



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS**

BRUNO NZINGA RIBEIRO

**AFRONTA, VAI, SE MOVIMENTA! UMA ETNOGRAFIA DA CENA PRETA LGBT
DA CIDADE DE SÃO PAULO**

CAMPINAS

2021

BRUNO NZINGA RIBEIRO

**AFRONTA, VAI, SE MOVIMENTA! UMA ETNOGRAFIA DA CENA PRETA LGBT
DA CIDADE DE SÃO PAULO**

Dissertação apresentada ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de mestre em Antropologia Social.

Supervisora/Orientadora: Profa. Dra. Isadora Lins França

ESTE EXEMPLAR CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA DISSERTAÇÃO DEFENDIDA PELO ALUNO BRUNO NZINGA RIBEIRO E ORIENTADA PELA PROFESSORA DOUTORA ISADORA LINS FRANÇA

CAMPINAS

2021

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas
Paulo Roberto de Oliveira - CRB 8/6272

R354a Ribeiro, Bruno Nzinga, 1995-
Afronta, vai, se movimenta! Uma etnografia da cena preta LGBT da cidade de São Paulo / Bruno Nzinga Ribeiro. – Campinas, SP : [s.n.], 2021.

Orientador: Isadora Lins França.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Relações Raciais. 2. Redes de relações sociais. 3. Estudos de gênero. 4. Interseccionalidade. 5. Ativismo político. I. França, Isadora Lins, 1978-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Afront, do it, move yourself! An ethnography of black LGBT scene in the City of São Paulo

Palavras-chave em inglês:

Racial relations

Social networks

Gender studies

Intersectionality

Political activism

Área de concentração: Antropologia Social

Titulação: Mestre em Antropologia Social

Banca examinadora:

Isadora Lins França [Orientador]

Maria Elvira Diaz Benitez

Luiz Gustavo Freitas Rossi

Data de defesa: 23-02-2021

Programa de Pós-Graduação: Antropologia Social

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0003-1178-3277>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/0984766440504579>



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

A Comissão julgadora dos trabalhos de Defesa de Dissertação de Mestrado composta pelos professores Doutores a seguir descritos, em sessão pública realizada em 23 de fevereiro de 2021, considerou o candidato Bruno Nzinga Ribeiro aprovado.

Professora Doutora Isadora Lins França (Presidente)

Professor Doutor Luiz Gustavo Freitas Rossi (Titular)

Professora Doutora Maria Elvira Diaz Benitez (Titular)

A Ata de Defesa com as respectivas assinaturas dos membros encontra-se no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertações/Teses e na Secretaria do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

Em memória de Daniel Marques da Silva
— nosso eterno exu de saias. Seu sorriso
permanece.

Em memória de Matheusa Passarelli,
Demétrio Campos e Lorena Muniz. Por nós,
seguimos!

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, professora Isadora Lins França, agradeço a dedicação, o suporte e o cuidado durante a feitura da pesquisa. É um privilégio caminhar ao lado de alguém que ensina e se permite aprender. Agradeço a amizade e a confiança que pudemos construir durante esses sete anos. Sua presença (mesmo à distância) me deu tranquilidade para chegar ao “fim” desse processo.

Agradeço aos professores María Elvira Días Benítez e Luiz Gustavo Freitas Rossi por, naquele finzinho de novembro de 2019, iluminarem questões centrais desta pesquisa. Sinto-me honrado em tê-los na comissão julgadora da defesa desta dissertação. Agradeço, também, a disposição e generosidade de Sérgio Carrara e Nicolas Wasser por aceitarem compor a suplência. Com vocês, tive a sorte de aprender e de poder partilhar inquietações desta pesquisa. Aproveito para agradecer o apoio e leitura atenta de Gabriela Nascimento Ananias, na revisão desta dissertação.

Agradeço à professora Regina Facchini pela oportunidade de tê-la por perto. Agradeço, também, o gesto generoso de incentivar meus passos na academia. Agradeço aos colegas e pesquisadoras do Núcleo de Estudos de Gênero Pagu e a todos do grupo de orientandos e colaboradores de Regina Facchini e Isadora Lins França, em especial aos meus contemporâneos: Roberto Efrem, Vinicius Zanolli, Stephanie Lima, Marcelo Perilo, Bruno Puccinelli, Rubens Mascarenhas Neto, Brume Dezembro, Gabriela Nardy, Tarcisia Emanuela, Thiago Falcão, Mariana Azevedo, Lilyth Ester Grove, Marcella Betti, Íris do Carmo, Fernanda Kalianny Martins, Bruno Cesar Barbosa, Gleicy Silva, Mayana Hellen Nunes e Nicolas Wasser.

À minha família, agradeço por todo amor e carinho. Ainda que não entendam exatamente o que faço, sei que se orgulham de onde chegamos. Apesar de tudo, estamos vivos e cuidando uns dos outros. Por isso, dedico o esforço empreendido nessa pesquisa aos meus irmãos: João Paulo, Leandro e Ana Paula; aos meus sobrinhos e sobrinhas: Rafaella, Luiza, João Lucas, Gabriel, Jhenifer, Igor, Arthur e Tassiane; à minha cunhada Adriana e a meu cunhado Vandiney; à senhora minha mãe, Selma Aparecida Ribeiro e ao senhor meu pai, Divino Pedro Ferreira.

Meus agradecimentos à família que escolhi e que também me escolheu: minhas irmãs Cristina Santos e Kyo Dias por estarem sempre ao meu lado, por se importarem de verdade; e aos cunhados Thayne da Silva Santos e Denys Sartorato. Agradeço à minha quase mãe, Beatriz do Amor Lima e à minha madrinha Roseli Machado Lopes do Nascimento.

Agradeço aos amigos: Carolina Bonomi e Tainá Mesquita, minhas companheiras de casa que possibilitaram cuidado e afeto durante a escrita da dissertação; Franciele Lins, Cinthia,

Talita Susan, Wesley Aleixo, Marcos Oliveira, amigos dos momentos alegres e chorosos; Anna Cláudia, Gisele, Tayná e Giorgia Carolina, *squad* de todo tempo. Agradeço a amizade e suporte das manas do Ateliê TransMoras: Vicenta Perrotta, Rafaela Kennedy, Antônia Moreira e Maria Letícia Manaura Clandestina, Dil Vaskes e Carmem de Souza.

Agradeço a todos que conviveram e construíram histórias e conquistas na luta. Começando pelas organizações que assistiram a mim e a meus irmãos: Fundação Projeto Travessia, Projeto Quixote e PEACEL-SUL. Agradeço aos sujeitos que mantêm viva a luta por um mundo outro por meio da luta coletiva que tive a honra de construir: Ponto de Cultura Oficina dos Sonhos, Projeto Raiz, Núcleo de Consciência Negra da Unicamp e Frente Pró-Cotas da Unicamp.

Agradeço o apoio e a amizade de Teófilo do Carmo Reis, Bruno Pinheiro, Lucia Sestokas, Rubens Mascarenhas, Vinicius Zanolli, Franciele Lins e Isadora Lins França. Sem vocês, o sonho de seguir para o estágio de pesquisa em Nova York não teria se concretizado. Também agradeço as amizades que nasceram em Nova York: Dennys Martins, Melissa Ferreira, Marília Martins, Veronica Cruz, Alexandre Bortolini, Ezio Wattz, Bárbara Pires, Camila Daniel, Ronilson Pacheco, Carolina Parreira, Alessandra Brigo e Júnior Paixão,

Faltam-me palavras para expressar meus agradecimentos a Christopher Kelly, “my little piece of fiushia”, a Dennys Martins, companheiro das melhores noites e dos melhores dias, apresentando-me a cidade por ângulos raros e à Melodie Pride, uma princesa negra do Arkansas que se tornou minha família à primeira vista — Thank you for everything, Mel. Always my boo, do not forget!

Agradeço a todos que me receberam tão gentilmente no Center for Latin American and Caribbean Studies, na New York University. Sou grato, especialmente, a Dylan Robbins por supervisionar meu estágio e à professora Pamela Calla que sempre me recebia com um abraço forte e convites para tomar um café, ir a palestrar e conversar sobre um mundo de coisas. Obrigado por me ver, professora Calla! Agradeço o comprometimento e atenção de Johanna Morales e Omar A. Dauhajre do CLACS. Aproveito para agradecer a acolhida das hermanas e hermanos da University of Texas at Austin; lá, o destino colocou em meu caminho Cesar Iván Alvarez Ibarra, um intelectual generoso e amigo. Muy feliz de haberte conocido, Cesar. ¡Maricones del mundo, unidos!

