

# TATUAGEM, DEBOCHE E CARNAVAL: ALGUMAS REFLEXÕES SOBRE A POLÍTICA LGBT CONTEMPORÂNEA A PARTIR DE UMA ANTROPOLOGIA DO CINEMA E DE UMA FESTA QUE NÃO EXISTE MAIS<sup>1</sup>

Marcos Aurélio da Silva\*

## RESUMO

Este artigo pretende a realização de uma antropologia do cinema a partir do filme *Tatuagem* (Dir. Hilton Lacerda, Brasil, 2013) para pensar temas caros às discussões políticas LGBTs contemporâneas. *Tatuagem* traz à tona antigas possibilidades do estar junto para os “modos de vida”, como a amizade, num tempo como o atual em que os moldes da família e do casamento tradicional passaram a compor os mais caros ideais coletivos LGBTs. O filme também aponta a possibilidade de se pensar o deboche e o humor camp enquanto formas políticas legítimas e contestadoras, ainda que ocupem um lugar periférico em termos políticos. Nesse sentido, esse trabalho também vai pensar numa festa que não existe mais, o carnaval do Roma, realizado na cidade de Florianópolis, do final dos anos 1970 até o ano de 2008, reconhecido no período como um carnaval LGBT que reunia moradores e turistas que performavam e carnalizavam nesse território suas identidades. Defendo que a força política desse carnaval e das manifestações narradas em *Tatuagem* está em grande medida ancorada nas desestabilizações e deslocamentos que pressionam os campos de gênero e sexualidade estabelecidos socioculturalmente.

**Palavras-chave:** Carnaval. Deboche. Política LGBT. Antropologia do cinema.

**Tatuagem, debauchery and carnival: some reflections on contemporary LGBT politics from an anthropology of cinema and a party that no longer exists**

## ABSTRACT

This work intends to make an anthropology of cinema from the film *Tatuagem* (Dir. Hilton Lacerda, Brazil, 2013) to think about expensive issues to contemporary LGBT political discussions. *Tatuagem* brings to the forefront old possibilities of being together for “ways of life”, such as friendship, in a time like the present in which the molds of family and traditional marriage began to compose the most expensive collective LGBT ideals. The film also points to the possibility of thinking of the mockery and humor camp as legitimate and contesting political forms, even though they occupy a peripheral place in political terms. In this sense, this work will also consider a party that no longer exists, the carnival of Roma, held in the city of Florianópolis, from the late 1970s to the year 2008, recognized in this period as a LGBT carnival that brought together residents and tourists who performed and carnivalized their identities in this space. I argue that the political force of this carnival and the manifestations narrated in *Tatuagem* largely anchor itself in the destabilizations and displacements that press the socio-culturally established fields of gender and sexuality.

**Keywords:** Carnival. Debauchery. LGBT politics. Anthropology of cinema.

---

\* Professor permanente e pesquisador associado (PPGAS/UFMT), bolsista de Pós-doutorado da Capes. Contato: marcoaurelios@hotmail.com

1 Uma versão preliminar desse trabalho foi apresentada no dia 8 de outubro de 2015, no II Colóquio de Antropologia da Universidade Federal de Mato Grosso, no grupo de trabalho “Territórios, Conhecimentos e Experiências etnográficas”. Ele também é composto com reflexões e dados produzidos durante a pesquisa de mestrado (2001-2003), de doutorado (2007-2012) e de pós-doutorado (2012-atual). Esta versão foi apresentada no III Seminário Internacional Desfazendo Gênero, realizado em Campina Grande (PB), em 2017.

## Tatuagem, burla y carnaval: algunas reflexiones sobre la política LGBT contemporánea a partir de una antropología del cine y de una fiesta que ya no existe

### RESUMEN

Este artículo pretende la realización de una antropología del cine a partir de la película *Tatuagem* (Dir. Hilton Lacerda, Brasil, 2013) para pensar temas caros a las discusiones políticas LGBT contemporáneas. *Tatuagem* trae a la superficie antiguas posibilidades del estar junto a los “modos de vida”, como la amistad, en un tiempo como el actual en que los moldes de la familia y del matrimonio tradicional pasaron a componer los más caros ideales colectivos LGBTs. La película también apunta a la posibilidad de pensar el burla y el humor campamento como formas políticas legítimas y contestadoras, aunque ocupan un lugar periférico en términos políticos. En ese sentido, ese trabajo también va a pensar en una fiesta que ya no existe, el carnaval de Roma, realizado en la ciudad de Florianópolis, de finales de los años 1970 hasta el año 2008, reconocido en ese período como un carnaval LGBT que reunía a residentes y turistas que, Y que, en su espacio, sus identidades. Defiendo que la fuerza política de este carnaval y de las manifestaciones narradas en *Tatuagem* está en gran medida anclada en las desestabilizaciones y desplazamientos que presionan los campos de género y sexualidad establecidos socioculturalmente.

**Palabras clave:** Carnaval. Burla. Política LGBT. Antropología del cine.

### “NOSSA ARMA É O DEBOCHE<sup>2</sup>”

O que a antropologia e o cinema têm a dizer sobre as movimentações políticas LGBTs contemporâneas para além de sua história e formação (MACRAE, 1990; FACCHINI, 2005)? Entendo aqui como movimentações não apenas as atividades dos movimentos sociais organizados, mas também as cenas artísticas e as redes de entretenimento que se constituem como territórios de uma parte das populações LGBTs das grandes cidades. Dois campos etnográficos serão utilizados aqui para pensar numa parte significativa dessas movimentações que tem se produzido com mais força e visibilidade no Brasil desde a década de 1970, mas que nem sempre são entendidas como formas de militância. Através da etnografia de um filme, *Tatuagem* (DIR.: Hilton Lacerda, Brasil, 2013), e de uma festa de carnaval que deixou de ser realizada, o Roma de Florianópolis, investiga-se aqui um conjunto expressivo de intervenções artísticas e territoriais que se caracterizam como atitudes debochadas, subversivas, liminares, ambíguas, em que as dicotomias de gênero e sexualidade têm suas fronteiras borradas como forma de afrontamento e questionamento de ideologias hegemônicas e poderes autoritários. Presente nos carnavais brasileiros desde as primeiras décadas do século XX, quando muitos homens

aproveitavam a oportunidade para se travestirem (GREEN, 2000), destacando-se também durante o período da ditadura militar (1964-1985), essas manifestações podem ser percebidas concomitantes ao desenvolvimento de uma militância organizada. Do teatro marginal e besteiro às culturas LGBTs das cidades brasileiras – suas paradas do orgulho LGBT, carnavais e a cena noturna com drag queens e transformistas –, o chamado humor camp que desafia as convenções de gênero e sexualidade talvez seja uma das formas políticas mais interessantes e talvez tão importantes quanto às formas de ação privilegiadas pelos grupos organizados.

Mas do que se trata essa antropologia do cinema e, mais especificamente, o que significa etnografar um filme num estudo com preocupações em relação à política? Num primeiro momento, podemos perceber os filmes na mesma chave de análise que observamos festas como o carnaval, através da antropologia da performance (TURNER, 1987), que ressaltaria a exibição no cinema e a fruição dos espectadores como “performances culturais”. Tratam-se de fenômenos liminoides que, segundo Victor Turner (1974, p. 14), depois da Revolução Industrial “tiveram um maior potencial para mudar a maneira como os homens se relacionam uns com os outros e os conteúdos dos seus relacionamentos”. Os

2 Clécio, personagem de *Tatuagem*. A frase também fez parte da divulgação do filme em cartazes.

fenômenos liminoides, assim como os fenômenos liminares – mais característicos das sociedades de menor escala ou dos contextos religiosos –, colocam o estabelecido ou o naturalizado sob suspeita, como uma visão subjuntiva do mundo: “e se?”. Mas os liminoides seriam mais potentes nessa forma de questionamento da realidade com “características mais idiossincráticas, associando-se a indivíduos e grupos específicos que frequentemente competem num mercado do lazer, ou de bens simbólicos” (DAWSEY, 2005, p. 68). Daí seu potencial político.

Nesse sentido, etnografar filmes significa também pensá-los de forma mais abrangente, considerando não apenas o discurso fílmico das imagens, da mise-en-scène e do roteiro, mas também suas repercussões, suas entradas nos mais diferentes contextos sociais, os debates que geraram, as intenções de seus realizadores anunciadas em entrevistas. Em suma, é preciso seguir seus rastros, suas inscrições, suas evocações e invocações, tomando-o como uma obra aberta que nos leva a vários caminhos e à produção de territórios. Mas se é possível questionar o filme, ele também nos interpela, nos lança perguntas, como *Tatuagem* que nos indaga sobre a possibilidade de certas formas de ação política, enquanto nos faz pensar no esgotamento de outras. Mais do que perguntar se essas políticas marcadas pelo afrontamento debochado e bem-humorado ainda são possíveis, trata-se de investigar onde essas performances estão e suas condições de realização. Assim, essa antropologia do cinema não se encerrará num filme e nos levará até uma festa que não existe mais, porém ainda se mantém prenhe de

significados.

O filme *Tatuagem*, dirigido por Hilton Lacerda e lançado em 2013, torna-se um campo etnográfico privilegiado para se investigar o humor camp como forma de política. Dos filmes que têm se destacado num tímido cinema LGBT brasileiro, desde 2009<sup>3</sup>, *Tatuagem* tem como mérito, além de positivar personagens marginais e relações de mesmo sexo – característica central desse cinema –, o fato de ter trazido uma experiência de contestação e resistência que teve lugar durante a ditadura brasileira, em que o deboche, a ferveção e a carnavalização – ou como citado na sinopse do filme, “o deboche e a anarquia” – atuam como armas políticas contra a truculência policial do Estado. Nos termos definidos por James Green (2000, p. 336), o camp seria “a estilização extrema, artificial e exagerada; as relações tensas com a cultura de consumo, comercial ou popular; o posicionamento alheio à cultura dominante; e a afiliação à cultura homossexual ou ao erotismo consciente que questiona a visão “natural” do desejo”.

