



A BIXA-PRETA NO FUNK DO RIO DE JANEIRO: RELATOS
ETNOGRÁFICOS DAS INTERSEÇÕES DA PESSOA
NEGRA E LGBTQIA+

THE NIGGER-FAG IN THE MUSICAL GENRE FUNK
OF RIO DE JANEIRO: ETHNOGRAPHIC NARRATIVE
INTERSECTIONS OF BLACK AND LGBTQIA + PEOPLE

Rodolfo R. Viana de PAULO¹

Elizabeth Motta JACOB²

¹ Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense (PPGCOM/UFF). Mestre pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), no Programa Pós-Graduação em Artes da Cena (PPGAC/ECO). E-mail: rodolfo.viana@gmail.com.

² Professora Associada do Curso de Comunicação Visual - Design, EBA/UFRJ.





RESUMO

O artigo constrói a partir de seis indivíduos, de 20 a 30 anos, na cidade do Rio de Janeiro, um relato etnográfico que coloca em quadro as possíveis coalizões LGBTQIA+ que se interseccionam à vida da pessoa negra. São exploradas alegorias narrativas que descrevem histórias sobre afetos e pertencimento, e, desta forma, explicita concretude nas relações entre a cultura pop e o corpo, fazendo ver: imagens, performances, falas, arte, vestimentas, vaidades, erotismos, violências e embates; enquanto marcadores das experiências estéticas do funk carioca. Seus corpos e expressões expõem problemáticas específicas, revelando conteúdos sociopolíticos, dando tessitura às vozes que se expandem, em movimentos característicos desse lugar de fala que revela seu ethos.

PALAVRAS-CHAVE

funk, alegoria, corpo, LGBTQIA+, etnografia, negro.

ABSTRACT

The article builds on the basis of six boys, 20 to 30 years old, in the city of Rio de Janeiro, an ethnography that puts into perspective the possible LGBTQIA + coalitions that intersect with the life of the black person. Narrative allegories that describe stories about affection and belonging are explored, and in this way, it expresses concreteness in the relationships between pop culture and the body, showing images, performances, speeches, art, clothing, vanities, eroticism, violence and conflicts, as markers of the aesthetic experiences of funk carioca. Their bodies and expressions expose



specific problems, revealing socio-political content, giving meaning to the expanding voices, in movements characteristic of that place of speech that reveals their ethos.

KEYWORDS

funk, allegory, body, LGBTQIA+, ethnographic, black.

INTRODUÇÃO

Na cidade do Rio de Janeiro, ao nos defrontarmos com o funk nos colocamos diante de um gênero musical que tem especificidades que vão muito além do ritmo, letra e composição. Através dele revelam-se conteúdos sociopolíticos que tornam visíveis vozes que se expandem e corpos que explicitam sua ethos.

O que leva a eclozir questões de raça, gênero e classe no seio da cultura popular massiva e periférica, levando a cocatenar, assim, preocupações de pesquisa, onde particularidades expressivas do corpo podem ser repensadas a partir do futil, do banal e de seus embates, friccionando novos modos de convívio e confronto (SOARES, 2016).

Este artigo aborda uma exploração de minha vivência com um grupo de seis pessoas negras (Figura 1) e que se autodenominam LGBTQIA+, frequentadores dos bailes funk das favelas. Pude com eles, construir um artefato artístico no seio de minha pesquisa de mestrado³ compondo um

³ Pesquisa de Mestrado defendida no Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena. VIANA DE PAULO, Rodolfo R. (2018). Dissertação. O Imundo, o Funk e a bixa-preta: imagens, performances e a pose no portrait fotográfico. PPGAC/UFRJ.



trabalho autoral fotográfico, onde foram realizados por nós diversos ensaios, encontros, trocas, conversas e escutas.

Conforme já explorado no artigo (AUTOR, 2020), foi possível tornar para a pesquisa, e, para nós, mais compreensível um modo de vida e existência – apelidada por alguns como “geração tombamento”⁴, ou, como construímos: um *imundo*. Conceito que trata dessas nuances, indicando a abjeção e, ao mesmo tempo, revelando a torção dessa abjeção e incluindo-a no mundo, no que tange o ethos interseccional de seus sujeitos, que muitas vezes, são alvo da combinação entre o racismo e a homofobia.

O texto apresentará na forma de um relato etnográfico parte da pesquisa composta por uma incursão realizada no período do trabalho, que por sua vez, irá pautar as possíveis coalizões LGBTQIA+ que se interseccionam à vida da pessoa negra.

Nesse sentido, tomo como desafio a tarefa de dizer quem são estas seis pessoas, colocando-me em constante exercício de alteridade, a partir de nossas vivências. Levarei em conta as “alegorias” que o texto suscita ao ser escrito e, conseqüentemente, ao ser lido (CLIFFORD, 2016, p. 153) – o que significa emular as diferentes vozes que adiante se farão presentes.

Reconhecer a *alegoria* enfatiza o fato de que retratos realistas, na medida em que são “convincentes” ou “ricos”, são metáforas expandidas, padrões de associações que apontam para significados adicionais (teóricos, estéticos, morais) coerentes. A *alegoria* (com mais força do que a “interpretação”) traz à mente a natureza cosmológica, tradicional e poética desses processos de escrita. (CLIFFORD, 2016, p. 154; grifo meu.)

⁴ O termo é corrente ante a juventude brasileira que se veste, se porta e circula nos espaços de socialização reificando os marcadores sociais de gênero, classe e raça.

De modo específico, procuro expor no texto, junto com eles, uma narrativa que assumo conforme propõe Clifford (2016, p. 154): “isto é uma história (...) sobre aquilo”, levando em conta o lugar que o embate ocupa nessas descrições. Pretendo, portanto, narrar, apresentar e analisar estas experiências, esclarecendo o porquê produzem tamanho campo de arena e luta devido suas imagens.

Os termos “pintosa”, “carão”, “afronto”, “lacre”, “coió” e outros – serão apresentados posicionados dentro dos acontecimentos culturais aos quais pertencem. Assim, o sentido êmico de suas falas jogará luz sobre os embates travados a partir do corpo e que serão visíveis em suas imagens, deixando-nos ver marcadores de classe, gênero e raça e criando um elo entre a pessoa negra e LGBTQIA+.

Figura 1



Mosaico de imagens do trabalho autoral *Poses Imundas* (AUTOR; 2016-2018). Jeffin Picciane: 24 anos, morador do bairro de Parada; Lucas Gabriel: 20 anos, morador do bairro de Pilares; Wallace Louzada (Wall): 30 anos, morador do bairro do Andaraí; Lucca Machado: 24 anos, morador do bairro de Realengo; Jhury Nascimento: 21 anos, morador do bairro de Jacarepaguá; W/Queer (Wallace Terra): 29 anos, morador da cidade de Niterói (Centro); Fonte = Viana de Paulo (2021).



O FUNK E A ETNOGRAFIA

Embora com outro recorte, há um trabalho semelhante no campo da antropologia social que vale chamar para o diálogo, a fim de compor essas vozes. Trata-se da tese de Mylene Mizrahi (2014). Em seu trabalho, a autora explora sua vivência no universo do emblemático Mr. Catra, um dos maiores nomes da história do funk.

Mizrahi (2014) propõe um aporte teórico que dará conta de uma antropologia da arte, tematizando-a pela abordagem antropológica. Seu interesse “recai sobre manifestações que estejam imiscuídas na própria vida dos povos e grupos estudados e não como apartadas da vida cotidiana” (MIZHARI, 2014, p. 24).⁵ A autora não está interessada nem no lugar institucional que a arte ocupa enquanto obra, nem em retirar esses objetos para um lugar exclusivamente junto ao campo da arte (BOURDIEU, 1996).

A pesquisa de Mizrahi (2014) se dá entre os anos de 2007 e 2008. A etnografia traz à tona discussões sobre vestimenta, o corpo feminino, gênero, discursos das letras das músicas; dá voz a diversos agentes do funk; e percebe, junto a seus interlocutores, uma conexão entre fronteiras do funk comumente dicotomizadas, como a ideia da separação entre morro e asfalto – revelando que algumas dicotomias não são tão sólidas quanto esperado.

Em suas análises, a autora observa também a relevância das imagens, procura entendê-las em termos da capacidade que as mesmas têm de afetar os sujeitos emocionalmente, sejam eles pesquisadores ou pesquisados.

⁵ A autora busca essa compreensão junto a Alfred Gell (1998), em “Art and agency: an anthropological theory”.

Desse modo, a estética que nos interessa no estudo de Mizrahi emerge a partir de sua compreensão de imagem:

Ao propor que as imagens, sejam elas em suas manifestações verbais, visuais e mesmo virtuais podem nos conduzir a domínios outros, que escapam à objetificação que a coisa permite, (...) [Lagrou (2007)] quer evidenciar o caráter que as imagens possuem de nos levar ‘às experiências às quais apenas se alude’ e que são mantidas em condições ‘essencialmente secretas’ (MIRZAHÍ, 2014, p. 26).