Foi um privilégio contar com a estrutura da Universidade de Campinas, sobretudo do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, quase uma segunda casa. Consciente de que a universidade é construída a muitas mãos, estendo meus agradecimentos aos professores que passaram pela minha trajetória, especialmente a professora e amiga Ana Flávia Magalhães

Pinto; Agradeço também as conversas e trocas com os professores Mário Augusto Medeiros da Silva e Lucilene Reginaldo; aos funcionários da biblioteca Octávio Ianni, do bandeirão, dos ônibus circulares, da moradia estudantil e da Diretoria Acadêmica, meus mais sinceros agradecimentos!

Sinto-me agraciado pela formação de excelência e o respeito que recebi dos professores do Programa de Pós Graduação em Antropologia Social da Unicamp, especialmente daqueles que lecionaram disciplinas durante o meu período do mestrado: Isadora Lins França, Suely Kofes, Taniele Rui, José Maurício Arruti, Bela Feldman-Bianco, Artionka Capiberibe, Omar Ribeiro Thomaz e Nashieli Loera; também agradeço a dedicação das coordenadoras do PPGAS Nashieli Loera e, atualmente, Joana Cabral, e dos professores que participaram da minha formação em antropologia na graduação: Ronaldo de Almeida, Heloisa Pontes, Maria Filomena Gregori e Luiz Gustavo Freitas Rossi. Agradeço o apoio das secretarias do PPGAS, durante os meus dois primeiros anos, Márcia Regina Goulart, e, mais recentemente, Tatiana Yoshida.

Agradeço a resiliência e contribuição de antropólogos e antropólogas negras. Nesse sentido, também dedico esta dissertação à professora Josildeth Gomes Consorte, gritotte que inspira a mim e aos meus colegas. Agradeço a paciência e o amor de Roseli Machado Lopes do Nascimento ao me apresentar o conhecimento como uma possibilidade de vida, sobretudo o conhecimento produzido a partir de nosso lugar de pretitude. Também agradeço a oportunidade de poder ser parte do quilombo que se ergueu na principal reunião da área de antropologia, o Grupo de da ABA.

Caminhando para o final, agradeço a disposição e carinho das pessoas que constroem a cena preta LGBT de São Paulo. Foi uma honra ouvir, aprender, me contagiar e escrever sobre uma história tão bela e potente. Agradeço especialmente o companheirismo de meu amigo Wesley Aleixo, a generosidade de Flip Couto, Yamakasi Zion, Biel Lima, Félix Pimenta, Lili Nascimento, Onika Manuela, Ézio Rosa, Dara Ribeiro, Jéssica Ipólito, Maurício Sacramento e Mafalda Ramos. Também dedico esta dissertação às coletividades Batekoo, Loka de Efavirenz, Coletivo Amem e ao grupo que deu vida à festa *Don't Touch My Hair*.

Por fim, devo agradecer o apoio recebido das agências de fomento, cujas bolsas de financiamento foram essenciais para a realização desta dissertação. As bolsas foram concedidas pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES), sob o código 001; pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), financiadora das pesquisas no país, sob o processo n. 2018/02183-9, e no âmbito da “Bolsa Estágio Pesquisa no Exterior” (BEPE-FAPESP), sob o processo n. 2019/14435-5; e,

finalmente, o “Auxílio Ponte” sob o número 2306/2, concedido pelo Fundo de Apoio ao ensino, à Pesquisa e à Extensão (FAEPEX-Unicamp).

*“Eu acredito no viver.
Eu acredito no nascimento.
Eu acredito na doçura do amor
e no fogo da verdade
E eu acredito que um navio perdido,
conduzido por navegantes cansados e mareados,
ainda pode ser guiado à casa
para atracar.”*

“Afirmção”, Assata Shakur

*“Todas as manhãs junto ao nascente dia
ouço a minha voz-banzo,
âncora dos navios de nossa memória.
E acredito, acredito sim
que os nossos sonhos protegidos
pelos lençóis da noite
ao se abrirem um a um
no varal de um novo tempo
escorrem as nossas lágrimas
fertilizando toda a terra
onde negras sementes resistem
reamanhecendo esperanças em nós.”*

“Todas as manhãs”, Conceição Evaristo

RESUMO

Desde meados da década de 2010 tem sido notável a emergência de uma nova cena político-cultural, por meio da ressignificação de estéticas e estilos relacionados à cultura negra e à mobilização do corpo como elemento fundamental. Forjados no interior de “festas pretas LGBT”, essas novas formas de atuação impactaram de modo significativo movimentos sociais e outros conjuntos de festas e produções culturais na cidade de São Paulo, possibilitando a constituição e o fortalecimento de determinados sujeitos políticos e de carreiras profissionais, artísticas e/ou ativistas com notável visibilidade. Nesta dissertação busco aprofundar a compreensão acerca da relação entre estética, corpo e ativismo, a partir das relações na cena preta LGBT da cidade de São Paulo, tendo como objeto empírico coletividades político-artísticas organizadas e orientadas para um público LGBT negro, a saber: a festa *Don't touch my hair*, a Batekoo e o Coletivo Amem, como também suas conexões com a cena *Ballroom*. A pesquisa é baseada no método etnográfico, compreendendo trabalho de campo nos eventos e pesquisa documental complementada com conversas informais e entrevistas semiestruturadas. Neste estudo, intento contribuir com uma reflexão acerca dos entrecruzamentos entre raça, gênero, geração e sexualidade, utilizando como marco teórico produções antropológicas que se debruçaram sobre socialidades negras e sexualidades no campo de diversidade sexual e de gênero, como também teorias que focalizam a constituição de diferenças sociais, mais notadamente os estudos interseccionais.

Palavras-chave: Relações Raciais; Redes de relações sociais; Estudos de gênero; Interseccionalidade; Ativismo Político.

ABSTRACT

Since the middle of the decade of 2010, the emergence of a new political and cultural scene through the redefining of aesthetics and styles related to black culture and the mobilization of the body as a fundamental element. Forged within black LGBT parties, these new forms of action significantly affected social movements and other groups of parties and cultural productions in the city of São Paulo, enabling the constitution and the strengthening of certain political subjects and professional artistic and/or activist careers with remarkable visibility on the internet and in the meeting spaces of black LGBT folks. In this study I seek to collaborate with comprehension on the relation between aesthetics, body, and activism, claiming the differences that compose the black LGBT scene in the city of São Paulo, taking as empirical object cultural and political collectives organized and oriented for black LGBT folks, namely: a party called “Don’t touch my hair”, two groups called Batekoo, Coletivo Amem, as well its relations with the Ballroom scene. The base of this research is the ethnographic method, comprehending fieldwork in events, and document analysis, complemented with informal conversations and semi-structured interviews. The aim is that the research allows us to reflect on the intertwinements of race, gender, age, and sexuality, using as its theoretical standpoint anthropological productions concerned with black sociality and sexualities in the studies on sexual diversity and gender, and productions on theories about differences.

Keywords: Racial relations; Social networks; Gender studies; Intersectionality; Political activism.

LISTA DE FIGURAS E ILUSTRAÇÕES

Figura 1- Divulgação da primeira edição da festa Don't touch my hair	39
Figura 2- Folder de divulgação da "DTMH-Especial KBELA"	46
Figura 3- Primeira Batekoo do ano, em 2019.....	67
Figura 4- “Nossa Parada é outra”, 2017	92
Figura 5- “Nossa Parada é outra”, 2018	92
Figura 6- Comentários nas fotografias da Batekoo	112
Figura 7- Show da Titica em SP	126

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	16
Estratégias descritivas e Convenções textuais	22
Descobrimo a cena e a pesquisa	23
Escrita em movimento	24
Interseccionalidades: pensando diferenças	27
CAPÍTULO I A EMERGÊNCIA DE UMA CENA PRETA LGBT EM SÃO PAULO	33
<i>Don't touch my hair: "uma festa que fez escola"</i>	36
a-) Uma festa do e pelo movimento	36
b-) A primeira festa	38
c-) " <i>Uma festa que a gente nunca foi</i> ": as últimas edições e o "Acampa feminista"	43
Estética e política no debate sobre a <i>Geração Tombamento</i>	49
Floresce uma cena preta e LGBT	53
CAPÍTULO II PRODUZINDO PRETITUDES: OS COLETIVOS ENTRE PROJETOS, REDES E DILEMAS	61
Batekoo: " <i>toca na pista, toca na favela</i> "	64
a-) " <i>Até as pernas dizerem chega!</i> "	64
b-) lugar de encontro, lugar de luta	69
c-) uma plataforma de arte e cultura e eventos de multidões	74
Coletivo Amem: " <i>unidas pelo fervo e fervidas pelo amor</i> "	79
a-) " <i>Tire o acento e amem!</i> "	81
b-) " <i>Fervo positHIVo</i> "	85
c-) " <i>A luta LGBT não é esse mundinho cor de rosa, não!</i> "	88
Nossa Parada é outra	91
CAPÍTULO III " <i>AQUI É FESTA DE PRETO!</i> ": MERCADO, DIFERENÇAS E CONTITUIÇÃO DE REDES ANTIRRACISTAS	96
<i>Rolê preto, Dinheiro branco</i>	101
<i>Enegrecendo a cena cultural de São Paulo</i>	113
<i>Representatividade que chama?</i>	120
CAPÍTULO IV CALUNGA GRANDE: ELOS TRANSNACIONAIS NA CENA PRETA LGBT	123
<i>Made in Favela, made in Brazil: a Batekoo nas redes transnacionais</i>	125
" <i>Come into my house</i> ": o Coletivo Amem e o <i>Ballroom</i>	128
<i>A cultura Ballroom</i>	130
Produzindo os <i>balls</i> como tecnologias de resistência	134