É colocando em foco esse tipo de atuação política baseada no chamado humor camp que o presente artigo pretende falar do filme e também de uma festa de “carnaval gay” de rua que aconteceu por mais de 30 anos na cidade de Florianópolis, contando com personagens e situações com um potencial subversivo e político comparável ao que vemos na tela em *Tatuagem*. O Carnaval do Roma, como era conhecido, foi tema de minha pesquisa de mestrado (SILVA, 2003), realizada entre 2000 e 2003, em que realcei esse humor camp, uma categoria analítica recorrente em estudos norte-americanos (SONTAG, 1987;

3 O ano de 2009 pode ser considerado um marco de um incipiente cinema LGBT brasileiro. Pesquisei para a tese de doutorado (SILVA, 2012) o Festival Mix Brasil de Cinema e Vídeo da Diversidade Sexual, e pude etnografar a edição de 2009, a 17ª, que trazia uma inédita “Seleção Brasileira”, com sete filmes nacionais que poderiam ser classificados como um cinema LGBT ou da diversidade sexual, até então inexistente em longas-metragens no país. O festival que é realizado desde 1993, na cidade de São Paulo, o maior da América Latina e uma referência brasileira na categoria, nunca havia tido em suas programações anteriores filmes brasileiros de longa-metragem com as mesmas nuances de *Do começo ao Fim* (DIR.: Aluizio Abranches, 2009), *A festa da menina morta* (DIR.: Matheus Nachtergaele, 2008), *Meu Amigo Cláudia* (DIR.: Dácio Pinheiro, 2009), *Dzi Croquettes* (DIR.: Tatiana Issa e Raphael Alvarez, 2009), *Elvis e Madona* (DIR.: Marcelo Lafite, 2009) e *Quanto dura o amor?* (DIR.: Roberto Moreira, 2009), que compuseram a mostra Seleção Brasileira de 2009. Não significa que personagens LGBTs não tenham feito parte do cinema brasileiro de longa-metragem anterior. O que se sobressaía, no entanto, era que tais personagens eram objetos de violência, escárnio e estereotipia (MORENO, 2000) tendo sua agência desautorizada (ORTNER, 2006), a partir de olhares inegavelmente heterocêntricos. Já essa outra estética, construída a partir de um olhar menos heteronormativo, podendo ser lida também como um desdobramento das produções de subjetividade de seus realizadores (diretores, roteiristas, produtores e coletivos), se destaca a partir de 2009 nos filmes de longa duração, mas tinha até então se concentrado no cinema de curtas-metragens que marcam a história do Mix Brasil. Neles, os personagens LGBTs passam a ser tratados como sujeitos, não mais objetos, em que a narrativa das histórias os coloca na posição de agentes, sem estarem fadados, como anteriormente, à solidão ou uma morte trágica no fim do filme.

GREEN, 2000) sobre performances características nesses territórios, sempre marcadas pelo deboche às normas e por uma ambiguidade de gênero ou por performatividades de gênero que acentuam seu caráter fictício, contextual (BUTLER, 2003). Acredito que mesmo não tendo alçado privilégio como forma política nas sociedades contemporâneas, essas manifestações desestabilizam ao mesmo tempo em que colocam em relevo os limites dos discursos binários, estando presentes como formas que irrompem em meio a manifestações mais comportadas ou mais oficializadas pelas culturas LGBTs urbanas.

Como nas Paradas do Orgulho LGBT ou da diversidade sexual, em que esse humor camp tem sido um dos fatores para serem acusadas como mais festivas que políticas (SILVA, 2016). Ou em festivais como o Mix Brasil – em que o cinema LGBT, bastante centrado numa política de identidades, convive com produções de humor, como os vídeos apresentados no Show do Gongo – sessão de filmes cujo tom de comédia tende ao escatológico, ao baixo corporal e ao deboche camp (SILVA, 2015) – ou com filmes como *Tatuagem* que parece recusar o amor romântico, as identidades fixas e comportadas e se sagrou vencedor na categoria melhor filme, segundo o júri, na edição de 2013. Este humor também está nas margens de uma cultura LGBT urbana de cidades como São Paulo e Rio de Janeiro, onde boates contam com performances de drag queens e transformistas, onde são exibidos números de stand-up e peças de teatro altamente camp, ganhando ainda mais força política, numa cena noturna cheia de hierarquias de etnia, classe e gênero que marcam o circuito de lazer LGBT, em que as identidades deslizam por um continuum de masculinidade e feminilidade que se codificam nesses territórios (PERLONGHER, 1987) e classifica corpos e sujeitos.

#### TATUAGEM, O FILME: “A PRÁXIS DO IMPROVÁVEL NA EPIFANIA DA DESORDEM”

Uma antropologia do cinema não prescinde de uma descrição do filme, desde que obviamente não pare nesta que é uma tarefa também comum aos pesquisadores do cinema

e dos críticos. Começamos por ela. A narrativa de *Tatuagem* se passa em 1978 quando o regime ditatorial brasileiro começava a dar mostras de seu arrefecimento. Numa casa noturna na periferia de Recife, frequentada por um público de artistas, hippies e adeptos da contracultura, os shows de música, teatro e transformismo são marcados por referenciais de transgressão às normas de gênero com discursos políticos de resistência ao regime e a um Brasil conservador que lhe dá sustentação. Nos ensaios e apresentações, vemos homens e mulheres em roupas que mesclam gêneros, construindo corpos ambíguos. A nudez e os orifícios corporais se escancaram como arma de choque político, enquanto ouvimos os textos que criticam o conservadorismo, as burocracias e o regime repressor.

A trupe *Chão de Estrelas* é comandada por Clécio Wanderley, protagonista do filme que em suas apresentações aparece com roupas femininas enquanto ostenta barba e peito peludo, confrontando até mesmo as normas de um transformismo mais canônico, mas colocando-o ao lado de manifestações teatrais que marcaram o teatro brasileiro em cidades como São Paulo, Rio de Janeiro e Recife. Ao seguir os rastros do filme, a etnografia encontra referências a esse contexto na entrevista com o diretor e roteirista Hilton Lacerda, disponível no site oficial<sup>4</sup> de *Tatuagem*. O filme é livremente inspirado na experiência do grupo *Vivencial Diversiones* que durante os anos 1970 e 80 se destacou entre as cidades de Olinda e Recife, como grupo de teatro e como casa noturna, em moldes muito parecidos com os que temos em *Tatuagem*. O filme, no entanto, conforme explica Lacerda, não tem um compromisso histórico com nomes e fatos, tentando ressaltar mais o clima do período e como o humor do *Vivencial* afrontava o contexto político da época. Também é possível saber nessa entrevista que a ideia de escrever um roteiro inspirado no *Vivencial* foi uma sugestão de João Silvério Trevisan, ativista e escritor que descreveu o grupo como “a experiência mais fascinante de tomar a homossexualidade como alavanca para uma criação transgressora”, nas páginas de seu clássico *Devassos no paraíso*. O trecho a seguir serviu de fonte para o roteiro do filme que roda

4 <http://www.tatuagemofilme.com.br>

uma sequência de cenas bastante semelhante:

No palco, dublavam-se cantoras famosas, quase sempre acrescentando um delicioso elemento de escracho. Havia quadros dramáticos picantes, de mistura com crônicas e poemas encenados, sem falar de uma paródia de *As criadas* de Genet, no mais puro estilo lixo. Os atores quase nunca convenciam. Mas o verdadeiro espetáculo estava nas entrelinhas, e sua originalidade instigante era mais importante do que sua beleza, pois o mais importante era esse processo em que o lixo se transfigurava. E o segredo encontrava-se justamente na ambiguidade. Ali os homens atendiam por nomes femininos ou feminizavam, de algum modo, sua virilidade. (...) Depois, alguém fazia um strip-tease completo; ao final, para espanto do público, tratava-se não de uma travesti mas de uma mulher: Juraci, a única do grupo. Não demorava muito, Juraci voltava à cena, dessa vez acompanhada da travesti Andrea, loira de ar aristocrático. Faziam strip-tease juntas. Ao final, inteiramente nuas, as duas davam-se as costas, agarravam-se as mãos e iam girando lentamente, ao som da música. O público podia notar uma xoxota em Juraci e um pinto em Andrea; mas no movimento de rotação: um pinto em Juraci e uma xoxota em Andrea. Silêncio eloquente. Em cena: a relativização provocada pela prática radical do paradoxo. Como em Guimarães Rosa, ser e não ser. Acusado pelos esquerdistas de ser um bando de bichas irresponsáveis e tachado de comunista pelos conservadores, o *Vivencial* *Diversiones* tornou-se, repentinamente, o mais estrondoso sucesso teatral do Recife e o café da moda. (TREVISAN, 2000, p. 328-9)

Trevisan era vizinho de Hilton Lacerda quando este começou a planejar seu longa-metragem de estreia<sup>5</sup>, cujo objetivo inicial era mostrar a efervescência da contracultura da região do Recife, principalmente em suas versões mais marginais.

No filme, o cabaré se torna um contraponto às imagens de um quartel do exército, onde presta

serviço militar o outro protagonista de *Tatuagem*, Arlindo. As regras do exército se contrastam com a ferveção e a anarquia do Chão de Estrelas. A esse universo pouco lúdico é acrescentada a vida familiar de Arlindo, no interior de Pernambuco: uma família religiosa, parentes preocupados com a moral, a noiva e um casamento que parece em vias de coroar uma vida regrada e dentro de parâmetros de comportamento estabelecidos nesses contextos. Mas ao voltar do interior, com a tarefa de entregar uma encomenda para o irmão de sua noiva, o mundo de Arlindo vai se encontrar com o mundo de Clécio. O irmão da noiva é Paulo, um dos integrantes do Chão de Estrelas, conhecido no grupo como Paulette, personagem coadjuvante dessa história. É lá que Clécio e Arlindo se conhecem, um choque de dois mundos, como diz a sinopse oficial: “É esse encontro que estabelece a transformação de nosso filme para os dois universos. A aproximação cria uma marca que nos lança no futuro, como tatuagem: signo que carregamos junto com nossa história”.

