



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA MULTIDISCIPLINAR DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS
ÉTNICOS E AFRICANOS

VINÍCIUS SANTOS DA SILVA ZACARIAS

ETNOGRAFIA DA *CENA QUENTE*: DRAMAS, CAMPOS E
ALEGORIAS NO CENTRO ANTIGO DE SALVADOR

Salvador

2024

VINÍCIUS SANTOS DA SILVA ZACARIAS

**ETNOGRAFIA DA *CENA QUENTE*: DRAMAS, CAMPOS E
ALEGORIAS NO CENTRO ANTIGO DE SALVADOR**

Tese de doutorado apresentada ao Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Estudos Étnicos Africanos da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal da Bahia como requisito à obtenção do título de Doutor em Estudos Étnicos e Africanos.

Orientador: Prof. Dr. Osmundo de Araújo Pinho.

Salvador

2024

Biblioteca CEAO - UFBA

- Z13 Zacarias, Vinícius Santos da Silva.
Etnografia da "cena quente": dramas, campos e alegorias no centro antigo de Salvador /
Osmundo Santos de Araújo Pinho. - 2024.
216 f.
- Orientador : Profº Drº Osmundo Santos de Araújo Pinho.
Tese (doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Filosofia e
Ciências Humanas, Centro de Estudos Afro-Orientais 2024.
1. Etnografia. 2. Performance. 3. Centro Antigo de Salvador. I. Pinho, Osmundo Santos
De Araújo. II. Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Filosofia e
Ciências Humanas. Centro de Estudos Afro - Orientais III. Título.

CDD - 305.8

**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA MULTIDISCIPLINAR DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS
ÉTNICOS E AFRICANOS**

**ETNOGRAFIA DA *CENA QUENTE*: DRAMAS, CAMPOS E ALEGORIAS NO
CENTRO ANTIGO DE SALVADOR**

BANCA EXAMINADORA DE DEFESA DE
VINÍCIUS SANTOS DA SILVA ZACARIAS

Atividade cumprida em 11 de outubro de 2024

Prof. Dr. Osmundo Santos de Araújo Pinho (orientador)

Universidade Federal do Recôncavo da Bahia

Prof. Dr. Marcelo Nascimento Bernardo da Cunha (examinador interno)

Universidade Federal da Bahia

Prof. Dra. Maria Andrea do Santos Soares (examinadora interna)

Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-brasileira

Prof. Dr. Thiago Barcelos Soliva (examinador externo)

Universidade Federal do Sul da Bahia

Prof. Dr. Watufani M. Poe (examinador externo)

Tulane University School of Liberal Arts

Prof. Dra. Tanya L. Saunders (examinadora externa de qualificação)

University of Maryland Baltimore County



Ata da sessão pública do Colegiado do PROGRAMA MULTIDISCIPLINAR DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS ÉTNICOS E AFRICANOS (POSAFRO), realizada em 11/10/2024 para procedimento de defesa da Tese de DOUTORADO EM ESTUDOS ÉTNICOS E AFRICANOS na área de concentração Estudos Étnicos, do(a) candidato(a) VINICIUS SANTOS DA SILVA, de matrícula 2019119534, intitulada ETNOGRAFIA DA CENA QUENTE: DRAMAS, CAMPOS E METÁFORAS NO CENTRO DE SALVADOR. Às 16h do citado dia, virtual, foi aberta a sessão pelo(a) presidente da banca examinadora PROF. DR. OSMUNDO SANTOS DE ARAUJO PINHO que apresentou os outros membros da banca: PROF. DR. MARCELO NASCIMENTO BERNARDO DA CUNHA, PROFA. DRA. MARIA ANDREA DOS SANTOS SOARES, PROF. DR. THIAGO BARCELOS SOLIVA e PROF. DR. WATUFANI MTAUFUTA-UKWELI POE. Em seguida foram esclarecidos os procedimentos pelo presidente que passou a palavra ao examinado para apresentação do trabalho de doutorado. Ao final da apresentação, passou-se à arguição por parte da banca, a qual, em seguida, reuniu-se para a elaboração do parecer. No seu retorno, foi lido o parecer final a respeito do trabalho apresentado pelo candidato, tendo a banca examinadora aprovado o trabalho apresentado, sendo esta aprovação um requisito parcial para a obtenção do grau de DOUTOR. Em seguida, nada mais havendo a tratar, foi encerrada a sessão pelo presidente da banca, tendo sido, logo a seguir, lavrada a presente ata, abaixo assinada por todos os membros da banca.

Documento assinado digitalmente
 THIAGO BARCELOS SOLIVA
Data: 21/10/2024 16:57:48-0300
Verifique em <https://validar.it.gov.br>

Dr. THIAGO BARCELOS SOLIVA, UFBS

Examinador Externo à Instituição

Documento assinado digitalmente
 WATUFANI MTAUFUTA UKWELI POE
Data: 05/11/2024 20:21:28-0300
Verifique em <https://validar.it.gov.br>

Dr. WATUFANI MTAUFUTA-UKWELI POE

Examinador Externo à Instituição

Documento assinado digitalmente
 MARCELO NASCIMENTO BERNARDO DA CUNHA
Data: 21/11/2024 08:17:30-0300
Verifique em <https://validar.it.gov.br>

Dr. MARCELO NASCIMENTO BERNARDO DA CUNHA, UFBA

Examinador Interno

Documento assinado digitalmente
 MARIA ANDREA DOS SANTOS SOARES
Data: 21/11/2024 16:37:50-0300
Verifique em <https://validar.it.gov.br>

MARIA ANDREA DOS SANTOS SOARES, UNILAB

Examinadora Interna

Documento assinado digitalmente
 OSMUNDO SANTOS DE ARAUJO PINHO
Data: 22/11/2024 09:25:46-0300
Verifique em <https://validar.it.gov.br>

OSMUNDO SANTOS DE ARAUJO PINHO, UFBA

Presidente

VINICIUS SANTOS DA SILVA

Doutorando(a)

Documento assinado digitalmente
 VINICIUS SANTOS DA SILVA
Data: 22/11/2024 13:56:36-0300
Verifique em <https://validar.it.gov.br>

“De dous ff se compõe essa cidade a meu ver: um furtao, outro fuder”.

Gregório de Matos (1636-1696)

Dedico este trabalho à memória de Baga de Bagaceira.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus, Oxalufã e Xangô, caboclos, erês, exus e encantados que me conduziram durante todo esse processo no acolhimento do Ilê Axé Oyá Funan. À minha família que tanto amo e considero, representada por Tia Marta e minhas outras mães não mais presentes neste plano, minha avó Dona Jó e minha mãe Ivanete, além de meus tios, irmãos e primos. Laís e Kauã, amo vocês. Aos contáveis amigos que são minha base de sustentação afetiva e ao amparo profissional de meu psicoterapeuta, Henrique Galvão. Ao movimento LGBTI+ baiano que me deu régua e compasso, ao movimento negro nacional pela luta das políticas afirmativas, ao ativismo das políticas culturais pela esperança no país melhor, à Antropologia e à Museologia pelo acolhimento enquanto campos de atuação interdisciplinar, à UFBA, à UFS pelas minhas primeiras experiências com docência, e à UFRB, universidade que mudou minha vida. Sem esquecer da experiência com as disputas de poder local e a não menos importante, minha diva inspiradora, Beyoncé.

Em especial, agradeço a meu orientador, Prof. Dr. Osmundo Pinho, por ter sido bússola, escudo e minha grande referência intelectual. Obrigado por todo apoio, consideração e portas abertas conferidos nessa jornada fundamental à minha formação acadêmica e política. Em nome da coordenadora Profa. Magali Almeida, agradeço a toda comunidade do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Estudos Étnicos e Africanos e aos membros da banca de qualificação e defesa, bem como a todos os colegas acadêmicos e ativistas que encontrei ao longo do caminho e contribuíram muito na pesquisa. Agradecimento também a meu orientador de mestrado, Prof. Dr. Wilson Penteado Jr., por ter me apresentado à antropologia da performance e ensinado o ofício de etnógrafo. À CAPES, pelo financiamento integral da pesquisa.

Por fim, agradecer a Salvador, por ter sido o pai que, embora presente, nunca tive.

DA SILVA ZACARIAS, Vinícius Santos. Etnografia da "Cena Quente": Dramas, Campos e Alegorias no Centro Antigo de Salvador. 214 2f. il. 2024. Tese (Doutorado). – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2024.

RESUMO:

Etnografia sobre uma rede de atores sociais racializados que compõem a cena cultural sexodiversa no Centro Antigo de Salvador. Inspirado nos estudos multidisciplinares de performance e a partir das categorias nativas, definidores da zona moral do centro da cidade, intitulados *fechação* e *cena quente*, conjugo roteiros dramáticos, alegóricos e memoráveis, envoltos numa diversificada teia de signos, que perpassam as identidades performáticas e a vida social destes atores. Para isso, articulo aspectos híbridos e críticos da agência social dos partícipes do *viadeiro* na Avenida Sete de Setembro, durante o Cortejo do Dois de Julho em Salvador; artistas e frequentadores dos redutos *gays* da Rua Carlos Gomes; e personalidades emblemáticas que circulam nas mediações do Pelourinho. O trabalho tem como objetivo confeccionar um registro teórico, memorial e fabulativo da cena cultural no Centro Antigo de Salvador. Observou-se, portanto, que seus atores sociais, marcados por estigmas de raça, sexualidade e classe, buscam representar alternativas locais e nacionalmente enraizadas de resistência às diferentes formas de subalternidade, sendo diferenciados por processos relativos à afirmação identitária e às disputas políticas conformadas no campo. A partir da perspectiva empírica, compreendo que a *cena quente*, geradora de talentos neste tecido ambíguo e degradado do Centro Antigo de Salvador, conseqüentemente, também produz conflitos, contradições e difusamente oscila entre históricos de glória e decadência, efeitos das inequívocas desigualdades estruturais contemporâneas.

Palavras-chave: Etnografia; Performance; *Cena Quente*; Centro Antigo de Salvador.

Salvador

2024

LISTAS DE FIGURAS

Figura 1 - Largo do Rosário no Cortejo Dois de Julho na Copa do Mundo de 2018.....	25
Figura 2 - Prédios do Marujo e Carmén na Rua Carlos Gomes	26
Figura 3 - Ginna D'Mascar no Bar Âncora do Marujo.....	27
Figura 4 - Vista aérea buscada no Google Maps	28
Figura 5 - Ícaro "fechando" no Largo do Rosário, monitorado por Hilda Furacão.....	32
Figura 6 - Altar Sacro do Marujo na parede interna do Bar Âncora do Marujo	51
Figura 7 - Drag queens caminham em procissão pela Rua Carlos Gomes.....	52
Figura 8 - Altar Sacro Padilha Carmén	54
Figura 9 - Rainha Loulou. Foto: Blog Me Salte	57
Figura 10 - Sissy Zeta Jones sendo coroada Garota Marujo	57
Figura 11 - O'rarah no Peourinho. Acervo pessoal. 2020	59
Figura 12 - Fotos de Nusinha Trans	61
Figura 13 - Aniversário de Nusinha Trans	62
Figura 14 - Capa Bahia Hoje de 20/09/1995. Matéria de Ana Lúcia Barreto.	69
Figura 15 - Parte do Acervo "travesti" do CEDOC do Jornal A Tarde.....	70
Figura 16 - Capa Bahia Hoje de 20/09/1995. Matéria de Ana Lúcia Barreto. [2]	71
Figura 17 – Painel do Faz Cultura da Amizade.....	76
Figura 18 – Interlocutores no escuro do Marujo	87
Figura 19 - Interlocutor aprecia a parede repleta de fotografias no Marujo	90
Figura 20 - Monumento a Carlos Gomes de Luiz Brizzollara	96
Figura 21 - Parker em foto monumental na campanha de vereadora	97
Figura 22 - Miss Bahia Gay de 2013 no Teatro IRBED	99
Figura 23 - Dion e Baga	103
Figura 24 - Nusinha Trans no Concurso Super Talento Marujo 2017	122
Figura 25 -Interlocutores no Largo do Rosário	143
Figura 26 - Ícaro Querino e Reinaldo Brito ao deserto Largo do Rosário	145
Figura 27 - Hilda Furação, a organizadora da churria a sem fehcação	145
Figura 28 – Vinícius, Reinaldo, Hilda e Ícaro.....	149
Figura 29 - Hilda "pousa" no Largo do Cruzeiro de São Francisco do Pelourinho	161
Figura 30 - Hilda e o pelotão coreográfico da FANCEAFRO	161
Figura 31 - Casal de Caboclos no Cortejo Cívico de Dois de Julho na Bahia	179

Figura 32 - Caboclo no Largo do Rosário em volta do viadeiro	182
Figura 33 - Paramentas plumarias	182
Figura 34 - Gabriel Villas-Boas em ensaio fotográfico.....	190

LISTA DE ABREVIACÕES

Banda Marcial da Escola Municipal da Palestina	BAMUP
Centro Antigo de Salvador	CAS
Centro de Documentação do Jornal A Tarde	CEDOC
Fanfarra da Escola Azevedo Fernandes	FANCEAFRO
Fanfarra Municipal de Cruz das Almas	FANCRUZ
Fanfarra da Escola Azevedo Fernandes	FANCEAFRO
Fanfarra do Colégio Estadual João Batista Pereira Fraga	FANJ
Fundação Gregório de Matos	FGM
Gays, Lésbicas e Simpatizantes	GLS
Grupo de Apoio à Prevenção à Aids da Bahia	GAPA
Grupo Gay da Bahia	GGB
Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transexuais, Intersexuais e Mais	LGBTI+
Rua Carlos Gomes	CG

SUMÁRIO

PERSONAGENS	12
1. INTRODUÇÃO	13
2. ATO I – A <i>FECHAÇÃO</i> NO CENTRO DE SALVADOR.....	25
2.1 Cena e drama social	25
2.2 Interpretações sobre o campo: conceitos e categorias	31
2.3 Performance em perspectiva: teoria da estrutura no drama sexorracial	37
3. ATO II – FIOS DE MEMÓRIAS DA CENA QUENTE	48
3.2 Marujo e Carmén.....	48
3.3 A drag afro-brasileira	56
3.4 A polida transtornada.....	59
3.5 Arquivo invertido da noite	64
3.6 Faz Cultura da Amizade.....	72
3.7 Brêu: a família do escuro.....	82
3.8 Campos e dramas na busca da fama	91
3.9 O milagre de Spielberg	98
3.10 Articulações entre os conceitos de fechação e cena quente	106
3.12 A cena quente.....	114
3.13 Uma cidadã escravizada	122
4. ATO III – A ZONA MORAL DA <i>CENA QUENTE</i>	126
4.13 Comunidade entre o espaço e o lugar	132
4.14 A penumbra à luz na pandemia	135
4.15 O evento-território e a ambiguidade da memória.....	141
4.16 A metonímia do patrimônio	149
4.17 Dias de Furação	161
4.18 A categoria é “bicha preta”	166
4.19 Casas Conceito.....	174
4.20 Caboclos Queer e o fator de fugitividade	179
DESFECHO	195
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	205

PERSONAGENS

Mãe Rainha

Dona e proprietária

Decano

Transtornada

Drag política

Jornalista cultural

O mais premiado da história

Patrimônio do Pelourinho

Corpulento

Viado educador

Ginasta quase olímpico

Criador da fechação

Caboclos queers

Afrobafônico

Vingadora dos invertidos

Homofóbico colunista

Ilustre desconhecida

Busto de Carlos Gomes

Gestor cultural indignado

Miss Sunshine

Caricata

Coragem

INTRODUÇÃO

Milton Santos em 1958 publica sua tese de doutorado, aprovada com menção honrosa na Faculdade de Letras da Universidade de Strasburg, intitulada “O Centro de Salvador: Estudos de Geografia Urbana”. No robusto trabalho, o autor apresenta um panorama detalhado dos aspectos de formação, função, paisagem e estrutura daquela grande cidade que caminhava em passos largos de metropolização, dando conta de aspectos tanto geográfico-urbanos, quanto socioeconômicos e de seu cotidiano social. Na sessão “A Vida” destaco o seguinte trecho para introduzir a quem lê a apresentação deste campo que eu e os interlocutores chamamos de “cena quente” e que funciona enquanto significante comum que guiará todo nosso roteiro dramático-social, a partir de agora.

“[...] Atravessar a pé a Rua Chile, após as 17 horas, na hora do *rush*, não é coisa fácil. É nessa hora que o centro fica mais animado. Os bancos, os magazines, as lojas, as repartições públicas fecham ao mesmo tempo e todo mundo deseja voltar para casa, pois jantar em família é ainda um dos hábitos do baiano. É a hora crítica da circulação, e é mais cômodo e rápido ir a pé da praça da Sé à praça Castro Alves do que tomar um bonde ou um ônibus. Depois das vinte horas, os bairros centrais se despovoam dessa multidão inquieta. Há um outro tipo de circulação, todavia bem menos importante: a das pessoas que vêm procurar distração, ou olhar simplesmente as vitrines. O movimento é maior à entrada e à saída sessões do cinema, abertos até meia-noite. Entretanto, as outras porções do centro estão como que adormecidas. Mas é exatamente às dez horas que um outro bairro começa a animar-se. É o coração da grande cidade noturna, pertinho da zona de prostituição, onde prostitutas, vagabundos, marginais de todas as espécies dão-se encontro em ruas mal iluminadas. Desloca-se para aí esse comércio ambulante de frutas e comestíveis, cozidos ou aquecidos sob o olhar dos fregueses em pequenos fogões acesos em cima dos passeios. Os transeuntes, ainda longe, sentem o cheiro forte das iguarias afro-brasileiras, condimentadas com azeite de dendê e pimenta por negras e mulatas vestidas com trajes típicos. Os botequins se tornam movimentados. A polícia afrouxa sua vigilância e as prostitutas (a quem é proibido fazer o *trottoir* durante o dia) podem sair de casa e se exibir na rua. Isso se passa na Cidade Alta” (SANTOS, 1958, p. 130)

As grandes cidades são o coração de uma vida *gay* idealizada pelos parâmetros contemporâneos, construídos pela reificação midiaticizada de estilos de vida. Vários aspectos são presumidos para embasar esta premissa. Os mais difundidos estão nas concentrações populacionais e produtivas, pois as metrópoles têm um fluxo constante de pessoas em trânsito, dificultando laços interpessoais de proximidade e vínculos comunitários, afinal estão todos imbuídos da sua sobrevivência material, efeito do individualismo produzido pelo capitalismo. Esta característica faz com que muitas

pessoas sexo-diversas¹ emigram de suas pequenas cidades de interior para as grandes cidades em busca de mais oportunidades de trabalho e emancipação financeira. Fazem isso impulsionados por viver uma vida de relativa independência sexual nas metrópoles, longe do típico monitoramento moral interiorano e outras possibilidades que só uma atmosfera cosmopolita pode oferecer.

Os centros destas grandes cidades acabam sendo localizações estratégicas para estes novos habitantes exercerem sua sexualidade. Entendo sexualidade não restrita apenas às relações afetivas e eróticas, mas também relativa às produções culturais que ironizam, contestam ou fogem de determinadas normas da sociedade, refletidas na violência e intolerância. Geralmente, estes centros estão movimentados por uma vida comercial pujante e grande circulação de pessoas durante o dia, mas à noite, a penumbra ganha predominância e dá formato a espaços, lugares ou zonas criativos, discretos e seguros, organizados numa espécie de economia da sociabilidade “moral” entre as pessoas diferentes, porém comuns. A vida noturna dos centros metropolitanos, *in off* aos olhares e atenções da “vida comercial”, é o cenário para que possamos navegar num oceano de modos de diva, distintos à ordem normativa (PERLONGHER, 2008; GREEN, 1999; FIGARI, 2007).

Henri Lefebvre argumenta que o espaço social é justamente o produto dialético dessa correlação de forças constituinte da complexa práxis social a partir das contradições públicas entre humano-natureza-sociedade.

“[...] espaço é criado nas relações de forças da práxis social, no qual o concebido, o percebido e o vivido assumem princípios simultaneamente dialéticos. [...] a cidade é uma mediação entre as mediações. [...] A cidade tem uma história; ela é a obra de uma história, isto é, de pessoas e de grupos bem determinados que realizam essa obra nas condições históricas. As condições, que simultaneamente permitem e limitam as possibilidades, não são suficientes para explicar aquilo que nasce delas, nelas, através delas”. (LEFEBVRE, 2001, p. 47)

¹ Sexo-diversa ou sexo-diverso é uma categoria guarda-chuva dos estudos de gênero e sexualidade na América Latina, apropriada à compreensão da ambiguidade entre as operações de sexo-gênero para classificar indivíduos discordantes das normas sexuais estabelecidas (BUTLER, 2018). A inconformidade com as regras sociais que determinam os comportamentos-padrão (heteronormatividade) faz com que indivíduos, grupos ou, até mesmo, práticas socioculturais, sejam considerados não-normativos, variavelmente por aspectos biológicos que convencionam “sexo” por condição da natureza e/ou aspectos sociais que convencionam “gênero” por mediação da cultura. Desta forma, ao invés de classificar os indivíduos e agrupamentos por identidades fixas e totalizantes reivindicadas nas agendas do ativismo contemporâneo, usamos a expressão “sexo-diverso” para abrigar todas essas múltiplas formas de existência. Para compreensão mais aprofundada ver STAMBAUGH, 2016.

Na hierarquia constitutiva deste espaço físico, mas que só adquire significado se for contextualizado a partir das relações sociais que definem a “qualidade do lugar”, o centro das cidades e, especificamente, da cidade de Salvador é um espaço ambíguo. Durante o dia é vivido aos interesses do comércio popular e concebido como aglutinador das multidões pelo seu conteúdo urbano; à noite, é percebido como espaço preterido, perigoso e escuro que, por essas características, é terreno marcador de práticas abjetas como prostituição, homossexualidade, comércio de ilícitos e dormida de mendigos, portanto uma zona moralmente estigmatizada.

Essa atmosfera da “margem” que de forma sagaz se materializa no centro noturno existe há muitos anos em várias cidades e suas aparências dependem da estética de cada tempo. São *guetos* culturais de comunidades subalternizadas que vão se adaptando às demandas de sobrevivência e, por serem eventualmente secretos, as vidas e personagens que por lá afloram durante as noites, mas adormecem ao nascer do dia, guardam aspectos e tramas absolutamente relevantes à análise social (MACRAE, 2005).

Esta tese recebeu forte inspiração da gama de antropólogos que já analisaram contextos urbanos sexualmente degradados e a importância deste tecido caótico na formulação das práticas e à identidade homoerótica racializada (MOTT, 2005; TELES, 2013; PINHO, 2004; TREVISAN; 2018). No entanto, os estudos etnográficos das práticas homossexuais das grandes cidades na virada do século sempre chamaram minha atenção, tanto pela coincidência de sua emergência ser da mesma época de meu nascimento e também porque o período marcou a transição paradigmática em torno das primeiras conquistas de “cidadania gay”, onde movimentos ativistas vinham ganhando cada vez mais relevância nas disputas políticas e institucionais, sob a égide da luta contra toda forma de discriminação.

Neste período, no final da década de noventa, o antropólogo argentino radicado no Brasil Nestor Perlonger (2008) fez o incursão com seus estudos etnográficos no centro paulistano para entender as práticas das relações sociais concernentes às regras do capitalismo periférico e pederástico nas zonas do “submundo” de prostituição masculina, no célebre trabalho “O Negócio do Michê: A Prostituição Viril em São Paulo”. Ele elaborou, portanto, um dos primeiros trabalhos antropológicos sintonizados à então recente teoria *queer* produzida nos Estados Unidos em meio à virada pós-estruturalista dos estudos de identidades. Desta perspectiva, a constituição do “ser”

acontece a partir de circunstâncias fluidas, ao sabor das demandas socioculturais próprias e não mais em unidades totais não-ambíguas.

Para o autor, noção de desejo é o orientador de configurações territoriais transeuntes cercadas a partir das fronteiras entre público moral e mundano das zonas urbanas paulistas, surgindo o que explica como “territórios da perversão”: tempo-espaco onde de cristalizam formas de vivência e comércio sexual clandestino entre homens e por onde expressam códigos de interações sociais muito particularmente vividas, mas amplamente praticadas. O autor lança luz, portanto, às distintas variantes que determinam as classificações das interações sexuais no campo pelos “michês”, como idade, gênero, classe e raça, denominando essas variações de “tensões libidinais” e interpretando-as através da chave da binaridade moral que contrapõe, por um lado, o paradigma “hierárquico-popular”, como “gilete”, “homem que faz” e “entendido”; e por outro, o “igualitário-moderno”, estabelecido recentemente na cidadania da homossexualidade, conformado a partir das identidades sexuais fixas e exigentes de direitos sociais.

Ou seja, o modelo “hierárquico-popular” refere-se à concepção das raízes sócio-históricas que tende a distinguir, a partir de papéis de gênero essencializados e hierarquizados nas práticas sexuais, “homens” de “viados”, “passivos” de “ativos”; já o “igualitário-moderno”, ancora-se nos protocolos formais da medicina que qualifica “homossexuais” e “heterossexuais”, levando em conta os desejos sexuais, compreensão adotada pelos movimentos sociais em defesa dos direitos desta mesma população e que por ora eram notadamente pertencentes a classes médias e mais abastadas do centro das grandes metrópoles (FRY, 1982).

Perglonger vai discorrendo sobre os serviços de venda e compra de sexo ao longo da sua robusta etnografia, destacando que as tensões libidinais afloradas na atmosfera dos desejos são diversificadas e dão conta das ambiguidades entre a venda de serviços sexuais por homens prostitutas (ou michês) e seus clientes no centro paulistano, caracterizando perfis comuns entre os dois grupos de troca comercial-simbólica. Essas tensões demarcam um “código-território”, ou espécie de território simbólico, tal como estabelecido na cena alternativa do Centro de Salvador, e que circunscrevem em cartografia urbana o mapa dos desejos e pederastias da prostituição. Tanto o centro paulistano, quanto o centro soteropolitano, são inevitavelmente

codificados por estas diversas práticas ambíguas, mas de consenso entre os frequentadores, comerciantes ou quem vive no local.

Estes bolsões culturais de pessoas de moral social contraditória e “vida dupla”, cujas práticas de sobrevivência urbana assemelham-se a métodos de guerra contra as forças estruturais que alienam o corpo e espírito (ARTAUD, 2006) são compostos por diversificados extratos sociais, presumidamente desfavorecidos no regime capitalista. O substrato produzido nesta vida noturna é formado por todo “tipo de gente”: multidões de pessoas que fogem ou se escondem das duras regras de uma vida sexual compulsória. São corpos negros, em situação de rua, prostitutas, transeuntes sem destino ou vocação, pessoas “improdutivas” e jovens desafiando a descoberta das “coisas proibidas”. Produtos de uma “margem” que experimentam pequenas imersões e destaque no “centro”, e que no momento seguinte são lembrados de suas condições sociais impostas e do estigma da própria condição existencial de sub-representação.

As interações do centro da cidade podem ser consideradas neste estudo etnográfico um drama da vida social ou a experiência da *communitas* – (TURNER, 2008; 1986), como um eixo central do sistema urbano, organizado e reificado por regras e padrões determinados, mas que, ao mesmo tempo, precisam das desobediências para se reiterar enquanto norma. Entre trânsitos constantes que vão e voltam da margem, gerações de artistas gerenciam essa atmosfera noturna e diurna com arte e cultura de resistência, com possibilidades que desafiam os processos e contradições históricas locais produzindo uma aura mágica, efêmera, localizada e alternativa do cenário.

Diversão, arte, sexo, confraternização, vínculos, afetos, perigos, violências, mortes, esquecimentos, memórias. Enfim, vida. Vida que vai desde bares com shows de *drag queen* até apresentações de fanfarras escolares no centro urbano e em territórios montados. A partir das condições de desigualdade, estes sujeitos fazem e acontecem: ironizam signos nacionalistas, manipulam estereótipos raciais, reconfiguram formas de gênero, disputam espaços de visibilidade, expõem-se aos sedutores perigos dos interesses comerciais, driblam violências estruturais, afirmam e negociam identidades, inventam histórias verídicas, reivindicam sub-participação representativa, demarcam territórios e montam territorialidades. Todas essas características designam a ação simbólica destes sujeitos contra-hegemônicos na sociedade de preceitos normalizadores, fazendo que estas pessoas sejam marcadas pelo “estigma”, aqui revertidos para fins de análise em “diferença”.

Os estudos das interseccionalidades, método de análise que considera as relações imbricadas de classe, raça, gênero, sexualidade, região, dentre outros (PISCITELLI, 1996) firma-se como o instrumento primordial para dar conta de maior proximidade de leitura dos estratos sociais em contexto de violência colonial vivida na relação com o outro. Sendo assim, algumas experiências das condições de desigualdades podem se interseccionar, expressando, portanto, através da “performance”, como apresenta os episódios dramáticos estudados nesta tese, e que conformam tanto o público, quanto os agentes dos dramas encenados.

Portanto, a interseccionalidade pode ser aplicada a pessoas negras que carregam os fenótipos do estigma da raça, pessoas sexo-diversas que expressam sua condição aderindo à signos políticos comuns na esfera pública (através da performance de gênero), nordestinos que carregam consigo particularidades culturais regionais (através do sotaque, por exemplo), dentre outros sujeitos inconformados à lógica das relações de desigualdades que privilegia a unidade de modelo representacional hegemônico. O instrumento deve levar como fundamental a predominância das relações de poder frente ao “outro hegemônico” face aos outros aspectos diversificados dos sujeitos socialmente subalternizados.

Desta forma, como uma cena, confeccionada e retratada a partir da experiência de campo etnográfico, apresentaremos nesta tese os dramas sociais e processos memoriais imbricados na teia de significações de alguns destes atores que organicamente montam determinados espaços transitórios e circunstanciais de resistência artística e cultural no contexto do Centro de Salvador. Esta modelagem descritiva-interpretativa trará um arsenal de temáticas e perspectivas de análise para compreensão das tensões, conflitos, contradições e inventividades que perpassam as performances da cena e do cotidiano, reificados por subordinações e estereótipos regimentados pelo que nomeio de “violências homofóbico-raciais”. Mesmo com estes mesmos agentes apresentando forte agenciamento frente às inequívocas estruturas de desigualdades.

A pesquisa se deu na ampliação do universo de análise sobre as comunidades de *viados de fanfarra* na Bahia, inicialmente analisados na minha dissertação de mestrado². Com abordagem antropológica e dando enfoque aos “dramas sociais” nas performatividades dos interlocutores envolvidos e na experiência das “communitas” para compreensão de laços e suspensões deles, confecciono uma manta de significações sobre aspectos que envolvem categoriais interseccionais da diferença ou desigualdade, recortadas a partir de critérios êmicos dos próprios interlocutores de campo para as suas demandas imediatas. A pesquisa responde a questionamentos atualizados sobre os novos movimentos negros e sexuais e a explosão das manifestações artísticas com o forte engajamento político que vem ganhando, cada vez mais, espaço nas agendas públicas de discussão e pautas midiáticas.

Tudo isso, entendendo drama social como

uma sucessão encadeada de eventos compreendida como perfis sincrônicos conformados à estrutura de um campo social a cada ponto significativo de parada no fluxo do tempo [...] representam uma interação complexa entre padrões normativos estabelecidos no curso de profundas regularidades de condicionamento e da experiência social e as aspirações urgentes, ambições ou outros objetivos e lutas conscientes de grupos ou indivíduos aqui e agora (TURNER, 1996, p.21 e 22) [tradução minha].

De forma mais sucinta, estas “[...] unidades de processo harmônico ou desarmônico que surgem em situação de conflitos” (TURNER, 2008, p.33) são a inspiração central para confecção desta tese que mais descreve e interpreta um contexto local de arte e vida negra sexo-diversa do que formula a objetividade das formas processuais do espaço urbano. Ainda mais numa cidade tão complexa quanto Salvador. Portanto, se na dissertação original foram identificados aspectos nos interlocutores de campo que transcendem o ato performático, tentaremos agora roteirizar estes dramas sociais. Incluiremos, então, mais organizações protagonizadas por atores sexo-diversos racializados que trabalham, vivem ou são atravessados por esta vida criativa do Centro de Salvador. Pessoas que, apesar das precariedades no fazer artístico e político, resistem ao declínio imposto pelas diversas variações do tempo.

Embora a alteridade radical e o *status* de autoridade do etnógrafo tenham sido um dos princípios primordiais do trabalho etnográfico (CLIFFORD, 1998), a virada

² SILVA. Vinícius Santos da. Etnografia da *Fechação*: Performances de Homens Negros Balizadores de Fanfarra na Bahia. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais na Universidade Federal do Recôncavo da Bahia. Cachoeira/BA, 2019.

decolonial ofereceu uma perspectiva de análise aos aspectos subjetivos que formataram o meu ser político e social. Toda a pesquisa está sob ótica de um jovem homem negro homossexual e ativista dos direitos da população LGBTI+ há mais de dez anos, além de agente cultural com ampla atuação no recôncavo e capital baiana³. Estas são circunstâncias propícias para estabelecer pontos de contato que implicaram diretamente na forma como interpreto os dados de campo, mas ao mesmo tempo num constante exercício dialético para entender os fenômenos com certo distanciamento e ampliada visão. Condição que considero o diferencial para a análise, pois sendo um pesquisador de dentro ou ativista de fora⁴, consigo transitar com responsabilidade e compromisso entre os lugares, dando o refino analítico exigido para um trabalho que até certo ponto é inerente ao ativista e, portanto, implicado e também politicamente comprometido à ética antropológica.

1.1 Uma nota sobre o método: premissas iniciais

A pesquisa adota o método etnográfico de investigação, que consiste no trabalho sistemático de campo e interpretação empírica do grupo ou cena estudada. Esta aproximação se deu através da observação participante, diário de campo, entrevistas semiestruturadas (pois no processo de troca entre pesquisador e pesquisado, seguir roteiros pré-definidos aparenta certa intransigência ao campo), analisando com afinco tanto os aspectos intersubjetivos do fazer performático no contexto do centro da cidade, quanto os aspectos ampliados-exteriores que oferecem o diagnóstico das suas condições sociais nas quais estão envolvidos.

Utilizei como critério as orientações que o próprio campo de pesquisa me oferece. Os interlocutores-chave germinaram no decorrer dos diálogos que estabeleci na fase de prospecção com as vivências e visitas etnográficas no bairro Dois de Julho, na frequência nos bares Âncora do Majuro e Carmén Lounge Bar e também nas produções audiovisuais independentes que tematizam o contexto em questão. Atores, e logo mais

³ Atualmente membro titular do Conselho Estadual dos Direitos da População de Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis e Transexuais da Bahia e do Conselho Municipal de Políticas Culturais de Salvador (Centro/Brotas).

⁴ Ver COLLINS, Patricia Hill. Aprendendo com a outsider within. Sociedade e Estado, v. 31, p. 99-127, 2016.

personagens, protagonistas-índices para as narrativas que surgirão ao longo do texto e que buscam dar conta de aspectos particulares, porém largamente difundidos, entre as significações que resultam nesta cena que está em seu ápice de notoriedade na agenda pública, embora haja relatos dos interlocutores de repetidas dificuldades e contradições para mantê-la ao longo do tempo.

Antes do final da década de oitenta, o Centro de Salvador era culturalmente habitado por outros atores que não constam mais na cena atual. Envelheceram, evadiram, faleceram ou inexistem condições ou atmosfera urbana para a montagem deste universo noturno, embora em conversa despretensiosa numa das minhas noites de prospecção com um dos proprietários do Âncora do Marujo, um senhor de mais de sessenta anos de idade, me confessa que “sempre houve *viadagem* no centro da cidade, mas era tudo mais escondido que hoje”. Nos relatos com interlocutores percebo que o “marco zero” de suas memórias advém dos empreendimentos diversos da artista Dyon Santiago, *drag* precursora dos negócios noturnos do centro. Isso em meados dos anos oitenta. Condição que revela, portanto, que a dimensão geracional é o ponto central de investigação. Essas camadas geracionais de pertencimento do centro serão trabalhadas mais adiante.

Outro fator de inspiração que me auxiliou na escolha desse marcador temporal foi o próprio movimento intelectual organizado por pesquisadores e intelectuais indianos e latino-americanos (SPIVAK, 2010; BHABHA, 1998; MALDONADO-TORRES, 2017) comprometidos com a produção contra-hegemônica de conhecimento e em desafiar as nuances etnocêntricas e centralizadoras da contemporaneidade. Toda essa perspectiva crítica, além de articular reflexões sobre o pós-colonialismo e suas raízes fixadas na opressão e na vulnerabilidade desses atores subalternizados, busca identificar, no problema da raça e do racismo, do gênero e da sexualidade, uma forte razão para este fenômeno.

Perspectivas derivadas deste movimento têm notória relevância nesta pesquisa, pois antes de dar conta dos aspectos dramáticos da vida social dos sujeitos (inegavelmente posicionados, mas não conformados nas estruturas de dominação), estamos lidando com as categorias supracitadas - raça, gênero e sexualidade - que se misturam na teia de significações do campo. Por isso, a ferramenta epistemológica base das feministas negras, e aqui demarcada a partir do texto de Kimberly Crenshaw

(2002)⁵, tende a dar conta de toda essa gama roteirizada e descrita sobre a vida destes sujeitos subalternizados produtores de cultura num contexto que, apesar de ser central na cidade, do ponto de vista fisiográfico, ainda é marginalizado do ponto de vista social.

Os pontos significantes em comum observados nos interlocutores durante o curso do trabalho de campo nos sinalizam outra importante ponderação: estamos falando de identidades no aspecto construtivista e não essencialista. Deste modo, não existe uma identidade conjugada em marcadores, práticas e representações que seja essencialmente natural. O que se observa é que, por conter marcadores sociais com características classificatórias e diversificadas, constituem em si categorias sociológicas em seu potencial crítico e analítico. Não é incomum encontrar posicionamentos assíncronos entre os interlocutores em referência às desigualdades, posições e comportamentos morais.

A exemplo dos *viados de fanfarra* que embora sejam o “espetáculo à parte” nas apresentações cívicas e campeonatos, é importante lembrar que estas organizações gerenciam e validam o ofício com orientação nas tradições de educação militar, ambientes onde o rigor e a disciplina normativa são o espírito da coisa. Dessa forma, esses agentes “transgressores” desorganizam, tensionam e operam certa dubiedade nas organizações e têm nestas performances um permanente problema não resolvido.

As organizações das bandas e fanfarras espalham-se por todo o país. Por si sós, já se constituem como uma comunidade formal ao movimento de fanfarras e bandas marciais. Os *viados de fanfarra*, portanto, estão inseridos dentro dessa comunidade formal em tom de “agrupamento marginal”. Embora haja uma compreensão disso entre os interlocutores, desembocada em tentativas de organização política do segmento⁶, isso

⁵ CRENSHAW, Kimberlé. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. Revista estudos feministas, v. 10, p. 171-188, 2002.

⁶ “Durante a atividade no Largo do Rosário, Reinaldo me convida para a participar do I Encontro de Balizadores da Bahia a ser realizado logo após o primeiro ano pós-pandêmico. Além de tentar organizar um evento que o consolide enquanto balizador mais premiado da história da Bahia, sua intenção também perpassa um jogo de influência na Secretaria de Cultura de Itaparica, órgão no qual ocupa cargo de confiança na gerência cultural. Em linhas formais, o projeto já está desenhado por ele e visa apoio institucional da Prefeitura de Itaparica, mas o encontro é, na verdade ‘um encontro de *viado* para a gente *fechar*, curtir e se pegar’ - me confidencia ao pé de ouvido, à mesa no Largo do Rosário”. [Dados do diário de campo, 2021]

só se torna questão relevante quando casos de homotransfobia ganham alcance midiático, já relatados em trabalhos anteriores sobre o tema⁷.

Esta noção de reunião entre desobedientes de fanfarra para fins lúdicos, reunidos em momentos da apoteose nos cortejos cívicos, atrás das grades de contenção ou em meio ao público aglomerado, objetiva o significado que é o mesmo que não ter um significado. “Movimento” político ou cultural cuja eficácia seria a própria “zombaria” por si só. Compreendo como essa experiência de suspensão é reveladora para percepção mais aprofundada dos elementos que unem as pessoas. Um curto-circuito no sistema. Um choque. Sinais diacríticos que me levam a interpretar uma resposta ao civismo normativo, mas não assim por eles concebidos. Nos momentos liminares, não apenas os atores provocadores, mas toda a sociedade vê-se a si mesmos diante do espelho. Esta é uma experiência de “*communitas*”. Uma experiência que “irrompe de modo espontâneo a partir de momentos de interrupção das formas de organização social” (TURNER, 1974, p 126).

Esta comunidade (que não deve ser confundido com qualquer princípio de organização política e social coerente ou com formas de cooperação mútua, como descritas na sociologia clássica) é criada, portanto, pela expressividade do corpo que em momentos de agência performática transgredir normas e condutas normativas, numa espécie de “suspeição/reiteração” ambígua da violência gerida por ela mesma que, com isso, reinventa recentes tradições dramático-sociais.

Neste aspecto, percebo que analiso um fenômeno sociocultural que indica aspectos de vida social, articulado com o drama de estrutura e antiestrutura em meio a recente explosão neoliberal, que como uma ideologia econômica capaz de se apropriar de expressões de resistência artística e tentar configurá-las em nichos ilustrativos de consumo para os determinados interesses comerciais, fomentando, assim, um estilo de vida (*life style*) idealizante entre jovens negros sexodiversos. Presumo que o efeito disso tenda a suavizar os princípios contestatórios e revolucionários originais das expressões e passe agora a ser requerido pela pecha da “diversidade”, num plano meramente estético.

⁷ Ver DA SILVA ZACARIAS, Vinícius Santos. Os *viados de fanfarra e a fechação* regulada: o jogo de gênero e raça no campeonato baiano. Revista Periódicus, v. 1, n. 13, p. 247-276, 2020.

A ambivalência da operação sexo-gênero apontada por Butler (1998) nos permite identificar aos sujeitos da pesquisa usando a categoria sexual “viado”, que embora aparentemente anacrônica, normativa ou antiquada aos estudos sociais mais avançados da identidade de gênero, adequa-se ao caráter performático e momentâneo que marca os signos entre masculino-feminino apropriados e manipulados pelos interlocutores no campo. Me aproprio das definições hierárquica-populares no uso de termos e noções oriundas das práticas e identidades sexuais.

Estas agências performáticas, já retratadas desde a minha dissertação de mestrado (2019), conceituam a *fechação* como este ato discursivo e, portanto, simbólico de resistência subalterna num determinado local e circunstância. E têm dado conta do que é político e subjetivo (molar e molecular) no fenômeno e ajudado na compreensão da estrutura colonial de violências, que por sua vez, é diluída no tecido empírico frente às representações da cena, afinal “todo agenciamento é, em primeiro lugar, territorial” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 192).

Este território estrategicamente montado não é apenas concebido por aspectos fisiográficos, mas sim simbólicos e culturais. Então, lhe é apropriado a noção de “territorialidade”. Esta territorialidade estende-se em diversas facetas conforme a ação dos próprios agentes ligados ao campo pelo fazer performático. Portanto, a tese descreve todo esse compilado de experiências criativas vividas por interlocutores sexo-diversos racializados, a que chamo de *cena quente* no centro da cidade de Salvador.

2. ATO I – A FECHAÇÃO NO CENTRO DE SALVADOR

2.1 Cena e drama social

Destaco dois agrupamentos em seus respectivos territórios de referência: locais de efervescência da cena soteropolitana que ao longo dos últimos trinta anos vêm oscilando entre históricos de glória e decadência. O primeiro é Largo do Rosário, dos *viados de fanfarra* da Independência da Bahia, concentrado no trecho da Avenida Sete de Setembro, ao lado da Capela de Nossa Senhora do Rosário, lócus apoteótico da *fechação*⁸ durante o Cortejo Cívico de Dois de Julho na Bahia. O segundo são os bares *gays*⁹ da Rua Carlos Gomes, Bar Âncora do Marujo e o Carmén Lounge Bar, dois dos principais pontos de show de *drag queen* de Salvador, locais embrionários para a carreira dos “artistas da noite”.



Figura 1 - Largo do Rosário no Cortejo Dois de Julho na Copa do Mundo de 2018 (Foto: Vinícius Zacarias)

Como o material e o simbólico são elementos indissociáveis na pesquisa antropológica, usaremos duas dimensões performáticas para facilitar a compressão de

⁸ Conceito chave e do qual será debruçado ao longo da pesquisa.

⁹ Categoria êmica usualmente difundida entre os próprios interlocutores para identificar a comunidade sexo-diversa.

quem lê esta pesquisa - e elas se conciliarão ao longo do texto. São elas: "cena" e "drama social". Cena como performance cultural, reivindicante à existência criativa. Drama social, portanto, tudo o que envolve a mimese artística e seus desdobramentos nos sujeitos que estão materialmente condicionados às estruturas de desigualdade, por serem atores subalternos que brincam/jogam com os comportamentos sexualmente normativos e racialmente estigmatizados.



Figura 2 - Prédios do Âncora do Marujo e Carmén Lounge Bar na Rua Carlos Gomes (Foto: Vinícius Zacarias)

Assim, reconhecendo o postulado ético primordial da dialogia no método etnográfico, construiremos os pontos de contato¹⁰ entre pesquisador-pesquisados para coleta de dados, que tentarão responder as principais questões emergentes do campo, uma vez que consideramos que vivências, comportamentos e marcadores não devem ser designados ou fixados previamente em categorias identitárias exo-definidoras. É nesta dialogia que estabeleço uma parceria com os interlocutores e informantes de campo, sempre evidenciando meu compromisso político, principalmente com a divulgação

¹⁰ Defino como pontos de contato as familiaridades que tenho com os colaboradores de pesquisa sendo um jovem negro e gay do Recôncavo da Bahia e ativista social do campo. Portanto, um “investigador de dentro”.

desta cena, que é o que mais anseiam quando aceitam que eu os acompanhe ou os entreviste.

Nunca tive problemas com a falta de informações por causa dessa necessidade. Por serem artistas e demandarem uma certa fama relativa, recorremos ao estímulo à participação com estratégias midiáticas para, então, construir uma rede de dados relevantes a pesquisa. E assim trago o contexto situacional com alguns dos *viados de fanfarra* que acompanho há mais de cinco anos, estabelecendo a ligação com a noite *gay* na Rua Carlos Gomes.

Muitos interlocutores com quem trabalhei durante o mestrado são frequentadores de ambos os bares da Rua Carlos Gomes. Sempre os vejo durante os shows de *drags* acompanhados de outros amigos animados com a cena noturna. O *Âncora do Marujo* durante o período diurno é um mero prédio domiciliar próximo ao fundo do Edifício Oxalá. Já à noite sua localização torna-se inconfundível pelo pequeno agrupamento de frequentadores e *drags* montadas na porta do estabelecimento. Estão bebendo, fumando, rindo escandalosamente de casos cotidianos e, até mesmo, aproveitando a oportunidade para comercializar pequenas guloseimas, como é o caso da *drag queen* caricata (um estilo de personagem cômica) Ginna D'Mascar, vendedora de esfirras de carne e frango saborosíssimas, na madrugada, entre os bares *Âncora* e *Carmén*.

O intérprete de Ginna é morador do bairro Dois de Julho, e entre um evento ou outro nos encontramos no cotidiano do local. No entanto, certo é lhe encontrar no Largo do Rosário durante o Cortejo Cívico de Dois Julho, bem como grande parte da comunidade frequentadora do centro noturno de Salvador. A reunião deste público no evento anual naquele trecho específico monta o território efêmero, carregando consigo signos e repertórios de índices de uma vida empreendedora, artística e divertida, fomentada nas noites do Centro de Salvador.

O *Âncora do Marujo* fica ao fundo do Largo do Rosário, entre a Avenida Sete de Setembro e



Figura 3 - Ginna D'Mascar no Bar *Âncora do Marujo*. 2020. (Foto: Vinícius Zacarias)

Rua Carlos Gomes, numa montagem cenestésica do tecido urbano capaz de suprimir fronteiras e aproximar sujeitos da ação cultural. De algum modo, vejo que a *fechação* presente no evento do Cortejo cívico e a cena noturna do Centro de Salvador estão congenitamente ligados à medida em que todos os atores envolvidos na prática artística e social estão intercalados por estes mesmos interesses, tendo como instrumentos da cena as ambiguidades daquele lugar.

Na vista aérea de satélite entendemos a malha urbana desta “zona moral” que configura o espaço. Carmén Lounge Bar fica na Rua Carlos Gomes, principal à Rua Tuiuti, esta última em frente ao Âncora do Marujo, na lateral de fundo do Edifício Oxalufã, ao lado do estacionamento que toma todo o pavilhão de elo entre a Rua Carlos Gomes a Avenida Sete de Setembro. A pé, dobrando a Rua Pedro Autran, chega-se à Capela de Nossa Senhora do Rosário, onde está o Largo do Rosário na Rua do Rosário, sinalizado pela faixa de pedestres. A Rua Carlos Gomes é georreferenciada e pertence ao Bairro Dois de Julho.

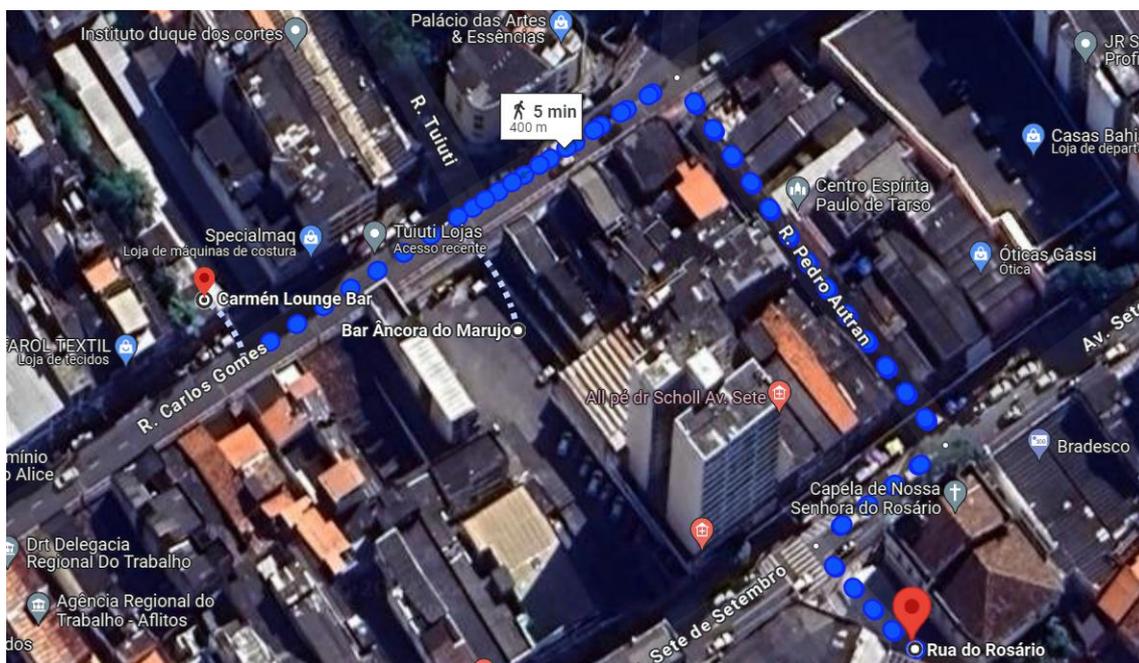


Figura 4 - Vista aérea buscada no Google Maps

Estes epicentros de vida noturna precária e de baixa moral percebida nos centros das grandes cidades relativamente capturam e depois rearticulam no espaço a atmosfera do “escondido e proibido”, como são algumas das práticas da homossexualidade no imaginário social. A experiência de estar num “bar *gay*”, assistindo shows de artistas controversamente glamorosos e marginalizados é um mergulho na escuridão das programações culturais soteropolitanas. Muito embora vejamos hoje uma apropriação dessas práticas para a cena da indústria massificada, como o caso do famoso reality-show norte americano RuPaul Drag Race, os bares *gays* do Centro de Salvador ainda persistem como espaços de organização política genuína de resistência cultural.

Neste cenário, me deparo com um campo de transformações correntes entre o que se originou ser uma cena clandestina noturna para uma cena que vem aderindo cada vez mais aos artifícios do *showbiz*. Percebendo isso nos interstícios dos interesses de meus interlocutores e da maneira como uma nova geração de artistas se portam frente aos interesses de mercado. São cada vez mais eventos e publicidades obstinadas a transmitir a um público jovem certo estilo de vida libertário e criativo, e os artistas que produzem a agenda artística sexo-diversa estão sendo observados, à medida que também ambicionam galgar a fama.

Contudo, não uma “fama local” entre os prestigiados e “trabalhadores da noite” que outrora cultivavam a importância de seus nomes apenas entre a sua comunidade e consideravam grandes conquistas quando conseguiam extrapolar alguma concentração de público, como caso de *drag queens* e atrizes transformistas participantes dos concursos de Silvio Santos na década de noventa¹¹. Agora, os novos artistas da cena, inspirados em artistas como Pablo Vittar e Glória Groove, cantoras de grande peso na indústria cultural, ambicionam alçar patamares cada vez maiores, emplacando hits, ganhando milhares de seguidores nas redes sociais, realizando campanhas publicitárias, enfim, se tornando destacadas referências midiáticas.

¹¹ Bagageryer Spilberg relata com frequência as artistas *drag queens* e transexuais que ganhavam espaço nos concursos do Programa Silvio Santos. Destaca a beleza, glamour e postura das candidatas, muitas misses da qual participaram de seus famosos concursos de Miss Gay Bahia, Miss Gay Brasil e Miss 40 Graus em Salvador [*notas de campo*]. Mitta Lux, drag baiana, hoje afastada da cena, foi a última destacada artista a ganhar visibilidade nacional no Programa Raul Gil em 2018. Sobre estes concursos promovidos por Spilberg e os desdobramentos dos conflitos produzidos por ou intermédio deles, veremos nos próximos capítulos.

Percebo então uma certa transformação geracional na cena sexo-diversa soteropolitana que, ao tempo que resguarda tradições de uma noite usufruída no clandestino, também permite novos e mais jovens artistas com ambições de levar estas práticas artísticas para outros espaços no terreno midiático, como o caso do Coletivo AfroBapho, que detém hoje o reconhecimento como um dos maiores grupos artísticos LGBTI+¹² da Bahia, cada vez mais alçando espaço nas agendas comerciais e disputando narrativas performáticas em veículos jamais pensados para os mais antigos atores transformistas.

Em conversa com um jovem coreógrafo destes grupos e assíduo frequentador da cena noturna do Centro de Salvador, me relatou certo incômodo, sofrimento e “dualidade” que lhe acomete. Ele diz que ao mesmo tempo que está fomentando e contribuindo para a visibilidade de uma cultura subalternizada, vem percebendo que estes recentes movimentos artísticos de resistência têm se aproximado de determinadas contradições no concernente à padronização de estilos e consumos específicos. No entanto, se impõe como trabalhador das artes e evidência a necessidade de sua sobrevivência, porém não desiste de refletir criticamente sobre o trabalho. Estas questões emergiram do campo e revelam, à luz de minha interpretação, conflitos das transformações geracionais que potencializam o valor da produção, mas desintegram o sentido original das lutas acampadas no palco, responsáveis por dramatizarem as desigualdades e violências sofridas por estes mesmos grupos.

Por isso, não se trata de sentenciar vereditos de valor, acionar patrulhas ideológicas, usar vetores de atuação destes artistas ou apontar verdades ou mentiras no campo, mas descrever estes dramas do entre o encenado e vivido que desembocam em transformações, apropriações, ambiguidades, contradições e usufrutos da cena cultural de Salvador. Desta forma, lanço mão da ideia de “fios de memória” como uma estratégia descritiva de útil aplicação etnográfica. Fios de memória serão costurados para a confecção desta teia de significados, cuidadosamente confeccionados a partir das histórias de vida dos atores da cena.

¹² Denominações como *gay* ou LGBTI+, usadas estrategicamente para elucidar quem lê esta pesquisa, serão complexificadas a partir dos dados empíricos e entendimento dos próprios interlocutores ao longo da pesquisa. Tentarei não recorrer a imprecisões, reduções ou qualquer outro equívoco interpretativo. Para isso, valho-me do compromisso ético frente à autoridade etnográfica, valorizando o ponto de vista nativo sobre as formas como melhor se denominam ou identificam.

Esta costura foi feita no desafio da pandemia do Coronavírus. Esta crise sanitária atravessou quase todo o período do desenvolvimento da pesquisa (2019-2021) e trouxe grandes impasses metodológicos por impor, inicialmente, um novo campo de interação e coleta de dados com os interlocutores. Por isso, muitas das incursões para a realização de entrevistas e coleta de informações na etapa pré-qualificada da pesquisa foram através do uso das redes sociais, como Instagram, Facebook e Youtube. Escolhi justamente estas pois são as plataformas usadas para a divulgação do trabalho dos bares Marujo e Carmén, e de alguns atores sociais envolvidos.

À medida que busquei interpretar os dramas envoltos na vida dos atores pertencentes a este território simbólico, empreendo esforço de interpretar os sentidos e significados inerentes à vida social que produzem uma interessante forma de “resistência criativa” *queer* e negra em Salvador. É possível considerar previamente que o reflexo dessas produções propicia a esta rede de atores a possibilidade de acessar referências do passado, orientar práticas do presente e confabular liberdades no futuro.

2.2 Interpretações sobre o campo: conceitos e categorias

Evento-território é um conceito usado pelo antropólogo Osmundo Pinho (1998) quando descreve sobre a formação de territorialidades no Bar do Reggae e no Bar Cultural, no Pelourinho, em Salvador, nos finais da década de noventa. Refere-se à produção de territorialidades temporárias configuradas em eventos, cujas margens que as instituem são marcadas por desigualdades. Agregadas a valores simbólicos de grupos, tais territorialidades acabam sendo caracterizadas como “lugares” de sociabilidades e identificação sociorracial por terem entre sua “população” os desiguais.

Orientamos, portanto, expandir a investigação para os dramas sociais no território. Sem desistir de navegar nos temas urgentes e de constante exercício dialógico, busco compreender quais os sentidos e significados que emergem a partir do campo e como são modelados pelos atores sociais, apropriando-se fundamentalmente do “horizonte semântico do nativo” e, após essa coleta de dados, interpretar a luz de suas significações ao “olhar do pesquisador” que é constituído por sua disciplina. (CARDOSO DE OLIVEIRA, 1996, p. 19). Este esquema analítico dá conta de entender as implicações da atuação política e cultural das performances nas demandas de vida de seus atores no território. Desta forma, uma paleta teórica-conceitual ascendente no

campo dos Estudos Culturais, expondo tanto as potências, quanto os usos e as manipulações identitárias de todos que são capturados pela magia da cena negra sexo-diversa soteropolitana.

A partir daqui farei uma costura teórica imbricada à rememoração dos principais caldos interpretativos da dissertação que é desdobrada para esta tese. Esse processo é fundamental para compreensão de quem lê sobre os novos desafios analíticos. Começaremos, então, com os conceitos e categorias capturados no campo.

Fanfarras escolares das periferias de Salvador se apresentam no Cortejo Cívico de Dois Julho, data magna da Independência do Brasil na Bahia, tanto no período da manhã, que vai da Lapinha à Praça Municipal, quanto no período da tarde, que vai da Praça Municipal, com dispersão dos participantes após o Largo do Rosário e término definitivo na Praça Campo Grande. Nessas fanfaras há os balizadores, mores, pelotões coreográficos, que são jovens homens negros que satirizam o nacionalismo baiano ou reincorporam outra noção de ufanismo patriótico não mais baseada na performance masculinista cívico-militar, mas no glamour das roupas justas ao corpo, plumas, brilhos, espacates, piruetas, danças eróticas e muito mais. Devido a isso, a comunidade sexo-diversa, se organizou organicamente durante os anos num trecho por onde passa o cortejo cívico à espera desses atores que, independentemente das classificações formais das bandas, são unidos pela identificação de “*viados de fanfarra*”. Este trecho como uma zona moral é também chamado pelos participantes de “*viadeiro*”. E todo esse conjunto performático, lúdico e político foi conceituado de “*fechação*”.