Trânsitos e deslocamentos	140
CONSIDERAÇÕES FINAIS TECENDO OS ÚLTIMOS FIOS	150
BIBLIOGRAFIA	155
ANEXOS	163
Quadro descritivo dos eventos	163

INTRODUÇÃO

O propósito desta pesquisa é compreender a relação entre produção cultural, estética, corpo e ativismo a partir das relações produzidas na cena preta LGBT da cidade de São Paulo. Desde 2015¹, observo uma profusão de iniciativas culturais produzidas para e por negros LGBT: são festas, rodas de conversa, fóruns nas redes sociais e blogs e colunas criados por pessoas negras que se reconhecem de algum modo a partir da categoria LGBT ou de identidades sexuais não normativas. Aos poucos tais iniciativas foram conferindo contornos à categoria negros LGBT no contexto da produção cultural e do ativismo na cidade, conformando o que chamo de uma cena preta LGBT. Como objetivos específicos da pesquisa, busquei a) compreender a produção de corpos, estilos, normatividades, hierarquias e identidades, estabelecendo como foco os entrecruzamentos de gênero, sexualidade e raça, bem como outras categorias de articulação na cena preta LGBT na cidade de São Paulo; b) compreender as disputas, conflitos e relações que emergem a partir da atuação de coletivos negros LGBT envolvidos com produção cultural e com o mercado voltado para festas, bem como a possibilidade de construção de carreiras profissionais e ativistas nesse contexto; e c) explorar como estes coletivos localizam-se diante de outras iniciativas de socialidade negra e LGBT na cidade de São Paulo, pensando também a circulação e o trânsito de pessoas e referências nas redes nacionais e transnacionais da cena.

Esta pesquisa acompanha o momento de expansão das iniciativas político-culturais, cuja centralidade é a produção de festas que, por sua vez, impulsionam carreiras profissionais, artísticas e ativistas, viabilizando espaços de encontro, afeto e reconhecimento entre pessoas negras LGBT na cidade de São Paulo. Considero que tais iniciativas têm conformado uma cena preta LGBT que, na articulação entre raça, gênero e sexualidade, fazem circular categorias, ideias, pessoas e informações a partir da confluência entre produção cultural, referenciais estéticos e de consumo e ativismo. Portanto, trato da emergência e consolidação dessa cena a partir de seus contornos porosos e imprecisos.

Considerando que a literatura sobre iniciativas político-culturais produzidas e dirigidas a pessoas negras LGBT ou mesmo sobre as articulações entre raça, gênero e sexualidades são residuais², tento compreender como os sujeitos mobilizam e articulam diferenças de raça,

¹Frequente tais iniciativas desde a produção de suas primeiras ações, no caso a primeira edição da *Don't touch my hair* em julho de 2015 e da Batekoo que chegou em São Paulo em agosto do mesmo ano. Esse contexto foi objeto de análise da minha segunda pesquisa de iniciação científica realizada entre 2016 e 2017, sob orientação da professora Isadora Lins França.

² Na ocasião da minha primeira pesquisa de iniciação científica, intitulada “Entrecruzando diferenças raça e sexualidades nas literaturas sobre diversidade sexual e de gênero no Brasil”, financiada pelo CNPq (e sob

gênero e sexualidade de modo a constituir categorias, identidades, estéticas, estilos e modos específicos de “fazer política”. Conforme observam Simões e Carrara (2014), esboçando uma trajetória do campo de estudos voltados para a diversidade sexual e de gênero no Brasil, há um crescente número de trabalhos a partir da década de 1990 que entrecruzam as categorias de raça e sexualidades e uma evidente preocupação em anunciar uma abordagem de articulação de marcadores sociais da diferença, por influência dos questionamentos dos *queer studies* e de teorias amplamente denominadas de Interseccionalidades. Apesar disso, mesmo neste conjunto de produções, no que se refere à articulação entre diversidade sexual e de gênero e às categorias raça e classe, verificava-se ainda lacunas consideráveis.

Em vista disso, é importante destacar um conjunto de produções que, mais recentemente, tem se esforçado em desvelar articulações entre raça, gênero, sexualidade, classe, nacionalidade, geração e outras diferenças, como nos trabalhos de Laura Moutinho (2004), Osmundo Pinho (2005), Maria Elvira Diaz Benitez (2005), Marcelo Henrique Ferreira (2005), Iara Beleli (2005), Regina Facchini (2008), Tiago Cantalice da Silva Trindade (2008), Kelly Adriano de Oliveira (2009) e Isadora Lins França (2012). Destaco três estudos que abrangem lugares de encontro entre pessoas negras na intersecção com gênero e sexualidade como foco privilegiado de análise: a dissertação de mestrado de Maria Elvira Diaz Benitez (2005) sobre “negros homossexuais” em dois contextos nacionais distintos, mais precisamente em boates de Bogotá e em um bar chamado “Buraco da Lacreia”, no Rio de Janeiro; a dissertação de mestrado de Valéria Alves de Souza (2014) que articula os marcadores de raça, gênero e sexualidade e religião tentando compreender os diálogos dos movimentos sociais da cidade e o Bloco de Afoxé “*Ilú Obá De Min*”; por fim, a pesquisa de Isadora Lins França (2012), um estudo acerca do consumo, espacialidade, subjetividades e produção de sujeitos a partir de entrecruzamento de três espaços de sociabilidade, sendo um deles um “samba GLS” frequentado majoritariamente por homossexuais negros de diversas idades e expressões de gênero, consideradas mais femininas ou mais masculinas. O trabalho que mais se aproxima do meu contexto de pesquisa é o de Isadora Lins França (2012), que fornece uma chave de comparação importante para minha pesquisa a partir da aproximação, mas sobretudo do contraste entre os

orientação da professora Isadora Lins França, observei que do período de consolidação dos programas de pós-graduação no Brasil até 2015, as décadas de 1990 e 2000 apresentaram um aumento exponencial de pesquisas que pensaram analiticamente cruzamento de diferenças, sob influência dos estudos amplamente chamados de “Estudos Queer” e “Interseccionalidades”. Todavia, no que se refere às diferenças de raça e sexualidades, a literatura ainda se mostrou bastante escassa. Facchini, França e Brás (2014) apontam que a tese de Díaz-Benítez (2005) produziu “uma das primeiras pesquisas brasileiras com uma “perspectiva intencionalmente interseccional”, a partir de um trabalho etnográfico realizado em lugares de sociabilidade frequentados por “negros homossexuais” em boates nas cidades de Bogotá e do Rio de Janeiro.

diferentes contextos etnográficos. Na primeira década deste século, período em que se concentrou a pesquisa de França, embora houvesse uma articulação em termos de estéticas reconhecidas como negras com as referências ao “GLS”, expressas nos corpos, gestos e categorias que ali circulavam, não havia claramente uma articulação entre raça e sexualidade nos termos em que hoje percebo e que me permitem referir a uma cena preta LGBT. Devo voltar a esse tema no decorrer da dissertação de mestrado, mas reforço a rentabilidade de pensar, a partir daí, a emergência dessa cena e mesmo a emergência de novas categorias e sujeitos na articulação entre mercado e ativismos.

Nesse sentido, esta pesquisa se esforça em compreender a atuação de coletivos que promovem festas e outras atividades com foco no público negro LGBT na cidade de São Paulo. Ainda, é dessa perspectiva que considero, a exemplo de França (2012), que tais coletivos não se dirigem a um público negro LGBT previamente existente e que demanda iniciativas que o contemplem no reconhecimento de suas identidades e experiências: trata-se aqui, antes, da produção mesmo de categorias de identidade e de uma certa “experiência preta LGBT”³. Utilizo-me da expressão cena preta LGBT⁴, portanto, para indicar um conjunto de relações envolvidas em iniciativas realizadas por e para negros LGBT, sem esquecer que, ao dirigirem-se para esse público, também o constituem, atuando como esfera de produção mesma de sujeitos, categorias e identidades (FRANÇA, 2012).