O romance entre Clécio e Arlindo nos faz pensar, a princípio, que *Tatuagem* é baseado no amor romântico. Mas o filme não é tão óbvio assim e traz à tona antigas possibilidades do estar junto para os “modos de vida”, como a amizade (FOUCAULT, 1981), num tempo como o atual em que os moldes da família e do casamento tradicional passaram a compor alguns dos mais caros ideais coletivos LGBTs. Alternando cenas românticas e eróticas entre os dois protagonistas, com momentos de festas da trupe em que outros contatos também eróticos são experimentados, *Tatuagem* nos leva a um tempo em que as vivências LGBTs apontavam novas possibilidades do relacionar-se, do viver junto, para além dos conceitos tradicionais de família. Além do estilo de vida em comunidade popularizado nos anos 70 por grupos como *Novos Baianos* e *Dzi Croquettes* – toda a trupe Chão de Estrelas divide um casarão de Olinda –, o filho de Clécio, de 13 anos, é uma presença constante na casa. A mãe do rapaz é uma grande incentivadora: “não existe ambiente adequado, existe educação

5 Até então ele tinha se destacado como roteirista de filmes como *Amarelo Manga*, *Febre do Rato*, ambos dirigidos pelo pernambucano Cláudio de Assis, e de *A Festa da menina morta*, de Matheus Nachtergaele, destaque do *Mix Brasil* de 2009, como ressaltai acima.

adequada”, acreditando que o filho está muito melhor na companhia de artistas marginais do que de soldados, por exemplo, o que a faz pedir para Clécio evitar a presença de Arlindo.

Mas essa tensão entre o mundo militar ou da família interiorana de Arlindo e do mundo de cabaré e teatro da família-trupe de Clécio não é o melhor de *Tatuagem*. Não se trata de duas opções de mundo, equiparáveis e vivíveis. Há um sufoco inerente aos contextos que primam pela ordem ou tradição. No contexto militar, o desejo sexual não é ausente, mas colocado no devido armário, o que faz com que as aventuras sexuais de Arlindo com outros soldados se coadunem perfeitamente com o contexto de sua origem familiar, no interior de Pernambuco, onde sua mãe, irmã e tias – apenas mulheres – padecem, numa vida altamente sem perspectivas. Noivo de uma vizinha, Arlindo tinha como certo esse destino até conhecer Clécio e seu mundo, onde não apenas o conceito de família está se ressignificando, mas principalmente os gêneros, sexos e sexualidades naturalizadas nos contextos opostos.

Não há contexto possível para se pensar em “sair do armário” no mundo de Clécio e da trupe Chão de Estrelas, onde os personagens são sujeitos para os quais, aparentemente, o direito a uma sexualidade ou uma identidade sexual não é um objetivo, mas apenas a consequência de um mundo sem limitações e definições constrangedoras. Clécio conhece e seduz Arlindo, durante a apresentação da música *Esse cara* (de Caetano Veloso), que Clécio canta olhando apenas para ele. Escrita no ponto de vista de uma mulher que se diz “consumida” por um homem, a música parece ressaltar certa submissão e passividade dela em relação a ele. A voz doce de Clécio, sua roupa brilhosa, maquiagem e barba, chamam a atenção de Arlindo, cujos olhos brilhavam nesse mundo de sensações claramente novas para ele. Quando se conhecem e se apaixonam, não parecem transpor fronteiras dolorosas, mas conquistam novos e prazerosos territórios. A sequência de cenas de sexo entre os dois se destaca e chamou a atenção da crítica que considerou uma das mais bem-feitas no cinema

brasileiro nos últimos tempos<sup>6</sup>.

Mas *Tatuagem* não nos deixa cair no romantismo fácil, pois o prazer experimentado pelos protagonistas não é maior do que o proporcionado pelo teatro do deboche que marca a vida desses sujeitos. A fruição do filme, ou seja, o prazer de assisti-lo vem principalmente de suas sequências de deboche político e de suas performances subversivas. Nesse sentido, um dos trechos de maior impacto é o da chamada *Polca do Cu*, uma música escrita por Hilton Lacerda e pelo DJ Dolores – produtor musical recifense oriundo do movimento *Mangue Beat*. Durante a música que descreve vários tipos de orifícios anais – sendo que parte dessa subversão vem do fato de colocar em primeiro plano um órgão considerado periférico, interdito, marginal ao corpo humano (PELÚCIO, 2016) –, os atores da trupe surgem no palco de costas, apresentando uma coreografia condizente com a música que diz, entre outras coisas, que “o símbolo da liberdade é o cu, pois é democrático e todo mundo tem”. A apresentação acaba desagradando os censores que a proíbem alegando ao grupo que “agora exageraram”, sugerindo uma certa condescendência em situações anteriores. Agora, a peça estaria atentando contra os valores da pátria e da família.

O que a trupe Chão de Estrelas faz na história é o que o próprio filme *Tatuagem* pretende fazer a seus espectadores, ainda que não se esteja, como no filme, no mesmo contexto de uma ditadura militar. O filme foi recebido nos circuitos comerciais e alternativos, como cinemas de arte e festivais, por onde foi exibido, de 2013 a 2014, como uma verdadeira ode à liberdade, num clima nacional cada vez mais marcado pela ascensão de um conservadorismo político e social. Não há, no momento em que este artigo está sendo escrito, nada que lembre a censura da época retratada no filme, mas uma arena de debates públicos, altamente polarizada, em que se percebe o ressurgimento das camadas sociais que apoiaram o velho regime. Para o contexto da época, Clécio e sua trupe defendem “a práxis do improvável, na epifania da desordem”, como explica a Paulette, numa das cenas em que

<sup>6</sup> Crítica publicada no jornal *Folha de São Paulo*, em 2 de outubro de 2013: “*Tatuagem* mostra relação gay realista no Festival do Rio”, de Rodrigo Salem.

estavam preparando a peça censurada. Ou seja, é preciso não apenas verbalizar, discursar, mas colocar os discursos em prática, fazendo do corpo um lugar de contestação (MALUF, 2002), evidenciando gênero e sexualidade dentro de discursos normatizantes, tão opressores quanto à censura imposta pelo Estado.

Nesse sentido, o filme interpela o etnógrafo a pensar sobre o lugar desse tipo de humor camp e suas potencialidades políticas. Tatuagem mostra que nos anos de 1970, a censura e a falta de liberdade eram propulsoras dos espetáculos, das subjetividades, das identidades questionadas. O contexto contemporâneo, das primeiras décadas do século XXI, não oferece a mesma propulsão a esse tipo de manifestação? Ou melhor, onde estão essas performances camp, num momento em que, apesar do aumento das práticas e discursos homofóbicos, goza-se de uma certa possibilidade de vida LGBT, principalmente nas cidades brasileiras de grande e médio porte, com mudanças pequenas, mas significativas nas leis que se referem a casamento, família, identidade sexual e de gênero? O humor camp ainda nos faz pensar em política e subversão no contemporâneo? “Mas o que diabos é liberdade? Será que é aquilo que sempre faço quando sempre quero? Ou é aquilo que me quer e eu faço na hora o que querem?” (fala de Clécio, em *Tatuagem*, numa das apresentações do *Chão de Estrelas*).

São questionamentos que nos fazem pensar no Carnaval do Roma e seu fim, em 2008, depois de 30 anos de performances camp, ao mesmo tempo em que foi um território de produção de identidades e subjetividades LGBTs para moradores e turistas. Teve fim, sem que a cidade deixasse de figurar como um importante polo de turismo LGBT durante o período de carnaval. O Roma, como um território subversivo, perdeu seu valor?

#### A “METÁFORA DA VIDA COMO UM TEATRO”: O CAMP

O humor camp se apresenta tanto em sua forma verbal quanto em forma de posturas corporais, recorrente desde brincadeiras despreziosas entre homens como em performances artísticas em territórios classificados como gays ou LGBTs. Esse humor trabalha constantemente em cima de

discursos culturalmente produzidos a respeito das sexualidades, em que estereótipos são ressignificados e críticas aos comportamentos que têm se estabelecido nestes territórios são tecidas. Na época de minha pesquisa sobre o Carnaval do Roma, percebi que tais performances eram comuns nos territórios LGBTs em qualquer época do ano, mas ganhavam relevo no carnaval, contexto que será aqui privilegiado.

Estudos realizados sobre a homossexualidade no Brasil (GREEN, 2000; MACRAE, 1990; LOPES, 2002) teceram considerações sobre as performances camp, um humor que faz parte de situações em que há um tênue limite entre o sarcasmo e a brincadeira e pode ser considerado como uma forma de compartilhar símbolos, marcar pertencimentos, contribuindo na formação de territórios LGBTs. Além disso, colocam em relevo muitas das tensões internas e externas desses coletivos, seja na militância ou no entretenimento. A primeira teorização do camp foi feita por Susan Sontag, num ensaio publicado em 1964, em que o camp é apresentado como uma sensibilidade que prima pelo artificialismo e pelo exagero, “uma sensibilidade que, entre outras coisas, converte o que é sério em frívolo” (SONTAG, 1987, p. 275-6).

Trata-se uma visão de mundo essencialmente teatral, não em termos de beleza, mas em grau de artificialidade e estilização. Objetos e pessoas podem ser compreendidos através desse olhar camp que, ao primar pela artificialidade de comportamento, passa a considerar uma série de questões como construídas culturalmente e uma dessas questões é a dos papéis que são atribuídos a homens e mulheres. “A androginia é uma das principais imagens da sensibilidade camp”, um exagero de características sexuais de ambos os gêneros e maneirismos de personalidade. É a “metáfora da vida como um teatro” (ibidem, p. 280). Entendido como uma forma de sensibilidade e de gosto, várias atitudes e objetos podem ser considerados camp, como a extravagância de “uma mulher andando com uma roupa de três milhões de penas” (ibidem, p. 327).

Para Sontag, os “homossexuais constituem a vanguarda e o público mais articulado do camp” (ibidem, p. 335) porque ele, o camp, “consiste em ir contra a corrente do próprio sexo” e seria “uma tendência ao exagero das características sexuais

e aos maneirismos da personalidade” (ibidem, p. 323). O camp pode ser compreendido tanto como um comportamento marcado pela atitude “fechativa”, exagerada ou afetada de “certos homossexuais” – em que a personagem da bicha louca, mais que um estereótipo, representa o melhor exemplo – quanto uma estética que encontra no “brega assumido” e estilizado seu campo mais fecundo (LOPES, 2002, p. 95). “Paródia da paródia” (GREEN, 2000, p. 336), a performance que pode ser classificada como camp ocupa um espaço central nos territórios de sociabilidade LGBT, destacando-se nas apresentações artísticas em que as drag queens<sup>7</sup> usam e abusam do universo camp.