Figura 5 - Ícaro "fechando" no Largo do Rosário, monitorado por Hilda Furacão (Foto: Genilson Coutinho, 2017)

A categoria êmica *viados de fanfarra* foi construída durante o trabalho de campo e diz respeito à autoidentificação dos balizadores de fanfarra em sua comunidade. Há uma apropriação do termo como um item identificador, somado a uma série de características e atribuições ao ato do que definimos como *fechação*: conceito êmico principal para entender as performances dos *viados de fanfarra* na Bahia. Refere-se ao ato performático que provoca sentimentos ambíguos entre ojeriza e exaltação da audiência e são oriundos da cena de tensão cadente e desobediência glamorosa às determinações masculinistas no Cortejo Cívico de Dois de Julho em Salvador. Bem como, integra-se ao sentido primordial das relações sociais que envolvem todo o fazer performático, desde a preparação até o pós ato. A *fechação* é o paradoxal exercício de vida *dos viados de fanfarra*.

A Antropologia durante muito tempo usufruiu de conceitos/categoriais hiper estigmatizadas para designar "o outro" inferior e excêntrico. Como um termo considerado pejorativo por nomear um "tipo de viado" poderia ser revertido em significado positivo na investigação? A partir da agência semântica do seu próprio grupo comum, estes atores trouxeram um vocabulário influenciado na linguística "pajubá"¹³ para nomear esses e demais atos que compõem a performance de rua do balizador ou da própria *fechação*.

As diferenças e similitudes que marcam os sujeitos de campo são as características que explodem na performance, mas também nas manipulações de suas identidades nos dramas sociais. A reivindicação enquanto comunidade dá-se no aspecto da identificação dos balizadores entre si por serem *gays*, pessoas trans, periféricas e que confrontam os regulamentos dos concursos regidos pela cultura heteronormativa.

No campo da performance cultural de rua, observei alguns critérios que são considerados elementos para a composição desta "comunalização" da diferença: a delimitação territorial da *fechação*, um léxico verbal próprio e característico nos movimentos culturais de resistência *queer*; e o compartilhamento de opressão colonial advinda da compulsoriedade das normas de gênero e da expectativa de certas condutas e características racializadas (estereótipos e estigmas), expressadas através das violências homofóbico-raciais.

¹³ Pajubá é um dialeto da linguagem popular constituída da inserção em língua portuguesa de numerosas palavras e expressões provenientes de línguas africanas ocidentais, muito usado pelo chamado povo do santo, praticantes de religiões afro-brasileiras e também pela comunidade LGBTI+

Essas características conduzem os dramas sociais dos sujeitos “para além” do ato performático. No entanto, é importante observar que não são apenas os elementos de dor que irão conduzir os sentidos para estes sujeitos, tanto é que a própria agência performativa, pautada na prévia reflexibilidade de uma determinada ação política ou na insurgência individual atravessada por repertórios do passado acolhem os recursos da (quase) liberdade artística como principal elemento significador do direito à existência contra as tentativas de invisibilização social. Desta forma, situando a investigação no campo dos Estudos Multidisciplinares de Performances, Teoria Crítica e Estudos Culturais¹⁴, defendo, justamente, esse e diversos outros aspectos imbricados nas performances culturais de sujeitos “artistas”, racialmente marcados e sexualmente estigmatizados na cena política e cultural baiana.

Para ambientar a pessoa leitora sobre aspectos dos sujeitos estudados, trago certa faceta do diálogo registrado em diário de campo numa das atividades produzidas no curso da pesquisa em meio à pandemia. Especificamente relacionado a certa discordância sobre a percepção do racismo e homofobia entre dois interlocutores de campo. O primeiro, na primeira entrevista concedida ainda por telefone durante a pandemia, tentara me apresentar toda a proposta conceitual do Coletivo AfroBapho a partir as premissas das violências coloniais que acometiam visceralmente os jovens negros, evidenciando o cotidiano como um dos primeiros terrenos do sofrimento negro e *gay*.

Como vivenciamos o racismo e a homofobia na nossa vida e fazendo nossa arte, sempre com roupas exuberantes e chocando a sociedade e aqueles e aquelas que se deparam com nosso discurso na Estação do Metrô da Lapa, por exemplo, pois já fizemos várias ações lá, [percebemos] a importância de nosso discurso empoderador para dizer que a juventude negra e periférica resiste nas artes por mais que queiram nos matar (*Informação verbal*).

Diferente de um balizador que já relata outra experiência com a percepção do público à sua arte *fechativa*. Ele não considera que o racismo venha a dar o tom de suas performances e percebe que a *viadagem* é um elemento que libera sua desenvoltura e, ao invés de desprezo e violência, as pessoas o veem com admiração, justamente por

¹⁴ Na imensa arena acadêmica das discussões de performances e rituais, destaco a atuação do Instituto Hemisférico de Performance e Política do Departamento dos Estudos sobre a Performance da New York University, fundado por Diana Taylor, Zeca Ligiéro, Javier Serna e Luís Peirano em 1998. O instituto reúne grupo de instituições, artistas e acadêmicos, dedicado à exploração da relação entre o comportamento expressivo (amplamente explicado como performance) e a vida social e política nas Américas.

conseguir vencer determinadas “barreiras” impostas pela pobreza e origem periférica. De um modo muito particular, as agências exercidas pelos dois interlocutores apresentam ambiguidades do enfrentamento aos estigmas sociais impregnados a ele.

O letramento racial (FERREIRA, 2014) vivenciado pelo integrante do coletivo reflete um ambiente de formação política alinhado às pautas midiáticas/universitárias nos últimos anos e à demanda das juventudes hiperconetadas para o instrumento da “representatividade”, resultado simbiótico de diferentes gerações, inspirado nos movimentos de luta política e dos estudos raciais críticos. Difere, portanto, do discurso/percepção frontal que o balizador tem frente a sua agência artística. No entanto, há uma complementaridade que indica pontos em comum de subjugação no que se refere à posição estruturada do sujeito às imposições de classe e origem, por ser “pobre e de periferia”. É uma noção que leva a mais clássica compressão de que a pobreza e a origem são racializados à medida que estes sujeitos não participam dos índices de mobilidade ou ascensão social.

O balizador trava lutas constantes para tentar se deslocar de um determinado destino estruturalmente imposto. Um dos mecanismos adotados para seu processo de emancipação individual, denotado ao seu agenciamento, foi através do ofício artístico nas comunidades de fanfarras da Bahia e do uso e abuso paradoxal da *fechação*. Sem uma flexibilidade prévia e estratégica, o balizador, assim como os outros interlocutores de campo, constroem uma potente e criativa forma de negociação com um sistema de dominação. Estas formas, evidentemente, estão permeadas de conflitos, tensão, tramas e dramas relacionais, expressos de maneira apoteótica ou anedótica nesta atmosfera que envolve vida social e performance. Por isso, considero fortuita a ideia de “drama social” para interpretar tais implicações práticas na vida dos interlocutores de campo.

Se inicialmente focamos na cena performática, a continuidade desta pesquisa ambicionava uma ampliação de campo, conduzindo o olhar analítico e profundo, agora, para o drama social, entendendo como essas identidades múltiplas forjadas no ambiente cênico interferem na vida cotidiana destes atores. O ponto de partida da narrativa etnográfica continuaria, portanto, no Cortejo Cívico do Dois de Julho de Salvador. No entanto, devido à pandemia do Novo Coronavírus e a adoção das medidas de isolamento social, não houve eventos em 2020 e 2021, além das demais restrições de contato presencial, não havendo condições para prosseguir a etnografia nestes moldes.

Sendo assim, na tentativa de buscar um horizonte teórico e metodológico mais diversificado e atualizado com as demandas globais das lutas decoloniais no campo das performances e identidades, recorri a alternativas para continuar o trabalho, mantendo os objetivos originais. O princípio de investigação permanece na abordagem dos aspectos sobre cena-vida desses “artistas de rua” subalternizados, que carregam esse *status* contestado por contrariarem as normas do cânone civilizatório nacional, o qual identifico como a heteronormatividade branca compulsória (SILVA, 2019).

Abrindo as possibilidades de imersão no campo para coleta de dados, reúno entrevistas semiestruturadas e coletivas, revisão de diários de campo e eventos excepcionais para analisar imagens a partir da clivagem da memória entre esses grupos culturais de Salvador. Os *Viados de Fanfarra*, composto por jovens negros de periferia que participam dos pelotões coreográficos de bandas e fanfarras marciais no Cortejo Cívico de Dois de Julho na Avenida Sete de Setembro em Salvador; e a geografia da sociabilidade *gay* noturna da Rua Carlos Gomes, na qual *as drag queens* são protagonistas dentro dos dois principais bares: Âncora do Marujo e Carmén Lounge Bar. Logo, estamos lidando com várias expressões que se microdividem e macropotencializam nesta cena que transita entre ambientes alternativos até os ambientes de visibilidade midiática.

A agência social (GIDDENS, 2003) é a ideia apresentada por autores estruturalistas que desenvolveram teorias clássicas da organização social moderna. A premissa considera a regência de uma estrutura de dominação social maior, à qual estão todos submetidos, mas nunca totalmente submissos. Essa estruturação é condicionada a interferências das dinâmicas do tempo. A possibilidade do indivíduo pertencente a um meio de operar paulatinamente contrário às forças dominantes em defesa de seus interesses e necessidades individuais ou coletivas é a chamada agência (*agency*), do verbo “agir”¹⁵. Portanto, a teia de significação envolvida entre os atores no território do Centro de Salvador, e que é muito comum em locais onde se celebram a miscigenação racial e promulgam a heteronormatividade, apresenta uma hipótese central à pesquisa: as performances desta cena artística baiana alçam a dimensão da política, as entendendo como expressão da agência social que tensiona a estrutura colonial, provocando

¹⁵ Ver GIDDENS, Anthony. *A construção da sociedade*. 2 ed. São Paulo. Martins Fontes, 2003.

mudanças, fissuras, influenciando quadros, disputando narrativas hegemônicas, criando territórios e alternativas de vida.

Analiso as identidades subalternizadas na atmosfera das performances identitárias de rua. Nas práxis do seu desenvolvimento, dialogamos com os vários sujeitos de campo, mesmo enfrentando os desafios da pandemia, situação que impossibilitou a realização do campo em alguns eventos apoteóticos ou, como prefiro chamar, de quinta fase do exame performático, definida de “performance propriamente dita” (SCHECHNER, 1985). Apesar de desafiadora, essa situação aguça a capacidade da pesquisa pela busca de uma perspectiva humanizadora dos sujeitos de campo, tanto “montados”¹⁶ e dentro da cena do palco, quanto “desmontados” e fora do palco. É a pesquisa sobre performance também fora do ato performático, evidenciando, assim, os significados a partir do ponto de vista dos interlocutores.

2.3 Performance em perspectiva: teoria da estrutura no drama sexorracial

Os estudos de performance são canônicos nas ciências sociais e humanas e com muita abrangência na Antropologia durante o século XX a partir das análises rituais (VAN GENNEP, 1909). Por isso, considere importante traçar uma perspectiva que busque localizar este campo multidisciplinar em correntes teóricas convenientes à pesquisa, de maneira que também possa referenciar a geolocalização epistêmica da tese a ser desenvolvida.

A intenção não é exaurir todo o conteúdo sobre o tema, mas situar quem lê que os índices de inspiração desse campo advêm do dilema analítico que envolve o contexto de predominância do pensamento ocidental nas ciências sociais desde meados do século passado. No entanto, destaco que hoje encontramos novas perspectivas decoloniais dos estudos de performance, para os quais este trabalho pretende, em certa medida, também dar uma contribuição.

¹⁶ Montados é uma expressão utilizadas por artistas *drag queens* para se referirem ao resultado do processo de caracterização do personagem com enchimentos, perucas, maquiagens e afins. Ver: VENCATO, Anna Paula. Fora do armário, dentro do closet: o camarim como espaço de transformação. Cadernos Pagu, p. 227-247, 2005.

A Antropologia da Performance iniciou-se com os estudos dos ritos de passagem pelo antropólogo alemão Arnold Van Gennep que, a partir de uma etnografia comparativa entre cerimônias sociais, investigou sobre a função social dos cerimoniais e a transição de *status* na comunidade. Ao fim, desenvolveu um modelo no qual divide as fases de transição dos ritos e passagens em "separação", "transição" e "agregação". Ainda podemos perceber a presença dos estudos rituais no cânone do método etnográfico, Bronislaw Malinowski, que observou o ritual *Kula*, que consistia no grande processo de troca de braceletes entre várias comunidades étnicas nas Ilhas Trobriand, um arquipélago próximo a Nova Guiné, no Pacífico Ocidental (MALINOSWISKI, 2018 [1922]).

Desta forma, observamos que os primeiros estudos antropológicos, ainda com abordagens exploratórias e vieses etnocêntricos da cultura, por estudarem somente os “outros exóticos” e não o “eu familiar”, aderem aos eventos rituais como um dos principais objetos de estudo em sociedades não-ocidentais. Os rituais eram, em certa medida, momentos de “espetacularização” das tradições, crenças, costumes, hierarquias, que revelavam o sistema de complexas simbologias presentes. A dimensão performática, embora não elaborada como hoje aos moldes contemporâneos, estava presente de forma tácita, servindo para além de meras ilustrações da vida cultural dos nativos, mas como códigos e práticas primordiais para a estruturação social da comunidade, que regeriam princípios éticos, organizacionais e civilizatórios próprios.

Contrastando da abordagem “culturalista” para os estudos sociais, os antropólogos sempre incursionavam para tribos distantes para estudar o “outro estranho” e tentar comparar culturas. Talvez, numa tentativa de estabelecer a premissa de uma estrutura mental universal que organiza as experiências em formas simbólicas, como podemos conferir nas ideias de Claude-Lévi Strauss (1976). Neste sentido, podemos considerar Victor Turner como o mais proeminente antropólogo dos estudos de performance, afinal elevou o campo aplicando instrumentos analíticos pertinentes e atualizados e, a partir dele, estudaremos as novas perspectivas sobre as performances, dando ênfase, obviamente, à decolonialidade das performances negras em autoras como Leda Maria Martins (2003).

Considerando a performance como um efeito estruturante da vida social, é inescapável as considerações em torno de sua estrutura/antiestrutura, o que é um dos

meus grandes dilemas desde quando iniciei os estudos na disciplina. Conforme premissas tradicionais da Antropologia Britânica, a estrutura social se caracteriza como um conjunto de relações empiricamente observáveis e, segundo Victor Turner (1974), elas estão permeadas de tensão. Nos instantes de eclosão das tensões, emergem alterações temporárias no substrato das relações, expressas por meio de diversas condições visíveis à cena social. Suspensões de normas, reversão de papéis sociais e problemas não resolvidos saltam à superfície em catarse e ambiguidade. Em certa medida, o desfecho desses lances *liminoides* pode provocar a subversão, como também a reiteração da própria estrutura. O que seria considerada a antiestrutura social, ou em figura de linguagem, como disse o próprio autor, o *espelho mágico* da vida real.

Experiências que irrompem em tempos e espaços liminares podem ser fundantes. Dramas sociais propiciam experiências primárias. Fenômenos suprimidos vêm à superfície. Elementos residuais da história articulam-se ao presente. Abrem-se possibilidades de comunicação com estratos inferiores, mais fundos e amplos da vida social. Estruturas decompõem-se às vezes, com efeitos lúdicos. O riso faz estremecer as duras superfícies da vida social. Fragmentos distantes uns dos outros entram em relações inesperadas e reveladoras, como montagens. Figuras grotescas manifestam-se em meio a experiências carnavalizantes (Turner 1967: 105-106). No espelho mágico de uma experiência liminar, a sociedade pode ver-se a si mesma a partir de múltiplos ângulos, experimentando, num estado de subjuntividade, com as formas alteradas do ser (DAWSEY, p. 169, 2005).

À época, a pergunta que permeava todo meu incurso etnógrafo foi entender até que ponto esse “extraordinário poder” (TURNER, 1974) da performance oferece condições de provocar mudanças nas estruturais sociais, considerando a sua irrestrita relevância às lutas contra dominações que instituem regimes como, por exemplo, a heterossexualidade. Teria a performance o poder de transformações sociais?

A própria Antropologia da Performance, entendida como parte da Antropologia da Experiência, nos oferece alternativas metodológicas quando dá luz a última fase de sua etapa de análise: o desfecho¹⁷. Em analogia à organização das fases de uma peça teatral, o autor elabora um sistema de interpretação do simbólico capaz de captar as modificações políticas em seu potencial explicativo, embora esteja preocupado primordialmente com a os momentos liminares do drama social, ou seja, as suspensões,

¹⁷ No modelo de drama social elaborado por Victor Turner (2008), os três momentos dos rituais ou performances elaboradas por Van Gennep desdobram-se agora em quatro: 1) ruptura, 2) crise e intensificação da crise, 3) ação reparadora, e 4) desfecho (que pode levar à harmonia ou cisão social).

conforme também têm sido meu caso ao analisar o fenômeno de subversão dos *viados de fanfarra* em Salvador, durante os Cortejos cívicos, por exemplo.

O encontro entre Antropologia e Teatro vem sendo desenvolvido desde a profícua construção intelectual entre Richard Schechner e Victor Turner na década de 1970. Do primeiro, adoto as terminologias que irão auxiliar o leitor a entender o universo da análise, bem como servirão de inspiração às epistemologias do meta-teatro e conceituações da atmosfera performática como, por exemplo, os conceitos de “eficácia”, “audiência” e “performer”. Durante todo o curso da tese, usarei esse arcabouço de termos para me referir à “teatralização” das resistências.

Segundo Schechner (1985), a eficácia seria a capacidade da performance de provocar mudanças efetivas na organização social: redefine posições, papéis, *status* ou soluciona conflitos, como a cerimônia de um casamento ou formatura. Já o entretenimento é a performance de espetáculos cênicos para lazer e distração da audiência, ou seja, o objetivo principal é entreter, como talvez funcionem no Cortejo Cívico com os *viados de fanfarra* ou as posicionalidades das *drags* que se apresentam no Majuro ou Carmén.

Porém, essas distinções seriam apenas a consideração objetiva da diferenciação entre rito e teatro, acreditando não haver nenhuma performance que seja puramente eficácia ou puramente entretenimento. Perspectiva pela qual, inclusive, Richard Schechner discorda de Victor Turner, à medida que o segundo, até quase o fim da sua vida, advoga por um modelo de investigação antropológico dicotômico entre dramas sociais e dramas estético-teatrais.

Durante a pesquisa constatei empiricamente que as performances dos *viados de fanfarra* e a vida *gay* noturna na Rua Carlos Gomes, ambas no Centro de Salvador, não provocaram subversão às ordens e regimes estruturais a partir do rito. Eles a reiteram na medida que a permissibilidade do poder dominante, representados pelo Governo do Estado da Bahia e Prefeitura de Salvador, organizadores dos cortejos cívicos, cooptam a subversão chamada de *fechação* e impõem condições para sua realização, qual deveria ser, a partir de então, desempenhada num território específico: a periferia do trajeto (o Largo do Rosário é a primeira parada não-oficial no cortejo) e sob redução do jocoso e burlesco.

[...] diversas vezes apostei na hipótese que os balizadores de fanfarra tinham um ‘extraordinário poder’ de subverter temporariamente os estereótipos de gênero e raça. Porém, percebendo o trajeto das estratégias usadas pelos meus interlocutores em campo, consigo sugerir, então, que eles não têm um extraordinário poder de transformação das estruturas, pois, apesar das interações dos agentes envolvidos na cena (*viadeiros*, audiência) serem reconfiguradas a partir das performances dos balizadores, as estruturas permanecem as mesmas, com um teatro em seu duplo (ARTAUD, 2006). Ou seja, a expectativa e a permissividade social para que os balizadores *fechem* e sejam aclamados em sua *fechação*, se dá pela reintegração das normas sociais (SILVA, p. 119. 2019).

Esta redução interpretativa, muitas vezes expressa como forma de preconceito sob as manifestações culturais, que tende a restringir espetáculos à esfera do entretenimento e ludicidade, já é pautada nos estudos de performance há décadas. Acintosamente ganha calcificação na opinião pública em realidades onde a importância da fruição e acesso às artes como elementos indispensáveis à formação da cidadania é incompreensivelmente preterida por demandas outras. Valendo-se da premissa de que tudo é performance e a mesma sendo uma parte integrante de um todo social, tanto do aspecto social-vivido, quanto do social-analisado, afirmação que pretenderei desenvolver ao longo desta tese, alcunhei um novo paradigma que envolve os interlocutores desta pesquisa.

Em verdade, não pretendo uma interrogação clássica referente às estruturas e suas possíveis suspensões ou modificações, considerações que até mesmo o eminente antropólogo Roberto DaMatta (1979) já realizou sobre os carnavais, cortejos e procissões, opto por um recuo metodológico em torno, agora, dos dramas sociais. E, a partir de então, deixar que os próprios relatem as estruturas simbólicas de dominação e, primordialmente, sua agência frente estas condições que, supostamente, os colocariam em *status* de desvantagem.

Roberto DaMatta (1979) foi um dos pioneiros nas análises sociais brasileiras a partir dos eventos e rituais públicos. Um dos focos da sua lente foram os carnavais, os cortejos cívicos e as procissões. Ao analisar o que há de mais permanente e duradouro na sociedade brasileira, DaMatta explorou interessantes analogias e sistemas complexos de conceitos teóricos e sentidos de campo com base em recursos criativos. Ele desenvolveu, por exemplo, um linear comparativo entre o carnaval e os aspectos autoritários e hierárquicos do país. Ao longo de décadas de estudos e de divulgação, o antropólogo concluiu que as paradas e procissões ritualizam aqueles aspectos e os

carnavais, como estado liminar, dramatizam seu oposto. Sendo assim, o carnaval se torna, enquanto ele dura, o espaço-tempo de relações igualitárias, espontâneas, afetivas e simétricas. Ainda de acordo com DaMatta, o carnaval nega a estrutura social temporariamente. Os malandros vivem nos interstícios da fissura estrutural, incorporando-se no carnaval, o herói sai dos cortejos cívicos, e os mítico-renunciadores saem das procissões, trajetos simbólicos da fé para o alcance da reinserção e do arrependimento. (DA SILVA ZACARIAS, p. 98, 2021). No entanto, um aspecto da obra de DaMatta é seu compromisso com a construção da nação. O que limita, de certa forma, minha análise, afinal estou lidando com construções identitárias subversivas às ordens formais.

A fim de definir os conceitos centrais da pesquisa, as performances negras e dissidentes dos artistas soteropolitanos não serão, portanto, estudadas por etapas, como propõe a Antropologia da Performance em suas variadas linhagens, mas será analisado pelo conjunto de ideais, conceitos, categorias e problematizações que perpassam, primordialmente, os dramas sociais, evidenciando a face da antiestrutura social dos momentos das performances, espetáculos, eventos ou ações cênicas públicas dos grupos estudados. Não obstante, explorarei o “além da performance” propriamente dita ou da “cena performática”, como inicialmente havia trabalhado para os aspectos da vida social dos sujeitos, direcionando o olhar para os roteiros dramáticos que essa atmosfera provoca na vida dos atores.

Estes roteiros dramáticos consideram a premissa de dominação colonial do estruturado (seja na dependência, reprodução ou constituição psíquica e social) no racismo e da regência da heterormatividade. Sendo assim, a intenção desta tese não é injetar o campo na teoria, diacronicamente, tentando encaixar o esquema das noções desenvolvidas por outro antropólogo num outro contexto social, com outro paradigma ético e civilizatório. Diz respeito a tomar a teoria como inspiração para construir uma etnografia, ela mesma um incurso dramático pela vida dos atores de campo, focando nos problemas emergentes das dominações de raça, gênero, classe e regionalidade que, em certos contextos latino-americanos, expressam-se de forma difusa à hierarquia-fundamental das opressões e violências, por isso, interseccional e posicionada.

Isso muito tem a ver com a teoria crítica pois se opõe as matrizes cartesianas, positivistas e etnocêntricas. Portanto, proponho interpretações críticas sobre questões

fundacionais do pensamento social, recebendo grande reverberação do marxismo ocidental (oposto ao marxismo ortodoxo) da Escola de Frankfurt, atualizadas em tempos pós-industriais. Trato, portanto, de considerar os métodos hermenêuticos para as ciências sociais em perspectiva weberiana, dando vazão ao pensamento social contemporâneo, recorrendo a correntes científicas engajadas, teorias da comunicação, crítica literária e ao campo multidisciplinar dos estudos culturais. Este último, tendo seu grande expoente o sociólogo jamaicano Stuart Hall (2016), que influenciará muito nas reflexões sobre identidade e pós-modernidade nesta pesquisa.

Todo o incurso teórico conveniente a esta pesquisa deu-se até agora a partir de expoentes intelectuais dos clássicos europeus e norte-americanos, localização epistêmica que precisa ser pontuada, tendo em vista o carácter posicionado do meu fazer reflexivo. Mesmo estando filiado às teorias já relatadas, hoje percebo que há o desafio do novo paradigma a ser quebrado: centralizar autores/as de contextos políticos geoperiféricos. Grande exemplo disso é a adesão à interseccionalidade como um instrumento de análise das relações sociais de opressões, advinda do trabalho intelectual das feministas negras norte-americanas, mas também já tomada enquanto princípio nas relações de gênero e raça no Brasil por Lélia Gonzáles (1984), à medida que não hierarquiza as categorias de desigualdade que incidem socialmente na vida de sujeitos subalternizados. A interseccionalidade funciona mais como instrumento de pesquisa que propriamente como um conceito aplicável, pois oferece a possibilidade de enxergarmos as causas-efeitos e desdobramentos sociais em toda a complexidade das violências materiais e simbólicas no contexto latino-americano, construído sob a égide do povoamento multiétnico forçado.

Ao observar as performatividades identitárias de algumas das *drags*, principalmente Bagageryer Spilberg e Valerie O'arah, que alternam suas apresentações nos bares *gays*, percebo que há uma forma sofisticada de projetar suas identidades em utopias que antecipam futuros e dão margens a processos inventivos de corporificação de sua existência. Se num passado ancestral, ícones que representem – ou representam – um histórico de luta e resistência ainda estão sendo construídos, possibilidades de interligar futuros se tornam uma alternativa estratégica de autoafirmação e posicionamento político que buscam corresponder a demandas próprias destes novos grupos. Este processo inventivo também é capaz de construir tradições inéditas,

hierarquizações de papéis na cena, saudosismo das vanguardas artísticas de um tempo difuso e um jogo constante que envolve vida social e performance cênica.

Deste modo, as idas e vindas, adaptações e estratégias das identidades que se confundem entre o artístico, social e político, por ora subversivo e, por outra, reiterado das estruturas de dominação, dão vazão ao que Munõz define como um sistema simbólico entre identificação, contra-identificação e identificação parcial: desidentificação.

[...] a desidentificação é sobre sobrevivência cultural, material e física. É uma resposta a aparatos de poder de Estado e globais que empregam sistemas de subjugação racial, sexual e nacional. Estes protocolos rotinizados de subjugação são brutais e dolorosos. A desidentificação é sobre gerir e negociar traumas históricos e violência sistêmica. Eu tentei em grande medida explicar, traduzir e imaginar complicadas estratégias e táticas que ordenam a subjetividade minoritária. Tentei propor que tais processos de atualização de si chegam a um discurso como uma resposta a ideologias que discriminam, humilham e tentam destruir componentes de subjetividade que não se conformam ou respondem a narrativas de universalização e normalização. O sujeito desidentificante não é um voador que escapa do campo de força atmosférico da ideologia. Nem é uma figura impostora que pode sem esforço sair por cima sempre. Algumas vezes a desidentificação é insuficiente (MUÑOZ, 1999, p. 161-62, tradução minha).

Esta aparição ambígua em termos representacionais, o que pode ser observado em todos os grupos estudados nesta etnografia, confirma duas perspectivas necessariamente ambíguas, pois, de um lado, explora os imaginários na audiência sobre a decadência do gênero e estranheza à androginia, mas, de outro, cria laços de reflexão da sua própria condição normativa. Por este motivo, por mais que façamos parte da população que mais mata pessoas LGBTI+ no mundo, o jogo artístico que envolve as performances de gênero, contraditoriamente, tem ganhado cada vez mais simpatia de grupos dominantes e do mercado, mesmo que este processo continue a enfrentar resistências ideológicas diversas.

Além disso, a desidentificação, que é um dos maiores artifícios estratégicos de artistas LGBTI+ negros para viver em contraposição ao sistema colonial, comunaliza os sujeitos não por imagens representacionais ou identidades previamente fixadas, mas por atos, objetos ou práticas que evocam uma estrutura comum de sentimentos, preocupados mais com o entendimento mais fluído e movediço da sociedade (WILLIAN, 1977). Estes pontos em comum excedem estritamente um determinado grupo identificatório e potencialmente alcançam as experiências de indivíduos em diversos outros, enraizando nacional e internacionalmente determinadas práticas culturais.

Na articulação entre lembranças, conhecimento e transmissão, a cultura colonial impõe a todos os modos de vida sociocultural a linguagem formal escrita e os monumentos históricos como forma de preservação e disseminação da memória. Os estudos performáticos afro-brasileiros nos mostram a capacidade que o corpo, através dos gestos e da força oral, teve de guardar a cosmologia africana por ele capturada. Esta seria gradativamente extirpada, não fosse a genialidade dos povos explorados na ocasião do tráfico escravo nas Américas em desenvolver tal técnica ancestral: transmitir conhecimento e salvaguardar memórias culturais a partir do corpo-performance e oralidades.

Na diáspora africana do sul global, tentando estabelecer lógica ao conceito de “drama social”, a performance traz consigo não apenas a plasticidade de encenação do drama para revelação dos tecidos sociais profundamente submersos ao cotidiano, mas assume um papel central do fomento à vida para os povos remanescentes das lutas coloniais.

Através da performance, grafada em meio ao corpo, as tradições religiosas como o Candomblé, por exemplo, transmitem conhecimento ancestral por meio de ritos dançantes, talentos para contos mitológicos e cotidiano dos saberes (CONCEIÇÃO, 2017). A técnica de preservação desse repertório diverso de grafias da memória ancestral fora desenvolvida em condições adversas da escravidão, porém organizada com inteligência e excelência, em meio ao precário e ao rudimentar. Os negros escravizados nas Américas puderam, a partir dos seus signos comunicacionais, reproduzir, reinventar, reelaborar, circunscrever ou, até mesmo, ressignificar sua existência de vida. O drama como estratégia de longevidade das tradições¹⁸.

A cultura nas Américas é de dupla face, de dupla voz, e expressa, nos seus modos constitutivos fundacionais, a disjunção entre o que o sistema social pressupunha que os sujeitos deviam dizer e fazer e o que, por inúmeras práticas, realmente diziam e faziam. Nessa operação de equilíbrio assimétrico, o deslocamento, a metamorfose e o recobrimento são alguns dos princípios e táticas básicos operadores da formação cultural afro-americana,

¹⁸ Outro ancestral festejado na Bahia, responsável por reincorporar a majestade dos cerimoniais africanos e a negociação aos usos da beleza padrão, é a eleição da Deusa do Ébano no Bloco Afro Ilê Ayê, organização política e cultural negra residente no bairro do Curuzu em Salvador/Ba. Fenômeno já estudado por Osmundo Pinho (2003). A consagração da nova Deusa do Ébano, dentro da agenda do carnaval não é um simples concurso de beleza, mas sim a celebração de um imaginário africano que confere à eleita a responsabilidade ímpar de representar sua comunidade durante todo o ano. Uma vez rainha, sempre rainha.

que os estudos das práticas performáticas reiteram e revelam (MARTINS, 2002, p.75).

Os grupos estudados, embora interpretados como sujeitos pertencentes a um coletivo artístico-performático que tensionam signos de raça e gênero, não assim o fazem ou tematizam sua performance a partir desta premissa consciente das condições de opressões, obedecendo as alíneas políticas de um letramento racial¹⁹ ou de uma pedagogia queer²⁰. Ao invés disso, irreflexivamente são conduzidos na cena da *fechação*. Essas expressões não são desprezíveis e estão longe de ser totalmente alienadas. No entanto, são circunscritas a partir de repertórios prévios, como conflitos já enfrentados na infância, na formação educacional, na aceitação da sexualidade, na percepção de negritude, na violência racial, na vivência comunitária e na busca por autonomia profissional.

A necessidade da *fechação* e comunalização dos *viados de fanfarra* advém de uma prática de resistência intersubjetiva exposta ao cotidiano vivido e materialmente condicionado a sujeitos negros, muitas vezes *gays*, sem abdicar de “ser quem sou”, como disse Vilmar²¹, um dos interlocutores da Fanfarra do Colégio Estadual Rômulo Galvão, em São Félix. Essa grafia corpórea em analogia à “viadagem” subverte convincentemente a liturgia dos cortejos cívicos e a celebração da heteronorma. É no desmonte destes comportamentos normativos que os *viados de fanfarra* agregam outro significado aos formatos militares tão enrijecidos nas tradições educacionais e cívicas.

Em Salvador, estes eventos são afrorreferenciados e perpassam aspectos educacionais, de moradia, religiosos e culturais especificamente locais. Diferente de outras regiões do país, onde também se nota a presença de performances andrógenas em fanfarras escolares²², mas que não tem a complexidade das identidades negras nesse processo de construção de uma identidade *viado de fanfarra* perpassada, primordialmente, pela condição da negritude. E até mesmo na inspiração da teoria

¹⁹ Ver DE JESUS FERREIRA, Aparecida. Teoria Racial Crítica e Letramento Racial Crítico: narrativas e contranarrativas de identidade racial de professores de línguas. Revista da ABPN, v. 6, n. 14, p. 236-263, 2014.

²⁰ Ver LOURO, Guacira Lopes. O corpo educado: pedagogias da sexualidade. Autêntica, 2018.

²¹ Diário de campo do Cortejo Cívico de 25 de Junho. Cachoeira/Ba, 2017.

²² Ver Duque, Tiago. “Todo o mundo vai aplaudir as bichas”: produção das diferenças e reconhecimento a partir das fanfarras escolares da fronteira Brasil-Bolívia. Anais da 37ª Reunião Nacional da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação. 2019, Niterói/RJ.

afropessimista para criar categorias e conceitos que ajudam a entender as agências criativas destes sujeitos, conformados (ou não) num tecido urbano degradado, contraditoriamente exaltado no ufanismo nacionalista, moralmente repugnado, mas circunstancialmente celebrado.

Nesta linha das encruzilhadas (MARTINS, 2002) é imperativo tratar os dados etnográficos, tomando a interseccionalidade como um recurso metodológico fundamental. É a partir do seu uso, que perceberemos as nuances e dubiedades das violências no processo de subjetivação e, assim, da construção das identidades políticas destes sujeitos. A interseccionalidade tomada como um conjunto de inflexões sensíveis, relativas, adaptáveis, e circunstanciadas pela busca dos sentidos e significados advindos do trabalho de campo. Esta fabulação crítica (HARTMAN, 2008) do Centro de Salvador que adoto de maneira distinta articulações de passado-futuro de um lugar produzem uma cadeia de significados impreterivelmente coletivos. A cena performática é o índice da pesquisa e o vetor das interpretações, pois dela recorre todo ápice da performance propriamente dita, ou seja, indicando outros aspectos do drama social intercalados à vida dos sujeitos.

A seguir, apresentamos cenas do teatro real vivido, drama sexorracial no contexto empírico de violência no Centro de Salvador. Assim, face aos estudos produzidos por intelectuais latinos(as) e negros norte-americanos, cujas relações sociais no Ocidente exprimem um vasto repertório de discriminações, separatismos, rejeições, estranhamentos, desconfianças, condenações, estereótipos, baseados em raça e gênero e produção da abjeção, a partir de agora faremos uma incursão sobre as experiências de sujeitos subalternizados soteropolitanos que usam do elemento artístico e as configurações territoriais como elementos de sobrevivência.

3. ATO II – FIOS DE MEMÓRIAS DA CENA QUENTE

3.2 Marujo e Cármen²³

O Centro de Salvador me proporcionou uma percepção única em relação aos distintos cotidianos do interior. Neste contexto fisiográfico que inclui a Avenida Sete de Setembro, Rua Carlos Gomes e Bairro Dois de Julho, me deparei com personalidades que fazem da noite no centro da cidade um ambiente de trabalho e sustento do seu fazer artístico. Entre 2020 e 2024, período do trabalho de campo, fui vizinho das principais artistas transformistas da noite soteropolitana. Sempre as via desmontadas no Largo do Dois de Julho em função de tarefas indispensáveis à vida, como ir à padaria, à feira livre ou à farmácia. Além dessas personalidades artísticas, convivi também com os frequentadores dos bares da noite, preferencialmente homens *gays* que buscam entretenimento e espaço para sociabilidade entre os pares, prezando por total ou relativa discrição.

As gerações de frequentadores da noite no centro têm se modificado bastante ao longo dos quase dez anos que frequento o circuito e, dentre todas as transformações, a mais destacável de todas está numa certa concentração etária preferencial nos dois últimos bares que ainda resistem na noite da Rua Carlos Gomes²⁴. Os *gays* mais velhos tendem a se identificar mais com o Bar Âncora do Marujo, um dos primeiros *points* do show transformista de Salvador, criado há quarenta e quatro anos, segundo relatado por um dos seus fundadores²⁵. Por sua vez, os mais jovens tendem a preferir o Carmén Lounge Bar, o último criado para atender a demanda por casas de shows alternativas

²³ Para preservar os nomes, me referirei homogeneamente a Marujo e Carmén os interlocutores inseridos no contexto de cada bar, respectivamente.

²⁴ Bar Charles Chaplin, Bar Originally, Beco da Baiúca, Adê Alô, Boate Is’Kiss, Artes & Manhas, Boate BRW, Boate Tropical, Boate Caverna, Camarim Bar, Bar Cabaré 54, Papo da Bruxa, Maculelê, Som 7, Tarrafa, Bar Caras e Bocas, Freedom Music & Bar, Boate Pescador, Bar Kirimurê, Bar Champagne (Bar da Rai), Bar Rosa Negra, New Look Bar e Bar Holmes, Clube Mix Ozone, Off Clube (Barra). Estes são alguns dos *points* que existiam no centro da cidade mais relatados pelos interlocutores de campo.

²⁵ Anteriormente, o Marujo ficava em outro prédio, logo acima na Rua Carlos Gomes. Um dos proprietários não recorda (ou não quer recordar) do nome e o ano de criação. Afirma que o bar tem mais de 40 anos, mas só considera os últimos 24 anos. Ele acaba confundindo sobre sua história do próprio bar. Bem verdade, o empreendimento foi centro de interesses em algumas sociedades firmadas no passado. Percebo que a imprecisão é efeito dos conflitos pessoais progressos, que impede o interlocutor de ir a fundo na origem. A fundação do bar, independente do tempo, está congenitamente associada à sua devoção a Marujo.

desse tipo de espetáculo, sendo administrado por uma das mais famosas *drags* de Salvador e antiga residente artística Marujo.

O marco temporal dos últimos quarenta anos, ou seja, desde o final da década de oitenta até os dias atuais, foi escolhido para o incurso etnográfico por causa de um acontecimento emblemático na cena do centro da cidade. Imprecisamente entre os anos 1986 a 1989, Salvador recebeu o ator e dançarino Jorge Lafon, no auge do seu personagem mais famoso na televisão brasileira. Ele foi convidado para ser jurado nos famosos concursos de Miss Gay e aproveitou sua estadia em Salvador para se apresentar nos principais bares do centro à época. Uma interlocutora relata em entrevista que foi um dos maiores acontecimentos da temporada, pois todas as pessoas, frequentadoras ou não da cena noturna da Rua Carlos Gomes, queriam prestigiar o artista. Além disso, sua presença na atmosfera diurna do centro acendia os holofotes entre as casas comerciais e as pessoas que por elas transitavam, “um homem negro de quase dois metros de altura e famoso, parava o trânsito do centro quando passava com ele”, relata a interlocutora.

O legado representacional e político-artístico de Jorge Lafon é recuperado por vários ativistas e artistas da nova cena cultural no país como um símbolo histórico. Embora em vida ele tenha tido opiniões controversas e até mesmo conservadoras em relação a sua condição sexual, o personagem Vera Verão é ainda remetido ao escárnio. Por isso, há uma estratégia discursiva nestes movimentos para ressignificar seu valor negativo para algo empoderador. Lafon virou nome de coletivos, festas, homenagens e tem estampado camisetas de uma agenda política e identitária recente, reivindicante de referências a signos de luta e representação midiática que os reposicionam da vergonha para o orgulho.

Outro critério para o marco temporal é que esta visita de Lafon acontece quando a literatura especializada marca o declínio do centro da cidade como lugar preferencial às elites e classe médias locais, tendo como consequência a evacuação habitacional para os novos polos de metropolização da cidade. Esse movimento foi consolidado a partir da criação de um “novo centro” impulsionado por empreendimentos públicos e privados realizados na década anterior, com destaque à construção da Avenida Paralela, do Centro Administrativo da Bahia (CAB), da nova Estação Rodoviária e do Shopping Iguatemi. O mercado imobiliário passa a entender que não é mais interessante morar no Centro Antigo. É necessário, então, buscar locais mais modernos com novas e

projetáveis instalações. A cidade tem a sua última circunferência de crescimento e o Centro acaba sofrendo com isso, restando apenas os lotes comerciais mais tradicionais da cidade e moradores antigos com forte adaptação ao território. A Avenida Paralela, por exemplo, complementou o sistema viário de lento deslocamento do Centro ao novo vetor de expansão urbana sul-norte (DE CARVALHO, 2015).

Acompanhando o declínio de moradia e status do Centro, a cena noturna ainda vive suas oscilações entre momentos de glória e decadência. Desta forma, este marco, tendo como fio condutor a vinda de Lafond à Bahia no final da década de oitenta, se dá pelo apelo articulado que sua representação fornece durante todo esse tempo e sob o qual os usos e apropriações do local vem se reconfigurando ao longo de cada geração negra e diversa dos artistas. Lafond interessou ontem como escárnio, refletindo a maneira como estas representações eram tratadas pela mídia, e interessa hoje como efeito reverso dos estereótipos da época, associado ao orgulho e afirmação, embora ainda haja certas incongruências na maneira como este símbolo fabulativo é incorporado no campo discursivo.

Em conversa com os frequentadores, também busco entender como se estabelece essas preferências de faixa etária. Em certa noite pouco frequentada de terça-feira, um dos seletos clientes do bar me confidenciou ao pé de ouvido que no Marujo “a minha Gira gira mais”. Ele faz referência jocosa à invocação de entidades de religiões afro-brasileiras, especificamente a entidade Pombagira, uma das entidades mais controversas por agregar em sua representação elementos profanos da cultura cristã e que, por sua vez, tornam-se sacros a partir dos ritos cultuados principalmente na Umbanda, Candomblé e outras modalidades religiosas de procedência africana.

Com Pombagira, assegura-se o acesso às dimensões mais próximas do mundo da natureza, dos instintos, das pulsões sexuais, das aspirações e desejos inconfessos. Seu culto revela esse lado “menos nobre” da concepção popular de mundo e de agir no mundo. Ora, as religiões afro-brasileiras são religiões que aceitam o mundo como ele é. Este mundo é considerado o lugar onde todas as realizações pessoais são moralmente desejáveis e possíveis. (PRANDI, 2010, p. 148).

Quando este frequentador, homem *gay* de meia idade e professor universitário, evoca a figura da entidade Pombagira, mesmo em forma de criativo piadismo sarcástico, muito compartilhado na comunidade LGBTI+ (RIOS, 2004; 2008; 2012), tenta demonstrar que o Marujo é um local mais propício a acender seu libido e sedução, o

transportando para uma experiência dividida entre o artístico e sexual, o deslumbre e o flerte, a euforia e a sedução, com segurança e vontade correspondida, diferente dos ambientes de trabalho formal, onde a ordem normativa e moralizante das relações formais impede ou, certamente, o pune caso, por ventura, sua “pomba possa girar”. Enfim, o Marujo é lugar que se sente mais confortável para “curtir” a sua noite.

Essas entidades religiosas são muito presentes na “invocação” conceitual de ambos os bares. A entidade Marujo é uma entidade afro-diaspórica cultuada em terreiros de Umbanda, inspirado no processo de encantamento e divinização de atores históricos que lutaram pela libertação dos cativos na Revolta da Chibata. João Cândido, o Almirante Negro, foi um dos personagens mais importantes de uma das revoluções negras pós-abolição mais destacáveis na história do Brasil por ter sido feita pelo “proletariado embarcado”, inconformado com os maus tratos a que a Marinha do Brasil submetia os negros alforriados chamados de “marujos” (MOREL, 2009).



Figura 6 - Altar Sacro do Marujo na parede interna do Bar Âncora do Marujo. Ao lado, altar de Santa Bárbara. Foto: Vinícius Zacarias, 2021

Com o passar do tempo, estes personagens foram “encantados” pelas religiões afro-brasileiras, passando, então, a serem cultuados em representação sacra que envolve um modo próprio de características e personalidades e estando condicionadas à incorporação. Por exemplo, Marujo é uma entidade que sua representação iconográfica

está sempre muito elegante, de roupas alvas e azuis claras, com aparência cômoda e singela.

A partir desta proposição mística e religiosa, é interessante identificar pontos de performance que, incorporados ao conceito do bar, são revelações da engenhosidade negra de espiritualizar os processos do passado, dando conta de reverências e cultos do presente, num esquema profuso e não-linear de articulação entre o que foi e o que será. Um dos fundadores disse que o bar é vivo por causa do Marujo, esta entidade que adquire lugar central e superior na entrada do estabelecimento, para o qual uma vez por ano se realizam preceitos e festejos, como a Festa do Marujo, que acontece entre os amigos dos proprietários do bar e os frequentadores da noite. Uma reverência em forma de gratidão e reconhecimento de fé em torno da entidade Marujo.



Figura 7 - *Drag queens* caminham em procissão pela Rua Carlos Gomes na Festa do Marujo realizada todos os anos pelo Bar Âncora do Marujo. À frente, as Garotas Marujo do ano, Scarlet Sangalo e Bia Mathieu. Atrás, adeptos carregando o andor com a imaginária de Marujo. Foto: Dois Terços, 2021.

Os estudos de performance negra evidenciam o aspecto como as encenações religiosas são estratégias usadas para articular passado, presente e futuro num escopo de referenciais ritualísticos que remetem a uma imaginação ontológica de existência e consciência coletiva concernentes à linhagem familiar e ancestral, intermitente busca de repertórios linguísticos e, sobretudo, transmissão de conhecimento. O passado registrado na historicidade das pessoas remonta a um espetáculo do agora, permeado de signos e significados divinos que ligam os membros em laços comunitários a partir da fé e isso, por sua vez condicionado, eleva a uma imaginação de um futuro inventivo e

idealizado a partir das próprias contradições concernentes a vida social. Desta forma, temos então um tempo que não se esmera pela cronologia, mas pelas idas e voltas que dão conta de um passado histórico e religioso, que possa dar todo o significado que imbrigue fé, sexualidade, arte e proteção numa cena apropriada do centro da cidade.

O aforismo kongo, “Ma’Kwenda! Ma’Kwisa!”, “o que se assa agora, retornará depois” traduz com sabor a ideia de que “o que flui no movimento cíclico permanecerá no movimento”. Essa mesma ideia grafa-se em uma das mais importantes inscrições africanas, trançada de vários modos nas religiões afro-brasileiras, os cosmogramas, signos do cosmo e da continuidade da existência. Nessa sincronia, o passado pode ser definido como o lugar de um saber e de uma experiência acumulativos, que habitam o presente e o futuro, sendo também por eles habitados. (MARTINS, 2002, p. 85).

Como um sequestro contínuo do cotidiano, o centro da cidade vai se moldando em avenidas de resistência que dizem mais sobre os seus sujeitos do que qualquer movimento institucional, afinal encontram-se formas vernáculas próprias de apropriação de espaço para registro e difusão de uma forma de linguagem absolutamente transmissora que é a performance, sendo ela artística, narrativa, imagética, espetacular ou, até mesmo, territorial²⁶. São territórios que se montam e desmontam a partir das variações dos episódios performáticos e dramáticos reveladores de vidas sociais inconformadas à lógica de violência, e que agem frente à sua sobrevivência material, mas também produzindo mensagens e continuidades de tempo e gerações. É assim na *cena quente* do Marujo e Carmén, como também na *fechação* dos *viados* de fanfarra²⁷.

O Carmén Lounge Bar também é inspirado em divindades afro-brasileiras. Homenagem à entidade Padilha Cigana, cuja representação imagética está muito bem empossada logo na porta de seu bar, acompanhados de outros objetos sagrados que simbolizam uma espécie de proteção e escudo contra as “forças de toda inveja”, conforme diversas vezes relata uma interlocutora. O aspecto empírico também tem apontado que embora haja uma noite *gay* compartilhada e aparentemente harmoniosa do centro da cidade, a competitividade entre os dois bares é algo de interesse à parte para quem deseja ir com profundidade nas ambiguidades da cena.

²⁶ Ao longo da Rua Carlos Gomes no período noturno encontramos, além do Marujo e Carmén, bordéis populares, bares-jogatinas, e cortiços movimentados.

²⁷ Conceitos empíricos de *cena quente* e *fechação* serão melhor trabalhos ao longo da pesquisa, a partir dos relatos com os interlocutores de campo.



Figura 8 - Altar Sacro Padilha Carmén. Imaginária apresentada logo no *hall* de entrada do bar.
Acervo pessoal das redes sociais de Valerie O'arah, 2015

A representação das imagens na entrada de ambos os bares é interpretada “para além” de reverência religiosa. Advém, do meu ponto de vista crítico e observador dos relances, da necessidade de afirmação de um local próprio da luta de cada proprietário. Ou seja, a afirmação do empreendimento comercial construído como muita dificuldade em meio à pandemia, de um bar tradicional que se mantém vivo até os dias atuais, sendo ponto de encontro e diversão entre os atores da luta política e cultural sexo-diversa, consolidado na história do movimento.

Então, se de um lado da Rua Carlos Gomes temos o Marujo como guardião protetor/defensor, do outro temos a cigana Carmén cumprindo este mesmo papel. Ambos se respeitando em seus determinados locais, mas ao mesmo tempo fomentando de rivalidade e disputa de pauta artística, à frequência dos consumidores, qualidades de eventos e rede de apoio. Carmén disse isso com muita tranquilidade em uma de nossas conversas sobre as dificuldades que encontrou ao longo do seu percurso profissional até chegar onde está agora: uma empresária em ascensão na cena LGBTI+ de Salvador.

Ela foi uma amiga e uma espécie de sócia do Marujo durante alguns anos e, durante este período, criou um dos principais programas da casa. Esta competição entre *drags* da cena que se apresentavam no bar foi a principal noite de aclamação dos artistas e coroou (sacramentou, lançou e referendou) diversas *artistas*, desde as revelações até as mais tradicionais. Depois de desentendimentos com Marujo, Carmén resolve abrir seu próprio *lounge* sobre a iluminação ambiente vermelha, em contraposição à iluminação ambiente azul do adversário Marujo. O Lounge Bar tem o conceito de ser maior e mais arrojado no atendimento e conforto, um tanto quanto “gourmet”, diferente do Âncora do Marujo, que tem um formato de interação mais rudimentar. E, o mais importante de tudo, Carmén tem a liberdade necessária para desenvolver a autoria de seus projetos.

Eu não sou baú. Já tive problemas diversos com alguns bares que já passaram pelo centro, em especial duas pessoas recentes. Eu era residente artística do Marujo e, devido a divergências, construí meu próprio bar. Respeito a história do Marujo, mas tem anos que nunca mais voltei lá (*Informação verbal*)²⁸.

Por não estar no personagem, não me sinto à vontade para me referir ao intérprete da interlocura de pseudônimo Carmén por seu nome de civil, quando não está “montada”. No entanto, se montado ou desmontado, esta sujeição dita o protocolo da conversa. Diferente de um autor que incorpora um personagem e, mesmo que algumas *drags* do centro se inspirem nessa lógica “transformista” para distinguir o que é trabalho/paisano ou pessoa do dia/noite, percebo que elas são os mesmos de seus intérpretes e vice-versa, como uma espécie de produção do *self*-representacional, algo em si mesmo. Uma versão adensada, manipulada, andrógena, espetacular e feminina (ou não) de algo que é idealmente fabulado às múltiplas noções de si. Diversos momentos chamo e as *drags* me atendem com seus nomes criados, mesmo estando desmontadas e desenvolvendo as tarefas essenciais da vida no bairro.

Relato isso, pois já conheço a interlocutora Carmén há algum tempo, inclusive a tinha contratado para realizar um show de um evento político no interior, que organizei numa cidade do Recôncavo da Bahia em 2015. Temos uma relação, como ela própria diz: “de amizade e confiança”. Ainda acrescenta mais um item: admiração. A interlocutora e intérprete em questão é uma das minhas *drags* prediletas da cena de

²⁸ Diário de Campo. Entrevista com a interlocutora Carmén. Setembro de 2021.

Salvador há muito tempo, desde quando a vi pela primeira vez dublando a música “Maria, Maria” de Fernando Brant e Milton Nascimento, na voz da cantora Éllen Oléria. Ela disse que esta versão da música dá um “arranjo cênico” fundamental à dublagem. Concordo. É estonteante quando assistimos seu profissionalismo, dedicação, rigor técnico, imponência, elegância, fascínio, exuberância, preenchimento de espaço, feitiço inexplicável, enfim, seu talento no palco.

3.3 A drag afro-brasileira

No artigo sobre arte *drag*, performances e urbanidades, o linguísta Fábio Fernandes (2021) elabora uma escrita-performance inspirada no método rizomático de Deleuze e Guatarri e na escrita performativa de Peggy Phellen para relatar de forma imersiva a cidade na noite espetacular de uma cena urbana noturna de Salvador que há algum tempo chamou-se de Beco dos Artistas e Beco da OFF, localizados, respectivamente, na região entre os bairros Garcia e Canela, e o outro no bairro da Barra, ambos ainda no eixo central de Salvador. Conforme enfatiza, o autor quer “experimentar a escrita literária em consonância com uma análise, e com um flâneur que experimenta a cidade em vez de etnografá-la, participando do espetáculo e da cidade que narro” (FERNANDES, 2021).

O personagem condutor de seu experimento literário é a performance noturna de Valerie O’rarah, que na época também era residente da Creperia LaBouche, no bairro da Barra (localizado no antigo Beco da Off). Fábio, totalmente envolvido na cênica sedutora, entre a noite, emaranhada de ambiguidades, e o conceito O’rarah, inventiva persona afrodiaspórica, a descreve da seguinte forma.

Há uma multidão que se reúne em torno de uma protagonista, seria ela a Noite ou a Valerie? As duas se unem em uma combinação de sofisticação, exagero, humor, magia. Ambas provocam abjeção, estranheza e, por conseguinte, fascínio. Quem é essa multidão? Quem é Valerie O’rarah? Esse palco operaria no sentido debordiano de espetáculo, isto é, um simulacro que ilude, ao mesmo tempo em que esconde as misérias de uma sociedade desigual? O que esse show comunica à própria Noite, à cidade e aos seres que nela se chocam? São muitas as histórias convergindo naquele espaço, uma narrativa em pleno desenvolvimento, um pano de fundo de contos que se misturam no tecido de um evento e seus protagonistas: Valerie O’rarah, seu público e a Noite (FERNANDES, 2021, p. 13).

A personagem é como a penumbra da noite e este conceito que incorpora. Sua referência é a cultura afro-brasileira, algo original para as *drags* baianas, muitas delas preocupadas com a cênica da música pop norte-americana, desde as clássicas de Madonna (como a musa inspiradora de Rainha Loulou)²⁹ até as derivações das divas negras da era disco ou *soul music* romântico como Whitney Houston (musa inspiradora de Sissy Zeta Jones). Todas estas fazem referências a *drags* mais experientes e que calibram um arsenal de trajetória que inspira as *drags* mais novas da cena, termo usado por O’rarah como “ratinhas” ou “gays de peruca”, pois ainda não se lapidaram suficiente para serem logradas a um nível maior de aperfeiçoamento.



Figura 9 - Rainha Loulou. Foto: Blog Me Salte, 2018

Figura 10 - Sissy Zeta Jones sendo coroada Garota Marujo 2022. Foto: Dois Terços, 2022

Há um feitiço ancestral em O’rarah, que desmontado é um homem alto, grande e sem um fio de cabelo na cabeça. No entanto, O’rarah é uma *drag* o avesso da maneira introspectiva e séria que seu autor desmontado incorpora no período diurno. A necessidade de apropriar-se de signos africanos e resistências negras a transforma uma espécie de *drag* reafricanizada, esmerada por seu arcabouço cênico que permanentemente remonta a um passado idílico ou encenação majestosa de uma África

²⁹ Rainha Loulou foi a organizadora de uma das maiores festas LGBTI+ do centro de Salvador chamada “Madonna Forever”. Estas festas aconteciam em diversificadas boates e clubes noturnos da cidade, desde o popular Boate Mirante, o famoso Boate Tropical e o sofisticado Barra Hall. Apesar de ser um evento de nicho, reunia muitas pessoas em suas inúmeras edições, entre altos e baixos de produção. Neste exemplo pretendo mais a frente ilustrar uma noção da transitoriedade das classificações *undergournd* e *meinstream*, tão presentes para diferenciar as demandas destes espetáculos entre o ontem e hoje.

mística, portanto reapropriada em alusão à resistência dos referenciais negros para a valorização cultural. Com o poder enunciado de traduzir em sentidos artísticos uma inventividade de referência cultural, o registro performativo da estrela não é “nem verdadeiro nem falso, mas fabuloso” (SIEGEL, 2008, tradução minha). A missão demarcada na cena *drag* do Centro de Salvador, mesmo lugar onde O’rarah trabalha e mora, a estética cultural atribuída ao negro, análoga com os blocos afros, confluenta aos itens da “baianidade”, tão analisada por outros autores³⁰.

São passados contidos em palimpsestos que são reescritos e, portanto, reimaginados a futuros inventivos que não, necessariamente, atém-se ao rigidez da veracidade histórica comprovada nas fontes tradicionais da historiografia e nem nos resquícios e fragmentos de uma civilização longínqua, mas no esforço da imaginação de criar signos referenciais a identidade negra afrodiáspórica na tentativa de remontar ilusoriamente um sistema de ficções gloriosas em meios às memórias traumáticas e a condições de desigualdades a que estão submetidas a população negra em Salvador. O conceito de O’rarah é uma fuga da representação da miséria, muito eficaz para a performances substantivas dos signos considerados “afrofuturistas” que a evoca. Este movimento artístico, inclusive, surge a partir de contornos do gênero da ficção científica e no Brasil assumiu proposições que articulam elementos tradicionais e inovadores em perspectiva de resistência.

No Brasil o termo assume uma pegada ativista e de resistência – especialmente por pessoas LGBT *queer* negras – contra uma sociedade excludente, racista e violenta, cujo racismo, por longo tempo disfarçado dentro do imaginário construído por Buarque de Holanda do “homem cordial” finalmente está sendo desmascarado e denunciado (BUROCCO, 2019, p.50).

Cabelo *black*, vestidos de animal *print*, pulseiras e adereços confeccionados com produtos naturais e dublando preferencialmente divas brasileiras, O’rarah é a incorporação da brasilidade literária que apesar de ambígua e difusa, dá conta das demandas políticas que a indústria do entretenimento (sendo das grandes, médias, pequenas, alternativas e do submundo das produções) perseguem neste jogo paradoxal entre demonstrar a superficialidade do conteúdo cultural através de determinados

³⁰ Ver PINHO, Osmundo. A Bahia no fundamental: notas para uma interpretação do discurso ideológico da baianidade. Revista Brasileira de Ciências Sociais, v. 13, p. 109-120, 1998.

padrões de consumo. O'rarah aclama o seu potencial artístico nos palcos recorrentemente: “não sou a maior, eu faço o que eu posso”.



Figura 11 - O'rarah no Peourinho. Acervo pessoal. 2020

Sendo o afrofuturismo uma especulação gloriosa da representação negra, decodificando signos e linguagens transmitidas por meio da cultura (HALL, 1980), remonto à crítica cultural e artística ao aclamado filme “Beasts of the Southern Wild” (2012), onde Tavia Nyong'o (2018) escreve uma reflexão do significado das performances negras na contemporaneidade à cena

“especulativa” que se abre às memórias e aos imaginários de artistas com destaques intermitentes na mídia. Parece, então, que o medo faz com que pessoas subalternizadas percebam uma pequena oportunidade de drible para anunciar uma ação de resistência. Sobre este ponto, trago um pequeno relato em alusão ao relativo poder conceitual de O'rarah e à estratégia de driblar o estigma em Nusinha Trans, outra grande agente da cena.

