

SILACC 2010 – Simpósio Ibero Americano Cidade e Cultura: novas espacialidades e territorialidades urbanas

**Título: “De muquiranas, piratas e marinheiros a gays: o espaço dos homossexuais dentro do carnaval de Salvador nos últimos 25 anos”**

Sessão temática: ST 02 – Tensões, Relações e Liminaridades na Cidade Contemporânea

A partir de uma transformação musical – marcada pela consolidação de um produto de consumo pop, a axé music – o carnaval de Salvador sofreu nas últimas duas décadas uma profunda alteração no seu caráter, que estabeleceu progressivamente novas relações entre os participantes da festa de rua, afastando-o do perfil de festa popular que ele havia adquirido entre o final da Segunda Guerra Mundial e os anos 70 do século passado.

Nos últimos 25 anos, a explosão numérica do seu público e uma homogeneização de gostos e comportamentos dos seus participantes acompanharam uma série de inovações na utilização do espaço do carnaval, cujos traços mais importantes foram a sua expansão territorial e a corda ao redor dos blocos de trio elétrico que separa o público pagante do não-pagante.

O presente trabalho busca demonstrar como, à margem da condução hegemônica deste processo, os homossexuais desenvolveram estratégias de apropriação do espaço capazes de influenciar o próprio carnaval da axé music e, para além do momento excepcional da festa, utilizá-las como um dinamizador das relações sociais cotidianas. Operando com uma inversão do modo de visibilidade do homossexual, e ao acompanhar o abandono geral das fantasias, a comunidade gay transformou a rua do carnaval em Salvador em lugar social de afirmação coletiva, agindo através de uma estratégia que conectou os espaços freqüentados pelos homossexuais no cotidiano com os da festa, o que, por outro ângulo, articulou a permanência do caráter de rua da festa em meio a uma tendência hegemônica em liquidá-lo.

*Carnaval – Homossexualidade – Salvador – Gay - Rua*

## **De muquiranas, piratas e marinheiros a gays: o espaço homossexual dentro do carnaval de Salvador nos últimos 25 anos**

*"Onde não se divide e nem se discrimina é mais um carnaval"*  
da canção "Crença e Fé", de Beto Jamaica e Ademário

### **Introdução**

Quem só iria sair do lugar quando o coral negro do Ilê houvesse passado, quem atestava traço tão político ao carnaval, como o sujeito da canção Crença e Fé, estava claramente do lado de fora de qualquer bloco, simplesmente na rua, como se diz em Salvador, afinal ele esperava ver o Ilê passar.

As transformações pelas quais o carnaval de Salvador passou entre o início dos anos 80 e a virada para o século XXI têm neste sujeito o representante de uma grande massa anônima, progressivamente relegada à condição de "público tolerado", mas que foi o motor fundamental da dinâmica que redefiniu a maior festa popular da cidade. Como motor, a massa não conduziu o processo, que esteve nas mãos de outros personagens, notadamente os proprietários dos blocos de carnaval em cooperação com o aparato oficial de turismo; o grande combustível foi a música.

Estar na rua em oposição a estar dentro do bloco descreve uma determinada relação de oposição, clara e fundamentalmente distinta daquele que para Bachtin é um dos traços fundamentais da festa, o "contato familiar entre pessoas que no dia-a-dia estariam separadas pela hierarquia social, a superação de toda e qualquer distância entre as pessoas".<sup>1</sup> Teria o carnaval da axé music então revelado limites existenciais à festa, indicando distâncias nunca superadas no seu acontecimento? Havia espaço neste carnaval para lugares de dimensões políticas, como a canção acima parece sugerir?

Parte-se aqui do pressuposto de que a música foi o elemento decisivo para o estabelecimento de novas condições que alteraram a festa do carnaval e sua espacialidade. Tal implicação, ainda que pareça óbvia, não está devidamente explorada, pelo menos em trabalhos como A Trama dos tambores - A música afro-pop de Salvador, de autoria de Goli Guerreiro<sup>2</sup>, a obra de maior divulgação sobre a história recente do carnaval da cidade. Em uma primeira contraposição à visão da autora, que, como o título de seu livro indica, prefere o nome afro-pop para designar a produção musical em questão, adotarei aqui a denominação axé music para o conjunto da música de carnaval produzida na cidade durante estas duas décadas, por se tratar de um termo

---

<sup>1</sup> BACHTIN, M., 1990, p. 48. O autor descreve aqui uma situação cuja referência é sempre o período anterior ao Renascimento. Com o Renascimento, o carnaval viria a perder especialmente esta característica.

<sup>2</sup> GUERREIRO, G., 2000.

claramente vinculado ao espaço cultural em questão<sup>3</sup>. Assim sendo, em um primeiro momento, tentarei demonstrar elementos da lógica de produção e recepção deste novo gênero musical e suas implicações para o arranjo espacial-urbanístico do carnaval.

Este pressuposto admite então que o espaço do carnaval organiza-se a partir da música, um parâmetro pouco comum para lógicas tradicionais de construção e organização do espaço arquitetônico ou urbanístico. No entanto, é possível afirmar que o novo gênero musical redefiniu o espaço do carnaval segundo regras quase tão estritas como o tráfego urbano rege o desenho e organização de avenidas nas cidades. Para efeito de comparação, as mudanças ocorridas no carnaval de Salvador neste período foram indiscutivelmente maiores se tomarmos os carnavais do Rio e Recife como exemplo.<sup>4</sup>

Esboçadas as transformações gerais acima descritas e suas implicações espaciais, serão identificadas diferenças que caracterizam a transição entre um carnaval antes e outro depois da virada para os anos 80. Em seguida, passarei ao gráfico de uma dinâmica espacial de um grupo minoritário, os homossexuais, que aconteceu dentro de uma dinâmica majoritária ou hegemônica que corresponde ao carnaval como um todo. Tal hegemonia não significa necessariamente que haja relações de determinação em um só sentido, ao contrário, este trabalho pretende indicar, na condição de hipótese interpretativa, como em alguns momentos o desenho espacial do carnaval como um todo assumiu impulsos, muitas vezes significativos, do desenho espacial próprio, conferido pela comunidade gay dentro do carnaval. Mais importante, no entanto, estarei empenhado em descrever como a comunidade gay se posicionou dentro do espaço do carnaval da axé music, quais foram suas dinâmicas específicas frente a temas como identidade de grupo e o espaço cotidiano, fora do período do carnaval. Por fim, o uso dos termos homossexual ou gay denotará neste trabalho o homossexual masculino; ainda que as lésbicas tenham estado presentes no percurso aqui esboçado, o presente ensaio não pretende dar conta da possibilidade de uma relação própria, diferente, da comunidade lésbica com o carnaval da cidade e seu espaço.

### **Mudanças gerais no carnaval da cidade**

Os dois índices mais importantes da mudança ocorrida no carnaval de Salvador a partir do início dos anos 80 são a ascensão e firmamento da axé music como renovação musical da festa e a expansão do espaço do carnaval para além do centro, com a incorporação da Barra e Ondina, e

---

<sup>3</sup> A autora cita entrevista feita com a cantora Margareth Menezes, onde esta explica sua preferência pelo termo afro-pop, no único momento em seu livro onde aparece uma referência explícita que justifique o uso do termo. Afro-pop é uma designação genérica, capaz de incluir expressões musicais do séc. XX como reggae, jazz, blues, samba, funk, soul, toda a música pop contemporânea produzida na África, enfim uma boa parte da cultura musical popular do século XX. Já axé music é um termo indiscutivelmente ligado à música produzida para o carnaval na Bahia na época em questão.