Os coletivos de que trato são: **Batekoo**: grupo criado e organizado por duas *bichas pretas* vindas de Salvador na Bahia e que, hoje, conta com a participação de outras pessoas negras LGBT que atuam como DJs, dançarinas, maquiadoras e/ou exercendo diferentes posições de produção de debates, cursos e aulas. A principal atividade desse coletivo é a produção da festa Batekoo, iniciativa que tem se destacado no conjunto mais amplo de iniciativas culturais da cidade pela exaltação da dança, modos de se vestir e música, principalmente os ritmos *black music*, *dancehall* e funk 150bpm e arrocha, entre outros; e **Coletivo Amem**: grupo formado por pessoas que se auto identificam como negras e LGBT, entre elas, *bichas*, *travestis* e *sapas pretas*, algumas delas vivendo com HIV. Este coletivo organiza a Festa Amem, eventos de *ballroom* e outras iniciativas conhecidas por promoverem

³ Quando me refiro a essa certa experiência, tenho em mente as contribuições de Joan Scott (1998) sobre a noção de “experiência” indicando um campo jamais autoevidente e sempre contestado, cujos processos de criação devemos interrogar. Também me baseio em Avtar Brah (2006) ao pensar experiência como “lugar de formação do sujeito”, em íntima conexão com o modo como a diferença é vivida e negociada. Dito isso, por causa da recorrência no texto, opto por não grifar com aspas ou itálico os termos cena preta LGBT, público negro LGBT ou sujeitos negros LGBT.

⁴ Cabe anotar que além de uma categoria analítica, a cena preta ou cena preta LGBT também são categorias que circulam entre meus interlocutores.

a discussão sobre a saúde da população negra (com enfoque no debate sobre HIV/AIDS) articulada a debates sobre práticas antirracistas e de “*empoderamento feminino*”, a partir das danças urbanas e de ritmos com origem nas periferias de grandes cidades, como o *R&B*, o funk carioca e o *dancehall*.

Dessa forma, esta pesquisa se debruça sobre os fluxos, trajetórias pessoais, carreiras, debates, tensões, mediações, afetos e demais relações que compõem a cena preta LGBT de São Paulo. É importante reforçar que olho para a cena a partir da atuação da Batekoo e do Coletivo Amem, como também para suas conexões e trânsitos para além da cidade de São Paulo. Para isso, tenho me atentado para a diversidade de relações e situações, considerando as dimensões e singularidades de uma cidade como São Paulo. Boa parte do material que embasa esta pesquisa advém da experiência do trabalho de campo nos eventos dos coletivos, debates públicos entre interlocutores e organizadores que frequentam esses eventos. Aliado a isso, lanço mão de material documental, como fotografias, descrições e material de divulgação dos eventos, dos discursos públicos dos organizadores em matérias jornalísticas, entrevistas para blogueiros e documentários sobre os coletivos.

Vale sublinhar que, quando emprego categorias como LGBT, negros e, mais recorrentemente, “negros LGBT”, entendo que elas são importantes no debate político contemporâneo e no seu potencial de expressão de determinados pertencimentos sociais e reivindicações⁵. Nunca tomo essas categorias como capazes de dar conta da realidade plural e cambiante da vida social. As categorias não são descritivas da multiplicidade de práticas, subjetividades e experiências a que se referem, mas são muito importantes quando acionadas pelos sujeitos para dar inteligibilidade ao seu mundo ou mesmo quando expressam classificações, diferenças e hierarquias. Assim, tenho como pressuposto que sexualidade, gênero e raça são encarados neste trabalho como construções históricas e sociais, sempre situacionais, inacabadas e contingentes⁶.

Na mesma perspectiva, considero que raça, gênero e sexualidade – no seu entrecruzamento com classe social e geração, por exemplo – são categorias fundamentais, que estruturam relações na nossa sociedade. Não trato desses termos como separados pois eles emergem em articulação, ganham existência e relevância social na maneira como produzem-se e deslocam-se mutuamente. Tal como destaco nas próximas seções, o referencial das

⁵ Ao me referir a contextos menos gerais, buscamos empregar os termos utilizados pelos nossos interlocutores, tais como *bicha*, *sapatão*, *preto*, *LGBT*, etc., sempre sinalizados em itálico.

⁶ Tais pressupostos acompanham a tradição da antropologia no Brasil no modo como tem trabalhado com tais categorias (ver Corrêa, 2013), bem como a contribuição de leituras pós-coloniais e pós-estruturalistas no que refere a gênero, sexualidade e raça (ver Butler, 2003 e Hall, 2000).

Interseccionalidades⁷ é central para esta reflexão: é preciso ter em vista o modo como raça, gênero e sexualidade são, a um só tempo, lugares de produção de diferença e de desigualdades, relações sociais de poder que só podemos compreender ao considerarmos sua indissociabilidade.

De acordo com o enquadramento, meu trabalho de campo tem mostrado que os sujeitos, os coletivos e as iniciativas posicionam-se de maneiras distintas em relação às categorias população LGBT⁸, pessoas LGBT ou negros LGBT. As articulações entre raça, gênero, classe social e sexualidade em suas especificidades⁹ aparecem de variadas formas como as *bicha preta da periferia* e *mãe lésbica nordestina* ou, em um contexto mais profundo de diferenciação, *bicha preta de pele clara* e *bicha preta retinta*; *gay* é uma categoria quase sempre referida como uma oposição a *bicha preta*, posicionando *gay*, em termos raciais, como *branco*, ainda que *pessoas brancas* possam ser entendidas como *bichas* ou *pocs*, quando se expressam de forma feminina e possuem uma “origem periférica” (que neste contexto também pode ser referido como pobre); interlocutores afirmam as produções como “LGBT” e/ou “da diversidade” quando se colocam em oposição a outras produções compreendidas como heterossexuais; em relação a um conjunto mais amplo de iniciativas LGBT, os coletivos dessa cena se marcam como negros LGBT que produzem iniciativas pretas e LGBT.

Sobre os pertencimentos raciais, assinalo que, nesta pesquisa, as categorias preta e preto são, em geral, usadas para marcar as iniciativas e produções como festas pretas e cena preta (mas não é uma regra, dado que é mais comum dizer “arte negra” a “arte preta”), já as categorias negra e negro são mais utilizadas para se referir às pessoas, como “cantor negro” ou “pessoas

⁷ A perspectiva das Interseccionalidades tem suscitado um rico debate na teoria de gênero, a partir de suas diferentes linhas de abordagem da relação entre diferença e desigualdade, e oferecido uma contribuição importante à teoria social. Para autoras centrais, ver Crenshaw (1991); Brah (2006) e McClintock (2010). Para leituras brasileiras sobre o tema, ver Piscitelli (2008) e Moutinho (2014). Vale ressaltar também que nossa leitura é tributária do pensamento de feministas negras tais como hooks (2019) e Davis (2016), na sua abordagem articulada das dimensões de raça e de gênero e de certa tradição antropológica brasileira que tem explorado a articulação dessas categorias de diferença, como também se vê em Corrêa (1996).

⁸ Há uma longa trajetória de disputas em torno das identidades e de como se relacionam com a construção de sujeitos políticos nos movimentos sociais. Anteriormente chamado de “movimento homossexual”, o termo passa a se diversificar e se ampliar, tal como explorado por Facchini (2005). Descrevendo os processos de constituição de sujeitos políticos em relação mútua com a reivindicação de direitos, no âmbito das políticas governamentais promovidas na primeira década dos anos 2000, Silvia Aguião (2014) olha para os movimentos e documentos nas conferências da “população LGBT” organizadas pelo governo federal. Os rearranjos e disputas no interior do movimento LGBT mais próximos dos processos do “Estado” remontam parte da história de conflitos e alianças que promovem e situam as categorias “população LGBT” e “pessoas LGBT” geridas no contato dos movimentos e do “Estado”, ainda que, nas políticas públicas, estas categorias sejam tratadas como identidades descritivas dos sujeitos. Aguião (2014) também pensa a categoria “população LGBT” tomando como empréstimo elementos presentes na ideia de “comunidades imaginadas” de Benedict Anderson (2008), no que toca a produção de uma unidade imaginada que tem um efeito de “naturalidade”.