3.4 A polida transtornada

Sergipana e forrozeira. Vanusa Alves (Vanusinha Transtornada ou Nusinha Trans) é uma das artistas residentes do Marujo e, além de shows, também cuida do atendimento ao público. Sempre muito simpática com os frequentadores, esbanja sensualidade com seios turbinados e pernas torneadas. Uma mulher trans que tem relacionamento estável com um taxista do centro da cidade e exerce quase uma função de relações públicas do Bar Âncora do Marujo.

À medida que frequento seus shows, às terças-feiras, nos quais sempre divide o palco com sua amiga Raniele Spanik (chamada entre os amigos de “Coragem”), Nusinha vem adquirindo destaque pelo progressivo grau de refinamento e polidez de

sua produção. Se no início Nusinha dublava trajando roupas pouco glamorosas e com nítido traço de amadorismo na maquiagem e no posicionamento de palco, aos poucos, recebendo ajuda de outras *drags*, sua performance ganha contornos absolutamente profissionais, com figurinos de fino apreço, dada a qualidade dos desenhos, cortes e costuras. Sem falar, claro, das alegorias cênicas que usa no espetáculo.

Certa noite, durante trabalho de campo, revolvi ficar na porta do Marujo, conversando com alguns dos frequentadores e fumando um cigarro. Chuviscava e o tempo estava um pouco frio. Até que encontrei um dos frequentadores do bar que mais parecia sócio de tão assíduo nas noites de shows. Conversando com ele, entre uma cerveja e outra, me chamara a atenção por estar portando um pequeno bloco de notas e um lápis. Conteí que estava realizando uma pesquisa sobre as *drags*: “vim conversar com elas por aqui”, respondi.

À medida da conversa, Nusinha chega até a porta do Marujo com a cumbuca³¹ na mão e brinca com todos na porta, sempre exibindo suas sinuosas próteses mamárias. Um dos frequentadores da casa me relatou algo interessante para a reflexão: “Nusinha se veste assim, glamorosa, [gagueja] para mudar essa esculhambação do dia a dia, de porta de bar, baixo astral que nem uma travesti de zona”. Esta sentença me impressionou absurdamente. A noite inteira fiquei observando Nusinha. Até que em um dado momento do show, chama a atenção do público à produção com a frase: “estou poderosa hoje, não é aquela Nusinha Bagaceira que vocês veem na rua, não”, palavras dela. Ou seja, Nusinha tem se esforçado muito para não incorporar no palco a estética estigmatizada de uma “trans de rua”, sem refino ou sofisticação. Quer encenar no palco que ela pode incorporar papéis dificilmente atribuídos a ela no cotidiano.

Na medida da arte em conjunção com a vida social, a performance de Nusinha revela as estratégias artísticas que ao mesmo tempo que entretêm, também transmitem mensagens, desejos e resistência para seus iguais, e alternativas de fuga às violências estruturalmente impostas. Além de demonstrar a quem por ora considere aos subalternizados a acomodação e adesão a grafias pouco sofisticadas nas suas frentes de lutas. A construção desta “montação” de Nusinha, nos leva a ideia que Tavia Nyong’o

³¹ Nome dado a caixa de arrecadação voluntária para complementar os cachês das *drag queens* durante o show, conforme O’rarah relata no documentário Projeto Afroconstelação (2021), dirigido por Alisson Lima e Cris Cerqueira.

chamou de “criação de um corpo especulativo” (NYONG’O, 2018) feito das contranarrativas que vazam as linhas temporais históricas.

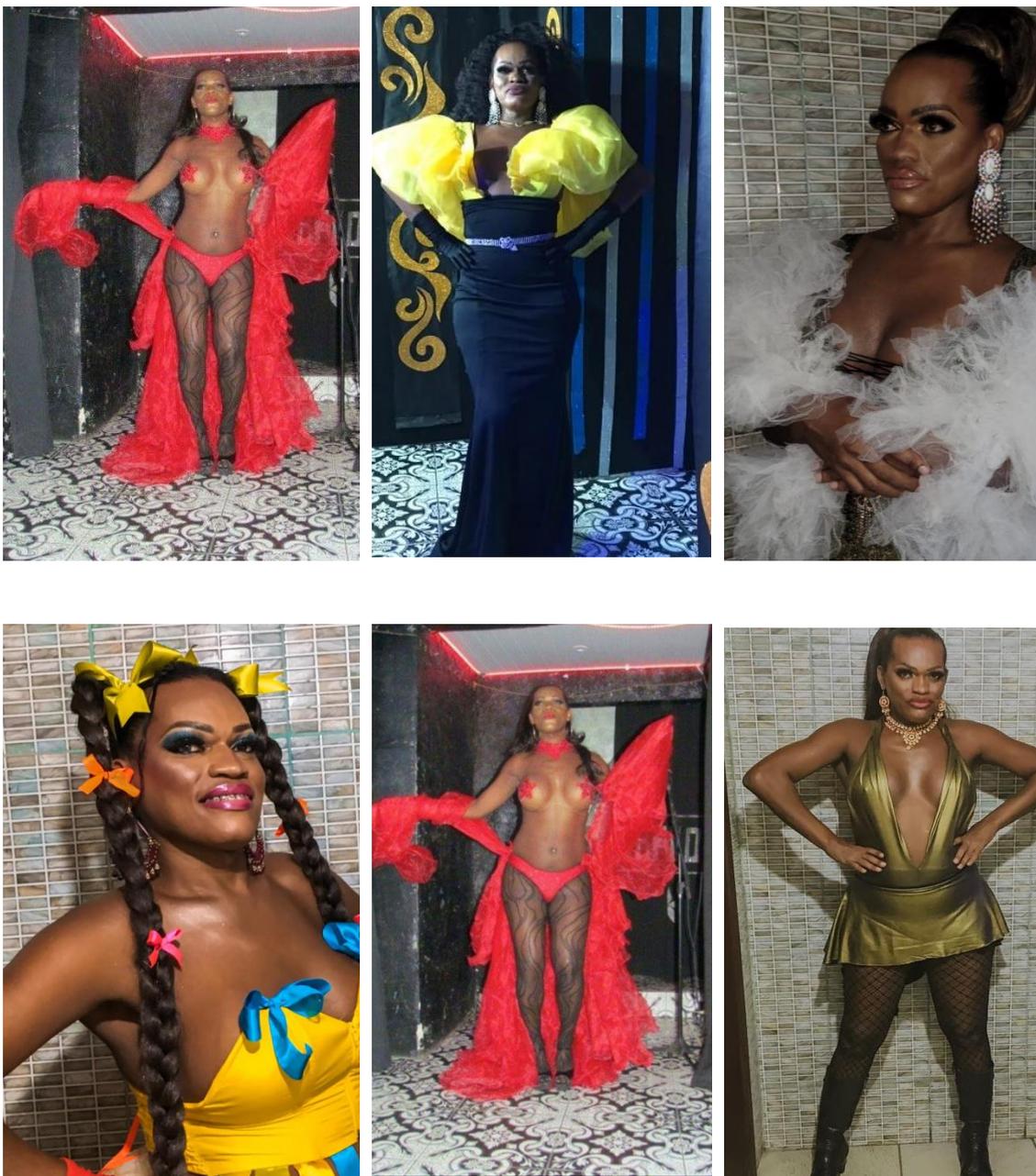


Figura 12 - Fotos de Nushina Trans. Acervo Museu Transgênero de História da Arte

Os corpos negros especulados, comprados, vendidos, torturados, estuprados e abortados na escravização tornam-se corpos especulativos. Como as expressividades negras do contexto de escravização e pós-escravização foram feitas a partir da necessidade de uma reconstrução histórica do real, a especulação ou fabulação como expressividade negra coloca-se como uma contraposição constante. É na ideia

imaginativa de signos e estéticas de afirmação que a cultura negra se impõe para um referencial inteligível e palpável, que produz índices de luta e orientam práticas para sentir e organizar o mundo de opressões e violências coloniais.



Figura 13 - Aniversário de Nusinha Trans comemorado entre proprietários e residentes no palco do Marujo. A aniversariante ao centro, abraçada a um dos sócios da casa. Ao lado da artista de peruca rosa está Coragem. Foto: Vinícius Zacarias, 2022.

estabelecimentos Marujo e Carmén. Afinal, Carmén é dono de um bar que “teoricamente” não tem pretensão de competir com o bar que Nusinha trabalha, mas as evidências plásticas demonstram o contrário.

Na rua, certa feita, durante a manifestação pelos direitos das populações de travestis e transexuais, fiquei ao lado de uma interlocutora que também é funcionária do Marujo conversando com outras pessoas trans ativistas ou trabalhadoras noturnas do sexo no centro da cidade, e ela então começou a conversar com outra pessoa sobre o episódio de quando um dos funcionários do Carmén fora se entreter no Marujo. A interlocutora comenta com o colega, mas também compartilhando o “causo” comigo:

O tratei muito bem. Cheguei na mesa belíssima... na mesa e disse: “Olá, boa noite. Temos Itaipava, Brahma, Devassa, Skol e Schin [dizendo nos intervalos da marca a precificação específica de cada, conforme um protocolo de atendimento]. Qual vocês vão querer?”. Eles [referindo ao funcionário e os amigos que o acompanhavam] escolheram e eu servi. Depois eles me

Retomo a fala de O’rarah quando diz que não apenas “faz o que pode”, mas recria o que está no alcance de sua mensagem para valorização de memória racial como artista negra em Salvador, e com isso usa de antigos artifícios na tentativa de recuperar certo devir da posicionalidade estética negra, somando-se a sua ação performativa; bem como a “bagaceira” Vanusinha Transtornada, agora a “polida” Vanusa Alves (Nusinha Trans), está preocupada em reposicionar o estigma social em status de performance artística, dada a necessidade de driblar as imposições sociais da subalternidade. Inclusive, diversas vezes já havia presenciado discordâncias respeitadas entre os interlocutores sobre os

agradeceram [tentando imitar a voz dos clientes]: “Nossa! Você é muito profissional. Parabéns, ‘minha flor’ [vício de tratamento da interlocutora]. Gostei muito. Não sabia que seria tão bem recebido”, e por aí vai (*Informação verbal*)³².

O meio de vida do qual tira-se o sustento e o lugar aprazível onde moram, o centro da cidade torna-se esse espaço-palco reaproveitado na reciclagem do cotidiano para que corpos além de performativos possam também socializar-se e trabalhar a partir das suas próximas práticas artísticas que, infelizmente, são renegadas ao “baixo calão da cultura”. São as *drags* e artistas sexo-diversos que encontram no território noturno espaço para fabular suas dores e elevar ao escárnio as mesmas lógicas de opressão a que são submetidas. De forma similar acontece também com os *viados de fanfarra*, ao montar um terreno que, ao mesmo tempo reúne “comuns” para festejar e socializar, satiriza os eventos nacionalistas e as tradições normativas, distorcendo formalmente a *fechação*, mas que, contraditoriamente, precisando dela para existir.

José Miguel Cortés (2008) aprofundou as construções subjetivas a partir da concretude do espaço e da arquitetura. Para ele, o espaço não é apenas um cenário, “mas o resultado conjunto de ação e do discurso dos diferentes setores sociais. Por isso, não é um lugar inerte, mas significativo na construção da identidade” (CORTÉS, 2008, p. 123-124). Estes territórios e organizações estratégicas de fuga e apropriação não são exclusividade de Salvador, mas fazem parte de todos as regiões onde o colonialismo foi o regime de fundação das noções mais puras de civilização moderna. Em maneira de consciência coletiva, é quase impossível assumir uma teoria racional e comprovada do que leva formas culturais de produção de vida negras e subalternas tão díspares a encontrarem razões tão comuns e coincidência de sentidos tão próprios.

A dramatização do sofrimento histórico ressignificado, próprios das performances negras (BAILEY, 2013; PINTO, 2014) numa estratégia de vivenciar um passado imaginado à medida do sofrimento ou glória ou desejo, mas de compromisso político e cura do presente, fabulando possibilidades de futuro calcado nestas significações, me fazem acreditar não no passado cronológico onde possamos, portanto, ver um futuro evoluído, mas na não linearidade do tempo entre o que fomos ontem, somos hoje ou possamos ser, mas do que deveríamos vir a ser.

³² Diário de Campo. Setembro de 2022. Rua Carlos Gomes, diurno.

O que hoje é polarizado entre dois bares, já foi experimentado por diversas outras experiências de concentração do entretenimento *gay* ao longo dos últimos trinta anos no Centro de Salvador. Uma rede de artistas e frequentadores “já passaram por estes locais sagrados”, como refere-se tanto Carmén e Marujo em entrevistas concedidas individualmente ao longo da pesquisa. O espaço sagrado, além de reunir, tem a função de escola de novas “*drags* da noite”, que fundamentalmente nascem e têm seu primeiro acolhimento familiar nestes bares.

3.5 Arquivo invertido da noite

Muitas foram as barreiras enfrentadas por artistas *gays* e transformistas em Salvador. As adversidades vinham de todas as ordens. No aspecto institucional, a violência se dava pelo silêncio e marginalização dos aparatos oficiais do Estado em reconhecer ou amparar esta comunidade que, além de produzir gloriosos shows no Centro de Salvador, movimentam a precária economia noturna do centro e, por sua vez, estavam suscetíveis aos imponderáveis dos riscos de segurança e saúde. Afinal, me refiro a um conjunto social de pessoas reunidas quase todas as noites através de significantes diversos de orientação sexual e identidade de gênero em busca de entretenimento e sexo e, por consequência, estigmatizados pela proliferação da epidemia do HIV/AIDS, considerado, à época, o “câncer *gay*” (LOURO, 2001, p. 545)³³ que ceifou milhares de vidas neste período.

Já no aspecto do mercado cultural e midiático, o apogeu dos anos 2000 foi marcado pelo “barreirismo” à divulgação da cena, devido à presença homofóbica de um colunista do jornal A Tarde. Através dos textos polêmicos de ataques aos homossexuais, o dito dificultava que os editores da imprensa veiculassem as agendas de shows e eventos que fossem promovidos por artistas *gays* e transformistas na cidade. Estes casos de homofobia editorial foram relatados por funcionários nas visitas que fiz aos arquivos

³³ LOURO, Guacira Lopes. Teoria Queer – uma política pós-identitária para a educação. Estudos feministas. v.9, p. 541-553, 2001.

do referido jornal e isso, de antemão, já explica a minha dificuldade de encontrar matérias desse período, mesmo após exaustivas tentativas de busca³⁴.

O colunista era o falecido Berbert de Castro, que tinha um espaço semanal nos impressos do A Tarde para críticas cinematográficas. Os interlocutores do jornal lembram que à época Berbert, por verdadeiras razões ainda não sabidas, começara um ataque às bruxas, neste caso, aos homossexuais e todas as suas produções. Num determinado período, sua coluna passou a atacar sistematicamente os pequenos avanços públicos que a então “comunidade homossexual” estava angariando junto à sociedade, mas, principalmente à mídia e nas representações no cinema.

Segundo depoimento de Luiz Mott, antropólogo e ativista homossexual, dado ao jornal Folha de São Paulo em 2010, Bebert era famoso por seu explícito e inventivo ódio homofóbico no jornal, qual publicava frases como "matar veados não é homicídio, é caçada" e "mantenha Salvador limpa: mate uma bicha todo dia". No mesmo ano, tempo após a sua morte em 2008, a Câmara Municipal de Salvador aprovou uma lei para homenagear o colunista, que também era médico. No entanto, houve uma pequena mobilização de grupos ativistas liderados por Luiz Mott que ameaçaram pichar o símbolo nazista da suástica na placa da rua, caso a lei fosse aprovada. Nada adiantou as ameaças. A lei foi sancionada.

Eleito ou autoatribuído o inimigo número um de Berbert, Mott chegou a publicar uma crônica humorística no ano do falecimento do colunista, onde finge ser uma leitora assídua, montando uma falsa denúncia da cena de escárnio que poderia ter acontecido no velório de Berbert. Uma forma, a meu ver, de lançar a imaginação sobre a desonra de uma das figuras mais polêmicas do A Tarde sobre os homossexuais.

O texto intitulado “O enterro de Berbert e a vingança dos invertidos”, contraditoriamente carregado de piadas que cristalizam estigmas de gênero e raça para a montagem do repertório depreciativo, é formatado pelo tom sarcástico e pela criativa vingança póstuma ao colunista, além de ser encarado como forma de ativismo, recuperando termos e expressões culturais típicos da cultura homossexual da época.

³⁴ Conteí com o apoio da antropóloga e jornalista Cleidiana Ramos, que coordena o Centro de Documentação (CEDOC) do Jornal A Tarde, e de Seu Rubem, funcionário do setor e que tanto me ajudou nas buscas documentais.

Transcrevo:

Senhor José Augusto Berbert de Castro:

[...] acabo de receber a informação, de fonte segura, que um bando de pederastas já está com tudo planejado para fazer um grande escândalo no dia de seu velório. Soube deste absurdo através de minha arrumadeira, cujo irmão, coitada, é chibungo, pior ainda, travesti, daqueles que ficam semi-nus, seduzindo nossos honrados pais de família e filhos no Centro de Salvador. Um acinte à gente honrada da nossa Bahia! [...] Garantiu que vão fazer assim: logo que for divulgado que Berbert faleceu e o local onde será velado (rezo para que Jesus prolongue ao máximo sua vida, e não tenha outra crise de herpes zoster!), o tal bando de mais de uma dúzia de veados, todos vestidos de mulher, com aquelas roupas escandalosíssimas, mini-saias indecentes, peitos enormes de silicone saindo do sutiã, enfim, todas parecendo putas baixas, vão direto para o seu velório. Aí uma delas, a mais descarada e debochada de todas, cujo nome não fiquei sabendo, vai chegar na beira do seu caixão e começar a chorar e gritar como se fosse sua viúva, passando a mão e dando beijo no seu rosto, dizendo alto que nunca teve um amante tão apaixonado, que suas críticas contra os gays não passavam de gozação e disfarce, pois no fundo, o “Zé Augusto também era da nossa banda, pois na cama fazia tudo comigo: 69, frango assado, trio elétrico, papai-mamãe, tudinho mesmo!”. [...] nisto as outras travestis estarão todas em coro confirmando ser verdade que o senhor era frequentador assíduo das casas das travestis, que gostava muito de transar vestindo as calças e mini-saias das colegas. Nisto, vai entrar todo espavorido no velório um gay negro, destes que fazem musculação para disfarçar que é falso ao corpo, com um corpão e jeito de super-macho, só que é veado mesmo, do tipo gilette como diziam antigamente, que corta dos dois lados. Então o tal negão vai chegar na beira de seu caixão representando como se também tivesse sido seu amante secreto, falando alto e grosso que estava muito cedo para ter ido para a outra vida, que ia sentir muita falta dos momentos de loucura que tiveram juntos [...] Disse minha copeira que é neste momento que a tal travesti sua amante vai ficar ainda mais atacada, dando tapas e mais tapas na cara do defunto, gritando: “eu bem que desconfiava que você era veado como eu, que andava dando para algum negão por aí, sua maricona enrustida, falso ao corpo, chibungo velho, invertido, pederasta, engole ganso, travesti recalçada!” etc. etc. Aí vem o pior: essa travesti, sua amante, ao tentar arrancar a corrente do negão, vai de propósito derrubar o seu caixão, rolando o seu corpo pelo chão, causando o maior revertério entre a velharada presente. Nesse exato momento as outras travestis vão acender dezenas de “traques de velha”, aquele tipo de cobrinha de São João que solta um cheiro insuportável no ambiente, obrigando todo mundo a sair correndo do velório, com medo da confusão e do mal cheiro. [...] Prometo que estarei presente no seu velório para tentar impedir que esse despautério se realize. [...] Que Jesus esteja sempre do seu lado!” (MOTT, 2008)³⁵.

No texto, o autor ironiza a todo momento os contornos e conteúdos estereotipados e contradições imaginadas para casos afetivos em contextos de clandestinidade sexual do Centro de Salvador. São “travecos” e “negões” que assumem supostas funções sociais desprezadas na vida do falecido, colocando em xeque sua

³⁵ MOTT, Luiz. O enterro de Bebert e a vingança dos invertidos. Luiz Mott Blog, 2008. Acessado em <<https://luizmottblog.wordpress.com/o-enterro-de-berbert-e-a-vinganca-dos-invertidos/>>. Acesso em: 01 de maio de 2022.

moralidade e alinhamento às práticas formais de um certo padrão familiar, pois “associam, em escala secular, negritude e africanidade à desmesura sexual representada em falos descomunais, nas comparações com animais, na compulsividade sexual, na extrema objetificação etc” (PINHO, p. 177, 2004).

Nitidamente, o objetivo do autor, além de satirizar a memória póstuma do seu então desafeto, é denunciar para as pessoas leitoras a hipocrisia velada de muitos conservadores e moralistas, tentando reificar o pensamento grotesco que todo homofóbico é um *gay* enrustido e que, se descobertos os inusitados desejos de subversão sexual, para o papel de “homem”, frustrará certa etiqueta da masculinidade.

No entanto, no uso retórico da manipulação de estigmas próprios, o autor extrapola os estereótipos que advém da mesma estrutura de dominação que condiciona a sua própria insatisfação com o falecido. Esta perspectiva conflui para a constatação óbvia que as representações racializadas de homens *gays* obedecem à determinação do “pior que o nada” (RIBEIRO; FAUSTINO, 2017), afinal é um sujeito coisificado que serve apenas ao extenso prazer que todo “capoeira” pode causar, sendo o mesmo desprovido e indigno da reciprocidade. E, quando sim, também assume disputa jocosa com a representação da travesti: pelo fato de o defunto em vida assumir posição passiva na relação sexual com o “super-macho”, não pode ser considerado mais homem e sim “viado como eu”.

Como tem sido apontado, por outro lado, a diferenciação dos corpos e sua hierarquização colonial demandaram a regulação de corpos sexuais e racializados, justamente por meio de dispositivos de racialização e sexualização; um modo para proceder-se a distinção entre selvagens (negros, índios e mestiços) e civilizados, “metáfora constitutiva do sistema colonial latino-americano” (Figari, 2007). O homem branco heterossexual colonizador ocupou o lugar discursivo do macho penetrador e civilizador, ativo sexualmente e produtor de história e cultura, reservando para negros, índios, mulheres e “pervertidos” sexuais, o lugar passivo de objeto da dominação e do disciplinamento, e o lugar da sexualidade indomável, abjeta e perigosa (Figari, 2007; Young, 2002) (PINHO, p. 180, 2012).

Estas contradições são frequentes no trabalho de campo, pois estamos nos cercado de um cenário desigual, onde sujeitos negligenciados pelas imposições do capitalismo periférico tentam a todo custo se posicionar frente a estas desigualdades, assumindo agências próprias de vida que, logicamente, não estão alinhadas a coerências das políticas de representação vigente, mas criam vazões para subjetividades que se instabilizam a medida das suas vulnerabilidades. Isto acontece em diversos momentos

no campo com as ofensas proferidas a partícipes da mesma cena mobilizadora do centro da cidade. Por exemplo, quando Nizinha Transtornada ridiculariza outras *drags* menos polidas ou sem as mesmas sinuosas próteses mamárias dela e Bagageryr Spilberg quando julga ao olhar conservador certas apresentações cênicas exageradas vulgares e que “desrespeitam” o público pagante, dentre outras. Spilberg comenta:

[...] uma coisa é ator transformista que respeita o seu público, trazendo uma verdadeira arte da transformação, outra coisa, com todo o respeito a quem faz, longe de julgar o trabalho alheio, mas outra coisa é este negócio atual de cenas vulgares no palco. [meu público] São senhoras de respeito, donas de casa, que me acompanham há anos, não cabe esse tipo de coisa na cultura transformistas. Mancha o nosso trabalho. Mas respeito. Cada um faz o seu. (*Informação Verbal*)³⁶.

Spilberg é o mais precioso e resistente achado do centro para costurar estes fios de memórias residuais que remontam à cena do centro na cidade. Através de sua tradicional atuação nos palcos há mais de trinta anos, os jornais já registraram alguns de seus deslumbrantes eventos e concursos. Principalmente o Jornal A Tarde, conforme as pesquisas documentais.

Cheguei ao jornal próximo ao meio-dia disposto a encontrar ainda algum registro digital de matérias ou anúncios que mencionassem da “cena quente” do centro da cidade, tão falado pelos interlocutores. O Jornal A Tarde foi indicado por um colaborador jornalista do Correio da Bahia, por ter recentemente passado por um processo de digitalização total de seu acervo, facilitando, assim, as formas de busca. O Jornal A Tarde é um dos mais antigos órgãos da imprensa nacional e seu acervo, além de informar, tem um valor histórico gigantesco para a Bahia. No primeiro dia estava de bermuda. Não pude entrar. Era contra as regras de pudor do local. No segundo dia, já de calça, paguei o alto valor do serviço de busca do sistema e passei toda a manhã tentando achar algo que pudesse servir à pesquisa. Depois de alguns dias nessa rotina inglória, comecei a procurar algo que ao menos remetesse à cena *gay* do centro. Usei de todas as palavras-chave possíveis, de “desviados” a “pederastas”; “homossexuais” a “LGBTQIAPN+”, “homens de peruca” a “*drag queens*”. Inútil”. (*Anotações próprias*)³⁷.

A dificuldade de encontrar algo que remetesse minimamente à “cena quente” esfriava meu ânimo na busca dessa fonte. Até que pude compreender que o “não dado” é sempre um “dado” e mudei a tática da coleta de informações. Agora não mais pesquisara no sistema, mas aderi à conversa com os antigos funcionários do jornal que sempre me recepcionaram muito bem e detinham profundo conhecimento sobre quase

³⁶ Diário de campo, maio de 2021 na casa de Spilberg. Noite.

³⁷ Diário de campo, janeiro de 2022 no Jornal A Tarde. Diurno.

todas as linhas editoriais ao longo do tempo. Passei, então, a frequentar o jornal para buscar na fonte da memória oral dos funcionários do Jornal A Tarde e não mais em seu novo sistema tecnológico.

O funcionário mais antigo do jornal se mostra interessado na pesquisa e perguntando de qual grupo exatamente estou tratando e eu digo que são os artistas “LGBT” do centro da cidade: “as *drags*, dançarinos, transformistas, enfim”, descrevi. Depois de uma pausa para um pensamento que visava localizar algo em torno do ambiente repleto de arquivos e estantes de hemeroteca com rolagem manual, o funcionário abre uma gaveta aleatória e pega um envelope grande e pesado com a identificação “travesti”. Confuso para mim.

Ao ver aquele envelope me surpreendo com seu conteúdo: são recortes de jornais com várias matérias sobre homossexualismo e travestimos no país, retratando a questão de forma que para a atualidade é inadequado: totalmente sensacionalista. Dentre estes vários recortes, existiam algumas manchetes sobre os concursos de Bagageryr Spilberg, realizados na década de noventa, além de algumas breves entrevistas de seu intérprete, André. Na foto, um homem negro alto e carismático, muito charmoso e que, inevitavelmente, estimulava suspiros dos seus admiradores: “verdadeiramente é um homem muito bonito”, confesso no diário de campo. Retomando a carta a Berbert, tem “um corpão e jeito de super-macho, só que é veado mesmo”.

Figura 14 - Capa Bahia Hoje de 20/09/1995. Matéria de Ana L. Barreto [1].





Figura 15 - Parte do Acervo "travesti" do CEDOC do Jornal A Tarde

Fotografo todo o material e passo alguns dias lendo aqueles registros para ver se encontro algo do Centro de Salvador. Só encontro registros sobre Spielberg. Em matéria intitulada “Roberta Close: ‘o que a gente pensa que é, mas não é’” do Jornal O Globo de 1983; “Os gays vão à luta” do Jornal A Tarde de 1981 (antes das polêmicas do citado colunista homofóbico); “A luz que abriu o caminho”, em homenagem ao Lampião da Esquina, primeiro impresso sobre conteúdo homossexuais do Brasil (recorte sem identificação do veículo); “Grande Gala Gay: A noite dos assumidos”, cobrindo um baile comportado do carnaval carioca; “Nove travestis já morreram”, denunciando o esquema de venda e aplicações de silicone industrial para “numerosos homossexuais interessados em parecer mulher” da revista Isto É de 1983; e coluna de Nirlando Beirão, que escrevera sobre o avanço de uma certa “cena gay” nas televisões brasileiras.

O Brasil gay, que já teve o tratamento de baratas, vem à luz. E o resto do Brasil, ou pelo menos aquele Brasil contemporâneo, progressista, em dia com a história, até que parece gostar. Pois Clodovil Hernandez ganhou horário na hora do almoço (TV Mulher, Rede Globo, de 2ª a 6ª), para dissertar sobre suas miçangas e seus paetês, e triunfou nas páginas de Playboy, numa entrevista em que rasga abertamente a fantasia. E Malu (Regina Duarte) Mulher surgiu colocando, em pleno horário nobre, duas cabecinhas masculinas que andavam ocupadas ultimamente em cultivar fantasias de amor grego (Uma Coisa Que Não Deu Certo, texto de Roberto Freire) (BEIRÃO, 1981).

Além desses, houve muitos outros textos de coluna ou matérias jornalísticas que relatavam e criticavam esta nova “tendência” da cultura popular brasileira, absorvida aqui pela mídia televisiva, em proliferar aspectos culturais e estilístico de uma então recente “cultura gay”, elevada dos mais clandestinos bares e clubes do Rio de Janeiro agora para as telas das famílias brasileiras, ocupando lugar nobilíssimo na programação nacional (SANTOS, 2021).



Figura 16 - Capa Bahia Hoje de 20/09/1995. Matéria de Ana L. Barreto. [2]

“Nós, artistas transformistas, devemos muito ao programa de Silvio Santos que popularizou a arte *drag queen* para todo o Brasil”. É dessa forma saudosista, pausada e gesticulada com mãos em riste que Spielberg reverencia

a mídia tradicional brasileira. Sempre quando converso com a “mãe rainha” parece que viajo para os tempos de glória dos espetáculos dos grandes teatros cariocas, tanto o primor, glamour e riqueza cênica que a mais trivial conversa ganha ares de sofisticação.

O primor pelo dito e da forma como é dito é tão gratificante que tenho certeza de conversar com uma personalidade, tal o grau de distinção que o relato sobre o seu ofício desdobra no cotidiano. Há uma memória exuberante em cada oração ao lembrar do passado e do agora da cena *drag* do Centro de Salvador, principalmente quando se refere aos inúmeros Cortejos que organizara e ainda organiza nos variados palcos de teatro soteropolitano.

3.6 Faz Cultura da Amizade

Noite de setembro de 2021 encontro com o intérprete de Spilberg em sua casa no Dois de Julho, praticamente ao lado da minha. Fora uma das poucas vezes que consegui adentrar em seu lar incólume a qualquer interferência das tendências do momento. Seu apartamento fica no último andar o maior prédio do bairro e tem uma sinuosa vista noturna do centro urbano, o que naquele momento contrasta-se com uma esplendorosa lua cheia. Se inspira nas artistas de vanguarda do glamour *hollywoodiano* como Shirley Bessey³⁸, mas a cantora baiana Maria Bethânia é “a luz da sua vida”, como sempre faz questão de enaltecer em suas falas.

As paredes de sua casa são repletas de souvenirs, com vários cartões postais do mundo. Muitos recebem de amigos e outros ele compra como hábito turístico: “Eu sempre tenho que trazer algo de um país diferente para colocar na minha parede”. O interlocutor da intérprete de Spilberg é um homem negro de cinquenta anos de idade, viaja com frequência para países vizinhos (como Argentina, Chile e Colômbia) e sempre que pode também para outros, além da América do Sul, em cidades como Londres, França e demais da Europa. Seu objetivo é colecionar um repertório de experiências artísticas e inspirações para os eventos e concursos que realiza em Salvador há mais de trinta anos.

³⁸ Dame Shirley Veronica Bassey (85 anos) é uma cantora nascida no País de Gales, considerada uma das maiores cantoras do século XX. Cantou a música tema do filme “007 Contra Goldfinger” (1964), composto por John Barry, ganhador de vários prêmios Oscar.

Sua fonte de renda, que antes concentrava no trabalho de faturista de uma empresa de contabilidade, está centrada nos eventos Miss Gay, Miss Brasil Gay, Miss Gay 40 Graus, Noite do Oscar, além de cumprir agenda fixa de shows na Boate Club 11 no Dique do Tororó, oferecendo as mais variadas apresentações, como comemorações de aniversários, despedidas de solteiro e, principalmente, sendo contratada em domicílio para realizar shows para senhoras da melhor idade. A sua marca é seu nome “Bagageryer Spilberg”, inspirado numa loja de roupas íntimas femininas que existia no Shopping Iguatemi, no ano de sua inauguração em 1985.

Me sento no sofá que Baga (apelidada por fãs e íntimos) chama de “Sofá da Hebe³⁹”, conforto com que recebe amigos, e neste espaço de conversa, troca experiências, negocia com produtores e marcas e vende seus serviços artísticos. Início da conversa digo que Valerie O’rarah sempre a referencia como “mãe rainha” ou “a mãe de todas”. Ela ri, mas com leve inclinação de cabeça como se admitisse essa outorga em referência a seu legado.

Eu sou uma artista transformista há mais de trinta e cinco anos no Centro de Salvador. Passei por todos os palcos que você possa imaginar, meu filho. Sempre com muita dificuldade. Olha! Para conseguir realizar todos estes magníficos eventos, conto sempre com o Faz Cultura da Amizade. (*Informação verbal*)⁴⁰.

Faz Cultura da Amizade é o apelido que Spilberg dá ao sistema de financiamento cooperativo que viabiliza a realização de seus shows e eventos⁴¹. Ele mobiliza uma rede tradicional de apoiadores que vão desde políticos a empresários da cena artística de Salvador, mas seu discurso sempre é marcado por uma indignação muito forte por não ter apoio continuado do Governo da Bahia nem da Prefeitura de Salvador, muito embora seja confrontado com controvérsias por gestores culturais da cidade que afirmam que Baga exagera ao criticar publicamente o governo e empresas, principalmente quando usa dos primeiros minutos dos espetáculos a um solo de reclamações e denúncias em relação ao desapoio. Talvez, não por reclamação genuína, a maneira estratégica que Baga encontrou de sustentar a divulgação de seu negócio

³⁹ Sofá onde a apresentadora Hebe Camargo recebia seus convidados nos programas televisivos em parte da sua carreira como apresentadora. O nome “Sofá da Hebe” também se popularizou para identificar o píer no Porto da Barra frequentado por pessoas sexo-diversas, fazendo de lá um espaço de sociabilização *gay* no principal ponto turístico baiano.

⁴⁰ Diário de campo, setembro de 2021. Visita à casa do intérprete de Spilberg. Noite.

⁴¹ Em analogia sarcástica ao Programa Estadual de Incentivo ao Patrocínio Cultural – Fazcultura, do Governo do Estado da Bahia.

criativo no mercado, melodramatizando a escassez de apoio, cunhando a si própria a viril heroína da cultura transformista em Salvador.

Esta indiferença em forma de invisibilidade para a cultura transformista também já foi denunciada em pequena matéria pelo ativista Jean Wyllys ao Correio da Bahia em meados dos anos 2000. Na época, o proeminente defensor dos direitos humanos era jornalista do veículo. Dentro da pasta nº 1500 dos recortes de jornais, com o escrito “texto travesti”, me deparei com uma cópia xerocada deste texto com o título “Transformistas enfrentam preconceito e baixos cachês para viver da arte”, onde se relata algumas dificuldades encontradas por estes artistas para desenvolver o seu trabalho, deixando sugerido que a homofobia e o conservadorismo fora uma das razões da situação à época.

Durante grande parte da minha juventude fui grande admirador do Jean Wyllys, de modo que o considerava a minha maior referência política e intelectual. Acompanhava assiduamente todo seu trabalho legislativo enquanto único deputado assumidamente homossexual e com agenda de defesa dos direitos desta população na Câmara de Deputados Federais. A representação de Jean no parlamento me encantava, pois enxergava uma “vida possível” para além dos lugares subalternos designados para *gays* na política e o fato de sua história de vida ser parecida com a minha, inclusive sendo ele advindo do interior baiano, me fizera acreditar que também conseguiria acessar o sucesso e o reconhecimento que tanto almejava. O amor era tão grande que me emocionava com cada episódio de sua vida, o cercava por meio dos seus assessores e construí uma identidade política a partir da sua atuação. Extrapolava, portanto, a admiração e beirava ao fanatismo e idolatria, como quem se peregrina por santo católico ou assume profissão de cover para uma diva pop.

Com o passar do tempo, e devido a acontecimentos da política nacional, inclusive posições assumidas pelo ativista, das quais me habituei a discordar, comecei a perceber que o grau de fanatismo que tinha estava dando lugar a certa indiferença. No entanto, ainda assim considerava todo labor que Jean Wyllys havia enfrentado no início dos anos hostis da política brasileira, momento em que ascendera ao patamar do reacionarismo popular a figura mais detestável do submundo legislativo e que, pouco tempo depois, se tornaria Presidente do Brasil. E foi com essa doce lembrança, respeito e consideração que fiquei emocionado quando soube que o parlamentar, antes da fama

nacional, morou no mesmo prédio que moro hoje no bairro Dois de Julho, e também era frequentador da cena na qual Spilberg, talvez, tenha sido a maior vanguardista.

Entreguei a cópia da matéria que o Jean fizera a Spilberg ao seu intérprete; emocionado, ficou em silêncio por longos minutos. Sempre muito cênico e dramático, ostentando um gestual sofisticado de manejo com as mãos. Em determinado momento, se recompôs e se pôs a ler em voz alta a parte que escolhera e a qual transcrevo.

Para Casanova, os cachês ainda não estão à altura da produção dos shows. “Com raras exceções, ganha-se muito mal nesse campo de trabalho. Ser artista neste país é uma façanha, ainda mais para aquele que se propõe a fazer arte para um setor ainda marginalizado”, explica a transexual. “Para completar, nesse meio existe muita inveja, muita puxação de tapete, o que obriga o profissional a fazer sempre a política da boa vizinhança”, acrescenta. Existem, entretanto, exceções nessa fogueira das vaidades. André Luís permitiu que Marlene Casanova o substituísse em show no Aeroclube Plaza Show (WYLLYS, Correio da Bahia, sem ano [*recorte de jornal*]).

Spilberg usa este fragmento da matéria para constatar seu vanguardismo e a cooperação entre os artistas LGBTI+ de Salvador, ressaltando sua importância no ambiente de criação e resistência cultural do centro da cidade, a partir dos diversos palcos e teatros que passou durante os anos de carreira. No entanto, a cada lembrança de um episódio ou anedota sobre os dias e noites vividos dos shows e espetáculos, Spilberg a contorna com uma reivindicação recorrente da falta de apoio financeiro para o fomento da arte transformista em Salvador. Ninguém escapa das suas críticas, mas tem o cuidado de não nomear os alçózes do desalento artístico, deixando subentendido ou sugerindo indiretas e divulgando enigmas com o intuito de alcançar quase uma generalização dos problemas.

Tem uma ressalva. A deputada estadual Olívia Santana. Segundo Spilberg, Olívia é o único agente da esfera pública que apoia seus eventos, e isso decorre para “além de política”, como relata na conversa comigo e no palco do Miss Bahia Gay 2022, realizado no Teatro Molière, na sede do Aliança Francesa na Ladeira da Barra, em Salvador. Durante a noite de premiação entre as representantes transformistas e transexuais dos municípios baianos, no púlpito de apresentação, Bagagegyer Spilberg convida Olívia Santana para subir e receber uma singela homenagem. Ela sobe um pouco surpresa e agradece a presença de todos e rememora o tempo que ambas eram colegas de escola. O trabalho sensibilizara a deputada antes dela assumir cargo público e vem mantendo essa tradição desde então. Os laços afetivos e a rede imensa entre

artistas, produtores e pessoas influentes na roda baiana resultam no Faz Cultura da Amizade.



Figura 17 – Painel de agradecimento aos apoiadores do Faz Cultura da Amizade dos concursos de Spilberg no hall do Teatro Xisto Bahia durante o Miss Bahia 2024. Foto: Vinícius Zacarias

Conversando com outros gestores culturais, representantes das estruturas administrativas da cultura na Bahia, relatam que Spilberg ao mesmo tempo que manifesta indignação por nunca ter seus eventos apoiados na cidade, também nunca buscou submeter nenhum destes projetos a editais ou chamadas públicas de ocupação de espaço para facilitar, por exemplo, as pautas nos teatros da cidade. Um informante de campo, inclusive, me ressaltou a seguinte afirmação em tom de ironia: “Conheço há

mais de vinte anos e toda a conversa dele vem com esta fala. Não tem jeito! É assim que ele vende seu peixe”. Nesta rede de produção cultural do centro da cidade, Spielberg acabou usando uma estratégia de ter apoio informal para seus eventos luxuosos da beleza *gay*, mas mantendo o discurso de precariedade para sempre ser assistido.

Considereei isso uma bela estratégia de financiamento coletivo. Até porque em todos os momentos que conversei com Spielberg (montada) ou seu intérprete (desmontado) enquanto frequentávamos os bares Marujo ou Carmen, notava uma certa resistência às formalizações burocráticas para projetos. Ela não gostava de documentos, contratos e usos tecnológicos modernos para tratativas financeiras. Spielberg sempre preferiu que os pagamentos das premiações e apoio aos eventos fossem feitos por *cash*, ou seja, dinheiro vivo no envelope. “Eu gosto do envelope. Não me venha com *pix* ou outra coisa do tipo. Quero o envelope para contagem na hora que entrego a premiação”, relata no palco de um dos concursos.

Esta característica conservadora parece compor o próprio conceito estético da Spielberg, ancorada numa cena glamorosa das divas tradicionais das televisões e cinemas que, ao passo que demonstram exuberância e leve sensualidade, são contornadas por formatos tradicionais e morais. Baga ainda se pega em conflito nesta justaposição das tendências artísticas que vem elevando o mercantil da cena transformista no país, pois considera tudo muito “fugaz e sem respeito às famílias”. Fala isso referindo-se à ascensão de uma cultura *gay* de gramática frontalmente contestatória à ordem e pujante nos apelos sexuais da contracultura.

Nas nossas conversas ela percebe que pelo fato de ser jovem, defendendo e fazendo adesão a este estilo, então tem medo de me contrariar, mas quando fala desta nova “cena” cultural da televisão, demonstra certo desprezo ou inconformidade. Há, evidentemente, um choque causado entre os perfis ideológicos e subjetivos, e as adesões do mercado que privilegia os mais novos a partir de suas concessões à fama e desprivilegia os “artistas da noite”, como assim se referem, que foram os responsáveis por esta nova corrente de consumo cultural de nicho ampliado.

Entre o visível e o invisível concentrado nas produções marginais do centro da cidade a dimensão da “fama” é algo muito observado entre os interlocutores de campo. Interessante, pois difere um sentido um pouco distorcido ou dissociado do fenômeno da “celebridade” da cultura de massas, normalmente pasteurizado pelos equipamentos

mediáticos. A fama entre as *drags* mais antigas da noite está no fator reconhecimento entre os pares “da noite” do vanguardismo, portanto, impositivo às gerações futuras da comunidade artística o mínimo de reconhecimento e apoio financeiro dos produtores e órgãos públicos para valorização do ofício da arte. A hierarquização entre as “ratinhas”⁴² e as célebres, contando com todos os estágios intermediários entre ser uma iniciante e *drag* “casa cheia”, é estabelecido em torno da geografia simbólica do centro.

No entanto, algumas iniciantes conseguem circular por outros eixos de mediação da cultura *gay* e tornam-se celebridades que julgam representar uma comunidade, mas com pouca ou nenhuma relação com o chão da noite clandestina, na labuta do enfrentamento às violências decorrentes do fazer artístico. Depois dos *reality shows*, algumas cantoras transformistas ou *drag queens* fazem sucesso midiático que extrapola as fronteiras do invisível da noite; as vanguardistas sentem-se absolutamente desrespeitadas, pois observam suas práticas sendo apropriadas por outros contextos. Não basta ser homossexual ou transexual para ser uma artista, parece que é requisito experimentar o sombrio da noite de shows como um ritual de passagem. Deste modo, a noite é um rito de produção de renomes da cultura *gay* local, e bem delineada que se redefine ao Centro de Salvador e da qual desenvolvo a partir dos acontecimentos de campo que sucederem entre as conversas com Spielberg. Cabendo, portanto, uma distinção basilar dos recentes estudos de “celebridade” pelo eminente antropólogo Renato Ortiz.

Chris Rojek (2001), ao diferenciar as noções de celebridade e renome, chama a atenção para esse aspecto. O renome seria uma distinção social dentro de um grupo limitado de pessoas; a fama estaria circunscrita a um campo com fronteiras bem delineadas. Em contrapartida, a celebridade teria como condição a distância social, o fato de transcender o horizonte dos grupos e agrupamentos particulares. Entretanto, a ubiquidade exige a materialização de meios técnicos adequados, são eles que veiculam a imagem célebre para “todos os lugares”. Do ponto de vista sociológico, as celebridades são fruto da modernidade. (ORTIZ, 2016, p. 675).

Spilberg traz neste inequívoco desconforto do relatado desprestígio às mais antigas, um dos pontos centrais das disputas internas entre a ambiguidade da cena *gay* no centro da cidade que por horas pode ser analisado simplesmente por uma mudança de geração, mas significa algo mais complexo que tem a ver com as interferências e cooptação do sistema de mercantilização das práticas culturais subalternas, alçados

⁴² Nome referido as iniciantes artísticas.

agora à cena do consumo de massas, embora ainda estratificadas. Isto foi constatado no campo a partir de repetições de pensamentos e falas entre interlocutores, quando entrevistadas em momentos distintos. A tentativa de colocar a “rainha mãe” ou sempre referenciar a genealogia matrilinear dos artistas do centro, pode ser considerada mais que apenas vaga lembrança, mas uma luta discursiva que representa resistência frente às várias camadas de memórias imbricadas neste contexto de glórias e derrocadas da arte e de uma vida social precarizada.

Os concursos de beleza *gay* sempre foram os prediletos, por isso produzo até hoje. É casa cheia. [essa fama] Agradeça a Silvio Santos, com aqueles concursos maravilhosos nos domingos. Ele deu visibilidade à arte transformista. Roberta Close, você lembra que fascínio? [me pergunta]. Agora, os meninos jovens assistem essas coisas na televisão direto, mas é tudo diferente do que era antes. Antes tinha o respeito ao trabalho artístico e o respeito. Todo mundo assistia. A família se reunia para ver aqueles atores maravilhosos. As senhoras [assistiam]... Hoje [pausa dramática] eu respeito muito. Mas hoje é diferente [descontente]. Viva ao LGBTQ+ [encena mudança de humor]. Empoderamento! (informação verbal)⁴³.

Por sua vez, uma interlocutora proeminente já demonstra certa adaptabilidade às novas demandas artísticas de jovens transformistas desta geração. Carmén, por exemplo, pode ser entendido como uma oficina de *drags* em Salvador, pois adota uma política de integração da categoria, formando sempre jovens talentos. Isto é refletido na marca do concurso “Super Talento”, que desde 2013 premia jovens talentos da cena *drag*, visível pela passagem em seu lar. No entanto, a interlocutora acredita que “as ratinhas” vivem num momento com muito mais vazão à experiência artística e fama, diferente de quando começou sua carreira, onde encontrou disposições totalmente escarças para produção.

A ideia saudosista de um passado, por mais deficitário que tenha sido para os níveis de produção do espetáculo *drag* e valorização da arte, agregava muito mais movimento ao centro da cidade aos finais de semana noturnos. A “cena quente” [palavras da interlocutora] do centro “pagava fogo” ainda década de noventa e início de dois mil, mesmo com todo um aparato mais repressivo da sociedade em condenar as práticas de sociabilidade *gay* em Salvador.

Isto acende um debate interessante quando penso no lugar chamado “Beco da Baiúca” (significado de local mal frequentado e sujo; espelunca) localizado entre a

⁴³ Entrevista realizada em setembro de 2021. Casa de Spielberg. Noite.

Praça Inocência Galvão e a Rua Carlos Gomes, num corte urbano transversal muito aderente à esbornia de frequentadores das avenidas no período noturno. Hoje, com alguns bares relativamente bem frequentados e ao lado do Bar Mocambinho, um *point* de encontro de intelectuais e ativistas da esquerda soteropolitana, o beco aparece em diversos relatos das minhas interlocutoras-estrelas como o lugar onde “tudo acontecia”. Por ser um local estreito e muito reservado no centro, imagino que estas memórias estão entrelaçadas à atmosfera dos protocolos de liberdades sexuais que eram vivenciados no tempo que estavam iniciando a construção de seus respectivos renomes.

Tendo a achar, por conseqüente modo, que as lembranças sobre um passado idílico e com maior grau de “quentura”, em sua atenuante forma de sociabilidade e arte, é efeito dos anseios pessoais de cada informante de campo mais velho e que naturalmente a memória afetiva tende a comparar ambos os tempos, elegendo uns como melhores e outros como piores. Ou talvez me falte informações suficientes sobre a experiência do passado, que é julgada de minha perspectiva presente.

É inegável a sincronicidade ou coincidência significativa (JUNG, 2018) dos meus interlocutores com mais de quarenta anos⁴⁴ ao se referirem aos “bons tempos” da Rua Carlos Gomes com sua infinidades de boates e público frequentador, mas consigo perceber outro formato “quente” ganhando não apenas os territórios urbanos clandestinos, remontado nesta espécie de passado perene de experiências compartilhadas (SCHMIDT, MAHFOUD, 1993) na estrutura de ideais motrizes, mas na cena das plataformas digitais e midiáticas que, de certa forma, também condiciona a construção de identidades performativas do momento.

Ou seja, se toda esta “cena quente” [mais adequada definição de uma interlocutora] já existe no centro da cidade há trinta ou quarenta anos, o meu passado (agora presente) será melhor do que estará acontecendo neste momento do futuro. A cena nunca deixará de ser “quente”, pois este qualitativo não se refere aos números de programação e índices de frequência, a cena está “quente”, pois as possibilidades de vida na arte de resistência estão cada vez mais ambíguas e complexas em momentos de

⁴⁴ A minha vida imbricada entre cotidiano, diversão e trabalho de campo nos últimos dois anos morando no centro da cidade, conversei com diversos frequentadores e simpatizantes “da noite” na Rua Carlos Gomes. São amigos, colegas de ativismo e academia, profissionais na área da cultura e artistas ou trabalhadores artísticos, e todos se referem a espaço como um importante lugar de sociabilidade sexual, resplandecendo em suas feições uma inconfortável memória de tempos que, para eles, certamente eram melhores que hoje.

glória e decadência, a produção do tecido cultural urbano fabrica memórias e acontecimentos para que o centro noturno e marginalizado se estabeleça na geografia do lugar. E, por sua vez, reflete-se no número de atrações que ambos os bares constam em seus números de shows.

Importante observar que um dos fatos históricos que não aparecem nas narrativas dos interlocutores de campo, até mesmo quando tento estimulá-los a lembrar, são os relatos memoriais das experiências com o a epidemia do HIV/AIDS que assolou os centros urbanos das grandes cidades brasileiras entre as décadas de oitenta e noventa, e com ela todo o estigma e preconceito impregnado na sociedade sobre a doença. Embora tenha havido iniciativas para combate e prevenção da infecção nas décadas de noventa em Salvador, como o caso do Grupo de Apoio à Prevenção à Aids da Bahia (GAPA) e Grupo Gay da Bahia (GGB), organizações que trabalharam, sobretudo, com pessoas em situação de rua, pessoas de prostituição e comunidade governamental e universitária, a memória do impacto das ações destes grupos, aparentemente, não ressurgia no campo.

O não dado é um dado. Por isso, presumo que talvez esse desaparecimento no discurso dos artistas e ativistas históricos baianos advinha do escrutínio de esquecimento intencional ou consequente ao efeito da característica ainda conservadora, embora metropolitana, de Salvador. A cidade sempre se mostrou aberta a visitantes e turistas, mas mantinha e ainda mantém valores familiares e provincianos no cotidiano em relação à vida urbana. Esta cena de artistas da noite, demasiadamente clandestina, era promovida e frequentada por atores que mantinham vida normativa durante o dia, escondendo das famílias e profissionais as suas aventuras noturnas.

Encampar uma agenda soropositiva ou até mesmo conduzir a memória de algum amigo artista ou ativista pelas perdas decorrentes dela significaria estigmatizar o agente e sua comunidade familiar e profissional. Por isso, os relatos sobre estes atores trazem sempre narrativas gloriosas e grandes feitos, chegando a omitir as causas de falecimento e/ou o estado de saúde de alguns ao final de suas vidas. O trauma particular da vergonha social promovida pela infecção apagou taticamente os fios da memória que interligam história do Centro à epidemia, atuando ainda como um “sinistro silencioso”.



Figura 18 - Carnaval na Praça Castro Alves. Foto: Lázaro Roberto (sem ano)

3.7 Brêu: a família do escuro

Na parede do Marujo, na sala anterior ao bar principal onde acontecem os shows, logo abaixo do altar superior com a imaginária do Senhor Marujo iluminado a uma vela de sete dias, estão os quadros pendurados das *drags* mais antigas do lugar. Algumas delas estão escritas na espécie de “texto-arte” que abre essa sessão. Os nomes de todas as artistas que foram registradas literária, imagética ou verbalmente durante todos os anos de pesquisa. Sem ordem de preferência, cronológica ou importância. São aleatórias, assim como esta distinta grade familiar.

Maria Florzinha, Sonamir Depá, Peg Duran, Ivanelly Vergaman, Gessy Brasil, Nickolas Jill, Enelris Estar, Cher Many, Camila Parker, Aysha Postergash, Lázaro Dummont, Shay Rizzo, Andrezza Lamark, Mitta Lux, Saratiersly Corosvisk, Gilvan, Lisa Morgan, Lizz Barum, Hebbie Lauper, Natasha Vogue, Aluvania Butantan, Dica Rios, Pryscila Floslene, Larissa Bravo, Marina Garllen, Desiré Becker, Prinkity Ploc, Scarlat Carolina, Vera Lay, Suzzy D'Costa, Fabiane Galvão, Carolina Vargas, Aimeé Lumière, Scher Marie, Nola Criola, Saphyra Luz, Vitória Principal, Tuygg, Eva Sattiva, Gina D'Maskar, Beatrice Mathieu, Jéssica Brendher, Duda Baroni, Malanie Maison, Scarlet Sangalo, Becca Baroni, Verena Drag, Nusinha Trans, Raniele Trans, Renata Peters, Angelina Meels, Kaysha Kutnner, Shaphyra Luzz, Zaluma, Duda Baroni, Tyna Vhermont, Chocolate Batidão, Dandara Chester, Rayna Daomeh, Dandara, Ferah Sunshine, Tereza Skyper, Sabrina Sabatini, Latoya Vayola, Nyara Black, Havena Roseliu, Mary Jane Back, Orleth Ornelas, Drag Esmeralda, Kiloxana de Lecreryr, Eluarina Ferro, Zahara Mavamba, Mylka Fanta, Malayka SK, Euvira, Bárbara Bundi, Spadina Banks, Aya Brooke, Aurora Blanc, Mamba Negra, Petra Perón, Nina Codorna, Alehandra Dellavega, Nágila GoldStar, Hellena Maldita, Frutífera Ilha, Milita Sattiva, Abigail Lopes, Mibori seekibe, Helena Maldita, Donna V Munroe, Loren Taba, Desirée Catharine, Akuosa Solução, Emmy Die, Rosa Morena, Vale Fracassada, Vera Veremos, Leena L, Venuxca, Jezebel, Marie Flamel, Dita Bardotá, Joselita Brasil, *Aísha Ajagunã*, Dion Santiago, Sfat Auermann, Naty Corredor e Tanucha Taylor, Ianna, Kaysha, Ludhimila, Mel, Naomi, Nicole, Rainha Loulou, Nicole Foster, Muguzá, Ah Teodoro, Jéssica Brender, Flaminga, Ela Vargas, Josy Rhyos, Eyshilla Butterfly, Twyggi, Mell Blera, Melissa Edwards, Amanda Moreno, Aleera Cox, Léo Vittar, Lady Kleitoris, Zingara, Pandora, Kiara, Divo Single, Raniele Spanik, Pérola Oxe, Vick, Bárbara Sereia, Cleopatra Ferrara, Ninfeta, Pérola, Kewara, Midorii Kido, Divina Aloma, Victória Blossom, Bagageryer Spilberg, Diyon Santiago, Serena Ahmanet, Sasha Heels, Sissy Zeta Jones, Mamie Vergara, Beatriz Papillon, Amora Savash, Lola Apple, Priscila Hitz, Milla Hunty, Minx Moon, Tayllor Fox, Natha Sympson, Naomi Wegmann, Lenna Lovel, Jezebel, Ita Morais, Pamela Raia, Nina Vogue, Fabiane Galvão, Lion Shenider, July D'Glamour, Yonara Tylor, Tássia Camargo, Aurora Blanc, Fley D'Lacqua, Razzga Mortalha, Verlot Sharify, Glenda Jackson, Gotham Waldorf, Lais Fennel, Leona do Pau, Sabrina Sasha, Vanusa Alves, Glenda Electra Jackson, Shanel Montinez, Nágila Gold Star, Layra Tiffany, Sfatial Hermano, Lizz Barum, Illa Hanna, Melissa Edwards, Prynkyty Ploc, Cris, Cyndi, Iana, Kaysha, Naomi, Nicolle, Towanda Verde Frita, Verena Drag, Sandra, Mel, Gabrielly, Ivanelly, Luana, Ayalla, Myllena, Tcheka, Yanka, Brenda Barbieri, Theska, Penellop e mais.

A família é a rede mais poderosa entre os artistas da noite, fato que advém das estratégias adotadas de reconhecimento entre pares, do apoio mútuo em situações de violência e desvalorização de seus ofícios, da formação de rede de indicações profissionais. Portanto, compete a cada bar ter suas residentes artistas que contribuam com as pautas⁴⁵, apresentando seus espetáculos ou assistindo os espetáculos das “irmãs *drags*” com roupas “*de boy*” ou “*do cavalo*”⁴⁶ nos dias em que não são as atrações principais.

Estes arranjos familiares, típicos de comunidades subalternizadas, são tecnologia do reparo à degradação que o colonialismo impôs aos sujeitos extraviados de seus convívios originais. Eles são fundamentais para a inserção das mais novas com as mais velhas, elevando à posterioridade o ofício e as memórias de tempos passados (SODRÉ, 2017). Cada *drag* tem a missão de fortalecer a sua mãe-*drag* e respeitar a genealogia adquirida após sua conversão ou nascimento à cena. Este sistema de parentesco é a estruturação básica das redes no Centro da cidade e é percebido nestas manifestações performáticas de sobrevivência material ao cotidiano de desigualdade.

Salvador sempre figurou a mim como um pai, alicerçado na ideia patriarcal de provimento material, alguém ou algo que pudesse então conferir oportunidades ou apadrinhamento masculino que nunca tivera no seio familiar. Desta forma, a maternidade era o espaço do cuidado e da proteção que, particularmente, me sobraram. No entanto, a referência matriz da genealogia da árvore constitutiva da vida *drag* é a maternidade. A “mãe” que preenche o significado do glamour é a primeira indução dos artistas desde seu nascimento. Quem não teve, pretende ter uma mãe para cuidar de si e sua persona *drag*. Não para projetá-la ou investir, mas compartilhar o que tem e cuidar. É sempre uma peruca, uma roupa, um horário dividido na pauta do palco. A “mãe” é esse elemento primaz constitutivo da rede maleável de parentesco na vida noturna das artistas que contribuíram na pesquisa.

A figura desta mãe de ação política “que encarna o trabalho de cuidado que pode ser levado ao extremo, principalmente se os sinais do sofrimento intraduzível e incomparável estiverem suficientemente à vista” (EFREM FILHO, 2017, p. 201), se expressa na vida dos agentes de campo com quem conversei durante anos de

⁴⁵ Pautas são as programações semanais ou mensais fixas.