<sup>4</sup> Mantida a trilha sonora dentro de pequenas modificações no decorrer do tempo, pouco se alterou na "dramaturgia" do carnaval do Rio e de Recife. A construção do Sambódromo no Rio de Janeiro é o melhor exemplo de como, na direção inversa da história que tentamos esboçar aqui para Salvador, as mudanças de caráter espacial influíram muito pouco no Carnaval do Rio. Ao contrário, a Praça da Apoteose, uma sugestão inovadora por parte do projeto arquitetônico, foi "neutralizada" através de arquibancadas extras, móveis, para manter o caráter tradicionalmente linear do desfile.

posteriormente do Pelourinho. A Praça Castro Alves, consagrada como o espaço “do povo” no início dos anos 70, foi praticamente excluída do carnaval ao final dos anos 90.<sup>5</sup>

Quando no início dos anos 80 o governo do Estado suspendeu o expediente para os funcionários públicos na sexta-feira de carnaval,<sup>6</sup> o aumento do número de foliões relacionava-se diretamente ao processo que acontecia com a música: o distanciamento progressivo do gênero musical predominante nos anos 70 – o frevo elétrico – e a valorização dos ritmos mais lentos tradicionalmente ligados ao candomblé, como o ijexá, possibilitaram ainda na primeira metade dos anos 80 através do trabalho de músicos como Lui Muritiba, Sarajane, Gerônimo, Missinho e, acima de todos, Luis Caldas a atração de um público de maior expressão numérica pela promessa de uma festa menos violenta. O grande trunfo daquela que logo irá ser denominada axé music foi a possibilidade de transformar as diferentes expressões musicais do carnaval num produto pop, único, de alcance para além dos limites espaciais e temporais da festa.

À mesma época e na esteira do movimento internacional da new wave,<sup>7</sup> as rádios do país – incluindo as de Salvador – foram tomadas por uma música fácil, divertida, jovem, de ostensivo apelo comercial, produzida por bandas como Blitz, Kid Abelha e os Abóboras Selvagens, Rádio Táxi, abrindo uma faixa no meio do mercado musical em seguida ocupada por bandas como Legião Urbana, Paralamas do Sucesso ou Titãs, que chegaram a estrondoso sucesso comercial. Uma canção torna evidente a relação que a mudança no carnaval de Salvador tem com este novo cenário musical pop brasileiro: mesmo sem estatísticas quanto às músicas mais executadas no carnaval de Salvador depois de 1980, provavelmente a canção Eva, uma versão pop em português do original italiano, gravada pelo Rádio Táxi em 1983 e transformada pelo bloco Eva em ritmo de marchinha em seu "hino não-oficial", deve liderar tal levantamento.<sup>8</sup>

O trabalho dos músicos que desaceleraram o ritmo do carnaval dos trios elétricos dos anos 70<sup>9</sup> deu origem a um produto musical cuja audiência rapidamente se multiplicou, como comprova

---

<sup>5</sup> Na virada para os anos 90, Isaiás C. Santos Neto procurou demonstrar como a persistência da Praça Castro Alves como centro das transmissões de mídia e espaço privilegiado para a exploração publicitária indicava não somente a confirmação do centro tradicional da cidade como palco principal do carnaval, senão também e principalmente como centro da cidade em geral, no seu dia-a-dia. Um observador que se propusesse à mesma análise poucos anos mais tarde teria encontrado a Praça Castro Alves completamente. Seguindo a mesma lógica, este observador hipotético deveria concluir que o centro da cidade definitivamente teria perdido sua funcionalidade e se transformado em histórico, algo selado pelas intervenções públicas na área de Pelourinho a partir de 1993, caracterizadas por um processo claro de gentrificação e destinação de uso do casco histórico central para o turismo. In SANTOS NETO, I., 1992. Provavelmente o método semiótico de análise ofereceu uma imagem por demais instantânea de um processo descentralizador que àquela época era já bastante delineado.

<sup>6</sup> PORTAL OFICIAL DO CARNAVAL DE SALVADOR. História do Carnaval – Anos 70, p.4.

<sup>7</sup> A música assumidamente pop desta época abraça uma massa de consumidores esboçada nos anos 60 pela Jovem Guarda, mas que havia sido pouco desenvolvida nos anos 70 com a divisão entre música popular politicamente engajada e música romântica ou brega.

<sup>8</sup> Em seu trabalho Guerreiro levanta uma série de influências musicais formadoras da música de carnaval da cidade, sendo todas porém de origem africana ou reconhecidas como música negra, como é o caso do reagge. Tal encerramento é notório de certa opção ideológica que conduz o livro, aquela que sugere a música de percussão como a "verdadeira" música do carnaval da cidade.

<sup>9</sup> PORTAL OFICIAL DO CARNAVAL DE SALVADOR. História do Carnaval – Anos 70, p. 11. O site oficial – mantido em conjunto pelo governo do Estado e pela prefeitura da Cidade – indica a canção *Assim Pintou Moçambique*, de autoria de

ainda antes de 1985 o sucesso de Luis Caldas com a Banda Acordes Verdes.<sup>10</sup> E esta audiência potencializada deveu-se a uma estratégia de hibridização, mesclando o frevo eletrizado com os elementos da música dos blocos afro surgidos nos anos 70, como o Ilê Ayê, Muzenza, Malê de Balê ou Olodum, gerando uma música que obedecia em todos os parâmetros à definição de um produto pop. Desta matriz partiram linhas de uma história que vai de Novos Baianos a Lui Muritiba, de Luis Caldas a Olodum, da Banda Reflexus ao Ara Ketu, de Sarajane a Daniela Mercury, de Asa de Águia ao É o tchan.<sup>11</sup> E esta história foi conduzida por quem estava à frente da produção da axé music, os blocos de trio, especialmente aqueles com maior capital para investimentos.

A ampliação espacial do carnaval é ao lado da nova música o sinal mais evidente da sua transformação. Apoiados na explosão numérica dos foliões, os blocos de trio, em trabalho conjunto com os órgãos oficiais de turismo, conduziram a mudança de um carnaval que acontecia essencialmente no centro, entre o Campo Grande e a Praça da Sé, para a sua expansão inicialmente para a Barra, depois para Ondina, e mais tarde, para o Pelourinho, fruto de uma calculada multiplicação de espaços e tempo de apresentação para as bandas e blocos. Mas se aparentemente a axé music fez o espaço do carnaval na cidade se ampliar durante os dias da festa, ela o fez reduzir em sua temporalidade mais ampla: à medida que a música se firmou como produto pop, o espaço do carnaval ampliado temporalmente, que era o das lavagens e festas populares a partir de Oito de dezembro, foi reduzido. Até meados dos anos 80, Salvador apresentava um carnaval cujo padrão correspondia àquele identificado por Bachtin nas cidades européias antes do Renascimento:

"Na Idade Média praticamente cada feriado religioso tinha seu componente carnavalesco. [...] Contando tudo junto, as grandes cidades da Idade Média tardia (...) viviam por cerca de três meses do ano, ou até mesmo por mais tempo, uma vida de completo carnaval".<sup>12</sup>

Em Salvador, no período aqui tratado, festas como a da Pituba deixaram de existir, outras se tornaram restos tristes e minguados de uma tradição popular, como a Conceição da Praia ou a Boa Viagem. As duas maiores festas populares da cidade resistem, mas perderam algo

---

Moraes Moreira e Antonio Risério, sucesso no carnaval de 1979, como o marco inicial do gênero musical posteriormente rotulado de axé music.

<sup>10</sup> O fato de Luis Caldas ter gravado seu primeiro CD em 1985 pode levar a uma "distorção de perspectiva" histórica frente ao carnaval. Tratar a data do disco como referência para a apreciação do carnaval acaba por contribuir para eclipsar o indiscutível sucesso **na festa** que o cantor já fazia nos dois anos anteriores. A condição de efemeridade do que acontece no carnaval, um dos seus aspectos importantes, pode ser perdida se as fontes de pesquisa são tratadas de maneira tradicional.

<sup>11</sup> Guerreiro conduz seu livro tomando como pressuposto que o sucesso do Olodum em 1987 com *Faraó*, ou "a invenção do samba-reagge" como a autora afirma à página 54 de seu livro, é o marco fundamental da música feita para o carnaval da Bahia, transformando tudo o que aconteceu antes desta data em precursores, colocando os Novos Baianos e Luis Caldas quase que no mesmo "papel histórico". Tal construção histórica somente é possível pela leitura racial, que prevê o "músico negro" no centro dos acontecimentos. Ainda que a estrutura formal do livro possa parecer fragmentada, esta visão do processo é extremamente hierarquizada. Tal visão, que tem como base uma divisão entre música negra e música de brancos, não permite a autora, por exemplo, se questionar o quanto do trabalho de Luis Caldas está presente no trabalho musical do Olodum após 1985.