O camp, no Brasil, encontrou no carnaval seu mais frutífero locus de produção e reprodução, estando já presente nas mais antigas performances públicas de homens entendidos como “homossexuais”, fantasiados com roupas consideradas femininas, ainda nos anos 30, no Rio de Janeiro. Carmen Miranda se constituiu como um dos melhores exemplos do camp e foi grande inspiradora de um comportamento carnavalesco, uma vez que se tratava de uma paródia muito estereotipada de uma baiana, sendo que foi imitada por muitos desses homens, não apenas no Brasil<sup>8</sup>. Sendo uma espécie de humor em relação a algo que por si só já é cômico, o camp acaba por implicar um esquecimento das origens, como no caso das pessoas que se travestiam de Carmen Miranda que já não estavam como ela a satirizar uma baiana tal como poderia ser encontrada em Salvador (GREEN, 2000, p. 336).

Foi através de uma atitude camp que se deu a conquista de espaços e a demonstração de repúdio à discriminação. Green cita como exemplo, os bailes de travestis no Rio de Janeiro dos anos 50 e 60 que, muitas vezes, foram alvos da violência policial, culminando com a prisão de frequentadores.

Quando os detidos eram liberados na quarta-feira de cinzas, ainda vestidos de trajes carnavalescos, muitas vezes continuavam a comemorar, improvisando um espetáculo nas escadas da delegacia de polícia. Depois que os jornais começaram a cobrir essas manifestações, o lugar passou a ser uma área de encontro popular para todos aqueles que desejavam ainda um último momento de folia antes do carnaval terminar. A multidão se juntava para aguardar a demonstração de imprudência camp, e àqueles homens a quem havia sido negado o direito de exibir suas fantasias durante os bailes de travestis era dada uma passarela em plena luz do dia e com uma festiva audiência para apreciar sua debochada apresentação. Denunciando publicamente sua detenção e brincando com a multidão, esses homens arremedavam a imagem estereotipada da travesti, transformando o lugar num palco de performance e provocação. Em seguida, formavam uma banda para desfilar pela cidade, chamada “O que é que eu vou dizer em casa?” (ibidem, p. 364)

O humor camp não nega o estereótipo dirigido a homens que compartilham uma vivência homoafetiva, o da bicha louca, mas também não o endossa sem antes ressignificá-lo e esvaziar parte de seu conteúdo depreciativo. Mais do que pensar nestes homens como tendo o desejo de “tornar-se mulher”, por assumirem, nestas situações, trejeitos socialmente atribuídos ao sexo oposto, é possível pensar nestas atitudes como uma percepção diferenciada do mundo. MacRae (1990) defende que a sensibilidade camp, presente no “comportamento fechativo”, fez dele um questionamento de valores preconcebidos, como a naturalidade dos padrões de masculinidade e feminilidade que, deslocados de uma base biológica, passam a ser entendidos como artificiais. Na etnografia do nascente

7 Há que se considerar que nem todas as *drag queens* costumam se destacar pela caricatura e pelo humor. O termo drag queen também abriga transformistas, cantoras e dubladoras que podem fazer o trabalho de personificação de cantoras famosas ou criar personagens originais, sem recorrer a uma estética *camp*.

8 Quando visitou o Brasil, em 1996, a drag queen norte-americana Ru Paul declarou: “Sou filha de Carmen Miranda.” A cantora luso-brasileira também foi homenageada no Festival Internacional de Filme Gay, de Turim, em 1997 (TREVISAN, 2000, p. 390). Sendo “travesti de si mesma”, uma vez que criava suas próprias fantasias que a tornaram famosa no mundo, Carmen Miranda tornou-se um mito icônico, símbolo da cultura da máscara, comum no meio homossexual, “em que a máscara pode ser tão necessária para se proteger quanto para se impor” (ibidem, p. 390).

movimento militante “gay” no Brasil dos anos 70 e 80, relata MacRae (1990, p. 231):

Esta forma de percepção do mundo seria uma decorrência da condição de oprimido do homossexual, que torna possível que ele enxergue a natureza artificial de categorias sociais e a arbitrariedade dos padrões de comportamento. A força do camp repousa em grande parte no seu humor corrosivo e iconoclasta, disposto a ridicularizar a todos e quaisquer valores. Por exemplo, por ocasião da visita do Papa ao Brasil, nos meios homossexuais a solenidade da ocasião era frequentemente esvaziada através de referência ao luxo dos “modelitos”, envergados por aquele digno personagem, e quando ele descia do avião, as bichas mais tresloucadas manifestavam séria preocupação de que ele pudesse “quebrar seu salto” e pôr todo o espetáculo a perder.

O comportamento fechativo, por mais desprezioso e cômico que possa parecer, muitas vezes foi rechaçado, principalmente dentro dos movimentos de defesa da cidadania dos “homossexuais” que proliferaram nos anos 70. Alguns integrantes acreditavam que se estava seguindo um estereótipo maldito, a bicha louca efeminada, que devia ser evitado, pois era visto como um favorecimento às situações de preconceito. Mas, mesmo dentro da militância, houve quem apoiasse esse comportamento como forma de contestação, acompanhando o que muitos tropicalistas e outros artistas da época (Ney Matogrosso, o grupo Dzi Croquettes) faziam em seus shows marcados pela androginia e pelas roupas estilizadas (MACRAE, 1990, p. 230-1) – legítimos comportamentos camp.

## O CARNAVAL DO ROMA, A FESTA QUE NÃO EXISTE MAIS

Nos territórios LGBTs, o fenômeno drag queen se constitui como o melhor exemplo do camp, em termos de uma constante verbalização humorada<sup>9</sup> e também

da própria “montaria<sup>10</sup>”. Há uma “estilização extrema” que centraliza a paródia em cima dos estereótipos criados em relação aos sujeitos LGBTs ou sobre tipos que se tornam caricatura a partir da perspectiva desses sujeitos. Mas não é preciso estar “montado” para experimentar um determinado humor camp que, em vez de ter uma inscrição artificial sobre o corpo, tem lugar nas falas de seus praticantes e nas suas expressões corporais. É também uma “paródia da paródia”, uma vez que a maioria das brincadeiras, como pude constatar, recai sobre as figuras mais suscetíveis a estereótipos nestes territórios, travestis e barbies<sup>11</sup>, que se apropriam muitas vezes de forma exagerada das características femininas e masculinas, respectivamente. Assim, o humor camp surge enquanto uma performance que, de certa forma, pode nos falar de possíveis hierarquias e regras construídas nesses espaços de sociabilidade. Tais performances são momentos liminares em que vários símbolos são enfatizados e contribuem ainda mais para a polissemia (BAKHTIN, 1987) do carnaval gay.

O material que coletei, em cenas presenciadas na minha observação participante, me leva a crer que esse humor camp pode ser analisado com base na teoria da performance verbal de Bauman (1977). Pensando na performance como “uma experiência humana contextualizada” (LANGDON, 1996, p. 26), toda vez que me referir ao “humor camp” estou tendo em conta não apenas uma forma de performance verbal, mas um discurso que inclui, além da fala, as expressões corporais que acompanham estas brincadeiras. Por vezes, a performance verbal tem sido associada a gêneros específicos. No entanto, Bauman (1977) defende que não se deve considerar como performance verbal apenas as lendas, os mitos, os contos folclóricos, provérbios, adivinhações e outras formas literárias, definidas em termos formais, e que é preciso pensar num largo espectro de atividade discursiva dentro de uma cultura e encontrar nele os gêneros performáticos (BAUMAN, 1977, p. 14).

As performances de humor camp acontecem dentro de um contexto específico, quer seja o carnaval ou situações de “ferveção” nos territórios LGBTs. O carnaval, sem dúvida, constitui um momento privilegiado disto que quero mostrar

<sup>9</sup> Vencato (2002) faz uma diferenciação entre drag queens “boas de texto” que se tornam conhecidas pela interação verbal com a platéia dos bares e/ou boates e outras que são melhores em performances de dublagem.

<sup>10</sup> O termo êmico montar-se refere-se à construção do personagem drag queen. “Estar montada” significa estar em drag. E montaria ou montagem o vestuário e apetrechos de uma drag.

<sup>11</sup> Homens musculosos que parecem se inspirar em esculturas greco-romanas em suas corporalidades.

como sendo o humor camp. No Roma, em suas imediações, na praia, sempre é possível ver animados grupos, com ou sem drags, em que um comportamento fechativo, trejeitos efeminados, a utilização de nomes femininos (entre rapazes), da expressão “a senhora”, não estão relacionados exclusivamente a uma postura fixa. O que estou querendo dizer é que essas performances de humor camp estão ligadas a um território, e não a uma suposta identidade desses sujeitos. É uma das muitas sociabilidades desses territórios que se intensificam durante o carnaval.

Para exemplificar, uma situação comum durante os dias de festa. No ano de 1998, presenciei várias dessas performances, durante as noites de carnaval, quando se criava um cenário em que estas situações performáticas se multiplicavam. Durante a chegada de um grupo de amigos, alguém do outro lado da rua grita:

- Oi Patsy! Só no cabelão, amiga! - disse um rapaz de aproximadamente 20 anos, referindo-se a outro que acabava de chegar.

- E aiiiiiiii! - respondeu um dos rapazes, com uma estridente voz aguda, balançando seus curtos cabelos, como se fossem compridos, e levantando os calcanhares como se estivesse de salto alto e não com um tênis que acompanhava bermuda e camiseta, como de fato ele e seu interlocutor estavam vestidos. (informação verbal coletada em campo)

Cenas assim e outras menos espalhafatasas, porém marcadas pelo humor camp, eram comuns nos territórios LGBTs e se intensificavam durante o carnaval e nas semanas do verão que antecediam a festa, quando os territórios LGBTs tinham a presença maciça de turistas. Esse tipo de humor camp vai se apresentar de forma mais elaborada e mesmo estruturada na fala e na corporalidade de uma drag queen, quer seja ela profissional – para a qual um “bom texto” e uma “boa montaria” são premissas básicas (VENCATO, 2002) –, ou que se montasse apenas no carnaval. Mas, como já afirmei, é um tipo de

humor que não pode ser considerado exclusivo dos personagens “montados”. Entre amigos, como uma simples brincadeira, as performances camp ocorrem de forma despreziosa e não necessariamente precisam acontecer. Mas para os que se “montam”, ainda que seja esporadicamente, esta performance é esperada. Quando circulam pelos territórios do carnaval, esses personagens interagem com o público LGBT que, ao tecerem comentários sobre a produção, a “montaria”, recebem respostas inusitadas.