É de modo semelhante que se deu a construção de meus relatos, trazendo à tona as *alegorias* que essas imagens podem expandir. Essas seis pessoas e a relação que construí com eles produzem diálogos constantes sobre suas imagens, bem como sobre a imagem do funk junto à “bixa-preta”. Dessa maneira, é importante interrogar quem são esses novos agentes que revisitam o universo da criatividade do funk e embaçam as fronteiras legíveis de gênero, borrando o que é lido como “masculino” e “feminino”, e ainda, com marcadores de classe.

É partir dessa diluição que meus interlocutores colocam em prática suas autorias artísticas, já que o mercado da moda não os contempla. Daí ser comum a alteração de roupas, feições, calçados, cabelos, rearranjando estilos onde o corpo é o lugar central. Desse modo, é com o funk que podemos pensar a criatividade desses sujeitos e suas estratégias, que driblam embates sociais sempre muito concretos, conforme ratifica Mirzahi (2014, p. 121). Nesta exposição, há ainda a problemática da combinação entre a homofobia e o racismo.

Precisaremos aqui, portanto, alargar e conectar o sentido do que podemos entender como arte. Se, no mundo das artes visuais moderna e



contemporânea, há uma concepção pouco aberta da arte – onde se encontra um sujeito criador soberano, conforme a concepção ocidental do modo de se fazer arte –, há também as concepções que não dicotomizam essa prática nem apartam seus autores. Mizrahi (2014) ajuda a entender:

No ambiente funk, diferentemente, a arte é autônoma, mas não o artista. Além disso, de acordo com o artista de funk, arte, para ser entendida enquanto tal, precisa circular, ser consumida e romper a barreira do extraordinário (MIZRAHI, 2014, p. 119).

Assim entende a autora o universo da expressão artística que constrói as letras e as intervenções eletrônicas nas músicas junto com seus interlocutores. Para Wallace Terra, que também vem construindo sua carreira como MC W/Queer, faz parte dessa existência transitar por diversos estilos de dança, produzir suas roupas e customizá-las, criar coreografias, compor letras de funk e cantar. Tanto com ele⁶ como com os outros rapazes, quando estamos em relação para produzir nossa experimentação artística, fundimos nossos saberes e integrando-os na construção artística das alegorias etnográficas.

Em síntese, é preciso observar as possibilidades que nos são potentes na esfera do comum de dado povo ou grupo, como concorda Mizrahi (2014). Dessa maneira, convém a pesquisa borrar, fundir e pôr em prática mapeamentos etnográficos capazes de construir, com meus interlocutores, narrativas coletivas sobre a temática funk e pessoas negras e LGBTQIA+ – e, desse modo, propor visibilidades ao apagamento interseccional em quadro.

⁶ Wallace Terra autodenomina-se como uma pessoa trans não-binária.



ALGUNS TERMOS E SUAS VISIBILIDADES: “DAR PINTA”, “LACRE”, “COIÓ” E OUTRAS

De modo geral, a cena funk tem um corte bastante significativo em relação a suas *personas*, reflexo da maneira como prevalecem certas hegemonias masculinizantes. Antes das *gays* – como as chama Wall para se referir às pessoas LGBTQIA+ –, a mulher ocupou as encenações de palco. É interessante examinar como elas já foram pensadas e, de maneira pontual, como se deu para elas a visibilização de suas performances corporais.

Elas tomaram a voz. Autointitulam-se de “cachorras”, “tchuchucas”, “novinhas”, “piranhas”, criam rivalidades sexuais, como a “amante *versus* fiel”, assumiram performances de gênero, como “putas”, conforme afirma Lopes (2010).

Lopes (2010) propõe o entendimento da identidade social do funk enquanto uma performance dialogando com os estudos de gênero. A autora compreende que, no funk, esses enunciados são performances que assumem contornos de repetição: uma identidade formulada por performances iteráveis, que ecoam performances passadas (BUTLER, 2017). Logo, acumulam e condensam historicidades, cheias de significados em suas repetições e, muitas vezes, cristalizam-nos em uma tentativa de aprisionar certos signos no tempo, impedindo as permeabilidades por onde circulam.

Se no passado do funk há uma “massa funkeira”, como descrita por Vianna (1987) – um grande corpo, composto por homens e mulheres –, atualmente, há uma multiplicidade de gêneros.



Nos bailes de que já falava Lopes (2010), as mulheres criam ao dançar um molejo do corpo em que a temática é a reivindicação do desejo a partir do sexo. Isso se dá tanto na letra do funk quanto em suas corporalidades.⁷

Um processo semelhante se repete com as *gays*. Um bom exemplo dessa fusão e transferência de voz é a releitura atual que Linn da Quebrada, em seu disco de 2016, realiza de Deise Tigrona. Ao fazer um *mash up*⁸ entre a música “Prostituto”, de Deise, e sua própria canção “Pare, querida”, Linn traz à tona o que a música de Deise propunha no início dos anos 2000.

[Trecho de “Prostituto”, de Deise Tigrona] Tô cansada de ouvir que
você é prostituto / Chegou na hora h, eu achei um absurdo / Ele
só deu uma gozada
Pedi pra descansar / Toma um Redbull que a prostituta quer gozar! (Vai!)
(...) [Trecho de “Pare, querida”, de Linn da Quebrada] / Tu vem me
dizer que só trepar com homem bombado / Apenas pare, querida /
Vem foder com os viados (Linn da Quebrada, 2017)⁹

Todas as nomenclaturas que fazem parte do que é chamado de “funk putaria” mimetizam o que historicamente é uma dominação masculina, com um exagero, e até mesmo a presença de uma certa animalidade, para mostrar o vigor sexual feminino. Por vezes, a carnavalesação desse festejo é atravessada por certa ideia de grotesco ou abjeção (Lopes, 2010, p. 154).

⁷ A autora aponta algumas performances de gênero visíveis em personagens diversas, como a “novinha” (aquela que encena, em seus atos de fala, que tem pouca idade, mas é experiente na cama), a “fiel *versus* amante” (contraposição que pode ser entendida em dois polos: a “do lar” e a “vadia”), as “cachorras” (ou “piranha”, “puta”, “boa”, “solteira”, “mulher fruta”, “cicciolina”). Todas cantam músicas em primeira pessoa, exibindo sua independência financeira e sexual (LOPES, 2010, pp. 146-154).

⁸ Significa misturar duas músicas.

⁹ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=LB4iM9X3tB8>>. Acessado em: 27/12/2017.

Com o caminhar de minha relação com meus seis interlocutores, desde o ano de 2015, pude ir aos poucos formulando o que estava em jogo na criação das imagens que desejávamos: a “pinta”, o “lacre”, o “carão”, o “close”. Desse modo, aos poucos foi se elucidando para mim que o processo artístico que perseguíamos era o “close”, como busca de um modo de agir, uma forma de ação que arranca uma percepção estética admirável das coisas, que leva à satisfação de realizar isto ou aquilo e de mostrar.

Essa inscrição do agir oriunda do subúrbio carioca particulariza a vida dos indivíduos LGBTQIA+ nos espaços de socialização em que circulam. Diz-se, por exemplo, “*bixa*, vi a senhora dando *close* lá na Farme¹⁰ outro dia” – pontuando que aquela pessoa não pertence ao universo social do bairro de Ipanema e, por isso, provocou em outrem a leitura de que está ali mostrando que pode passear naquela localidade que, por vezes, parece ser exclusiva, dada a geografia sectária da cidade. A frase também pode ser lida como um feito invejável, já que a *bixa* saiu de muito longe para dar esse *close*.

Desse modo, certa forma de se expressar dá contornos à ideia de gênero conturbando suas simetrias, já que a *bixa-preta* é perpassada por muitos atravessamentos. Retomando Butler (2017), entendemos que a intencionalidade de certos atos é compreendida como performativa, constitui significado codificado na cultura, não sendo possível dissociá-lo desta. Esse jogo de referências é o que torna, performativamente, o gênero construído.

Essa codificação, quando olhada a partir do funk, dá forma a uma existência que se estende às letras de músicas, às roupas, à aparência, ao

¹⁰ Rua do bairro de Ipanema, zona nobre da cidade, conhecida pela socialização gay.



vocabulário, à gestualidade, à dança – o que também é motivado por uma pulsão de visibilização muito presente na cultura LGBTQIA+.