<sup>12</sup> BACHTIN, M., 1990, p. 57.

fundamental de seu caráter carnavalesco: a pluralidade social. Quando, por iniciativa do Bispo D. Lucas Moreira Neves, foi proibida a presença dos trios elétricos na lavagem do Bomfim, seguia-se apenas a lógica de reservar o carnaval para a indústria pop local, que rapidamente passou a oferecer na mesma data shows em espaços fechados com ingressos a serem cobrados.<sup>13</sup> As festas de largo, não era o lugar da multiplicação do produto pop, especialmente tendo o trio elétrico como seu equipamento básico de divulgação frente à escala das ruas e praças dos bairros, e por isso não havia interesse em preservá-las.

Em um processo de definição de fronteiras cada vez mais nítidas e rígidas, o carnaval que acontecia espalhado durante três meses nas festas de largo é substituído espacialmente por lugares de reprodução ideal da axé music: as ruas do centro e a orla da Barra para os dias de carnaval, os shows em grandes arenas ao ar livre, com áreas para estacionamento e ingressos caros, para outras datas no verão. Em suma, este redesenho espacial obedece a uma lógica de lucro máximo por desdobramentos de consumo, o que na escala do bloco de trio durante a festa do carnaval será registrado através do entedimento do espaço interior às cordas como o de um show privilegiado.

Na semana que antecede a quarta-feira de cinzas, o carnaval passou por um processo que levou a uma nitidez de separação espacial no seio da festa. Quando descreve o carnaval como o momento em que toda e qualquer distância entre as pessoas está superada, Bachtin refere-se tanto à dimensão simbólica do termo distância como àquela mais imediata, da separação física entre as pessoas, que por sua vez marca o caráter sensual da festa. Em Salvador, até meados dos anos 80, o carnaval da cidade apresentava dois espaços principais: um o do carnaval de rua, no centro da cidade, "sem distância" entre as pessoas, e outro o dos clubes sociais, como o Português, Espanhol ou a Associação Atlética, com os bailes para as classes abastadas. Estes bailes, que eram lugares sociais privilegiados e contavam com uma trilha sonora própria, distinta da festa na rua, perderam em Salvador o seu prestígio e função de distinção social de maneira provavelmente mais acelerada do que em outras cidades do país: neste momento a fórmula do bloco de carnaval puxado por trio elétrico já havia se consolidado, e a nova música havia se tornado atraente o suficiente para que uma nova geração da "Bahia branca"<sup>14</sup> trocasse o espaço fechado dos clubes pelo da rua no carnaval.

---

<sup>13</sup> Em entrevista reproduzida no livro de autoria de Goli Guerreiro, o músico Carlinhos Brown refere-se à ortodoxia de D. Lucas Moreira Neves e sua incompreensão do sincretismo religioso na Bahia. In GUERREIRO, G., 2000, p. 184. Além disso, à exceção do ano 2007, até o ano de 2008 o maior festival de música pop da cidade aconteceu impreterivelmente ao redor do dia 2 de fevereiro, levando uma boa parte do público jovem que estaria neste dia na festa do Rio Vermelho, dedicada a lemanjá. Neste festival alternam-se as grandes estrelas da música local com os nomes mais importantes do pop/rock nacional, evidenciando-se todas as compatibilidades de público.

<sup>14</sup> Por "Bahia branca" entenda-se a expressão cunhada por Donald Pierson para designar o grupo de pessoas que, dentro de uma sociedade eminentemente parda, como afirma o historiador Cid Teixeira, não sendo brancas, na Bahia assim se crêem e fazem valer desta característica como instrumento fundamental de distinção social. In TEIXEIRA, C., 2010, p.2.

Considerando os altos investimentos dos blocos que na virada dos anos 70 para os anos 80 transformaram o trio elétrico em termos de tecnologia e qualidade de som, e que neste momento o bloco de carnaval existia ainda em função da festa propriamente dita, sem os desdobramentos posteriores de vendagens de discos, shows e micaretas por todo o país, capazes de mobilizar em sua totalidade um capital muito maior do que os dias de carnaval em si, percebe-se como rapidamente se estabeleceu uma relação de hierarquia de valor entre poder aquisitivo e "qualidade" do bloco – em relação aqui com tecnologia de som e cachê de artistas –, que passou a ser concretizada efetivamente através da corda.

Assim, o processo que fez da música do carnaval algo de consumo amplo, indistinto, alterou inversamente o espaço do carnaval, tornando nítidos e cada vez mais rígidos limites, separações, barreiras.<sup>15</sup> A corda, que já limitava o espaço dos blocos na rua durante o carnaval, passará a ser o instrumento e símbolo de uma separação espacial sem precedentes dentro da festa e que irá alterar-lhe a própria natureza ao desativar a potencialidade do contato familiar entre separados pela hierarquia social a que se refere Bachtin.

Atraída pela nova música, a "elite econômica" instaura no seio do carnaval de rua uma separação espacial de várias conseqüências.<sup>16</sup> Se a partir de 1950 o trio elétrico tornou-se o símbolo do carnaval de rua da cidade, o conjunto corda-bloco-trio irá cada vez mais se caracterizar como um estranho organismo que passa **por entre** o carnaval. Se o conjunto trio-banda-cantor da era da axé music introduz a diferença entre platéia e palco numa festa onde sua definição, mais uma vez de acordo com Bachtin, pressupõe todos na condição de participantes, a corda servirá para estabelecer uma distinção crucial dentro da grande platéia. É desta maneira que o carnaval da axé music acaba instaurando uma contradição apenas aparente: quanto maior o sucesso comercial em número de discos vendidos de uma banda, maior a importância do público fora do bloco, e daí o espaço exclusivo do bloco se afirmar ainda mais como espaço privilegiado, numa espiral sem fim de distinção progressiva.<sup>17</sup>

A consagração do modelo axé music enquanto música pop de base no carnaval executada em cima do trio elétrico corresponde, portanto, a uma progressiva mudança na permeabilidade da corda do bloco. À medida que uma hierarquia relacional entre a atração musical do bloco, o valor da vestimenta que permite o acesso ao interior da corda e a estrutura social da cidade foi consolidada, a permeabilidade da corda durante o percurso do carnaval foi diminuindo. Se antes

---

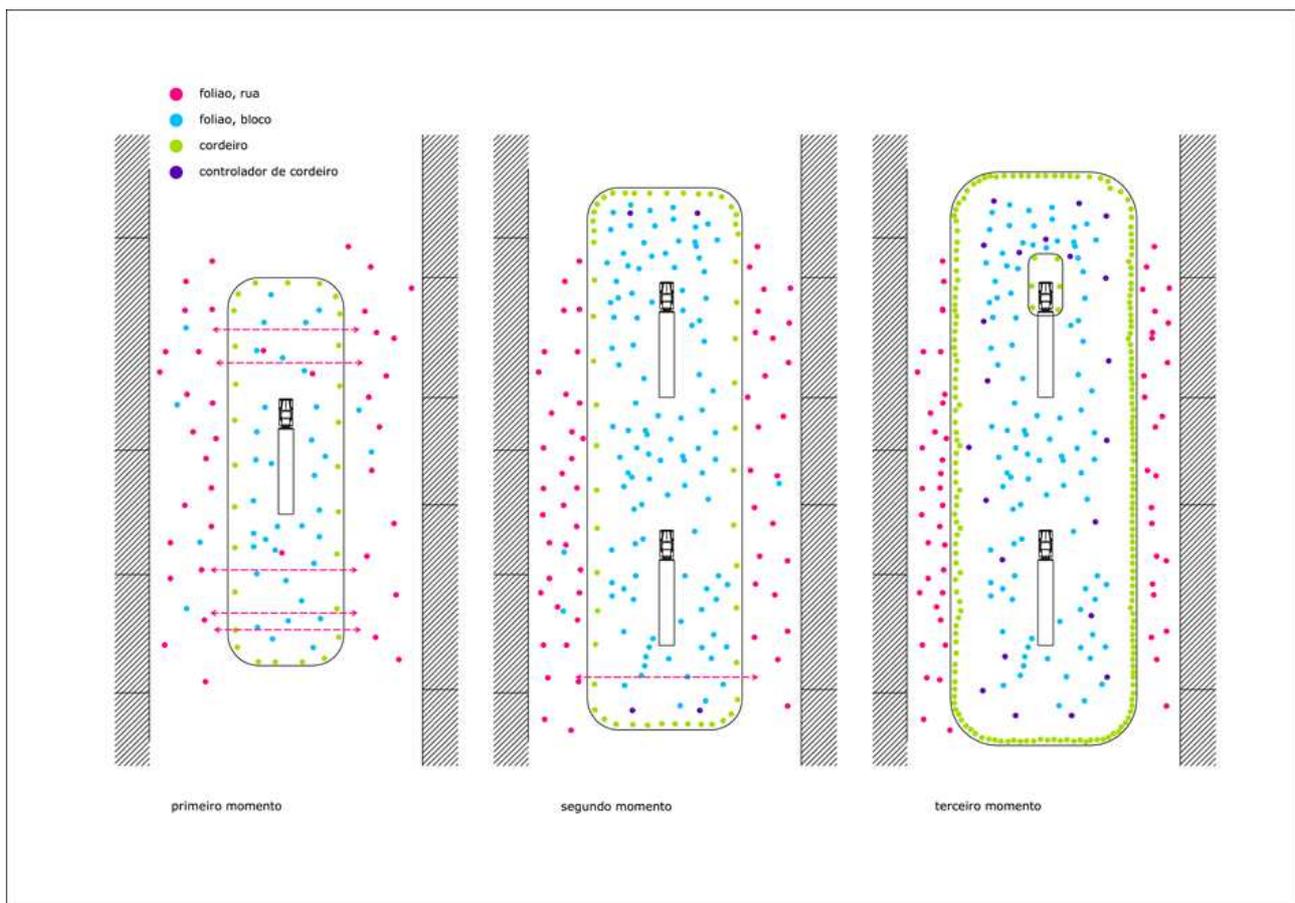
<sup>15</sup> Contrariamente ao que afirma Goli Guerreiro em seu livro, a corda ao redor do bloco não foi criada pelos blocos de carnaval no final dos anos 80; a corda puxada por cordeiros já existia ao menos no carnaval dos anos 70, sendo o bloco Jacu, que desfilava sem cordas, realmente uma exceção. In GUERREIRO, G., 2000, p. 126.