- Poderosa! - grita um rapaz “desmontado” para a drag que passa.

- Poderosa é você. Eu sou é rica! - responde a drag. (informação verbal coletada em campo)

Por que todos esses discursos e posturas podem ser considerados performances e o que elas têm de política? De acordo com Langdon (1996), nem todos os atos de comunicação presenciados numa dada comunidade podem ser entendidos dentro de uma “perspectiva performática”. O que distingue a comunicação como performance é quando os usos referenciais da linguagem são alterados e a “função poética” é dominante (LANGDON, 1996, p. 26) e, neste caso, é preciso acrescentar o corpo como um produtor de significados que terão seus usos referenciais alterados<sup>12</sup>. Outra característica destas performances é que chamam “a atenção de todos os participantes por meio da produção da sensação de estranhamento do cotidiano” (ibidem, p. 26). Nas performances acima descritas, creio ter apresentado elementos que se encaixam nestas características. Ainda que não aconteça formalmente, há uma avaliação por parte de uma audiência. Elaborar um texto de humor camp e engendrar o comportamento fechativo que lhe acompanha implica assumir uma responsabilidade para o ato performático (BAUMAN, 1977, p. 12), uma vez que se caminha pelo tênue limite entre o deboche e o estereótipo, entre a caricatura e a afetação explícita.

Como em outros eventos considerados performances verbais – contar uma piada, uma narração mítica –, aqui também temos a

12 Ao me referir à alteração dos usos referenciais do corpo, quero sugerir que assim como a fala pode ser modificada e anunciar tratar-se de um momento especial, através de um estranhamento em relação ao cotidiano, o corpo, entendido também como um discurso, pode oferecer este estranhamento. Neste caso, é a exacerbação dos trejeitos efeminados que acompanham o humor camp e contribuem no anúncio desse momento especial.

transformação dos usos referenciais básicos da linguagem e a existência do que Bateson (1988) vai chamar de frame, um contexto interpretativo que fornece linhas mestras para a compreensão dos sentidos da mensagem. Da mesma forma, também temos uma relação entre falante e ouvinte, na medida em que o primeiro deve seguir determinadas regras que o segundo vai avaliar (BAUMAN, 1977, p. 11). Por isso acredito que estamos diante de uma estrutura disponível como recurso comunicativo para os falantes de uma dada comunidade (ibidem, p. 11), neste caso os frequentadores de territórios LGBTs.

Percebida dentro de um frame ou um keying (BAUMAN, 1977, p. 9; LANGDON, 1996, p. 27), a performance ocorre num processo comunicativo que oferece ao espectador uma chave para interpretar de forma especial o que está sendo observado: posturas e palavras não devem ser interpretadas ao pé da letra. Se tais cenas fossem vistas por alguém que não frequenta comumente esses territórios, provavelmente seriam entendidas como o próprio estereótipo e não um deboche dele. Já os que participam na construção de sociabilidades nestes territórios entendem o humor camp dentro de um contexto de ferveção e brincadeira, compreendem as mensagens implícitas (frame) que carregam instruções sobre como aquela mensagem deve ser lida. O que faz com que, por trás de brincadeiras aparentemente despreziosas, possamos encontrar um contexto político que marca esses sujeitos.

## BICHAS LOUCAS E GAYS MACHOS

Não quero defender aqui uma teoria sobre o que essas performances estão falando como se elas escondessem uma “possível verdade” sobre esses sujeitos. Optar pelo estudo da performance é retirar o foco de preocupações que buscam “padrões de cultura” que moldariam os sujeitos (TURNER, 1987, p. 72) e pensar na cultura como emergente, não estática, onde cada “ator social” é um agente consciente, interpretativo e subjetivo (LANGDON, 1996, p. 24). Significa dizer que os sujeitos num ato performático não estão reproduzindo mecanicamente um “modelo abstrato” (ibidem, p. 24) de cultura, mas resignificando e colocando em relevo aspectos de seus cotidianos (BAUMAN, 1977, p. 48).

Cabe, assim, pensar nestas performances como uma “forma de comunicar algo” e não

como material residual a ser analisado (ibidem, p. 4). O que comunicam estas performances? Acredito que elas não acontecem num vazio, mas talvez estejam lidando com os discursos que culturalmente têm sido construídos a respeito de gênero e sexualidade e com os conflitos internos que também se revelam nas culturas LGBTs urbanas. É o que pode ser interpretado nestes textos e no ato performativo que constituem. Se estas performances constituem “momentos de reflexividade” com possibilidade de modificar a própria estrutura social, dadas as condições de liminaridade em que acontecem (LANGDON, 1996, p. 25), estes são momentos privilegiados de observação do que está sendo colocado em relevo. Sendo a ação social um comentário dos sujeitos sobre a realidade, essa é “uma história sobre eles que eles contam a si mesmos” (GEERTZ, 1989, p. 316).

Entendendo tais momentos como “dramas sociais”, Turner (1987, p. 74) percebe neles a possibilidade de se captar situações de desarmonia e crise num dado contexto cultural. Não pretendo realizar aqui uma análise precisa destes discursos e comportamentos, mas ressaltar neles aspectos que se tornam significativos para a compreensão de um certo conflito que tem se estabelecido em relação à homossexualidade, no âmbito da cultura ocidental, ao longo dos séculos XIX e XX, e, particularmente, dentro dos próprios territórios LGBTs, em que houve uma reconfiguração nos conceitos e também nas posturas relacionadas às relações afetivas e sexuais entre pessoas do mesmo sexo.

É que, desde que a homossexualidade começou a passar por um processo de resignificação social, deixando de ser entendida – pelo menos no âmbito das autoridades – como pecado, crime ou doença, houve a busca de formas de comportamento mais aceitáveis socialmente, uma normalização. Mas este processo não aconteceu sem promover a exclusão de uma gama de personagens e práticas dentro do próprio mundo LGBT que, segundo Lopes (2002), vai acontecer por conta do “bom mocismo do gay e da lésbica de classe média<sup>13</sup>” que se integram no status quo, em busca mais de uma sociedade “legalista e respeitosa” e não “multicultural”. Para o autor, houve nas últimas décadas uma normalização nos ambientes gays que tendeu a rechaçar o

camp, entre outras formas de comportamento, uma vez que imagens efeminadas começaram a ser substituídas por outras de uma masculinidade quase exagerada. Se, nos anos 60 e 70, a bicha louca foi uma resposta criativa ao estereótipo, o “macho gay” é hoje um elemento da indústria do corpo perfeito, da imagem do “gay saudável” (LOPES, 2002, p. 99).

Acredito que seja possível dizer que alguns novos modelos e comportamentos “homossexuais” podem possuir uma certa predominância em alguns territórios LGBTs, mas creio estarmos distantes de uma homogeneização em relação à homossexualidade. Da mesma forma, que se torna complicado falar de uma divisão das pessoas em homossexuais e heterossexuais como categorias estanques e excludentes, penso ser difícil classificar homens e mulheres que se envolvem homoeroticamente em dois tipos igualmente estanques e excludentes: gay macho/bicha louca, no caso dos homens, e sapatão/lady, no caso das mulheres. São figuras opostas de um continuum que conta com “n” possibilidades de comportamento e relacionamento.

Assim também não seria possível falar em um rechaçamento total do camp nos territórios LGBTs e nem mesmo associá-lo a um único personagem, no caso a bicha louca. Prefiro pensar no humor camp e o comportamento fechativo como componentes discursivos que, a despeito da proliferação de tipos masculinizados entre os homens gays, sempre estiveram presentes nestes territórios, muitas vezes ocupando um lugar periférico. Foi através de uma atitude camp que muitos territórios foram conquistados, principalmente no carnaval (GREEN, 2000). E, se hoje esse comportamento não ocupa um espaço central, mantém-se presente oferecendo várias possibilidades de se questionar as sociabilidades que ali estão em permanente construção.

Outros autores têm relacionado o camp com a homossexualidade, sugerindo a sua presença como diferentes estratégias. Green localizou

o camp até em cartas que eram trocadas entre amigos que compartilhavam uma vivência homossexual. Mas neste caso, apesar do humor na utilização de nomes femininos e de expressões como “a madame” para se referir a outros homens, esta seria uma estratégia para disfarçar nomes verdadeiros, caso as cartas fossem lidas por parentes e amigos que não sabiam da condição homossexual de remetente e destinatário (GREEN, 2000, p. 293). No entanto, o camp não marcava sua presença apenas em situações de disfarce, mas também como uma forma de deboche em despreziosas brincadeiras com outros objetivos. Conforme Green, “entre amigos, em círculos fechados de ‘entendidos’, o humor camp, as paródias do comportamento heteronormativo e a troca lúdica do gênero dos nomes funcionam como conforto contra as pressões de ter de se adequar aos padrões sociais estritos” (GREEN, 2000, p. 293).