⁴⁶ Termos êmicos para designar o artista *drag* quando está desmontado.

convivência. A *drag* precisa ter, além de casa (Marujo, Club 11, Carmén, Boteco do Paulista, por exemplo), uma “mãe” que lhe respalde na atividade e na comunidade e lhe defenda, caso haja algum litígio na cena. Esta maternidade performada e disputada entre as mais velhas é o significado de pertencimento comunitário e, portanto, carta de aceite à noite. Quem não tem “mãe”, pede a alguém para ser a sua. Quem tem mais de uma interessada, divide a maternidade. Quem tem muitas opções, adota mais de uma. O importante é ter.

De forma figurada, posso dizer que esta pessoa está incumbida de ocupar o lugar vacante, efeito da rejeição familiar consanguínea que, certamente, o artista sofreu quando assumiu ser quem é e praticar o que pratica. No entanto, considero um tanto romântica a associação deste aspecto como uma tentativa forçada de reiterar certo modelo canônico de membros e funções familiares, notadamente cristã e patriarcal. Devo pensar, portanto, a maternidade *drag* como uma credencial política de acesso à cena ou uma alternativa a construção de uma rede comunitária e competitiva de espaços a serem conquistados no seio do fazer artístico-político. Quem tem a melhor “mãe”, tem as melhores oportunidades, mas não necessariamente proteção. Esta “afiliação” (como verbo de tornar-se filha) tão desejada é conquistada e deve ser avaliada a cada ação da prole, caso contrário, “tal fulana não é mais minha filha”⁴⁷. A maternidade é desistida.

Neste sistema familiar e de parentesco, pois, as filhas, uma vez aceitas e mantidas, passam a ser irmãs, primas, tias e netas de outras *drags queens*, laço que não é fixo e, portanto, borrado em sua consistência, como são acostumados a tratar tal dimensão na antropologia clássica (LÈVI-STRAUSS, 1967). Não há um ritual prolongado de passagem para marcar este feito, a maternidade é anunciada nos intervalos das apresentações no palco ou quando há algum momento oportuno. Muitas vezes a maternidade é ocultada, ou seja, não anunciada para não provocar ciúmes de outras filhas. Outras, a maternidade é compulsória por força da insistência, outras vezes a maternidade é signo de prestígio, até mesmo a “mãe” que adota, pois a “filha” tem mais condições financeiras de produção que a mesma.

⁴⁷ Fala de uma interlocutora na porta do Âncora do Marujo, em agosto de 2019, quando perguntada por sua então filha *drag*. Alegou que a filha “cagou no penico”, analogia a ter vacilado em algum aspecto da vida artística, e, portanto, ela teria desistido da maternidade. A filha, portanto, deve agora buscar outra mãe que lhe dê espaço de pauta nos palcos por onde deseja passar.

O quadro de um sistema geracional pode ser conferido na parede do bar mais antigo da cena noturna do centro soteropolitano. Montado no Marujo, quem o vê contempla memórias do passado recente da cena quente e pode fabular os parentescos das *drag* dispostas com as antigas e atuais ou “as velhas e as novinhas”, como se diz. Em certa oportunidade, junto a uma *drag* colaboradora de campo, visitei esta parede repleta de fotografias emolduradas horas antes do bar abrir para os frequentadores. Ficamos um bom tempo recordando de tempos e fazendo suposições de parentescos. Ferrah Sunshine disse ser filha de Bia Matieu, embora quase todos achem que ela é filha de O’rarah, igual a sua irmã Tereza Spiker, como o mesmo tempo de palco que ela. O’rarah se diz ser filha de Spilberg, como também tece “afiliação” a Dyon Santiago. Spilberg dispensa maternidade baiana, mas fala em inspirações de *drags* da cena noturna paulistana, considerada o bálsamo da cultura gay brasileira. Destaca o glamour de Divina Aloma, uma mulher trans e artista transformista baiana, cover da cantora estadunidense Diana Ross (The Suprimes), que construiu carreira no Sudeste e Europa.

Para alcançar certa frequência histórica de *drags* na ativa, estabeleci critério próprio do campo como alternativa. A genealogia é fundamental para organizar este processo e farei isso usando critérios geracionais estipulados pelos atores da cena. Assistindo o documentário “Rua Carlos Gomes: Apogeu e resistência da comunidade LGBTQIA+”, de Galdino Neto e Genilson Coutinho, eu e as interlocutoras de campo chegamos ao entendimento que a “mãe rainha” da cena *drag* soteropolitana é a Bagageryer Spilberg, como já demonstrado. Isto foi percebido por diversos fatores, os principais deles foram a altivez da atuação permanente na produção de eventos e concursos específicos da cena *drag* e de atores transformistas. Principalmente seu pioneirismo em enfrentar estes desafios de produção e valorização da cultura em momentos muito rudes para os artistas sexodiversos de Salvador, como representado em meados da década de oitenta e noventa, sendo seu intérprete um homem *gay* negro das artes.



Figura 19 - Interlocutores no escuro do Marujo. Foto: Vinícius Zacarias, 2021

Durante as noites que frequentei o Marujo e Carmén, a fim de conversar com os interlocutores e me envolver no clima noturno que compunha o centro, fui entendendo mais a dinâmica daquela zona mal iluminada que borra a cartografia cultural de Salvador. Do meu bairro, conseguia ir andando até os bares pelas ruas silenciosas, permeadas de uma atmosfera de abandono. Os postes sempre estavam à meia-luz amarelada e alguns outros apagados, o que dava uma sensação de eminente perigo. Sempre olhando para trás, atento a qualquer som, que muitas vezes era promovido pelo balançar de uma árvore, por um morador dos prédios antigos fumando cigarro na sacada, cachorros e gatos passeando pelas vielas, muitos pedintes em situação de rua, dependentes químicos e outras pessoas com visíveis transtornos mentais. Volta e meia era abordado por uma pessoa pedindo dinheiro, comida ou qualquer ajuda que viesse a matar a fome ou sustentar vícios, condição de uma experiência de degradação na cidade.

A Rua Carlos Gomes é imensa e totalmente vazia. Às vezes passa um carro ou moto em intervalos tão dispersos que praticamente daria para qualquer pessoa tirar uma sesta deitado em sua via principal. Em alguns pontos observo vigilantes particulares, contratados pelas casas comerciais diurnas, e que exercem a função de zelar pela integralidade dos produtos. Geralmente, este estão encapuzados, discretamente sentados em algumas portas do comércio. Do outro lado, na intermediação do final da rua, vê-se casas de entretenimento masculino, bregas ou bordéis populares. Na frente, homens e mulheres residentes na região sentados em mesas improvisadas de bar, bebendo da bebida mais barata do estabelecimento.

A impressão diária em ver um centro de cidade que pulsa durante o dia, mas à noite se esconde dentro da sua própria escuridão. No entanto, neste esconderijo há vidas. Dentro de uma pequena casa de incandescente luz azul e poucas pessoas na porta apreciando, remetendo uma nostalgia interiorana, o Marujo, a menor e ao mesmo tempo maior casas de shows soteropolitanas, funciona a partir das vinte e três horas da noite, em meio ao que denominei por “brêu”. Sentado na porta do estabelecimento, numa elegante e aconchegante cadeira está um de seus fundadores, aguardando sua rotineira clientela. Ao seu lado, uma drag da casa, responsável, dentre outras funções, por cobrar o ingresso e recepcionar as pessoas ao espaço. Apenas dez reais a entrada. Aceita todas as formas de pagamento.

Aquela luz que se assemelha a de um “brega”, muito por dividir espaço na mesma zona “desmoralizada”, parece um ponto convergente de interesses em meio a rua, ainda mais em um bar onde todas as *drags*, se não passaram, passarão e farão carreira. Ali se reúnem jovens, pessoas de meia idade, idosos, brancos, negros, ricos e pobres, famosos e anônimos. O público predominante é masculino e de mulheres transexuais, embora de vez em quando apareça uma outra figura feminina, muitas vezes incentivada por outros amigos frequentadores ou até mesmo querendo satisfazer certa curiosidade.

Ferrah Sunsine, uma experiente drag da cena, aceitou meu convite para colaborar com a pesquisa das antigas artistas que se apresentaram no Marujo. Ela, prontamente, me leva até o Marujo, onde tenho a chance de explicar do que se trata. Marujo não parece se importar muito quando entende que o trabalho tem fins acadêmicos, pois, segundo suas palavras “muitos estudantes já vieram aqui, fizeram filmes, ganharam dinheiro e não voltaram”. De repente, ele cita algumas obras cinematográficas que foram ambientadas no bar e, todo orgulho, diz que uma até ganhou prêmio internacional.

A drag acompanhante séria e, ao mesmo tempo, ocupada, atendendo os clientes, não faz questão alguma de trocar qualquer tipo de conversa conosco, mas segue atenta, vendo cada palavra pronunciada. Marujo, ao ser questionado sobre as atrizes transformistas que já passaram pelo bar, se emociona facilmente e rememora momentos felizes, engraçados e desafiadores que já passaram por cada uma delas. Ele constituiu uma espécie de memorial na parede com fotos das artistas em seus nomes destacados. Grande parte daquele acervo que está desordenadamente disposto na parede fria do bar,

protegido apenas por molduras de baixa qualidade, são de personalidades que já morreram.

São mulheres trans ou travestis que faziam shows, foram embora para Itália⁴⁸, retornaram ricas, mas caíram em perdição por causa de romances proibidos ou golpes de “michês”. Outra parte são artistas que desistiram de fazer shows por diversas razões, principalmente a proximidade com a terceira idade. Grande número morreu em decorrência da epidemia do HIV/AIDS, que assolou a comunidade sexodivergente nos anos oitenta e noventa. Poucas restam em atividade. Essas poucas cumprem um papel muito importante numa espécie de genealogia da cena artística, pois os laços de parentalidade comungam a um sentido de trajetória e carreira em cada uma das artistas do centro noturno, pois existem as representações cênicas matrilineares entre as artistas mais velhas, que “adotam” as artistas mais novas como suas filhas e, por conta disso, devem carregar, além do sobrenome, uma proposta estética e performática também similar ou alusiva a sua mãe. Foi desta forma que Sunshine, com mais de dez anos de trajetória, enquanto ainda era uma “muquirana” ou “viado de cabelo”, conseguiu se consolidar na cena e hoje de filha passa a ser mãe.

Na parede podemos perceber essa teia de memórias das artes do centro no registro fotográfico de cada artista que passou pelo pequeno palco sagrado do Marujo, responsável por lançar e formar gerações de artistas famosas na cena, mas anônimas dos grandes palcos midiáticos, afinal nos “guetos” eram os últimos lugares onde poderiam performar a resistência e fabular passados e futuros. Estas redes de matriarcas, por vezes com status maternos compartilhados, cedidos, conquistado e até mesmo comprado por dinheiro, têm inúmeras funções à cena, útil como credencial de entrada, legitimidade, apadrinhamento para shows, respeitabilidade entre o meio, mas a principal delas que tenho observado com muita atenção é a história de um passado que se mantém constitutivo nos dias de hoje, apesar de suas modificações agradáveis ou não agradáveis.

Há uma necessidade de referência historicizada dos agentes do campo para a construção de uma ficção ancestral da cultura da “viadagem” no centro. Então, fui mais vezes ao Marujo. Certa noite, uma artista da cena me pediu para não ser identificada no trabalho. Depois, conversou comigo na porta do Marujo durante algumas noites. Entre

⁴⁸ Sobre a Itália como destino preferencial de transexuais prostitutas ver PELÚCIO, 2005; CORRIJO, 2011.

uma cerveja e um cigarro, ele contava da esperança de ter uma família noturna e uma casa para ser quem é, pois sua mãe não aceitava sua condição homossexual e muito menos de ser artista transformista. As noites eram, portanto, seu refúgio e sua referência de acolhimento e cuidado, mas também de crises que toda família “precisa” ter. Perguntei o fato dele usar a palavra “precisar”. De fato, família “precisa” ter crises? E por que o Marujo tinha crises? Indaguei.

As crises que falo, é... Tipo. Não sei explicar. Mas quando você vem para a noite, você encontra suas irmãs, as *bichas*, o povo todo aqui, da paquera, da *churria*, tudo isso, sabe? E tem, claro, as brigas, a competição da mais bela... Tem também a rua escura, mas cheia de gente que a gente conhece. Tomo uma cerveja aqui. Até os mendigos a gente sabe quem é. No outro dia mesmo, um me protegeu de um *nóia* que não era daqui do centro. E no outro dia outro me roubou, falei com a gata que trabalha ali no brega e ele pegou minhas coisas de volta com ele. Tá tudo em casa. É família. Tem que ter essas coisas. É a família do escuro na CG⁴⁹ [Informação verbal]⁵⁰.



Figura 20 - Interlocutor aprecia a parede repleta de fotografias das antigas e atuais *drags* que se apresentaram no Marujo. Foto: Vinícius Zacarias, 2021.

Não é apenas uma zona degradada que produz a arte, mas a arte do “brêu” sendo o sintoma de resistência urbana e que precisa se manter invisível e escuro para existir durante quase quarenta anos. Por isso, nem Marujo nem nenhuma das apoiadoras do bar se importaram com minha pesquisa. Já foram feitos tantos documentos e trabalhos de conclusão de curso. Nenhum retorna e nenhum serve para o objetivo da casa. Muito pelo contrário, é um problema. Parece que o segredo para se

⁴⁹ CG é a sigla informal usada como apelido a Rua Carlos Gomes.

⁵⁰ Notas de diário de campo. Salvador, alguma noite de inverno de 2021.

tornarem fortes e frequentados por pessoas das mais variadas idades e posições é não se importar com o artifício das mídias hegemônicas e nem a “gourmertização” do lugar. Sem as tentativas das higienizações, do artificialismo enquadrado para tornar-se um produto palatável ao consumo de um nicho do mercado, diretriz buscada pelas mídias às antigas culturas marginalizadas que ganham holofotes jamais vistos.

Evidente que o prédio sendo próprio dá vantagens na saúde financeira da casa, mas isso não é fundamental. Mesmo o Marujo sendo apertado, onde todos roçam delicadamente um no outro para circular no espaço à meia-luz azul, tem cerveja gelada e tem historicidade. Tem disciplina e respeito moral comedido pelas mãos firmes dos administradores. Tem diálogo com o entorno dos prédios. E, principalmente, tem devoção profana ao sagrado dos *viados*. Tem festa do Marujo todos os anos. Milho branco jogados no passeio da casa logo após o entardecer do sol. “É para fazer que tudo corra na paz, sem brigas”, responde um interlocutor.

3.8 Campos e dramas na busca da fama

Quem circula pelas noites do centro sabe que uma importante fomentadora da cena e do empresariado da arte *drag* chama-se Valerie O’rarah. Ela criou diversas competições, mas sua consagração veio no Concurso Super Talento Marujo, que premiava as melhores performances anuais das noites soteropolitanas. Hoje o concurso foi renomeado para apenas Super Talento, assumindo uma abordagem mais autoral de quando aconteceria no Marujo, local onde originalmente fora idealizado.

Numa de nossas conversas aprazíveis de final de tarde, já que buscava frequentemente circular em meio as atividades rotineiras do centro, o intérprete de O’rarah mostra-se muito tranquilo em relatar os episódios de descontentamento e, depois de desabafos e confidências que não devo aqui revelar por discrição pedida. Respeita muitos os administradores do Âncora do Marujo e lhe confere grande gratidão pelos tempos que contribui com a casa de shows, tanto nos palcos, quanto na produção, mas prefere caminhar com suas próprias pernas. Sempre autônoma e mantendo o padrão de qualidade de sua marca contornada ao nome “Valerie O’rarah”.

Encontro o intérprete desmontado quase todas as semanas pelas ruas do bairro Dois de Julho. Em outras oportunidades, a encontro no balcão de seu bar ou nos eventos

LGBTI+ a que frequentemente somos convidados pelas agendas do ativismo. Uma noite de setembro resolvi prestigiar a última etapa de seu concurso Super Talento, que aconteceu na Sala do Coro do Teatro Castro Alves. As *drags* iniciantes da cena esperavam eufóricas por este concurso para conseguir a consagração disputada nas etapas anteriores durante as noites no Carmén. Participam de eliminatórias semanais no bar. Os jurados são os membros da comunidade artística que já integram esta rede. O cuidado para manter a idoneidade da seletiva também algo evidente na organização dos concursos.

Confesso que não consegui superar a promessa não cumprida de O’rarah para que eu pudesse ser jurado de uma das edições do concurso. Embora considere os lapsos de memória de uma produtora com tanta demanda, vejo que a não lembrança nessas decisões estratégicas, seja por falta de entrosamento ou até mesmo falta de reconhecimento de mim, enquanto pesquisador vinculado a uma universidade e como parte integrante da “cena”. Pesquisa acadêmica não fazia muito sentido para meus interlocutores de campo. Às vezes era entendido como um trabalho monográfico de requisito para obtenção de um diploma de graduação (trabalho de conclusão de curso), pois parte significativa das *drags* jovens tinham algum tipo de formação educacional fora contexto artístico, mas não passava disso.

O que as interlocutoras queriam, à minha observação e entendimento, era visibilidade, palco, passarela e algum tipo de retorno financeiro. Talvez, se fosse um jornalista que promettesse uma estampa de capa de jornal, meu incurso seria muito mais facilitado nas relações de convivência. Como pesquisador, consegui apenas adentrar o cotidiano das *drags* e bares como um frequentador, cliente, conhecido, “rosto familiar”, num entre meio observante e participativo.

A Sala do Coro do Teatro Castro Alves é um lugar altamente prestigiado entre os equipamentos culturais da Bahia e isso revela algo característico do empenho de O’rarah. Ela se empenha em elevar a categoria da arte *drag* para um patamar maior de consumo público e de muita sofisticação. Profissionalismo e busca incessante por patrocínios de grandes marcas. Visão empresarial da coisa, por assim dizer. Para isso, se vale de muitos amigos influentes na rede cultural baiana, mas, até então, ainda não conseguira alcançar o tão sonhado investimento para seu empreendimento. Conseguir a disputada pauta da sala do coro foi possível através da influência de Rainha Loulou, *drag* tradicional da cena e amiga de longas datas. O intérprete de Rainha Loulou

trabalha na equipe técnica de figurino do Teatro Castro Alves, e acredito que esta foi uma mediação mais que especial para sua amiga. São redes que se fortalecem a cada ideia, projeto e acontecimento. Os antigos artistas da noite sempre cooperam entre si. Se há alguma disputa, ela é bem escondida. E cá estou eu, ousando a revelar.

A pauta dos teatros no centro da cidade, inclusive, é um objeto de insatisfação para a outra fomentadora da cena, Spilberg, já que enfrenta uma verdadeira saga a cada concurso que realiza. O charmoso intérprete, também sempre me vê pelas ruas do Bairro Dois de Julho, e qualquer oportunidade paramos para conversar. Seja na lavadeira, padaria, restaurante, coreto da praça ou na Rua da Forca. Certo dia, num desses encontros casuais, resolvo, ingenuamente, dizer que estão abertas algumas chamadas públicas para reserva de espaço e pautas em teatros de Salvador, e o incentivo entusiasmado, a propor. Ele, retumbante, como num hiato abrindo a atmosfera, aponta o dedo em riste e me diz no pé da Rua da Forca: - “inscreva você!”. Pausa dramática.

Retoma, agora de maneira mais atenuada, tentando justificar que sua arte, feita há mais de trinta anos na cidade, requer o reconhecimento devido e, num discurso prolixo, mas muito sentimental, resume que a pauta dos melhores teatros públicos de Salvador deveria ser entregue a seus concursos como prioridade da gestão da cultura na cidade. A mim, estimadas pessoas leitoras, só me resta concordar. Mas não tende a parar por aí. Spilberg canta esse manifesto em verso e prosa nas falas de aberturas de todos os concursos que realiza. É algo presumido e decorado no público. Ensaiado e planejado. Na ponta da sua língua está a história da cultura *drag* no Centro de Salvador, Rio de Janeiro e São Paulo. Lembra de nome por nome, assim como os percalços vividos por ela para manter vida a cena. “Viva!” é a expressão que serve como ponto de continuidade verbal em cada oração proferida. “Terço de Fátima e colar de Gandhi: nenhuma faca corta”, finaliza. Uma artista.

O intérprete também estava no Concurso Super Talento daquele ano na Sala do Coro do Teatro Castro Alves. A plateia estava lotada de admiradores da cena. Muitos jovens e *gays* de meia idade, frequentadores natos dos bares e do circuito das artes do centro. Mas não há senhoras de terceira idade, como nos concursos de Spilberg. Essas são as senhoras clientes contratantes de seus shows nos eventos particulares na alta sociedade baiana. Principalmente aniversários de mulheres sexa, septua, octo e até nonagenárias que amam os serviços artísticos desta *drag* tão sofisticada. Viva! Percebo

que a “mãe rainha” está atrás da minha fileira na plateia. Me cumprimenta sutilmente e logo senta-se em silêncio e atenção. O espetáculo vai começar.

Se apresentam nesta noite Chocolate Batidão, Helena Maldita, Ludmilla Skyper, a *drag king* Mungunzá⁵¹ e a ganhadora da noite Aira Brookle. Todas essas são as artistas da nova cena em sua missão no desbravamento de novos atores para a “cena quente”. No entanto, antes dela outras *drags* já circularam no centro fazendo história. O’rarah cita o exemplo de Camila Parker, mulher trans negra e artista, na ocasião candidata a deputada federal por um partido centrista. O’rarah em seu discurso de agradecimento na parte do “Faz Cultura da Amizade” é enfática ao dizer na tribuna do júri com microfone na mão na lateral do palco, onde Camila está sendo jurada e membro *honoris*: “não é possível falar em Carlos Gomes sem falar de Camila Parker”.

Mas quem é a nobre artista tão enobrecida? A realidade é que há um campo discursivo e em disputa no tapete glamourizado de uma fama local, submersa na invisibilidade da degradada região central de Salvador. O destaque a Parker não se trata de uma justiça memorial ou legado reconhecido casualmente. O’rarah está cumprindo seu papel em reverenciar uma das patrocinadoras do evento que realiza com tanto labor. E com este campo discursivo disputado a tapa entre as artistas (que não são menos artistas do que outros só porque não estão estampados nas capas de revista), vão sedimentando legados de atuações e criando referenciais históricos para uma cena geradora de talentos que, paradoxalmente, produz conflitos, contradições e difusamente oscila entre históricos de glória e decadência, efeitos das inequívocas desigualdades estruturais contemporâneas.

A disputa enquanto alegoria de vida, pelo que apresentamos durante a etnografia em questão, é o elemento mais palpável da “cena quente”. Seja em concursos de fanfarras, balizadores, *drag* ou bares, há sempre alguém reivindicando uma historicidade pioneira. A faceta do campo está, fundamentalmente, neste jogo simbólico de representações de poder e glórias que facilmente podemos chamar de celebridade ou “celebrismo”. A literatura nas ciências sociais para a celebridade é escarça, principalmente em países periféricos. A explicação para isso pode ser pelo elitismo da área ou por decidir elencar questões supostamente mais importante que envolvem temas

⁵¹ A arte *drag king* consiste em performar personagens que se alinham a estereótipos estéticos masculinos, exageradamente machos, retratando masculinidades marginalizadas como pedreiros e operários a icônicos homens celebridades.

como Estado, partidos, lutas de classes sociais, modernidade (ORTIZ, 2016). No entanto, pretendo suscitar algumas reflexões na observação do campo, teorizando este aspecto que me parece o espírito da cena em questão: a improvisação de um passado memorial muitas vezes idílico, compartilhado entre os interlocutores, aliando a arte e vida cotidiana.

Vejamos então o que seria uma celebridade. Segundo Boortins (1971) "a celebridade é uma pessoa conhecida pelo fato de ser bastante conhecida". O que não é o caso aplicado à trajetória e nem aos anseios de nossas interlocutoras. Percebo que elas não almejam a fama estrelar, mas o reconhecimento em seu próprio fazer artístico e condensam na "cena quente" todas as expectativas e frustrações deste empreendimento. Para elas (e tenho a concordar enfaticamente) já são celebridades, pois suas próprias trajetórias as conduziram a este posto. Constituem-se legado, e quem sabe até um nível de "imortalidade", quando resolvem sempre fazer nascer outros nomes para cena através dos concursos.

As duas se intercalam num tempo espiralar entre presente e passado do agora, neste tecido ambíguo como é o noturno do centro urbano de Salvador. Para afirmar isso, se analisarmos as celebridades de outro tecido soteropolitano, agora no ambiente formal historiográfico, de filhos ilustres que talvez muito tenham feito pelo país, mas há o desconhecimento dos feitos pela grande massa que, quando muito, lembram apenas de seus nomes. Deparamo-nos com um personagem que empresta o nome a avenida onde se encontra a famosa zona que descrevemos nesta etnografia: Carlos Gomes.

Antônio Carlos Gomes. Negro, artista e injustiçado. Negro cativo. Uma vida entre sucessos e dramas. Embranquecido. Essas são os principais títulos atuais quando buscamos a biografia do mais importante compositor de ópera brasileiro. Nascido numa segunda-feira de inverno de 1836 na Vila de São Carlos (Campinas/SP), numa família de vinte e seis irmãos, Nhô Tônico, como assinava suas obras, é uma das figuras históricas mais controversas da cultura monárquica. Veio de família não abastada, mas também não pobre. Foi apadrinhado pelo Imperador D. Pedro II, o qual financiou sua formação em música clássica pela Europa, e foi lá onde foi verdadeiramente aplaudido, reconhecido e famoso.

Por ter composto a maior ópera brasileira "O Guarani", inspirado na obra romântica de José de Alencar, foi alçado como símbolo da cultura nacional na

constituição da república e teve seu nome associado à monarquia e a ditadura militar, embora muitos historiadores contestem esta versão (SILVA, 2019). Walter Neiva, cenógrafo e diretor teatral já falecido, responsável por uma versão de sucesso da obra de Carlos Gomes, relata que a fama de Carlos Gomes já era causa de contestação nas primeiras décadas após seu falecimento, em 1896. Em 1920 o compositor italiano Pietro Mascagni achava estranha a estátua do maestro instalada na lateral do Theatro Municipal de São Paulo.

Ele percebeu que o busto da estátua não era de Carlos Gomes, mas sim do general Pinheiro Machado. O escultor, que havia morrido, se confundiu, e foi necessário achar a cabeça certa no ateliê dele para fazer o reparo. Mas o mais intrigante é que nenhum brasileiro percebeu isso, porque ele simplesmente não era conhecido [informação de Walter Neiva]⁵².



Figura 21 - Monumento a Carlos Gomes, de Luiz Brizzollara, situado na Praça Ramos de Azevedo no centro de São Paulo. Implantado em 1922. Acervo De Monumenta, FAU/USP

Carlos Gomes é o nome mais falado dentre todos que frequentam o centro da cidade. Este nome conhecido nos remete a memórias das mais variadas, mas nunca a

⁵² “Negro, artista e injustiçado”, matéria do Jornal O Tempo de 08/11/2016. <<https://www.otempo.com.br/entretenimento/magazine/negro-artista-e-injusticado-1.1396446>>. Acessado em 13 de junho de 2023.

história de seu dono. Um ilustre desconhecido. Honrado e talentoso, mas esquecido pelas artimanhas do tempo. Talvez, isso me pareça compreensivo à luta travada pelos meus interlocutores de campo no aspecto da fama, seja entre os *viados de fanfarra* ou *drag queens*. Todos são artistas disputando um espaço ao sol. Perguntei em inúmeros momentos qual o sentido de fama os interlocutores almejam. Certamente não é a fama convencional, palatável ao consumo de mídia e nem a cultura de massa, mas um sentido de fama apreendida em sua própria comunidade.

Paremos, então, para fazer uma associação que talvez, nobres pessoas leitoras, nunca sequer imaginemos fazer um dia. Talvez Carlos Gomes e Camila Parker não estejam tão distantes assim. Ao menos na teia de sentidos interpretados no campo. O “celebrismo”, entendido enquanto imaginação grandiosa de si para uma realidade diminuta e precária, alimenta a trajetória de Parker, elemento fundamental para sua consagração na cena política e social. E por si só basta. Não basta porque não quer alçar voos mais altos ou disputar outras posições na arena da fama, mas basta porque a cena é o suficiente para sua experimentação, afinal também a construiu e, portanto, a ela possui.



Figura 22 - Parker em foto monumental na campanha de vereadora pelo Partido Verde (PV) em Salvador, 2020.

Camila Parker⁵³ nasceu na região metropolitana de Salvador, quase um século e meio depois de Carlos Gomes. É militante LGBTI+ desde seus dezesseis anos de idade.

⁵³ Nome em referência a Rainha Consorte do Reino Unido, esposa do Rei Carlos III.

Trabalhou em sapatarias no centro da cidade e foi nestas saídas pós-expediente que começou a se apresentar em diversas casas de show em Salvador. Nos idos dos anos dois mil conseguiu o título Miss Brasil Gay versão Bahia pelas mãos de, sempre ela, Spilberg. É sacerdotisa de religião afro-brasileira. “Desde cedo luto por uma vida digna e respeitável na cidade de Salvador”⁵⁴. E até hoje luta para ter uma vaga em alguma casa legislativa da Bahia.

O primeiro teste da celebridade se passa quando existe um número significativo de pessoas que sabem o seu nome e reconhecem o seu rosto, embora você não as conheça. Isso é protocelebridade. Um pouco de notoriedade numa profissão o levará a esse estágio. Porém, a verdadeira celebridade se confirma quando você realiza que existem outras imagens suas que nada têm a ver com o que você sabe sobre você mesmo. Ser citado na revista *People* é ser uma protocelebridade; ser incorretamente citado é ser uma verdadeira celebridade (MONACO, 1978, p.14).

Classificar usando de um viés simplório e sarcástico, Carlos Gomes e Camila Parker são duas protocelebridades históricas, uma do passado e outra do presente. Bem como são quase todas as *drags* da cena noturna de Salvador e como são os *viados de fanfarra* da Independência da Bahia. É notório que existe duas forças invisíveis que confundem o olhar do espectador mais atento quando observadas as cenas, sejam do cortejo cívico, shows nos bares ou concursos.

Essas forças são símbolos que se revelam no cotidiano urbano de artistas alternativos que ocupam o centro, zona pouco cobiçada pelo empreendimento imobiliário ou gestão pública. Lugar de comércio tradicional, mas predominantemente informal, onde, na noite, a penumbra toma conta. E, por efeito, escoamento da desigualdade, contestada entre os artistas da noite que dividem escandalosamente a cena com mendigos, moradores de rua, prostitutas e usuários de drogas nas madrugadas. Todos negros ou quase negros de tão pobres. A zona urbana produzindo alegorias gloriosas e moralmente controversas de um cenário estupidamente pauperizado. Resistência crítica do objeto.

3.9 O milagre de Spilberg

⁵⁴ Voto LGBTQIA+: conheça as propostas de Camila Parker, do PV. Matéria do Correio da Bahia de 06 de novembro de 2020. <https://blogs.correio24horas.com.br/mesalte/voto-lgbtqia-conheca-as-propostas-de-camila-parker-do-pv/> Acessado em 14 de junho de 2023.

Há anos Spilberg promove o Concurso Miss Bahia Gay e Miss Brasil Gay Bahia. Competição essa que já premiou diversas artistas da cena e faz dela a “mãe rainha” da cultura do centro. O intérprete, servidor público aposentado, tem, nestes eventos, o ofício de produtor cultural, onde sua marca é consolidada, embora haja pouca inovação. Todos os anos, em teatros diferentes, a depender da briga comprada, temos o cansado tapete vermelho no palco, um imenso painel de lona com o nome do evento, já desgastado pelo tempo, e algumas fotografias das antigas vencedoras espalhadas na área. Na plateia, conferimos o público de sempre, amigos que são assíduos frequentadores de seus eventos, e senhoras da terceira idade que são assíduas clientes de shows particulares. Nos concursos que participei realizando trabalho de campo, as *drags* da cena sempre estiveram prestigiando os concursos.



Figura 23 - Miss Bahia Gay de 2013 no Teatro IRBED. Spilberg organiza o concurso desde 1995. Antes eram promovidos por Di Paula, Júlio César Habib e Marcos Melo. Foto: Genilson Coutinho

No entanto, se a plateia é composta de ilustres conhecidos, no palco, entre as misses, os participantes se renovam sempre com bastante rotatividade. *Drag queens* e transformistas (pois o concurso da Baga inicialmente restringe-se a homens *gays* que “se montam” de mulheres) concorrem a pesado pelo título que angariam a elas certo grau de reconhecimento na comunidade. São figuras já profissionalizadas de concursos, conhecidas em vários estados do país, dentro da comunidade consumidora destes

eventos. O intérprete, inclusive, é convidado para participar da banca de jurados de diversos outros concursos de miss nacionalmente, sobretudo o Concurso de Juiz de Fora em Minas Gerais, considerado o primeiro e maior do país.

Trata-se de um mercado comunitário da beleza transformista que comercializam títulos num sistema que, embora seja precário em termos de recursos e fomentos financeiros, é visivelmente sofisticado. De todo modo, Spilberg tem demanda de público sempre em seus concursos e achar um ingresso nas vésperas torna-se quase impossível de tão disputado. Nossa estrela consegue lembrar nome por nome de seus compradores e, caso surja alguma desistência, prontamente manda mensagem informando da vacância. Foi assim que consegui a maioria dos ingressos para seus concursos. Acordava cedo, ia na sua casa, deixava o valor com o porteiro de seu prédio e o mesmo, já ordenado pelo ocupado inquilino que provavelmente estava em circulação para produção do show, me entrega o ingresso. “Chegue cedo! Se não você não acha um bom lugar na frente do palco” – dizia o intérprete, quando nos víamos na rua.

Nos últimos dois anos, sempre no final do mês de julho - conserva até período de realização -, o concurso aconteceu no bairro dos Barris no Teatro Xisto Bahia, administrado pelo Governo do Estado da Bahia. Cheguei cedo. Garanti meu lugar na frente. Spilberg entra no palco deslumbrante com seu vestido longo amarelo e peruca *chanel*. Pega o microfone e diz “aplausos, mais aplausos!”. Quanta elegância e carisma. Domínio de palco sem igual. Parece que algum poder lhe é conferido quando pega seu microfone. Um instrumento primordial a seu ofício.

Entre os discursos saudosistas e uma certa apologia ao conservadorismo nos costumes na arte *drag*, Spilberg dá seu recado político. Críticas ácidas e direcionadas a todas as formas de governo e administração. Seu foco é a garantia das pautas nos teatros. É o mesmo discurso, quase que ensaiado, de quando seu concurso aconteceu no Teatro da Aliança Francesa, espaço privado, em 2022. Quando Spilberg chega ao ápice da crítica, arbitra com uma piada sobre seu próprio figurino, e retoma o sermão agora com elogios aos mesmos que criticou no início.

Elogia nominalmente algumas pessoas dentro do governo que a ajudaram no evento, aponta pessoas na plateia que também fizeram o mesmo. Lembra de seu início de carreira. Pausa para emoção. Se comove. Chora. Retoma o discurso dando “vivas” a

Olívia Santana, que sempre lhe estende a mão, antiga colega de turma na época do colegial. De esquerda, de direita, centro, em baixo ou em cima, Spilberg retorna as críticas nas falas aos políticos e gestores públicos. Agora, o conteúdo de seu discurso direciona-se a falta de cuidado da cena cultural no centro, demonstrando intenso incômodo geracional e um certo sentimento de ofensa por muitos artistas que hoje não sabem sua história e nem as histórias de suas amigas que iniciaram todo esse movimento no fim dos anos oitenta. Baga lembra Dyon Santiago.

Nascida no Baixo-sul da Bahia, região de uma outrora elite cacaueteira baiana, é vastamente conhecida na cena de Salvador, é talvez a *drag queen* mais respeitada e poderosa, seja pelo tempo de atuação, seja pela influência que exerce ou pelo poder aquisitivo que tem e o ostenta com grande persuasão. Não coincidentemente, Dyon é branca. E esse é um dado incontornável na análise dos discursos aqui realizado, tendo em vista a posição que muitas *drags* ocupam na cena soteropolitana. Uma vantagem é constituída a partir da montagem das artistas. Esta vantagem se chama produção. Qualidade das roupas, maquiagens e perucas pode ser ou posso até afirmar que o classificador das boas e más artistas. Essa lógica do glamour luxuoso ludibria qualquer júri ou espectador da arte e obrigada a supor que o “belo” só pode ser acessado a partir de vantagens financeiras ou raciais. O que não difere muito de outros âmbitos da vida social.

Mesmo sendo cabeleireira e maquiadora, profissões que são associadas aos ofícios de proletariado liberal, Dyon tem uma clientela das senhoras da alta sociedade baiana, muitas delas são as assíduas expectadoras de Spilbeg nos concursos. Com o elemento do “luxo” atrelado a sua imagem, conseguiu grandes feitos e empreendeu em grandes projetos. Administrou diversos bares *gays* e boates na Rua Carlos Gomes desde a década de noventa, empregando e dando oportunidade *drags*, inclusive Spilbeg, O’rarah, Marina Garlen (*in memorian*) e Tanucha Taylor (*in memorian*)⁵⁵. Por facilitado diálogo de negócios no Grupo Gay da Bahia, consegue colocar seu trio na Parada do Orgulho de Salvador durante anos e numa ordem privilegiada no circuito, seu “andarilho encantado rosa choque” era identificado por todas por ser o mais luxuoso,

⁵⁵ Compareci ao sepultamento de uma das maiores estrelas da cena, Tanucha Tylor, durante o período de realização da pesquisa. No entanto, preferi não descrever por respeito a privacidade do luto.

com distribuição de coquetéis, os DJs mais famosos das boates de Rio de Janeiro e São Paulo e uma quantidade massiva *de gogoboy*s⁵⁶.

Durante alguns anos, também quis direcionar seu inquestionável prestígio ao ramo da política. Saiu candidata a vereadora algumas vezes num partido sem muita tradição, afinal sua empreitada não motivada por ideologias partidárias, mas sempre, e evidentemente, pelo crescimento de seu nome. Obteve uma votação pequena, o que a frustrou muito. Lembro que seus discursos em agendas públicas por muito tempo retomavam esse sentimento. No entanto, esse processo pedagógico lhe ensinou a operação da disputa de poder na institucionalidade. Incentivava candidaturas e defendia que houvesse pessoas verdadeiramente “nossas”, da cena artística e cultura, para defender os interesses da comunidade.

Embora Dyon tenha sofrido violências homo/transfóbicas durante vida, a capacidade de articular o prestígio que lhe convém a carreira pública como artista, produtora ou política advém do privilégio racial que, particularmente, é muito comum a Salvador, a primeira capital do Brasil. Historicamente, a migração de estrangeiros e/ou pessoas brancas significou muito para a constituição da malha político-cultural da cidade, que se mostra aberta a receptividade de pessoas brancas e estrangeiras e nas últimas décadas oficializou essa característica como cartão postal de políticas públicas. Existe uma espécie de tradição moldada às estratégias coloniais de acolhimento do “branco” em Salvador e logo sua assimilação a temática da negritude.

⁵⁶ *Gogoboy*s são homens dançarinos que trabalham em discotecas e clubes noturnos para o entretenimento do público adulto.



Figura 24 - Dion e Baga. Acervo das redes sociais de Spilberg.

Christen Smith (2016) descreve sobre esse paradoxo racial da cidade, analisando os agrupamentos políticos de performances e artes negras. Considera Salvador um “paraíso tropical” infundido na vitalidade única da população negra. As imagens sedutoras e convidativas dos rostos negros felizes e dançando, dissimulam a perversa realidade da violência anti-negra na cidade com os maiores índices de mortalidade e desigualdade da mesma população. Em sua etnografia, aponta que a negritude fundamentada na dualidade entre folclore de um lado e dor de um outro não é uma contradição inconsciente, mas faz parte de um projeto estatal de extermínio “maquiado”, onde as nuances das ações concretas de políticas públicas sugam a vitalidade da negritude concomitante à eliminação do negro. O teatro comunitário de resistência negra e o ativismo popular radical são, por si sós, os elementos de denúncia constante a este quadro. Evidentemente, o fenômeno analisado é o brasileiro, mas o cenário é um problema crônico diaspórico.

A relação da metáfora de paraíso dos brancos à negritude dos negros exterminados é objeto de reflexão e denúncia do ativista e vereador Silvio Humberto,

em recente entrevista ao Jornal A Tarde, a que tive acesso pesquisando no CEDOC. Em matéria, o professor e político soteropolitano é enfático ao dizer que “Salvador é o paraíso dos brancos”, apropriando-se de dados socioeconômicos para explicar a sua afirmação.

[...], a desigualdade dessa cidade tem um nome, chama-se racismo. E uma de suas manifestações é o privilégio gerado por uma branquitude. Salvador é uma Roma Negra, capital da negritude, mas Salvador é o paraíso dos brancos. Porque a branquitude conta muito mais aqui em Salvador do que em São Paulo. Porque quando você vai para os números, para os dados econômicos sobre isso, a distância entre os 10% mais ricos, quando comparados com os 40% mais pobres, é uma distância de 34 vezes. O problema é que os 10% mais ricos de Salvador têm uma renda comparada aos 10% mais ricos de São Paulo. Cidade que é o carro chefe da economia brasileira. O Produto Interno Bruto (PIB), que é o que se produz na cidade em termo de bens e serviços, de Salvador, é apenas 10% da cidade de São Paulo. Você tem somente 10% do que se produz, mas a renda é semelhante. E isso tem a ver com quê? Com o fato dessa massa negra não chegar, não ter as mesmas oportunidades que os brancos. Às vezes você tem até o acesso à educação, mas não têm aos bons postos de trabalho, porque é uma sociedade patrimonialista, que se mistura ao racismo e que andam de mãos dadas (Entrevista de Silvio Humberto)⁵⁷.

Ou seja, podemos então aproveitar esse demonstrativo etnográfico para problematizar que o lugar de Dyon, como as demais artistas, também tenha sido efetivamente conquistado com muito esforço, mas o racismo/racialismo promoveu a esta trajetória inquestionáveis vantagens frente a cultura do universo transformista, e nos empreendimentos de shows que ela investiu em Salvador. O “universo cultural gay”, embora esteja permeado de símbolos de liberdade sexual, não está ileso à submissão das desigualdades e estigmas raciais.

A “polidez”, ou seja, a qualidade, refinamento e acabamento da produção, de todas as *drags* do centro é quase uma virtude dos atores brancos e com acesso econômico. Se montar custa muito caro e, às vezes, o sonho e a alma da artista não são os suficientes para se aperfeiçoar cada vez mais nos shows - é preciso um investimento financeiro alto. O que torna a colaboração para a “montação” um laço fraterno impagável em termos de consideração e respeito, até estabelecimento de vínculos familiares que organizam sistemas de parentescos. Dyon é respeitada entre todas da cena por ter sido essa colaboradora de produção e concessora de oportunidades. Mais do

⁵⁷ HUMBERTO, Silvio. “Salvador é o paraíso dos brancos”. Jornal A Tarde, Salvador. 21/01/2019. Autor: Raul Aguilar.

que atos de bondade e caridade, sem dúvida, é um notável e naturalizado exercício de poder.

Spilberg é mãe de muitas *drags*, pois, além de uma das pioneiras ainda em intensa atividade, ajudou muitas de sua geração e Dyon é considerada e respeitada porque, de certa forma, usou de seus privilégios já relatados, munindo-se de articulação fraterna para ajudar outras artistas iniciantes. Desta forma, é quase inevitável que no palco a referencie e demarque, lhe cedendo todas as honras possíveis de reconhecimento. Na plateia do Xisto Bahia, Dyon se levanta, é aplaudida por todo o teatro e, ao final do concurso, como de costume, performa a sua predileta música, trilha sonora registrada de suas aparições: da cantora Vanusa e Sergio Sá, “Mudanças”. Feliz e infeliz /realista e sonhadora/ submissa por condição/ mas independente por opinião/ porque sou mulher com todas as incoerências/ que fazem de nós um forte sexo fraco.

Os concursos são momentos mágicos de reunião de artistas e frequentadores do centro nos teatros da cidade. Um calendário anual milagroso promovido pelas estrelas das casas. Mas nem todos têm a mesma opinião, e neste relato que farei evidencio o quanto, mesmo que discreta, minha atuação como “partícipe-observante”, também não passa despercebida nas relações de poder tensionadas por Spilberg e seus sinuosos discursos.

Dias após algum dos últimos concursos que assisti, recebo a ligação de um importante gestor cultural de Salvador. Ao ver o nome na tela do aparelho, tomo como surpresa, afinal estava justamente esperando a confirmação de uma proposta de trabalho. Atendi. Com um tom imponente e muito direto, o respeitado gestor diz que soube que estou pesquisando algo da cultura no centro e me viu na plateia de um dos concursos da Spilberg, no qual também estava. Neste dia, como de costume, a anfitriã fez mais um de seus sermões duais entre críticas e elogios aos governantes, e ressaltou que sua arte só é possível graças ao Faz Cultura da Amizade. “Ninguém, nem Prefeitura e nem estado me dão nada. Eu faço tudo com o meu suor e o valor do ingresso pago”, disse Spilberg, entre outros duros desabafos.

Certamente, usando de uma estratégia para constrangimento do gestor, representante destes mesmos entes governamentais, verdades (ou não) foram ditas para quem quisesse ouvir e isso provocou uma chateação generalizada. Acredito que o gestor quisesse, então, amortizar essas críticas e tentar fazer com que elas não fossem

propagadas em veículos ou materiais acadêmicos. Embora conheça a intempestividade de Spielberg na hora de requerer apoio público, pois ela se recusa a se submeter-se a certames ou seleções para uso de espaço, creio que este episódio não poderia passar batido na tese, pois releva algo que até então se conecta com a compreensão de gestão cultural de Salvador⁵⁸.

O gestor chateado desabafa dizendo ao telefone que o concurso de Spielberg está ultrapassado e que ninguém no mundo realiza aquele formato antiquado de misses, ressaltando enfaticamente que ela precisa se atualizar. Foram quase três minutos de um monólogo que mal pude participar com falas. Ouvia tudo. Calmamente. Enquanto falava, tentava entender qual era o objetivo da ligação. Por que a mim? Minha pesquisa já estava ganhando notoriedade no campo? Não estava preparado para tamanho poder. Ao final da breve ligação, o gestor agradece a atenção e pede cuidado para que as críticas que Spielberg fez não se espalhem. Me questiono internamente, mais uma vez, o controle que tenho sobre isso. As críticas governamentais de Spielberg em seus concursos é algo tão certo quanto um sermão nas missas de domingo. Agradeço a ligação, mas não garanto o cuidado. Afinal, ligou para um pesquisador ávido por dramas. Fim de conversa.

3.10 Articulações entre os conceitos de *fechação* e *cena quente*

Releituras dinâmicas e criativas que abundantemente se valem do escárnio, vexame, metáforas, alegorias, caricaturas e outros artifícios para o revisionismo irônico da história das celebrações cívicas são amplamente praticadas na Antropologia Brasileira (MATTA, 1979). O civismo e o seu avesso moral são um elemento incontornável das tradições populares do país, sobretudo por se tratar de um nacionalismo fabricado a partir de profusão étnica e das viscerais violências coloniais que vão desde grandes massacres étnicos, expropriação de territórios nativos e escravização forçada de africanos e africanas. Portanto, eis-me aqui para trazer uma experiência etnográfica muito particular destas releituras performáticas que compõem

⁵⁸ Esta pesquisa também apresenta outra situação com a gestão cultural da cidade. Agora, em relação as famigeradas grades de contenção colocadas no Largo do Rosário durante a *fechação* dos *viados de fanfarra* no Cortejo de Dois de Julho (2023/2024).

um cortejo cívico, absolutamente popular na Bahia e que por si só já é um evento satírico do nacionalismo.

O Cortejo Cívico de Dois de Julho no Centro de Salvador acontece desde o período Imperial Oitocentista e consiste, tecnicamente, na comemoração para a qual até hoje convergem ricos e pobres, brancos e negros, com o rigor do Estado e a saliência do carnaval, para comemorar a expulsão das tropas portuguesas da Bahia em 1823. A programação é vasta. Inicia-se no bairro da Barroquinha com a peregrinação iconográfica dos caboclos, que representam o “povo baiano”; Cortejo Cívico na Avenida Sete de Setembro com fanfarras e bandas marciais; a Volta da Cabocla, cortejo de devolução dos andores, saindo do Largo Campo Grande (Praça Dois de Julho) até a Lapinha, e se estendendo até a Festa do General Pedro Labatut, no bairro de Pirajá.

A diferença desta data para as demais celebrações cívicas nacionalistas do país é, invariavelmente, seu caráter popular.

[...] as esmeradas e exuberantes comemorações do Dois de Julho, com sua proliferação de atividades sérias e carnavalescas, com seus elementos tirados do repertório dos festejos coloniais e com suas tradições inventadas, coloca questões sobre a natureza de festas cívicas [...] o Dois de Julho teve uma origem popular; a identificação com o estado e nação veio fortemente de baixo, não de cima. Sem ser convidada, grande parte da população urbana de Salvador celebrava a fundação destas entidades abstratas. Que o fazia com originalidade, não deve surpreender, é claro, como também as preocupações dos que tentavam apresentar uma Bahia “civilizada” ou “ordeira.” [...] A popularidade do Dois de Julho, na verdade, residia na sua crítica ao nacionalismo oficial do Estado Brasileiro. (KRAAY, 2000, p. 85).

É neste contexto que acontece um dos maiores fenômenos vernáculos da androginia racializada pública no país. A performance dos *Viados de Fanfarra*. Expressão cultural capaz de inventar comunidades em torno do específico ofício da *fechação*. A denominação êmica consiste na retratação de homens negros (e mulheres transexuais) que tensionam os signos corpóreos de masculino e feminino nas performances cívicas de rua. Oriundos de escolas públicas das periferias de Salvador e do interior baiano, esses sujeitos participam das sessões coreográficas (chamados de alas periféricas) das fanfarras e bandas marciais em cortejos cívicos e campeonatos de fanfarras. Por causa da *fechação*, tornam-se sujeitos de destaque dentro e fora da cena, com agências que potencializam suas existências de vida.

A valorização da *fechação* dos *viados de fanfarra* não é algo consensual entre a comunidade de fanfarras, havendo casos de incompreensões, distinções, discordâncias, reprovações, represálias, apelo a conservadorismos e, até mesmo, homo e transfobia dentro das associações e instituições relacionadas. Devido a isso, fez-se necessário refletir densamente acerca dos conceitos e categorias êmicas envolvidas nas negociações dessas identidades. Explicamos a pessoa leitora toda a base teórica e as abordagens empíricas, observando que as noções das identidades de gênero e os estereótipos raciais não estão necessariamente em relação com as orientações político-afetivo-sexuais dos interlocutores, mas na maneira como as aparições coloniais⁵⁹ são compreendidas criticamente em campo⁶⁰.

Houve, ao longo dos contatos com os interlocutores de campo, diferentes percepções frente às sexualidades, identidades de gênero, desde a reivindicação da masculinidade, travestilidade, até discussões envolvendo o não binarismos, conformidades e autoafirmação identitária. Há a multiplicidade de compreensões e identidades envolvendo os balizadores, mas o consenso, quase que universal, é de que eles fazem a *viadagem* acontecer. Sendo assim, a *viadagem*, em termos culturais, é um interdito de constatação artística de gênero. Com isso, compreendo, paradoxalmente, que nem todos os *viados de fanfarra* são homossexuais (DA SILVA ZACARIAS, 2020, p.262).

Em julho de 2016, tive acesso à primeira reportagem sobre as “balizas de fanfarra”, como era intitulado na matéria de portal de notícias e, a partir de então, busquei dar contornos mais científicos a esta inicial curiosidade. Encontrei, portanto, a inspiração na teoria antropológica. Desde então, venho desenvolvendo a pesquisa neste que chamo de “campo frutífero, com múltiplas possibilidades de produção da cultura”.

A questão que mais me estimula neste universo particular, principalmente por também o ver atravessado no meu processo de constituição enquanto homem negro e homossexual, é a dimensão política da performance dos *viados de fanfarra*. Desta forma, minha observação torna-se ao analisa os fatos sócio-históricos que permeiam a cena. Etnografando não apenas sobre o gestual ou figurino, mas sobre como os atores conceberam essas “performances totais” ao decorrer das tradições cívicas. Este termo aqui inspirado no conceito de “fato social total” (MAUSS, 1974). Isso porque essas

⁵⁹ A do conceito de “aparições coloniais” desenvolvido por (RIBEIRO; FAUSTINO, 2017), inspirado na semântica fanoniana.

⁶⁰ Importante perceber o diagnóstico empírico da insuficiência das identidades, tendo em vista, por exemplo, que o conceito *viado de fanfarra* não está diretamente relacionado as orientações sexuais, mas nas tensões de suas aparições frente à audiência. Ver: HALPERIN, David M. How to be gay. Harvard University Press, 2012.

performances podem revelar, discorrer e causar efeitos entendidos como processuais e ou até mesmo permanentes na vida social dos seus atores, não apenas dos *viados de fanfarra*, mas de todas as pessoas inseridas no contexto e circunstância daquela performance cívica.

Esses processos ou resultados da performance apontam a uma causa-efeito sociológico na composição das identidades negras e sexuais dos interlocutores, produzindo um escopo de investigação para dados e depoimentos que apontam existências de diversas violências e conflitos relacionados, evidentemente, à diretriz generificada e na esfera do comportamento da expectativa racalista. Essa particularidade da Bahia sobre as performances dos balizadores demanda um certo cuidado na distinção deste fenômeno dos demais ocorrentes no país. Por isso, confiro definição êmica própria: *viados de fanfarra*.

Este entendimento interpretativo veio carregado de respeito às demandas de visibilidade entre os interlocutores que, primordialmente, são artistas e necessitam de holofotes. Ser *viado de fanfarra* significa ser mais que um “gay performático”. É um ator regional que tem a vida marcada por uma série de violações simbólicas e materiais, dadas as condições subalternas evidenciadas pelas composições de classe, raça e gênero a que estão submetidos. Por falta de alternativa comum em ofícios convencionais, encontram nas fanfarras escolares e profissionais subterfúgio para qualificar seus dons e habilidades artísticas atravessadas quase que totalmente por estas violências. Assim, manifestam-se as redes de sociabilidades dos *viados de fanfarra*, comportados por vários jovens homens, mulheres e pessoas sexo-gênero discordantes e racializadas na Bahia.

Outra compreensão de *viado de fanfarra* pode ser interpretada a partir do evento onde esta categorização é unânime no campo: no Largo do Rosário durante o momento ápice das performances dos balizadores de fanfarra. Lá, balizadores, mores, coreográficos, audiência ou qualquer pessoa que se disponha a zombar do civismo masculinista em seu gestual e figurino passa a ser, então, *viado de fanfarra*. Desta forma, talvez, os aspectos significativos que tornam esta cena um objeto profícuo de análise sobre o paradigma baiano da raça e sexualidade está mais no território (zona, lugar, espaço) do que necessariamente na prática lúdica. Um está imbricado ao outro congenitamente e são responsáveis por produzir a metáfora nacionalista baiana de independência *gay*.

Diferenciando da tese de Murilo Arruda (2017), pesquisador sobre a construção de um corpo/gênero fechativo pelas ruas de Salvador e as múltiplas identidades de sujeitos da cena sexo-diversa que frequentam a Rua Carlos Gomes, a *fechação* dos *viados de fanfarra* é um ato político e plástico circunstancialmente localizado e atinge este feito apenas se forem articuladas numa espécie de “equação da *fechação*” na articulação entre *viados de fanfarra* + *viadeiro* + *churria* = produção de um espaço/lugar. *Viadeiro* sendo este público pertencente à comunidade “LGBTI+” ou público “simpatizante” que se concentra no determinado ponto para fazer e acontecer a *churria*, sendo esta a reação da audiência quando se depara com a performance, concedendo aclamação, denúncia ou interação. O resultado desta equação é a própria teoria vivida (PEIRANO, 2008) e não um banal artifício de escândalos públicos realizados no evento. Esta teoria vivida é o efêmero do Largo Dois de Julho no Cortejo Cívico da Independência da Bahia. Ou seja, o território da *fechação*, parte integrante da zona onde a *cena quente* se expressa.

3.11 Outros dramas, campos e alegorias

Algo observado foi o impacto da raça nesta esfera da performance, especificamente da *fechação*, quando deparamos no campo uma situação envolvendo um balizador branco. A fim de melhor relatar o episódio e como este foi importante para eixo de análise dos estereótipos oriundos da cultura homofóbico-racial, descreverei integralmente parte da etnografia, ressaltando a fala de um agente do campo que, porventura, encontrava-se ao meu lado na divisão reservada à audiência.

Durante as várias observações de campo em Salvador e alguns municípios do Recôncavo da Bahia, quase não foram vistos homens brancos balizadores de fanfarra, à exceção de um jovem rapaz que era mór de uma tradicional banda no campeonato de Santo Amaro. Tendo dificuldade de me aproximar dele, devido às estratégias para angariar a confiança dos colaboradores de campo, o jovem rapaz, do qual não sei o nome, vinha trajando roupas que remetiam a um príncipe medieval, sério e imponente. Tinha leve gestual feminino nos braços, quadris, olhar e sorriso.

Quando o jovem rapaz balizador passou pelo local que eu estava, junto com alguns dos meus colaboradores de campo e, ao mesmo tempo, vendo que os expectadores daquela cena estavam concentrados na encruzilhada da rua, percebi que esta mesma audiência não emitiu a *churria* para este balizador. Não tinha como aquele se tornar um território da *fechação*, como notamos nos outros campos realizados. O mór tinha tudo para ser *churriado* se exagerasse um pouco mais, mas não foi. Se fosse um jovem negro, qualquer desvio de gênero era motivo de *churria*. O “mór príncipe” precisa se esforçar

mais um pouco para dismantelar a sua aparição imaculada. Afinal, era branca e de olhos claros!

Ao meu lado, uma senhora acompanhada de uma amiga disse num tom enfeitado: “Olha para lá, que lindo! Nem parece *viado*. É um príncipe!”. De modo que a aparição do homem negro gay é uma representação tão degenerada e frustrante, que já uma sutil subversão de um comportamento normativo ou entendido como másculo é interpretada como um ato ou ação *fechativa*. A hiper frustração do homem negro alça ares profundos, mesmo que temporariamente, sendo impossível perceber a *fechação* sem considerar o corpo marcado pela raça ou dissociado das identidades raciais aos interlocutores (DA SILVA ZACARIAS, 2021, p.104).

Os conflitos de gênero e raciais são apresentados no próprio campo em perspectiva interseccional, tendo em vista que a raça influencia a conduta da audiência em relação às desobediências de gênero e, ao mesmo tempo, o primeiro tende a suavizar a renegação em relação aos estereótipos raciais. Fazendo assim a comprovação empírica que *viado de fanfarra* é uma condição, primeiramente exógena, e que logo depois de incorporada e ressignificada pelos sujeitos sugere, então, uma espécie de tipo ideal⁶¹ famigerado da existência andrógena-espetacular, particular à cultura popular de Salvador.

A performance apresenta-se aqui enquanto ato permanente e definidor de uma identidade. Não de premissa fixa, mas circunstancial e empoderadora às práticas culturais de um grupo subalterno. Nesta teia de significados políticos, a pesquisa trouxe do campo variadas informações que servem de dados para os estudos das vivências *queers* em Salvador. As diversificações de sujeitos em processos não tão distintos de subjetivação encontram convergência aos esforços de alçar o nível da *fechação*. Este sendo um conceito primordial do campo e qual explicarei em seguida.

Durante um episódio de campo ambientado num contexto fúnebre com o balizador Dé da Fanfarra do Colégio Estadual João Batista Pereira Fraga (FANJ), ele tenta explicar os motivos por não respeitar os protocolos do luto pela repentina morte de seu pai. Faz para defender e justificar sua participação no cortejo cívico que aconteceria no turno oposto ao sepultamento. Dé tenta, inclusive, conciliar os horários dos dois ritos, funeral e o cortejo, para que possa participar de ambos sem prejuízos à esfera familiar e cívica.

⁶¹ Inspirando no tipo ideal weberiano. Ver: SAINT-PIERRE, Héctor L. Max Weber. Entre a Paixão e a Razão. Campinas: Unicamp, 1994, p. 67-83.