<sup>16</sup> Mais uma vez aqui se aplica a mesma idéia de potencialidade espacial aberta para todas as classes sociais a priori existentes nas festas de largo e no carnaval de rua da segunda metade do século XX na cidade. Todos podiam estar no espaço do carnaval.

<sup>17</sup> Neste momento passa a valer a lei capitalista da oferta e da procura: a trajetória da banda Chiclete com Banana, no carnaval desde os anos 70, é provavelmente o melhor exemplo deste tipo de relação entre os músicos e o público fora e dentro da corda: com um público imenso fora das cordas, este grupo musical garante os ingressos mais caros para o bloco onde toca.

era possível com algum jeitinho pedir a um cordeiro para passar de um lado ao outro da Avenida Sete de Setembro por dentro de um bloco, hoje isto é praticamente impossível: primeiro o número de cordeiros foi elevado de uma maneira tal para que não houvesse mais qualquer trecho de corda livre de seguranças. Ao lado disso, controladores de cordeiros, e num período posterior, controladores dos controladores de cordeiros, equipados com sistemas de rádio, passaram a executar uma rígida observação de cumprimento da tarefa dos cordeiros. Por fim, uma pequena corda foi instalada à frente do trio elétrico, separando-o até mesmo dentro do bloco.

Fig.1: A corda ao redor dos blocos e sua crescente impermeabilidade



### Carnaval dos iguais, gays na rua

A grande separação que a corda impôs vem sendo tratada quase sempre como de motivação e efeito primordialmente racial. No discurso crítico mais disseminado sobre o tema aparece quase que exclusivamente a imagem dos “baianos brancos” que se separam da massa negra e mestiça no momento em que vão à rua brincar o carnaval. Tal assertiva surge sempre acompanhada do contraponto do Ilê Ayê, bloco afro que nunca admitiu brancos no seu desfile. De início, tal explicação simplista não consegue dar conta do fato de todos os blocos de trio possuírem cordas, todas muito impermeáveis, mesmo que todas as pessoas no interior de um bloco qualquer

possam ser chamadas de mulatas ou morenas e morem em bairros pobres. Se a diferença de cor de pele fosse efetivamente a questão central para a existência da corda, um bloco de morenos e mulatos poderia desfilar sem cordas.<sup>18</sup>

Antes da época de fácil reprodução digital disseminada e dentro do mercado fonográfico que lucrava com milhões de cópias vendidas para um público de gosto crescentemente homogêneo, a impermeabilidade da corda passa a garantir um espaço ainda mais homogêneo: se a seleção dos participantes dos blocos passa a incluir como critérios foto pessoal – e com isso a cor da pele – endereço, renda familiar e indicações de associados, de alguma maneira confinando o universo de participantes de cada bloco a determinados grupos sociais mais ou menos ligados por vizinhança, escolas e relações de amizade, um dos critérios mais recorrentes em todas as agremiações, e dos mais determinantes para a garantia do encerramento da corda, com conseqüências diretas tanto para o carnaval como um todo como para o nosso tema, foi o do equilíbrio entre o número de homens e mulheres dentro das cordas.

Tal estratégia de equilíbrio numérico entre os gêneros dentro dos blocos será um mecanismo que irá reforçar e será reforçado pela crescente impermeabilidade da corda. Sendo a atividade da paquera algo central que garante ao carnaval, em ligação direta com a dança, a "abertura e expressão efetivamente sensual de cada participante",<sup>19</sup> o encerramento programado de um determinado número de pessoas entre si no meio do espaço do carnaval prevê e terá como meta principal permitir o grau máximo de estanquidade a este grupo: espacialmente, o bairro, a vizinhança, e depois mesmo apenas um ou outro colégio; daí, classe social, faixa etária e cor da pele; por fim, a opção pela heteronormatividade são critérios básicos que deram origem a uma uniformidade dentro dos blocos dificilmente encontrada em qualquer outro espaço público na cidade durante todo o ano.

Essa privatização visível, no meio do espaço carnavalesco que por definição deveria ser de todos, irá não somente deixar aos homossexuais o lado de fora da corda, senão também irá desfazer uma das tradições do carnaval, que era a dos blocos formados somente por homens. A ação heteronormativa da corda de bloco foi a responsável pela mudança radical sofrida por blocos como Os Internacionais ou Os Corujas, que até meados dos anos 80 seguiam uma "lógica" de desfile onde um grupo exclusivamente formado de homens paquerava as mulheres do lado de fora da corda, a quem eles podiam convidar, a depender do sucesso da paquera, para acompanhá-los

---

<sup>18</sup> É interessante notar que Goli Guerreiro apresenta tal oposição entre o Ilê Ayê e os "blocos de barão" de uma perspectiva que tenta ser imparcial, mas que acaba por defender claramente a posição do Ilê Ayê, ao se recusar a usar por exemplo a denominação de racista para a atitude da diretoria do bloco em vetar a participação de quem ela não considera negro. É interessante perceber que no decorrer dos mais de 20 anos da história das agremiações do carnaval de Salvador, entre todos eles, o Ilê deve ser o único que permaneceu racialmente limpo, para usar uma expressão provocativa.

<sup>19</sup> BACHTIN, M., 1990, p. 48.

durante o resto do desfile. A nova ordem do carnaval da axé music aniquilará esta opção do carnaval da Bahia.

Aqui três aspectos devem ser ressaltados: o primeiro é o empobrecimento da multiplicidade das expressões dentro do carnaval: blocos só de homens fantasiados, blocos de travestidos, afoxés, escolas de samba, batucadas, blocos de índios, blocos afro, blocos de trio, darão lugar a um modo de organização que inclui majoritariamente apenas os dois últimos tipos de agremiação, tendo sido os outros ou simplesmente extintos ou renascidos por alguma iniciativa nostálgica.<sup>20</sup> O segundo aspecto, é o fim das fantasias: blocos temáticos com fantasias uniformizadas, ou pessoas na rua com fantasias individuais deixaram de fazer parte do carnaval da Bahia ao ponto de Marcela Antelo afirmar, não sem um tom que indica certa surpresa, na 3ª Semana de Urbanismo da cidade, em 1988, que ao carnaval de Salvador cada um comparece "carregando a sua identidade".<sup>21</sup> E esta "orgia de identidades" é cada vez mais uma de espelhos, onde todos vão se tornando cada vez mais idênticos em sua indumentária. O carnaval regido pelo produto pop é em todos os seus desdobramentos homogeneizante: o formato final do abadá neste sentido corresponde a uma máxima economia no processo de diferenciação dentro da massa, pois à corda cabe o trabalho principal.