Pollak (1986) mostra que mesmo com a tendência desse comportamento ser menos frequente frente à formação de guetos e à homogeneização de tipos, o humor camp não deixou de ser uma forma de brincadeira comum, com outros objetivos. Nos guetos gays dos anos 70 e 80 nos Estados Unidos, o humor camp seria uma forma de teatralizar desilusões amorosas e uma constante contradição entre constituir um casal amoroso e desfrutar um “mercado sexual”, constituindo uma caricatura do próprio meio, desenvolvendo um humor que se torna inteligível apenas aos membros do próprio grupo – uma forte característica dos “atos performáticos” – nos levando de volta ao cinema:

Este humor toma emprestada grande quantidade de imagens das comédias sentimentais hollywoodianas. Aliás, as heroínas do meio são frequentemente as “estrelas” que simbolizam a mulher-objeto: esse ser apreciado e solicitado por suas qualidades sexuais e que, ao mesmo tempo, reivindica ser compreendido

---

13 A maioria dos autores que tratam do assunto (FRY, 1982; GREEN, 2000; PARKER, 1991), apresentam um recorte de classe quando tratam da questão. Enquanto um modelo igualitário (gay/gay) se desenvolveria entre as classes médias, nas proletárias permaneceria o modelo hierárquico (macho/bicha), fundado na ideia que considera “homossexual” quem assume a posição passiva no ato sexual. Já no modelo igualitário, “ser homossexual” independe da posição no ato sexual. Concordo que esses dois modelos podem ajudar a pensar os modos de relacionamentos homossexuais, mas acredito ser complicado relacioná-los a uma classe social, nos dias de hoje. Apesar de esse modelo igualitário ter se desenvolvido junto às classes médias urbanas, hoje ele não é mais exclusivo dela, assim como o modelo hierárquico nunca foi exclusivo das classes proletárias. Antes, são campos de possibilidade para todas as classes.

como um ser humano e frágil. Compreende-se por que Marilyn Monroe continua a ser uma das estrelas mais queridas dos homossexuais. Daí vem também a admiração por todas as representações teatrais que levam ao extremo a intriga sexual e o falso sentimentalismo kitsch. (POLLAK, 1986, p. 66-7)

Na realidade brasileira e, mais especificamente, da Ilha de Santa Catarina, esse humor simboliza outras relações que não negam muitas das descritas acima por Green e Pollak. Não quero pensar neste humor camp como possuindo um objetivo central, mas sim como constituidor de performances em que vários discursos podem ser percebidos. As atitudes camp podem ter deixado de ser predominantes em ambientes gays, mas não deixaram de estar presentes, ainda que muitas vezes restritas a alguns personagens como drag queens e/ou travestis ou em brincadeiras entre amigos, onde se permite um comportamento fechativo. Nos territórios LGBTs de Florianópolis, na época da etnografia (SILVA, 2003), era comum se presenciar a utilização de nomes femininos e performances escrachadamente efeminadas, mesmo quando os performers não estão praticando o transvestismo. Entre as mulheres, embora com menos frequência, acontecem brincadeiras sobre alguns estereótipos de “lésbicas masculinizadas”<sup>14</sup>.

Talvez a proximidade com formas (relativamente novas para a época, como as drag queens) de transvestismo pode ter feito com que este comportamento camp deixasse de ser alvo de tanta demonização nos territórios LGBTs, apesar de muitas vezes ocuparem uma posição periférica quando tipos mais masculinizados

são privilegiados, principalmente nos discursos visuais do mercado LGBT. Cabe destacar que o “boom” das drag queens na cidade, nos anos de 1994-95<sup>15</sup>, trouxe uma nova significação para estas atitudes: o comportamento fechativo não estaria mais relacionado apenas às travestis<sup>16</sup>, mas principalmente às drags, percebidas como figuras transitórias entre o masculino e o feminino (VENCATO, 2002, p. 103)<sup>17</sup>.

De uma forma geral, não há a adoção de um comportamento homogêneo entre os homens e mulheres que constituem essa parte da população LGBT e sim a coexistência de diversos “modelos”, em que a classificação como hierárquicos ou igualitários (FRY, 1982) precisa ser cautelosa. É o que se percebe em relação aos territórios LGBTs de Florianópolis, em que a existência de novos e antigos estereótipos (tanto em relação a homens quanto mulheres) conviviam ao lado de experiências que, “em situações liminares”, não se ajustam a rígidas classificações. O que não significa que os espaços de sociabilidade LGBT se caracterizem por uma espécie de democracia total e aceitação livre das diferentes performances de seus frequentadores. Como todo território, ali também há regras e hierarquias, bem como a ocorrência de hostilidades entre esses personagens, como acredito ser possível perceber através das performances camp.

Este mundo de discursos, ambíguos e contraditórios, não estaria sendo dramatizado através das performances camp? A busca por modelos mais digeríveis socialmente e a exclusão ou marginalização de personagens que antes foram ponta de lança da visibilidade, como as travestis, muitas vezes ficam esquecidas frente à ideia utópica de que “somos todos homossexuais”

14 Não quero defender o camp como exclusivo dos homens. Ele também faz parte das brincadeiras que têm lugar nestes territórios entre as mulheres, “lésbicas” ou “simpatizantes”, que também parodiam o efeminamento das drags ou a super-masculinização das barbies ou, ainda, o estereótipo do “sapatão”. Não disponho, no entanto, de dados relativos a estas situações, por não as ter presenciado com a mesma frequência das performances masculinas.

15 Não pretendo dizer ser esta a principal razão de ter havido um “boom” de drag queens em Florianópolis, nos anos de 1994 e 1995, mas não posso deixar de fazer referência ao filme *Priscilla a Rainha do Deserto* (DIR.: Stephan Elliot, Austrália, 1994) que, de certa forma, inspirou o aumento desses personagens nos ambientes LGBTs e também fora deles, principalmente em performances públicas como o Carnaval do Roma e as paradas do orgulho LGBT.

16 Apesar de serem percebidos nestes territórios como mulheres trans, as travestis são tão ambíguas nestas questões de feminilidade e masculinidade quanto às próprias drag queens. Ver, para uma melhor discussão, as etnografias de Hélio Silva (1993) e Juliana Jayme (2001).

17 É preciso afirmar que, passadas duas décadas, o fenômeno drag queen ganhou dimensões planetárias, tendo como principal expoente um programa televisivo norte-americano *Ru Paul's Drag Race* que, mesmo não sendo simultaneamente exibido no Brasil, conta com redes alternativas de circulação na internet, em que cópias piratas do programa, legendadas de forma voluntária por fãs do programa, são disponibilizadas.

e “lutamos pelos mesmos direitos”. Mas tais hierarquizações estão presentes, tanto na ocupação do espaço quanto nos discursos que se articulam neles. “O que é que eu tenho a ver com uma travesti?”, me perguntou certa vez um entrevistado, representando uma certa intolerância existente entre travestis e os chamados “gays machos”. “Como é que pode? Dois homens... assim... se beijando? ”, diz a travesti, dentro de um bar gay, entrevistada por Hélio Silva (1993, p. 42).

Nestas despreziosas brincadeiras de humor camp, além da utilização de nomes femininos e de expressões como “a senhora”, há uma forte referência às gírias comuns entre travestis, como aquendar ou mona. A expressão “fazer pista” tem a conotação de prostituir-se, utilizada frequentemente por travestis, retomada agora pelas drag queens, com o sentido de “ferver”, festejar na avenida, enquanto circulam. As performances são “momentos de reflexividade” que vão além do pensar sobre o coletivo, situações liminares em que os agentes sociais podem sugerir mudanças na estrutura social (TURNER, 1987, p. 24; LANGDON, 1996, p. 25). O humor camp mostrado pode não estar pregando mudanças, mas colocando em relevo as contradições de territórios que tantas vezes se mostraram libertários e questionadores da moral vigente.

Cada vez mais tem se tornado comum em Florianópolis a separação das mais diversas categorias que formam um “mundo LGBT” na cidade. Homens e mulheres podem até dividir os mesmos bares e boates, mas tem sido cada vez mais frequente a realização de festas exclusivas, em que se chega a cobrar preços diferenciados para privilegiar apenas um grupo. E há que se considerar ainda mais um componente: o camp, ainda que com a possibilidade de ser entendido apenas como uma brincadeira em cima de estereótipos, não é aceito em determinadas ocasiões. A realização das performances camp

pode não ser uma atitude bem-vinda para um frequentador destes territórios se ele tiver como interesse paquerar alguém ou dar início a um relacionamento firme, uma vez que se utilizar de trejeitos “femininos” seria ameaçar a construção de uma imagem masculina. Assim, a presença do camp – ele mesmo múltiplo e ambíguo – é permeada pelas múltiplas ambiguidades discursivas presentes nos territórios LGBTs. Ao mesmo tempo em que revela esses conflitos, o camp também pode ser negado por conta deles.

Desde que eclodiu nos territórios LGBTs brasileiros, nos anos de 1990, o fenômeno drag queen<sup>18</sup> tem se mostrado como uma das mais proeminentes formas de militância – isto se nos permitirmos entender a militância como uma atitude que vai além da manifestação política tradicional. De forma geral, o humor camp, como visto acima, não passa de uma despreziosa brincadeira que pode nos dar pistas sobre como os discursos em relação à homossexualidade surgem em “momentos de reflexividade” (LANGDON, 1996, p. 25). Mas é com as drag queens que esse humor camp mostra seu potencial contestatório em performances muito mais elaboradas que as descritas anteriormente. Ao mostrarem a fluidez das fronteiras de gênero (VENCATO, 2002, p. 103), as drags mostram o transvestismo carnavalesco gay como uma criativa resposta à ideia de categorias estanques (homossexual/heterossexual, masculino/feminino).

Creio não ser mais preciso voltar ao tema da importância que teve a atitude camp para a conquista de espaços e também da visibilidade gay (GREEN, 2000), mas mesmo que muitos territórios já tenham sido conquistados o camp surge como uma subversão. Assim, é possível seguir na linha de pensamento de Lopes e pensar no camp como uma “estratégia corrosiva” frente ao esvaziamento capitalista que faz com que a homossexualidade, mais do que aceita, seja englobada pela “nova velha ordem global do consumismo, em que a diferença é oferecida

18 A expressão drag queen, quando começa a ser largamente utilizada no Brasil, nos anos 90, se dirige a um tipo específico de performance que inclui dublagem de músicas, shows de stand-up comedy, peças de teatro besteirol e animação de festas, além de também se referir a produções criadas para festas como o Carnaval do Roma, sem implicar um trabalho remunerado. Porém, o termo já era largamente utilizado em países de língua inglesa para denotar o que no Brasil é chamado de transformista, ou seja, artistas que fazem dublagens de cantoras famosas em casas noturnas ou em programas de TV, em que essas apresentações eram bastante populares. Ambas as figuras são presentes em casas noturnas da cena LGBT brasileira, as drag queens diferenciando-se pelo humor camp e roupas extremamente coloridas e as transformistas pelo trabalho de personificação dessas cantoras, buscando-se semelhanças de vestuário e de corporalidades.

a todo momento, em cada esquina, em cada propaganda” (LOPES, 2002, p. 103). Nesse contexto,

o camp expressa não o desejo de afirmação do estereótipo envelhecido da bicha louca, mas o desejo de emprendermos todos, das mais diversas sexualidades e sensualidades, uma nova educação sentimental, não pela busca da autenticidade de sentimentos cultivados pelos românticos, mas pela via da teatralidade, quando, apesar da solidão, para além da dor maior da exclusão, da raiva e do ressentimento, possa ainda se falar em alegria, em felicidade (ibidem, p. 113).