Na letra a seguir, que nos ajuda a compreender o cenário, um grupo de *drags*¹¹ utiliza a base rítmica do funk para construir o que parece ser uma decodificação didática dos termos atuais correntes, tanto no formato do vídeo quanto na própria história de “afrontos” que a letra se propõe a narrar:

Aqui é close, baby / É babado, é confusão / Aqui não pisca, explode
/ É vrá de leque, é causação / Quem chegar pra te xoxar / Fecha o
tempo, chega e vrá

Uma coisa que é certa / Bicha nasce pra causar (...) / (As Baphônicas. 2016)¹²

A condução sistemática desta escrita visa oferecer ao leitor uma imersão nesse aspecto atual da cultura LGBTQIA+ junto à pessoa negra. Partir do reconhecimento dessas *alegorias* é parte de um esforço de assumir responsabilidades para promover a construção desse mundo em comum. Em comum entre mim e o leitor, que também empreende compreensão nesta história sobre mim e o outro, conforme propõe Clifford (2016, p. 180). Sendo assim, as categorias nativas que aparecem nesses relatos etnográficos, às quais dou maior destaque a seguir, estão separadas para dar maior clareza à leitura – não por falta de relação entre elas, mas sim

¹¹ Artistas, também conhecidos como transformistas, que se fantasiam de forma cômica ou sensual do sexo oposto.

¹² Há duas versões do clipe. Vídeo com vocabulário, disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=k1THF6Ulvjg>>. Acessado em: 27/12/2017. A outra é a produção oficial, disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=jUZqn-A-h8E>>. Acessado em: 27/12/2017

para elucidar a compreensão e a dimensão que assumem na vida de seus sujeitos, no período de nossas vivências.

(...) As alegorias culturalistas e humanistas estão por trás das ficções controladas de diferença e similitude, às quais chamamos de relato etnográfico. O que se mantém nesses textos é uma atenção dupla para a superfície descritiva e para os níveis de significados mais abstratos, comparativos e explicativos. (...) podemos, então, definir com segurança a escrita alegórica como o emprego de um conjunto de agentes e imagens, com suas ações e acompanhamentos correspondentes, com o objetivo de expressar, embora de forma disfarçada, as qualidades morais ou concepções da mente que não são, em si mesmas, objetos dos sentidos, ou outras imagens, agentes, eventualidades e circunstâncias de forma tal que a diferença é apresentada por toda parte ao olho ou à imaginação, enquanto que a semelhança é sugerida à mente, e isso de forma interligada, de maneira que as partes se combinam para formar um todo coerente. (CLIFFORD, 2016, p. 155.)

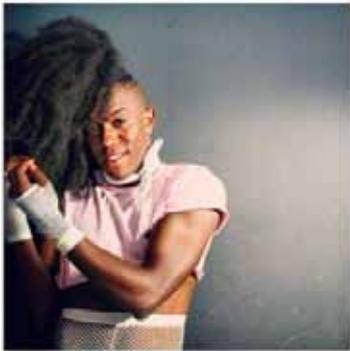
Passo, portanto, a orquestrar os relatos etnográficos retomando questões relativas ao universo funk e junto à cultura LGBTQIA+ a “bixa-preta”. Como dito, sublinharei os embates que deixam evidentes os cortes de classe e raça que se apresentam no corpo e em suas imagens.

A “PINTOSA”, O “CARÃO” E A VAIDADE NEGRA: “ENVIADESCENDO”

O nome do cabelo que eu boto é “marley”. Eu faço um nagô, passo o cabelo por baixo e tá pronto. É uma agulha específica que você passa por baixo da nagô e você mesmo faz. Só comprar o cabelo. Coloca e tira a hora que você quiser. É ótimo pra mim porque às vezes eu tenho que ser mais durinho. Há momentos que pedem postura. Mas é diferente com a [mulher trans, cantora de funk] Pepita, é pra mostrar que é pintosa e que tu quer dar mesmo (Entrevista, Lucas Gabriel, 07/2017).

Em julho de 2017, em um marcante almoço em minha casa, Lucas Gabriel foi o primeiro a chegar, quando eu ainda estava arrumando a casa para recebê-los e cuidando da mesa para comermos. Estava sem cabelos longos, o que me surpreendeu, pois em seu Instagram vinham sendo muito frequentes as postagens com cabelos grandes e bem volumosos. Também o havia visto de cabelo, recentemente, na quadra da escola de samba Salgueiro; daí minha surpresa. Eu supunha que as trocas fossem práticas, mas não tanto (Figura 2; Figura 3; Figura 4).

Figura 2



Exemplo do cabelo com implante tipo “marley”. Vestuário em destaque: blusa tipo cropped.
Fonte: Instagram de Lucas Gabriel.

Figura 3



Ilustração: tranças nagô (junto ao couro cabeludo) com implante de *dread* artificial (preso às tranças nagô).

Figura 4



Dread artificial, à venda em *sites* especializados. Trança kanekalon colorida.

Essas trocas rápidas de cabelos, comuns do mundo dos implantes, já haviam me chamado atenção, desde o dia em que foi grande minha surpresa quando me vi frente a frente com Jhury Nascimento, dançarino da cantora Valesca, para fotografá-lo. Quando ele retirou o boné, que parecia frouxo em sua cabeça, havia uma trança loura que, desenrolada, caiu-lhe até a cintura (Figura 5).

Figura 5



Portrait Jhury Nascimento. Por Desidentificação do Autor, 2016.
Autor = Viana de Paulo (2021).

Aproveitei então a surpresa e iniciamos uma conversa sobre cabelos. Os utilizados por Lucas à época eram os mais práticos possíveis, pois lhe criavam questões embaraçosas no trabalho como recepcionista de uma academia no bairro do Andaraí e precisavam ser tirados. Ele explicou que esses cabelos, mais “pintosas”, prejudicavam sua imagem, não sendo bem vistos em seu ambiente de trabalho:

No meu trabalho eu não posso ter. Tenho que trabalhar assim, sem boné, com essa feição [retira o boné e aponta para o cabelo curto]. Pra mim, eu só coloco cabelo pra fazer show. A maioria dos meus dias, eu fico sem cabelo. Antes de entrar pra esse trabalho, eu tive cabelo de tudo quanto é tipo. Eu botava o marley, o black, né, e eu andava por aí, pra vida. Botava e não tirava. Botava trança preta, preto-branco, dread, tudo. (Entrevista, Lucas Gabriel, 07/2017).

No momento em que Lucas Gabriel e eu conversávamos, Wallace Terra chegou. Ouvi o diálogo dos dois enquanto estava na cozinha. Cumprimentaram-se e já iniciaram uma breve conversa sobre os desafios enfrentados na ida até minha casa, na Tijuca.



Wallace contou que não estava acostumado a pegar o metrô. De forma bem humorada e eufórica, contou-nos sobre como as pessoas do metrô o olhavam, devido a seu *short* muito curto: “e o povo no metrô chocado com meu *short*, né. Cruzei a perna bem lá em cima”. Rimos e Lucas faz um som com a boca¹³: “vrau!”. Wallace prosseguiu: “não tenho tempo de ficar me escondendo pra ninguém, fiquei até chateado porque não estava de tranças, porque senão eu ia jogar mesmo”. E concluiu: “oi... ‘cê tá boa? Jogo a trança e falo ‘ui, desculpa!’” (Entrevista, Wallace Terra, 07/2017). Terminou a história com um gesto do que seria seu deboche, afeminando-se ao máximo e gesticulando com as mãos como se tivesse um cabelo enorme, que simulou jogar para o lado.

A descontração do relato que Wallace fez do episódio, como cartão de visitas de quem chegava num lugar e queria se enturmar, resume a compreensão de duas coisas. Primeiro, o que nós, LGBTQIA+s, classificamos como “dar pinta”. A narrativa de Wallace foi ocasião para todos “darmos pinta”, participando e reagindo à sua anedota – em especial quando ele mostrou o que faria se estivesse de cabelo. Seria “dando pinta” que ele produziria o “afronto”, no embate com o olhar de estranhamento do Outro.

Segundo a ironia da pergunta “‘cê tá boa?”, no contexto acima, equivaleria a dizer: “‘tá olhando o quê?”. É o ato de “fazer carão” – outra forma de “dar pinta”. “Fazer carão” é manter-se firme diante do olhar do Outro, sem se abalar diante de alguma ação indesejada. Outra aplicação da expressão, seguindo a mesma lógica, é quando um “boyzinho” – *gay*

¹³ Onomatopeia que lembra o som de um leque abrindo-se. Leques que comumente são usados em portas de casas noturnas por *drags queens* ou grupos de amigos reivindicando alguma imagem de *glamour*, chacotas e deboches.

que não quer “dar pinta” – se recusa a flertar. Diante disso, diz-se que ele “tá fazendo carão”.

As trocas de relatos continuaram, agora sobre os conflitos no local de trabalho e as estratégias de tirar e recolocar o cabelo. Perguntei a Wallace com o que ele trabalhava exatamente; ele explicou que, na Secretaria de Planejamento da prefeitura de Niterói, uma de suas funções era marcar reuniões e aferir as metas de outras 41 secretarias diferentes. Em geral, utilizava seu *Whatsapp* pessoal para isso. Como a foto em seu perfil no aplicativo era “super pintosa”, contou, “eles falam: ‘Wallace?!’ – eu digo: ‘Oi, sou eu mesmo! Pode falar comigo aqui’”. Wallace explicou que, nesse universo, os embates são constantes; por se tratar de um ambiente corporativo, ele precisava ir mais “durinha”, sem dar tanta “pinta” na vestimenta.