O terceiro aspecto é o fim da ubiqüidade de potencialidades homoeróticas no espaço do carnaval, presente tanto no espaço indistinto da rua como nos blocos de participação exclusivamente masculina ou nos blocos de travestidos.<sup>22</sup> Esta ubiqüidade homoerótica do carnaval anterior à axé music,<sup>23</sup> está relacionada ao aspecto paródico pertencente a todo carnaval, onde "em forma do riso muita coisa era permitida que, de maneira séria, estaria completamente proibida."<sup>24</sup> De natureza claramente ambivalente, como toda figura carnavalesca,<sup>25</sup> tais expressões homoeróticas correspondiam tanto à lógica de "comportamento, gesto e palavras se tornarem excêntricos e deslocados do ponto de vista da lógica da vida cotidiana"<sup>26</sup> como "à estranheza do carnaval tanto

<sup>20</sup> O melhor exemplo talvez seja a iniciativa de Carlinhos Brown em trazer de volta ao carnaval o bloco Apaches do Tororó.

<sup>21</sup> ANTELO, M., 1990, p. 258. A psicanalista faz um jogo de conceitos ao citar a carteira de identidade, carregando-a com significado mais amplo e abstrato, ao se referir ao documento da maneira coloquial chamando-o apenas de identidade. Antelo porém parece não estar consciente das implicações de sua observação, já que esta aparece relacionada à idéia de um carnaval onde "todo mundo sai a se topar com todo mundo." O percurso que tentamos aqui traçar parece indicar que uma opção de carnaval exclui a outra.

<sup>22</sup> Não que aqui esteja dito que havia uma cena gay dentro destes blocos, mas a reunião exclusivamente de homens uniformizados é reconhecidamente parte fixa do universo erótico homossexual masculino.

<sup>23</sup> A edição do jornal A Tarde da quarta-feira de cinzas do ano 1983 dá destaque aos travestidos nas ruas do carnaval da cidade. Na cobertura do carnaval deste mesmo ano, o mesmo jornal por um lado chama o trio elétrico de "a principal característica do novo carnaval baiano", por outro lado constata a "mudança de gosto" do folião, que passava a preferir "um pular mais tranqüilo" ao som dos ritmos dos afoxés e blocos afros.

<sup>24</sup> BACHTIN, M., 1990, p. 53. Estudando o uso do espaço público pelos gays na Nova York anterior aos anos 70 do século XX, George Chauncey será incapaz de perceber que provavelmente os negros que em fevereiro de 1928 são presos no Harlem travestidos estavam provavelmente festejando o carnaval. Tanto o autor como os policiais parecem não admitir o carnaval e sua lógica no espaço da cidade norte-americana. In CHAUNCEY, G., 1996, p. 243.

<sup>25</sup> *ibid*, p. 53.

<sup>26</sup> *ibid*, p. 48.

à negação como à afirmação absolutas".<sup>27</sup> Assim sendo, em primeiro lugar, temos um carnaval anterior à axé music como índice claro de uma sociedade que em seu "cotidiano" não previa a possibilidade social do homossexual assumido, como era a brasileira até os anos 70. E em segundo lugar, comprova-se o quanto a padronização guiada pelos blocos de trio irá decididamente erodir e mesmo anular aspectos decisivamente carnavalescos da festa, ao dizimar o uso de fantasias.

Do carnaval de fantasias e ambivalências ao carnaval de identidades e fronteiras nítidas, a consolidação de uma comunidade gay na cidade fará se representar no carnaval através do abandono de estratégias ambíguas e de presença indistinta no espaço da festa em prol da demarcação de um lugar reconhecido como gay, processo que se iniciou na transição dos anos 70 para os 80 na Praça Castro Alves. A Praça Castro Alves havia se consolidado não somente como o espaço central do carnaval, senão também como aquilo que poderia ser denominado de seu espaço homossexual. Este espaço atendia ainda àquela ausência de uma estrita separação social no carnaval de rua anterior à axé music: ao lado de todos os grupos sociais, prostitutas da vizinhança, doidões, travestis e homossexuais faziam da Praça o lugar central da festa. Dentro de um espaço socialmente indistinto, com as potencialidades máximas de encontros, a homoerotização do espaço passou a ser mais nítida, para cada vez mais ser reconhecida, coroando-se com o concurso de travestis que era organizado a partir de meados dos anos 80 pelo Grupo Gay da Bahia nas escadarias do Palácio dos Esportes.

É assim que no limiar da época da axé music uma cena gay havia se estabelecido na Praça Castro Alves, porém em um contexto ainda diferente daquele no qual a palavra irá se definir no decorrer dos anos 80.<sup>28</sup> Esta diferença reside em primeiro lugar por ser a Praça Castro Alves o centro de toda a festa até então, onde todos podiam e queriam estar, e segundo pela associação tradicional do homossexual com outros grupos marginalizados em termos de estigmatização, que estavam cada vez mais em número vantajoso na Praça. Efetivamente, o movimento gay irá se estabelecer em sua boa parte pela defesa de uma "normalidade" social e igualdade legal.<sup>29</sup> Assim como a própria axé music pode ser entendida como um produto cujo caráter híbrido é fruto de uma negociação para uma aceitação ampla de gosto, a ideologia por trás da denominação gay corresponde a esta negociação social de negação de posições desviantes para uma mais integrada. Portanto, ao se falar de carnaval gay ou de espaço gay no carnaval, trata-se de algo incompatível com a indistinção geral do carnaval do momento anterior, de múltiplas possibilidades

---

<sup>27</sup> *ibid*, p. 51.

<sup>28</sup> Ao ser empregada neste texto a palavra gay, parte-se do pressuposto que o uso desta denominação está diretamente relacionada ao movimento por direitos civis de minorias que no Brasil irá se organizar durante os anos 70 e assumirá um papel no debate mais amplo da sociedade a partir dos anos 80.

<sup>29</sup> A adoção da palavra inglesa gay é sintomática deste processo àquela época, "livrando" homossexuais da carga negativa existente em palavras corriqueiras da língua portuguesa como viado ou bicha. Exagerando a caracterização para esclarecer tal processo, abandona-se a imagem estereotipada do travesti prostituído ou da bicha afeminada e se aposta numa outra possibilidade, a da "normalidade" do vizinho de porta.

homoeróticas e uma sociedade cotidiana onde o tema era tabu. No fundo a idéia de uma espaço reconhecidamente gay dentro da festa opera a partir de e em reação à lógica própria de homogeneização e separação que reorganiza toda a festa a partir da axé music.

Quando o carnaval da axé music abandonou a Praça Castro Alves,<sup>30</sup> os homossexuais não ficaram sozinhos por lá. Mas eles tampouco estavam dentro dos blocos e as fantasias foram progressivamente abandonadas em prol da identidade de cada um. O gay, no espaço em transformação do carnaval, dentro da homogeneidade cada vez mais imperativa do conjunto tênis, bermuda e camiseta, irá se tornar visível de outra maneira: espacialmente. Tonar-se visível, estabelecer um espaço reconhecidamente gay dentro do carnaval, é algo que deve ser entendido aqui como de caráter essencialmente funcional, de uma ação claramente limitada no tempo. Ou seja, fora de uma estratégia ambígua de visualização no espaço via indumentária (travestidos, marinheiros, etc), a lógica será cada vez mais a de registrar um lugar, estabelecer um uso coletivo do espaço.

### **Carnaval dos gays, na rua da Barra**

Fora das cordas, articulando-se dentro do espaço indistinto da rua, a comunidade gay irá rapidamente se conectar com a estruturação do novo espaço do carnaval, na Barra,<sup>31</sup> a partir de duas condições elementares: primeiro, porque este espaço começou como carnaval de rua, sem blocos, como uma continuação à noite, sem programação assegurada, do carnaval do centro; segundo, porque a Barra irá se estabelecer como o palco da nova cena gay da cidade, traduzindo para o espaço do carnaval, não sem poucas conseqüências, a espacialização do seu cotidiano. Um bom exemplo desta superposição entre cotidiano e carnaval, a lavagem do Porto da Barra, na quarta-feira, já havia se tornado um dia antecipado do carnaval, essencialmente consolidado pelos freqüentadores da praia do Porto, com grande participação de sua comunidade gay.