- Que horas é o velório? – Pergunto.
 - O povo... – diz se referindo aos primos e tias – quer que seja pela tarde. Mas eu estou resolvendo isso – fala Dé, ansioso.
 - Que pena que você não poderá participar do cortejo amanhã, devido ao luto pelo seu pai. E também, pelo horário do sepultamento, não poderei vir. Estarei em campo na pesquisa que você conhece. – Dei-lhe satisfações.
 - Mas eu vou dar um jeito nisso! – Exclamando de novo para mim – Eu não vou perder de *fechar* amanhã, Vinícius? – Me faz uma pergunta retórica. Ao menos para ele.
 - Não acredito! – Não consigo segurar esta exclamação, confesso.
 - Claro! O enterro vai ser pela manhã, para dá tempo de ir para o cortejo. Eu não posso perder de *fechar*! – Defende Dé.
- De imediato, penso, e o campo afirmou isso: a *fechação* é realmente a vida para os balizadores e está, literalmente, para além da morte.

(Trecho de diário de campo, 2019).

Este *fechar* é recorrente nas falas de praticamente todos os interlocutores que são balizadores. E há cruzamentos, justificativas e explicações que encontram comparações com a própria importância da vida. Então, *fechar* não é apenas um ato de cena em performance, mas um todo performativo que gera significações para além da performance. Devendo, assim, e tacitamente, ser considerado um estado, modo, identidade, estratégica, tipo, forma e conteúdo, conforme as constatações já apresentadas na pesquisa de campo.

Robson⁶², outro interlocutor, quando perguntando sobre o porquê de ter desviado da doutrina evangélica e retomado ao universo das bandas e fanfarras, aponta uma série de problemas éticos da igreja, personificados, primordialmente, no sacerdote religioso que seguia e denominava-o de pastor. E, mais uma vez, surge a defesa da cultura de fanfarras em torno da *fechação* como resumo do sentido da vida. Robson relata que as fanfarras e todas as práticas que entornam esta arte do espetáculo é “sua vida”.

A vivência e os princípios de comunidade entre os membros, o contexto precarizado da escola pública, os ofícios profissionais sempre vinculados a habilidades decorativas, enfim, todo o apresentado no universo performático das fanfarras compõem as condições de sua vida. No entanto, o fazer da *fechação* para grande parte dos balizadores entrevistados equivale também a um significante que dura além do ato,

⁶² Com autorização deles, optei por acrescentar os nomes reais de todos os interlocutores por valorização artística e visibilidade que muitos deles demandam frequentemente. A posse e anúncio de seus nomes e sobrenomes é um direito inegociável para estes atores, mesmo cientes que possam ser identificados no trabalho por situações que não sejam, necessariamente, do espetáculo.

numa performance permanente que determina uma forma de enxergar e ser percebido no mundo: ser um *viado de fanfarra* é substancialmente um reivindicante de existência política.

Então, esta cena montada tendo como marca certa transgressão dos estereótipos de gênero no ato artístico é entendida como o ápice da *fechação*, pois esta montagem está permeada de repertórios culturais que fazem a transgressão condescendida em face da atmosfera da antiestrutura social. Esta foi, então, a premissa motriz que incentivou a pesquisa: a suspensão das opressões vivenciadas no cotidiano de pessoas subalternas para a exaltação durante eventos espetaculares de rua – algo já trabalhado por autores brasileiros, como Lélia González (1984), quando elabora as faces espelhadas do racismo no reflexo degradante entre a doméstica oprimida no cotidiano e a mulata contemplada no carnaval, e por Roberto DaMatta (1979), com os efeitos de uma suposta equivalência das condições simbólicas nas ordens estruturais de desigualdade que acontecem no carnaval.

Situando-me como sujeito ativo e atravessado por essas produções culturais, já demasiadamente relatadas durante todo curso do trabalho. Faço parte deste contexto artístico de Salvador. A maioria dos meus amigos são *viados de fanfarra*, *drag queens* ou ativistas sociais e frequentamos os mesmos circuitos da geografia social soteropolitana. Por sua vez, este campo atravessa gerações, sendo reconfigurado por influência do mercado comercial, recebe grande influência religiosa e cívica e e, portanto, híbridos, formado por significantes históricos diversos, que compõem a complexidade cultural baiana.

Entender o processo da *fechação* enquanto ato político de insurgência *queer* e negra em Salvador a partir do ponto de vista antropológico de um pesquisador “em comum” é uma clivagem nos demais estudos de gênero, sexualidade e raça, pois advém do empreendimento interpretativo de uma nova rede de sociabilidade que agora, orientado pelos estudos críticos decoloniais, não fala “de” ou “sobre”, como reforça a tradicional ética de alteridade do trabalho antropológico, mas “com” os sujeitos. E em muitos casos correndo o risco de até falar “por” eles.

Seria então uma justa precisão evidenciar que esta etnografia é inspirada e adota como objeto de estudo a semântica política de resistência e, portanto, a *fechação*. Vide o ponto que faço questão de enunciar que assim como os *viados de fanfarra fecham* nos

eventos cívicos e populares, e as drag queens montam esta cena transformista de vida gay noturna no Centro de Salvador, eu também me componho como parte integrante, não a desenvolvendo em seu estado “propriamente dito”, apoteótico, com as fanfarras do território da *fechação* ou fazendo shows nos bares *gays*, mas escrevendo, teorizando, etnografando a *cena quente*. Condição que me faz não menos ou mais político, mas diferente em relação à defesa de que essas produções culturais e artísticas são efeitos dramáticos e metafóricos da luta de libertação dos subalternos.

3.12 A cena quente

Nos quase dois anos que frequentei sistematicamente os bares Marujo e Carmén, entre as idas e vindas da flexibilização do isolamento social, os interlocutores sempre se referiam nos palcos e nas conversas que tínhamos sobre a “cena quente” do centro, em que muito Salvador se destaca, comparando-se ao que acontece em São Paulo ou Rio de Janeiro. São Paulo, principalmente nos Largo do Arouche e Rua Augusta, é um espaço onde fervilham programações que envolvem tanto o consumo cultural *guetificado*, quanto espaços de socialização clandestina (SIMÕES; FRANÇA; MACEDO, 2010). Muito embora alguns frequentadores sudestinos relatem nas conversas que tivemos informalmente que o centro de São Paulo não está com tanta efervescência como antes, quando oferecia opções significativas de entretenimento e sociabilidade sexual *gay*.

Por exemplo, um interlocutor que conheci nos incursos da pesquisa é jornalista-pesquisador e referência no estilo narrativo de *storytelling*, escreve desde muito cedo sobre cenários e personagens alternativos à cena paulistana, configurados em contextos de agência emancipatórias ou caricaturais que ilustram em parte o que há de distorcido ou contraditório nas formas singulares de vida subalterna. Frequentador assíduo da noite *gay* paulistana e entusiasta desta pesquisa, relata que os aplicativos de interação sexual e relacionamentos (DE OLIVEIRA PARANHOS; DE SOUZA NERY, 2020) são os responsáveis por essa mudança comportamental nas vivências urbanas, pois dão alternativa quase que unicamente digital à sociabilidade *gay* no conforto (ou não tanto) dos seus lares, e não mais o improvisado relacional, e a imprevisibilidade que a noite até então tinha oferecido.

Antes, íamos no Arouche, na Augusta, muita coisa acontecendo, das mais improváveis ao mais habitual, como shows das melhores *drags* e bares hiperquentes e tal. Hoje parece que os aplicativos fazem que nós [homossexuais] prefiramos ficar em casa, troca quase mecânica de sexo e afeto e com o

mínimo de fruição de arte marginal e tal. Eu acho que esse neoliberalismo tem individualizado tanto nossa vida que transar deixou de ser um ato prazer da relação com o outro e passou a ser um protocolo. Não sei. Devido à insegurança, também. Enfim (informação verbal)⁶³.

Atualmente estes espaços são frequentados por uma gama de públicos que não necessariamente estejam se refugiando dos convencionais centros para viver prática sexual com relativa liberdade, mas são curiosos ou adeptos a frequentar novas opções e lazer que diferenciam dos convencionais, transformando estes territórios protetivos em pontos comerciais de cultura alternativa e exibicionismos de uma vida cotidiana invisível, porém vibrante e permeada de uma cartografia moral que tem passado ao longo dos anos por intensas ressignificações e novos arranjos socioespaciais, que perpassam desde a preponderante presença de homens *gays* (enquanto categoria transcultural) até a presença de outras ordens no arcabouço das mais novas reivindicantes das identidades sexuais e gênero (GREEN, 1999), como as vanguardistas travestis que já se apropriavam do centros da cidade para prostituição, até as leituras artísticas de intérpretes de *drags* não-binárias na cena (como o caso da *drag* barbada Dandara, integrante do Coletivo de Drags Bonecas Pretas)⁶⁴.

A etnocenologia sendo um estudo que “se inspira num uso grego que sugere a dimensão orgânica da atividade simbólica” (PRADIER, 1996, p. 21) tem um valor agregado de mote compositor para toda uma esfera artística de contradições sociais do Centro de Salvador. A “performatividade” ou “performance” sendo uma atmosfera ou prática onde se desempenha artificialmente as demandas concretas do mundo vivido, a cena torna-se esta visualidade provisória e, portanto, um abrigo moldável às circunstâncias das determinações estruturais num determinado espaço ou lugar. Quando um interlocutor constantemente afirma a “cena quente” refere-se não apenas aos artistas do palco de ambos os bares e os grupos artísticos que levam o discurso do enfrentamento às opressões, mas também a uma série de ambiguidades desafiadoras ao próprio ato de sobrevivência destas condições de vida. Demonstro.

É tudo muito difícil, mas prazeroso. Tento fazer minha parte, fazendo a minha arte, mas fazendo meu sustento e também fazendo acontecer... um espaço de vida *gay* no Centro de Salvador para que a arte *drag* tenha um ponto de encontro, sabe? Mesmo que todas as dificuldades entre as meninas,

⁶³ Conversa sobre a pesquisa no Bar Mocaminho no Dois de Julho em novembro de 2022.

⁶⁴ Sobre uma nova cena da cultura LGBT negra paulistana ver RIBEIRO, Bruno Nzinga. *Afronta, vai, se movimenta! uma etnografia da cena preta LGBT da cidade de São Paulo*. 2021. Tese de Doutorado.

os concorrentes, a violência da cidade, a pandemia que foi um choque para todos nós, o desemprego, as dívidas e as brigas da política. [você] Sabe! [Suspira] Toda esta “cena quente” [ênfase da voz] faz que sejamos o que somos agora. Não sei amanhã” (*Informação verbal*)⁶⁵.

O fazer dito pelo interlocutor está impregnado na etimologia da palavra *performance*, que na tradução vernácula é precedida pelo prefixo “per”, tendo o termo “experiência” relação com perigo ou risco (TURNER, 1982), já “performance” refere-se ao francês *parfournir*, “completar”, “realizar totalmente” (TURNER, 1982). Então, O’rarah e os demais agentes desta “cena quente” que compõem este ambíguo tecido da vida subalterna artística de Salvador estão “por realizar ou por completar” uma rede de significados particulares e que são, ao mesmo tempo, reverberações das agências destes sujeitos frente às desigualdades e contradições urbanas.

Este mesmo nos remonta a uma variação temporal de quem faz e quando faz para quando fazer. É um constante temporal fazer que o centro seja um espaço configurado num lugar de resistência e sociabilidade por um grupo de artistas que ao criar iniciativas empreendedoras de sustento, também organizam um instrumento de concentração e resistência que não está imune às inerentes contradições do capitalismo. Esta comercialização dos símbolos entre o desejo e arte expressos na prática do fazer do espaço urbano e a ambiguidade da frequência de signos que mudam sentido, variando, assim, o “dia” da “noite”.

A efemeridade da “cena”, como vitrine esporádica da *performance*, também é percebida no Território da *Fechação*, quando o espaço se torna lugar de encontro para ver os *viados de fanfarra* se apresentarem, acionando os signos da *fechação*, elemento comuns e identificadores deste mesmo lugar de um grupo de pessoas marcadas pela diferença. Esta pretensão à prática faz que a cena fugaz e, ao mesmo tempo constante, configure este território simbólico eminente de espetaculares dramas sociais.

Por isso, a ideia de “cena” como esta visualidade lúdica que ilustra a gama de significados contraditórios do campo é pertinente ao trabalho na medida que seu sentido, apontado na ênfase ao descrever o lugar, é adensado pela efervescência que qualifica esta montagem simbólica como o oposto ao que é frígido: quente. Quente porque acontece agora na constância das urgentes demandas de sobrevivência material,

⁶⁵Entrevista realizada em agosto de 2022. Casa do intérprete de O’rarah.

seja porque é robusta a sua diversificada alternativa artística ou permeada de conflitos, interesses e agências significativamente implicadas nas relações comunitárias.

Outra ativista lésbica, junto com sua companheira e em sociedade artística com O'arah, abriu há cerca de sete anos outro bar também na Rua Carlos Gomes. Com a proposta de ser uma terceira opção de lazer *gay* no circuito do centro, o bar foi obrigado a fechar suas portas quando consecutivos ataques e depredações começaram a ser quase rotina nos shows noturnos do centro⁶⁶. A história do fechamento do terceiro bar inicia-se quando um homem descontrolado entrou no estabelecimento da proprietária, agredindo artistas e frequentadores do local. Este episódio causou grande alvoroço na mídia ativista local, por inicialmente se configurar em atos provocados por homofobia.

A alegação era o incômodo sonoro causado pelos shows no bar que os vizinhos sentiram. Caso fosse, seria um problema facilmente resolvido a partir de rodadas de conversas e negociações. Não ocorreram. No entanto, a frequência de sujeitos “indisciplinados” e uma arte subalterna causou mais ondas de intolerância e veio, após quatorze ataques ao longo de oito meses, fechar as portas. A proprietária alegou que embora fossem vítimas, tornaram-se réus no processo judicial, e a reforma acústica da casa era inviável no tempo estipulado pela Justiça Baiana. Mais um bar *gay* fechado da Rua Carlos Gomes.

Há controvérsias entre alguns dos frequentadores da noite quando revivo a memória destes episódios. Um interlocutor dos mais antigos frequentadores da Rua Carlos Gomes, homossexual assumido, quarenta e cinco anos, professor e cabelereiro, relata, numa das conversas, sentados na mesa do Marujo, que muita confusão poderia ser evitada, caso houvesse “viados que levassem mais a sério as coisas” (relato do informante). Uma forma das negociações dos agentes violados com seus violadores que possam, então, manter algum tipo de consenso das práticas morais e artísticas envolvidas neste campo. A partir desse relato, venho percebendo que há uma disposição tênue entre o que é moral e artificial nas contradições políticas entre a própria comunidade.

⁶⁶ Ver matéria de Surenã Dias para o Observatório G do UOL, intitulada “Bar LGBTQ+ de Salvador fecha as portas após sofrer 14 ataques homofóbicos”. Disp: <<https://observatoriog.bol.uol.com.br/noticias/bar-lgbt-de-salvador-fecha-as-portas-apos-sofrer-14-ataques-homofobicos>>. Acessado em 23 de novembro de 2021.

A homofobia, embora seja um consenso de dez em cada dez pessoas “LGBTI+” entrevistadas com quem convivo, ela não é considerada por muitos como um fator essencial de crises e violências. Grande parte tem isso impregnado no imaginário devido a um repertório moral que conforma suas vivências no âmbito da clandestinidade moderada. Ou seja, enquanto a revolução sexual (PRECIADO, 2016) emerge da vital responsabilidade de repensar modelos e ordens sociais oriundas dos discursos e práticas sexuais adquiridas entre o público e privado, alguns artistas e frequentadores da noite querem ou conformam-se em se estabelecer nestes espaços alternativos para usufruir das suas condições ou, até mesmo, reincorporá-las na montagem artística de uma transgressão de gênero. Como numa fuga temporária e consentida, uma “montação” (VENCATO, 2002) de caráter próprio, prezado de muita subordinação à ordem.

Demonstro isso na fala de Spilberg, que colide diretamente com a semântica da *fechação*.

Eu não faço *viadagem*. Esculhambação. Eu não sei *fechar*. A minha força tá no diálogo. Eu sou um artista. Eu faço show. Agora, sentar no colo de um, sentar no colo de outro [...]. Sou ator transformista. Minhas inspirações são as vedetes, e na Shirley Bessey. Você não conhece? Ave Maria! Shirley Bessey, Bárbara Streisand, Donna Summer, Diana Ross, aí vem Shirley Bessey, [...] Para mim, parou em Ana Carolina [informação verbal]⁶⁷.

É interessante esta afirmação aparentemente contraditória de Spilberg, mas muito coerente se levarmos em consideração o imperativo assimilacionista às normas de respeitabilidade. Spilberg é a personagem de um ator transformista com uma formação familiar convencional, e que precisou sair muito cedo da casa dos pais para buscar sua emancipação financeira e, então, exercitar sua arte. A impregnação de estigmas de “promiscuidade” ou “vadiagem” são estratégias clássicas para recriminar todo e qualquer movimento cultural que tenda a contestar determinados padrões sociais ao longo da história, e isso não é incomum na arte transformista ou cena *gay* do centro. Algo que Spilberg não suporta é ser associada à “esculhambação”, ao ponto de respeitar seu ofício que desenvolve com tanto primor e rigor.

Este demonstrativo é uma espécie de desidentificação típica entre os interlocutores, e que potencializa o conceito aglutinador da *fechação*, afinal, este episódio dramático encontra a encruzilhada semântica e política da rotulação êmica que é eminentemente ambígua no entendimento e essencialista na dimensão prática, pois ao

⁶⁷ Entrevista realizada em setembro de 2021. Casa de Spilberg. Noite.

mesmo tempo que eleva um movimento de ebulição cultural no Centro de Salvador, também faz defesa aos preceitos mais moralizantes de uma ordem social e artística.

A *fechação* é uma decorrência dos atos que marcam a contestação de agentes subalternos através de sua performance cênica espetacular, seja artística ou de posicionalidade social do sujeito num contexto territorial de disputas simbólicas e discursivas. Em determinados contextos, uma pessoa que *fecha* está representando ou negociando a inversão da ordem normativa, degenerando ou reificando determinadas grafias de gênero e sexualidade.

Ou seja, no caso dos atores transformistas mais tradicionais, cujo show é uma encenação do “eu” feminino glamoroso e contido as alíneas da ordem, e a plástica tende a não provocar ameaça a convenção normativa, ilustrando, assim, uma ação eficaz de restrito entretenimento para “senhoras da terceira idade”, percebe-se que a *fechação* é um ato ligeiramente negociado e está fora de qualquer reivindicante da cena.

Fechar, então, significaria “esculhambação”: desobediência e frontal ameaça que põe em risco a negociação dos seus serviços de arte. Ao tempo, *fechar* para um *viado de fanfarra* é conquista de respeitabilidade entre o público diverso que os espera anualmente passar pelo Largo do Rosário. Sendo assim, a *fechação* é o paradoxal exercício de vida dos *viados de fanfarra* e, logo, também dos outros artistas e sujeitos sexodiversos e racializados que, ao mesmo tempo que montam e desmontam a fisiografia do espaço (centro da cidade), também compõem e desintegram a sua simbologia (cena quente).

É um significante de *status* e prestígio entre a comunidade dos artistas e “frequentadores da noite” e adquire o extraordinário poder para reverberação de agência de resistência contra opressões e violências cotidianas. Por isso, as dualidades que emergem destes confrontos moralistas entre os interlocutores alocados nas interfaces de geração, raça, classe ou região são absolutamente naturais, mas muito ricos para anotações etnográficas. Mesmo negando fazer, Spielberg negocia o ato êmico de *fechar* o tempo todo, inerente a sua vivência enquanto artista sexo-diverso.

Eu comecei com Tia Arilma⁶⁸, que agora tem até um canal no Youtube. Naquela época [década de 80] eu fui, mas nunca pensei que iria ganhar. Eu, negro, não sabia. Mas com a minha negritude, veio o talento, a personalidade,

⁶⁸ Apresentadora do programa Parquinho e Recreio nas décadas de 70 e 80 na TV Itapoã na Bahia.

a pontualidade e o profissionalismo [...] eles vão ter que nos engolir. Até hoje. *Fechando*. Tá aí o grupo Bonecas Pretas da minha neta Ferrah Sunshine, todas minhas amigas. Só que eu não sou político. Não estou para “limar”. Aprendi com Maria Bethânia. Eu faço minha arte e deixo as pessoas pensarem. [...] Menos políticos que elas. O que elas gritam hoje, eu gritava em 1986 para conseguir um teatro para me apresentar”

A ligação entre cena social, enquanto plástica do evento crítico, e *fechação*, enquanto ato simbólico e discursivo, encadeia uma série de narrativas que montam alternativas de fabulação crítica dentro de um lócus negligenciado da política institucional, já que o noturno Centro de Salvador reserva uma caixa de pandora das ambiguidades urbanas, onde violências, desigualdades e as clandestinidades regimentam o espaço público.

Estas práticas inventivas que dão conta tanto do empreendedorismo entre os artistas LGBTI+, a sociabilidade *gay* e o circuito de lazer noturno homossexual, concentrando-se especialmente na noção de “gay moderno” e a relação com a “sociedade de consumo (SACRAMENTO, 2005), também tecem os fios de memória de um contexto marginalizado e informal da vida alternativa às lentes do mercado cultural, mas não sem os conflitos herdados desde o processo de exploração e expropriação.

A linguagem artística expressa tanto no conceito *drag* de O’rarah, na polidez de Vanusinha Trans, na estética da afromonstruosa Malayka SN, na jocosidade caricata de Gina D’Mascar, no glamour das vedetes de Bagageryer Spielberg, ou nas tendências pop atuais de Ferrah Sunshine e Tereza Skyper as vozes críticas inspiradas numa vida social de fortes embates para a sobrevivência material. Nyong’o (2018) relata sobre as performances negras que superam a necessidade de registros e encenam no “aqui-agora” acumulações de sentidos representacionais quando

reificar tais diferenças mascara precisamente aqueles aspectos da performance que são calibrados em tensão dialógica com o registro verdadeiro ou potencial. Assim, em vez de considerar o ao vivo como aquilo que desaparece, eu o abordo como aquilo que se acumula no e como o virtual (NYONG’O, 2019, p.19 [tradução minha]).

Desta forma, estes agenciamentos performativos localizados na madrugada do Centro de Salvador são sugestiva resposta ou uma elaboração reflexiva sobre as violências homofóbico-raciais vivenciadas por estes sujeitos - a camuflagem de um cotidiano produtivo, mas homogeneizantes das relações de vida.

Esta condição tem maior revelação, quando artistas *queer* e negros têm a posicionalidade de produzir arte crítica para seus iguais nos *guetos* urbanos em contramão do horário produtivo do “dia”. A ambiguidade do território simbólico central na urbanidade diurna, mas escuro no esconderijo da noite, mas “quente” nos dramas sociais nele emersos.

Pergunto a Spielberg o mesmo que havia perguntado para os interlocutores da cena: “Você se considera uma *bicha preta*?”. Esta pergunta provocativa tem o objetivo de entender quais sentidos esta afirmação que está amplamente difundida no vocabulário ativista denota à vida de outros sujeitos de campo que estão a duros anos neste ofício da arte.

Claro que sou uma *bicha preta*. Claro! Não sou como as meninas novas agora que estão fazendo seu trabalho. Minha arte não é política. Eu sou a mensagem com respeito ao público. Sou uma artista. Não preciso explicar nada. Você viu o Cabaré da Raça? Pois é. Lá tem esse tipo arte. Muito boa. Meu negócio é outro, mas só de eu estar no palco, já faço parte também. Quando a nova cena vem, já vem sabendo: comigo é diferente” [Informação verbal]⁶⁹.

A “noite quente”, portanto, nos apresentará espécie de roteiro dramático da vida e memória dos interlocutores e as memórias dos agentes que por ela passaram. Embora o trabalho se concentre no centro da cidade, aqui compreendido pela Avenida Sete de Setembro, Rua Carlos Gomes e Pelourinho, o território de símbolos por estes produzido escapa aos limites fisiógrafos e causos, cantigas, episódios e lições serão narrados por onde estes escapes se afugentaram no tecido urbano. A possibilidade de articulação entre cenas diurnas e noturnas, atuais e antigas, a compreensão de identidades transitórias e movimentos políticos e a busca na construção de fios de memórias que darão uma origem notadamente difusa a este campo vernáculo que mistura arte, cidades e desigualdades estruturantes concentra o ineditismo desta pesquisa que é construída em muitas mãos num processo dialógico entre pesquisador-nativo e pesquisados-críticos.

Mais do que a pessoa leitora, tenho a satisfação de desenvolver as teorias, conceitos e narrativas que estão se desenhando na imersão do campo na captura de um tempo de produção de vida e cultura marginalizada, detentores, por excelência, da fluidez das mudanças e clivagem entre momentos de glória e decadência. São

⁶⁹ Entrevista realizada em setembro de 2021. Casa de Spielberg. Noite.

personalidades, momentos, conflitos, ambiguidades e contradição desta “cena quente”, porém permeada de elementos cujos efeitos revelam e ilustram as operações de opressão e resistência em uma cidade que celebra a cultura negra e diversa, mas odeia seus criadores.

3.13 Uma cidadã escravizada

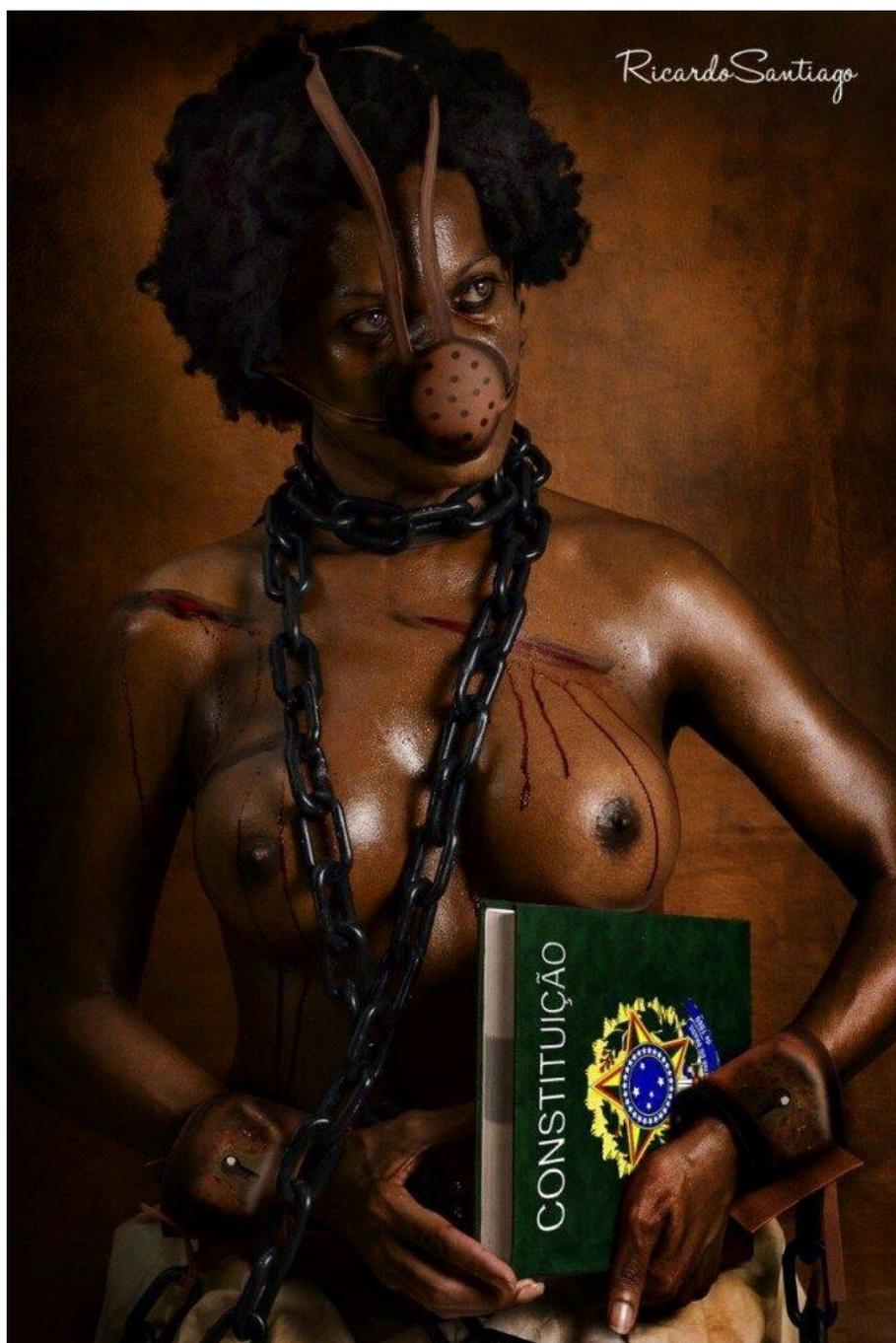


Figura 25 - Nushina Trans no Concurso Super Talento Marujo 2017. Foto: Ricardo Santiago

Vejamos a figura de Nushina Trans no Concurso Super Talento Marujo de 2017. A imagem é uma fotografia de Ricardo Santiago e representa uma mulher negra escravizada usando instrumentos análogos a correntes de aprisionamento corporal e peça para interdito de fala, embora segurando a Constituição Brasileira de 1988. A modelo é a artista transexual Vanuza Alves, Nushina Trans ou Nushina Transtornada, para os íntimos. O contexto situa-se na primeira etapa de provas do concurso⁷⁰.

Na tentativa de interpretar o conceito artístico da imagem, busco fazer uma brevíssima reflexão iconográfica inspirado na teoria crítica contemporânea a partir do conceito de “afro-fabulação” de NYONG’O (2018). Desta forma, já posso afirmar que é nítida a intenção do fotógrafo em trazer a problemática da escravidão africana no Brasil, e suas consequências na atualidade. Para tal, utiliza da metáfora visual, a fim de contradizer os pressupostos de cidadania social promulgados pela Constituição Brasileira, cem anos após a abolição da escravatura.

Embora a Carta Magna considere formalmente o direito humano fundamental a todos os cidadãos, as bases civilizatórias que fundaram o país (exploração e violência), impossibilitam à população negra o exercício de vida plena a este modelo, afinal as consequências da violência colonial são imperativas na sociedade brasileira e moldam, do ponto de vista material e simbólico, a desigualdade estrutural. Na fotografia, podemos ainda aprofundar a reflexão crítica se tomarmos a modelo transexual como este sujeito violado e, a partir da análise interseccional, atravessada pela desumanidade por subverter a performance (corpo e discurso) do gênero e o fardo da condenação do mundo antinegro.

O fotógrafo tenta, portanto, afro-fabular uma cena de distopia histórica onde passado e presente se condensam numa imagem-representação artística para criticar a forma como: apesar de abolidos, negros cidadãos continuam subservientes à dominação mercantil; apesar de livres, continuam acorrentados à dependência dos importunos históricos, mesmo lhes sendo concedida liberdade de expressão, continuam tendo suas falas cerceadas, não mais com grilhões, correntes e máscara de flandres, mas com a

⁷⁰ Imagem traz evidência a representação iconográfica da santa afro-brasileira Escrava Anastácia, cultuada pela Igreja Católica Brasileira no bairro Vaz Lobo no Rio de Janeiro. Anastácia nasceu no século XVIII na cidade de Pompéu em Minas Gerais e seu martírio insere-se numa série de crenças populares. Para saber mais, ver: Johnson, P. C. (2021). Formas e Temperamentos da “Escrava Anastácia”, Santa Afro-Brasileira. Debates Do NER. <https://doi.org/10.22456/1982-8136.120706>

invisibilidade e o boicote social. A transexualidade e o contexto de produção da imagem nos levam a crer que esta consciência crítica parte dos mais variados extratos de marginalizados, não apenas aqueles marcados pela raça e origem, mas também pela adesão política as condições sexuais.

[...] a fabulação envolve a posição filosófica, identificada por Henri Bergson, entre outros teóricos modernos, de que a irreversibilidade do fluxo de tempo é a fonte paradoxal de liberdade. A fabulação aponta à relação desconstrutiva entre história e enredo, um tópico mais frequentemente estudado na literatura do que, como tentarei aqui, na relação com a arte visual e performática” (N’YONGO, 2019, p.13 [tradução minha]).

Então, o fotógrafo e a modelo manipulam o tempo através dos dispositivos ou plataformas para o conteúdo montado ou produzido, como na imagem que não é uma mera ilustração, mas uma construção teórica da desigualdade historicamente comprovada da escravidão no devir entre passado e futuro. Ou seja, uma agência crítica dos momentos para frustrar imposição reificadas da história que insiste em lembrar do passado de violência por um índice invólucro para as relações do presente.

A foto comunica uma informação por ela mesmo denunciante da contradição hermética da integração negra na democracia brasileira. A temporalidade de um passado que, apesar de ter sido formalmente abolido, é substancialmente presente e operante não mais com as insígnias materiais que obstrui a fala e impede o caminhar, mas simbolicamente representa os estratagemas da ética ocidental de proclamar leis igualitárias a grupos que estão arraigadamente presos na história passada do tempo presente, conforme aponta João Vargas ao definir a antinegitude:

Ademais, a antinegitude é trans-histórica. Tempos históricos específicos codificam e condenam a negritude de maneiras particulares. A escravidão codifica o corpo negro como mercadoria; os direitos sociais codificam a pessoa negra como formalmente detentora de proteções, privilégios e obrigações (VARGAS, 2020, p. 22).

Este trabalho de afro-fabulação crítica muito se alinha em direção ao construído pela historiadora feminista negra Saidiya Hartman e a cena para a “fabulação especulativa”, proposta pela teórica dos estudos feministas Donna Haraway. A representação do passado escravocrata na imagem tece nossas teorias afro-fabulativas de anti-negritude, mas também incorpora uma fabulação deleuziana à medida que a escrava “representada” é fruto de uma consciência artística de Nusingha Trans para um concurso de talentos “gays” no contexto de marginalização cultural no Centro de

Salvador, confrontando, assim, a ideia de produção artística apenas em ambientes formais de fomento e hábito do espetáculo, como teatros e museus.

A vida de Nusinha é uma fabulosidade em meio à arte e ao trabalho do sustento, evidenciando o paradoxo dos termos de uma ordem social anti-negra e anti-diversa, ela nos dá uma visão de “relacionalidade” – uma “fabulacionalidade” – na qual outro mundo não é apenas possível, como é virtualmente presente, assim evidenciado na vida de artistas e frequentadores da noite soteropolitana. Fabulo e, apesar do mundo, logo existo.

4. ATO III – A ZONA MORAL DA CENA QUENTE

Marcelo de Troi (2021) em sua tese de doutorado intitulada “Salvador Cidade Movente: Corpos Dissidentes, Mobilidades e Direito à Cidade” traz em perspectiva multidisciplinar um exímio estudo sobre o processo histórico de consolidação urbanística de Salvador a partir da ocupação de corpos úteis, mas desprestigiados na esfera civilizatória colonial, como negros, indígenas, mulheres, pobres e, principalmente, dissidentes sexuais e de gênero nos registros históricos e bibliográficos da presença fundamental destes agentes do urbano para a “fabricação da cidade”.

A pesquisa examina a história móvel-urbanística de Salvador desde o estabelecimento da primeira organização moderna com a Vila Velha, um vilarejo com cerca de 100 casas no século XVI (onde hoje encontram-se os atuais bairros da Barra e Graça), até os atuais investimentos financeiros na construção da ponte Salvador-Itaparica, um dos principais problemas de mobilidade urbana na região entre Salvador, as ilhas do entorno e o Recôncavo da Bahia.

A tese perpassa as fases de Salvador como uma zona marítima-portuária estratégica do ponto de vista comercial para o escambo (troca de mercadorias sem uso de dinheiro), depois será substituída pela cultura açucareira, forte marca econômica da região até o século XIX, e também enquanto um dos principais entrepostos comerciais da “mercadoria” escrava das Américas, fazendo de Salvador a cidade mais importante da colônia portuguesa, até seu declínio geopolítico com a transferência da capital do país independente para o Rio de Janeiro em 1763.

Estes períodos econômicos são analisados em consonância às provocações deste no tecido urbano e social de Salvador. Uma cidade fundada que cresceu em torno de grandes ambiguidades e desafios urbanos e com sistemáticos mecanismos de controles de corpos indesejáveis poluidores do fluxo e da imagem. Toda esta política urbana fora predominantemente gestada e gerida pela Igreja Católica no pujante período de riqueza colonial e, contraditoriamente, também da moralidade deturpada, disputada entre público e privado para o acesso e usufruto da rua. Este espaço excepcionalmente heterodoxo da vida sexual na modernidade.

Elemento central para a compreensão dos paradoxos urbanos, o Centro Antigo de Salvador (CAS), região que durante os primeiros séculos da cidade era sinônimo da própria Salvador ou Baía de Todos-os-Santos, ganha visibilidade de análise. O autor tenta compatibilizar as permanências paradigmáticas dos hábitos socioculturais com as causas e efeitos que delas procedem, ponto de vista do estabelecimento da cidade e seus contextos e ocupações úteis ao longo da história.

O CAS é compreendido sob diversas facetas: sociais, urbanas, culturais e econômicas. Do ponto de vista sociocultural, é uma zona de ocupação econômica mista, entre variados empreendimentos comerciais contrastando com as ruínas de um passado de apogeu econômico e que, por sua vez, são esporadicamente aproveitados, seja por políticas públicas ou iniciativas comunitárias. Também é nesta zona onde se encontra o “Pelourinho”, região que nas últimas décadas, em diferentes declives de investimento, foi o palco de uma reintegração estética para história imaginada de elementos da “baianidade”, difundidos mundialmente como paisagem. Fenômeno que adequadamente Pinho (1998) denomina de “ideia de Bahia”.

Do ponto de vista urbano-populacional, o CAS é um dos maiores sítios patrimoniais da América Latina e compila cerca de 77.721 habitantes, segundo dados oficiais do Estado produzidos e analisados de 2010 a 2013⁷¹. Estes mesmos dados apresentam a zona habitada por 54,99% de mulheres e 18,5% de pessoas maiores de 60 anos. 79,1% se consideram baianos. 70,49% se declaram negros, apesar do percentual de brancos ser o maior se comparado por toda a Salvador (18,90%). Apenas 3,9% têm nível superior e 47,1% sem instrução educacional.

A zona é composta por diversos bairros e, dentro deles, diversas localidades, com diversificados marcadores sócio-ocupacionais, que vão desde pontos de concentração de equipamentos turísticos, comerciais, instituições públicas, espaços de shows, casarios históricos e, principalmente, pontos abandonados e ruínas. São esses bairros o Centro Histórico (compreendendo Pelourinho e Praça Municipal), Santo Antônio Além do Carmo, Bairro do Comércio, Barris, Tororó, Nazaré, Saúde, Barbalho, Lapinha e Macaúbas com a fronteira de Baixa de Quinta. Outro bairro que compõe o

⁷¹ Dados populacionais do último sendo do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) realizados em 2010 e analisados pelo Superintendência de Estudos Econômicos e Sociais da Bahia (SEI) em 2013.

CAS é o Centro constituído por parte da Avenida Sete de Setembro, Rua Carlos Gomes, Praça da Piedade e Dois de Julho, os locais onde localizam-se, por excelência, nosso campo de pesquisa.

Sabe-se que ao decorrer de todo esse processo de desenvolvimento da cidade, diversidade de corpos e modos de vida vão se impondo, apropriando e negociando sua ocupação e, muitas vezes, estes transitórios migratórios multiculturais acabam configurando a geografia urbana.

A história das cidades ao longo dos séculos trata justamente da história de corpos que não se adequaram aos paradigmas. São esses “exilados no Paraíso”, nas palavras de Richard Sennett, que vão sustentar a resistência à dominação dos grupos que atingiram a hegemonia social (DE TROI, p.45, 2021).

Embora a historiografia colonial tenha aderido a pactos para mitigar a faceta caótica da formação das primeiras grandes cidades no Brasil, a presença destes corpos e práticas desobedientes são constantemente observadas em fontes históricas e nos trabalhos de pesquisadores no âmbito da Antropologia (MOTT, 2010; SANTOS, 1997) e que, de certo modo, explica origens de tradições urbanas que até hoje perduram. Essas tradições se manifestam na contemporaneidade a partir de um conjunto de paradigmas presentes nas diversas experiências sociais, desde o âmbito da “psiquê” humana, organicidade dos movimentos políticos aos diversos modelos de gerências estatais.

A vivência cultural no centro da cidade é uma destas manifestações que ainda sofre influência de uma gerência urbana de omissão e apagamento, vide os inúmeros casarios que estão se arruinando na área, a sensação de violência crescente e o desaproveitamento do centro da cidade fora do horário comercial. Esta vivência cultural forjada a partir das estratégias de ocupação urbana de *gays* e *travestis* para adquirirem a libertação proporcionada por uma vida metropolitana, exilando-se de suas localidades rurais e interioranas de origem⁷².

Além disso, considerando o declínio do Centro de Salvador após a década de oitenta, com os investimentos imobiliários e comerciais esparramando-se para os novos bairros planejados da cidade, beneficiou-se um universo oculto aos olhos diurnos da sociedade conservadora, ponto de fuga noturno para a sociabilidade dissidente e

⁷² Ver os artigos FERRARI, Anderson; DE VIVEIROS BARBOSA, 2014 e FEITOSA, Cleyton; DOS SANTOS SILVA, Elder Luan; DA SILVA ZACARIAS, 2020.

racionalmente localizada, um acordo social tácito de vida proibida no escuro da madrugada, onde os mais diversificados “tipos de gente” encarnam os seus maiores prazeres.

Valendo-se especificamente entre o trecho que compete o “miolo” da Rua Carlos Gomes, onde localizam-se bares *gays* como o tradicional Marujo e o Carmén, é neste local o ponto de maior efervescência cultural organizada para este fim. Há também outros pontos de comércio sexual neste trecho da cidade, baratos bordeis, algumas “vendas”, pequenos pontos informais que comercializam essencialmente bebidas e cigarros, além da presença cativa de vendedores ambulantes. Há uma vida não muito dita no imaginário urbano de Salvador no centro noturno, onde “putas, ladrões e viados” cooperam em diversão.

A partir das vinte horas da noite, o “breu” já começa a dominar o Centro de Salvador. Durante o trabalho de campo e os quase dois anos que frequentei os bares desta região para realizar a pesquisa, a aparente monotonia das ruas dava o tom do lugar. As lâmpadas amareladas das avenidas e os poucos transeuntes que passavam me causavam certo temor. Moradores de rua, que faziam questão dos cumprimentos, e alguns “maloqueiros”, compunham o repertório dos meus medos mais íntimos e, por sua vez, um dilema ético que pessoalmente me afetava muito, por ser um jovem de interior, morando pela primeira vez numa capital e, mesmo sendo ativista social, era a primeira vez que vivenciava de fato as ambiguidades da violência urbana.

Logo na primeira semana que me mudei para o Bairro Dois de Julho, em pleno sol de um domingo à tarde, na Praça da Piedade, fui assaltado por um grupo de jovens e, dentre eles, estava uma garota transexual. Após o ocorrido, traumático, fui acolhido pelos comerciantes e moradores do local que, indignados, disseram que conheciam os infratores; iriam pedir meus pertences de volta e garantir minha segurança.

As saídas à noite do meu pequeno apartamento alugado para o Marujo ou Carmén eram sempre um desafio melindroso a ser quebrado. Encontrei algumas estratégias, como por exemplo, me afeiçoar ao diálogo com os “moradores de rua” e buscar aproximação diárias com os vizinhos mais antigos. Os primeiros, por sua vez, gravavam minha fisionomia e impediam que eventuais incidentes acontecessem. Assim, me posicionava frente ao campo da noite de Salvador e foi com todos esses medos e

descobertas que vivenciei um dos períodos mais enriquecedores do meu inicial incurso como etnógrafo.

A Rua Carlos Gomes é uma extensão a se perder de vista. Com prédios cuja arquitetura mescla neoclássicos e modernos. Os apartamentos mais elevados são residenciais e os térreos são tomados predominantemente por pontos comerciais das mais diversas tipologias. Lanchonetes, lojas de utensílios domésticos, maquinários de costuras (onde há anos era uma das famosas boates *gays* da cidade), confecções, moda e tecidos, loja de artigos religiosos de matriz africana, estacionamentos e outros. Em frente à Rua do Tuiuti, onde está localizada uma sauna famosa de funcionamento diurno e discreta para as residências do entorno, está o prédio do Marujo, vizinho ao Edifício Oxalá⁷³.

Podemos dividir dois ambientes para a Rua Carlos Gomes: o ambiente do diurno e o ambiente do noturno. No diurno, como já relatado, o fluxo urbano é composto pela fervência do comércio e o noturno pela penumbra das ruas que cruzam a avenida, muito diferente do qual foi outrora, conforme relatam alguns dos interlocutores de campo. A Rua Carlos Gomes, durante boa parte da década de oitenta e noventa, foi o lócus da ocupação diversa em Salvador por causa dos bares, boates e prostíbulos, hoje se faz por pontos esparsos de reminiscência desse *frenesi* e ainda com uma marcada sensação de insegurança para quem caminha pelas ruas de baixa iluminação amarelada.

Agora, com suas ruas desertas, a Carlos Gomes é identificada pelo perigo e, ainda, por ser lugar de travestis, transformistas e pessoas LGBT que frequentam o Bar Âncora do Marujo, o Bar da Rai e o Beco da Baiuca. Apesar dos lugares e bares citados serem como ilhas, abrigando pessoas LGBT, a noite da Carlos Gomes ainda é conhecida pela presença delas, pela prostituição e, agora, pelos ladrões, em referência à extensão deserta da rua (ARRUDA, 2020, p. 165).

Frequento assiduamente o Majuro, que funciona há mais de vinte anos no prédio azul em frente ao Rua Tuiuti. Sua existência é anterior a isso, inaugurado inicialmente “na cabeça da Carlos Gomes”, há quase quarenta anos. Também frequento o recente Carmén Lounge Bar, criado mais recentemente. Como meio de suscitar estas lembranças e sentimentos de pertença a uma comunidade, buscava formas, do ponto de vista metodológico, para conseguir traduzir estes elementos que não mais existem, mas

⁷³ Para conhecer a história dos prédios do centro da cidade de Salvador que foram batizados com nomes de orixás das religiões de matriz africana, ouvir o “CEP Santo PodCast”. Projeto idealizado pelo jornalista Hugo Mansur, que narra em sete episódios de áudio as particularidades baianas entre a fé e urbanismo.

que de certa forma cruzam o imaginário da cena cultural do Centro de Salvador ao longo dos anos.

Recordo-me das provocações de minha tia quando era adolescente sobre esta atmosfera clandestina, misteriosa, apoteótica e sexual que ia da Rua Carlos Gomes até o Beco da Off, outra importante boate na Barra para a cena e que hoje foi substituída pela Creperia LaBouche. Minha tia falava que lá eu iria me encontrar, mas eu ainda não havia entendido quais desencontros precisavam ser feitos para que, finalmente, chegasse hoje nesta situação de pesquisador da cena.

Me desencontrei de uma rota social muito comum na minha região, que se restringia apenas à qualificação técnica industrial ou limitado contrato de serviço comercial, para alçar ao espaço da universidade e sonhar que poderia ser um acadêmico. Todos estes desencontros, que até anos atrás eram condições aos destinos sociais de jovens na minha região, foram determinantes para minha escolha da Antropologia como esta disciplina que daria régua e compasso de análise crítica e entendimento do mundo, moldada na esfera das estruturas contornadas nas subjetividades.

A partir dessas lembranças, atravessamentos e orientação acadêmica, busquei traçar a tática de “fios de memória” que consistia, basicamente, em não estabelecer uma cronologia ou montar uma narrativa linear sobre a comparação entre passado e futuro no Centro Histórico de Salvador (especificamente o trecho que concerne as suas duas principais vias), mas desenrolar no trabalho de campo fios memoriais em cada interlocutor relevante na cena, a fim de poder “costurar” os tecidos descritivos na etnografia.

Portanto, como já defendido anteriormente, pouco importa se o passado é real ou irreal, imaginário ou constatado, o que importa é como a interpretação desta articulação entre passado e presente opera na constituição de uma comunidade de cena própria e, além disso, acionadores de determinados significantes de resistência, pertencimento, afirmação política e identitária. Os sujeitos pesquisados constroem as narrativas sobre si num tecido permeado de conflitos e contradições, inerentes às relações sociais. Podemos entender essas experiências como matéria-prima dos dramas sociais experienciados no campo através das performances culturais e seus efeitos na estrutura social cotidiana.

4.13 Comunidade entre o espaço e o lugar

Preciso retomar a discussão para o centro da cidade, especificamente no Território da *Fecharção*, espaço onde meus interlocutores se realizam e onde eu os conheci. A formação desta comunidade que se conforma circunstancialmente no lugar e período específico, observada a partir da sensibilidade antropológica, se assemelha a um tipo de “imaginação identificatória” que tem privilegiado a transgressão do aparato performativo, valendo-se de um conjunto de práticas, trânsitos e negociações ambíguas que frustram e reiteram estereótipos sexorraciais. Esta “comunidade inventada”, porém, materialmente existente, é montada por um significante comum: a *fecharção*; que por sua vez condiciona papéis sociais absolutamente dramáticos nos processos de subjetivação destes sujeitos⁷⁴.

Por isso, defendo que o conceito mais apropriado para entender este e os demais grupos estudados na cena afro *queer* circulantes das margens aos centros soteropolitanos é “comunidades imaginadas”, compreensão adotada dos estudos sobre construção de imaginários nacionalistas, pois dá conta das contradições e assimetrias das identidades em perspectiva. Afinal, é imaginada porque “independentemente da desigualdade e da exploração efetiva que possam existir dentro dela, a nação sempre é concebida como uma profunda camaradagem horizontal” (ANDERSON, 2008, p. 34).

Os grupos estudados apresentados são potencialmente agrupados, refletidamente ou não, por categorias sociais e agências performáticas, sincronicamente diversificadas na medida de seus projetos individuais ou coletivo. Este dilema apresenta a ambiguidade política destes sujeitos que se apropriam de pautas coletivas para galgar sonhos individuais de emancipação. Por isso, o ato de “assumir-se” *viado de fanfarra*, seja sob forma de linguagem verbal ou corporal, é a assinatura de um *script* dramático social. Dizer, praticar e ter orgulho de ser “é o que se é” causa uma reviravolta na vida social e cotidiana, há alguns anos esta afirmação vinha precedida de sofrimento, subordinação e êxodo dos lugares de origem.

⁷⁴ Em dado momento da conversa com os *viados de fanfarra* começamos a falar das intrigas dentro do movimento de bandas e fanfarras e as disputas dos célebres balizadores. Um interlocutor diz que apesar de se sentir fora e dentro ao mesmo tempo de sua “comunidade”, pois almeja outros projetos na vida, como sua formação superior e carreira profissional na saúde, sente orgulho de ser reconhecido como balizador e até mesmo *viado de fanfarra*. Ele também reclama da invisibilização na mídia o preconceito enfrentado nas instituições escolares. Finaliza dizendo que “*fechar é meu país*”.

A expressão imaginativa tem endereço e acontece num perímetro do Largo do Rosário, onde meus interlocutores estão hospedados durante o curso desta experiência de campo. Esse espaço torna-se referência para uma memória compartilhada de comunidade absolvida como movimento social não formalizado. Esse mapa de significados, portanto, nos faz perceber um território que produz territorialidades: efêmeras, fugazes, momentâneas e facilmente acionada a fios de memória diversos que se cruzam em códigos da diferença apropriados pela resistência cultural ao longo da história.

A categoria “território” não é nitidamente incorporada no contexto etnográfico a partir da terminologia da geografia populacional, mas do universo semântico das intersubjetividades vivenciadas em socioespaços artificialmente construídos ou efemeramente montados para atender determinadas demandas culturais. O espaço útil da Avenida Sete de Setembro torna-se um “outro lugar” durante o cortejo cívico e na vida noturna do Centro de Salvador.

A territorialidade não é o resultado de um espaço fisiográfico fixamente estabelecido, é um ente-produto de todas as transitoriedades culturais que determinados lugares sofrem a partir da frequente ocupação de sujeitos de variados extratos sociais. Assim, configura-se o Território da *Fecharção* com toda sua carga de memória afetiva e referência de um evento que, evidentemente, marca a geografia do lugar. Este é um exemplo das manifestações do evento-território, conceito absolutamente transitório que é facilmente aplicado no entendimento empírico do objeto de estudado.

Nas entrevistas e nas memórias sobre o Cortejo Cívico de Dois de Julho, o Largo do Rosário é um polo acionador de memórias de apoteose e violência, assim como também é um lugar de disputas de narrativas na busca de um mito fundacional. Na entrevista do produtor cultural e um dos diretores do documentário “Balizando Dois de Julho”, ele atribui a si próprio a origem da montagem daquele território.

Segundo o interlocutor, há mais de vinte anos, ele e mais alguns amigos estavam tomando uma cerveja no trecho durante o cortejo cívico e à medida que as fanfarras iriam se apresentando, ele percebeu a presença de muitos “gays” balizadores e começou certo entusiasmo. Muito acessível à mesa (e coincidentemente) havia uma bandeira LGBTI+, da qual hasteou na ponta dos dedos, a balançando freneticamente. As pessoas

que assistiam o cortejo ou transitavam no fluxo do evento, (magicamente) começaram a se aglutinar em torno da mesa dele e dos amigos, dentre eles, o falecido Ângelo Barroso (*in memorian*), a *drag queen* Lilith, muito conhecida no centro da cidade. Em poucos minutos, o espaço estava tomado de pessoas diversas, entre gays, lésbicas, travestis e alternativos. Todos os anos o ritual se mantinha e rapidamente o lugar passou a ser considerado como o ponto de encontro dos LGBTI+ durante os festejos da independência da Bahia.

Não é meu interesse verificar se a história seja verídica ou não. Não cabe a mim, enquanto etnógrafo, ir em busca de mito original das coisas, mas sim analisar toda essa rede de significados confeccionada pelos interlocutores. Afinal, toda essa memória propositalmente enviesada é fruto de um fascínio pelo espetáculo e a tentativa de atribuir a si mesmo certa contribuição ao movimento ou, até mesmo, parte da necessidade de responder a gênese da expressão cultural para conformar a inquietude da curiosidade.

No entanto, este relato é que frontalmente diverge da narrativa colocada *pelos viados de fanfarra*, por exemplo, que apresentam outras versões de um suposto início do Território da *Fechação*, revela a disputa pela glória em torno de um bem imaterial de resistência diversa na cidade. A todos pertencem, a todos cruzam e a todos a atravessam. A forma contingencial de pertencimento ao lugar, entre origem, fluidez e atualidade. A relevância disso está no significado adquirido da celebração da vida negra e dissidente no Centro de Salvador que tem sua pujança defendida pela geração da qual pertence. Para mim, o surgimento da *fechação* foi agora, para outros foi antes e dos próximos será depois.

O consumo no lugar é a utilidade comum entre o meio. E não apenas a fresta dos bares LGBTI+ que já passaram pelo centro, mas também no comércio noturno, quase clandestino, que circunstanciam os ínfimos cachês das *drags*, as poucas garotas de programa que ainda trabalham nos minúsculos bordeis de pouco luxo, dos trabalhadores ambulantes que em seu tabuleiro nas esquinas vendem cigarros e balas a preços triplicados, os garis que fazem samba e flertam com os *gays* nas porta das casas de shows enquanto coletam o lixo, os catadores que usam da calada da noite para também coletar papelão e entram timidamente nas portas das entre festas na saída de um bar a outro, pedindo um gole de bebida ou o último trago do cigarro.

Durante o dia, o evento-território da *fechação*, uma vez por ano, é o emblema da cena apoteótica no centro. Em seu entorno estão os bares repletos de pessoas sexo-diversas consumindo bebidas alcoólicas, vendedores ambulantes com guloseimas e até mesmo bandeiras e balões com as cores do arco-íris. Em maior ou menor medida, o consumo de produtos e do espaço é fator de aglutinação de pessoas na montagem desta cena. A paisagem consumida está na subordinação do capitalismo da informalidade. Esta é atravessada tanto na vida dos interlocutores que alguns falam das poucas oportunidades de trabalho sempre veem acompanhadas de certo estigma social, quanto estes vendedores ambulantes e outros trabalhadores informais que se apresentam como personagens coadjuvantes da cena.

4.14 A penumbra à luz na pandemia

Reinaldo Brito, Ícaro Querino e Hilda Furação são as estrelas de um dia nublado e vazio na Avenida Sete de Setembro em pleno Dois de julho de dois mil e vinte um. A pandemia do novo coronavírus não deixou que as multidões *queers* (PRECIADO, 2011) montassem o difuso território da *fechação* nos festejos cívicos e populares da Independência da Bahia. Nos últimos dois anos (2020 e 2021) não houve espacates, brilhos, paetês, purpurinas, plumas e as bandas escolares e profissionais entoando as adaptações percussivas clássicas das músicas pop. Sinto falta das *churrias*, oriundas das aglomerações dos *viadeiros* e demais signos que configuram a montagem de um território de resistência celebrativa. No entanto, lá estavam três estrelas desta cena, demarcando outro espaço cognitivo e emocional da memória no vazio Largo do Rosário.

Reinaldo Brito, o balizador mais premiado da história, atravessou a Baía de Todos-os-Santos e veio de Itaparica para o encontro. Ícaro Querino, foi o primeiro a chegar vindo do Subúrbio Ferroviário de Salvador. E Hilda Furação praticamente não chegou, ela materializou sua energia que já é naturalmente presente no centro da cidade. Moradora antiga do Centro Histórico, mantém fortes laços comunitários com este lugar. Dando todo o apoio logístico e registrando cada momento do encontro, estava um portal de mídia cultural.

Na minha incursão mágica pelos cortejos cívicos, pude interpretar uma cena cultural pouco conhecida e que revela muito sobre práticas e significantes de sujeitos que produzem arte em meio ao caos da violência antinegro e da precária situação dos sistemas educacionais baianos. Fiz parte de fanfarra como músico na adolescência e a performance dos *viados de fanfarra* sempre me foi atravessada, ora como uma determinação de meus amigos *gays* que exigiam um manifesto público de minha homossexualidade, seja pelo encantamento que tinha sobre o compacto artístico que meu medo e vergonha me impossibilitaram de executar.

Anos se passaram e já com formação acadêmica nas Ciências Humanas, só me restava a etnografia como alternativa para viver propriamente esta cena e, principalmente, explicar teoricamente os enclaves representacionais que envolvem negociação e espetacularização de estigmas estrategicamente revertidos em glória. Em defesa da *fechação* desenvolvi a pesquisa a duras penas epistemológicas, pois enxergava naquele fenômeno não apenas um artesanato decorativo ou particularista da Bahia, mas um paradigma imbuído de potência analítica-explicativa de certa resistência subalterna, emergida das demandas de um tempo-espaço marcado por violências estruturantes. Após o contínuo deste meu incursão, resolvi fixar residência no Centro de Salvador e seguir com minha labuta por mais expressões desta cena performática que ainda muito me inquieta.

Até então, havia vivenciado a atmosfera soteropolitana apenas em eventos esporádicos como carnavais, atividades acadêmicas, shows diversos e compras. Na ocasião me hospedava na casa de uma amiga no bairro de Águas Claras, local muito longe do centro. Com o doutorado, desloquei-me ao centro, passando pela Ladeira da Fonte, Barris e, enfim, o bairro Dois de Julho, na Rua Areal de Cima, num prédio antigo chamado Edifício Calábria. Muitas histórias e pessoas importantes para mim passaram por esses corredores de dez andares e apartamentos de vista deslumbrante para a Baía sem “h”. Vida política efervescida, bares e pessoas com estilos de vida totalmente diversos compunham esta atmosfera. A violência também. “A dinâmica do centro é complicada”, me alertou um amigo à época. Desde então, aprendi esta tal dinâmica e passei a frequentar sistematicamente os bares da Carlos Gomes e me aproximar cada vez mais de ativistas e talentos da noite soteropolitana. Noite essa da qual, nas palavras de meu orientador “não resta nem a mais pálida sombra do que foi um dia”.