Repeti para ele uma pergunta que havia feito ao Lucas: “E você no palco e agora, é só um personagem? Qual a diferença entre você e o W/Queer?”. Ele retorquiu:

Sou exatamente a mesma coisa. Não tenho paciência pra ser diferente. O único lugar restrito é no trabalho. Eles se referem a mim no feminino, porque eu falo assim, brinco assim. Mas pra eles sinto que é difícil, muitos homens são militares. Eles vinham falar comigo, me davam a mão e eu não dava a mão pra eles, e ficavam me olhando [e perguntavam]: por que você não me cumprimenta? Eu dizia, eu não conheço esse cumprimento, conheço esse aqui, e dava um beijo no rosto – e aí, fez alguma diferença na sua vida? Dificuldade maior mesmo é entre as gays. Às vezes parece que é mais difícil que no mundo externo. (Entrevista, Wallace Terra, 07/2017.)



Wallace explicou um pouco como surgiu sua *persona*, o W/Queer, a partir do entendimento de que seria possível compor “funk favela” e cantar para as *gays* que estão em outro lugar. Repetidas vezes, afirmou cantar para quem tem outra realidade: alguém que não pode comprar a legitimidade, porque quem sofre preconceito em maior intensidade não são as *gays* de Copacabana e Ipanema. A pessoa LGBTQIA+ que morre não é a que pode pagar pela sua sobrevivência. Finalizou contando que a criação de sua *persona* artística passou por um entendimento de si mesmo: “então, eu não consigo ser diferente. Eu sou W/Queer o tempo todo, com um pouco menos de maquiagem no trabalho”.

Analogamente, perguntei a Lucas se, quando ele está no palco com Mulher Pepita, sua “pinta” é um papel a cumprir como dançarino. Ele respondeu que não se considera “pintosa”, mas também não se considera “boy” – mas, assegurou, “aquele do palco sou mesmo”; aquela roupa, se sentisse vontade, ele usaria no dia a dia.

Uma vez eu fui numa festa, a “Yolo Love Black Party”, no 4Linhas, em Bento Ribeiro, onde as pessoas vão super estilosas. Eu tava de trança cinza, até lá embaixo. Aí eu coloquei uma blusa de tela [Figura 7] mega transparente, até o joelho, botei uma meia sete oitavos preta [Figura 8] e um *hot pant* [Figura 6]. Botei duas fitas isolantes no peito fazendo um X, e fui. Estava me sentindo maravilhoso, saí na rua sem problema algum. Aí escutei também: “eu prefiro você de outro jeito”. Aí eu disse “mas hoje eu estou assim, tem que me engolir”. Tinha muita *bixa*, lá tem muita mona empoderada. Eu não era o único assim, a única aberração. (Entrevista, Lucas Gabriel, 07/2017.)



Figura 6



Exemplo de vestuário: *hot pant*.
Fonte: Instagram de Jhury Nascimento.

Figura 7



Exemplo de vestuário: blusa de tela. Fonte: Instagram de Pablo Vittar.

Figura 8



Exemplo de vestuário: meia 7/8º. Imagem Ilustrativa.

Figura 9



Blusa *cropped*.
Fonte: Instagram de Jhury Nascimento.

Quando Linn da Quebrada diz, em sua música “Enviadescer”, “eu gosto mesmo é das *bixa* / das que são afeminada / das que mostram muita pele, rebolam, saem maquiada”, está se referindo a esse universo. Uma reinvidicação de um modo de ser que não só não se esconde mais como também é admirado, apesar de ciente da abjeção. Esta não já não é mais tão temida; ao contrário, é torcida.

O “dar pinta” implica também em construir uma vaidade da própria autoimagem – sobretudo com relação ao cabelo, objeto de tantos embates na história das diásporas negras. É no cabelo da pessoa negra que muitos dos estigmas do racismo foram e são acionados.

Dentro do patriarcado capitalista – o contexto social e político em que surge o costume entre os negros de alisarmos os nossos cabelos –, essa postura representa uma imitação da aparência do grupo branco dominante e, com frequência, indica um racismo interiorizado, um ódio a si mesmo que pode ser somado a uma baixa autoestima. Durante os anos 1960, os negros que trabalhavam ativamente para criticar, desafiar e alterar o racismo branco, assinalavam a obsessão dos



negros com o cabelo liso como um reflexo da mentalidade colonizada. Foi nesse momento em que os penteados afros, principalmente o *black*, entraram na moda como um símbolo de resistência cultural à opressão racista e foram considerados uma celebração da condição de negro(a). (HOOKS, 2005.)

Construir uma imagem própria a partir do cabelo ainda se configura com um ato de contestação. Embora o “dar pinta” – a performance de gênero “pintosa” – seja composto de uma série de expressões de gênero que se estende a qualquer LGBTQIA+, os marcadores de classe e raça das pessoas negras têm forte presença no vestuário e no cabelo, na construção de uma aparência detalhadamente vaidosa, refutando o que foi, historicamente, visto como abjeto. Assim, a possibilidade de ter qualquer cabelo – de qualquer formato, cor, tamanho, volume, tipo, ou mesmo o chamado “natural”, sem uso de próteses – é muito explorada pela “geração tombamento”.

Esses estigmas raciais ainda podem ser potencializados por colocações taxativas que circulam no senso comum, como “não basta ser preto, ainda é viado”, dito por pessoas heterossexuais; ou “a *bixa* já é preta, ainda é pintosa?”, dita por outros homossexuais.

Mais uma vez, as músicas de Linn expressam a construção da vaidade da pessoa negra e LGBTQIA+, pautando a realidade que precisa erigir uma vaidade como “afronto”:

A minha pele preta é meu manto de coragem / Impulsiona o movimento /
Envaidece a viadagem (...) / Sempre borrarheira, com um quê de Cinderela
Eu saio de salto alto / Maquiada na favela / (Linn da Quebrada,
“Bixa Preta”, 2016.)



Em agosto de 2017, já em função do planejamento que havíamos pensado, realizamos uma de nossas performances fotográficas nos jardins do MAM. Além de mim, estavam presentes Jeffin Picciane e Lucas Gabriel. Sentamos no chão enquanto juntávamos nossas coisas. Um fato curioso foi que Lucas trouxe uma pequena mala, com várias roupas; contou que, como não havia conseguido se decidir, tinha resolvido trazer suas peças preferidas. Pedi para ver e fiz alguns comentários. Em um primeiro momento, pensei que as roupas eram para atender à demanda fotográfica; porém, não era o caso. Ambos responderam veementemente que essas eram as roupas que eles, em geral, usavam para sair. Não se tratava de algo excepcional, levado para fotografar; era aquilo que fato eles costumavam vestir.

Era bastante notório que aquelas roupas não pertenciam exatamente a nenhuma loja, butique ou marca específica. Eram peças únicas, com cortes bem feitos, mesclando itens femininos e masculinos. Já não fazia qualquer sentido a classificação comercial das lojas. Aos poucos foi ficando claro para mim como se dava a composição desse vestuário e, nesse dia, esse foi o tema de nossa conversa.

Lucas e Jeffin me explicaram como fazem suas compras, quais são suas influências, no que se pautam as customizações, onde conseguem pechinchas.

Lucas Gabriel (LG): A gente olha uma parada que a Anitta usou no balé dela: “aí, vamo (sic) usar”.

RVP: Vocês olham uma parada e pensam “vamos comprar esse tecido”?

LG: A gente sempre tem alguma coisa em casa. A gente nunca sai pra comprar. Sempre tem. Ou a gente via no brechó. Somos a rainha do brechó. A gente vai em um brechó em Riachuelo (perto do Méier), e em outro em Realengo. Lá é maravilhoso.

Jeffin Picciane (JP): A gente chega na balada: onde você comprou? No brechó, gata.



RVP: Quando vocês fazem isso é porque não encontram pra comprar? Mas se vocês encontrassem na loja continuariam fazendo isso?

LG: Sim, o valor da loja é um absurdo – e eu consigo fazer em casa igual. Eu, no brechó, gasto três reais. Chego em casa, lavo, corto, desfio e gastei três reais, mais a passagem. Na loja está a R\$ 120,00 ou R\$ 130,00, e ainda não é do jeito que a gente quer.

JP: Isso. Eu gosto de customizar roupas. Comprei uma calça e coleí um montão de pet, [broches]. Quando vejo que são coisas muito simples, eu tinjo. E tem tintas de tecido que você pode desenhar. Até porque eu sei estampar. (Entrevista, Lucas Gabriel e Jeffin Picciane, 08/2017.)