No início do carnaval da Barra, havia uma qualidade determinada por uma densidade muito menor de foliões e pela brisa constante do mar, frente ao carnaval do centro, no limite da sua superlotação.<sup>32</sup> Aquele espaço que mais tarde passará a ser o centro de atenção do carnaval na cidade correspondia assim, naquele momento a uma série de requisitos de diferenciação

<sup>30</sup> Um dos argumentos básicos dos blocos de trio indicava a dificuldade de os novos trios, muito maiores que os da década de 70, realizarem a volta pela Rua da Ajuda. Um acidente com mortos causado por um trio que havia perdido os freios na área da Praça Castro Alves serviu para selar tal argumentação frente à opinião pública.

<sup>31</sup> No final dos anos 80 os trios elétricos começaram a tocar no retorno na Vitória, após todo o percurso no centro, estabelecendo ali um carnaval de mão e contramão que iria durar pouco tempo, a caminho da descida da Barra, onde o carnaval ainda era na direção contrária ao que é hoje, acontecendo no sentido do Cristo ao Farol.

<sup>32</sup> A partir de meados dos anos 80 iniciativas como a chamada "O Sol se põe no Farol" serviram de testes progressivos para o posterior estabelecimento da Barra como circuito do carnaval. Dúvidas quanto ao desenho acústico do lugar frente ao canyon edificado do centro foram rapidamente postas de lado, especialmente pelo conforto geral que o espaço oferecia. É interessante notar que tais qualidades espaciais fizeram parte da argumentação que sustentaram também a expansão posterior em direção a Ondina, mas para um carnaval já completamente estabelecido e não somente à noite, servindo, portanto, a um espectro social bem mais amplo. Em termos de sua reprodução ideal, a lógica de espacialização da axé music será a do espaço controlado e fechado, rodeado de camarotes, próximo ao padrão dos sambódromos. Tal modelo foi explorado em todo o país sob o nome de micareta, mas politicamente foi impossível àquela época realizar a expansão da área do carnaval em Salvador de acordo com este modelo.

reconhecidos como de valor de distinção pela comunidade gay de classe média. A nova vida noturna gay na Barra juntamente com a chegada do carnaval desempenhou dentro da comunidade gay um papel firme na sua nova afirmação de "normalidade" social, mas também, dentro do universo homossexual da cidade, uma construção de diferenciação de classe social. Desta maneira, o carnaval *light* da Barra dos primeiros anos era entendido como um refinamento de desfruição da festa em relação ao centro da cidade abarrotado e os novos bares e boites da Barra desempenhavam uma clara distinção social e de imagem em relação aos bares e boites do centro da cidade, especialmente aqueles situados na Carlos Gomes e proximidades.<sup>33</sup>

Tal associação de fatores fará que com que rapidamente a comunidade gay estabeleça lugares, pontos de significação, que vieram a ser responsáveis por conferir dramatização e caráter ao novo percurso. Enquanto que o Farol da Barra parecia estar definido para ser a nova Praça Castro Alves,<sup>34</sup> faltavam claramente ao circuito da Barra espaços "dramáticos" do centro, como o Relógio (de São Pedro), a Casa d'Itália e a Piedade, onde a relação entre a banda de música e o público fora da corda atingia ou ainda atinge uma qualidade efetivamente distinta. A Barra era um terreno virgem a ser mapeado e a geografia do seu carnaval irá se desenhar também a partir das diferentes relações entre o lado oficial da festa e aquele da massa fora dos blocos.

No carnaval da Barra, o bar Empório, inicialmente localizado na rua Dias d'Ávila e depois no Porto da Barra, será o ponto de partida dos novos espaços da comunidade gay no carnaval. Ainda na virada dos anos 80 para os 90, o Empório, recuado da Avenida, porém próximo o suficiente dos trios, oferecia desta maneira um espaço estrategicamente ideal do ponto de vista do conforto físico e, neste primeiro momento, e uma "exposição pública" reduzida, no local que mais tarde se tornará o centro do carnaval gay da Barra. Pouco tempo depois, o bar se mudou para o Porto da Barra, nas proximidades do Forte de Santa Maria, estabelecendo uma dinâmica de "festa dentro da festa", onde o bar passa a ser um ponto de apoio quando a festa na rua se torna mais intensa a depender da passagem do trio. Efetivamente, o Empório irá esboçar nestes primeiros anos um desenho muito particular de uso do espaço dentro do carnaval: enquanto a clientela dos bares que não estavam destinados ao público gay estava cada vez mais confinada nas cordas dos blocos, os bares gays podiam contar de imediato para uma festa própria na época do carnaval com a sua clientela cotidiana cada vez mais numerosa. Desta maneira, os gays estavam na frente no momento de particularizar e originar impulsos na festa que cada vez mais iria se oficializar e regulamentar na Barra.

---

<sup>33</sup> Possivelmente presente em todas as cidades brasileiras que experimentaram a partir dos anos 70 o abandono progressivo do centro tradicional da cidade em prol da construção de um novo centro, a relação direta da nova "definição gay" da comunidade homossexual com este movimento urbano mais geral, pode ser claramente reconhecido por exemplo em São Paulo, na clara distinção entre a cena gay dos Jardins e aquela outra, anterior, da Praça da República.

<sup>34</sup> O Farol da Barra assumia este papel graças à reprodução do encontro de trios na madrugada de terça para quarta e a uma dramaturgia inicial que o reforçava como ápice do espetáculo na medida em que o percurso iniciava-se no Cristo e ali terminava com certa apoteose.

Quando o Empório fechou no Porto da Barra, outros bares e boites, como o Banana República na Vitória ou o Berro D'Água no mesmo Porto já haviam consolidado a noite da Barra como centro da noite gay da cidade, voltada para um público de poder aquisitivo elevado. Por volta de 1995, quando o Rio Vermelho e o Pelourinho ampliavam as possibilidades de bares gays na cidade, e o carnaval da Barra já contava com blocos de trios, um bar temporário para os dias de carnaval, aberto por um casal de lésbicas na calçada em frente à agência da Caixa Econômica Federal, a meio caminho entre o Farol e o Cristo, firmará o primeiro espaço reconhecidamente gay pela grande massa de freqüentadores do carnaval, já que o espaço criado pelo Empório tinha atingido uma visibilidade relativamente pequena para além da própria comunidade.

Inicialmente confinados à faixa de calçada imediatamente à frente do bar, os gays logo tomaram conta de toda a frente da sede bancária, expandindo "a Caixa", como o point ficou conhecido, em pouco tempo também para a Rua Prof. Lemos de Brito, que faz esquina ali com a Avenida Oceânica. Rapidamente os trios perceberam a "festa dentro da festa" do carnaval, especialmente os comandados por cantoras como Daniela Mercury e Margareth Menezes, que àquela época gozavam de grande admiração dentro do circuito gay da cidade. É assim que, através de uma platéia freneticamente dedicada a algumas atrações musicais, a Caixa, ao se estabelecer como "lugar gay" da festa tornou-se um primeiro lugar de parada obrigatória para os trios, que passaram a dedicar músicas especialmente<sup>35</sup> àquele público fora das cordas.

Os carnavais da Caixa representam a conclusão da inversão dos modos de visibilidade do homossexual no carnaval: longe de qualquer caracterização como muquiranas e travestidos, e daquilo que estas figuras carnavalescas tinham de efêmero e fantasioso ou ambíguo, estar na Caixa passou a corresponder a um *coming-out* apoiado pelo coletivo: ser visto naquele trecho da festa passou a ter o significado de assumir publicamente a sua condição de homossexual, afinal todos estavam ali sem máscaras, só com a sua identidade, parafraseando Marcela Antelo.

Naquela região estabeleceu-se assim o "point gay" anos antes do camarote de Daniela Mercury, vizinho à Caixa, algo que veio na seqüência reforçar a importância do lugar para a dramaturgia do percurso do carnaval.<sup>36</sup> A partir do sucesso do camarote da cantora, a imprensa se instalou nas suas proximidades e uma quantidade muito maior de foliões, atraídos pelos "convidados famosos" do camarote, passou a adotá-lo como referencial no percurso.

Neste momento, outro movimento acontece dentro do espaço reconhecidamente gay da Caixa: aquele que era até então o espaço do público gay de classe média, passa a ser freqüentado pelas

---

<sup>35</sup> Tal hábito chegou ao ponto absurdo de naquele trecho do carnaval, no final dos anos 90, todos os trios quererem tocar sucessos revividos da música de discoteca dos anos 70, como *I will survive* ou *It's raining men*, anulando por completo a vantagem da pluralidade musical para quem estava na rua.