Se, como afirma Fry, a divisão da sociedade em duas categorias estanques (homossexuais/heterossexuais) “é certamente uma maneira de controlar a experiência social e reduzir a sua ambiguidade” (1982, p. 109, grifo meu), o fenômeno drag e o camp podem ser lidos como discursos que vão negar tal controle e oferecer a possibilidade de se continuar a conquistar territórios sem que se esqueça os pioneiros desta conquista.

## O FERVO TAMBÉM É LUTA?

O que estou querendo dizer ao colocar lado a lado a etnografia de um filme como *Tatuagem* e a de um carnaval como o *Roma* é o de percebê-los como performances culturais que congregam performances verbais e corporais que parecem ter muito a nos dizer sobre a cultura contemporânea e suas formas de militância política. Ao trazer a experiência de uma trupe de teatro dos anos 70 e suas apresentações que mesclam textos políticos, com humor camp, como forma de afronta à moral e ao Estado durante a ditadura, o filme nos aponta as bases históricas de movimentações LGBTs que vão se desenrolar nas décadas seguintes concomitantes às práticas políticas da militância organizada, mas guardando um potencial de subversão que lhe confere possibilidades de ação política. A etnografia do filme nos leva a essas manifestações que da cena teatral brasileira dos anos 60 e 70 (TREVISAN, 2000) e dos carnavais brasileiros (GREEN, 2000), como o *Roma* em Florianópolis

(SILVA, 2003), resistem nas margens das culturas LGBTs de cidades de médio e grande porte, nos shows de drags, transformistas e outros artistas e irrompem nas paradas da diversidade ou do orgulho LGBT, compondo ainda um importante vetor de sociabilidade em territórios LGBTs.

Uma sequência em *Tatuagem* é bastante emblemática nesse sentido. Os atores e atrizes da trupe *Chão de Estrelas* formam um bloco de carnaval que desfila pelas ruas da cidade para divulgar a nova peça, com suas performances camp, roupas coloridas em que representavam diabos, gueixas, rainhas ou apenas vestiam roupas extravagantes que invertiam gêneros. Cantam um tipo de marchinha de carnaval típica de Olinda e Recife, com frases em que apresentam a trupe, anunciam a estreia e se definem: “nós somos perigosas, bem gostosinhas e amorosas”. Não se trata de uma ideia tradicional de teatro, em que personagens e intérpretes se distinguem conforme os contextos, mas de sujeitos que levam aos palcos e às ruas uma corporalidade, produzindo um lugar de fala, talvez constituindo, à moda brasileira, o que mais tarde seria conhecido como queer.

De forma semelhante, o carnaval do *Roma* não se constituía como inversão do cotidiano, conforme apregoado na teoria antropológica sobre carnaval (DAMATTA, 1978), mas como uma intensificação (GREEN, 2000) de sociabilidades presentes nos territórios LGBTs – muito mais marginais à época do que hoje. Se havia algum tipo de inversão era o fato de ser uma festa realizada num espaço público, produzindo um território característico das culturas LGBTs que, se durante o ano ocupavam lugares privados e periféricos da cidade, nesses dias de carnaval ganhavam centralidade no tecido urbano de Florianópolis, numa festa organizada pela prefeitura da cidade<sup>19</sup>. Personagens transgêneros e demonstrações de afeto entre pessoas do “mesmo sexo” marcavam visualmente o *Roma*, com diferentes grupos que compõem a sigla LGBT dividindo o espaço. O destaque, no entanto, eram as drag queens com seu humor camp sempre pronto a provocar, a produzir empatia, ao mesmo tempo em que evidenciava os construtos culturais do gênero e da sexualidade (BUTLER, 2003). Não só em apresentações artísticas, mas por todos os cantos do *Roma*, em que circulavam

freneticamente e interagem com outros foliões.

A cultura drag, o efeminamento e o humor camp, ao estarem em diálogo tanto com um conjunto maior da cultura brasileira de base heteronormativa quanto com as tensões próprias aos territórios LGBTs e suas hierarquias que privilegiam homens brancos, de aparência masculina e uma certa corporalidade de capa de revista, trazem o feminino como uma arma política para muitos homens desses territórios que não se encontram naquelas corporalidades privilegiadas. Evidencia-se também como os sujeitos são capazes de rir de si mesmos, além de esvaziar o peso de palavras como “viado”, “bicha”, entre outras, em brincadeiras, piadas e até mesmo em programas de televisão<sup>20</sup>. Essas manifestações conservam certa marginalidade nos territórios LGBTs – não estão nas boates mais famosas, nem nos bairros mais ricos<sup>21</sup> – e mesmo com todo seu potencial desestabilizador e subversivo também não se tornam formas privilegiadas de ação política.

Quando vêm à tona, podem ser lidas como sujeitos abjetos que conquistam um lugar de fala, mesmo que ela não seja autorizada (BUTLER, SPIVAK, 2009). Por serem desestabilizadoras da ideia de uma essência – de gênero ou sexualidade – essas práticas chocam-se com uma política de identidades fortemente arraigada nas culturas

LGBTs contemporâneas. É o que também vai acontecer com o queer, segundo Pelúcio (2016, p. 127), uma política que ao se tornar conhecida no Brasil dos anos 1990, não encontra ressonância nos movimentos sociais tendo permanecido nas universidades por onde entraram. Por isso, talvez seja forçoso demais classificar o humor camp brasileiro como queer, apesar de terem pontos importantes em comum, como o fazer falar a partir de identidades malditas, liminares, a recusa de identidades estáveis que ao deixar a zona de abjeção tornam-se também normativas: os corpos masculinos e brancos saudáveis, os casais românticos e monogâmicos, as famílias homoparentais.

Por conta disso, etnografia de Tatuagem dialoga aqui com a etnografia realizada no carnaval do Roma e permite questionar por que essa festa teve fim em 2008, sem causar comoção entre a população LGBT da cidade, ainda que os motivos alegados pela prefeitura apontassem para um processo de gentrificação e higienização desse espaço em que era realizado<sup>22</sup>. Penso se o Roma não ganhava relevo justamente por contar com sujeitos que, em sua maioria, viviam fortes contextos de abjeção, em “armários relativos” (SEDGWICK, 2007), ou seja, não tinham abertura para se afirmarem em ambientes de família, trabalho ou escola, mas se realizavam

19 Florianópolis, como capital do Estado, começou a investir no carnaval como chamariz turístico a partir da década de 1960, investindo no desfile de escolas de samba e nas brincadeiras de rua, dos blocos e cordões. Desde que o desfile das escolas passou a ser realizado num sambódromo – no mesmo estilo de outras capitais brasileiras –, na década de 1990, o carnaval de rua passou a ser organizado em palcos espalhados pelo centro da cidade, onde bandas de carnaval se apresentam ao vivo. O Roma nos seus primeiros anos acontecia como uma aglomeração de foliões, até o final dos anos 1980, quando a prefeitura passou a ter um palco naquele espaço da avenida Hercílio Luz. O Pop Gay, um concurso com premiação que conta com a participação de drags, travestis e transexuais, foi criado pela prefeitura em 1993 e é realizado até hoje, mas mudou do espaço original em 2008.

20 Destaques na mídia nacional nos últimos cinco anos, os programas do canal de TV por assinatura Multishow, Vai que cola, Ferdinando Show e 220 Volts podem muitas vezes ser classificados como reprodutores de estereótipos, por trazerem personagens com nomes que poderiam soar pejorativo como a Bicha Bichérrima, ou o uso de expressões como “viado”, usada pelos personagens quase como uma forma de tratamento – algo que parece ser recorrente também entre travestis (PELÚCIO, 2016). No entanto, essas expressões e um efeminamento explícito atravessam atores e personagens, aproximando-os do teatro besteiro do qual o Vivencial Diversiones e o Dzi Croquettes são os precursores. Talvez se trate de um tipo de humor em que não se ri dos personagens eles, mas com eles.

21 Dois exemplos disso são as boates Buraco da Lacreia, na Lapa, no Rio de Janeiro, e a Blue Space, na Barra Funda, em São Paulo, que contam com shows de teatro besteiro e performances prá lá de camp. No primeiro caso, o Buraco da Lacreia, trata-se de peças musicais encenadas por atores profissionais, alguns deles conhecidos da mídia brasileira, sempre com referências parodísticas que vão da cultura LGBT à política nacional. No segundo exemplo, a Blue Space tem um tradicional conjunto de shows no domingo, em que a maioria são esquetes de humor encenadas por drag queens famosas da noite paulistana.

22 A avenida Hercílio Luz era originalmente formada por duas pistas, com um córrego no meio. No final dos anos 80, colocou-se uma cobertura sobre o córrego, que se tornava um vão utilizado para estacionamento. Nos dias de carnaval, o palco se estendia de lado a lado da avenida e a multidão do Roma se estendia do palco a uma distância de 500 metros sobre essas pistas e o estacionamento. Em 2007, a prefeitura resolveu reurbanizar a região, removendo estacionamento e construindo em seu lugar uma espécie de praça ao longo da avenida, com bancos e mesas de concreto e uma ciclofaixa, inviabilizando a colocação de um palco e a multidão que costumeiramente lotava as noites do Roma.

em territórios LGBTs e no Roma. As etnografias (SILVA, 2003; VENCATO, 2002) mostram que muitos homens que se montavam como drag queens no carnaval tinham vidas reservadas ou essas performances não eram assumidas fora dali. Ainda que fosse um lugar aberto, o processo de territorialização que se dava naquele espaço, produzia uma sensação de abrigo, permitindo as performances transgêneros e as interações homoeróticas.

O fim do Roma pode ser lido como o ônus das muitas conquistas socioculturais da população LGBT brasileira que, no caso da cidade de Florianópolis, foi a constituição da cidade como receptora desses sujeitos, principalmente como cidade turística. Empresários do ramo do entretenimento LGBT passaram a realizar grandes eventos durante o carnaval, congregando parte dos antigos frequentadores que passaram a não ter o Roma como lugar privilegiado, preferindo estabelecimentos exclusivos que cobram ingressos inacessíveis a boa parte dessa população<sup>23</sup>. Uma das justificativas que ouvi na época era a de que o Roma enquanto espaço aberto tornava os sujeitos vulneráveis às ações homofóbicas – uma sensação que parecia não estar presente nos anos 80 e 90. Aquilo que era uma espécie de refúgio, era também uma forma de afrontamento ao seu entorno, destoando das outras regiões da cidade onde a prefeitura também colocava os palcos. Nelas sim, a violência a sujeitos LGBTs não era rara, principalmente para aqueles que carregavam certa atitude camp em suas corporalidades, tornando-os não autorizados a se expressarem nesses lugares. O Roma era assim um lugar de fala, que permitia uma posição de sujeito, como tantos outros territórios LGBTs. Algo que Trevisan (2000, p. 329) também nota em relação ao fim do Vivencial *Diversiones*: “sua ambiguidade se esgotara, sua originalidade também”.