Jhury, Wall, Lucas, Jeffin e Lucca Machado contam uma mesma história: antes deles, parecia que ninguém usava *cropped* (Figura 9). Depois de verem um desfile de moda “lá de fora”, estrangeiro, em que um grupo de modelos estava usando esse tipo de peça, resolveram cortar algumas blusas em casa e fazer os *cropped*s para ir à quadra da escola de samba do Salgueiro, na Tijuca. Contam repetidas vezes, entre muitos risos, que “pararam” a quadra, uma vez que as *bixas* que frequentam o Salgueiro não costumam dar esse “close”. Nesse dia, do Salgueiro foram para o baile *charme*¹⁴ no viaduto Negrão de Lima, em Madureira. Jhury diz que “antes da gente, eu nunca vi ninguém de *cropped*. Ninguém usava. Agora todo mundo coloca”.¹⁵

“Dar pinta” está intimamente ligado à forma de vestir-se, gesticular, ao uso de acessórios, cabelos e trejeitos do corpo. Esse termo guarda relação com outros. É “dando pinta” que o embate é formulado, tanto nos espaços de socialização das *gays* quanto fora deles.

¹⁴ Charme trata-se gênero musical que partilha certa significação com o *hip-hop* e o funk, popularizando-se no começo da década de 90. Exemplo disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=70tHV5cOo8o>> Acessado em: 18/02/2018.

¹⁵ Com exceção de Wallace Terra, todos os rapazes já eram amigos ou próximos.



Apesar das semelhanças e identificações compartilhadas pelas seis pessoas, sublinho a diferença na forma de se dar a ver ao mundo. Quando terminamos o almoço e estávamos em volta da mesa, as conversas fluíram naturalmente, e perguntas e debates foram naturais. Wallace falou um pouco sobre a composição de sua *persona* como MC W/Queer e da etapa final de sua monografia de graduação, também sobre gênero, e explicou: “eu mantenho o bigode e a barba [porque] eu quero confundir, eu não quero trazer explicação pra nada. Eu quero é distorcer essa realidade que tá posta” (Entrevista, Wallace Terra, 07/2017).

Em sequência, Jhury ofereceu uma perspectiva distinta da de Wallace, contrapondo, com longas pausas entre uma frase e outra:

Que diferente, né? A gente é bem diferente um do outro. É muito surreal. (...) Cada um sofre de um jeito, mas não deixa de sofrer. Cada um pensa de um jeito, mas não deixa de pensar. São coisas totalmente diferentes, a sua maneira de deixar a barba, o bigode, e falar “eu vim pra confundir”. É muito diferente de mim. Eu, não! Eu não quero isso. Eu não gosto de barba, eu não gosto de bigode. Eu gosto de ser o mais feminino possível. Eu já vi suas fotos, você também. Só que você tem uma parada meio andrógina, sabe? Pra pessoa olhar e falar “caralho, isso é homem ou isso é mulher?”. Eu, não. Eu gosto quando as pessoas têm certeza que eu sou um menino afeminado. Eu não quero confundir ninguém, eu quero que olhem e falem “caralho, esse garoto é afeminado”. (Entrevista, Jhury Nascimento, 07/2017.)

A pretensão não é produzir alegorias que privilegiem a homogeneidade, mas que se façam ver as contradições – desde o próprio modo de expressão das falas sobre si, até os referenciais ou menções aos seus próprios corpos, passando pela torção da abjeção para fabricar vaidades, e mesmo na presença das angústias causadas pela violência. Tampouco se trata de um recorte identitário coeso e unívoco, com um modo fixo de centrar a existência, como



já criticado por Butler (2017), mas de algo contraditório, onde a diferença possa pulsar e se nuançar, criando lugar para as dissidências.

O “LACRE” E O “COIÓ”: ENFRENTAMENTOS DA HOMOFOBIA

Se quiser eu desço do salto, senão te enfrento de cima.

- Linn da Quebrada

Vocês não têm noção do que meu pai fazia comigo e com a minha mãe. Só um exemplo, quando eu tinha 6 anos de idade ele dava uma surra na gente quase todo dia. (...) Ele me pegou do quarto, me colocou entre as pernas da minha mãe e disse que eu tinha que ter relação sexual com ela pra eu saber o que era mulher, pra eu não ser viado. E eu tinha 6 anos (Entrevista, Wallace Terra, 07/2017).

A violência é algo que atravessa o cotidiano muito além das formas simbólicas que nos propomos a combater. O relato de Wallace nos deixou estarecidos em volta da mesa. Tanto Jhury como Wallace falaram de seus ambientes familiares, onde foram taxados como “viados” já desde muito cedo – quando eles mesmos não sabiam ao certo o que isso significaria. Foi algo marcante em suas vidas. Parafraseando Linn da Quebrada, ser “viado” não é só “close”, batom, *glitter* e purpurina, é também conviver com uma alternância entre angústia e orgulho, como observou Butler (2017, p. 165) nos diários do/a intersexo Herculine.

O linchamento infantil nos espaços de socialização que acompanha a fase de crescimento, a passagem pela adolescência e a chegada à vida adulta impõem a criação de estratégias de resistência no corpo, na voz, no gesto, no cabelo etc. Wallace conta que descia sua comunidade ouvindo injúrias; com o passar do tempo, a tentativa de endurecer sua forma de caminhar – ou,



como dizem, “ficar durinha” – foi gradativamente dando lugar à construção do “afronto” a partir do “lacre”.

Em um seminário em que apresentei o andamento de minha pesquisa, fui abordado por um rapaz da plateia que estava de vestido e tinha cabelos longos. Conversamos um pouco sobre a pesquisa, e ele disse algo que me ajudou a compreender o que é a “lacrção”: algo como “quanto mais nos xingam, é assim que a gente responde: ficando cada vez mais bonita, mais gostosa”.

O rapaz aparentava ter aproximadamente a idade de Lucas, 21 anos. Este relata outro aspecto da violência que sofre, mesmo fora do ambiente familiar. Nas suas discussões com o pai, ele costuma perguntar, em tom irônico, quem paga pelos seus cabelos. Contudo, além de seus aspectos mais visíveis, o embate assume outras nuances:

Em qualquer lugar que eu vou, sempre consigo perceber quando eu sou bem-vindo. Ou as pessoas se cutucam, ou fazem uma cara estranha, porque fica estampado que estão odiando quando eu estou do lado delas, odiando que eu tô daquela forma, odiando o que eu tô usando. Acho que isso tem em todo lugar. Da última vez que eu fui na Pipper¹⁶, no Centro, eu estava com um “marley” enorme, cabelo que eu faço show, um cropped com um cardigã por cima e uma viseira vermelha. Da mesma forma que eu não conseguia andar com as pessoas falando “caralho, tá foda, tá arrasando”, dava um passo e percebia a expressão das pessoas, em um tom: “caralho, porque sai assim de casa?”. (Entrevista, Lucas Gabriel, 07/2017.)

Embora os relatos de Wallace e de Lucas versem sobre dois contextos distintos, ambos se alicerçam sobre formas de violência. A partir de certas experiências vividas, uma espécie de faro parece ter sido desenvolvido, a

¹⁶ Festa em uma casa noturna na Praça Tiradentes, Centro do Rio.



fim de detectar alguma violência iminente – o “coió”, termo que relaciono por oposição à ideia de “lacre”.

O termo “coió” – que, simplificada, pode ser entendido como sinônimo de homofobia – tem origem na linguagem conhecida como “pajubá”, uma fusão da língua portuguesa provenientes de diversos idiomas africanos. Trata-se de um linguajar informal, negro, ligado a religiões de matriz africana, como o candomblé – que, curiosamente, foi apropriado por parte da comunidade LGBTQIA+ como um linguajar próprio. Contudo, se o “coió” guarda alguma relação com a cultura oral negra, a violência que o termo sinaliza também mantém laços estreitos com a vivência negra.

Em geral, é usado leques nas portas das festas do subúrbio, como no bairro de Madureira. Agrupam-se nas vielas próximas às casas de *show*, específicas ou não para pessoas LGBTQIA+. Movimentam-se de um lugar a outro “dando pinta”, e percebem a iminência de um “coió” em certos locais. O desejo de não se restringir a dados espaços é visível. Não temem colocar-se em evidência, mas tomam cuidado para evitar violências físicas. Por onde passam, o choque que suas presenças provocam é uma forma de combate aos estigmas pejorativos cristalizados no tempo.

Diz-se “não vá por aí que você pode tomar coió”, alertando para casos de agressões físicas; ou “corre, viado, que é coió!”, um grito de alarme quando se avista uma agressão física já em curso. Ou apenas se faz algum tipo de observação pejorativa sobre uma vestimenta, como Lucas, por exemplo, contando que “todo mundo me olhava, tomei muito coió”.

A “lacrção” a que me refiro consiste na recusa das pessoas negras e LGBTQIA+ a se deixar acuar nos espaços de socialização, por meio de



uma produção de visualidades ou atitudes. Não se trata de um movimento político organizado, mas de uma postura pessoal, com o próprio corpo, que reflete numa coletividade.

No dia do almoço, eles falaram de seus primeiros entendimentos para o “lacre”, bem como do que ou quem poderia ser, ou não, referência para o estabelecimento de alianças ou modelos. Nas palavras de Wallace:

Pra ser uma referência pra mim, é preciso coragem. Coragem com a forma que você se relaciona com o mundo, com tudo. Com seu trabalho, com sua família, com amigos, porque a gente precisa de coragem pra sair de casa. (Entrevista, Wallace Terra, 07/2017.)