<sup>36</sup> Embora não seja possível nos termos deste ensaio comprovar qualquer intencionalidade por parte da cantora ao escolher aquele lugar para o seu camarote (embora a argumentação funcional de aquele ser o único terreno não construído naquele trecho tenha um determinado peso), é indiscutível que ali a comunidade gay já havia conferido caráter ao percurso.

camadas de homossexuais pobres de toda a cidade, devido ao fim definitivo do carnaval na Praça Castro Alves e à presença de todas as atrações musicais no circuito da Barra. A partir daí, acontece uma divisão espacial dentro do espaço marcado como gay: enquanto os novos frequentadores do espaço permaneceram na calçada do lado das edificações, os gays “de classe média” se deslocaram para a calçada ao lado da praia. Ali se repetia de maneira muito clara, em plena rua, uma divisão social semelhante àquela imposta pela corda dos blocos, sendo utilizados para tal divisão os próprios blocos e suas cordas. Espaços sociais de convívio foram claramente definidos de cada lado dos blocos, tendo inclusive cada lado da rua recebido apelidos que correspondiam aos nomes das duas boites gays da época: o lado da praia era chamado de Mix, nome da boite frequentada pelos gays de maior poder aquisitivo, e o lado edificado, de Holmes, o nome da tradicional boite na Gamboa, na época frequentada pelo público de menor poder aquisitivo. Tais esforços de distinção e separação irão ocorrer frente a uma série de sinais cada vez mais homogêneos (roupas, danças, etc) também dentro da comunidade gay.<sup>37</sup>

Tal divisão irá corresponder ao momento máximo de concentração e interesse naquele trecho da Avenida Oceânica, quando em 2000 a Prefeitura resolve instalar os polêmicos camarotes na praia. Alvos de críticas que levaram à suspensão nos anos seguintes desta opção de ocupação na orla, os camarotes foram o golpe final para a cena gay do carnaval já em vias de saturação naquele lugar: do alto das estruturas, quem ali passou o carnaval “divertia-se” em observar, apontar e fotografar os gays na rua. A nova lógica de comercialização e reestruturação, com conseqüências para toda a festa, e sem nenhuma sensibilidade para perceber como o grande público fora das cordas contribuía para a festa, irá afetar diretamente o espaço gay ali estabelecido, origem de todo o interesse por aquele trecho.<sup>38</sup> Naquele mesmo ano porém a boite Off Club já havia aberto suas portas à rua Dias d’Ávila, local do primeiro endereço do Empório, uma década antes. Melhor “saída” para a “confusa” e por demais densa Caixa Econômica não poderia ter havido.

Nas proximidades do Farol, os dois primeiros carnavais do Beco do Off, como a rua passou a ser conhecida dentro e fora do carnaval, repetiram os movimentos de distinção e separação de classe social já experimentados na região da Caixa Econômica: o novo lugar, associado à nova boite, cujo público original era claramente elitário, foi ocupado principalmente pelos gays que antes estiveram do lado da praia na calçada da Caixa. Reforçado pelo restaurante Aquarela, que na esquina da rua Dias d’Ávila com a Avenida Oceânica atraía um público cada vez mais homossexual e chegou a abrigar em alguns carnavais desta época o camarote do cantor Edson Cordeiro, o novo point afirmou-se muito rapidamente, tendo existido apenas por pouco espaço de tempo uma duplicidade de espaços gays no carnaval da Barra: a Caixa para os que não

---

<sup>37</sup> Muito significativamente, as principais drag queens que realizavam shows como transformistas na época, podiam ser vistas no obrigatório conjunto tênis, bermuda e camiseta no circuito da Barra.

<sup>38</sup> Além do camarote de Daniela Mercury, os estúdios de transmissão em cadeia nacional que em seguida também se instalaram nas proximidades acabaram por estabelecer posteriormente aquele trecho como nevrálgico no desfile da Barra.

freqüentavam o novo Off Club e a esquina da Rua Dias d'Ávila para os "anteados" mais abastados. Na seqüência, o mesmo movimento se observou: quando a Caixa foi abandonada de vez, foi refeita a mesma distinção entre os lados da rua.

O Beco do Off, em sua "funcionalidade gay" durante o carnaval, irá rapidamente se ampliar para ocupar a rua Marques de Leão, paralela à orla, numa extensão de quase dois quarteirões, no auge da sua apropriação no momento do carnaval. Nesta época porém, não só a cena homossexual cotidiana da cidade havia se transformado o suficiente para conter outros points que não a Barra, como os Barris, para depois, num fenômeno paralelo em todo o mundo, se desmaterializar no espaço de encontros virtuais na internet,<sup>39</sup> senão também e principalmente o carnaval havia se transformado de novo: a massificação dos camarotes gerou um grau superior da "desqualificação" da rua. Elevados da massa, agora realmente distantes de qualquer possibilidade de contato com quem estava na rua, e servidos por um conforto material incomparável àquele representado pelo carro de apoio dos blocos, os freqüentadores dos camarotes passaram a ter uma festa ao lado da festa, independente mesmo dela.<sup>40</sup>

Sintomáticos, dois acontecimentos ilustram como a comunidade homossexual se posicionou diante desta nova organização: primeiro, a tentativa não concretizada, anunciada na mídia especializada nacional, da instalação de um camarote gay na Barra. Segundo, a participação massiva dos gays de classe média nos primeiros anos do bloco Os Mascarados: os gays que se esforçavam por se distinguir da massa – e dos gays pobres – desde que foram para a Barra, voltaram a se fantasiar para enfim poder se diferenciar dos outros que ficaram do lado de fora das cordas.<sup>41</sup>

### **Anti-heróis do carnaval, quarta-feira de cinzas**

O intervalo de tempo entre o sucesso da canção *Eu sou negão*, de Gerônimo, lançada em disco em 1986,<sup>42</sup> que narra o encontro conflituoso no espaço do carnaval entre um bloco afro e um bloco de trio, e a celebração feita pelo Olodum da reforma do Pelourinho em 1993, quando o bloco cantava: "o Pelourinho não é mais aquele (...), Pelourinho Primeiro Mundo, cartão-postal de

<sup>39</sup> Ainda que Salvador apresente em geral uma flutuação de bares e casas noturnas maior do que outras cidades no país, toda a comunidade gay internacional se ressentiu nos últimos anos da diminuição de opções de bares como ponto de encontro, o que é fortemente atribuído à adoção irrestrita pela comunidade homossexual das páginas de bate-papo na internet como forma de socialização.

<sup>40</sup> Ainda que seja possível traçar um paralelo com o que foram as cordas dos blocos para a axé music, ou seja, reaproveitando uma prática vinda desde os anos 70, quando alugavam-se apartamentos na Avenida Sete para assistir ao carnaval, o camarote distingue-se exatamente por esta possibilidade de indiferença completa ao carnaval em si, estando organizado para prescindir do carnaval.

<sup>41</sup> Enquanto *Os Mascarados* traziam no nome de Margarete Menezes uma figura que garantia o pôr em movimento de toda a lógica do carnaval da axé music aqui descrito, o primeiro bloco assumidamente gay não conseguiu contratar uma atração musical de porte. O exemplo do bloco conduzido por Margarete Menezes é bem claro da dificuldade que os cantores ainda têm de serem associados à comunidade homossexual, afinal todos querem garantir a alcance de vendas garantido pela estratégia do pop.

<sup>42</sup> GUERREIRO, G., 2000, p. 21.

Salvador, *Vá pra lá que eu vou*", atestando como nem mesmo o Olodum parecia estar mais em casa no Pelourinho, foi muito pequeno.

Em um processo semelhante de cooptação, pois o Olodum tornou-se tão pop ao ponto de ter desfilado com a maioria de seus integrantes formada por turistas estrangeiros, o Grupo Gay da Bahia transferiu e oficializou o concurso de travestis que antes acontecia na Praça Castro Alves para as escadarias da Prefeitura, na Praça Municipal. Em apenas dois anos, algo que parodiava os concursos de beleza oferecendo uma versão super trash, e por isso transgressora, de tais eventos, transformou-se numa reedição patética dos antigos concursos de fantasias sempre ganhos por Clóvis Bornay no Rio de Janeiro dos anos 70.