⁹ Silvia Aguião (2014) também trata do surgimento das “especificidades” como uma “eficácia bastante produtiva e mobilizadora em termos de enunciação e atração de solidariedades”.

negras” (mas também não constitui uma regra, pois é mais comum dizer bicha preta ou mãe preta, por exemplo). Percebo uma certa equivalência entre estes termos no meu campo, ainda que, em outros contextos, as pessoas ou os movimentos reivindicuem um termo em detrimento do outro por motivos de estratégia política e de afirmação identitária. Em determinadas situações, o uso da categoria preto pode ser usado ou compreendido como uma ofensa ou utilizado para estabelecer uma diferença sobre alguém com uma tonalidade da pele contextualmente mais clara.

Parte das questões apresentadas até aqui serão mais bem exploradas ao longo do trabalho. Assim, esta dissertação está organizada em seis partes, considerando esta Introdução, quatro capítulos e as Considerações Finais. A Introdução está dividida em cinco seções. Após a presente seção de apresentação, exploro as “Estratégias descritivas e Convenções textuais”, chamando atenção para as categorias êmicas e éticas, como se dão as nomeações e relação com textos nas redes sociais. Na seção seguinte, discuto os meus percursos em campo e as principais mudanças no meu recorte de pesquisa. Depois, faço uma reflexão sobre como os meus lugares de pesquisador e sujeito forjaram meus projetos de escrita durante a feitura desta dissertação. Finalmente, encerro a introdução discutindo as referências teóricas sobre diferença que suleam esta pesquisa

No Capítulo I, “A emergência de uma cena preta LGBT em São Paulo”, principio com uma discussão sobre direitos, crise política e a centralidade da experiência, do corpo e de novos enquadramentos nos modos de fazer política. Discuto a trajetória de uma festa chamada *Don't touch my hair*, festa organizada por um coletivo de “feministas interseccionais”, descrita como uma iniciativa precursora na cena preta LGBT de São Paulo. Amplio uma explanação sobre a emergência da cena, pensando outras iniciativas e debates tomando a circulação de relações e de discussões nas redes sociais, círculos de debate e em sites de notícia acerca da relação entre estética e política na celeuma em torno da “Geração tombamento”. E, ao final, mapeio brevemente a existência de outros coletivos que compõem a cena, a partir das conexões e circulações de frequentadores e artistas de outras coletividades e festas.

No Capítulo II, “Produzindo pretitudes: os coletivos entre projetos, redes e dilemas”, abordo como a construção de coletividades foi imperativo da própria constituição de uma cena preta LGBT, enfocando a formação dos coletivos, quais são seus projetos, discursos e inserções. Debruço-me sobre a história dos coletivos, desde as primeiras iniciativas até projetos mais recentes, refletindo sobre as mudanças nas trajetórias dos coletivos, a chegada dos membros, a economia de saberes e a constituição de laços com movimentos, empresas e outros coletivos da cena.

No Capítulo III, “*Aqui é festa de preto!*”: mercado, diferenças e constituição de redes antirracistas”, debruço-me sobre os tensionamentos e mediações presentes na cena. A começar pelos momentos em que as tensões raciais e de classe emergem. Também discuto desde conflitos nas interações até diferenças de perspectiva acerca da “presença branca” nas festas e a relação com o mercado. Depois, penso as tensões raciais que envolvem a “cena cultural” da cidade de São Paulo, partindo da experiência de um festival de rua bastante criticado por sujeitos e coletivos negros que, em face daquele contexto, criaram uma rede de festas pretas. Já no Capítulo IV, “Calunga grande: elos transnacionais na cena preta LGBTQ”, tenho como foco a circulação de pessoas, bens e ideias, bem como os trânsitos e as (i)mobilidades proporcionados pelo seu conjunto de relações. Dou centralidade à discussão sobre a emergência da cena *Ballroom* em São Paulo, de modo a iluminar como se constituem redes, experiências e famílias estruturadas partir de uma ideia de “comunidade”; argumento que essa cena é atravessada por uma economia de saberes e a constituição de uma memória que a constitui também como uma cena preta LGBTQ transnacional. Numa segunda parte, mobilizo minha própria experiência de estágio de pesquisa em Nova York para refletir sobre a articulação entre (i)mobilidades e das diferenças que acompanham a cena.

Na última seção deste texto, “Considerações Finais- tecendo os últimos fios”, trago à baila desta pesquisa a descrição de uma performance que ocorreu em um evento de *Ballroom* em São Paulo que foi muito significativa para meus interlocutores e, a partir dela, retomo o argumento da pesquisa e proponho alguns destaques sobre questões que ficaram em aberto.

Estratégias descritivas e Convenções textuais

Para uma melhor compreensão do texto etnográfico, lanço mão de padronizações gráficas. Em primeiro lugar, grafarei com a-) itálico categorias êmicas, isto é, as categorias que emergem ou possuem sentido singular no campo (com as exceções dos termos “sujeitos negros”, “festas pretas”, “negros LGBTQ” e correlatos, uma escolha estética diante da ocorrência dos termos), e palavras estrangeiras (sigo as normas de estilo e redação da Secretaria Especial de Comunicação Social, SECOM, do governo federal, para considerar estrangeirismos que não necessitam ser destacados); b-) com itálico e com aspas trechos de discursos, conversas informais e entrevistas, diálogos presentes em reportagens jornalísticas, e falas e textos publicados nas redes sociais por meus interlocutores; e c-) apenas com aspas os títulos dos eventos ou quando é necessário destacar algum termo.

Não intervenho nos trechos de textos produzidos por meus interlocutores, ainda que eles não sigam a norma padrão da língua portuguesa e nem a norma culta, que mais se aproximaria das práticas linguísticas consideradas padrão. Compreendo que as grafias e a disposição dos elementos escritos são recursos textuais importantes no uso corrente de meus interlocutores, não cabendo fazer juízos de valor sobre a linguagem utilizada. Também mantenho a escolha textual de alguns interlocutores em relação ao uso de linguagem neutra, isto é, uma linguagem que evita a marcação binária feminina/masculino.

Nos trechos de músicas, opto por reproduzir as letras tal como elas foram elaboradas, a partir do texto disponibilizado pelos próprios artistas em websites especializados ou na descrição dos vídeos. Dessa forma, as ênfases em caixa alta, o prolongamento das palavras e a coloquialidade nas inscrições das palavras nos ajudam a compreender as músicas. Algumas vezes, intervenho com o sinal gráfico da barra oblíqua para indicar a cadência das canções.

Utilizo pronomes femininos, masculinos e neutros, considerando a maneira como meus interlocutores gostariam de ser tratados. Também é importante frisar que, de acordo com a vontade de meus interlocutores, utilizo o nome real dos sujeitos, já quando abordo contextos críticos, opto por evitar nomear as pessoas e, quando não é possível, altero o nome e elementos que possam as identificar, com atenção a possíveis constrangimentos.

Por fim, vale dizer que evito citar nomes de marcas e corporações, como também textos de interlocutores que foram publicados nas redes sociais privadas, dado questões que envolvem privacidade. Estas questões foram debatidas junto aos pares e no momento de orientação, sempre com o compromisso ético de preservar os interlocutores¹⁰.

Descobrimo a cena e a pesquisa

Desde meados de 2015, tenho frequentado iniciativas de festivais e de debates organizadas por sujeitos negros LGBT para um público composto por pessoas negras que se reconheciam como *gordas, sapos, bichas, trans, travestis, não-binárias, periféricas, nordestinas*, entre outros pertencimentos quase sempre acompanhados por *negra/negra/negre* ou *preta/preto/prete*. Meus primeiros contatos com esse universo se deram por meio de blogs¹¹

¹⁰ Esta pesquisa foi aprovada pelo Comitê de Ética em Pesquisa (CEP-Unicamp) no dia 3 de junho de 2018 e está inscrita na Plataforma Brasil sob o Certificado de apresentação de apreciação ética (CAAE) número: 89368018.4.0000.8142.

¹¹ Sobre o contexto dos lugares de sociabilidade de relações entre homens em São Paulo, nos fins dos anos 2000, Isadora Lins França já assinala a centralidade dos *blogs* na difusão e compartilhamento de referências e informações; um de seus interlocutores diz que os blogueiros eram “uma espécie de caixa acústica do que acontece no mundo gay” (2012, p. 41).

que abordavam sexualidade, violência, família e questões de sexualidade e gênero. Os textos eram compartilhados por amigos e também por mim, nas redes sociais e, a partir das interações, constituíamos redes, opiniões e tentávamos dar sentido para as nossas experiências compartilhadas.

