconfortáveis com a escorregadia demonstração pública da ambiguidade de gêneros e de sexualidade. As atitudes hostis da imprensa, do público e da polícia em relação a esses bailes de carnaval e a manifestações ostensivas de homossexualidade pelas décadas de 1950 e 1960 revelam a permanente tensão entre uma moralidade religiosa tradicional e uma tolerância relutante da existência de homossexuais e travestis como algo inevitável do cenário carnavalesco (GREEN, 1999, p.356 - 363).

A polícia fazia prisões durante os quatro dias da libertinagem carnavalesca, sendo os travestis o alvo preferencial. Era comum que multidões se juntassem em plena rua para assistir ao desfile de homossexuais e travestis em suas fantasias *camp*. Esses acabavam sendo detidos pela polícia e num ato de denunciar publicamente sua detenção, brincavam com a multidão, transformando-se na imagem estereotipada da travesti, evocando seu lugar num palco de performance e provocação (GREEN, 1999, p.366). Sua capacidade de zombar do tratamento dispensado pelos policiais em plena delegacia, transformando a violenta experiência de detenção num momento de deboche, constitui uma resistência incomparável aos paradigmas hegemônicos. Ao abrir brechas nas normas tradicionais de respeitabilidade por meio do comportamento provocador e bem-humorado, os foliões *queer* também ampliaram as noções culturais das normas de gênero.

A mercantilização dos desfiles de escolas de samba no fim dos anos 60 e no começo dos 70, fomentada pela cobertura da televisão em cores e do mercado turístico internacional, estimulou as produções carnavalescas cada vez mais elaboradas, assegurando o espaço da subcultura *queer* no carnaval. Mas, embora não seja possível atribuir todas as mudanças nos desfiles das escolas de samba ocorridas na década de 1970 às pessoas que apreciavam a proximidade com a subcultura homossexual da época, as conexões e influências de diretores artísticos *queer*, estilistas de fantasias e artistas visuais permanecem visíveis até hoje no rico espetáculo das escolas de samba.

Aspectos da estética e do sentimento *camp* foram integrados aos desfiles no sambódromo, e essa apropriação de determinados setores do carnaval, por sua vez, teve um impacto sobre as vidas de muitos indivíduos LGBTQIAP+ durante o resto do ano (GREEN, 1999, p.380).

Apesar disso, para muitos brasileiros, ainda hoje, homossexuais, travestis e mulheres transgênero são homens de peruca fantasiados com plumas e paetês. Embora a visibilidade produza familiaridade e um certo grau de tolerância social, o travestismo e sua associação com a homossexualidade ficaram sedimentados no imaginário carnavalesco. As travestis, e por extensão mulheres transgênero, podem ser toleradas se estiverem de acordo com os estereótipos patriarcais de feminilidade, com seus comportamentos e trejeitos de gênero apropriados. Na medida em que esses indivíduos em questão se submetam às normas da respeitabilidade heteronormativa, podem ser acolhidos no seio da sociedade brasileira.

Na última década foi possível observar o renascimento e a efervescência dos Blocos de Carnaval de Rua, principalmente nos estados mais brancos do Brasil, onde historicamente o preconceito racial, religioso, homofóbico e transfóbico sempre foi um inibidor mais incisivo da festa. Em proporções cada vez mais expressivas, tanto no número de blocos quanto de foliões, o carnaval de rua expandiu o calendário anual da festa, impulsionando uma nova organização carnavalesca, econômica e de caráter comunitário. Inserida nessa recente valorização de brincar o carnaval, os blocos de rua vêm pautando discussões extremamente relevantes em relação à assédio sexual, preconceito cultural, racismo e LGBTfobia, reflexos de uma abertura social em relação às pautas feministas, *queer* e decoloniais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O brincante do carnaval assume a dimensão da ludicidade remontada em uma dimensão política, onde o ato de brincar confere um compromisso consigo e com a coletividade, e nessa relação surge uma noção de estética que se manifesta pelos cruzamentos dos corpos, tornando a brincadeira numa manifestação política (CONCEIÇÃO, ICLE, e ALCÂNTARA, 2019). E se a política é um espaço das aparências, no sentido de mostrar e aparecer, e que o próprio espaço do político é criado através desse aparecimento, o que vemos quando os corpos se reúnem nas ruas, praças ou em outros locais públicos é o exercício performado do direito de aparecer, uma demanda corporal por um conjunto de vidas mais visíveis. Pois o poder que as pessoas têm de se reunirem é ele mesmo uma importante prerrogativa política. A reunião significa para além do que é dito, uma forma plural de performatividade (BUTLER, 2018).