A fala de Wallace reverberou a mesa, levando a um consenso. Todos concordaram que esta ou aquela indumentária tem como objetivo “lacrar”, rechaçar um possível “coió”, mediante o modo de se apresentar em público.

Jhury Nascimento (JN): Eu me vejo no espelho, eu tenho que me ver afeminado. Mas afeminado pra mim não só o modo de me vestir, é o modo de me impor. É só uma roupa? Não. É o modo de me portar com as pessoas.

Wallace Terra (WT): Eu trabalho todo de social. Você olha pra minha cara e vai falar assim, “menina!” (Entrevista, JN e WT, 07/2017).

Relatam que em certos momentos, nesse processo de composição, havia um desconhecimento do próprio corpo. Trata-se de uma exploração constante. Por vezes, há equívocos, levando-os a uma autoapresentação quase caricatural. Jhury brinca que as sobrancelhas que todos veem ali são frutos de muitos erros. Houve situações em que ficou apenas uma linha, o que ele mesmo considerou ridículo.



Também há consenso em torno da queixa quanto à falta de referenciais – ainda que estes pouco a pouco se tornem mais comuns, favorecendo esse processo de autocriação.

JN: Eu frequento eventos que sempre têm muitos funkeiros. Que vai tá o TH, que canta putaria – um segundo Mr. Catra, que a gente fala. O Maneirinho, onde me vê, o garoto fala comigo, de abraçar, beijar no rosto: “e aí, boneca, como você tá!”. Eles me chamam de “boneca”. E é um “boneca” que não é pejorativo, é carinho. Isso é muito interessante, porque além de tudo respeitam meu trabalho. Independente de eu ser afeminado. (...) Eles falam: “que showzão tu fez no Barra Music, hein?!”. (Entrevista, Jhury Nascimento, 07/2017.)

É sempre delicado o uso de pronomes ou referências ao gênero feminino para se referir às *gays*. Wallace protesta: “eu não me incomodo com o ‘ela’. Mas, às vezes, o ‘ela’ vem pra me diminuir. Vem num tom pejorativo. Não é ‘elazinha’, é ‘elazona’. Aceita” (Entrevista, Wallace Terra, 11/2017).

A ocorrência de algum coió fica evidente pela forma como o outro se coloca. Ao entrevistar Wallace, no dia de nossa foto-performance em um centro cultural, ele comentou que se sentia desconfortável por cobrir o corpo para ir embora, por razões de segurança. De fato, ali mesmo onde estávamos, na rua, ele vestiu por cima do short curto justo ao corpo uma calça comprida bastante prática, com botões do lado, para poder retornar a Niterói sentindo-se seguro.

Ocultar a sua vestimenta, apagando sua expressão de gênero, é uma estratégia de segurança, não motivada por vergonha da indumentária. Em uma roda de conversa de que participamos juntos, Wallace, com roupas indisfarçavelmente femininas, disse ao público que se sentia ótimo –



“lacrando” –, mas que convive com o medo e o receio da violência que pode ocorrer na rua.

Desse modo, a ideia do lacre ganha densidade nas fotografias que produzimos. É onde podemos catapultar a narrativa dessa característica embelezadora, em uma estética do que é visível, seja por frivolidades ou superficialidades, em visualidades que se aproximam das imagens de consumo.

Nessa torção, vemos concretude das particularidades expressivas de corpos que agenciam afetos e pertencimentos. É a nossa cultura, ou a cultura *pop* (SOARES, 2016, p.1), que permeia o universo abordado pelas fotografias – e que visa se pensar engajando-se no que retém afetos e, mais uma vez, abandonando dicotomias inúteis.

Quando proponho opor o “lacre” ao “coió” é porque a vaidade, convertida em uma maneira de se sentir bem, permite desfrutar da ideia de beleza. É a reinvidicação para si de uma beleza que foi sempre mantida às escondidas, às escuras, e agora se põe à mostra com a “geração tombamento” e a criatividade do funk. Se antes as Lacraias pertenciam ao subterrâneo, a espaços abjetos, agora elas querem existir na luz, na visibilidade, trazendo o que antes era recalcado ou escondido no mundo para fora, sem deixar de vista o “afronto” que evocam.

EROTISMOS E AFETOS DA BIXA-PRETA

Aceita que eu sou gostosa.
- Mulher Pepita

Muitos homens considerados femininos, ao procurar uma relação homoafetiva, encontram dificuldade para vencer a barreira do machismo de



seus potenciais parceiros. Muitas vezes, quem reconhece seus comportamentos como um conjunto integral de masculinidades recrimina qualquer resquício de feminilidade nos outros. Quando esse feminino se torna perceptível publicamente, a intolerância e a discriminação se manifestam tomando como alvo essa visibilidade. Os olhares que procuram castrar a feminilidade se fazem presentes num caminho de mão dupla, para o vigilante e para a vítima. Muitos homens, a partir dessa observação incessante, estabelecem algum grau de autocontrole sobre os próprios gestos, escolhas e condutas.

Em contrapartida, há a negação desse autocontrole e do excesso de regulação das escolhas, ainda que algumas negociações no campo do afeto imponham ressalvas. Lucas, por exemplo, relatou o seguinte episódio:

Um dos meninos que eu fiquei falou: “esse estilo de vida seu não encaixa no meu”. “Que estilo?”, perguntei. “Sair de cropped, de dread etc.” Ainda disse: “eu caso com você do jeito que você tá, sem trança, com nada de diferente”.

As pessoas nascem supondo que homem tem que usar calça, tênis, bermuda e um boné, talvez. Pessoas mais velhas chegam com 30 anos frequentando lugares em que só convém se apresentar ‘boyzinhos’. Eu não aceito, porém entendo. Eu vou ficar do jeito que tô me sentido bem. Do mesmo jeito que tem pessoas que não gostam, tem gente que ama meu cabelo (Entrevista, Lucas Gabriel, 07/2017).

A aspiração à perfeição dos corpos é diretamente proporcional aos esforços empreendidos para definir músculos, conseguir simetria e harmonia dos traços físicos. Além disso, toda mudança morfológica e corporal que aciona repertórios de masculinidades também tem um grau de aceitação, podendo tornar-se uma valiosa ferramenta de negociação na busca por encontros entre homens. No entanto, Lucas Gabriel, apesar do físico atlético, costuma ironizar que já é preto, macumbeiro e *bixa*;

não lhe falta mais nada. Diz desinteressar-se de homens que buscam enquadramentos sempre rígidos, e conferir valor a um masculino muito específico para vincular seu desejo.

Wallace, assim como Lucas, também impõe ressalvas e resiste em retribuir flertes de ordem normativa. Conta-me uma infinidade de histórias que passaram a se repetir em seus espaços de socialização e lazer, mais ou menos com o mesmo roteiro. Homens que buscam sexo com outros homens¹⁷ o paqueram e flertam com ele, mas não desejam contato público.

WT: Às vezes sinto que preciso me masculinizar, porque senão eu não me relaciono. Em contrapartida, me atraem homens que estão como eu. Essa proximidade me instiga nas festas. Eu gosto de meninos afeminados. Ser afeminado me trouxe muitos limites e muitas possibilidades.

RVP: A sua feminilização convoca um lugar que às vezes te convém?

WT: Sim e não. Eu tô numa balada, montada, e sempre escuto essas palavras: “você me confunde”, “você me deixa nervoso”. “Por quê?” “Ah, sei lá. Você de costas é mulher, de frente é homem”. Até chegar no papo “posso ficar com você escondido?”

(...) E isso acontece em todo lugar. Na rua, na balada, na barca, com o vizinho, com o entregador de pizza, qualquer lugar. Antes eu achava legal, eu pegava todos eles, agora já não me interessa mais.

RVP: É o que o Linn da Quebrada fala, “eu não vou te chupar escondida no banheiro, eu não quero só pica quero o corpo inteiro”?

WT: Exato. Teve uma vez que fui cantar samba montada. Cantei Clara Nunes, dei de cara com um garoto maravilhoso tocando surdo que me olhava muito. No intervalo do show eu saí e fiquei no camarote, ele veio falar comigo. Falou de minha voz, que eu cantava bem, que já tinha visto um show de funk meu. Aí ele me convidou pra beber uma cerveja com ele e disse, “quando acabar me espera na esquina tal pra eu te pegar lá de carro”. “E o que te impede de ficar comigo

¹⁷ Chamados pelas organizações de saúde com a sigla HSH (Homens que fazem Sexo com Homens), estão fora da categoria identitária *gay*.



aqui?” “É que eu sou hétero.” “Então, vá procurar uma mulher cis, porque eu beijo homens.” Saí andando.

Eu perdi o boy, mas eu me ganhei (Entrevista, Wallace Terra, 10/2017).