O bairro Dois de Julho fica no centro da cidade, conhecido por toda a Salvador como um dos mais boêmios da cidade. Aqui já passaram quase todos os artistas da Bahia entre os estabelecimentos La Fontana, a primeira pizzaria da Bahia, a churrascaria o Braseiro, as boates Anjo Azul, Clock, Number One, Oásis Bar, Clube do Rato, Cinema Capri, Hotel Paraíso, Pastelaria Moderna, Clube Fantoches da Euterpe, Ginásio Ipiranga e restaurante Porto do Moreira. A maioria destes alcançaram seu apogeu em meados do século XX. O bairro fica na esquina das duas principais vias de acesso ao centro histórico e comercial: Rua Carlos Gomes e Avenida Sete de Setembro.

Nessa antropologia urbana muito já foi produzido sobre o bairro, destacando aqui o dossiê organizado por Urpi Montoya Uriarte (2017) intitulada “Avenida Sete: Antropologia e Urbanismo no Centro de Salvador”, reunindo uma série de artigos sobre os mais diversificados aspectos do campo, desde o trabalho sobre os transeuntes da Avenida Sete à mescla de aspectos do cotidiano, trabalho e precariedade social do espaço (MONTROYA URIARTE; CARVALHO, 2014). Além desse, há o artigo sobre as partes poligonais que compõem o Centro Histórico da cidade, especificamente a Ladeira da Montanha, na perspectiva dos conflitos urbanos estruturais que envolvem dos tempos memoráveis do “fechamento” do passado e a incidência de “abertura” no presente do espaço, a partir da reivindicação criativa de seus moradores (MONTROYA URIARTE, 2022).

Então, se antes meu foco estava apenas no universo comunitário dos *viados de fanfarra*, amplio a esfera analítica para a cena do espaço territorial e que inescapavelmente os incluía. Afinal, o território da *fechação* no Largo do Rosário fica na Avenida Sete de Setembro, e é nesta simbólica geografia que todas as performances artísticas dissidentes se potencializam em espetáculo, seja no Cortejo de Dois de Julho, seja na “esfirra ambulante” da *drag queen* do “ridículo” (estilo sático do transformismo) Gina D’Mascar no Bar Mocambinho, ambiente frequentado por intelectuais e artistas baianos, nas saunas *gays* e cabines eróticas secretíssimas da Rua Tuiuti e Rua do Salete e, principalmente, no tradicional Marujo e recente Carmén da Rua Carlos Gomes.

No entanto, o infortúnio da pandemia veio a dificultar terrivelmente meus planos para a realização da pesquisa. Os espetáculos não mais aconteciam presencialmente e houve uma incrível migração para as plataformas digitais, adaptando-se à contraproducente vida remota que os cuidados sanitários nos impuseram. As estratégias

e técnicas, portanto, perpassavam por otimizar esses veículos a favor da etnografia. *Lives* quase que diárias eram realizadas. Tentava assistir todas, mas sem sucesso. Recorri a abordagens repentinas de método de coleta de dados digitais. Também sem muito sucesso. Considerava muito difícil descrever à luz de uma tela de dispositivo móvel o emaranhado simbólico com que esta pesquisa se deparava. “Então, foco nas narrativas”, recebia das primorosas orientações. Até que um dia, aceitei a pandemia não como um empecilho, mas com um desses fios a serem desencapados. A integrei na pesquisa como um dado imponderável do campo que podia me possibilitar outras formas e outros incursos.

A data cívica se aproximava e sentia que não poderia deixar escapar esse retrato histórico às narrativas saudosas dentro de um cenário que agora estava vazio. Hilda Furação era a “organizadora da *churria*” e mantinha sob sua responsabilidade não deixar obstruir a passagem dos *viadeiros* durante o trajeto e, ao mesmo tempo, aproveitava sua conduta de árbitra para também *fechar* com um bastão improvisado entre uma fanfarra e outra. Então, descrever a *fechação* rememorada sem a perspectiva da Hilda era quase um sacrilégio.

Fui atrás dela com a caderneta de campo debaixo do braço. Sabia que Hilda era uma espécie de espírito interativo suntuoso que vagava pelas ruas do Centro Histórico de Salvador. Ao menos era, nesta perspectiva que os discursos das pessoas convergiam quando perguntava onde a poderia encontrar. Então, primeiro tentei conseguir seu contato telefônico. Sem sucesso. Todos que ligavam, caíam na caixa de mensagem. Então, junto à minha caderneta, calcei o tênis e fui ao campo em busca da Furação.

No Pelourinho não foi difícil encontrar. Bastou uma nomeação breve nas praças e as pessoas foram me direcionando até seu encontro. Encontrei Hilda. Conversamos longamente. Desde o início, se mostrou totalmente interessada em contribuir com a pesquisa, mas precisara conversar com a irmã sobre a possibilidade. Ao que parece, sua tutela era a ela designada ou talvez estivesse desconfiada e tentava “me tirar de tempo”. Hilda me falava sobre sua “correria” em relação ao autossustento e, depois de alguns dias de encontros e laços de confiança estabelecidos, percebeu que meu convite poderia ser uma oportunidade de trabalho. Digo a ela que ainda não se trata de uma proposta efetiva de trabalho, mas que a visibilidade pode gerar, sim, oportunidades no futuro. O

mais importante era seu relato sobre a Largo do Rosário e sua responsabilidade enquanto organizadora da *churria*.

Hilda reclama do caráter pouco flexível que a organização do cortejo cívico, hoje sob responsabilidade da Fundação Gregório de Mattos, da Prefeitura de Salvador, vem tratando o Largo do Rosário. Diz que os policiais não a ajudam na desobstrução da passagem das fanfarras no corredor, e que o trecho só existe porque é praticamente todo gerido por ela e pelos comerciantes locais. Fala isso com muito orgulho, ao tempo que não esconde sua excitação em ter oportunidade de falar sobre isso com alguém fora do circuito ou que representasse alguma instituição. Fiquei preocupado com a expectativa que ela poderia ter sobre mim, mal sabendo que estava ali como parte da comunidade do que enquanto um representante institucional da universidade.

Hilda fala sobre o caráter multifuncional que tem. Ela trabalha em diversas frentes informais no centro da cidade, além de participar ativamente da organização de moradores do Centro Histórico. “Eu também trabalho com fanfarra, mas estou parada por causa da pandemia”, relata. As atividades criativas ou a criatividade como alternativa comum é a via profissional muito aderida por estes sujeitos neste campo e que vêm carregados de estigmas que reduzem sua capacidade. Na minha dissertação abordo o caso com os membros da Fanfarra Municipal de Cruz das Almas (FANCRUZ), que encontraram nos ofícios de aulas de dança, cenografia e produção executiva de eventos, únicas formas de trabalho na cidade de interior.

Hilda diz que é professora de artes numa escola do Centro Histórico. Às vezes se trata no masculino e outras no feminino. Nunca interpelei sobre isso. Ao menos por enquanto. Ela também é responsável por todo corpo coreográfico da fanfarra escolar e diz manter rigidez e carinho nos seus ensinamentos. No Cortejo Cívico de Dois de Julho ela organiza o trecho porque gosta. Se sente na obrigação. É quase elemento partícipe. As pessoas cobram sua presença e lá é o espaço da exuberância anual. Seu maior sonho para o trecho é que a Prefeitura de Salvador coloque um palco com jurados e passarelas para um campeonato com segurança e organização. Convido-a para o evento de rememoração deste frenesi no dia Dois de Julho no Largo do Rosário. Ela aceita e trocamos, finalmente, o novo número de telefone.

Com Reinaldo Brito e Ícaro Querino o convite veio por ligação e ligeiramente o aceito após informar que haveria cobertura jornalística para registrar na mídia digital o momento. Meus interlocutores não perdem nenhuma oportunidade de aparecer sob qualquer plataforma de mídia e sei que este é uma estratégia útil à pesquisa de campo. O portal de notícias que nos acompanhou é um empreendimento da cena cultural soteropolitana, reúne títulos públicos de reconhecimento na nossa comunidade, além de administrado por uma geração que ainda reserva lembranças da sociabilidade *gay* que sofre intensa transformação ao longo dos anos.

O administrador, sendo colaborador de campo, me ajudou na organização do espaço para o almoço, reservando com o dono de bar local uma mesa e ainda me tranquilizo quando Hilda Furação demora de chegar. “Ela atrasa, mas vem. Tenha certeza” - me disse. Naquela ocasião, era uma mão lavando a outra, afinal eu anseio por uma pesquisa de campo e o portal por uma matéria com o tema do Dois de Julho em meio aos percalços impostos pelo isolamento social. Além do mais, era um registro importante da cena, mostrando que há uma organicidade em torno das memórias vividas naquele território.

Onze horas da manhã e eu já estava de prontidão esperando os interlocutores para uma tarde repleta de lembranças, conflitos, diálogos e até uma breve apresentação à audiência improvisada. Primeiro chega o exuberante Ícaro, homem negro retinto, alto e musculoso, pernas torneadas e pelas quais não escondo uma certa atração. Depois chega Reinaldo, trazendo uma sacola enorme de adereços para a comissão coreográfica da fanfarra que coordena em Itaparica, vestindo branco, igual a Ícaro. Era sexta-feira, dia de Oxalá. Hilda chega atrasada, pedindo desculpas. Alguns frequentadores do bar no Largo do Rosário estranham aquela composição na mesa, e se mostram atentos a qualquer movimentação. Parecem perceber que algo espetacular pode acontecer na atmosfera criada por nós.

Esmiuçaremos, portanto, o Território da *Fecharção*, fazendo uma costura entre as narrativas de memória dos meus interlocutores com os eventos etnográficos que presenciei durante meus anos de pesquisa de campo na Avenida Sete de Setembro. Traço uma teorização em torno da cara e volátil categoria territorialidade presente em todo este trabalho. O território montado na fração implacável de um evento de pretensa

cívica, mas tensionado pela *viadagem* e agenciado por jovens vidas negras e *queers* politicamente ativas, seja dentro ou fora das organizações sociais.

4.15 O evento-território e a ambiguidade da memória

Já havia acordado sob sons de fogos de artifício. Esses fogos são a primeira sinalização da festividade cívica que marca o estado. No entanto, este espetáculo ainda nos reservou inédita variação, já que no corrente ano não houve a festa devido à pandemia de coronavírus. Esta orientação das pessoas evitarem as ruas não surtiu muito efeito em meados de 2021. A população tem agido de maneira naturalmente dispersa e tendendo a socializar presencialmente nos encontros do bairro onde moro. Bairro que também se chama Dois de Julho.

A Avenida Sete de Setembro é extensa e sua geografia socioespacial vai passando por intensas modificações aos locais que por ela cortam os trânsitos. A partir da larga avenida podemos cruzar os principais pontos do centro da cidade, desde a Praça Castro Alves até o Porto da Barra. No meio do caminho está a Igreja Nossa Senhora do Rosário, de estilo arquitetônico predominantemente eclético. Ao lado dela, uma rua, um beco ou uma travessa que a liga à Rua Direita da Piedade. Popularmente conhecido como Beco do Lugar Comum (nome de um antigo bar do local), Beco do Saulo (em referência a um artista do carnaval baiano porque sempre parava seu trio elétrico neste trecho durante o circuito do carnaval) ou Largo do Rosário.

Infelizmente, não se trata da descrição destes episódios já apresentados anteriormente. Se não há pessoas na rua, não há cortejo cívico. Assim, imagino que mesmo não havendo *viados*, podem existir a *viadagem*⁷⁵. Por isso, acionei a rede dos contatos de campo para que assim fosse feito. Observei a importância para a colaboração nesta ação de um portal de mídia cultural, ao qual pedi que organizasse a logística de bares, pois gostaria de reunir três personalidades importantes no dia e lugar que deveria acontecer o cortejo cívico: Reinaldo Brito, Ícaro Querino e Hilda Furacão. Anteriormente já apresentados.

⁷⁵ Todas essas categorias êmicas são produtos da demasiada observação de campo já realizada sobre os balizadores de fanfarra. Trata-se de uma cartela diversificada de práticas e nomeações localizadas num contexto específico, cuja ambiguidades das performances revelam dinâmicas de produção de vida distintas entre pessoas socialmente subordinadas pelas condições de raça, classe e gênero.

Sentados no bar à espera do almoço, conversamos sobre a cena, a memórias dos festivais e as peripécias, principalmente do Reinaldo, que é o mais falante do grupo. Basicamente, meu interesse é saber se existem e quais são as tramas que envolvem dimensões tão sedimentadas pela literatura especializada, mas ainda controversas e ambíguas na vida dos interlocutores. Analiso, portanto, as percepções deles sobre as violências e infrações cometidas neste campo e como estes significantes podem ser traduzidos no vernáculo para a sistematização etnográfica.

Este processo de subjetivação expressa pela arte de *fechar* e que atravessa toda a vida social dos sujeitos socialmente subordinados impacta na forma como são construídas determinadas identidades. Esta é a forma que o espaço contribui para este emaranhado de produção cultural e este mesmo espaço interferir na dinâmica sociológica do comportamento regido pela heterossexualidade compulsória. Experimentamos os limites da audiência e dos atores que não estão mais ali em performance, devido à pandemia, mas que tem pela primeira vez a oportunidade de “experienciar” a *fechação* sob outras formas.

Observando a cena, esboço alguns elementos em meu caderno de campo. De maneira imperativa, percebo que existem dois aspectos que esta experiência de campo formatada nos apresenta: o território do Centro Histórico e a memória residual destes sujeitos em relação ao fenômeno da *fechação*. Por isso, é importante costurar aqui um texto que alterne entre teoria e campo, inspirado em alguns conceitos etnográficos sobre território e memória.

Sentados na mesa em torno do almoço e entre conversas e piadas ácidas sobre os bons ou maus desempenhos de outros balizadores nos desfiles e campeonatos, assistimos o noticiário na televisão que transmite as curtas entrevistas de políticos captadas na Câmara de Vereadores de Salvador e Assembleia Legislativa da Bahia. Algumas pessoas estão ao nosso redor, também sentados nas mesas, almoçando. Nossa presença chama atenção, afinal são cinco (contando com o colaborador) homens negros e *gays* trajados de branco (devido à sexta-feira de Oxalá), rindo alto e portando alguns materiais artísticos em enormes bolsas de viagem.

De alguma forma, esta atmosfera criou um espaço de expectativa e aguçamento da memória no Largo do Rosário. Vejo que aquelas pessoas sentadas aguardam algum ato apoteótico acontecer. Em poucos minutos, algumas dessas pessoas se levantam de suas mesas e começam a vir em nossa direção para cumprimentar, agradecer e, até mesmo, demonstrar certa deferência, como foi o caso da fala de uma senhora simpática à nossa espreita desde o início da reunião: “como o beco explode em alegria no Cortejo de vocês”.

Beco do Lugar Comum talvez seja o nome mais apropriado para o Largo do Rosário nessa atividade. O território que não essencialmente é formatado em compreensões geográficas físicas, mas em modos de apropriação e usufruto simbólico do espaço, assume um contorno de avivamento da memória e espaço de uma unidade de acolhimento entre os diversificados públicos que consomem no local, mas trocam uma experiência comum guiados pela androginia espetacular da *fechação*.



Figura 26 -Interlocutores no Largo do Rosário. Foto: Colaborador de campo, 2021

Reinaldo aproveita para falar sobre suas memórias em torno de seu ofício como balizador profissional de campeonatos e cortejos cívicos e relembra os momentos áureos da sua carreira que se confundem com a história daquele lugar e daquela data. A igreja, os bares, o arco de cobertura do beco é nosso cenário para falar sobre os episódios anedóticos. Conta que certa vez fazia as acrobacias de rua em frente ao Largo do Rosário e percebeu o encantamento de uma senhora, cujas vestes e presença estática se distinguiam da audiência/*viadagem*. Impressionado, ele relata que a senhora o olhava com expressão de desaprovação e cruzava os braços a cada cambalhota dada. Aparentemente incomodada com a apresentação de Reinaldo, ela procurou se afastar do meio do público e se acomodou embaixo de uma árvore na frente da igreja.

Sentiu-se “afrontado” pela mulher. Termo que usou para relatar um sentimento de desafio ou surpresa dado o acinte do repúdio da senhora. Foi então que se despiu de toda técnica acrobática como bom balizador profissional e nacionalmente reconhecido que é e foi até a frente da senhora. Começou a rebolar. Mexendo os quadris agressivamente entre as batidas percussivas e dando rodopios a cada melodia dos instrumentos de sopro. A mulher começou então a encará-lo com vigor. Ao fundo as *churrias* eram constantes. O show então começara a evidenciar aquele “afronte” aos estímulos de “*arrasa, viado!*” da audiência.

É interessante notar que no curso de sua narrativa, percebo pequenos deslizos de continuidade e algumas imprecisões na história de Reinaldo, mas a maneira como conta é tão convincente que acabo também seguindo seu fio. Acabo me convencendo da veracidade do relato, quando Ícaro reitera dizendo que à época presenciou a cena de longe, pois estava na fanfarra que antecedia a de Reinaldo no cortejo. Ambos riem em cumplicidade.

O mais premiado da história, então, retoma o episódio dizendo que à medida que rebolava e as pessoas nitidamente constrangiam a mulher com as *churrias*, a expressão dela foi desfalecendo, dando lugar a um tímido sorriso. Quando a música, por fim, terminou e ele deu as costas para voltar ao seu posto na banda, a senhora foi até a sua marcação, segurou-lhe pelo braço, tirou uma nota de cem reais da bolsa e lhe encarando veemente disse: “Isso aqui é para você se hidratar!”. Todos rimos na mesa. Reinaldo ainda conclui dizendo que a partir daquele “afronte” ele pode mostrar sua arte à senhora e ela reconheceu que ele é, realmente, excelente no que faz. Orgulhoso de seu feito, desfecha o relato dizendo: “hoje estou quase me aposentando dessa vida, mas aqui eu recorde de muita coisa que a marcou”.

À luz da minha interpretação, o território da *fechação* é o conceito-chave para definir esse espaço mágico que ironiza a violência e os estigmas sociais num espetáculo público específico. Quem passa pela Avenida Sete nos dias comerciais do ano, talvez, sequer imagine sua importância, pois mais parece um restaurante popular a céu aberto. O cenário para o drama social de diversos sujeitos marcados pelos desprazeres das suas condições subordinadas, revertidos em momentos de alegria, não pela suspensão, mas pela reiteração desses mesmos paradigmas.



Figura 27 - Ícaro Querino e Reinaldo Brito em frente ao deserto Largo do Rosário no dia dois de julho durante o período do isolamento social. Foto: Colaborador de campo, 2021



Figura 28 - Hilda Furação, a organizadora da *churria* a sem *fechação*. Foto: Colaborador de campo, 2021

Nestor Perlongher (2008) para designar o “território da perversão” em sua pesquisa sobre as práticas paulistanas de prostituição viril se vale de diversos outros pesquisadores que já tiveram oportunidade de analisar configurações de prática-espacialidade antes. Neste caso, em específico, referindo-se às condutas residuais contra a moral vigente, como “região moral” de Robert Park ao referir-se sobre zonas urbanas que dão vazão à conversão de interesses, gostos e temperamentos de desejos não convencionais, indisciplinados, reprimidos e boêmios (PARK, 1916), mas também passa pela ideia de gueto como área de não fixação de morada e, sim, circulação e convergência de práticas e identificações (MCRAE, 2005), e a muito adequada noção de “zona de deriva”, uma crítica realizada em alusão à “carreira desviante” elaborada por Becker e Goffman (1963; 1975).

O autor também dialoga com um crítico à noção de “zona de desvio” de David Matza (2017), questionando em torno da imprevisibilidade de sujeitos ao aderirem a carreiras desviantes, aquelas que estão em desacordo com a mesma moral vigente na sociedade. Se opondo que estes assumem posições conscientes na ocupação e posição destes espaços, mas são naturalmente incorporados pela inevitável produção de margens da cultura delinvente que toda imposição institucional-hegemônica produz na perspectiva de paranormalidade.

Estes sujeitos habitam de forma acidental, não conscientes e até mesmo imprevisíveis nas zonas não definitivas de afrouxamentos de condutas, respondendo alternadamente às demandas impostas, onde o que há de mais nítido é a imprecisão da fronteira entre o “normal” e “desvio”, pondo à luz em perspectiva de zona borrada e imperfeita e que pode ser considerada transitória, efêmera e produtora de inversões mágicas da vida social.

O que mais chamou atenção na etnografia de Perlongher, além da coragem criativa de pesquisar objetos ou lugares de estudos ainda hoje não tão reconhecidos como fontes de traduções sociais, são as inspirações que ele recebe para conceituar de maneira simbólica o significante do “território da perversão”, dando conta de tipos fluidos e complexificados de interações sociais que configuram a atmosfera distorcida e contraditória dos lugares de prostituição de rua em São Paulo e cuja suas interações se baseiam em jogos morais e disputas intersubjetivas entre os atores da cena “do michê”.

Apesar de em diversos momentos ele elaborar quase que reinvenções do marxismo para as relações sexuais, o autor se vale primordialmente dos desejos entre a troca simbólica de serviço de fornecedor e cliente nos negócios em questão. Perlongher recorre quase que insistentemente aos fatores de “desterritorialização” e “reterritorialização”, que dizem respeito aos afastamentos e aproximações das éticas e morais que delimitam o espaço do subterrâneo.

No território da perversão, os movimentos de desterritorialização e reterritorialização são relativos. Há, permanentemente, mobilizações nos dois sentidos. Assim, desterritorialização a respeito da ordem familiar e do bairro, mas reterritorialização no circuito do mercado sexual; desterritorialização na abertura do corpo à perversão, mas reterritorialização na interdição do ânus e da boca etc. A partir desta fluidez de base, o sistema é altamente instável. De alguma maneira, a proliferação e complexificação, especialização e “localismo” das nomenclaturas classificatórias, podem estar dando conta dessa dificuldade de “organizar a desordem” ou “sistematizar o acaso” (PERLONGHER, 2008, p. 250).

Quando um dos interlocutores controversamente confere a si a responsabilidade de organização daquele território efêmero, revela um campo de disputas de narrativas locais que, além de buscar desvendar a origem das coisas, tenta sistematizar algo tido como expressão natural e corriqueira, mas, no entanto, permeada de consciência coletiva compartilhada no meio e que parte de identificações entre os pares a modo da raça, orientações sexuais, identidades de gênero e um estilo estético próprio imaginado à comunidade LGBTI+ em Salvador.

Conforme já defende Edward McRae no ensaio “Em Defesa do Guetto” (2005), os avanços dos agrupamentos políticos e sociais dos homossexuais e das práticas homoeróticas urbanas na década de oitenta em grandes metrópoles, a “guetificação” os diferentes no tecido desta particular celebração cívica apresentam índices de configuração do espaço que encontra vazão neste terreno próspero à vida liminar e ambígua do centro da cidade em relação a outras malhas urbanas.

O Dois de Julho, um bairro localizado ao centro das duas principais avenidas do centro da cidade, é um território multifacetado de experiências moleculares da vida social e neste lugar onde se organizam a desordem ou se sistematizam o acaso das incongruências de uma vida urbana metropolitana marcada por altos índices populacionais e profundas desigualdades. Isso é constatado pelas características próprias do centro que protagoniza no tecido urbano condições tão polares da vida social:

durante o dia é comércio pujante e grande circulação de pessoas; e à noite, é lugar de “perversão sexual” e “breu”.

Este é um importante elemento a ser imediatamente tratado no jogo entre território e memória ambientada na atmosfera antiestrutural, onde as margens se descolocam para o centro da cidade em específicos eventos que revertem o civismo nacionalista para celebrar a contranormatividade, traduzida como *viadagem* e, que por sua vez, também acabam frustrando certos estigmas raciais.

O consumo visual da paisagem é, assim, um mecanismo de controle social na medida em que os indivíduos são submetidos a formas pré-codificadas de apropriação do espaço, formas determinadas por redes de poder longe da esfera de influência do consumidor ou cidadão comuns. Certamente, formas de subversão destas estruturas de consumo e de produção ideológicas persistem (PINHO, 1998, p. 264).

Longe de presumir que as estruturas são diluídas nestes momentos de subversão da lógica dominante, mas perceber que as aparições desses efeitos sublimes obedecem a ordem destas estruturações. O território em si não configura, portanto, um espaço fixo de interações sociais, mas uma referência física de relações ambíguas, muitas vezes convergidas por marcadores comuns de significância cultural, distinguindo-se assim da perspectiva fisiográfica de território, evidenciando, portanto, as territorialidades.

Essa distinção é fundamental para entendermos como espaços podem ser montados de forma efêmera a partir da ocupação ou agrupamentos de indivíduos com finalidades distintas. Neste caso, o território da *fechação* não é um espaço fixo de celebração da contranormatividade, mas “realizam-se, dessa forma, como a materialização de um tipo fluido, transitório e circunstancial de identidade que se cristaliza na prática mesma de sua territorialização” (PINHO, 1998, p.66). No caso do objeto estudado, este fenômeno acontece num curto período anual para trazer luz às formas de sociabilidade distintas e às demandas criativas de sujeitos socialmente subordinados e acontece todas as noites no espaço oculto, quase utilitariamente inexistente, acompanhada da penumbra da Rua Carlos Gomes, localização do Marujo e Carmén.

Essa fluidez da territorialidade também é mesclada pela fluidez das memórias transportadas ao local. Não é meu papel enquanto etnógrafo assumir função de checagem de fatos e determinar verdades ou mentiras a partir das falas dos meus

interlocutores, mas perceber qual sistema de significados são revelados nesses dramas sociais e quais suas causas e efeitos nas vidas destes mesmos sujeitos. Afinal, atrás de cada plano performático, há uma razão de (re)existência no plano da vida social. Este esquema simbiótico entre cena e vida, me conduz ao fio da história de Hilda Furacão, também sentada à mesa, meio tímido, mas atento a cada detalhe.



Figura 29 - Vinícius Zacarias (ao centro) em volta de Reinaldo (esquerda), Hilda (direita) e Ícaro (no chão). Foto: Colaborador de campo, 2021

4.16 A metonímia do patrimônio

O jornal “O Alabama” em vinte e quatro de janeiro de mil oitocentos e sessenta e oito noticiava um crime.

[...] nos anos sessenta e setenta do século passado, era significativa a presença de homossexuais que se travestiam pelas ruas da Bahia. Um deles, o vadio conhecido como “Yaya Mariquinhas” era um exemplo da “offensa permanente a moralidade pública” já que “se dava até para querer transformar o sexo, usando de trajes de mulher” nas ruas e “portaria de S. Francisco”. Com o intuito de conter a ousadia de Yaya Mariquinhas, o delegado Freitas Henriques havia mandado prendê-lo” (SANTOS, 1997, p. 164).

José Ferreira Pacheco, Pelino Bahiense da Silva Freire, Manoel Francisco, os africanos libertos João Paulo, Francisco do Congo, José do Ouro e do homem-mulher João ou Rosalina sofreram repressão policial e jornalística na Bahia oitocentista por serem considerados homens que se vestiam de mulher, desobedecendo as condutas cívicas e religiosas do bom comportamento pelas ruas e janelas de Salvador. Nos relatos de viajantes, ocorrências policiais e, principalmente, na imprensa da época, estas pessoas eram classificadas como “incorrigíveis, afeminados e desenfreados” (SANTOS, 1997) e, logo, tendo prisão legítima por atentarem contra as ordens naturais de Deus.

Já entre os séculos XVIII e XIX, as Constituições do Arcebispado davam conta da regência condenatória sobre a presença e manifestação de práticas de “magia negra” ou qualquer outra aparição urbana que viesse a contrariar as leis de conduta de Deus. Quem a desobedecia era denunciada ao Tribunal do Santo Ofício por práticas de magia negra e profanação. Recorrentemente, negros e “transviados” eram perseguidos, presos e condenados por poluírem a paisagem urbana e moral da cidade. A tentativa neste século era disciplinar a cidade que tomava os primeiros contornos de metrópole modernizada, deixando de ser uma grande concentração rural.

As penas para os indivíduos negros libertos flagrados ou condenados por depravação moral ou religiosa eram diversas, porém a mais instituída pelo Tribunal eram as multas ou indulgências, sentenças de humilhação pública e extradições para as nações originais. “Se o herege fosse plebeu, incorria a pena de excomunhão e o fiel era posto na porta da Igreja da Sé em penitência pública. Se fosse pego pela segunda vez em heresia, poderia ser enviado para África” (TROI, 2021, p.61). Por incrível que possa parecer, meus encontros com Hilda Furação foram, justamente, nas intermediações da antiga Igreja da Sé em Salvador, local onde sempre circulam turistas e vendedores ambulantes.

Mais de um século e meio depois, nas sociedades ocidentais signatários de acordos internacionais que preconizam o respeito à diversidade e dignidade humana, tais atos de repressão são formalmente inconcebíveis e tem total repúdio das instituições que representam o Estado de Direito. Embora ainda vivemos emaranhados de

contradições sociais que fazem o Brasil ainda ser o país que mais mata travestis e transexuais no mundo⁷⁶.

Hilda é um sujeito local vivo, em corpo e performance, destas contradições cotidianas. Sem dúvidas, um dos agentes mais emblemáticos do trabalho de campo que tive contato nesta empreitada da pesquisa no centro da cidade. A sua agilidade *fechativa* chamou minha atenção desde o primeiro momento no Largo do Rosário, quando ela se propunha a organizar a “*churria*” com um bastão em riste, apoderando-se da função outorgada pela coletividade de abrir espaço para que os *viados de fanfarra* passassem. Este trabalho de Hilda lhe rendeu um lugar praticamente nato na configuração espacial da Rua Carlos Gomes durante o evento que eleva atmosfera do lugar a partir de um script de piruetas e espacates.

Furacão um corpo negro de gênero fluído. Por isso, tomei como relativo o uso adequado do pronome, a partir do contexto que tento caracterizar a sua persona. Ora o tratarei como “ele”, ora eu a tratarei como “ela”. Essa indefinição é, por excelência, a tentativa da tradução de sentidos sobre sua própria identidade, uma vez que ela faz questão de pontuar em diversas vezes que nos encontramos que é “tudo que o povo diz e quer que seja”. É homem, mulher, *bicha*, *viado* ou artista. O último é a definição que Hilda mais simpatiza.

Gosta de ser tratada como artista do Pelourinho e, portanto, com vários rótulos de gênero, conformando-se a um significante amplo e ao mesmo tempo sofisticado de “artista”. Hilda é artista. Uma artista mundana que quer estar pelas ruas do Centro Histórico de Salvador, mas também transar com o palco dos espetáculos comerciais. Seu maior sonho é ser valorizada enquanto tal e me confessou que quer ter uma equipe de produção apenas dela, além de comida na mesa para a família em todas as datas comemorativas de comunhão.

Atende telefone raríssimas vezes e fui aconselhado a encontrar com ela sem agenda, apenas indo ao Pelourinho, invocando seu nome pelas ruas estreitas. Posso garantir a quem lê: Ela aparece! Fora assim todas as vezes. Dia e noite está “em função”

⁷⁶ Segundo dados divulgados pelo Observatório de Mortes e Violência de LGBTI+ no Brasil, em 2021 foram assassinadas 316 pessoas, vítimas de homofobia no país, colocando o Brasil em primeiro lugar no ranking de países mais perigosos para esta população no mundo.

no Pelourinho. Seja coordenando o pelotão coreográfico da Fanfarra da Escola Azevedo Fernandes (FANCEAFRO), seja na porta de algum estabelecimento comercial-turístico recepcionando pessoas, vendendo bebidas ou guloseimas típicas baianas em alguma banca de acarajé, guiando algum turista ou fazendo participações no show do cantor Gerônimo nas Terças da Benção da Escadaria do Paço, reivindicando o “Direito do Viado”⁷⁷.

Subindo e descendo, como transeunte, vestindo roupas justas ao corpo, um “shortinho”, às vezes um *cropped* lustroso, cabelos tingidos de louro ou alguma outra cor viva reluzente, e um lindo sorriso no rosto, vai cumprimentando todos que por ela passa. Não é apenas uma figura conhecida, mas um agente de respeitabilidade na área. Conhece todos os jovens, mães, pais ou responsáveis destes com quem lida diariamente nas atividades extracurriculares da escola. Também se relaciona com os policiais que trabalham na área, os comerciantes que esporadicamente contratam seus serviços, promotores de festa que organizam as atrações dos finais de semana, pessoas em situação de rua, sacizeiros e ladrões⁷⁸. Furação é tida como um patrimônio do Centro Histórico. Ela própria reivindica isso em suas falas, quando reclama da falta de valorização à sua persona. Estranho, pois não vi pessoa mais valorizada que nem Hilda durante os meses que convivemos.

Pergunto a Furação qual a valorização que ela tanto insiste em receber. Chorosa, demonstra ter dificuldade de buscar as palavras corretas para explicar a necessidade de valorização. Percebo, na verdade, uma alta preocupação com o que será escrito dela nessa pesquisa. Por fim, admite que deseja ser valorizada - financeiramente valorizada - pelo governo e pelas empresas que realizam as festas nos largos do Pelourinho. Para ela, é um verdadeiro acinte ser barrada na portaria dos eventos das casas de shows, tendo, muitas vezes, que se humilhar para que tenha acesso. Apesar da rede fomentar em torno de seu ofício, envolvendo agentes de todas as camadas sociais usufruidoras do centro, a

⁷⁷ “Direito do Viado” é uma das músicas de trabalho mais conhecidas do cantor baiano Gerônimo. Em uma das suas antigas apresentações semanais na Escadaria do Paço, no Pelourinho, conhecidas como “Terça da Benção”, convidou Hilda Furação para dançar enquanto a cantava. O sucesso foi tanto que Hilda passou a fazer participação regular neste momento do show. Oportunidade que lhe rendeu amizade com o cantor, participação em sua banda e recebimento de cachê a cada apresentação.

⁷⁸ Para conhecer mais termos ênicos oriundos dos tecidos urbanos e raciais de Salvador ver: ARRUDA (2017), MALHEIRO (2013), PINHO (2005) e SOUZA (2012).

rotatividade de quadros entre os produtores é alta e sempre há a quem precise se apresentar.

Hilda queria um “documento” que a tornasse “uma pessoa importante na lei” - revela. Esta espécie de título, algo como uma garantia de circulação pelo centro com valorização e subsistência financeira. Hilda diz que sua vida, embora pareça só “feche”, é de muito “corre”. Este termo muito usado no vocabulário de juventude negra de periferias, aqui empregado para se referir às demandas da subsistência diária num campo da informalidade de trabalho. Como não recebe salário fixo e não é protegida por nenhuma lei trabalhista, Hilda precisa se manter diariamente, pagando aluguel, alimentação, dentre outras atividades básicas.

Furação se orgulha de nunca ter precisado “roubar ou assaltar” para ter o que precisa, diferente dos seus familiares e “os caras” que frequentam o contexto da malha econômica-urbana ambígua do centro da cidade. Ela foi criada em situações de violência, mas, segundo seu próprio relato, imune a qualquer sentimento ou necessidade de criminalidade. Toda sua história relatada tem forte teor dramático e um roteiro anti-heroico, pois nasceu e permanece na pobreza, mas mantendo valores éticos e morais intactos. Ela apenas tenta, de alguma forma, subverter o comportamento normativo para “chamar atenção” entre as pessoas e, assim, ganhar a notoriedade que possa garantir seu sustento e sua defendida vocação de artista.

“Assiste muitas novelas, Hilda?” Perguntei. Ela disse que nem tempo tem. Pergunto então de onde veio este nome que intitula sua vida artística-social-educacional transgressora. Ela me traz um relato minimamente inusitado. Cara pessoa leitora, não é por causa da personagem Hilda Furacão, interpretada por Ana Paula Arósio, na minissérie de televisão de muito sucesso⁷⁹, mas por uma tia que a criou até um determinado período etário e demonstrava muita aversão à sua condição e expressão. O nome desta tia é Hilda. Como forma de provocação, numa tarde ensolarada qualquer no centro histórico, quando lhe perguntara sobre seu nome, Furação decidiu enterrar de vez o apelido “Buiú”⁸⁰, apelido racista de infância que remete a um personagem humorístico

⁷⁹ Minissérie escrita por Glória Peres e dirigida por Wolf Maya, baseada no romance Hilda Furacão, de Roberto Drummond, transmitida pela TV Globo em 1998.

⁸⁰ O seu nome civil é Eliosvaldo Lima dos Santos Júnior. Hilda não tem problema com este nome. Usa quando “necessário for”. Provavelmente, talvez tenha recorrido à literalidade do “direito do *viado*”,

da televisão brasileira, e disse em alto e bom som: “Hilda”. O “Furacão” veio a reboque por, segundo ela, ter uma personalidade muito forte. Portanto, o nome é absolutamente autoral. Nem disso Hilda abre mão.

Todas as vezes que conversei com ela, constam relatos apoteóticos sobre sua história de vida. Isso me levou a uma insistente aflição que reverbera em aspectos metodológicos do trabalho de campo e está relacionada, primordialmente, ao método que escolho para relatar esta história de vida em conformidade com as alíneas disciplinares. Ou seja, quando pesquisador se depara com controversas e cenários muito bem desenhados nos depoimentos de seus interlocutores, principalmente, quando estes são figuras de autoavaliação e prestígio, condições que elevam ou maximizam o carácter de seu ofício ou função na cena social estudada.

Evidente que estas suspeitas de “inverossimilhança” são tidas por mim, logo a partir da sua imersão no campo, levando a não considerar estritamente o que os interlocutores falam ou deixam de falar, mas na maneira como a realidade se costura frente a falas, atos e circunstâncias. No entanto, o desafio que me apresentou neste momento foi como dar conta desta dádiva empírica, sem desmerecer a fidedignidade das informações prestadas. Portanto, é importante ir por partes para entender o “efeito e função de Hilda Furacão” na cena quente no Centro de Salvador.

O método da história de vida nas Ciências Sociais é composto por um arcabouço de técnicas que preconizam determinados meios para a coleta de dados e análise do proposto. Logo, a discussão é eminentemente crítica e perpassa por gerações de pesquisadores que, ao longo do tempo, foram desenvolvendo formas de coletar e tratar dados empíricos de campo. Desde a Escola de Chicago, entre as décadas de vinte e quarenta, passado pelo período de desuso, até chegar à década de 1980, destacando-se o célebre texto “A Ilusão Bibliográfica” (BOURDIEU, 1986), a história e trajetória de vida encontra contornos disciplinares e metodológicos próprios.

No artigo de Guéiros (2011), o autor costura uma revisão crítica sobre o tema e defende modelos escalares para tratar a história de vida. A partir deste entendimento e alinhado com demais autores do campo, percebo que, grosso modo, o estudo da história

usufruindo da posse de um nome civil e batizado. Após esta pequena piada que fiz, dado ao grau de intimidade com meu interlocutor de campo, rimos com cumplicidade.

de vida é composto pela seleção de um grupo identificado onde, a partir dos relatos coletados e das recorrências de dados, chegaremos, então, a um todo coerente que dará escopo heurístico ao estudo de determinado tema.

Já o estudo da trajetória de vida preza a escolha de um indivíduo relevante ou precursor do tema proposto para, a partir dele, ir constantemente cruzando tema e sujeito (tão imbricados a ponto da história dos elementos se confundirem) para a consolidação de um objeto temático próprio. Do ponto de vista didático, posso resumir que história de vida trabalha com entes a partir dos seus temas recorrentes, já a trajetória de vida estuda o tema a partir de seu mais importante ente. Então, quais desafios se apresentam, no meu trabalho com Hilda Furação? Vejamos.

A etnografia é um método (ou teoria vivida) na Antropologia, mas em constante revisão frente aos desafios que a complexidade das análises sociais nos impõe. Entre os depoimentos, entrevistas, falas do corrente momento, gestos, impressões, atitudes e não-ditos, o pesquisador em campo é constantemente deparado com dilemas e provas para o melhor apuro da investigação. Conversar com meus interlocutores de pesquisa durante meses num jogo relacional que já se mantém a mais de cinco anos, é sempre rodeado de grandes descobertas e desafios e é exatamente isso que me faz rever os caminhos da pesquisa. Uma destas grandes reflexões no tratamento de dados para construção são as falas dos interlocutores, sempre imersas em cenários apoteóticos de sua própria existência, e a suspeita de certas “mentiras” durante o curso da coleta de depoimentos.

Essas supostas “suspeitas de uma não veracidade”, a qual me refiro, relevam sentidos do campo. O desafio proposto neste momento é como interpretar estes sentidos para que chegue a um indício de significado complacente. As mentiras sinceras me interessam. Seria essa uma máxima do trabalho antropológico. Independente do propósito, a narrativa dos interlocutores não é um banquete posto a mesa para degustação do etnógrafo, mas sim, um banquete no qual analisamos os ingredientes da receita para seu preparo. A interpretação apurada é a sensível técnica de decodificação do dito e do feito, a fim de saciar a fome do campo. Esta analogia é fundamental para mitigar qualquer suspeita em torno da veracidade da fonte. Não é meu papel “inquirir” ou buscar elementos canônicos de fidedigna comprovação dos relatos. Uma mentira dita várias vezes e de diferentes formas revela mais que uma verdade objetiva, pois faz

comungar uma série de interesses e demandas urgentes de quem é vivo e do que é vivido.

Atualmente não mais se coloca a possibilidade de um conhecimento objetivo para a antropologia, mas sim a possibilidade de uma intersubjetividade, na qual a tradução que se efetua não seja meramente do outro, mas uma tradução simultânea de culturas. [...] o diálogo se dá entre a teoria desenvolvida pela disciplina e a observação etnográfica. Nesse sentido, a “verdade” não é um dado, mas sim fruto de um consenso que surge a partir de uma argumentação entre pesquisador e pesquisado. Trata-se de verdades e mentiras em confronto (MIRANDA, 2001, p.96 e 98).

Confesso que as narrativas de Hilda sobre si e sobre a cena na qual está inserida são fabulações, inventividades e “aumentos de ponto”. Quem conta um conto, aumenta um ponto. Da mesma forma, me deparei com isso nos depoimentos de demais interlocutores durante seus relatos memoriais. No entanto, quando falamos da categoria memória, estamos basicamente inferindo sobre seleções de fatos (manipulados pela ação e discurso humano) que manifestam desejos, dores, reparações e projeções da posteridade.

Em sua ação simbólica no campo, Hilda costura esta trama de jogo de sedução e convencimento que surpreendentemente me revela muito mais do que esperava. Da mesma forma, o cruzamento destes pontos de vista sobre o passado e sobre a confecção de memória é o resultado de dolorosas negociações e estratégias. O que me importa, então, é que estes esforços criam signos capazes de materializar um tecido social ambíguo. Observar e analisar o contínuo destas ações transmutadas num tempo e num espaço é o meu trabalho.

Se Turner (1974) considera estruturalmente irrelevante se o passado é “real” ou mítico, “moral” ou amoral”, é empiricamente irrelevante comprovar se Hilda mente ou diz a verdade sobre a história de sua vida, pois o exercício etnográfico é interpretar as formas como esta realidade ficcional são percebidas por ela e, de certo modo, como todo esse emaranhado de signos e fatos desenham a cena proposta. Hilda é uma persona que já nos provou sua relevância de agenciamento no “território da *fechação*” e agora ela apresenta uma experiência de vida que aponta outros eixos de incidência empírica, ilustrativos do “além” da *fechação*. A principal delas é quando se apresenta na comunidade a reivindicação e grandeza do reconhecimento como “patrimônio do centro histórico”.

Aquela persona *fechativa* que conheci durante o trabalho de campo no Largo do Rosário está longe de ser um mero artifício folclórico que compõe o evento. A partir da convivência diária, percebi que atua na vida social em meios de um script de si para atingir determinados fins⁸¹. Quais fins? Se tornar famosa e reconhecida em sua comunidade como figura com status de importância oficial a partir do que chama de “um documento”. Hilda quer ser patrimonializada e patrocinada, como se possível fosse. Um corpo-ser dentro da atmosfera ambígua do Centro Histórico de Salvador, que performatiza estas mesmas contradições urbanas e culturais da cena.

Não se coloca como vítima da sociedade, mas alega que sofreu muito para chegar aonde está. Diz que nunca sofreu violência por ser negro, mas confessa sentir a dor da violência racial quando depara com situações cotidianas de racismo de seus pares e “de vez em quando, alguém me olha feio, mas a minha simpatia desarma logo”. Não se incomoda em ser chamado de homem ou mulher, mas adapta seu gestual generificado à circunstância do perigo, usando de gírias e traquejos que só os “marginais”⁸² detêm. Sendo *viado*, Hilda é figura popular na comunidade do centro histórico, responsável por funções escolares, culturais, comerciais e turísticas. “Sou uma pessoa amada por tudo quanto é gente aqui no centro. Eu mereci” – relata.

O que resta então para Hilda se tornar patrimônio do centro histórico? E qual entendimento patrimonial detém a ponto de reivindicar para si tal status? Ela é parte constituinte dos atributos do centro histórico e domina toda malha urbana do local. Inegavelmente se sente parte integrante de maior valor agregado do ponto de vista cultural, como artista que é. No entanto, é necessário também perceber o contexto geocircunstancial em que reivindica para si a sua própria patrimonialização⁸³.

⁸¹ Script é um texto contendo uma série de instruções para serem seguidas por atores numa determinada cena. Roteiro.

⁸² Termo empregado por Hilda para descrever *homens, bofe, mavambos, moleques* ou *elzas* (garotos que comentem pequenos furtos e que atizam certo interesse sexual pelo fetiche de sujeito perigoso).

⁸³ Sobre cartografias patrimoniais e museológicas em torno de sujeitos e contextos sexodiversos consultar trabalhos BOITA, Tony William. Cartografia Etnográfica de Memórias Desobedientes. Dissertação de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal de Goiás, 2018; MACHADO, Rafael dos Santos. Cartografias da transmusealidade: processos museológicos em Casas de Acolhida LGBT no Brasil. Orientador: Clóvis Carvalho Britto. 2021. 226 f. il. Dissertação (Mestrado em Museologia), Faculdade de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2021.

Collins (2003) analisa sobre esta dialética do agente e objeto histórico a partir de uma perspectiva mortuária do Pelourinho, entendendo a construção do sentido de patrimônio na superfície metafórica dos restos mortais que funcionam como relíquias humanas e com as quais os moradores do Centro Histórico têm se relacionado.

Tenho argumentado que um dos efeitos da vigilância é a coleta de informação que serve para criar representações folclóricas baianas, levando a circular a ideia, entre os moradores do Pelourinho, de que eles mesmos são patrimônio. Quer dizer que eles são, de uma forma parecida com as catedrais, pedaços de patrimônio e bens comuns da comunidade baiana. Isto parece estranho, talvez em parte porque viola a separação de coisas e seres, enfocada por Latour. Mas não a viola pela depreciação dos objetos senão pela valorização dos humanos como objetos (COLLINS, 2008, p.58)

A objetificação de valor reverso reivindicada por Hilda é entendida pela noção de persona-performance portadora de repertórios culturais próprios e ao mesmo tempo compartilhados pela imaginação do lugar, neste caso o Pelourinho como paisagem cênica da Bahia, de arquitetura colonial e culturalmente idílica. O reconhecimento da comunidade não é o bastante para Hilda, mas também a sua inserção nos diversos eventos que marcam a geografia cultural, e que são providenciados a partir de intensas demandas comerciais, como os shows de largo e as apresentações televisivas que acontecerem recorrentemente no Pelourinho. Estas veiculações midiáticas são as principais estratégias que amplificam a ideia de Bahia para o resto do mundo através da política turística, muito eficiente no objetivo de “venda da Bahia” como destino atrativo e predileto da baianidade.

Pinho (1998) interpreta o Pelourinho nos anos noventa, em Salvador, como um resultado dos processos de investimentos político-estatais e socioculturais ao longo das últimas décadas para consolidar o local como polo turístico sofisticado de re-encenação do passado imaginado e presente convertido em forma de uma ilustração da cultura negra, dentro do processo conceituado de “reafricanização”. Este processo instaura, além dos signos míticos de uma África reorganizada aos ideais coloniais, discursos e práticas que reconhece uma “verdadeira Bahia”. Evidentemente, isso pasteuriza a complexidade de nossos valores históricos oriundos, primordialmente, de períodos de violência e dominação, transformando as coisas num produto comercial vistoso internacionalmente.

O Pelourinho atual, em Salvador, representa a articulação de um conjunto de práticas e discursos, representações e investimentos que podem ser descritos exatamente como uma paisagem de poder. Antes de mais nada o Pelourinho

é, claramente, uma paisagem, percebida como diferenciada (em relação a outros conjuntos arquitetônicos e naturais) e coerente (apresentando do ponto de vista hegemônico, naturalmente, um significado comum para toda a área) que tem uma força de disseminação visual e simbólica muito poderosa, resultado de mais de cinquenta anos de elaboração e impregnação do imaginário local (e mesmo nacional) de símbolos e narrativas associados a ele (PINHO, 1999, p.264).

Este cenário montado aciona dispositivos cognitivos no público que visita o Pelourinho e tende a consumir o espaço como uma ilustração interativa da articulação entre passado e futuro - cultural e simbólico do que seria a espécie de “vida baiana” estratificada nas contradições da atualidade. É a materialidade com pretensa comprovação do que é ser “da Bahia” reificado pela tradição historiográfica do ensino da história no currículo escolar, discursos oficiais e ainda amplamente difundidos pela mídia.

A memória como este dispositivo de controle entre lembrança e esquecimento público é confeccionada a partir da arquitetura, das representações culturais, do comportamento das pessoas e das figuras emblemáticas do local que são demasiadamente excêntricas, diferenciadas, pitorescas, burlescas, curiosas, inusitadas e demais características que fujam da “normalidade” cotidiana nos centros urbanos modernos⁸⁴.

Hilda, por sua vez, compõe o elenco destes atributos significativos do centro histórico. Ela sempre apresenta de forma muito descontente pela falta de reconhecimento do seu corpo-ser pela comunidade e, de certa forma, reclama por respeito e fama. Coisas legítimas dada a importância que ela tem no centro histórico, entre todos os agentes do campo.

Ao mesmo tempo, a concepção de “fama” é difusa em Hilda Furacão. Em diversos momentos se confunde ou mostra incerteza de qual, verdadeiramente, é o seu objetivo. No entanto, uma coisa é absolutamente notória, Hilda quer sobreviver neste arranjo social que estruturalmente é configurado para lhe desprivilegiar, mas sua agência performativa causa efeitos liminares a esta determinação, fazendo a mesma persona frustrar violências por seus atributos andrógenos. A imposição do mercado é evidente em sua carência, fazendo que toda sua presença afirmada na cena-Pelourinho

⁸⁴ O artista plástico Jaime Figura, performer de rua que desfila pelo centro histórico trajando uma indumentária assustadora de ferro e couro, é um destes personagens que compõem o elenco da cena-Pelourinho.

seja uma disputa com as casas de shows e ambientes turísticos que muitas vezes não a reconhecem como este “patrimônio”.

A memória protética é uma denominação usada pelo historiador e museólogo Ulpiano Bezerra de Menezes (2018), para se referir as tipologias que acionam os sentidos nas diversificadas iniciativas de centros de memória. O autor classifica entre memória coletiva (compartilhada nas lembranças e identidades originais de um grupo), memória vicária (inferior às memórias primárias dos grandes bolsões culturais), lugares de memória, termo de NORA (1984) já em demasiado uso entre pensadores do patrimônio, e a memória protética que é majoritariamente concebida pela imposição do consumo e pressões midiáticas.

“A motivação político-ideológica implícita ou explícita não torna irreal ou ilegítimo o compartilhamento de narrativas quando, elas contam com elementos de adesão social e resistem à crítica histórica” (MENEZES, 2018, p.2). Estamos falando, portanto, de Hilda também como um corpo-ser em contradição neste cenário de memória protética do Pelourinho. Nascida e criada em Mussurunga, órfã de pai e mãe, fugida de forma dramática do bairro, em cima de um caminhão de lixo em busca da vida no Pelourinho para viver no “corre” em meio a esta atmosfera ficcional na concepção, mas absolutamente real para sua vida.

A memória protética, portanto, são os remendos e confecções de uma cena de um tempo inventado a partir dos índices da realidade histórica-discursiva, fatores em comum entre o Pelourinho e Hilda Furação. Nos relatos sobre si e na interpretação e escrita deste texto, eu e Hilda vamos costurando com linhas de verdades e mentiras, confeccionando uma cena carregada de significados, sustentados por sua *fechação* “educativa-patrimonial” do dia a dia.

A partir daqui, compartilho a minha doce experiência com Hilda durante uma temporada de atividades nas escolas e centro histórico, entre estas idas e vindas, subidas e descidas da interlocutora na incessante construção de seu legado.



Figura 30 - Hilda "pousa" no Largo do Cruzeiro de São Francisco do Pelourinho.
Foto: Vinícius Zacarias, 2022

4.17 Dias de Furação

Alguns dias pela manhã, arrumava-me bem cedo e ia ao Pelourinho circular com Hilda, mas sem agendar ou combinar nada com ela, porque agendamento não é seu forte. Ela me garantia que sempre a encontraria pelas ruas. Assim o fiz durante semanas. Num destes dias, ficamos até final da tarde e me levou para a escola onde trabalhava como instrutora do corpo coreográfico da FANCEAFRO. Uma das únicas vezes que Hilda combinou local e hora marcada para o encontro. Precisei voltar em casa para descansar e tomar um banho.



Figura 31 - Hilda e o pelotão coreográfico da FANCEAFRO.
Foto: Vinícius Zacarias, 2022

Desta vez o caso era sério, tratava-se de um trabalho quase formal. Fonte de parcela de sua renda e função social exercida na comunidade entre o corpo docente, responsáveis e

alunado da escola. Entendi o recado e cheguei cedo na porta da escola. As ruas do Pelourinho são verdadeiros labirintos e até para mim, baiano e ambientado, a localização ficou difícil. Hilda vai me auxiliando por telefone; até que, enfim, conseguimos nos encontrar.

Ao chegar no espaço da escola onde a fanfarra ensaia, me surpreendi com a autoridade de Hilda frente, tanto aos músicos, quanto às meninas do pelotão coreográfico. Em sincronia quase militar, obedecendo aos comandos de Hilda, também notei que a minha presença estava sendo ansiosamente aguardada pelos integrantes. Tento ser o mais simpático possível e cumprimento os meninos e meninas presentes. É um ambiente que já estou habituado pelo trabalho com fanfarras. Então, prontamente me leva até o andar de cima da escola para assistir a pequena amostra de seu trabalho com o pelotão coreográfico.

Chegamos. As meninas a postos, Hilda pede “silêncio e postura” e me cede a palavra. Eu me apresento de maneira muito informal, dizendo o meu nome, profissão e o que me proponho a fazer (que naquele momento é apenas uma breve visita). Ao término, Hilda subitamente se posta da frente das fileiras montadas de dançarinas, levanta o braço esquerdo com porte e rigor, no aparelho de som começa a tocar uma marcha percussiva (já que o corpo musical estava no primeiro andar do prédio, coordenado por um jovem instrutor de filarmônicas) e a coreografia acontece. Finalização. Aplausos.

Após as parabenizações e elogios, me eleva ao patamar de espectador mais prestigiado entre as dançarinas e algumas mães que assistiram sentadas. O meu lugar como pesquisador de universidade criou certa expectativa entre todos os agentes do campo e naquele momento me senti quase na obrigação de responder a estas expectativas sendo bastante sincero com o ofício do meu trabalho. Expliquei que minha pesquisa era acadêmica e poderia, um dia, virar até um livro, apontando a possibilidade de alguém (referindo a um produtor, jornalista ou famoso) gostar do trabalho da equipe da fanfarra e convidá-los para até aparecer na televisão. Hilda, pedagogicamente, usa do sonho da minha promessa para condicionar a disciplina e compromisso do grupo, aconselhando todas a comparecem nos ensaios com entusiasmo e, aliado a isso, estudar para que tirem boas notas no boletim escolar. “Só assim - diz Hilda – vocês vão poder aparecer na televisão e ficarem famosas”.

Percebo que Hilda montou uma programação extensiva não necessariamente para mim, mas para atender a certas estratégias ligadas à sua função como uma educadora social do Centro Histórico e isso comprovado a partir do itinerário de visitas que fiz não apenas naquele dia, mas nos dias que se seguiram após este episódio. Naquela noite me mostra toda a estrutura escolar, enquanto brinca com os demais integrantes da fanfarra, sempre entre uma conotação sexual, mas mantenho todo um tácito respeito, e reitera isso para mim constantemente. É notório este “acordo-limite” de respeitabilidade, principalmente, entre os meninos músicos. Todos demonstram muito carinho e contornam suas expressões de afeto e consideração com insinuações sexuais ou amorosas.

Em meio a conversas após o ensaio e a amostra preparada, chega uma garota transexual negra chamada Flávia Alessandra que se diz apadrinhada de Hilda. Ela que começou como mór de fanfarra antes da transição de gênero, hoje se mantém no posto e em chamado sincrônico entoa em alto e bom som “a primeira trans mór de fanfarra da Bahia” – diz Hilda sobre Flávia⁸⁵. Esta dimensão do pioneirismo é algo absolutamente relevante para a análise destes agentes da *fechação* na cena cultural baiana e revela uma recorrência da linguagem discursiva nesta diversificada era de forte apelo a “midiaticidade” identitária, logrado no reivindicante da “representatividade” que vem ganhando cada vez mais espaço no campo público. A primeira disso, a primeira daquilo e o orgulho de ser pioneira, como uma garantia de lembrança para a posterioridade transmitida em legado.

Certa feita, perguntei a Hilda se ela recebeu influência de alguma outra pessoa transeunte do centro histórico que eventualmente tenha tido notícia.

Eu não entendi sua pergunta, mas agora eu entendi, sim. Já entendi. Já teve uma aqui, sim, chamada Monalisa que “fechava” e “barbarizava” também. Já aqui. Eu não conheci. Hoje em dia ela não mora aqui, não. Ela mora fora. Ela não mora mais aqui. Mora fora. Tem outra gay que é alta e fica pedindo dinheiro e fazendo graça com as pessoas que passam aqui. Não sei o nome [dela], mas sei quem é. Ela passou por a gente aqui agora. Ela é do “atraque”. (*Informação verbal*⁸⁶).

Hilda acena para a pessoa (que só mais tarde soube que se chamara Leila) alertando para o fato da coincidência de estarmos no exato momento de falar sobre ela e

⁸⁵ Mór tem a função de regência andante nas fanfarras e bandas marciais, coreografando com bastão e roupa de garbo.

⁸⁶ Diário de Campo. Maio de 2021, Terreiro de Jesus. Noturno.

aparece do outro lado do Terreiro de Jesus: “Não morre mais”, disse Hilda. Perguntei então se morrer era o principal medo dela. Hilda repousa em silêncio e diz no leve tom de fala e ainda procurando as palavras: “Morrer, não. Mas morrer, assim, e não deixar uma coisa, uma história de que todo mundo lembre de mim depois de morta, entendeu? Esse eu tenho” – afirma Hilda.

Furacão aderiu a estratégia de me levar durante a semana em quase todos os seus pontos de socialização no centro histórico, situações que me rendeu muitas histórias, elogios e surpresas para este trabalho. Mais uma vez subindo e descendo ladeiras, almoçando no fundo de pontos comerciais do centro, Hilda vai sendo abraçada e acalentada por incontestavelmente todas as pessoas. “Olhe! Vou te falar uma coisa. Este lugar não é nada sem essa aqui”, afirmou um dos comerciantes que a parou para oferecer um caldo de cana. A mãe da sacada no sobrado velho pede satisfação a Hilda sobre a conduta de seus filhos na fanfarra e ela explica detalhadamente olhando para cima e fazendo sua voz empostar mais que os sons dos tambores do centro histórico para que a mãe possa ouvir direito a sua recomendação educacional.

Outro dia, fomos à escola estadual responsável pela FANCEAFRO e Hilda logo providenciou uma reunião improvisada com o diretor da instituição. Hilda, gaguejando logo no início, diz que me trouxe ali para o professor veja que ela tem uma história conquistada no centro histórico e que pudesse relatar a importância dela naquela comunidade escolar, pois “tem um entrevistador para contar minha vida”, falava em meios a risos de orgulho e ao mesmo tempo timidez.

O diretor da escola foi categórico em dizer que apesar deste jeito “dela ou dele”, a fanfarra não andava sem o comando de Hilda, e ele tinha muita confiança em sua conduta com as garotas do pelotão coreográfico. Às vezes, quando pode, até mesmo consegue fazer uma “vaquinha” entre os demais professores e remunerar Hilda por seus afazeres com os próprios recursos. Hilda é uma amiga da escola e cumpre uma função orgânica, mesmo estando na “fronteira da matrícula”.