Para Bachtin, o papel político desempenhado pelo carnaval seria o de uma válvula de escape, que entraria em funcionamento exatamente pela permissão de, em um determinado intervalo de tempo, o mundo ser posto de cabeça para baixo.<sup>43</sup> Considerando esta premissa válida, o sujeito da canção *Crença e Fé*, citada na abertura deste artigo, relata um cotidiano na cidade marcado pela discriminação e divisão. No entanto, segundo o que foi aqui descrito, o carnaval da axé music parece afastar-se exatamente desta noção de inversão da organização social, afinal ele celebrou sem pudores a segregação e hierarquia entre público e privado no meio do espaço público. Na época aqui tratada, tanto no carnaval como no cotidiano, a rua, pública, havia se tornado o pólo negativo na hierarquia estabelecida. Não por acaso, Marcela Antelo irá enfatizar em sua contribuição à Semana do Urbanismo que o espaço público não é natural da cidade, cogitando a possibilidade de eliminá-lo, no mesmo pensamento que em sua conclusão apresentará o carnaval como "orgia de identidades".<sup>44</sup>

Se permanecem algumas possibilidades de "inversão carnavalesca" na época da axé music, a mais destacada talvez seja aquela que conservou a rua como espaço de carnaval, numa cidade que no seu cotidiano optou por uma organização cuja lógica parece mesmo querer aniquilar o espaço público. Como vimos aqui, quando através da música, e de sua lógica comercial que previa a existência de uma multidão de consumidores potenciais, todos poderiam estar mais ou menos iguais, abrindo através desta condição uma multiplicidade de contatos sociais, o carnaval foi reabastecido de seu componente transgressor. Operando com as contradições e ambigüidades aqui esboçadas, alguns de seus participantes mesmo estando à margem daquilo que se definiu como oficial na festa, ou talvez exatamente por isso, puderam, neste pequeno intervalo de exceção, nesta inversão neutralizada, fazer uso da rua, ali onde ela reafirmou algo de sua importância, como elemento de ação.

---

<sup>43</sup> BACHTIN, M., 1990, p. 54.

<sup>44</sup> ANTELO, M., 1990, p. 255 e 258. Em um desdobramento interpretativo desta afirmação, uma orgia de identidades pode também significar o fim da orgia, já que, no limite, aquilo que se pretende plural no uso do termo identidade tende por um lado ao não comunicativo, àquilo que apenas se reconhece, e, por outro lado, ao idêntico, que não deixa de ser o tautológico, o repetido, o chato.

É assim que a rua do carnaval, freqüentemente analisada como o lugar social de um enfrentamento de caráter racial, foi lugar também para construção de outras afirmações coletivas, com todas as suas ambigüidades inerentes. Estas impedem que este espaço seja palco para resistência, luta ou contraposição: no jogo do carnaval há campo porém para um alargamento de negociações, que potencialmente contêm as possibilidades de alterar as regras do jogo. No carnaval da época da axé music a fragilidade deste potencial parece estar evidente, aguçada por outras divisões, de maneira alguma neutralizadas, do corpo social.

Em seu caráter funcional e não substancial, o carnaval guarda o que há de instantâneo da ação de apropriação. Aquilo que chamamos de espaço gay ou homossexual também é algo que apenas se define pelo momento de apropriação, ou uso, já que o espaço permanece sem gênero, raça, ou classe social em seus elementos constituintes, como observa George Chauncey em seu ensaio sobre o uso do espaço público pela comunidade homossexual em Nova York. E esta apropriação é transgressora na medida em que

"... mesmo se os criadores [do espaço] têm o poder para definir seu significado oficial e dominante, seus usuários freqüentemente são capazes de desenvolver táticas que lhes permitam usar o espaço de maneiras alternativas, até mesmo opostas, capazes de confundir os desígnios de seus criadores. Nada ilustra mais claramente este princípio geral do que as táticas desenvolvidas por gays e lésbicas para submeter os espaços da cultura dominante aos propósitos queer. (transgressores)".<sup>45</sup>

Como no exemplo de Nova York, no cotidiano das cidades do mundo ocidental, antes das conquistas políticas das últimas décadas, "os gays traçaram uma diversidade de táticas que lhes permitia circular livremente pela cidade, se apropriar de espaços que não estavam marcados como gay e construir uma cidade gay por entre, e invisível à cidade dominante."<sup>46</sup>

É assim que

"dados os riscos que envolviam a afirmação da presença visível nas ruas, a maioria dos gays preferia não desafiar as convenções da sociedade heterossexual de maneira tão direta. Mas eles resistiram a elas e as minaram ao desenvolver táticas que lhes permitiam se identificar e comunicar uns com os outros sem chamar a atenção de pessoas de fora hostis ao que eles estavam fazendo. Tais táticas os mantinham escondidos da cultura dominante, mas não uns dos outros."<sup>47</sup>

No espaço do carnaval da axé music, os gays em Salvador articularam exatamente a afirmação desta presença visível nas ruas. Apostar naquilo que havia de transgressor contido na inversão

---

<sup>45</sup> CHAUNCEY, G., 1996, p. 224.

<sup>46</sup> *ibid*, p. 225.

<sup>47</sup> *ibid*, p. 238.

carnavalesca era requerer um lugar para si na rua sem fantasias. Sua fragilidade reside também aí, nos compromissos todos que reorganizaram a festa.

Em um último paralelo com o que Chauncey observa para Nova York, "... analisar os usos *queer* (transgressores) do espaço urbano revela o grau com que a batalha pela produção e controle do espaço desempenhou um papel fundamental na conformação das práticas culturais gays de uma maneira mais ampla – e o grau com que a batalha pelos usos *queer* da cidade esteve conformada e influenciada por batalhas mais amplas que diziam respeito a classe, gênero e raça/etnia pelo espaço urbano."<sup>48</sup> E se o percurso do espaço homossexual no carnaval de Salvador pode ser entendido claramente a partir desta perspectiva, ele é também um que indica o potencial de inúmeros outros percursos, à margem da organização e discurso oficial do carnaval, cuja ação vai mais além do que simplesmente “esperar ver o bloco passar.”<sup>49</sup>

### Referências Bibliográficas

- ANTELO, M. **A Cidade dos Saberes**. In FERNANDES, A. (Org.). **Semana de Urbanismo, 3, Salvador, 5-7 dez. 1988, Anais**. Salvador: UFBA/Faculdade de Arquitetura – Mestrado, 1990, p. 253-258.
- BACHTIN, M. M. **Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur**. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch, 1990.
- BANDA MEL. **Banda Mel**. GEL Continental, 1.07.800.514, 1992.
- CHAUNCEY, G. **Privacy could only be held in Public: Gay uses of the street**. In SANDERS, J. (ed.). **Stud Architectures of Masculinity**. New York: Princenton Architectural Press, 1996, p. 224-261.
- GUERREIRO, Goli. **A Trama dos tambores. A música afro-pop de Salvador**. São Paulo: Editora 34, 2000.
- KRASS, A. (org.). **Queer denken – gegen die Ordnung der Sexualität**. Berlin: Suhrkamp, 2003.
- PORTAL OFICIAL DO CARNAVAL DE SALVADOR. **História do Carnaval – Anos 70**. In <http://www.carnaval.salvador.ba.gov.br/2007/Historia/Anos70.asp> (acesso em 21/04/2007).
- **História do Carnaval – Anos 80**. In <http://www.carnaval.salvador.ba.gov.br/2007/Historia/Anos80.asp> (acesso em 21/04/2007).
- SANTOS NETO, Isaías C. **Centralidade Urbana: Espaço e Lugar**. São Paulo: USP: Tese de Doutorado em Arquitetura e Urbanismo na Universidade de São Paulo, 1992.
- TEIXEIRA, Cid. **“O certo seria o dia da consciência mulata.”** Entrevista a Claudio Leal e Roberto Albergaria. In <http://terramagazine.terra.com.br/interna/0,,OI4253618-EI6581,00-Cid+Teixeira+O+certo+seria+o+Dia+da+Consciencia+Mulata.html> (acesso em 23/02/2010)

<sup>48</sup> *ibid*, p. 224.

<sup>49</sup> Mesmo dentro da comunidade homossexual, o relato aqui apresentado não pretende dar conta de uma perspectiva única ou predominante. Aquilo que está descrito neste artigo pode e provavelmente deve corresponder ao entendimento histórico de apenas um determinado segmento, de uma perspectiva entre várias, dentro da comunidade homossexual da cidade.