Ainda que tenhamos um aumento da violência homofóbica desde a virada do século, é inegável que muitas conquistas foram alcançadas nestes últimos anos, talvez nem tanto em forma de leis que garantam direitos civis, mas muito mais em termos culturais, em que os lugares de fala se

multiplicam e já não se restringem aos territórios LGBTs. A possibilidade dessas identidades trafegarem em ambientes escolares, familiares e de trabalho – algo não generalizado, ausente em muitas cidades brasileiras e não universal à toda população LGBT – tem constituído uma legião de sujeitos desejáveis pelo Estado e que desejam os desejos do Estado, no que se refere à reprodução social, exigindo por isso direitos a casamento e adoção. Essas mudanças, no entanto, são excludentes e não representam todas aquelas identidades e formas de afeto que até alguns anos compartilhavam as mesmas zonas de abjeção. Será que a força do Carnaval do Roma estava justamente no fato de ser um fenômeno liminar para sujeitos liminares, de fronteira – experiência que dominava o campo das vivências LGBTs? A normatização das culturas LGBTs empurra a ambiguidade e a subversão para as periferias de sua práxis, apesar de todo um discurso em prol da diversidade sexual?

Mas com as reviravoltas experimentadas política e culturalmente, na segunda década do século XXI, algumas experiências parecem apontar outras direções. O coletivo paulistano *Revolta da Lâmpada*, em 2015 e 2016, fez manifestações na Avenida Paulista, com o slogan “o ferver também é luta”. O evento é realizado no mesmo ponto da avenida em que um grupo de rapazes foi agredido com lâmpadas fluorescentes, em 2010, uma agressão homofóbica de repercussão nacional, por “expressarem livremente suas identidades de gênero em seus corpos”, conforme o manifesto do grupo. Nos materiais de divulgação dos encontros do coletivo, facilmente encontrados na internet, o grupo traz à tona corpos que vivem a tensão da abjeção, defendendo a “libertação de todos os corpos”, neste manifesto que é lido coletivamente nas manifestações:

O corpo que é lampadado literal ou metaforicamente por ser como se é e utilizado como se deseja. O corpo que veste a identidade de gênero que se assume, e adaptável a outras. O corpo que se mexe, ama, fala, fode, beija, toca ou se transforma de jeitos diferentes, à margem das hegemonias do mexer,

<sup>23</sup> O ingresso para uma festa como a da boate paulistana *The Week* pode chegar a R\$ 200. Desde 2007, são realizadas festas do grupo na Praia Mole, uma das mais badaladas de Florianópolis.

do amor, da fala, da foda, do beijo, do toque ou da transformação. O corpo que questiona a norma, que não precisa se moldar a um padrão, que não pede VIP pro opressor para entrar na boate que ele frequenta. O corpo que aborta. O corpo violentado por andar livre. O corpo transformado, cuja forma original não representa a pessoa que carrega. O corpo que tinha pinto e agora tem vagina, e vice-versa. O corpo que utiliza o aparelho excretor para outros fins deliciosamente não reprodutores. O corpo pintoso, afeminado, aviadado, fechativo. O corpo de macha, de dyke, de sapatão. O corpo de peito e pau. O corpo de barba e salto. O corpo grande ou pequeno ou peludo ou pelado. O corpo negro, branco, vermelho ou amarelo. O corpo que busca outros estados de consciência. O corpo inclassificável. O corpo permitido. O corpo político. O corpo que segue um padrão hegemônico por opção, mas luta pelo direito dos que não seguem. O corpo que deseja ter direito de ser o que é, não importa o que for<sup>24</sup>.

Perseguindo a ideia de ferver como política, o grupo pretende atingir suas reivindicações que não se adequam a política identitária de outros movimentos sociais. Discursos políticos e humor camp, marcas da Revolta da Lâmpada – que foi onde essa antropologia do cinema nos trouxe – talvez nos ajudem a pensar como eles ainda podem ser vitais.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo, Ed. UnB/Hucitec, 1987.
- BATESON, Gregory. “Uma teoria sobre brincadeira e fantasia”. In: RIBEIRO, B. T. Garcez, P. M. *Sociolinguística Interacional*. Porto Alegre, Editora Age, 1998.
- BAUMAN, Richard. *Verbal art as performance*. Rowley, Newbury House Publishers, 1977.
- BUTLER, Judith. *Problemas de Gênero*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, [1990] 2003.
- DAMATTA, Roberto. *Carnavais, Malandros e Heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. 6ª ed. Rio de Janeiro, Rocco, 1997 [1978].
- DAWSEY, John. Victor Turner e a Antropologia da Experiência. *Cadernos de Campo*, 13. São Paulo, USP, 2005. pp. 163-176.
- FACCHINI, Regina. *Sopa de letrinhas: movimento homossexual e produção de identidades coletivas nos anos 90*. Rio de Janeiro, Garamond, 2005.
- FERREIRA, G. B. *Arco-íris em disputa: a “Parada da Diversidade” de Florianópolis entre políticas, sujeitos e cidadanias*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). UFSC: PPGAS, 2012.
- FOUCAULT, Michel. *De l’amitié comme mode de vie*. Entrevista de Michel Foucault a R. de Ceccaty, J. Danet e J. Le Bitoux, publicada no *jornal Gai Pied*, 25, abril de 1981, pp. 38-39.
- FRY, Peter. “Da hierarquia à igualdade: a construção histórica da homossexualidade no Brasil”. In: *Para inglês ver*. Rio de Janeiro, Zahar, 1982.
- GEERTZ, Clifford. *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro, LTC, 1989.
- GREEN, James N. *Além do Carnaval: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX*. São Paulo, Ed. Unesp, 2000.
- LANGDON, E. Jean. “Performance e preocupações pós-modernas em Antropologia”. In: TEIXEIRA, João Gabriel (org.) *Performáticos, Performance e Sociedade*. Brasília, EdUnB, 1996.
- LOPES, Denilson. *O Homem que amava rapazes e outros ensaios*. Rio de Janeiro, Aeroplano, 2002.
- MACRAE, Edward. *A Construção da Igualdade: identidade sexual e política no Brasil da abertura*. Campinas, Ed. da Unicamp, 1990.
- MALUF, Sônia Weidner. *Corporalidade e desejo: Tudo sobre minha mãe e o gênero na margem*. *Revista Estudos Feministas*, 10 (1). Florianópolis:

24 Disponível em [http://www.huffpostbrasil.com/revolta-da-lampada/a-revolta-da-lampada-16-11\\_a\\_21673927/](http://www.huffpostbrasil.com/revolta-da-lampada/a-revolta-da-lampada-16-11_a_21673927/)

- CFH/CCE/UFSC, 2002. pp. 143-153.
- MORENO, Antônio. *A Personagem Homossexual no Cinema Brasileiro*. 2ª edição. Niterói: EdUFF/Funarte, 2002.
- ORTNER, Sherry. “Poder e projetos: reflexões sobre a agência”. In: GROSSI, M.; ECKERT, C.; FRY, P. (orgs.). *Conferências e diálogos: saberes e práticas antropológicas*. Nova Letra, Goiânia, 2006. pp. 45-80.
- PARKER, Richard. *Corpos, prazeres e paixões: a cultura sexual no Brasil contemporâneo*. 3ª ed. São Paulo, Best Seller, 1991.
- PELÚCIO, Larissa. *O Cu (de) Preciado – estratégias cucarachas para não higienizar o queer no Brasil*. Iberic@l - Revue d'études ibériques et ibéro-américaines, 9. Sorbonne, Printemps, 2016.
- PERLONGHER, Néstor. *O negócio do michê: prostituição viril em São Paulo*. São Paulo, Brasiliense, 1987.
- POLLAK, Michael. “A homossexualidade masculina, ou a felicidade no gueto?” In: ÁRIES, Philippe, BÉJIN, André. (orgs.) *Sexualidades Ocidentais*. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1986.
- SEDGWICK, Eve K. *A epistemologia do armário*. Cadernos Pagu, 28: 19-54, 2007.
- SILVA, Hélio. *Travesti: a invenção do feminino*. Rio de Janeiro, Relume-Dumará, 1993.
- SILVA, Marcos Aurélio da. *Territórios do desejo: Performance, Territorialidade e Cinema no Festival Mix Brasil da Diversidade Sexual*. 360fs. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2012.
- SILVA, Marcos Aurélio da. *Se manque: uma etnografia do carnaval do pedaço GLS da Ilha de Santa Catarina*. Dissertação de Mestrado. Florianópolis: Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social/UFSC, 2003.
- SILVA, Marcos Aurélio da. “Da performance à performatividade: possíveis diálogos com Judith Butler na antropologia de um festival de cinema”. *Periódicus: Revista de estudos indisciplinados em gêneros e sexualidades*, 3 (1), Salvador, mai.-out. CUS/UFBA, 2015.
- SILVA, Marcos Aurélio da. *Numa tarde qualquer: uma antropologia da Parada da Diversidade em Cuiabá e da cultura LGBT no Brasil contemporâneo*. Bagoas – Estudos Gays: Gênero e Sexualidades, 10 (15): 101-130, 2016.
- SONTAG, Susan. “Notas sobre Camp”. In: *Contra a Interpretação*. Porto Alegre, L&PM, 1987.
- TREVISAN, João Silvério. *Devassos no paraíso*. 4ª edição. Rio de Janeiro, Record, 2000.
- TURNER, Victor. *O Processo Ritual: Estrutura e Anti-Estrutura*. Petrópolis, Vozes, 1974.
- TURNER, Victor. *The Anthropology of Performance*. New York, PAJ Publications, 1987.
- VENCATO, Anna Paula. “Fervendo com as drags”: corporalidades e performances de drag queens em territórios gays da Ilha de Santa Catarina. Dissertação de Mestrado. Florianópolis, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social/UFSC, 2002.