Fronteira da matrícula é um termo que costumei usar no diário de campo para me referir a localização de Hilda na formação escolar. Ela me disse que nunca estudou, pois não tinha tempo ou concentração. Seu grande prazer foi sempre estar na rua. Em alguns momentos, a vejo traquejando entre contar uma parte triste de sua vida, quando

brevemente disse que conhece a rotina de uma pessoa em situação de rua, pois já esteve viciada em drogas pesadas. Isso não é algo que Hilda gostaria de dar detalhes na “gravação com o entrevistador” – como disse “confidencialmente”. Conforme seu pedido, desde nossa primeira conversa, essa parte triste de sofrer violência homofóbica em casa com irmãos, primos e tios, ter sido abandonada pela mãe ainda criança, ter que morar em lares adotivos e adotar pessoas da comunidade do centro histórico para que pudessem compor sua rede de parentesco, conviver com drogas durante boa parte de sua vida, essas e outras coisas não devem estar detalhadas [embora permita que esteja brevemente escrita]. Ela prefere assim. Apenas mostrar que sua atuação *fechativa* no centro histórico está para além da performance, desenvolvendo certa funcionalidade cotidiana na vida social comunitária.

Este corpo-ser racializado e controverso às ordens de gênero poderia ser classificado pela agenda de um certo ativismo identitário como “bicha preta”. “Identitário” aqui é tomado como uma categoria política comumente utilizada por contrários à explosão do essencialismo das identidades nas *determinações no ou transformações do* debate público nacional. No entanto, este aspecto me parece pertinente desde agora na coleta de dados com agentes de campo pertencentes ao que posso chamar de cena *gay* mais tradicional de Salvador. Há décadas este termo causaria certa reversão automática na mídia e ao próprio Movimento LGBTI+, evidenciados os apelos a respeitabilidade e discrição que imperou durante muito tempo nos redutos poderosos e abastados de homossexuais ativistas.

Então, ser “bicha preta” poderia ser uma autoclassificação de Hilda. Afinal, ela detém todos os quesitos estéticos para tal. Sua aparição pública é sempre apoteótica e orgulhosa de suas condições sexuais e raciais. Em certa medida, este nome “Hilda Furação” revela uma incessante vontade de distinção à normalidade regimental do gênero. A androginia da interlocutora indica que sua presença é roteirizada em atos performáticos com funções artísticas e, sobretudo, social. Portanto, presumi que este tipo de termo poderia estar no radar dos sentidos e entendimentos de Hilda.

Só que não, decepção a pessoa leitora. Ao contrário, ela se mostrou totalmente adversa ao termo e confessou nunca sequer nem ter ouvido falar, ainda mais ser perguntada sobre isso. Provoco mais a interlocutora que se mostra um pouco constrangida com a pergunta “e você é uma bicha preta?”. Ela admite conhecer “por

nome” alguns dos grupos artísticos que citei para ajudá-la nas referências e que eles utilizam do termo como um “aglutinador” das diferenças sexuais racializadas. Na verdade, interpreto que Hilda não quer passar como uma pessoa desatinada com as tendências desta nova cena que “cobra ingresso ou cachê”. Ela utilizou esta sentença para diferir o trabalho dela que é demarcado a um corpo-ser e não é valorizada por isso, em distinção a estes novos grupos culturais, pois “assisto muita televisão e vejo as coisas”.

Automático à provocação, relata da dificuldade que é entrar nas praças de shows quando acontece algum evento e agradece à diretora dos espaços de show ligados à Prefeitura de Salvador que sempre lhe concede cortesias de entrada. Hilda quer entrar e sair de qualquer lugar no centro histórico, pois é uma figura notável e que compõe o repertório paisagístico e atrativo do lugar. Recorrentes vezes pontua esta questão no trabalho e faz questão que eu grave e escreva sobre isso. Assim o faço. O assunto sobre a “bicha preta” cessa e dá vez a estas e outras lamentações. Não insisto. Acredito que já tenho o suficiente.

Depois de horas de diálogo sempre transitando, subindo e descendo, pelo Pelourinho, afinal nunca conseguimos concentrar nossa conversa sentados em algum lugar específico, eu não me conformo e volto a provocá-la: “Hilda, se você não é uma ‘bicha preta’, como você se classifica?”, pergunto. Ela imediatamente diz que é “gente e artista”. Esta é a Hilda Furacão que sempre finaliza o texto dizendo seu grito de guerra, uma espécie de chamar a atenção, recitada em voz alta: “escreve aí que eu sou Hilda Furacão Boca de Motor: Botou... Fica a dica”.

4.18 A categoria é “bicha preta”

A homossexualidade é uma orientação designada pelo desejo sexual a pessoas do mesmo gênero. Este tema sempre foi objeto de tensão em diversas sociedades históricas, seja no passado ou no presente, principalmente no concernente às práticas sexuais masculinas, confrontadas por valores morais e religiosos basilares na ideologia das organizações ocidentais, construídas sob a égide do colonialismo mercantil (MOTT, 2001). Sendo assim, entendo que a prática sexual é a dimensão particular da homossexualidade e não sua totalidade. Quando discutimos homossexualidade, estamos

trabalhando numa arena de disputa cultural e disrupção da sexualidade normativa ao cânone do modelo cristão, sustentado no tripé entre “Deus, família e propriedade”. Este que institui a heterossexualidade como matriz constituinte do “homem” e a branquitude como padrão da supremacia humana.

Tradicionalmente, e de um modo um tanto quanto esquemático, seria possível dizer que o modelo de masculinidade hegemônico nas sociedades ocidentais se apresenta como conteúdo determinado: o homem, no pleno gozo de suas prerrogativas, seria adulto, branco, de classe média e heterossexual. Outros modos específicos e concretos, localizados e estruturados de masculinidade estariam subalternizados ou seriam constituídos por formas contextuais de subalternização (PINHO, 2004, p.66).

As sexualidades desobedientes revelam falhas no sistema colonial sexo/gênero e reapresentam alternativas a todas as formas de organização política e, por consequência da ameaça, são imputadas subjugações a quem as reivindicam como modo de vida. Estes sujeitos, que carregam em seu corpo a marca da negritude e em suas práticas o protesto da sexualidade, são vítimas de diversas violências que afetam principalmente nos processos de intersubjetividade a partir da impregnação de estereótipos e estigmas. Essas são práticas que nomeio como violências homofóbico-raciais⁸⁷, pois estão interseccionadas congenitamente por aspectos de homofobia e racismo.

Evidentemente, os violentados não estão acomodados frente a estas violências. Em seus modos de vida, seja individual ou coletivos, elaboram formas de resistência crítica contra as opressões e transformam estes mesmos estigmas da vergonha em afirmações de orgulho: “Somos homossexuais e temos orgulho disso” (HOCQUENGHEM, 1987, p. 38). Estes sujeitos, entre os quais me incluo, homens negros e *gays*, classificação usual à minha própria experiência sexual, são, ou podem ser, todos os sujeitos que se rebelam contra a normatização colonial, responsável pela articulação entre raça e sexualidade, aqui a brancura e heterossexualidade, como dispositivos naturais do ser. O que ocorre é que, de fato, se apropriam de um termo pejorativo e o transformam no significante comum de enfrentamento: bicha preta.

Esta categoria de afirmação política, embora associada à homossexualidade masculina negra, não é a ela restrita. Funciona como guarda-chuva das múltiplas sexualidades contracoloniais e extrapola a noção particular da homossexualidade ou o

⁸⁷ Do ponto de vista didático, o uso do termo “homofobia” se refere a todas as violências sofridas pelas pessoas LGBTQIAPN+. A adoção deste é uma escolha minha e está relacionado a utilidade de sua compreensão popular, já amplamente difundida.

termo palatável e higienizante do “*gay*”⁸⁸. Desta forma, nem todos os homossexuais negros usam a categoria “bicha preta” como identificação. Afinal, ela foi apropriada recentemente dentro de comunidades culturais negras *queer* das grandes metrópoles e usada como palavra-poética de produções de enfrentamento e resistência estética racial.

Como demonstrativo destas afirmações, observemos a própria experiência de Hilda Furação, uma persona racializada e sexodiversa que se impõe no contexto urbano do Centro de Salvador e nos eventos cívico-populares da cidade. Sua transgressão e posicionalidade são um confronto às próprias contradições que fazem dela uma ilustre persona entre os subalternos e protagonista de uma história que estruturalmente a subordina às condições de violência e morte. A indefinição de gênero quando diz que é “tudo que o povo diz que ela seja” é mais um traço da des-representação que Hilda joga e ao mesmo tempo captura dos olhos de quem a vê. Sua existência é o demonstrativo etnográfico para problematizar a categoria “bicha preta”.

Um exemplo é a música Bixa Preta da multifacetada artista Linn da Quebrada e a qual subscrevo: “A minha pele preta é meu manto de coragem/ Impulsiona o movimento/ Envaidece a viadagem”. Linn finaliza o refrão com uma onomatopeia de metralhadora quando canta: “Bicha preTRÁ, TRÁ, TRÁ, TRÁ”. Toda essa influência artística marginal tende a impulsionar esta nova categoria brasileira, inspirada na cultura *underground* estadunidense e hoje difundida na indústria cultural norte-americana através do *ballroom culture*. O qual veremos agora.

Marlon B. Bailey, pesquisador afro-americano, examina as maneiras pelas quais os membros LGBTI+ da comunidade do *ballroom* criaram zonas *queer* negras para enfrentar a exclusão e marginalização espacial dentro do espaço público e privado na área urbana de Detroit, Michigan⁸⁹. Existente na maioria dos centros urbanos, a cultura *ballroom* são redes de pessoas *queer* negras e latinas. Em suas pesquisas, o autor delinea as múltiplas funções de dois domínios mutuamente constitutivos desta cultura:

⁸⁸ A palavra “*gay*” é uma tentativa de “moralizar” e, ao mesmo tempo, “popularizar” a linguagem da classificação homossexual, usada na terminologia da luta contra opressão sexual desde a década de sessenta. Notadamente, por influência das agendas comerciais e midiáticas, acabou tendo profunda aderência na cultura de massa que designou ser *gay* como detentor de estilo de vida metropolitano, livre, moderno, educado e altamente antenado com as tendências de consumo artístico. Perfil muito característico de homossexuais brancos e de classe média e alta. Um quase “*queer american way of life*”.

⁸⁹ Ver BAILEY, Marlon M. *Butch queens up in pumps: Gender, performance, and ballroom culture in Detroit*. University of Michigan Press, 2013.

parentesco (a formação dos grupos denominados de “casa”) e performance ritualizada (o desempenho no salão em clubes para representar essas casas) a fim de examinar as práticas socioespaciais que os membros implantam para forjar possibilidades alternativas de vida LGBTI+ negra.

Nos Estados Unidos da América, principalmente nas cidades com maior índice de pessoas negras, como New York, Atlanta e Detroit, esta rede cultural funciona como bússola para orientar a disputa político-discursiva que mescla as produções artísticas e o entretenimento. Este impacto cultural, de alguma maneira, pode e deve ser criticado, sobretudo na promoção ideológica do imperialismo norte-americano, notadamente capitalista, que ainda persiste na determinação das agendas de lutas sociais brasileiras, sobretudo de grupos considerados “identitários”. No entanto, as insurgências culturais influenciadas desde o movimento *punk* radical até a contracultura nas décadas de sessenta e setenta em New York e Londres também são exemplos de resistência intranacional ao capitalismo global, a partir da aderente visão que estes movimentos tinham frente a radicalidade do sistema, rebeldia estética e apoio comunitário⁹⁰.

Inclusive, dois dos grandes ícones do movimento *gay* negro internacional surgem a partir deste contexto sociocultural: Marsha P. Johnson e Simon Nkoli. A primeira trata-se de uma mulher transexual negra que participou ativamente das lutas de libertação *gay*, principalmente na Rebelião de Stonewall de New York em 1969, tendo fundado, junto com a trans ativista latina Sylvia Rivera, organizações populares de proteção e moradia para as pessoas *queer*. Já Simon Nkoli foi ativista antiapartheid, dos direitos dos homossexuais e HIV/AIDS em Joanesburgo. Nkoli criou diversas organizações de direitos LGBTI+ (não usada esta nomenclatura na época) durante o duro período do regime político, principalmente a *Saturday Group*, primeiro grupo de *gays* negros, e organizou a primeira parada do orgulho da África do Sul.

Aqui no Brasil, destaca-se o grupo *Adé Dudu* (de tradução livre do iorubá “negro homossexual”), criado em Salvador da Bahia, em 1981, pelos ativistas do Movimento Negro Unificado Tosta Passarinho, Hamilton Vieira (pseudônimo de Estevão dos Santos), Emerval da Hora e Wilson Mandela. Naquele momento, a agenda do grupo se

⁹⁰ Ver CARVALHO, Salo de. Das subculturas desviantes ao tribalismo urbano (itinerários da criminologia cultural através do movimento punk). LINCK, José Antônio Gerzson; MAYORA, Marcelo; PINTO NETO, Moysés, 2011, p. 149-223.

baseava na inserção da perspectiva da sexualidade dentro do movimento negro que era (ou ainda é) homofóbico. Não diferente do também pioneiro e contemporâneo grupo Somos de Afirmação Homossexual que não incorporava por desinteresse a pauta negra na agenda de luta por direitos e igualdade.

Ou seja, assim como o movimento *gay* despreza os negros, o movimento negro também desprezava as orientações e identidades sexuais de seus membros que “além de pretos, eram bichas⁹¹” e sofriam a amargura da “dupla opressão”: o racismo e a homofobia. Uma relação simbiótica. Afinal, no caso de homens *gays*, os estigmas de raça condicionam os estigmas de sexualidade no concernente à ofensa ao *ethos* degradado da virilidade masculina negra. Em diversos casos omissos nos deparamos com relatos de violência intragrupal, em que pese o homossexual negro (ou a bicha preta) ser “a vergonha ou o traidor da raça negra”. Sendo assim, negro demais para ser *gay* e *gay* demais para ser negro.

Voltemos a Hilda. O que seria, portanto, a categoria “bicha preta” do ponto de vista socioantropológico e quais suas implicações no entendimento das masculinidades negras? Estaria o novo movimento negro brasileiro “aviadando-se”? E isso é positivo? Os braços pintosos de *gays* negros afeminados são importantes na luta antirracista? Na vida de um *gay* negro, raça realmente vem primeiro? Qual a diferença entre *gay* negro e “bicha preta”? Há um agenciamento e negociação nessas identidades? Ou é só estética do “empoderamento”?

Percebo que, *a priori*, o racismo, do ponto de vista relacional, condiciona sujeitos marcados pela raça à desumanidade, acossados pelo flagelo da animalização e pela restrição do ser em nível ontológico. Historicamente são fundamentalmente relegados à coisificação escrava e todas suas produções de vida são referenciadas pelas estratégias de resistência ao mundo dos brancos. Os homens negros são animalizados ao endosso imaginário do tamanho de seus pênis, sua ferocidade sexual, sua pretensão à violência, sua nata criminalidade e outras degenerescências. O homem negro é

⁹¹ “Em novembro de 1979, o jornal baiano de orientação anarquista O Inimigo do Rei estampava em sua capa ‘Além de Preto, Bicha’. O texto era de autoria de Hamilton Vieira, na época estudante de jornalismo da UFBA. A expressão ‘Além de preto, bicha’ era apontada por um dos entrevistados, um bailarino de vinte anos de idade que usava o pseudônimo ‘Nega Fulô’, como parte do racismo sofrido em seu cotidiano. Nega Fulô na verdade era Dionisius Filho, que dois anos depois iria estar na fundação do Adé Dudu”. Texto extraído do conteúdo digital “Adé Dudu: caminhos LGBTQ+ na luta negra” do Acervo Cultne da Rede de Historiadores Negros no Geledés Instituto de Mulheres Negras. Disponível em: <<https://artsandculture.google.com/story/0AXxedunbpfIA?hl=pt-BR>> Acesso em: 03 de maio de 2023.

fatidicamente esvaziado em seu ser e reduzido a malditas características de depreciação. O poder simbólico ontologicamente atrelado ao masculino é subtraído dessa “espécie” de macho, e sua vida passa a ser um emaranhado de ações frustradas para ser o arcanjo renegado. “O negro não é um homem, é um homem negro” (Fanon, 2008). Evidência disso são os índices de mortandade aos homens negros que lideram as estatísticas de morte precoce e violenta, encarceramento, alcoolismo e abandono parental.

No entanto, em meio à desgraça de ser negro, qual dimensão do desastre quando nem, ao menos, este objeto-homem consegue se adequar aos estereótipos que, de alguma forma, o corporifica como sub-humano? Em outras palavras, como ler a si próprio quando este homem negro é ainda por cima bicha? Este homem negro ainda é Hilda?

[...] se a própria afirmação do subalterno não prescinde dos atributos oferecidos pelo opressor, a ausência ou deficiência de algum elemento relacionado ao corpo terá consequências catastróficas para a identidade deste homem. O negro que não conseguir exibir algum dos atributos desta hipervirilidade supermasculina, está traindo/frustrando sua raça e sua masculinidade? Se este homem negro é gay, não sabe dançar, tem o pênis menor do que o exibido exaustivamente na categoria negro dos filmes pornôs ou simplesmente não corresponde ao estereótipo super masculino do negrão, este indivíduo não será pior que o nada (FAUSTINO, 2014, p.86).

O orgulho da Furação de nunca ter recorrido à criminalidade, embora esteja num ambiente de precarização, mas imune ao errado. A tentativa de sobreviver em meio à miséria material e simbólica é ser espetacular e com isso sua comida na mesa e sua identidade, não sexual, mas como artista. Desta forma, aliado à teoria já produzida no campo por outros pesquisadores e a experiência de campo realizada por mim, percebo que a resposta para a pergunta acima citada não é menos a experimentação e a performance artística para fabular nossa própria autorrepresentação.

Ou seja, nesta imunda condição de ser, a degeneração ao quadrado do homem negro, as “bichas pretas” encontram formas diversas de negociação pela sobrevivência e localizam na arte a forma primaz de resistência crítica. A performance, como este complexo sistema de símbolos que materializa nossas práticas e sentidos da vida social usando dos dramas, rituais e metáforas, também confeccionam teias de significados para representar uma versão afrofabulativa de nossa existência, e que não é mais mediada pelo olhar do outro hegemônico, mas mediada pelo nosso próprio olhar. Hilda é a identidade de não-homem negro personificado na corporeidade performática da dúvida.

“Bicha preta”, assim como “Hilda Furacão”, é uma identidade transitória e criticamente posicionada que usa da arte performática como a experimentação para revelar as eminentes contradições de nossa identidade deteriorada. Ao tempo, também é uma tentativa de fuga, salvação, redenção, implosão, radicalidade e até mesmo construção de (nova) humanidade. Sendo assim, é a agência performática do “pior que o nada”, neste umbral da abjeção colonial, e poder afrofabular a liberdade de ser alguma coisa. Hilda consegue ser a organizadora da *churria*, dançarina de Gerônimo, professora de artes e responsável por uma fanfarra de adolescentes.

Estaban Muñoz, pesquisador cubano de performance e política, apresenta diversos exemplos na indústria cultural americana de performance artísticas produzidas por sujeitos *queer* e subalternos afro-latinos que tinham a “função” de tensionar a própria representação de si. Neste jogo complexo de comunicação para a grande massa, se apresentavam de forma autoral, por mais que fossem estranhas. Lançavam moda. Faziam rir e ao mesmo tempo chorar. Frenesi. Criavam tendências. Faziam a sociedade enxergar-se a si mesma diante de um espelho embaçado⁹².

Neste sentido, a identidade é mais do que identificar-se com a própria cultura ou opor-se enfaticamente a ela. O exercício é analisar a forma como aqueles que estão fora da corrente dominante racial e sexual negociam a cultura majoritária – não associando com ou contra a representação artística excludente, mas antes, transformando-as para os seus próprios fins culturais. Muñoz chama este processo de “desidentificação” e, através de um estudo do seu funcionamento, desenvolve uma nova perspectiva sobre a performance, a sobrevivência e a resistência das minorias marcadas pela negritude e orientadas pela transgressão sexual, aqui neste artigo aplicados a noção de “bichas pretas⁹³”.

[...] a desidentificação é sobre sobrevivência cultural, material e física. É uma resposta a aparatos de poder de Estado e globais que empregam sistemas de subjugação racial, sexual e nacional. Estes protocolos rotinizados de subjugação são brutais e dolorosos. A desidentificação é sobre gerir e negociar traumas históricos e violência sistêmica”. (MUÑOZ, 1999, p.161-162 [tradução minha]).

⁹² Ver MUÑOZ, José Esteban. *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.

⁹³ Ver DE OLIVEIRA, Megg Rayara Gomes. *O diabo em forma de gente:(r) existências de gays afeminados, viados e bichas pretas na educação*. Editora Prismas, 2017.

Estupendo exemplo disso está nos grupos e coletivos artísticos que levam à bandeira afirmativa da “bicha preta” como reivindicação de outro olhar sobre a nossa existência. Expressam através da arte multidisciplinar que assim como a diversidade de masculinidades, as experiências identitárias que são subjugadas pela cultura dominante são fluídas e contextuais. Ou seja, existem várias formas de ser negro e *gay* e mais ainda de nos identificar como tal. A posicionalidade pode se expressar por diversos âmbitos, sejam aqueles organizados ou não organizados, conscientes ou não conscientes, espontâneos os sistemáticos, mas todos eles, sem dúvidas, políticos. Por isso, “bicha preta” é uma categoria de uso estratégico para des-representar e visibilizar a existência de homens negros *gays* ou de sujeitos racializados sexo divergentes no mundo⁹⁴.

Neste compêndio entre terminologias e classificações, a nomeação das coisas é fundamental para fazer com que elas existam e não fiquem nesse umbral deslocado de referencial vernacular. “Bicha preta”, uma performance de subversão racial ao imperativo masculinizante de “ser homem” e a mimetização de ser “negro”. A alternativa artística-política de frustrar o estigma para a visibilidade de um ser que sequer sua existência fora considerada possível. O *pior que o nada* fala e tensiona de dentro para fora e de fora para dentro. Seja no movimento “do” negro, seja no movimento “do” *gay*.

O homem negro para se fazer mais próximo do homem capturou os estigmas deteriorantes da representação e o incorporou a um jogo de sobrevivência ao mundo dos brancos. Ele se cobra para ser homem negro: pau grande, hiperviril, insaciável sexual, lutando para não ser um vazio substancial. A “bicha preta” é a avacalhação do próprio estigma capturado no colonialismo para os homens negros. É a desobediência na criação de uma possibilidade de ser mais do que negro ou mais que “gay”, valendo-se de sua desidentificação.

A criação deste antídoto do próprio veneno só encontra espaço na performance estética como metalinguagem de insurreição no mundo. Não temo ao afirmar o dualismo que o contrário de ser homem negro, não é ser mulher negra, afinal, ambos

⁹⁴ É importante destacar que a categoria “bicha preta” é um guarda-chuva das desobediências radicais da representação colonial. Embora esteja mais associada à afirmação *gay* e negra, ela pode contemplar todos os sujeitos *queers* racializados, inclusive pessoas negras transexuais, não-binárias e afins. Seria uma estupefata contradição querer encaixotar esta inventividade política, assim como estruturou-se as identidades dominantes. Diferente deles, somos pautados pelas multiplicidades.

estão relacionados na cadeia das representações coloniais. E muito menos o contrário é ser mulher branca, pois, apesar de sua inferioridade frente ao cânone supremo do homem branco, ainda lhe é conferido poderes. O contrário de homem negro, em sua representação mais deteriorada, é ser “bicha preta”, ou ser algo parecido com Hilda Furacão: a performance desidentificada na sociedade colonial.

“Bicha preta” é uma existência performática de disputa linguística, portanto, para existir deve ser gritado em alto e bom som – dê seu nome, *viado!* Abra vazão ao lado artístico e conceitual da “montação da raça”. A explosão da vida real. Entendemo-las, portanto, na metáfora das passarelas e vitrines de moda. Todas aquelas peças desfiladas por modelos nos grandes eventos de moda estão em versões exageradas, mas servem para indicar tendências do momento. Acontece também na cultura *ball*, onde a disputa exuberante do “*runway*” (passarela ou salões das casas rivais) é classificada por diversas categoriais inusitadas. Esta foi uma das formas criativas com que Hilda Furacão criou sua referência familiar em domicílio: reivindicando a si mesmo enquanto patrimônio.

Lembremos da estratégia artística de Jorge Lafon que com seu personagem Vera Verão, uma transexual negra histriônica, em programa de comédia nas noites de sábado na televisão brasileira, fazia as famílias rirem e permitirem a entrada ou assimilação daquela persona em suas casas. Embora muitos entendam aquele personagem como vergonha da causa, o tempo conferiu ao ator e ao seu personagem um símbolo de luta das “bichas pretas” por, mesmo sendo uma representação estigmatizada, era a primeira aparição positiva que muitos homens negros e *gays* viram identificados na programação aberta.

Assim, “bicha preta” é uma tendência de passarela, vitrine ou *ball* que pode apontar um caminho da diversidade sexual concatenado à vida negra para que ela não desapareça repentinamente numa noite vil. De qualquer forma, essa identidade racial transitória e sexualmente subversiva, reivindicada na plataforma da arte performática, desorienta as noções de racialização. Ao menos, a renomeia e, conseqüentemente, a reivindica.

4.19 Casas Conceito

Numa tarde de domingo caminhando pelo centro, sou surpreendido por uma interlocutora transexual negra que também já realizou shows nas noites dos bares da CG. Por ser uma mulher alta, delgada, carismática e de sorriso envolvente, trabalha em diversas iniciativas e projetos na cidade, prestando serviços de modelagem, recepção em eventos, ações de publicidade para marcas e afins. Sua beleza e feminilização lhe conferem a passabilidade (DUQUE, 2020)⁹⁵ e sua cor “negra bronzeada” é útil à lógica manipulada do estereótipo tropical da negra baiana (ou mulata exportação) que cativa os imaginários da “baianidade nagô”.

Esta é a primazia “ideológica” que sustenta a culturalidade de Salvador enquanto “Capital Afro do Brasil”⁹⁶, que mais parece um efeito de uma esquizofrenia racial pública, cooptada ao mundo dos negócios turísticos. Afinal, o “temário” da cultura negra celebrada é confrontado ao “drama” da vida negra (RAMOS, 1954), assujeitada à morte social e letal desta população. Na contradição plastificada da cena soteropolitana, a interlocutora passeia, negociando sua sobrevivência e fabulando seu celebrismo de estrela em ascensão.

Naquela tarde, estava acompanhado de outro colaborador de campo, quando a interlocutora - vestida de preto e um avental cinza de designer moderno com o nome da empresa bordado, dentro de um luxuoso carro preto, dirigido por um jovem e charmoso rapaz, que desconheço - me cumprimenta em voz alta. Trocamos algumas palavras sobre a ausência delas nos shows da noite e, logo percebeu meu estranhamento em vê-la tão glamourosa e, sem perder tempo, retruca acidamente meu pensamento dizendo: - “Estou na Rua Chile. Trabalho na Conceito. Eu sou conceito agora. Seu ebó tem dado certo!”.

A interlocutora tenta, portanto, distinguir sua atuação como artista improvisada da noite outrora, da funcionária de alto status de uma iniciativa de luxo. O “Conceito” refere-se ao empreendimento imobiliário-publicitário chamado “Mostra Casas Conceito por Andrea Velame”, considerado, a meu ver, o mais nítido emblema do processo acelerado de “gentrificação cultural” no centro antigo da cidade. Este vem a interferir

⁹⁵ Termo usado para descrever a capacidade de uma pessoa trans ser confundida como cisgênero.

⁹⁶ Programa da Prefeitura de Salvador que envolve um conjunto de ações articuladas para desenvolver, limitadas a grandes ativações publicitárias, a informalidade profissional da população negra como atrativo externo a desenvolvimento econômico baseado no ideário da negritude baiana.

frontalmente, ao longo de um médio período, toda a cena quente, começando pelo entorno, até chegar ao miolo da CG.

Ao ponto, trago outro conceito, agora teórico, para refletir sobre essa situação. Ainda bastante difuso nas ciências sociais, “gentrificação” determina, primordialmente, formas de novas habitações em zonas anteriormente degradadas, incorrendo a expulsão de seus atuais moradores, para respectivo loteamento para perfis de consumidores de alto padrão. Uriarte (2019) define

A transformação de tascas tradicionais, pequenas, voltadas para o público interno do bairro em restaurantes, reformados e ampliados, voltados para o público externo, faz parte de processos mais complexos nos quais o bairro está inserido. Estes processos são chamados de gentrificação, e envolvem basicamente a renovação de áreas deterioradas, com a chegada de novos residentes e o deslocamento das famílias de baixa renda devido ao encarecimento dos aluguéis (pela valorização imobiliária) e ao desaparecimento do pequeno comércio local (URIARTE, 2019, p.227).

A mostra anual “Casas Conceito” que a interlocutora, funcionária de curto período do projeto, exhibe orgulhosamente, conta com a participação de diversos arquitetos e designers de interiores para exhibir uma série de espaços comerciais que intercalam o conforto e calma até a sofisticação e dinamismo, munidos pelas celebrações à sustentabilidade, cultura, design e inovação do que há de mais contemporâneo no cenário brasileiro, segundo evidencia sua propaganda.

O evento, no entanto, tem modificado pontualmente a Rua Chile, divulgada pelos envolvidos no projeto como “a primeira rua do Brasil”, onde já existem dois dos maiores hotéis de luxo da cidade. Destoando do entorno, estes empreendimentos de redes hoteleiras são cercados por prédios em ruínas, antigos cinemas pornográficos em funcionamento, casarios abandonados, ocupações habitacionais populares, dentre outras. Portanto, para melhorar este “aspecto da degradação”, o projeto encontrou como solução a arborização e melhoria na iluminação da Rua Chile. A prefeitura intensificou o monitoramento policial na região e, em parceria com a iniciativa privada, inaugurou a reforma do Palacete Tira Chapéu. Inclusive, fechando sua rua de acesso, onde montaram uma passarela com ambientação requintada de luzes e plantas. A mostra com duração de um mês está sediada neste prédio de estilo *art nouveau*. Agora denominado como “complexo arquitetônico”, as edificações foram integradas a partir dos terraços, transformando-se num grande *rooftop* assinado por um escritório de arquitetura.

Me arvoreto neste demonstrativo etnográfico para afirmar que o centro da cidade tem passado por um processo anunciado de gentrificação, ainda em etapas de especulação publicitária, numa cooperação ativa entre governo e setor privado. Este novo estilo da possibilidade de morar ameaça a cena alternativa do centro da cidade que emergiu ao longo dos trinta anos, justamente, pelo abandono residencial da classe média soteropolitana e, conseqüente migração para as novas e modernas zonas habitacionais, já descritas anteriormente. Agora, percebo uma tímida, porém nítida intenção de “retorno ao centro” com a pecha de usufruto cultural que pincela a vista turística da Baía de Todos-os-Santos e as proximidades com os destacados pontos turísticos da cidade. Uma espécie de versão atual da baianidade e negritude que revela a “gentrificação do gozo do patrimônio cultural imaterial e material”.

A arquiteta que encabeça o projeto e, por incrível que pareça, também preside a Associação da Rua Chile, justificou na mídia local que há atividades sociais de inclusão, capacitação e geração de empregos e que uma iniciativa como esta envolve, incontornavelmente, segurança pública, reforço de iluminação, urbanismo e limpeza pública, reafirmando, assim, a importância da participação do público e privado no empreendimento. A meu ver, um eufemismo a intervenção sobre as causas que promoveriam a higienização social que o centro carece, desde então. Os índices que apontam esta tendência de gentrificação cultural, pois se caracteriza não somente por novas residências, mas principalmente, por novos pontos e referências comerciais e turísticas, são vários observados por mim ao longo da pesquisa e que descrevo a seguir.

O Governo da Bahia abriu concessão pública do sinuoso Palácio Rio Branco (antiga residência dos governadores) para funcionamento de um hotel de seis estrelas. A licitação contratual já aconteceu e as obras iniciaram. A Rua Chile, que já tinha dois hotéis de luxo, dobra o número, com mais um de quartos conjugados (*kitnet* ou *studio*) e *rooftop*, e outro comprado por uma das maiores redes hoteleiras do país. Este funcionaria no Palácio dos Esportes, na Praça Castro Alves, fronteira entre a Rua Carlos Gomes e Rua Chile, mesmo local onde há o sítio arqueológico do antigo Teatro São João. Assim como o Palácio Rio Branco, o Palácio dos Esportes foi arrematado no leilão de cessão pública promovido pelo Governo da Bahia, tendo sua aquisição incentivada pelo programa “Renova Centro” da Prefeitura de Salvador, que oferece incentivos tributários e fiscais aos novos proprietários-investidores, evidenciando, portanto, a cooperação sistemática dos entes estatais junto à iniciativa privada.

Além dos empreendimentos de ampliação de rede hoteleira, há também tendências nas implementações súbitas de equipamentos culturais no Bairro Comércio, geridos por organizações sociais, promovidas pela Prefeitura de Salvador; a concessão onerosa de uso para reforma do *pier* e privatização parcial do Museu de Arte Moderna da Bahia, situada nas intermediações do Bairro Dois de Julho e Avenida Contorno, promovida pelo Governo da Bahia; sem contar os nos restaurantes de alto padrão, cinema tradicional e condomínios privados com vista mar, inseridos contraditoriamente no meio de zonas populares do centro antigo da cidade. O prédio antigo onde residi para realizar a pesquisa, com vista privilegiada para o mar, também no Dois de Julho, já está sendo alvo de discreto interesse de agentes terceirizados do mercado imobiliário⁹⁷.

No entanto, em meio a este descalabro privado na cena, há alternativas de resistência popular organizada através da Articulação do Centro Antigo de Salvador, que luta contra os despejos e remoções forçadas ocorridos na cidade, infringindo o direito à moradia e preservação da dignidade das famílias pobres; e também o incessante imbróglio de disputas entre moradores e agentes governamentais que resultou no Movimento Que Ladeira é Essa?, sediado na Rua da Preguiça; bem como no Movimento Nosso Bairro é Dois de Julho, reivindicando melhoras e sua “revitalização”. Toda essa gama de disputas revelam as ameaças à configuração da *cena quente* e podem explicar as glórias e decadência de um tecido cultural ambíguo, mas que resiste às intempéries do capital.

Embora, de algum modo, bares *gays* tenham surgido em outros locais da cidade, como Rio Vermelho e Largo do Tororó, nesta tentativa de manutenção de negócios, dado ao valor alto de aluguéis na CG e busca de novos públicos consumidores, isto tem resultado na modificação dos frequentadores que buscam o lazer e entretenimento, não mais sendo redutos de proteção e socialidade do “brêu”, mas espaços diversificados de shows livres, aderido por parcela significativa de público cisgênero e heterossexuais curiosos (não simpatizantes) pelo consumo de novas e isoladas experiências. Ou seja, neste jogo que envolve ameaças de gentrificação e “goumertização” de zonas noturnas,

⁹⁷ Há também o investimento do Banco do Brasil e Governo Federal para a implementação do Centro Cultural Banco do Brasil no Palácio da Aclamação (segunda antiga residência dos governadores), acoplado no projeto de modernização do Teatro Vila Velha, encabeçado pela Prefeitura de Salvador e um escritório de arquitetura. Para atender ao empreendimento já iniciaram o processo de requalificação da Praça da Aclamação e Passeio Público, deslocando os pontos de ocupação de moradores de rua do local. Este fica nas intermediações entre Rua Carlos Gomes e Avenida Sete de Setembro.

o teor político de resistência cultural comunitária destes redutos acaba convertendo-se a indicadores meramente comerciais e individualizados, conseqüentemente, despolitizantes.

4.20 Caboclos Queer e o fator de fugitividade



Figura 32 - Casal de Caboclos no Cortejo Cívico de Dois de Julho na Bahia. Foto: Camila Souza

Depois de dezoito meses de conflitos armados entre brasileiros nacionalistas que defendiam a independência do Brasil do domínio colonial português, finalmente, em dois de julho de mil oitocentos e vinte e três, as tropas populares baianas conseguiram definitivamente expulsar ou vencer pelo cansaço as tropas lusitanas de Salvador, permitindo a sua desocupação.

Este acontecimento histórico relativamente protagonizado por homens e mulheres negras escravizadas, também contou com a brava obstinação da população indígena denominada de “caboclos da terra” em Cachoeira, Pirajá, Itapuã, Itaparica e demais territórios produtivos agrícolas da Bahia oitocentista. A data desde então ficara marcada como a primeira insurgência nacionalista e popular da então extinta colônia e, portanto, marco da identidade civil brasileira.

Ao longo do tempo, a esta identidade são incorporados símbolos nacionalistas, contrários ao regime colonial estrangeiro, como a própria celebração do Dois de Julho, que se configura numa festa cívico-popular polissêmica entre o religioso e carnavalesco, anteriormente “simulada” e posteriormente aceita⁹⁸, e inserção icônica do Caboclo e Cabocla como legítimas e uníssonas representação do “povo brasileiro”.

A marcante popularidade do Dois de Julho sugere que festas cívicas e as “comunidades imaginadas” que elas comemoravam eram aspectos importantes na vida de brasileiros urbanos no século XIX. O Estado não era uma entidade remota e alheia à população; ao contrário, as classes populares celebravam a sua fundação de uma maneira que rejeitava o nacionalismo oficial do império brasileiro. (KRAAY, 1999, p.48).

É nesta festa onde duas imaginárias indígenas moventes em forma de estátua são incorporadas ao trajeto cênico do cortejo cívico de comemoração à data. Elas são carregadas por uma carruagem e duas longas hastes, levadas em revezamento pelo público da procissão em cortejo, que sai da histórica Praça Municipal de Salvador até o Largo do Campo Grande. O seu redor é adornado com folhas de palmeiras, flores e as bandeiras nacionais e estaduais. Essas estátuas remetem a um casal heterossexual indígena, respectivamente chamados de “O Caboclo” e “A Cabocla” – esculpidos à imagem do índio Caramuru e da índia Paraguaçu, sua esposa⁹⁹ -, personagens centrais do nacionalismo baiano, como atenuantes aos sentimentos de revolta contra os portugueses.

A fim de lembrar a entrada do exército pacificador em Salvador, a população enfeitou uma carreta, tomada do inimigo na batalha de Pirajá, puseram sobre ela um idoso de descendência indígena e levaram-na, em cortejo, da Lapinha ao Terreiro de Jesus. O ritual se repetiu no ano seguinte e, em 1826, foi esculpida à imagem do caboclo que circula nas ruas até os dias de hoje. (FIGUEREDO; FONTES, 2015).

Esta e outras histórias sobre o ritual do Dois de Julho ao longo das primeiras décadas de celebração podem ser conferidas no importante livro de publicação póstuma do antropólogo baiano Manoel Querino, intitulado “A Bahia de Outrora” de 1955¹⁰⁰. Além desse, outro aspecto que também foi apropriado ao imaginário nacionalista indígena está na relação simbiótica do candomblé, religião de matriz africana elaborada

⁹⁸ LAMBERT, Hercídia Maria Facuri Coelho. “Festa e participação popular (São Paulo-início do século XX)”, *História*, 13 (1994), p. 123.

⁹⁹ Diogo Álvares Correia (Caramuru) foi um náufrago português que passou a vida entre os indígenas da costa do Brasil e que facilitou o contato entre os primeiros viajantes europeus e os povos nativos da terra no século XVI.

¹⁰⁰ QUERINO, Manuel; EDELWEISS, Frederico G. *A Bahia de Outrora*. (No Title), 1955.

no contexto de exploração escravista, e os povos originários brasileiros, a partir da significação elementar da terra e natureza para seus cultos às divindades em decorrência das táticas de sobrevivência e resistência cultural destes grupos que foram duplamente vilipendiados no processo de colonização.

Desta forma, destaca-se o trabalho de Jocélio Teles¹⁰¹, quando realiza uma rica etnografia sobre a invenção do culto aos caboclos, povos ameríndios divinizados pelas religiões afro-brasileira e, portanto, a prova pragmática da construção do caboclo como ícone performático-religioso da afro-indo-brasilidade, estrategicamente professada nos quintas e terreiros: “o Caboclo é menos brasileiro do que apresenta ser e mais ‘africano’ do que se poderia crer [...] imerso num universo de referência africano e sendo sempre reiterado como o elemento autóctone – ‘o verdadeiro caboclo é o índio’ – essa entidade, que constitui um verdadeiro anátema nos candomblés, é, por assim dizer, afro-brasileiro”. Sendo assim, o Caboclo pode ser entendido como a nação brasileira, legítimo dono da terra.

Conforme a literatura histográfica, sempre em tom de sátira ao civismo e em ritmo de protesto, as comemorações do Dois de Julho sofreram diversas modificações desde o ano seguinte a sua proclamação, passando de rituais oficiais para festejos populares associados às celebrações carnavalescas e até com provocações de integrantes do bando anunciador fantasiados de líderes religiosos e militares, desafiando o decoro monárquico. As comemorações eram incorporadas a outras festas de irmandades religiosas e freguesias, fazendo que o clima de carnaval e apresentações culturais ao livre se prolongasse durante semanas. Em alguns anos, chegando até no final de agosto.

Os relatos da imprensa da época revelam que o Dois de Julho foi se configurando com gerência popular, apesar das insistentes determinações de regramento das autoridades, portanto, um ato dúbio de bravura e afirmação da empírica identidade baiana e, ao mesmo tempo, desobediência cívica. É neste contexto atualizado pelo contemporâneo que é incorporado a reverência *queer* ao casal de caboclos no Largo do Rosário.

¹⁰¹ SANTOS, Jocélio Teles dos; CUNHA, Maria Manuela L. O dono da terra: a presença do caboclo nos candomblés baianos. 1992.



Figura 33 - Caboclo no Largo do Rosário em volta do *viadeiro*. Foto: Vinícius Zacarias

No início da concentração do Cortejo Cívico do Dois de Julho de Salvador, vivencio o sublime. Bem no meio da rua, imponente e forte, encontro o sagrado símbolo das lutas pela Independência da Bahia: o Caboclo e a Cabocla, logo à frente do cortejo, abrindo e abençoando o trajeto. Este que é composto, em seguida, por alas de organizações sociais, instituições oficiais do Estado, escolas e partidos políticos, além de muitos protestos sociais.

A representação do Caboclo e da Cabocla, empossados no esplendoroso andor de plantas verdes tropicais refere-se à vitória nas lutas pela Independência da Bahia e à criação do ideal de uma nova nação (REIS & SILVA, 1989), fazendo parte deste panteão cívico. São figuras extremamente populares, de vasta gama de significados, ultrapassando o seu sentido patriótico e alçando até mesmo a fé e a religiosidade de um povo (SANTOS, 1995).



Figura 34 - Paramentas plumárias. Foto: Vinícius Zacarias

O *viadeiro* se presta em reverência aos donos da terra, aplaudindo ostensivamente, enfrentando a aglomeração dos fiéis carregando as hastes da carruagem para poder tocá-la, como num gesto de crença de cura ou benção de quem toca as vestes de uma entidade

sagrada. Alguns tantos simulam a incorporação das entidades afro-indígenas frequentemente cultuadas nos terreiros de candomblés em aparente jocosidade (vemos Hilda fazendo isso na figura acima), mas em real identificação religiosa. Os caboclos são tão *churriados* tanto quanto os *viados de fanfarra*. Nas indumentárias dos balizadores também encontramos os famosos e exuberantes penachos que adornam as cabeças dos caboclos, e alguns ainda incorporam as “paramentas” de orixás guerreiros das matas, como as couraças de Oxóssi e Logun Edé, entidades de Candomblé cultuadas em associação às florestas e segredos da natureza verde.

A heterossexualização imposta aos indígenas pelo ideário racial do branco colonizador tem reverberado também nas incorporações culturais de representação dos caboclos, à medida do exemplo estudado, quando normatiza o casal Caboclo e Cabocla como uma espécie de modelo culturalista de família brasileira. No entanto, ao passar pelo largo, o *ethos* do Caboclo se configura numa assimilação divina, espelhado pelos *viadeiros* e o que provoca e tensiona os paradigmas heterossexuais outorgado ao indígena a partir do contato com o colonizador.

Este fragmento onde o Caboclo também é *churriado* é o demonstrativo da particularidade popular e contra-higienista dos movimentos revolucionários baianos que exprimem uma característica própria para seus processos de emancipação e rebeldia, não formatada pelo ideário clássico e, portanto, revertendo os estereótipos raciais ao seu favor. Valores deploráveis pelo imaginário colonizador cristão, visão que sempre esteve em sintonia com a moral vigente da selvageria dos indígenas, como o incesto, a corrupção, o canibalismo, a poligamia, a embriaguez, a inversão, a luxúria, a sodomia, a nudez, os bacanais e as lascívias, são ressignificadas positivamente pelos agentes do campo cívico.

sexualidade, racialização, generificação etc., se entrelaçam historicamente, formando um complexo a partir do qual relações de poder se assentam, direcionando afetos, relações e reações cotidianamente. Exemplos disso não faltam: a racialização da sífilis e a política de casamentos interétnicos, estereótipos como o *dxs negrxs sexualizadx*s e/ou *dxs interioranxs* ingênuos (“caipiras”), dentre tantos outros, mostram como estas estruturas se sobrepõem formando mais do que uma mera confluência: são aspectos de imposição de poder sobrepostos e inseparáveis (FERNANDES & CONTIJO, 2017. p.19).

A discussão em torno se existe ou não um “índio gay”, nos inspira neste mesmo estudo para analisar a partir da particularidade da celebração, passando a entender a

“homossexualidade cabocla” como fenômeno político e não de viés particularista ou “a proposta de um *queer* caboclo, amazônida, ribeirinho, nos impõe a premência de uma epistemopolítica contra-reprodutiva” (FERNANDES; GONTIJO, 2017, p.18). Os atores do campo, mesmo que de forma inconsciente, exercem políticas performáticas desalienantes da condição de subalternidade imposta pelos ideais homogeneizantes de gênero e de raça. Tornam-se sujeitos que constroem autonomias nas e pelas aparições públicas, ao recorrer a meandros de essencialismos estratégicos, ao fazer do próprio veneno um antídoto ante à estrutura social codificado a partir da própria *fechação*. São os grandes revolucionários nacionalistas baianos, lutando para conferir suas próprias independências.

A subversão ou desobediência cívica é o princípio norteador do campo. Não se trata, portanto, da exaltação ao caráter dignificante do civismo, valor do ofício das encantadoras mulheres balizas¹⁰² ou a importância da atividade musical na formação educacional dos estudantes baianos. Trata-se da desobediência performada em agência criativa por sujeitos empobrecidos que resistem dentro dessas instituições e, ainda assim, inscrevem seus próprios valores na árdua luta por uma cidadania diversa. Foi muito procurado por jornalistas e gestores culturais para falar da contribuição das fanfarras na formação educacional curricular e normativa. Esperavam de mim, portanto, um posicionamento de um bom cidadão integrado aos princípios civis ou, no mínimo, uma mente que defendesse o salvacionismo social através da música instrumental e erudita para os jovens. Em todas as tentativas, desapontei-os. Defendia a crítica sobre os

¹⁰²As dançarinas acrobáticas de dança típica do carnaval da Renânia na Alemanha Ocidental eram chamadas de Majorette (*Dansmarietjes em Holandês ou Tanzmariechen em Alemão*). Durante o carnaval, o governo era frequentemente parodiado em protestos a ocupação do Reino da Prússia e para denotar o ridículo a seu exército, alguns homens se fantasiavam de majorettes e simulavam a performance da guarda militar para avacalhá-los. Na Alemanha do século XVIII e XIX, as mulheres começaram a ter papéis mais definidos no campo militar e com o objetivo de entreter sexualmente os soldados, usavam estes trajes e dançavam. Todo esse bojo de zombaria e sexualidade foram incorporados nas organizações carnavalescas ao longo do tempo e com forte influência das revistas de teatro, transformaram essas personagens em estrelas de boates. No pós-guerra, majorettes e *tanzmariechen* (*dance mary*) começam a se agrupar e apresentar-se em paradas cívicas, trazendo elementos técnicos do balé e ginástica rítmica acoplados à rigidez da tradição militar prussiana. Homens que faziam parte do campo militar também passam a participar desses agrupamentos para shows. Esta prática passa, então, a marcar a cultura cívica ocidental. Já em 1968, no Orange Blossom Classic, eventual anual esportivo de futebol da HBCU na Flórida, um grupo de estudantes da historicamente negra Alcorn State University organizou talvez primeira apresentação de majorettes negras e intitulou o grupo como Golden Girls. Gloria Gray Liggins e mais sete garotas negras fizeram o show da majorettes no intervalo do jogo universitário do seu time contra a Florida A & M University. Desde então, a popularidade das performances majorette cresceu nas comunidades negras universitárias estadunidenses e estão sempre associadas às apresentações esportivas, cívicas e carnavalescas, conhecidas como Cultura Majarotte da HBCU, servindo até como conceito para o show histórico de Beyoncé no Coachella 2018.

símbolos nacionalistas por meio da desobediência cívica impressas nas apresentações dos *viados de fanfarra* e as contradições da cultura de massa às gramáticas periféricas e particulares.

Diversas vezes definido como “especialista em baliza”, retificava que pesquiso um contexto moral-cívico envolvendo a performance de pessoas *queers* negras de periferia nas fanfarras da Bahia. Todo este palco que compõe a “cena quente” do centro da cidade trata-se das rupturas de padrões normativos e uma sátira ao civismo na gramática da resistência cultural. Não endosso o início ou origem das coisas que, certamente, tem tradição secular, mas a presença de sujeitos racializados contra normativos no cortejo cívico. Estou à disposição da insubmissão cívica e não o contrário.

Mesmo com esta posição, a Fundação Gregório de Matos (FGM) me convida para ser jurado do I Concurso de Balizas e Balizadores de Fanfarra do Cortejo Dois de Julho. Aceito com certa preocupação. Estaria agora o Estado, aqui representado pela instituição cultural referida, tentando “normatizar” algo que se tornou o que é por sua espontaneidade? Preferi participar da atividade mais como observador analítico e menos com julgador¹⁰³, ao menos dos balizadores, mas enfaticamente da FGM.

Era dia dois de julho de dois mil e vinte e três. Recebo o convite de um amigo em comum que também é funcionário da instituição. Agradei a lembrança. Nestas andanças de pesquisa, acabei fincando uma marca de “pesquisador das balizas” na cidade e as pessoas assim me reconhecem. Embora, reservo a parte, tendo não simpatizar muito com a denominação. Não entendo nada do ponto de vista técnico da função das balizas, mas procuro conhecer as transgressões cívicas utilizadas nesta roupagem.

Cheguei por volta do meio-dia, me posicionei no Largo do Rosário. A avenida estava interditada por conta do cortejo e as pessoas circulavam livremente. Os bares do beco estavam todos abertos com mesas espalhadas e um fluxo de clientes intenso com risadas altas ao fundo, cheiro de cerveja exalando todo o espaço misturado ao cheiro do forte tempero de almoços caseiros que saem dos bares a cada minuto. E, claro, presença

¹⁰³ Matéria completa sobre o concurso vinculada no portal da instituição:
<https://desal.salvador.ba.gov.br/primeiro-concurso-de-fanfarras-e-balizadores-premia-performances-no-2-de-julho/>

constante de pedintes e moradores de rua, igualmente animados com a atmosfera de festa.

De imediato, percebo algo estranho no espaço destinado ao ápice da performance dos *viados de fanfarra*: uma grade de contenção separa o público da calçada à avenida. Este mesmo público que desempenha um papel fundamental na *fechação*, pois sua espontaneidade e participação ativa no revezamento das apresentações faz a festa acontecer em sua singularidade. Conter a expressão da audiência que já começa a se concentrar ao redor do Largo do Rosário é uma invasão quase que letal à expressão. Reclama um dos participantes da audiência em voz alta, na tentativa de chamar atenção dos produtores do “cacete armado” (assim definido pelo mesmo) que obstruiu o livre trânsito do público diverso que assiste anualmente o espetáculo: “Isso não pode acontecer. Todos os anos a gente faz essa festa e agora a prefeitura vem se meter e monta este “cacete”. Não gostei. Tem que tirar isso daí, professor”. Referindo-se a mim como professor, já que minha postura passa certo grau de formalidade à causa.

Ouvidos tapados da produção. Reitero que é importante o que o participante acaba de reivindicar. Não sou ouvido. Em reunião à parte com os organizadores, um dos gestores da prefeitura fala que além de conter o público para que a realização do concurso seja exitosa, a grade também é uma resposta às reclamações que tem recebido de militares e gestoras escolares de supostas importunações sexuais que os participantes do território de *fechação* fazem com os músicos militares e das fanfarras escolares. Pergunto quais tipos de importunações. Alegam que os militares e professores reclamam que os membros passam mãos em partes íntimas dos músicos, também oferecem bebidas alcóolicas a músicos menores de idade. Salientam que a única forma da prefeitura resolver a questão sem criminalizar a prática é contendo os participantes com os “disciplinadores”, nome dado as grades por uma das técnicas da prefeitura. Destacam que uma das corporações de militares se recusou a desfilar no período da tarde do cortejo para não passar pelo Largo do Rosário.

Neste momento, interponho veemente qualquer suspeita desses casos, fundamentado a minha experiência de anos pesquisando a cena, nunca presenciei nada excedente a interações entre membros dos grupos e musicais, e audiência que não sejam tacitamente concedidas. Começa uma discussão calorosa. Os representantes da prefeitura se mantêm firmes no posicionamento de manter as grades e alegam que o

concurso tem este fim de valorização da prática entendido pela gestão, mesmo que tudo tenha sido de forma muito improvisada, a meu ver, e sem consulta com a comunidade envolvida. Um dos jurados que participa efetivamente da cena todos os anos estava ao meu lado e parece consentir com as alegações. Não sei, ao certo, as razões. Tento convencê-lo do meu ponto de vista e o chamo atenção para o fato de estarmos assistindo um nítido caso de homofobia, afinal, expressões protagonizadas por *gays* são sempre carregadas de estigmas morais e isso, certamente, está motivando as supostas reclamações.

As reclamações surgem, mas não se sabe o nome de nenhum deles. Houve uma reunião entre os dirigentes de fanfarras e diretoras escolares e, talvez, isso tenha surgido em algum momento. Lamento o fato que eu não estivesse presente nesta reunião. Nada de concreto e material se apresenta para embasar as reclamações, então, munido de um ímpeto de “advogado do diabo” digo que se há reclamações que elas sejam formalizadas junto a Ouvidoria da Prefeitura de Salvador ou Ministério Público do Estado da Bahia para que, então, possamos mobilizar os participantes e realizar audiências públicas para resolução do problema através, de antemão, com medidas de conscientizações e educativas.

Sugeri isso pois queria ver até onde essas reclamações iriam se consolidar. Com a formalização das reclamações, teríamos as partes envolvidas bem definidas e uma proposta de “solução” mediada democraticamente, sem apelos a medidas de repressão. Instantaneamente, os representantes da prefeitura se recusam a tratar as coisas nesses termos. Preferem que as grades sejam mantidas e pedem que possam dar outras sugestões. O outro jurado partícipe do campo sugere colocar *drags* montadas para fazer o papel que Hilda faz: organizar a *churria*. Acho uma ideia válida, *a priori*, mas reitero que Hilda deva ser a primeira a ser remunerada a este fim, já que ela faz este papel gratuitamente há anos. Os representantes da prefeitura gostam da ideia, mas diz que para o ano corrente é impossível, pois isso precederia de orçamento. Deixemos para o ano seguinte. Um deles ainda me pede indicações de *drags* para este serviço e eu indico algumas, além da própria O’hara que está apresentando o concurso.

No entanto, as grades permanecem neste ano e, pela primeira vez, o *cacete armado* é parte integrante do campo em questão, acompanhando de um concurso com planilha de notas para avaliar a desenvoltura dos balizadores e bandas. Se a intenção da prefeitura foi valorizar a prática, acabou incidindo tanto que a modificou

consideravelmente. Quais critérios usar para avaliar uma *fechação*? Certamente e olhando as planilhas de notas, os critérios são todos técnicos musicais ou de ginástica rítmica. A prefeitura não entende a espontaneidade do campo e o valor singular do que acontece naquele lugar. Com toda boa intenção, tende a suprimir uma prática genuína. Este é o perigo dos processos de reconhecimento patrimonial imaterial.

Decido, então, ficar calado e aguardar maiores manifestações da audiência para o *cacete armado* e o concurso. Enquanto espero, cada vez mais o público começa a se concentrar no beco, vestidos com adereços cênicos e bandeiras do arco-íris. Começa, assim, a ser montado um território efêmero que passa, talvez, a falsa sensação de proteção, mas certamente, sociabilidade. É um ponto de encontro que vai gradativamente tomando forma e como num passe de mágica todos os envolvidos na cena compartilham em gestos, falas e comportamentos, sentidos únicos de uma comunidade diversa. Reencontro amigos. É sempre um lugar para celebrar. Mas o cacete armado ainda está de pé e interrompendo o livre fluxo das pessoas em torno da avenida. As reclamações continuam, mas a produção diz que não tem nada a ser feito naquele momento. Alguns se recostam nas grades para garantir sua vista privilegiada. O Largo do Rosário torna-se então um *território da fechação*, mesmo com a interferência da contenção.

Remonto a New Orleans, estado da Louisiana, nos Estados Unidos da América. Lá, durante o cortejo dos carros cênicos de *Mardi Gras* ou Terça-Feira Gorda em francês, são colocadas as grades de contenção para organizar o público que celebra esta festa considerada um dos carnavais mais famosos do mundo¹⁰⁴.

O Cortejo de Dois de Julho carrega fortes elementos de folia carnavalesca desde sua origem popular. As sátiras e protestos sempre foram elementos recorrentes nas comemorações das datas da independência (KRAAY, 2000). Há inúmeros registros históricos de profanação religiosa e social, quando foliões-cidadãos saíam fantasiados

¹⁰⁴ Em New Orleans também tem a forte cena do *J-setting*, similar com a manifestação dos “viados de fanfarra” na Bahia. Ambas têm características próprias de reincorporação recente de traçados coreográficos do corpo de dança das bandas de universidades historicamente negras que participam de campeonatos nos estádios para as apresentações carnavalescas de rua (a exemplo do capitão Shantoni Xavier) e na cultura pop (a exemplo do clipe *Single Ladies* da Beyoncé, 2009). Este estilo foi popularizado pelas Prancing J-Settes e protagonizado por gays e mulheres afro-americanas com notável desempenho técnico corpóreo e sensual, guiados por fanfarras ou bandas marciais. Tem origem na linha coreográfica da banda afro-americana *Sonic Boom of The South* da *Jackson State University* no Mississippi e 1970 que, por sua vez, é influenciada pela Cultura Majorette da HBCU.

de padres, outras autoridades eclesiais e da aristocracia baiana ainda em meados do século XIX. Mas atualmente, a separação de um espaço para este propósito é algo, no mínimo, inusitado. Estaria a prefeitura preocupada com a importação de modelos internacionais? Qual o objetivo de normatização? Por que sempre o espontâneo e popular é pelo Estado considerado desorganizado e insalubre? Seria essa uma característica da gestão municipal conhecida pela “emplastificação” comercial das celebrações culturais? São perguntas que me motivam a adentrar ainda mais, a fim de entender essas expressões que eram de subversão e agora passam a ser adaptadas ou reinseridas em regras de organização da ordem urbana. A insatisfação com o *cacete armado* continua. Não sei o que poderá acontecer na hora que efetivamente a *fechação* começar.

Gabriel Villas Boas foi o balizador que mais se destacou neste ano e apresento antes mesmo de descrever seu *show* no Largo do Rosário. Conheci Gabriel primeiro por matérias jornalísticas, depois em documentário que participamos conjuntamente e agora pessoalmente. Um artista técnico e triunfal. Desenvolto. Altivo. De feição atrativa e um sorriso simpático. Altamente competitivo e sempre disposto a construir boas relações e contatos. Conversar com Gabriel foi muito tranquilo, pois me recepcionava sempre com disposição a ceder informações.