Logo ingressei na universidade. Já no primeiro ano conheci Isadora Lins França, professora da disciplina “Antropologia II: Troca, Estrutura e Sociedade”, que mais tarde se tornaria a orientadora desta pesquisa. Já no fim de 2014, comecei a esboçar as primeiras ideias de pesquisa, por muito pouco não comecei a pesquisar blogs ou produções cênicas que tematizavam gênero e sexualidade a partir de sujeitos negros. Todavia, a relação de orientação com Isadora começou com uma revisão de literatura sobre as articulações entre as categorias de raça e sexualidades no campo de estudos de gênero e sexualidade no Brasil (1960-2016). Depois, desenvolvemos outra pesquisa de iniciação científica, dessa vez olhando para as festas pretas LGBT, a partir do meu duplo lugar de participante e pesquisador.

Escrita em movimento

Desde a primeira experiência de pesquisa empírica, aprendi que realizar uma etnografia é fazer escolhas metodológicas. Recorrentemente eu sou indagado durante eventos acadêmicos e em outras interlocuções de pesquisa sobre o meu lugar de “sujeito” e de “pesquisador” na cena. Não raro, parte-se de um pressuposto de que apenas pessoas que “fazem parte de um campo”, para além do “lugar do pesquisador”, falam a partir de suas referências e concepções, como se existisse um pesquisador “neutro” em relação a qualquer contexto.

Decerto, ser uma pessoa negra e da periferia, partilhar de estilo, estética e gostos com parte de meus interlocutores e, principalmente, ter um conjunto de relações de amizade e afeto em campo, me coloca em um lugar diferenciado em campo em relação à maioria das experiências de pesquisa. Por essa razão, faço um esforço de não me limitar à minha visão do campo, como se eu, na qualidade de “sujeito”, tivesse uma “autoridade da experiência” para tratar e descrever inequivocamente todas as relações do campo.

Nesse sentido, embora eu goste muito de frequentar os ambientes do campo, compreendi que meus percursos estavam orientados por olhar interessado em determinados objetivos e que a minha relação com o campo me obrigava não só a estranhá-la, mas também “estranhar a mim mesmo”. Este entendimento foi fundamental para que meus trajetos pelas iniciativas da pesquisa me despertassem dúvidas e inquietações. Foi necessário produzir estranhamento para poder me atentar para dinâmicas até então normais e coerentes. Não à toa, no início, a escrita me deixava frustrado, pois as anotações do campo pareciam inúteis, óbvias e repetitivas.

Durante as conversas de orientação fui provocado a seguir para o campo com uma lista de itens e questões a serem observadas. Questões como, por exemplo, “como as pessoas da organização se deslocam pela cena?” e “quais objetos compõem as festas organizadas pelos coletivos?”.

Em alguns momentos, percebi que interlocutores e amigos esperavam que eu me comportasse como um “pesquisador”, isto é, que atendesse a imagens que eles tinham sobre o que seria e como se comportaria um pesquisador. Havia, obviamente, um clima de curiosidade e especulação, como se eu estivesse refletindo e elaborando relações complexas a cada respiro que acontecia nas festas.

Mesmo tendo relações no campo, apenas um número reduzido de pessoas conhecia a minha pesquisa com algum grau de profundidade. A maioria das pessoas desconheciam e, para um punhado, eu era a pessoa que “pesquisa a Batekoo”. Nas vezes em que eu me engajei em conversas informais nas filas dos eventos, nos locais destinados para fumantes, banheiros e bares de boates e, sobretudo, nas longas jornadas de deslocamentos entre os locais dos eventos e a minha casa, coloquei as minhas questões de pesquisa em diálogo. As pessoas ficavam muito atentas e surpresas sobre algumas das minhas observações.

Notei uma certa curiosidade sobre o que eu estava fazendo e anotando durante as rodas de conversas em que eu utilizava caderno de campo. Tive certa dificuldade e me senti um tanto estranho em eventos menores onde eu não podia me embrenhar em meio à multidão. Era bastante estranho ir a um evento e ver que boa parte das pessoas que estavam ali se engajavam nos mesmos círculos de danças urbanas, sobretudo, *breakdancing*, *wrecking* e *voguing*. Eu me sentia mais tímido por não estar cercado por amigos, pela distância que eu tinha das pessoas que ali estavam ou simplesmente pelo fato de não “estar dançando”. Isso foi notório em um evento voltado à discussão de “hip-hop e diversidade”: encontrei um colega de escola que cursou a sétima série do ensino fundamental comigo (e que hoje é arte educador, conduzindo aulas de hip-hop para crianças de uma organização pública de assistência social; e em horários extras, é professor de dança em academias), no retorno para o Grajaú, bairro em que moramos, eu falava sobre minha pesquisa e sobre uma série de assuntos relacionados à nossa antiga escola, num certo momento ele disse “*ah... tá. Fiquei esperando você dançar, na verdade todo mundo ali estava esperando você dançar, por isso a gente tava te olhando*”.

Num outro momento, enviei um convite de colaboração para uma entrevista gravada, por meio de um texto composto por uma breve descrição da minha pesquisa e uma apresentação mais detalhada sobre mim, para um dos organizadores de coletivo. Sempre nos cumprimentamos durante os eventos, pois temos amigos em comum e porque eu sou um “frequentador assíduo” das iniciativas deste coletivo. Duas horas após o convite, ele me

respondeu “*olhaaaaaaaaa ela, figurinha carimbada nos nossos eventos. Sempre com um caderninho, anotando tudo. Eu já manjava da pesquisa*”.

Se, por um lado, ser entendido como pesquisador me permitia testar ideias e partilhar questões, por outro, eu me sentia mais acanhado para frequentar os eventos e realizar convites para entrevistas. Talvez eu também estivesse com medo de ser compreendido como uma pessoa que estava tão somente interessado na minha pesquisa, tratando aquele contexto como objetos sob análise. Evitei ser e me pensar apenas como pesquisador e etnógrafo nos moldes de uma pesquisa que se diz “neutra” e “puramente científica”, isto é, pretensamente desprovida de interesses políticos, como também evitei me colocar no lugar apenas de sujeito da cena, como se eu fosse absolutamente igual a todos os outros sujeitos do meu contexto de pesquisa, como se eles compusessem uma massa homogênea de pessoas sem diferenciações, trajetórias, desejos, profissões e experiências diversas.

Ser um estudante de pós-graduação *bicha e negro*, lidando com as categorias de raça, gênero e sexualidade em uma cena protagonizada por *bichas pretas, sapos e travestis* me levou a repensar a minha própria escrita. Observando meus primeiros textos de campo, meu projeto de pesquisa e até mesmo o meu caderno de campo, percebi que eu estava “fora dos textos”. Minha escrita era enunciada por um sujeito oculto que falava sobre “eles”. Discutindo com minha orientadora e com colegas pesquisadores, sobretudo pesquisadores negros, entendi que esse tipo de escrita resultava também de um desejo, que até então para mim não estava claro, de conferir um “ar” de rigor científico ao texto, afirmando para meus pares antropólogos o meu lugar de pesquisador e a qualidade do trabalho que realizava. Esse desejo respondia também à necessidade de legitimar uma pesquisa que está relacionada a festas e à sexualidade, temas que não raro são vistos como superficiais e que colocam sob suspeição o pesquisador.

Aos poucos, essas noções foram colocadas sob rasura e repensei os moldes da minha própria escrita. Uma vez mais, era preciso “fazer escolhas”. Escolhi por realizar um investimento etnográfico que se guia pela compreensão de que a etnografia só tem “efeito” dentro das relações com meus interlocutores e que somente a partir destas relações e da “imersão” em campo eu consigo desnudar os “imponderáveis”, ou seja, aquilo que eu apenas como pesquisador ou apenas como sujeito do campo, fora da relação com os interlocutores, jamais conseguiria questionar e revelar (STRATHERN, 2014). Assumi a perspectiva de produção de um conhecimento situado e corporificado, capaz de produzir saberes “localizáveis, críticos, apoiados na possibilidade de redes de conexão, chamadas de solidariedade em política e de conversas compartilhadas em epistemologia” (HARAWAY, 1995, p. 23). Escolhi escrever

meu texto etnográfico em primeira pessoa, pois as análises e descrições são resultados do meu olhar e do meu corpo.

Esta pesquisa existe porque eu “resolvi dançar”. Comecei a frequentar cada vez mais eventos na minha própria companhia, sem os amigos como suporte, e me permiti conhecer as pessoas e falar mais abertamente sobre as questões da pesquisa. Quando percebi, eu estava lá nos balls, acompanhando as batalhas que se desenrolavam com um misto de euforia e tensão. A relação com a cena foi se tornando mais prazerosa e isso se refletiu nos períodos de escrita deste texto, na condução das entrevistas e na sistematização do material de pesquisa. Não quero romantizar o processo da escrita, minimizando a dose de insegurança que a cerca, mas, sim, dividir as implicações de quando eu comecei a me perceber no “fazer” da pesquisa.