Em suas vivências pessoais, identificam-se com o teor forte das letras da cantora Linn da Quebrada, que se intitula “*bixa-travesti*”. Há aí um contragolpe que confere à “*bixa pintosa*” um lugar público e demarcado na expressão de seus afetos. O que eles reivindicam para si é uma potência sexual mostrando outras possibilidades de masculinos, deixando evidente a relação indissociável entre os falsos contrários “masculino” e “feminino”.

Se outrora a “*bixa pintosa*” tinha um capital sexual comprometido, a ideia da construção de uma beleza, assumindo a aparência, faz encontrar no zelo pela vaidade uma existência para produzir um corpo mais viril. Pernas e coxas à mostra, depilação, sobrancelhas feitas, lentes de contato, unhas pintadas, maquiagem – associadas a rostos com ou sem barba – ativam repertórios eróticos e sensuais.

No contexto brasileiro, o corpo do homem negro, para expressar seus desejos, precisa enfrentar uma série de obstáculos para avançar em meio às forças normatizantes. Esses homens sofrem com muitos estigmas, entre eles a expectativa por uma excessiva virilidade, somada à hipersexualização – um imperativo difícil de ser contornado. As possibilidades de transgressão das normas variam para cada corpo negro – afinal, “ser negro” não é tudo que se “é”; entretanto, a raça pode ser considerada uma “categoria discursiva” (HALL, 2005, p. 63) que reflete muitos comportamentos em comum.

Wallace fala de sua relação com o seu nome, inscrevendo sua vivência diante de um entendimento do que é ser negro:



WT: Eu não gostava do meu nome. Só fui gostar muito depois, quando entendi a apropriação dos nomes americanos pelo povo negro [brasileiro], na periferia. Lá em casa, com meus irmãos, é assim: William, Wallace, Wellington, Washington e Wanderson. Foi um pedido de minha avó o nosso nome assim. Isso tinha uma conexão com a galera da periferia, com a galera negra; percebi quando comecei a ocupar os espaços e ver que a grande mídia faz muita piada com esse tipo de nome, pra referenciar o pobre, o favelado.

Meu nome não é um nome americanizado. É um nome de periferia. Até o sotaque que meu nome é falado aqui. Meu sobrenome é Terra, do meu pai que é negro, e eu odiava ser negro. A universidade conciliou essa possibilidade com a minha identidade.

RVP: E onde você entendeu que era negro?

WT: Eu entendi que eu era negro no grupo de jongo que eu faço parte há sete anos. Grupo Jongo Folha de Amendoeira, lá de Niterói. Nessa época eu dançava jongo, mas eu não queria ser aquilo, meio afro. Também não sambava.¹⁸ Aí tive essa consciência por meio do jongo, comecei a assumir meu nome, meu cabelo, meu nariz. Eu não tenho a pele negra, mas tenho traços que foram marcantes na minha vida. Coisas que eu escondia sempre. Meu cabelo, meu nariz, que é mais largo... eu sou muito parecido com o meu pai, só que com a pele clara.¹⁹ Eu também não gostava de ser comparado a ele. (Entrevista, Wallace Terra, 10/2017.)

Existe um compartilhamento de experiências ricas no entendimento tanto da possibilidade de ser negro quanto na de ser *bixa*, ou seja, a categoria pessoa negra e LGBTQIA+ que trouxemos à tona. O relato de Wallace cria a *alegoria* (CLIFFORD, 2016) que faz ver esse binômio identitário, levando em conta não só os aspectos indiciais de negritude, mas seu “close”, seu “lacre”. Nas palavras de Wallace: “quando eu saí do armário pra ser negro, eu saí

¹⁸ Hoje, Wallace é passista de escola de samba e, desde 2013, rainha de bateria do bloco Enxota.

¹⁹ O relato de Wallace é atravessado por uma questão racial ligada ao conceito de *colorismo*. Trata-se de um debate que pauta as nuances nos fenótipos entre pessoas negras de pele clara e pessoas negras de pele escura, ou retintas.



pra assumir meu cabelo, pra assumir meu nariz e as roupas que eu queria usar e a religião que eu queria seguir” (Entrevista, Wallace Terra, 10/2017).

Enegrecer-se, para ele, significou uma relação forte com questões ligadas à sua vaidade, em especial, no tocante ao cabelo – vaidade que bebe tanto no negro quanto na da *bixa*, de um modo salutar; que faz ver outro aspecto da virilidade como “pintosa”, sem restringir-se aos alívios cômicos ou guetos.

ENTRE O NEGRO E O LGBTQIA+ – A DANÇA

Em novembro de 2016, encontrei-me individualmente com Jhury para dar sequência ao nosso processo de ensaios e encontros. Até aquele momento, a partir da colagem dos relatos já feitos e do impacto das leituras e estudos, sabíamos que a dança funcionaria como algum tipo de mola propulsora em nossos ensaios fotográficos, e assim a buscamos.

Imaginei um processo simples: escolheríamos juntos as músicas para dar sequência ao ensaio fotográfico.²⁰ Propus de início a canção “O Poder da Preta”, da cantora de funk Ludmilla, na qual um trecho diz: “tu vai ter que lutar / tu vai ter que suar pra me tirar daqui / sua melhor opção é ter que me engolir / não adianta falar / não adianta cochichar / se contenta, esse é o poder da preta”.

Uma série de movimentos improvisados levou Jhury à criação de gestos, posturas, expressões faciais, movimentação de braços, pernas e cabelo. Naquele momento, pouco conversamos sobre suas composições corporais – exceto por minha leviandade quando, diante da cadência de seus movimentos, perguntei-lhe se já tinha aqueles passos preconcebidos

²⁰ Como já dito, não entrarei em detalhes sobre a construção crítica desse processo aqui, só o apresentarei brevemente para dar lógica e sentido à *alegoria* aqui almejada.



para aquela música; ao que ele, estranhando minha surpresa, retorquiu: “não, fui criando agora”.

Passamos, então, a ter caminhos de linguagens artísticas que me interessavam trabalhar com a fotografia. Algumas constatações conferiam clareza às relações que eu queria estabelecer, tais como: a dança e sua relevância para o corpo negro; a possibilidade de inscrição das *gays* na trajetória do funk carioca; a imagem enquanto catalizadora desse processo, a partir da arte. Com o passar do tempo, estabeleceu-se, para mim, uma inseparável relação entre o corpo dançante e o modo de magnetizar questões aparentemente dispersas, como a cultura negra e a cultura LGBTQIA+.

É importante fazer ver o lugar central que a dança ocupa nas culturas das diásporas (HALL, 2005). Pela dança, a história do negro no Brasil se grafou de outro modo. Para Leda Martins (2006) é preciso observar aquilo que se inscreve, se postula e se grafa, sendo o corpo o local privilegiado para essa alteridade, enquanto local de inscrição para além dos saberes presentes em livros, arquivos, bibliotecas e plataformas tecnológicas mais sofisticadas, ou seja, fora dos letramentos formais.

Como apontado, o próprio vocabulário popular do pajubá, com seus vínculos linguísticos africanos, foi incorporado à terminologia nativa LGBTQIA+ atual, grafando e fundindo-se ao corpo, fazendo circular os resíduos vazios dispersos na relação entre raça e gênero. Nas palavras de Lucas Gabriel:

Eu sempre gostei de dançar. Dançava de maluquice, de “close”. Nunca passou pela minha cabeça dançar profissionalmente, porque eu me assumi muito tarde (...). Na sociedade, as pessoas sempre ligam a dança para o homem ao homossexual, ainda mais por eu ter trejeitos,



isso sempre é associado, e eu tinha essa restrição na época em que comecei. (Entrevista, Lucas Gabriel, 7/2017)

Lucas temia que seu desejo pela dança deixasse visível ou aparente sua homossexualidade, levando-o a, num primeiro momento, esquivar-se desse conflito com sua família. No entanto, ao buscar a dança, não a encontrou em qualquer contexto, mas sim nas socializações comunitárias dos espaços que frequenta, no subúrbio da cidade.

Ele conta que, jogando-se nos meandros da dança, depois de uma série de apresentações de seu musical de dança afro na quadra da Escola de Samba Mocidade Independente, no bairro de Padre Miguel, foi convidado a se apresentar no Teatro João Caetano. “Eu nunca nem tinha entrado num teatro na minha vida, aí a primeira vez que eu entro já é num palco”, comenta. “Mas nunca passou pela minha cabeça trabalhar com uma artista. Eu nunca fiz aula, eu nunca fiz nada. Fui e me joguei.”

Lucas é componente da ala de maculelês da escola de samba Acadêmicos do Salgueiro, além de dançar profissionalmente com a cantora de funk Mulher Pepita. Pergunto-lhe em que consiste a performance da ala de maculelês, a que já havia assistido em diversas ocasiões. Divertido, ele responde: “é isso que você viu, dança afro, mas é só ‘close’”. Há, portanto, uma preferência pelos dançarinos que “dão pinta” – mesmo critério de escolha para integrar o corpo de balé das cantoras de funk em evidência. Logo, vem fazendo parte da cultura pop a indústria fonográfica escolher o mesmo número de dançarinos, “pintosas” e “boyzinhos”, para compor as performances de dança dos shows.