A brincadeira carnavalesca pode assumir um status de diversão, mas, também de variados sentidos que correspondem aos embates políticos na cidade. Brincar o carnaval é resistir aos poderes instituídos da normatividade, é performar a existência. O ato performático carrega o desejo de se fazer livre, o respeito às diferenças, pronunciando-se em favor da luta pela manutenção da democracia, ao direito de ser visto e ao direito de estar na rua (CONCEIÇÃO, ICLE, e ALCÂNTARA, 2019). Entre esses direitos figuram também o direito à cidade, o direito à vida urbana, a centralidade renovada, aos locais de encontro

e de trocas, aos ritmos de vida e empregos do tempo que permitem o uso pleno e inteiro desses momentos e locais (LEFEBVRE, 2008, p.139).

Dessa maneira, se acreditamos que todos os sujeitos humanos merecem igual reconhecimento, presumimos que todos os sujeitos humanos são igualmente reconhecíveis. Mas o campo altamente regulado da aparência não admite a todos, e para aqueles apagados ou rebaixados pela norma que se espera que incorporem, a luta se torna uma batalha corpórea por condição de reconhecimento, uma insistência pública em existir e ter importância (BUTLER, 2018, p.39-41). No âmbito de gênero, o qual alguém sente ser, se torna o gênero pelo qual essa pessoa é reconhecida, e essa retidão é a precondição de uma vida vivível, pois ser radicalmente privado de reconhecimento ameaça a própria possibilidade de existir do sujeito (BUTLER, 2018, p.43).

Para o corpo desviante, *queer*, travesti, cindido entre o exagero e a afetividade, a violência do cotidiano, a máscara e o armário, a alegria e a melancolia, a sua existência são de seres simulacrais (LOPES, 2002, p. 71). E nessa existência, o papel da estética, possui uma dimensão política, pois é nos corpos, gestos e desejos que se encarna a política. Há uma luminescência desses corpos, como aquela reservada aos vaga-lumes, que evocavam uma alegria inocente e poderosa, de um desejo de arte e de invenção (PELBART, 2019). Os vaga-lumes de Didi-Huberman (2014) metaforizam a humanidade reduzida à sua mais simples potência, enviando sinais em meio à escuridão. Na noite profunda, a luz do vaga-lume é visível, só se apaga frente à claridade ofuscante dos projetores. O excesso de luz varre todo o campo e o torna visível, varrendo as condições de visibilidade dos vaga-lumes – esses habitantes das metrópoles que são as travestis, as prostitutas, moradores de rua, imigrantes, dependentes químicos, seres que vivem entre a sombra das cidades e a luz do poder, habitam entre a zona do limbo social e o holofote da polícia (PELBART, 2019).

A dinâmica dos vaga-lumes são as de subjetividades a céu aberto, por vezes literalmente vivendo ou trabalhando na rua, produzindo ali não apenas seu sustento, mas seu território existencial, afetivo, seu mundo de signos. Compreender a rua como um laboratório potente de criação é o primeiro passo para ser atravessar outros modos de existência. A dança dos vaga-lumes é uma dança do desejo formando comunidade, e o traço de luz intermitente nos vaga-lumes é disso um sinal, um gesto. Mas não basta que reivindicuem, fabriquem no presente de suas vidas, não se trata apenas da palavra. É preciso incluir todos os gestos, as tensões, as fantasias, os clichês, os paramentos que são componentes indissociáveis dessas existências e dos territórios que constroem (PELBART, 2019). É necessário a performance, o fazer visibilidade do corpo. Para tanto, é preciso rasgar os clichês dos territórios marginais da cidade, frágeis, precários e abandonados ao tempo, dos quais esses *vaga-lumes* se apropriam e constroem suas comunidades. É preciso rasgar os projetos de cidade que postulam esses lugares como se fossem lugares mortos, precisando de uma nova vida. Pois é justamente o contrário, são lugares de grande vitalidade, povoados de lembranças, dinâmicas. Por fim, são obras criadas por corpos dissidentes.