Interseccionalidades: pensando diferenças

As intrincadas relações entre militância antirracista, produção artística negra e juventude não são novidade na história do movimento negro brasileiro. Segundo Amauri Mendes Pereira (2008), a participação dos jovens negros artistas nas reestruturações do movimento negro no período do pós-abolição foi fundamental para a consolidação desse movimento no país¹². Destaca-se o decênio que antecedeu a fundação do Movimento Negro Unificado - MNU, entre 1969 e 1979, palco da chegada dos movimentos *black is beautiful* e *black power*, que aportaram com força nos espaços de socialidades e associativismos de negros, gerando críticas que opunham “divertimento” e “política” e hierarquizavam formas de engajamento político.

Sonia Maria Giacomini (2006) observa conflitos entre os próprios jovens negros que, na década de 1970, polarizaram o Clube Renascença, objeto de sua tese de doutorado, entre apreciadores de *soul* e apreciadores de samba. Este quadro suscitou discussões sobre a relação entre cultura e negritude na perspectiva de uma identidade nacional em contraste com uma perspectiva próxima ao que Paul Gilroy (2001) chamaria posteriormente de “atlântico negro”, isto é, uma cultura que não está circunscrita no interior das fronteiras nacionais, mas a partir da experiência da diáspora africana¹³.

¹² Em um primeiro momento, pela ideia de “integração na sociedade”, no período de criação da Frente Negra Brasileira, em seguida na constituição dos coletivos de teatros, clubes e sociedades esportivas negras, na intensificação dos jornais de imprensa negra, com ênfase na autonomia e disputa de espaços, até a conformação do MNU - Movimento Negro Unificado, investindo na luta antirracista como tarefa central.

¹³ Para o autor (Gilroy, 2001), a relação entre as lutas por direitos civis, estética, arte e política foram responsáveis pela insurgência do movimento *black is beautiful* e pela proeminência do *soul* e do *jazz* como catalizadores das lutas contra a Guerra do Vietnã, contra a perseguição a membros de movimentos sociais e partidos políticos comunista e negro e, sobretudo como forma de afirmação racial de negras e negros em uma escala global.

No Brasil, a reivindicação da experiência e da afirmação negra em outros espaços de socialidade, e sua articulação com as bandeiras feministas ou por direitos sexuais surgiram há algumas décadas. É com a visibilidade social e política renovada apresentada no processo de redemocratização, isto é, a possibilidade de funcionamento de organizações de esquerda e atuação do movimento estudantil, até então clandestinos, que ocorre o restabelecimento e/ou surgimento de movimentos sociais de combate ao racismo, destaque para o já citado MNU, movimento homossexual e movimento feminista, em articulação com movimentos populares de luta por melhores condições de vida nas cidades.

Neste contexto, Edward MacRae (1990) escreve sua tese de doutorado sobre o “Somos-Grupo de Afirmação Homossexual”, primeiro grupo político homossexual do país, fundado no final da década de 1970. No interior do grupo, a atuação dos ativistas negros foi o elo entre o movimento negro e o movimento homossexual. A primeira passeata pública do “Somos” ocorreu no dia 15 de novembro de 1979 em São Paulo, no dia de Zumbi, momento em que integrantes dos movimentos negro e homossexual caminharam juntos pelas ruas do centro da cidade e criou-se no início da década de 1980, em São Paulo. Naquele período criou-se o “Grupo de Negros Homossexuais”, primeira iniciativa do tipo no país, e, em seguida, o “Adé Dudu- Grupo de Negros Homossexuais” e o GGB (Grupo Gay da Bahia), em Salvador. MacRae (1990) descreveu os conflitos envolvendo raça e sexualidade no interior do “Somos”, como também nos primeiros congressos do MNU (Movimento Negro Unificado), apontando para as denúncias de racismo por parte de homossexuais brancos como de machismo e homofobia por parte de homens negros, objeto de grande polêmica dentro dos movimentos.

Ainda sobre a década de 1980, compreendendo as dinâmicas relacionadas à prostituição viril no centro de São Paulo, Néstor Perlongher (2008) pensa o racismo como parte dos “rituais sociais” do Brasil, emergindo naquele contexto na relação entre os *michês*, *clientes* e *entendidos*. Em sua análise raça e diferenças de gênero e classe sobrepõem-se também como “tensores libidinais”, que ora configuram desejo e ora configuram fuga¹⁴. Assim, Perlongher também pensa raça, gênero e sexualidades articulados em relações de atração entre polos de um *continuum*, isto é, na relação entre o michê e o cliente, seria mais comum a configuração de clientela entre brancos e negros e afeminados e masculinizados.

¹⁴ A noção de “territorialidade” é fundamental para entender os deslocamentos dos “sujeitos à deriva”, com um “modo de circulação específico em meio às transações no meio homossexual”, tais sujeitos não possuem uma identidade estanque, pelo contrário, reconfiguram-se a partir da sobreposição de suas diferenças em relação aos territórios, em meio a uma “multiplicidade de fluxos desejantes” (PERLONGHER, 2008).

Os escassos trabalhos a respeito da diversidade sexual e de gênero no Brasil até a década de 1980 contrastam com o crescimento da produção antropológica nesse campo no final dos anos 1990 e, especialmente, depois dos anos 2000. A partir de meados da década de 1990, registra-se um novo impulso no movimento homossexual, marcado pela expansão do número de grupos e pela diversificação em termos de identidades políticas abrangidas pelo movimento LGBT no Brasil, bem como pela maior centralidade do HIV/Aids nas pautas dos movimentos (FACCHINI, 2005). Tal processo também tem um importante impacto na literatura sobre diversidade sexual e de gênero, pois acompanha uma trajetória de legitimação da noção de “direitos sexuais” na agenda política internacional, bem como as “ações afirmativas com foco na redução das desigualdades de gênero, no combate ao racismo e à homofobia e nas políticas de juventude” (FACCHINI, DANILIAUSKAS, PILON, 2013, p. 162).

O crescimento da produção antropológica no campo de gênero e sexualidade a partir dos anos 2000 é acompanhado também pela atenção mais detida devotada pelos pesquisadores ao entrelaçamento de diferenças. Ainda que no campo dos estudos sobre relações raciais poucos trabalhos tomem sexualidade como tema central (MOUTINHO, 2014), no campo dos estudos de diversidade sexual assistimos ao crescimento de uma produção que tem se esforçado no sentido de articular marcadores sociais da diferença, fazendo dialogar diferentes tradições teóricas, nacionais e internacionais. Isto pode ser observado com mais clareza na virada da década de 1990 para os anos 2000, momento marcado pela luta por direitos sexuais como direitos humanos na agenda internacional, como também pelo expressivo crescimento do número de congressos e linhas de pesquisa no campo de diversidade sexual e de gênero no Brasil (FACCHINI; BRAZ; FRANÇA, 2014)¹⁵.

Maria Elvira Diaz Benitez (2005), ao fazer uma etnografia em boates de Bogotá e do Rio de Janeiro, foi, segundo Facchini, Braz e França (2014), um dos primeiros trabalhos brasileiros sob uma perspectiva “intencionalmente interseccional”. Além da novidade em propor uma abordagem etnográfica sobre “negros homossexuais” em dois contextos nacionais diferentes, este estudo abordou performances de gênero, beleza, fetiche e estereótipos sobre os corpos negros. Posteriormente, em sua tese de doutorado¹⁶, Isadora Lins França (2012), ao pesquisar um “samba GLS”, já apontava para uma complexa relação entre estética, dança e

¹⁵ Apesar disso, no interior dos movimentos a temática da “transversalidade” muitas vezes significou mais uma sobreposição e “soma” das opressões do que uma “articulação” de diferenças, o que denotaria “tensões” em torno das interpretações das interseccionalidades (FACCHINI, 2009. p. 250 e 151).

¹⁶ Uma etnografia sobre sociabilidade e consumo de homens que se relacionam afetivo-sexualmente com outros homens, em três lugares distintos na cidade de São Paulo (FRANÇA, 2010, p. 5).

música na conformação de uma “negritude” articulada à homossexualidade, explicitando e negociando diferenças cuja articulação muitas vezes ganhava contornos menos claros em outros locais do conjunto de lugares frequentados por *gays* na cidade de São Paulo.