Já na fala de Wallace, ao atribuir sentido discursivo ao “coió” sofrido ao longo de sua história como pessoa negra e LGBTQIA+. Dançando jongo, seu



corpo inicia um processo de contato consigo, de vínculo cultural e identitário a partir da noção de suas performances corporais. Em suas palavras:

Eu não sabia de fato o que era ser *gay*, e eu apanhava muito por isso. Eu apanhava do meu pai, eu apanhava na escola, na rua, nas festas, e eu nem sabia o que eu estava fazendo de errado. Na dança, eu descobri que eu podia ser qualquer coisa. (...) Eu não podia nem mexer ou cruzar os braços porque meu pai atribuía isso a ser *gay*. Eu era travado, meu corpo não tinha movimento. Dançando, meu corpo se expandia, eu podia ver minhas mãos, eu podia ver meus pés. Eu conseguia me ver (Entrevista, Wallace Terra, 10/2017).

Assumindo contestações em espaços masculinizantes, o corpo potencialmente vai formulando sua existência. Wallace conta que, aos dez anos de idade, começou a dançar escondido do pai. Por volta dessa época, foi matriculado em uma escolinha de futebol perto de sua casa, e recusava-se a jogar. O instrutor de futebol, de maneira compreensiva e carinhosa, perguntou-lhe porque estava sempre tão triste e choroso, e Wallace lhe disse que não gostava de estar ali. “Do que você gosta?”, perguntou o instrutor. “Gosto de dançar.” A partir daquela breve conversa, o instrutor de futebol clandestinamente o levava para as aulas de balé conduzidas por sua esposa. A estratégia criada para burlar o desejo do pai proporcionou a Wallace seu primeiro contato formal com a dança – possibilidade que, no contexto de uma família conservadora, jamais estaria ao seu alcance, justamente pela associação com a homossexualidade, também relatada por Lucas Gabriel.



A partir da exploração dessas experiências, faço algumas inferências²¹. Vejo que, nos dias atuais, as *gays* margeiam os palcos na condição de fãs, em espaços que nem sempre são exclusivamente LGBTQIA+. Além dos visíveis cantores representativos da indústria fonográfica, as *gays* também ocupam lugar na cena musical como dançarinas, produzem visibilização a partir de seus corpos em espaços majoritariamente destinados ao lazer, disputando-os, por embates – “afrontos” – de toda ordem, para assim estabelecer permanências.

Volto a sublinhar, a lógica do embate, da não-harmonia, que escorre para uma arena de disputa onde é na dança que se dará a reorganização de conflitos. O que instala a relação do corpo negro e LGBTQIA+ que se põe a dançar funk é a possibilidade de torções, de inversões que “operacionalizam as redes de comunicação e as relações de poder entre os próprios negros, e entre negros e brancos” (MARTINS, 2006, p. 73). É quando proponho, nessas *alegorias*, deixar ver as extensões que elas provocam no corpo, lançando-o, com suas possibilidades inventivas, no terreno da arte – onde a produção desse saber negro evoca um conceito denominado por Martins (2006) de *oralitura*:

A esses gestos, a essas inscrições e palimpsestos performáticos, grafados pela voz e pelo corpo, denominei **oralitura**, matizando na noção desde termo a singular inscrição cultural que, como letra (*littera*), cliva a enunciação do sujeito e de sua coletividade, sublinhando ainda no termo seu valor de litura, rasura da linguagem, alteração

²¹ Esse *zoom* da vida dessas seis pessoas, seus conflitos e enfrentamentos, é representativo do universo que vivenciei enquanto fotógrafo mais intensamente entre os anos de 2013 e 2016, realizei coberturas de *shows* e manifestações culturais de muitos estilos pelo subúrbio do Rio, bem como em outras cidades e estados.



significante, constitutiva da alteridade dos sujeitos, das culturas e de suas representações simbólicas (MARTINS, 2006, p. 77; grifo meu).

A *oralitura*, assim, circulando tanto na palavra quanto nos molejos dos corpos, leva Martins (2006, p. 77) a grifar um verbo das línguas bantu, do Congo, *tanga*, que designa os atos de escrever e de dançar, sem criar hierarquias de sentidos. Este, por sua vez, leva ao substantivo *ntangu*, que permite entender a ideia de inscrição tanto na letra caligrafada no papel, quanto no corpo em performance – constituindo, portanto, a criação dessa *alegoria* do relato etnográfico parte, e jamais o todo, dessas escritas plurais. Preenchendo, assim, hiatos nebulosos, iluminando vínculos dos quais são viscerais para a “bixa-preta”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Essa incursão pertinente a pesquisa, proporcionou-me um intercâmbio de vivências que fez da etnografia uma via para a criação artística, resultando no trabalho autoral *Poses Imundas*, onde essas seis pessoas foram retratados ao longo de dois anos. Esta relação com a arte buscou assumir um comprometimento com a tradição reflexiva e crítica da antropologia junto a temática em questão.

No âmbito da pesquisa de mestrado, a exploração dessa vivência etnográfica foi capaz de explicitar o modo pelo qual as interseções de gênero e raça podem se constituir. Sendo assim, foi possível demonstrar:

- 1) Um diálogo com as pesquisas onde as questões centrais com o funk foram construídas igualmente, a partir de vivências etnográficas (LOPES, 2010; MIZRAHI, 2014). E, desta forma, foram retomados



a abordagem sobre performance de gênero e criatividade no funk, tomando emprestado a compreensão das competências artísticas que estas seis pessoas encampam em suas vivências.

- 2) A construção de alegorias narrativas (CLIFFORD, 2016) permitiu-nos sistematizar e analisar os dados de campo, onde os termos – “dar pinta”, “lacre”, “coió”, “close”, “afronto” –, foram organizadas e estruturadas dando a ver a interseccionalidade entre a pessoa negra e LGBTQIA+.
- 3) Esta sistematização e análise emulam vozes tanto do autor, quando dos “informantes”, para construir relatos nuançados, que atualmente fazem parte do interesse das pesquisas no campo da comunicação que vão ao encontro das compreensões da “cultura pop” (SOARES, 2016). Em específico, das pesquisas que buscam maiores aprofundamentos das particularidades expressivas do corpo, sem dicotomizações, tais como: imagens, performances e visualidades (construção de vaidades como cabelos, maquiagens e vestimentas); afetos (erotismos, sexo e violências); arte (músicas, dança e fotografia); Todas estas questões com o esforço de demonstrar a interseccionalidade da pessoa negra e LGBTQIA+, evidenciando os conflitos presentes entre a homofonia e o racismo.
- 4) Por fim, recorreremos a Leda Martins (2006), que nos conduz ao lugar central que a dança terá na história epistemológica negra, nos permitindo demonstrar a forma pela qual o corpo negro irá operar numa lógica de construção de saberes e expressões que serão estendidos a pessoas LGBTQIA+, que partilham esta ethos.





REFERÊNCIAS

BOURDIEU, P. O ponto de vista do autor: algumas propriedades gerais dos campos de produção cultural. In: _____. **As regras da arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BUTLER, J. **Problemas de Gênero**. Feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

CLIFFORD, J. MARCUS, G. **A escrita da cultura**: poética e política da etnografia. Trad. Maria Claudia Coelho. Rio de Janeiro: UERJ. 2016.

GABRIEL *et al.* **Entrevista concedida AO AUTOR**. 2016-2017.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HOOKS, B. **Alisando o nosso cabelo**. **Revista Gazeta de Cuba**. Unión de escritores y Artista de Cuba, jan./fev. 2005. Trad. Lia Maria dos Santos. In: <https://www.geledes.org.br/alisando-o-nosso-cabelo-por-bell-hooks/>. Acesso em: 21 dez. 2017.

LOPES, A. C. **“Funk-se quem quiser” no batidão negro da cidade carioca**. 2010. Tese (Doutorado em Linguística) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

MARTINS, L. **Performances da Oralitura**: corpo, lugar da memória. **Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras, Santa Maria**, n. 23, p. 63-81, jun. 2006.

MIZRAHI, M. **A estética funk carioca**. Criação e Conectividade em Mr. Catra. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2014.



SOARES, T. **Editorial:** Dossiê cultura pop. **Revista Eco-Pós**, Rio de Janeiro, v. 19, n. 3, set/dez. 2016.

VIANNA, H. O baile funk carioca: festas e estilos de vida metropolitanos. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, 1987.

ACOB, E. M.; VIANA DE PAULO, R. R. Poses Imundas: o funk, a fotografia, performatividade de gênero e a dança na construção do portrait fotográfico contemporâneo. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, v. 10, 24 jan. 2020.

VIANA DE PAULO, Rodolfo. R. Trabalho autoral Poses Imundas. In: www.rodolfoviana.com/autoral. Acesso em: 30 abr. 2021.