A competitividade, sem dúvidas, é uma característica marcante da cena. A mínima faísca de disputa, os egos destes artistas tomam conta e os expressam através do esplendor de suas performances, que vão do apelativo sexual ao cômico-histriônico, passando com desenvoltura pela habilidade técnica da rítmica, como é o caso do Gabriel. Além de estudante de educação física, é ginasta olímpico premiado. Por isso, leva a sério a regra da fanfarra e, mais sério ainda, sua desobediência quando se “está lá e a energia é outra”, me conta explicando emoções catárticas: “Eu respeito as regras das fanfarras, mas algo acontece quando estou na rua performando, sou tomado por uma energia mágica. O regente me reclama no início, mas me parabeniza no final. Não me sinto deslocado da banda. Eu sou a banda. Todos nós somos um só, embora eu *feche mais*” – Gabriel.



Figura 35 - Gabriel Villas-Boas no ensaio fotográfico dos campeões do 1º Concursos de Fanfarras, balizas e balizadores do Dois de Julho, ao lado do andor dos Caboclos da Independência da Bahia. Foto: Bruno Concha.

A fanfarra é esta instituição que muitas vezes conflita com os balizadores e tentam negociar os arranjos da performance. A tentativa destas organizações musicais vinculadas às escolas públicas é oferecer ao público um espetáculo erudito com pitadas de estilismos musicais, mas falham miseravelmente. Eles acabam construindo um outro erudito, que se assemelha mais ao popular. No entanto, a meu ver, esse dualismo entre erudito e popular não se aplica ao contexto do Cortejo Cívico de Dois de Julho em Salvador.

A expressão vernácula da cultura negra nas periferias de Salvador produz um som próprio e um estilo enraizado no hibridismo de consumo cultural da juventude. Ao mesmo tempo que o regente da fanfarra quer passar rigor e respeito, negocia com os músicos e balizadores a darem um ar de autenticidade através da performance. E tudo isso acaba soando como as músicas carnavalescas do “protesto negro”: ao mesmo tempo que denunciam, posicionam e entretêm (PINHO, 2003). Ao mesmo tempo que o *viado* “fecha”, deslumbra e debocha. Ao mesmo tempo que a juventude canta e dança, também morre. O pagode toma a vez nos instrumentos de sopro, as marchas militares dão lugar aos *swings* do corpo e a rítmica percussiva é reelaborada ao som dos ataques do candomblé. Não conseguem impedir o *viado* de *fechar* como não consegue impedir

o negro de cantar sua negritude escamoteada ao modelo formal das fanfarras. Uma resistência à educação do corpo racializado, definida pela “fugitividade”.

O conceito de “fugitividade” é uma noção basilar na tradição radical negra estadunidense (HARTMAN, 1997; ROBINSON, 2000; MOTEM, 2023) em relação aos movimentos abolicionistas da época, e aqui no Brasil também tem precedentes intelectuais de autores como Beatriz Nascimento (1895) e Jota Mombaça (2015). Quando a população negra, arruinada pela marca da escravização europeia nas américas, causa da desumanização integral e irreversível do ser, ainda busca formas de assujeitamento que fujam da captura colonial por meio da improvisação consentida, deslocamentos progressivos, insurgências cotidianas e performances coletivas, este conjunto de atos configura a fugitividade. Não é, portanto, uma luta pela igualdade com os brancos (entendidos pela corporeidade do poder), pois a simetria de assimilação histórica tem prática absolutamente impossível, mas a resistência crítica frente à estrutura definitiva de subjugação.

A recusa da homogeneidade cultural, pondo em vista o sujeito negro condenado como multifacetado, anti-antagonista da cena, tensionado e propositor de insurgência constante, coloca-o em evidência em toda tentativa ineficaz de normalidade da memória civilizatória. Fugitividade, portanto, é uma posição constante e austera de posicionalidade crítica sob suas formas de vida. Em outras palavras, o subalterno racializado se negando a ser, apesar de ser.

Os *viados de fanfarra* é uma performance coletiva entendida como fugitividade negra, relacionado com a desobediência do símbolo cívico. Mas não em negação a liturgia da performance militar nacionalista, exigida pela moderna tradição luso-europeia de “heroificação heterossexual das nações” (CURIEL, 2013), mas pela resistência crítica de sátira ao civismo ao tempo de demonstração de um modo particular de produção genuína, que se gramatiza na vida educacional da periferia de Salvador e acabam, por sua vez, migrando para os cortejos cívicos.

Estes agentes, apesar de serem formalmente balizadores e balizas, mores, corpo coreográfico ou pelotão cívico, são efusivamente *viados de fanfarra*, seja pela improvisação cênica ou deslocamento corpóreo e insurgência sexual da delinquência. Se negam a ser, mesmo sendo. Ou como pontuou Pinho ao etnografar o movimento do pagode baiano, “o acesso a essa estrutura profunda, linha de fuga, ritualização fugitiva

de uma estética da desumanização radical, pode encontrar assim a forma de sua constituição em modalidades performáticas” (PINHO, 2021, p.106). Isso é um exemplar prático da significância da fugitividade, primordial por reinventar na cena cívica de um centro urbano racial e historicamente degradado como o de Salvador. O que os afro-pessimistas (e otimistas pretos) denominam de “resistência do objeto” (MOTEN, 2023).

Desta forma, a delinquência sexorracial que se expressa em modalidade performática e invocada pelos próprios agentes de campo, assumem a veemência de suas posições sociais. A “fechação”, conceito central para compreensão desta performance, é o impactante efeito da fugitividade dos atores. Ela acontece em tempo e local marcado, com agentes específicos e resiste a todos os processos de normatização estatal, histórica e local. Nesta compreensão, como iniciado nas primeiras páginas desta tese, existiram diversas amostras ao longo da história em Salvador, destacadamente promovidas por sujeitos dissidentes sexuais e racionalizados. Considero que os “viados de fanfarra da independência” é a mais proeminente desta geração e vem enlaçada por outros movimentos culturais de resistência presentes nos bares *gays* no cotidiano noturno do Centro de Salvador. Este fenômeno é a configuração de uma territorialidade, mas sobretudo, uma zona moral de posicionalidade subalterna no coração da vida urbana.

Como na música de Jorge Portugal intitulada “Bandidos da América”, interpretada pela racialmente controversa cantora baiana Daniela Mercury no clássico álbum “O Canto da Cidade” de 1992, referindo-se às desigualdades de Salvador como sintoma da escravização africana e que, ao mesmo tempo, constitui essa a sua força de resistência ontológica. Diz: “*Abra os olhos\ e assumo os enganos\ de quinhentos anos, cara pálida\ abra os olhos\ que a fome te assalta\ e a gente se mata pelos canos\ nós somos bandidos da América\ roubamos cem anos de solidão\ explodimos o sonho da África\ o inconsciente da África/ dizendo não ao não/ salve a dor\ Salvador\ salve a dor da América.*” Todo este retrato descritivo remonta a uma comunidade de delinquência sexorracial que compõe a cena do centro da cidade e está em intenso processo de fugitividade e resistência crítica, neste paradoxo constante que ao mesmo tempo que enfrenta, é também o produto das contradições urbanas impostas pelo sistema racial e capitalista.

As grades de contenção ou *cacete armado* são uma trivial ação de higienização da cena, muitas vezes instalado por descuido ou incompreensão dos organizadores, mas certamente sintoma de uma política governamental com forte atrativo da pasteurização das manifestações da cidade. O que não se aplica ao caso dos *viados de fanfarra*, onde a cena da *fechação* acontece num cenário de improviso, aparente desorganização e balbúrdia. Entendo essas classificações como contrastes a valores morais e nunca como fatores naturais de degradação da cena. São alegoriais que se enraízam historicamente na vida da subalternização negra em Salvador e que

[...] no fim das contas, o poder público aspirava a cercar – depurar e normalizar – as formas de vida que, a olhos da supremacia branca, constituíam traços patológicos próprios da vida negra: a dissidência sexual, a vadiagem, uma certa ingovernabilidade da vida social, apenas para citar alguns (ESTÉVEZ, 2021, p. 5).

Várias apresentações aconteceram naquele território, mas o destaque da cena é Gabriel Villa Boas da Banda Marcial da Escola Municipal da Palestina (BAMUP) que desempenhou profundo conhecimento ginástico com suas técnicas e improvisos corporais e me fizera questionar por diversas vezes o regulamento da competição. Afinal, não posso me esquecer que estava ali como um jurado insubordinado. Oscilava entre a desenvoltura técnica dos atletas-artísticos ou a desobediência cívica performada na desordem da cênica encenada dos *queers* radicais?¹⁰⁵

Já se estabelece um paradoxo entre o olhar valorativo do oferecido e do acontecido, a partir do momento que a postura acentuadamente crítica e glamorosamente satíricas dos balizadores contesta o próprio formalismo cívico que os produzem. Não há forma de julgar aos parâmetros da assepsia da técnica numa manifestação marginal de resistência histórica. É inconcebível competições para premiar práticas de subversão vernáculas, por mais que elas sejam negociadas entre os agentes de sua depravação. Analisando a planilha com as categorias de julgamento que estão em minha mão, dentro de uma pasta lacrada, releio os critérios de “destreza, desenvoltura, evolução, figurino”. Constatei, portanto, que essa ideia de “campeonato de balizas” não durará durante muito tempo e, caso dure por pressão da vitrine governamental, deve ser assumida seu caráter contra regulamental. O que por si só contraria os interesses envolvidos. Desta forma, observo que quem pode e/ou deve

¹⁰⁵ HARTMAN, Saidiya. *Vidas Rebeldes, Belos Experimentos: Histórias Íntimas De Meninas Negras Desordeiras, Mulheres Encenqueiras E Queers Radicais*. Fósforo, 2022.

“julgar” é o próprio *viadeiro*. São os agentes que *churriam* mais durante a performance e que dão o tom da *fechação*. Neste quesito, e naquele ano em específico, não tive escapatória, por habilidade do drible e astúcia de um jogador performático, o campo elegeu Gabriel Villas Boas o vencedor.

O ofício dos *viados de fanfarra* inseridos em contextos de desobediência cívica seria mais adequado se entendêssemos como prática educacional contracurricular, tanto do ponto de vista da performance andrógena, quanto do repertório cultural próprio da juventude em manifestar os afetos da alma mediante o som dos instrumentos de sopro e percussão. Desde o início, quando conheci o Gabriel, nitidamente percebi que a escola não detém o controle sobre a cena espetacular, mas aproveita dela para aliviar o peso das circunstâncias e a angústia institucional de desvalorização do ensino público: “se o povo gosta...” – me disse uma diretora durante as apresentações, quando a questioneei sobre a “moralidade” das coreografias e figurinos sensuais.

Então, este agente mediador entre o formal e o vivido, angaria admiração dos gestores, educadores e músicos de fanfarra. Há um respeito emitido pelo regente e transmitido para os jovens das fanfarras. Esta é uma anotação que chama minha atenção desde os tempos de minha experiência pessoal com fanfarras escolares. Se a teoria mostra uma dualidade entre a homofobia e racismo como práticas estanques de ataque ou violência coercitiva, no campo das fanfarras escolares baianas, formando por uma gama de agentes condicionados a subalternidades, há um rearranjo destas desigualdades, que não desabonam os efeitos da estrutura histórica, mas coabitam e se reconhecem em comunidade a partir de pontos em comum e entendimentos próprios perpassados, fundamentalmente, pela resistência do objeto.

DESFECHO¹⁰⁶

Reconhecimento. Este é o sentido que liga quase todos os desfechos aqui apresentados para concluir o que não há condições de finalizar. No desfecho, as posições estruturais são reconfiguradas numa amarração de acontecimentos que inauguram novas fases após as crises. Portanto, algumas situações chamaram minha atenção como demonstração de um contínuo dramático vivenciado pelos interlocutores e, de uma certa forma, tangencia a percepção coletiva desta comunidade central de Salvador.

Neste aspecto, busco concluir a descrição etnográfica apresentando um novo clímax inacabado com fatos que surpreenderiam as pessoas leitoras. A começar pelo fechamento repentino do Carmén, que suspende seu funcionamento por razões que suspeito financeiras, como a maioria dos empreendimentos *gays* que já passaram pela Rua Carlos Gomes. A regra é que esses bares não sejam duradouros, mas sazonais e temporários, à temperatura da novidade do momento. Carmén enfrentou uma pandemia brutal, que obrigou sua suspensão durante mais de um ano. Sua rede de funcionários e gerência aguerrida num sonho o mantiveram de pé, mas não por muito tempo.

Certa noite, realizando mais um trabalho de campo, uma das *drags* que tinha pauta semanal no bar me disse em tom de tristeza que o local havia fechado de uma hora para outra, pegando todas as pessoas de surpresa. Evidentemente, já desconfiava, pois tinha muitos dias que não via movimentos na porta do estabelecimento e nem publicidade das suas noites. Não tomei como espanto, pois recorrentemente recebia informações do quanto era custoso manter um negócio de entretenimento com aquele específico padrão de qualidade no centro. Enfaticamente, os dados demonstravam que o bar era um sonho, uma ideia e um conceito, e mesmo não existindo materialmente, os projetos continuariam persistindo.

Nesta disputa entre entidades afrorreligiosas e cores azuladas e vermelhas, o Marujo segue triunfante, mais uma vez. Vários fatores podem explicar a manutenção deste empreendimento que é uma verdadeira testemunha intacta das modificações da *cena quente* ao longo dos anos, se consolidando numa metáfora ao seu nome, como uma

¹⁰⁶ Ou “Communitas”. No entanto, ao invés de “final feliz”, promessas espetaculares e feridas abertas.

“âncora” que segura os flagelos da noite escura do centro da cidade. Seu estilo despojado e espontâneo de reunir pessoas é autorreferenciado no jeito familiar de socialização no espaço, com toda liberdade condicionada ao respeito que o ambiente carece ter. O Marujo segue resistindo as armadilhas do tempo e perigos urbanos que envolvem tanto as dinâmicas insalubres da noite, quanto as silenciosas e reiteradas tentativas de degradação e estigma desta zona, numa nítida suspeita particular de gentrificação. Isto se dá, a meu ver, por causa do reconhecimento de seus frequentadores em ter no bar um relativo espaço livre e seguro.

Resiste também o interlocutor Reinaldo Brito. Numa das minhas andanças face aos interlocutores de campo que também atuavam em quadrilhas juninas, tive a oportunidade de presenciar o brilhantismo cênico de uma *drag* da noite como rainha de uma quadrilha profissional de Salvador. Afinal, esses atores do centro permeiam seus ofícios em agendas em quase todos os movimentos artísticos da cidade, tornando-se, portanto, profissionais das artes e da cultura. Muito comum acharmos o intérprete de uma *drag* do centro noturno, dançando numa quadrilha junina, assinando a curadoria artística de uma mostra de artes, decorando alguma festa tradicional ou fazendo animações em eventos diversos.

Após a *drag* se apresentar, observava sentado na arquibancada das competições a abertura de outra quadrilha profissional, desta vez na Ilha de Itaparica, local onde Brito reside e tem trabalho formal na prefeitura. O inusitado tema era pimenta e cultura indiana. Havia até um gigantesco elegante cenográfico com rodinhas dando o “balão” (nome dado à volta sincronizada de apresentação dos componentes de uma quadrilha junina) antes do início das apresentações. De longe, percebo um jovem rapaz negro saltitante e usando um colã estratosférico. No entanto, alguma coisa estava estranha em sua conduta corpórea. Ele utilizava algum tipo de adereço que jamais poderia deduzir. Esse adereço dificultava sua locomoção. Mas o que seria? Me perguntei. Duas bengalas que serviam de apoio a sua estatura, paliativo a uma das pernas que lhe faltava.

Com muita surpresa, busquei me certificar se aquele rapaz amputado e com mobilidades artísticas reduzidas, mas que dava cambalhotas e estampava um enorme e gratificante sorriso ao rosto, era Reinaldo Brito, o balizador mais premiado da história da Bahia. Um dos organizadores do concurso responde que sim. Naldo ou Brito passa na minha frente, acena com as mãos e sinaliza com gestos impulsivos e desenhando nos

lábios a informação frente à minha visível expressão de surpresa: “depois eu lhe conto”. E segue.

Nunca mais me contou. Na vida do trabalho, Brito continua na ativa, mas apenas com uma das duas pernas. Está à frente de pelotões coreográficos, ensinando membros novos nas corporações de fanfarra; continua trabalhando na pasta cultural da prefeitura de sua cidade e dança quadrilha junina. Isso agregado, agora, a espetáculos autobiográficos, onde conta sua história de superação. Certa feita, numa das reuniões de grupo focal entre os *viados de fanfarra* para execução de outro projeto subsequente a esta pesquisa, perguntei a Brito o que havia ocorrido com sua saúde física. Ele me responde que está melhor agora do que antes. Todos em volta riem. Insisto, como insisto no relato meses atrás, num encontro casual no centro comercial da cidade. Desta vez, o artista nos presenteia com uma parte de seu monólogo de vida e da qual eu destaco a mais reveladora.

Ele está com um monólogo onde conta a sua história de superação. Perder uma das pernas foi um desafio que ele jamais achara que iria enfrentar, mas em nenhum momento esmoreceu e atribui toda esta resiliência a seu orixá. Durante os vários períodos de internação, relata que “fazia miséria” no hospital e estabeleceu relação de amizade com quase todos da equipe médica. Tanto até que chegou a assumir um curto relacionamento com o maqueiro do hospital. Contou todo o enredo amoroso e as peripécias sexuais, mas preferiu guardar discrição dos detalhes para o texto. A conversa com Brito é sempre envolvida de persuasão e teor cênico. Se não interromper, ele não para de falar. Da mesma forma, a audiência que o assiste não consegue se distrair, pois é presa por sua retórica irretocável e uma simpatia singular.

Como um texto teatral de começo, meio e final, Brito transforma toda sua realidade numa ficção fidedigna à vida, talvez para aliviar a dor ou tirar algum proveito artístico de situações trágicas. É um artista nato! Pensa em cada detalhe do gesto das relações interpessoais, está sempre preparado para o *flash* da câmera ou com as falas ensaiadas a qualquer sinal de registro escrito. Por isso, não descrevi literalmente suas falas, afinal é a constituição cognitiva de seus símbolos performáticos que me interessa. O ato performático também se mantém ao distinguir entre as multidões, quando no corrente ano aceitou meu convite para vivenciar a *fechação* no Largo do Rosário, desta vez na audiência, assistindo os outros *viados de fanfarra* passarem.

É uma celebridade na sua comunidade, dadas as deferências à sua história e o reconhecimento de todas as pessoas presente no largo. Brito consegue, mesmo com a mobilidade reduzida, usando de uma bengala para se apoiar, realizar todos os movimentos acrobáticos, rodopios, pede aplausos, dança conjuntamente com cada fanfarra que passa pelo território e, evidentemente, é *churriado* a cada simples gesto. Ele adora! Agradece a oportunidade, ao tempo que seus olhos estão atentos à organização da *fechação* junto com Hilda, que se surpreende ao vê-lo numa nova condição e, em meio ao barulho, chama a mim e a Brito no canto e pergunta: - “Foi o quê que teve, amigo? Como você está?” – Brito olha para ela e aproveita o ensejo para falar em voz alta e chamar atenção do *viadeiro* em volta: - “Estou ótima! Com uma perna e meia e língua afiada” – todos *churriam*.

Neste mesmo ano, uma famosa *drag* foi contratada pela prefeitura para ajudar na organização da *fechação*, seguindo as recomendações dos participantes da cena, em substituição paliativa das grades de contenção ou disciplinadores ou *cacetes armados*. Ao final do diálogo improvisado com a prefeitura, ela decidiu não mais colocar o instrumento para organizar a cena e deixou este papel como acontecia naturalmente com Hilda, mas com o reforço dessa *drag*. Os artistas transformistas, como relatados pelos interlocutores da cena, são contratados para desempenhar toda e qualquer função não convencional. Desta vez, não foi diferente. Hilda a recepcionou muito bem e não houve, ao menos em declarações, nenhuma desavença durante o trabalho.

A comunidade ali rapidamente concentrada, de certa maneira, troca uma interação fraterna em meio ao *viadeiro* organizado. A cena do largo, do ponto de vista da estética e montagem, é o complemento inverso da cena noturna dos bares *gays* da Rua Carlos Gomes. As noites das estrelas tanto no Marujo, quanto no Cármen, são enfeitadas de uma atmosfera do celebrismo paliativo, como conteúdo para ambientar a expectativa da fama protética entre os agentes e que, apesar das limitações de recursos e baixo alcance de produções, não punem seus frequentadores com peças rudimentares ou mal-acabadas. Pelo contrário, desempenham esforçadamente o aspecto do glamour improvisado das estrelas postiças. No largo, a cena é assumidamente da bagunça permitida, mas subserviente ao crivo de Hilda e ao senso do respeito, ao tempo e espaço para o desempenho dos *viados de fanfarra*.

Essa desigualdade na composição estética da cena se dá por fatores de desigualdades econômicas e raciais, na disputa latente entre a imposição do capitalismo

expressa pela ética do consumo que os *gays* defendem para si como elemento de identificação com um hábito cultural (PERLONGER, 1987), e a realidade da decadente socioeconomia de Salvador, que lidera com os menores índices de renda per capita, entre as capitais do país. Por exemplo, Salvador tem dez vezes mais pessoas abaixo da linha da pobreza em relação a Florianópolis, outra cidade com uma crescente cena *gay* e pequena população negra. Esta, não por acaso, tem a menor taxa de pobreza, com apenas um por cento das pessoas vivendo na escassez extrema, conforme dados do Instituto Cidades Sustentáveis, divulgado em 2024. O número de pessoas em situação de miséria na “capital afro” do país é, talvez, maior do que provavelmente o das pessoas que frequentam a “cena quente”. No centro ou na “cena quente”, sem dúvidas, há alta concentração de pessoas em condições de extrema pobreza, sem moradia fixo, enfrentando tantos outros problemas habitacionais.

Para discursivamente intervir estes e demais problemas, duas candidaturas a cargos eletivos municipais se apresentam em Salvador, oriundas deste universo quente. Uma *drag* branca com histórico de glórias nos concursos transformistas, forjada nas lutas dos movimentos sociais universitários de esquerda de Salvador e que tenta sua eleição através de um formato peculiar de chapa de mandato coletivo chamado de bancada, onde o eleitor vota numa e elegem, neste caso, mais cinco pessoas de plataformas diferentes dentro do campo progressista. Um formato que ainda não é oficial na justiça eleitoral, mas tem ganhado a popularidade nas estratégias de mobilização de quadros. Esta é a segunda vez que a *drag* política disputa uma cadeira num cargo público e neste formato.

Da última, angariou mais de dois milhares de votos. Uma excelente votação que a cacifou como representante da cultura e direitos da população sexodiversa de Salvador, com atuação destacada no centro da cidade. Houve, portanto, preparo e ainda uma política extremamente alinhada ao programa de seu forte partido político. Seu intérprete (e por muitas vezes adotando a persona da *drag* política) assumiu um importante cargo executivo de gestão turística ligado a esta população, antes de iniciar a campanha. Neste espaço, fortaleceu ainda mais seus laços com os movimentos sociais e empresariais. Ou seja, a *drag* política tinha o que a literatura especializada chama de “capilaridade política”, uma analogia física à capacidade de se mover de grandes para pequenos espaços, de ramificar influência e alcançar novos públicos.

Seu adversário deste público é um notório conhecido da cena quente. Jornalista cultural negro que desenvolve há mais de uma década um trabalho sistemático de divulgação da cena diversa de Salvador e que sempre prometeu um dia se candidatar, mas nunca chegou a cumprir seu desejo. Até que neste ano, quando todas as articulações favoreceriam uma unidade do movimento em torno da *drag* política, o jornalista cultural se coloca como pleiteante à cadeira legislativa por um outro partido da esquerda, aparentemente mais radical, preocupando, assim, as expectativas em torno do que, mais uma vez, a ciência política chama de “unidade da causa”. Duas candidaturas oriundas desta cena, disputando, por questões da conjuntura soteropolitana, uma única vaga à representatividade formal, é uma bola de fogo que queima o centro da roda e como uma lâmina afiada, corta ao meio a articulação unitária desejada por quase todos, menos o jornalista cultural.

Em meio à finalização do trabalho de campo, este percalço apresentou-se a todos nós. Como reconhecer, portanto, valores em cada uma destas personalidades na disputa eleitoral que movimenta a vida política da cena? Em diálogo com ambos, percebo uma diferenciação do modo em cada um compreende sua ação no jogo. A *drag* política considera que sua jornada partidária lhe concede preferência na escolha, afinal viveu durante anos com este projeto, passando pelo reconhecimento da comunidade artística em ser a representante dos interesses institucionais da classe, através de sua participação na cena e na submissão aos concursos que sempre saiu vitoriosa. Além disso, construiu um alargado diálogo com setores que se relacionam direta e indiretamente aos interesses deste público: tanto no movimento LGBTI+, luta sindical, políticas culturais e turísticas e o mundo do trabalho. Embora não tenha produzido feitos concretos, existe um robusto discurso retórico que induz ao convencimento pelo critério da representação e reconhecimento uma causa política e coletiva.

O jornalista cultural, de outro modo, reivindica sua atuação deliberada durante os anos como agente de mobilização cultural e social. Destaca as enunciadas vezes que ensaiou a candidatura e os diversos amigos que possuem na cena, apelando à sua popularidade e, portanto, merecimento. É chegada a hora, na visão dele, de não mais se acovardar com medo da concorrência ou recuar para um provável apoio conjunto. Este é o momento dele e ninguém pode tirar deste direito concedido a si próprio. A busca discursiva é, aparentemente, mais pelo título do reconhecimento pessoal do que, necessariamente, uma luta coletiva, defendida pela *drag* política. Embora, em meio aos

bastidores das articulações, há outros fatores pragmáticos que viabilizam ambas as candidaturas. Fatores que envolvem discretas articulações com quadros, garantias de recursos, ocupações de cargos na administração legislativa em caso de derrota eleitoral e outros condicionantes que encorajam a empreitada, lhes garantindo, portanto, a vitória política e financeira em qualquer cenário. Tanto um quanto o outro, evidentemente, não me informam sobre estas articulações partidárias, mas interpreto que a busca do reconhecimento é a propriedade honrosa da garantia de trabalho com alta remuneração e posição de status. Isto, certamente, como consequência de uma militância institucional representativa.

Bem verdade é que essa disputa gerou uma tensão em quase todos os eventos da cena quente, desde a frequência aos bares *gays* da Rua Carlos Gomes, nos eventos preparatórios da Parada LGBTI+ da Bahia¹⁰⁷, e as faíscas nas redes sociais, onde quando um postava apoio de alguma artista transformista, frequentadores ou agentes do centro, o outro imediatamente também publicizava. A disputa de imagem e apoio tornava a cena ainda mais quente na arena política partidária. As mais experientes artistas da cena, embora tergiversassem entre um e outro, escolheram um lado. Algumas mais escorregadias que as outras, numa atitude astuta e muito safa, acostumadas com as disputas de ego entre artistas, agora deparam-se com a política. Os demais atores da cena também se posicionam, sendo as mais velhas ao lado do jornalista cultural, e as mais jovens com a *drag* política. Decerto, identificação geracional. No entanto, a lógica se inverte logo ao dia seguinte, quando se a parte afrontada se depara com uma foto de um agente do campo, a outra parte agiliza-se para tirar também, independente das características geracionais. A difusão é tamanha que fecho esta descrição sem estar totalmente certo quem está com quem neste jogo de reconhecimento.

¹⁰⁷ Neste ano a 21ª Parada do Orgulho LGBTI+ de Salvador sai do centro de Salvador, lócus histórico de resistência da comunidade, para o trajeto turístico e comercial da Barra-Ondina, numa imitação do circuito do principal circuito do carnaval de Salvador. Isto é fruto de um desejo antigo dos organizadores da parada (Grupo Gay da Bahia), articulado pela atuação da *drag* política como resposta ao anseio de parte dos ativistas e frequentadores da agenda em sofisticar mais o evento, evitando, dentre outras coisas, a participação de um público da periferia, denunciados subliminarmente como novíços e perigosos aos participantes, que são incentivados pelos shows das bandas de pagode baiano. Marca registrada, inclusive, do trio de outra ativista negra e trans da periferia de Salvador que este ano pleiteia, mais uma vez, um cargo político. Esta última não disputa os votos da comunidade LGBTI+, pois constrói sua plataforma política no bairro de origem, explorando a cena quente como esporadicamente para os principais eventos midiáticos. Configurando-se, então, como uma candidata ao legislativo, particularmente, trans. A noção de comunidade qual me refiro está ancorada na noção de “comunidades imaginadas” (ANDERSON, 2008).

De todo modo, a “cena quente” é a metáfora representativa desta atmosfera cultural alternativa do Centro de Salvador, empiricamente emprestada pelos próprios agentes de campo, conjuga todos os significados de uma produção social de sujeitos subalternizados, mas agenciados pelo fazer artístico, promovem perspectivas vernáculas e nacionalmente enraizadas de vida crítica concentrada na resistência urbana. O território, entendido como uma zona moral de ocupação histórica, artística e crítica nos dias e horários vacantes de função comercial, conjuga estas performances a um significado de resistência em meio à deterioração e gentrificação do Centro de Salvador.

A cena que é quente não é apenas dos artistas do palco ou dos *viados de fanfarra* no Largo do Rosário, mas uma série de ambiguidades urbanas desafiadoras ao próprio ato de sobrevivência frente às condições de vidas rebeldes, precárias, mas produtoras de belos experimentos. Esta zona moral é circunscrita na subjetividade nos atores sociais e demarcada em pontos na fisiografia triangular já apresentada, estendendo-se dos dois bares *gays* e uma largo de igreja, ligando uma alargada rua a uma avenida. Embora essa subjetividade seja vivida no território, as referências também são transportadas para outras experiências de lugares na cidade como um todo, numa espécie de cartografia sensorial da resistência subalterna.

Com efeito, visualizamos conceitos empíricos e úteis ao campo, cruzadoras de sentidos próprios, como *fechação*, *viadeiro* e *brêu*, além de categorias dramáticas e criativas que adjetivam os interlocutores, como destacam a capacidade de síntese destes mesmos ao se referir, por exemplo, ao *cacete armado*, *churria*, *gay* (como identificador de um grupo) e até mesmo a singela e crucial *mãe*. Todo esse contexto de análise aderindo a uma escrita narrativa de inspiração literária de estruturação novelística, encarando os interlocutores como personagens da vida real, num corajoso enfrentamento a autoria de seus nomes reais, reconhecendo, assim, os artistas que são.

Conceitos teóricos como “homofóbico-racial”, caracterizando a relação congênita entre as violência homofóbicas e raciais; “sexodiverso” como uma oposição às caixas pré-fixadas de identidades sexuais e, portanto, autoritárias e invasivas a condição dos interlocutores, e emprestando o termo americano *queer* em sua abrangente semântica para caracterizar o outro estranho; “zona moral” enquanto território efêmero de representações fabulativas dos sujeitos vilipendiados por suas condutas; e, finalmente, o “drama sexorracial”, na sucessão encadeada de eventos entendidos como

perfis sincrônicos de raça, gênero e sexualidade, que conformam a estrutura de um campo a cada ponto significativo do fluxo do tempo, como representações eufóricas, emblemáticas e reveladoras da complexa interação entre padrões estabelecidos, regularidades, condicionamento, experiência social e nas aspirações ambições ou outros objetivos imediatos de lutas políticas (TURNER, 1996).

Neste esforço concebo a etnografia sobre dois campos distintos, mas que ao longo da pesquisa se cruzam inescapavelmente, tanto na fisiografia, simbolismo interacional, mas sobretudo no tecido urbano e cultural do Centro de Salvador. Cidade desigual e enigmática por encenar tão bem alegria, disfarçando sofrimento. Isto é evidenciado a partir das teorias críticas e afropessimistas, auxiliadoras na compreensão do contexto difuso da dimensão racial em Salvador, a ponto de denunciar os problemas cotidianos transcritos na performance de quem desempenha e de quem o tem como inspiração.

Por certo, as noções de territórios são problematizadas a partir dos olhares dos interlocutores da cena em diferentes tempos geracionais da vida na cidade, adensando a minha livre interpretação que aplica a analogia e as alegorias como instrumentos de observação para melhor compreensão do campo. Os conflitos raciais entre os atores são um dos mais delicados pontos denunciadores das contradições sociais, aliados à prévia inflexibilidade na performance como transmissor de informações no campo, fazem-nos entendera aderência das ficções fabulativas (artes e performances) sobre a realidade desigual (violência e descaso) condicionadas a determinados atores da cena. Ao tempo, a estes atores sociais que impõe a agência do sujeito de poder, não transformam a estrutura, mas satirizam, criticam e, deliberadamente, a reiteram. Sobretudo, alçando um olhar reflexivo-ativo do contexto vivenciado, forjam suas identidades conformadas à lógica do território de intensa disputa.

Por fim, mais não menos importante, a articulação entre dois conceitos centrais, *cena quente e fechação*. A primeira entendida como os movimentos contínuos dos atores numa atmosfera territorializada de acontecimentos, carregados de valores próprios e, por estes mesmo valores, as recaem em torno de estigmas e resistência, confabulando-a enquanto “zona moral”. A segunda como uma ação individual e coletiva que, inspirada nos *viados de fanfarra* no Cortejo Cívico de Dois de Julho, a partir de um jogo interacional implicitamente preenchido de disputas raciais e sexualidade, emitem mensagens da posicionalidade crítica frente a padrões normativos, aqui materializados

nas noções do ethos masculinista formatado pelo civismo nacionalista baiano. Preferencialmente, esta desobediência cívico-performática, mas qualquer outra atitude que tensione a moral sexorracial, inspirada na resistência crítica do objeto, conhecemos como *fechação*.

Neste desfecho, portanto, o que se leva do trabalho é um importante registro etnográfico e histórico de um fecho no tempo, desta que é uma das áreas mais emblemáticas da capital baiana e o lugar, por excelência, onde a Bahia acontece. Sempre imersa em desigualdades raciais, contradições sociais, resistências sexuais e arte crítica. Não por acaso, é a disposição territorial conformada por atores históricos invisibilizados. A tudo isso, confiro o nome e a qualidade de Centro Antigo de Salvador.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ARRUDA, Murilo Souza. *O corpo e o gênero fechativo pelas ruas de Salvador Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017.*

ARRUDA, Murilo Souza. *O corpo e o gênero fechativo pelas ruas de salvador. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais/UFBA. Salvador, 2017.*

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. Editora Max Limonad Ltda., 1984.

BAILEY, Marlon M. *Butch queens up in pumps: Gender, performance, and ballroom culture in Detroit*. University of Michigan Press, 2013.

BAILEY, Marlon M. *Butch queens up in pumps: Gender, performance, and ballroom culture in Detroit*. University of Michigan Press, 2013.

BECKER, Howard. *Outsiders. Studies in the sociology of deviance*. Nova York, The Free Press, 1963.

BEIRÃO, 1981. Recorte de jornal.

BHABHA, Homi K.; *O Local da Cultura, O*. Belo Horizonte. Editora UFMG, 1998.

BOITA, Tony William. *Cartografia Etnográfica de Memórias Desobedientes*. Dissertação de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal de Goiás, 2018.

BOURDIEU, Pierre. *L'illusion biographique*. *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, v. 62/63, p. 69-72, juin 1986.

BROCKENBROUGH, Edward. *Queer of color critique*. In: *Critical concepts in queer studies and education*. Palgrave Macmillan, New York, 2016. p. 285-297.

BUROCCO, Laura. *Afrofuturismo e o devir negro do mundo*. *Arte & Ensaios – Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais EBA*, n. 38, Rio de Janeiro, UFRJ, 2019.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Editora José Olympio, 2018.

CARRIJO, Gilson Goulart. *Imagens em trânsito: narrativas de uma travesti brasileira. Gênero, sexo, amor e dinheiro: mobilidades transnacionais envolvendo o Brasil*. Campinas, Núcleo de Estudos de Gênero-Pagu/Unicamp, p. 263-320, 2011.

CARVALHO, Salo de. *Das subculturas desviantes ao tribalismo urbano (itinerários da criminologia cultural através do movimento punk)*. LINCK, José Antônio Gerzson; MAYORA, Marcelo; PINTO NETO, Moysés, p. 149-223, 2011.

CAVALCANTI, M. L. V. *Drama Social: notas sobre Vitor Turner*. *Cadernos de Campo* (16), São Paulo, p. 127-137, 2017.

- CLIFFORD, James. Sobre a autoridade etnográfica. 1998. A experiência Etnográfica. Antropologia e Literatura no século XX. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, p. 17-62.
- COLLINS, John F. A razão barroca do patrimônio baiano: contos de tesouro e histórias de ossadas no Centro Histórico de Salvador. *Revista de Antropologia*, p. 21-65, 2008.
- CONCEIÇÃO, Joanice. Irmandade da Boa Morte e Culto de Babá Egum. Paco Editorial, 2017.
- CURIEL, Ochy. La nación heterosexual. Análisis del discurso jurídico y el régimen heterosexual desde la antropología de la dominación. Bogotá: Brecha Lésbica, 2013.
- DA SILVA SANTOS, Mário Augusto. Crescimento urbano e habitação em Salvador (1890-1940). *RUA: Revista de urbanismo e arquitetura*, v. 3, n. 1, 1990.
- DA SILVA ZACARIAS, Vinícius Santos. Ensaio para uma musealização da fechação. *Revista Africanidades. MAFRO/UFBA*, Ed.3, p. 221 a p. 229, ISSN: 2764-9008, 2023.
- DA SILVA ZACARIAS, Vinícius Santos. Etnografia da Fechação. *Tessituras: Revista de Antropologia e Arqueologia*, v. 9, n. 1, p. 92-122, 2021.
- DA SILVA ZACARIAS, Vinícius Santos. Etnografia da Fechação: Gênero, Raça e Performance dos Viados de Fanfarra na Bahia. *Tessituras: Revista de Antropologia e Arqueologia*, v. 9, n. 1, p. 92-122, 2021.
- DA SILVA ZACARIAS, Vinícius Santos. Os viados de fanfarra e a fechação regulada: o jogo de gênero e raça no campeonato baiano. *Revista Periódicus*, v. 1, n. 13, p. 247-276, 2020.
- DA SILVA ZACARIAS, Vinícius Santos. Etnografia da Fechação: Performances de Homens Negros Balizadores de Fanfarra na Bahia. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais na Universidade Federal do Recôncavo da Bahia. Cachoeira/BA, 2019.
- DAWSAY, Jhon. Descrição Tensa (Tension-ThickDescription): Geertz, Benjamin e Performance. *Revista de Antropologia*, v. 56 nº 2, São Paulo. USP, 2013.
- DAWSEY, John C. Victor Turner e antropologia da experiência. *Cadernos de Campo* (São Paulo-1991), v. 13, n. 13, p. 163-176, 2005.
- DE CARVALHO, Inaiá Maria Moreira; PEREIRA, Gilberto Corso. Salvador: transformações na ordem urbana. Letra Capital Editora LTDA, 2015.
- DE OLIVEIRA, Megg Rayara Gomes. O diabo em forma de gente:(r) existências de gays afeminados, viados e bichas pretas na educação. Editora Prismas, 2017.
- DE MENESES, Ulpiano T. Bezerra. Os museus e as ambiguidades da memória: a memória traumática. 2018.
- DE OLIVEIRA PARANHOS, Marco Antonio Vieira; DE SOUZA NERY, Maria Salete. Os usos sociais dos aplicativos de relacionamento: intersecções entre gênero, sexualidade e raça no Recôncavo Baiano. *Cadernos de Gênero e Diversidade*, v. 6, n. 4, p. 200-227, 2020.
- DE OLIVEIRA, Roberto Cardoso. Os (des)caminhos da identidade. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 15, n. 42, 2000.

DE SOUSA FERNANDES, Fábio. A alma encantadora do Beco ou as crônicas de um vagabundo: arte drag, performance e urbanidades. *Arte & Ensaio Periódico do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais-PPGAV/EBA/UFRJ*, 2021.

DE TROI, Marcelo. Salvador, cidade movente: corpos dissidentes, mobilidades e direito à cidade. 2021. Tese (doutorado em Cultura e Sociedade), Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2021. 336 f.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Felix. Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 5v. São Paulo, Ed. 34, 1997 [1980].

DOS SANTOS NASCIMENTO, Sheila et al. Resistência Cultural, Gênero, Raça e Sexualidade em Cuba e no Brasil, entrevista com Tanya Saunders. *Cadernos de Gênero e Diversidade*, v. 3, n. 1, 2017.

DUQUE, Tiago. “Todo o mundo vai aplaudir as bichas”: produção das diferenças e reconhecimento a partir das fanfarras escolares da fronteira Brasil-Bolívia. *Anais da 37ª Reunião Nacional da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação*. 2019, Niterói/RJ.

DUQUE, Tiago. A Epistemologia da passabilidade: dez notas analíticas sobre experiências de (in) visibilidade trans. *História revista*, v. 25, n. 3, p. 32–50-32–50, 2020.

EFREM FILHO, Roberto. Mata-mata: reciprocidades constitutivas entre classe, gênero, sexualidade e território. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais. Unicamp. 2017.

ESTÉVEZ, Brais. Fugitividade na cidade patrimonial: a Perícia Popular no Centro Histórico de Salvador, Bahia. *Revista Internacional de Comunicación y Desarrollo (RICD)*, v. 4, n. 15, p. 37-52, 2021.

FANON, Frantz. *Peles Negras, Máscaras Brancas*. Trad. Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

FAUSTINO, Deivison. O pênis sem o falo: algumas reflexões sobre homens negros, masculinidades e racismo. In: BLAY, Eva Alterman (Coord.). *Feminismos e masculinidades: novos caminhos para enfrentar a violência contra a mulher*. São Paulo: Cultura Acadêmica, p. 75-104, 2014.

FEITOSA, Cleyton; DOS SANTOS SILVA, Elder Luan; DA SILVA ZACARIAS, Vinícius Santos. Reflexões críticas da mesa "Ser'gay'de interior": vivências, existências e resistências político-afetivas. *Cadernos de Gênero e Diversidade*, v. 6, n. 2, p. 310-332, 2020.

FERGUSON, Roderick. *Aberrations in Black. Towards a Queer of Color Critique*. University of Minnesota Press, 2003.

FERNANDES, Estevão R. “Existe índio gay?”: a colonização das sexualidades indígenas no Brasil. Curitiba: Editora Prismas, 2017.

FERNANDES, Estevão R; DE SOUZA GONTIJO, Fabiano. Diversidade Sexual e de Gênero e Novos Descentramentos: Um Manifesto Queer Caboclo. *Amazônica: Revista de Antropologia*, v. 8, n. 1, p. 14-22, 2017.

FERRARI, Anderson; DE VIVEIROS BARBOSA, José Gabriel Couto. Homossexualidades masculinas e cidade pequena. *Bagoas-Estudos gays: gêneros e sexualidades*, v. 8, n. 11, 2014.

FERREIRA, Aparecida de Jesus, Teoria Racial Crítica e Letramento racial crítico: narrativas e contranarrativas de identidade racial de professores de línguas. *Revista da ABPN*, v. 6, n. 14, p. 236- 263, jul./out. 2014.

FIGARI, Carlos. *Os Outros Cariocas. Interpelações, Experiências e Identidades Homoeróticas no Rio de Janeiro. Século XVII ao XX*. Belo Horizonte/Rio de Janeiro, Editora da UFMG/IUERJ, 2007.

FIGUERO, Taitana; FONTES, Rafael. O Caboclo, O Dois de Julho e o Candomblé. *Revista Eletrônica da Biblioteca Virtual Consuelo Pondé* – n. 1 Julho de 2015.

FRY, Peter. Da hierarquia à igualdade: a construção histórica da homossexualidade no Brasil. In: *Para inglês ver. Identidade e política na cultura brasileira*. Rio de Janeiro, Zahar, 1982, pp.87-115.

GEERTZ, Clifford. *O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa*. Petrópolis: Vozes, 2001.

GIDDENS, A. 2003. *A Constituição da Sociedade*. Martins Fontes: São Paulo.

GILLEY, Brian Joseph. *Becoming two-spirit: Gay identity and social acceptance in Indian country*. University of Nebraska Press, 2006.

GOFFMAN, Erwin. *Estigma* Rio de Janeiro, Zahar, 1975 [1963].

GONZALES, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. *Revista Ciências Sociais Hoje*, v. 2, n. 1, p. 223-244, 1984.

GONZALEZ, Lélia. *Primavera para as rosas negras: Lélia Gonzalez em primeira pessoa*. Diáspora Africana: Editora Filhos da África, 2018.

GREEN, James Naylor. *Além do carnaval: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX*. Unesp, 1999.

GUÉRIOS, Paulo Renato. O estudo de trajetórias de vida nas Ciências Sociais: trabalhando com as diferenças de escalas. *Campos-Revista de Antropologia*, v. 12, n. 1, p. 9-29, 2011.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11. Ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HALL, Stuart. Codificar y decodificar. *Cultura, media y lenguaje*, p. 129-139, 1980.

HALL, Stuart. *Familiar stranger: A life between two islands*. Duke University Press, 2017.

HALPERIN, David M. *How to be gay*. Harvard University Press, 2012.

HARTMAN, S. (1997). *Scenes of subjection. Terror, slavery, and self-making in nineteenth-century America*. Oxford

HARTMAN, Saidiya. “Venus in Two Acts”. In: *Small Axe*, 1 June 2008.

HARTMAN, Saidiya. *Vidas Rebeldes, Belos Experimentos: Histórias Íntimas De Meninas Negras Desordeiras, Mulheres Encrenqueiras E Queers Radicais*. Fósforo, 2022.

HOCQUENGHEM, Guy et al. A contestação homossexual. In: *A Contestação Homossexual*. 1980. p. 150-150.

JOHNSON, Paul C. (2021). *Formas e Temperamentos da “Escrava Anastácia”, Santa Afro-Brasileira*. Debates Do NER.

JUNG, Carl Gustav. *Sincronicidade* vol. 8/3. Editora Vozes Limitada, 2018.

KRAAY, Hendrik. *Entre o Brasil e a Bahia: As comemorações do Dois de Julho em Salvador, século XIX*. Afro-Ásia, n. 23, 2000.

KRAAY, Hendrik. *Entre o Brasil e a Bahia: As comemorações do Dois de Julho em Salvador, século XIX*. Afro-Ásia, n. 23, 2000.

KRAAY, Hendrik. *Entre o Brasil e a Bahia: As comemorações do Dois de Julho em Salvador, século XIX*. Afro-Ásia, n. 23, 2000.

LAMBERT, Hercídia Maria Facuri Coelho. “Festa e participação popular (São Paulo- início do século XX)”. *História*, 13 (1994), p. 123.

LEFEBVRE, H. *O direito à cidade*. Tradução: Rubens Eduardo Frias. São Paulo: Centauro, 2001.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *A ciência do concreto. O pensamento selvagem*, v. 9, p. 15-49, 1976.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *As Estruturas Elementares do Parentesco*. Petrópolis. Vozes, 1967.

LOURO, Guacira Lopes. *Teoria Queer – uma política pós-identitária para a educação*. Estudos feministas. v.9, p. 541-553, 2001.

LOURO, Guacira Lopes. *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. Autêntica, 2018.

MACHADO, Rafael dos Santos. *Cartografias da transmusealidade: processos museológicos em Casas de Acolhida LGBT no Brasil*. Orientador: Clóvis Carvalho Britto. 2021. 226 f. il. Dissertação (Mestrado em Museologia), Faculdade de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2021

MACRAE, Edward. *Em defesa do gueto. Homossexualismo em São Paulo e outros escritos*, p. 291-308, 2005.

MALDONADO-TORRES, Nelson. *Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto. El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*, p. 127-167, 2007.

MALHEIRO, Luana Silva Bastos. *Entre sacizeiro, usuário e patrão: Um estudo etnográfico sobre consumidores de crack no Centro Histórico de Salvador*. Crack: contexto, padrões e propósitos de uso. Salvador: EDUFBA, p. 223-314, 2013.

- MALINOWSKI, Bronisław. Argonautas do pacífico ocidental. Ubu Editora LTDA-ME, 2018.
- MARTINS, Leda Maria. Performances do tempo espiralar. Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais. Belo Horizonte: UFMG, p. 69-92, 2002.
- MATTA, Roberto da. Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro. Rio de Janeiro, Rocco, 1979.
- MATZA, David. Delinquency and drift New Jersey, Transaction Publications, 1964.
- MAUSS, M. Sociologia e antropologia. São Paulo, EPU, 1974. v. 2.
- MIRANDA, Ana Paula Mendes de et al. Segredos e Mentiras, Confidências e Confissões: reflexões sobre a representação do antropólogo como inquisidor. *Comum (FACHA)*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 17, p. 91-110, 2001., 2001.
- MOMBAÇA, Jota. Pode um cu mestiço falar. *Medium*, Natal, v. 6, 2015.
- MOMBAÇA, Jota. Pode um cu mestiço falar. *Medium*, Natal, v. 6, 2015.
- MONACO, James. (1978). *Celebration*. In: Monaco, James (org.). *Celebrity* Nova York: Delta.
- MONTOYA URIARTE, Urpi (org.). Avenida Sete. Antropologia e urbanismo no Centro de Salvador. Salvador, Edufba, pp. 247-270, 2017.
- MONTOYA URIARTE, Urpi. Os tempos da Ladeira da Preguiça: Etnografia de longa duração de uma micro localidade do centro histórico de Salvador. *Revista de Antropologia*, v. 65, n. 1, p. e192795-e192795, 2022.
- MONTOYA URIARTE, Urpi; CARVALHO, M. J. Avenida Sete e seus transeuntes (parte I). Transeuntes e usos da Avenida Sete (parte II). *Panoramas urbanos. Usar, viver e construir Salvador*. Salvador: Edufba, 2014.
- MONTOYA URIARTE, Urpi Montoya. *Entra em beco, sai em beco—formas de habitar o centro: Salvador e Lisboa*. Edufba, 2019.
- MOTEN, Fred. *Na quebra: a estética da tradição radical preta*. Crocodilo, 2023.
- MOTT, Luiz. et al. A cena gay de Salvador em tempos de AIDS. Grupo Gay da Bahia, 2000.
- MOTT, Luiz. A revolução homossexual: o poder de um mito. *Revista USP*, n. 49, p. 40-59, 2001.
- MOTT, Luiz. Raízes históricas da homossexualidade no atlântico lusófono negro. *Afro-Asia*, n. 33, p. 9-33, 2005.
- MOTT, Luiz. *Bahia: inquisição & sociedade*. Salvador: EDUFBA, 2010.
- MUÑOZ, José Esteban. *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.
- N'YONGO, Tavia. *Afro-fabulations: the queer drama of black life*. Nova York: New York University Press, 2019.
- NASCIMENTO, Abdias. *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado*. Editora Perspectiva SA, 2016.

- NASCIMENTO, B. (1985). O conceito de quilombo e a resistência cultural negra. *Revista Afrodiáspora*, 3(6-7), 41-49
- NORA, Pierre. Entre mémoire et histoire. Les lieux de mémoire, v. 1, p. 23-43, 1984.
- NYONG'O, Tavia. *Afro-fabulations: The queer drama of Black life*. NYU Press, 2018.
- ORTIZ, Renato. As celebridades como emblema sociológico. *Sociologia & Antropologia*, v. 6, p. 669-697, 2016.
- PARK, Robert. A cidade: sugestões para investigação social no meio urbano [1916]. In: Velho, Otávio G. (org.) *O fenômeno urbano Rio de Janeiro*, Zahar, 1973.
- PEIRANO, Mariza. Etnografia, ou a teoria vivida. Ponto Urbe. *Revista do núcleo de antropologia urbana da USP*, n. 2, 2008.
- PEIRANO, Mariza. Etnografia, ou a teoria vivida. Ponto Urbe. *Revista do núcleo de antropologia urbana da USP*, n. 2, 2008.
- PELÚCIO, Larissa. Na noite nem todos os gatos são pardos: notas sobre a prostituição travesti. *Cadernos pagu*, p. 217-248, 2005.
- PERLONGHER, Nestor. *O negócio do michê 2*. 2.ª ed. São Paulo, Editora Fundação Perseu Abramo, 2008.
- PINHO, Osmundo Santos de Araújo. Etnografias do brau: corpo, masculinidade e raça na reafricanização em Salvador. *Revista Estudos Feministas*, v. 13, p. 127-145, 2005.
- PINHO, Osmundo Santos de Araújo. A Bahia no fundamental: notas para uma interpretação do discurso ideológico da baianidade. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 13, p. 109-120, 1998.
- PINHO, Osmundo Santos de Araújo. A guerra dos mundos homossexuais: resistência e contra-hegemonias de raça e gênero. *Homossexualidade: produção cultural, cidadania e saúde*, p. 127-133, 2004.
- PINHO, Osmundo Santos de Araújo. *Arrastão: descolonizando o gênero e a sexualidade no pagode baiano* In *Cativeiro: Antinegitude e Ancestralidade*. Salvador: Segundo Selo. 300 pp, 2021.
- PINHO, Osmundo Santos de Araújo. Espaço, poder e relações raciais: o caso do Centro Histórico de Salvador. *Afro-Ásia*, n. 21-22, 1998.
- PINHO, Osmundo Santos de Araújo. Qual é a identidade do homem negro. *Democracia viva*, v. 22, p. 64-69, 2004.
- PINHO, Osmundo Santos de Araújo. *Race Fucker: representações raciais na pornografia gay*. cadernos pagu, p. 159-195, 2012.
- PINHO, Osmundo Santos de Araújo. *O mundo negro: sócio-antropologia da Reafricanização em Salvador*. Tese de Doutorado. Tese de Doutorado apresentada ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas. Campinas. 2003.
- PINTO, Monilson dos Santos. *Nego fugido: O Teatro das Aparições*. Dissertação de mestrado – UNESP. Programa de Pós-graduação em Artes, São Paulo, 2014.

- PISCITELLI, Adriana. Sexo Tropical. Comentários sobre gênero, raça e outras categorias de diferenciação social em alguns textos da mídia brasileira. Revista Estudos Feministas vol. 6/7, Florianópolis, UFSC, 1996, pp.9-35.
- PRADIER, Jean-Marie. Manifesto da Etnocenologia. Performáticos, Performance e Sociedade, p. 21-22, 1996.
- PRECIADO, Paul B. Multidões queer: notas para uma política dos " anormais". Revista Estudos Feministas, v. 19, p. 11-20, 2011.
- PRECIADO, Paul B. Manifesto contrasexual. Anagrama, 2016.
- QUERINO, Manuel; EDELWEISS, Frederico G. A Bahia de outrora. (No Title), 1955.
- RAMOS, Alberto Guerreiro. O problema do negro na sociologia brasileira. Cadernos de Nosso Tempo, v. 2, n. 2, p. 189-220, 1954.
- REASON, Joshua Kamau et al. Geographies of desire:(re) mapping Black LGBTTT life in Salvador da Bahia, Brazil. 2020. (Doctoral dissertation).
- REIS, João José; SILVA, Eduardo. Negociação e Conflito: a resistência negra no Brasil escravista. São Paulo: Companhia da Letras, 1989.
- RIBEIRO, Alan Augusto Moraes; FAUSTINO, Deivison Mendes. Negro tema, negro vida, negro drama: estudos sobre masculinidades negras na diáspora. Revista Transversos, n. 10, p. 163-182, 2017.
- RIBEIRO, Bruno Nzinga. Afronta, vai, se movimenta!: uma etnografia da cena preta LGBT da cidade de São Paulo. 2021. Tese de Doutorado.
- ROBINSON, C. (2000). *Black Marxism: The Making of the Black Radical Tradition*. Zed Books.
- SACRAMENTO, Adriana Prates. Homossexualidade, " modernidade", consumo e hierarquia: um estudo sobre a relação entre identidade e consumo na contemporaneidade. 2005. Tese de Doutorado. Dissertação de Mestrado, Ciências Sociais, UFBA.
- SAINT-PIERRE, Héctor L. Max Weber. Entre a Paixão e a Razão. Campinas: Unicamp, 1994, p. 67-83.
- SANTOS, Jocélio Teles dos. Ensaio sobre raça, gênero e sexualidades no Brasil (Séculos XVIII-XX). Edufba, 2013.
- SANTOS, Jocélio Teles dos. Incorrigíveis, afeminados, desenfreados: indumentária e travestismo na Bahia do século XIX. Revista de Antropologia, v. 40, p. 145-182, 1997.
- SANTOS, Jocelio Teles dos; CUNHA, Maria Manuela L. O dono da terra: a presença do caboclo nos candomblés baianos. 1992.
- SANTOS. Jocélio Teles dos. O Dono da Terra: o caboclo nos Candomblés da Bahia. Salvador: Sarah Letras, 1995.
- SANTOS, Milton. O Centro da Cidade do Salvador: Estudo de Geografia Urbana/Milton Santos. - 2. ed. - São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Salvador: Edufba, 2008. 208 p.; 21 cm. - (Coleção Milton Santos; 13).

- SCHECHNER, Richard. *Between Theater and Anthropology*. Philadelphia: The University of Pennsylvania Press, 1985.
- SCHMIDT, Maria Luisa Sandoval; MAHFOUD, Miguel. *Halbwachs: memória coletiva e experiência*. *Psicologia USP*, v. 4, n. 1-2, p. 285-298, 1993.
- SCHUCMAN, Lia Vainer. 2014. “Sim, nós somos racistas: estudo psicossocial da branquitude em São Paulo”. *Psicologia & Sociedade*. Nº 26 (1), p. 83-94.
- SILVA, Lutero Rodrigues da. *Carlos Gomes, um Tema em Questão: a ótica modernista e a visão de Mario de Andrade*. 2009. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo.
- SIMÕES, Júlio Assis; FRANÇA, Isadora Lins; MACEDO, Marcio. *Jeitos de corpo: cor/raça, gênero, sexualidade e sociabilidade juvenil no centro de São Paulo*. cadernos pagu, p. 37-78, 2010.
- SMITH, Christen A. *Afro-paradise: Blackness, violence, and performance in Brazil*. University of Illinois Press, 2016.
- SODRÉ, Muniz. *O terreiro e a cidade: a forma social negro-brasileira*. Mauad Editora Ltda, 2019.
- SODRÉ, Muniz. *Pensar nagô*. Editora Vozes Limitada, 2017.
- SOUZA, T. S. (2012). *Fazer banheirão: as dinâmicas das interações homoeróticas nos sanitários públicos da estação da lapa e adjacências*. Dissertação: Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Universidade Federal da Bahia.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* UFMG, 2010.
- STAMBAUGH, Antonio Prieto. *O eros politizado da performance sexo-diversa no México*. *O Percevejo Online*, v. 8, n. 2, p. 71-89, 2016.
- TREVISAN, João Silvério. *Devassos no Paraíso (4a edição, revista e ampliada): A homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade*. Objetiva, 2018.
- TURNER, Victor. 1967. *The Forest of Symbols: Aspects of Ndembu Ritual*. Ithaca and London: Cornell University Press.
- TURNER, Victor. 1982. *From Ritual to Teatre: The Human Seriousness of Play*. New York: PAJ Publications.
- TURNER, Victor. 1986. *Dewey, Dilthey, and Drama: An Essay in the Anthropology of Experience*”. In TURNER, Victor, e BRUNER, Edward M. (orgs). *The Anthropology of Experience*. Urbana e Chicago: University of Illinois Press.
- TURNER, Victor. 1987. *The anthropology of performance*. New York: PAJ Publications.
- TURNER, Victor. *O Processo Ritual: Estrutura e Anti Estrutura*. São Paulo: Vozes, 1974.
- TURNER, Victor. *Schism and Continuity in an African Society*. Manchester: Manchester University Press, 1996. 348 p.
- TURNER, Victor. *Dramas, campos e metáforas: ação simbólica na sociedade humana*. EdUFF, 2008.

VAN GENNEP, Arnold. Les rites de passage. Étude systématiques des rites. Paris: Picard, 1909.

VARGAS, João H. Costa. Racismo não dá conta: antinegitude, a dinâmica ontológica e social definidora da modernidade. Revista Em Pauta: teoria social e realidade contemporânea, v. 18, n. 45, 2020.

VARIKAS, Eleni. Do bom uso do mau gênero. cadernos pagu, n. 12, p. 11-36, 1999.

VENCATO, Anna Paula. Fora do armário, dentro do closet: o camarim como espaço de transformação. cadernos pagu, p. 227-247, 2005.

WILLIAMS, Raymond. (1977), *Marxism and Literature*. Nova York, Oxford University Press.214.