REFERÊNCIAS

ALVES, Ítalo. *Notas: Colóquio Butler XXI: Performatividade, Guerra, Vidas Precárias*. Escola de Humanidades - PUCRS. Porto Alegre, 2018.

BOURDIEU, Pierre. *A Miséria do Mundo*. 7 ed. Petrópolis. Vozes, 2008.

BUTLER, Judith. *Corpos em Aliança e a Política das Ruas*. 1ed. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, 2018.

COELHO, Leticia Castilhos. *Andanças e Enredos: errar, escriturar-cartografar, corporear como modo de compor zona(s) portuária(s) do Rio de Janeiro*. Programa de Pós-Graduação em Planejamento Urbano e Regional da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ. Rio de Janeiro, 2020.

CONCEIÇÃO, Thiago Pirajira; ICLE, Gilberto; ALCÂNTARA, Celina Nunes de. *Forjas Pedagógicas no Bloco da Laje: Resistência, Performance e Brincadeira*. Revista da Fundarte, Montenegro, p.188-207, 2019.

DAMATTA, Roberto. *Carnaval, Malandros e Heróis: Para uma Sociologia do Dilema Brasileiro*. 6 ed. Rio de Janeiro. Rocco, 1997.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos Vaga-Lumes*. 1 reimp. Editora UFMG. Belo Horizonte, 2014.

GREEN, James, N. *Além do carnaval: A homossexualidade masculina no Brasil do século XX*. 1 ed. São Paulo. Editora UNESP, 1999.

HILTON, Erika. *Ciclo Cidades Livres: Cidades LGBTQIAP+ - Cidades armário: perspectiva LGBTQIAP+ para as cidades*. Instituto Pólis Escola da Cidadania. São Paulo, 2021.

JUNIOR, Gilson Santiago Macedo. *Direito à Cidade: Vivências e Olhares de Identidade de Gênero e Diversidade Afetiva & Sexual - Cap. Por uma Cartografia da Cidade Armário*. Instituto Brasileiro de Direito Urbanístico – IBDU. ISBN 978-85-68957-07-3. São Paulo, 2017.

LEFEBVRE, Henri. *O direito à cidade*. 5. ed. São Paulo: Centauro, 2008.

LOPES, Denilson. *O homem que amava rapazes e outros ensaios- O Terceiro Manifesto Camp*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

MEYER, Moe. *The Politics and Poetics of Camp*. London/ New York, Routledge, 1994.

NAÇÕES UNIDAS BRASIL. Artigo: *Brasil é o país que mais mata travestis e pessoas trans no mundo, alerta relatório da sociedade civil entregue ao UNFPA, 2021*. Disponível em: <<https://brasil.un.org/pt-br/110425-brasil-e-o-pais-que-mais-mata-travestis-e-pessoas-trans-no-mundo-alerta-relatorio-da>>

PERBART, *Peter Pál*. *Ensaio do Assombro – Cap. Da Performance Como Liturgia; Cartografia da Danação Urbana*. 1 ed. São Paulo, 2019.

RANCIÈRE, Jacques. *A Partilha do Sensível: Estética e Política*. 1 ed. Editora 34. São Paulo, 2005.

SONTAG, Susan. *Notas sobre Camp*, 1964. Disponível em:
<https://perspectivasqueeremdebate.files.wordpress.com/2014/06/susan-sontag_notas-sobre-camp.pdf>