Nesta perspectiva, Osmundo Pinho, ao realizar etnografia em diferentes espaços culturais de Salvador, percebe que a emersão da figura do *Brau*, “um homem jovem, quase sempre negro, vestido de forma ‘aberrante’, com modos e gestos agressivos e de difícil classificação no padrão tradicional das etiquetas raciais na Bahia” (PINHO, 2005, p.130) está situado, ainda nas palavras do autor, “diante das tensões de gênero e de raça”. Para o autor, a figura de *Brau* traz em si a contradição de incorporar parte de uma retórica racista, a performance de virilidade e brutalidade, mas também elementos de afirmação, isto é, um visual (penteados, roupa e acessórios) inspirado na estética do funk e *soul* americano da década de 1970, como parte de um processo mais amplo de “reafricanização” da cultura e política em Salvador. Este personagem das ruas de Salvador é quadro de um “momento específico das lutas políticas pela representação em torno da raça, do gênero, do corpo e da ‘cultura’ em Salvador” (PINHO, 2005, p. 140), em que o corpo se torna um discurso das diferenças. O *Brau* é flagrante, pois o corpo negro, como o dele, não passa “desapercebido”, mesmo em Salvador onde os negros são “maioria”.

As notas etnográficas sobre o *Brau* me instigam a pensar sobre o porquê a estética foi e ainda é central nas estratégias dos sujeitos negros. Consoante com Nilma Lino Gomes (2008, p. 29) entendo que a estética negra é “inseparável do plano político, do econômico, da urbanização da cidade, dos processos de afirmação étnica e da percepção da diversidade”, pois ela informa identidade em meio a hierarquias. Regina Facchini (2008), por sua vez, nos mostra que “estilos, categorias de autoclassificação e identidades” também podem “operar” como categorias de diferenciação. Tais “operadores de diferença” não podem ser transportados para outros campos em que haja os mesmos marcadores de diferença, tampouco podem ser “sobrepostos” uns aos outros, ao contrário, eles devem ser “contextualmente interseccionados”.

Cabe perguntar o que os sujeitos negros designados pelo racismo, que assentam e alisam seus cabelos, no caso das mulheres negras, ou mantêm-se com a cabeça raspada, no caso dos homens negros, querem dizer quando descolorem, trançam, garfam e exibem seus cabelos? O que explica o sucesso do conjunto de iniciativas sobre as quais penso a cena preta LGBT de São Paulo? Tenho acordo com Gilberto Velho (1982, p.33), quando afirma que “a viabilidade política de um projeto social propriamente dita, dependerá de sua eficácia em mapear e dar

sentido às emoções e sentimentos individuais” — este seria um dos pilares para a insurgência e sustentação de alguns sujeitos políticos.

Na trilha destas produções teóricas, penso as diferenças de raça, gênero e sexualidade como categorias que se constroem mutuamente. Maria Elvira Diaz Benitez (2005), Regina Facchini (2008) e Isadora Lins França (2012), já citadas aqui, entre outros, dedicaram-se aos processos de produção de diferença envolvendo gênero, sexualidade, cor/raça e outros marcadores da diferença social, partindo de uma perspectiva que via na diferença uma “categoria analítica” (BRAH, 2006). Tais trabalhos informam algumas das discussões que pretendo mobilizar e contribuir na execução desta pesquisa.

Nesta perspectiva, a cena relatada é estruturada por atuações de pessoas que articulam suas próprias diferenças como forma de, a um só tempo, *politizar* as festas e propor *novos fazeres políticos*. Assim, penso tais diferenças, sobretudo raça, gênero e sexualidade, como categorias que se constroem mutuamente. Maria Elvira Diaz Benitez (2005), Regina Facchini (2008) e Isadora Lins França (2012), entre outros, dedicaram-se aos processos de produção de diferença envolvendo gênero, sexualidade, cor/raça e outros marcadores da diferença social, partindo de uma perspectiva que via na diferença uma “categoria analítica” (BRAH, 2006).

Em consonância com Adriana Piscitelli (2008), as diferenças surgem enquanto “categorias de articulação”, isto é, diferenças de raça, gênero, sexualidade, classe, geração, etnicidade e nacionalidade que podem ser entendidas por meio da noção de “Interseccionalidades”. Lanço mão da perspectiva que se insere em uma “vertente construcionista”, privilegiando diferenças como uma categoria que não se resume a uma análise de “eixos de opressão” (PISCITELLI, 2008, p. 270) ou a uma “simples junção de duas ou mais entidades discretas”, mas como um “movimento transformador de configurações relacionais” (BRAH, 2006, p. 353).

Diferenças, aqui, surgem não como “variáveis independentes” e, sim, como “inscritas” umas dentro das outras, ao mesmo tempo constituídas e constitutivas umas das outras (BRAH, 2006, p. 351), tal como Anne McClintock quando argumenta que “raça, gênero e classe não são distintos reinos de experiência, que existem em esplêndido isolamento entre si; nem podem ser simplesmente encaixados retrospectivamente como peças de um Lego” (2010, p.19).

Vale observar que tal perspectiva do quadro teórico das Interseccionalidades, além de se constituir refutando a sobreposição de uma diferença sobre a outra, também refuta a ideia de essência. Brah (2006) aponta que as diferenças são contingentes e devem ser contextualizadas e historicizadas, pois mesmo as diferenças “enquanto identidades” nunca são plenamente

constituídas; ao contrário, as diferenças se formam nas práticas discursivas (HALL, 2000; BRAH, 2006). Embora as identidades coletivas estejam ligadas a “experiências históricas coletivas”, elas não são reflexos diretos da “experiência cotidiana”, e não podem ser confundidas com uma junção de “experiências individuais”, mas, sim, entendidas como “experiências comuns em torno de eixos específicos de diferenciação” (BRAH, 2006. p. 372).

Na mesma direção, Stuart Hall (2000) pensa como se dá o processo de “identificação” e a “pertinência ou não” de “identidade” como categoria relevante. Para o autor, a identificação funciona como uma “suturação” ou “articulação” que nunca alcança uma “totalidade”: tal “desestabilização” acontece, ou seja, o processo de identificação ocorre no interior das diferenças, produzindo os “efeitos de fronteira” — discursos que formam o “exterior que constitui” a própria diferença e “a sua margem, seus excessos e algo mais” (HALL, 2000, pp. 106-110).

À vista desse debate, conduzo uma pesquisa marcada por fios condutores que revelam um olhar para a produção da diferença, no que as dimensões de raça e sexualidade, nos seus entrecruzamentos, ocupam um papel central. Tais entrecruzamentos se dão a partir de diferentes práticas discursivas e em diferentes escalas, em que a produção de pretitudes é também um emaranhado de referências em constante diálogo com produções culturais e experiências de resistências afro-diaspóricas.

Interessa-me compreender como as categorias, classificações e identidades são produzidas, operadas e entrecruzadas, a partir de dois coletivos com atuações e projetos diferentes, com objetivo de iluminar a cena preta LGBT na cidade de São Paulo, suas relações com outros atores sociais e a dinâmica que interconecta festa, corpo, afeto, movimento e diferença.

CAPÍTULO I | A EMERGÊNCIA DE UMA CENA PRETA LGBT EM SÃO PAULO

A década de 2010 foi palco da instabilidade na política institucional, do acirramento das posições políticas e de ocupações das ruas e praças. Das lutas contra o aumento das tarifas do transporte público e por ampliação de direitos em 2013, às marchas por direitos à cidade, pelo orgulho LGBT, contra o racismo e o genocídio do povo negro até andanças contra a Copa do Mundo, pela democracia e contra o golpe que depôs a primeira presidenta eleita, o que se viu foi uma mobilização política intensa, que muitas vezes tomavam direção inesperada. É nesse ambiente de forte turbulência que *travestis*, *sapatões* e *bichas*, em sua maioria jovens negros entre 16 e 30 anos, começavam a organizar festas a partir de coletividades com atuações tanto nos movimentos sociais quanto na cena cultural de São Paulo. Naquele momento, nascia uma vibrante cena preta LGBT com uma estética permeada por estilos despojados, coloridos e de afirmação racial, presentes nos discursos dos sujeitos e dos coletivos, destacando-se progressivamente na mídia, nas redes sociais, nos circuitos de arte e cultura e nos círculos de debate entre pessoas negras. Nas festas da cena, “ferver”, “celebrar”, “viver”, “amar” e “empoderar-se” surgiam não apenas como palavras de ordem, mas como verbos conjugados cotidianamente, deslocando convenções de gênero e sexualidade e como contrarresposta ao racismo, à LGBTfobia e às desigualdades. As festas emergiam como ambientes centrais a uma cena cujo projeto de mundo anseia e prefigura o fim a “todas as opressões” (CARMO, 2019; ZANOLLI, 2020).

Meu percurso por esta cena começa a partir dos lugares que eu costumava circular, das minhas interações em grupos das redes sociais e das minhas próprias andanças pelas festas do centro de São Paulo. Também surge do meu interesse pelos debates sobre a vivência de pessoas negras LGBT. Diversão, fruição de desejos e a construção de atividades em espaços politicamente engajados se complementavam perfeitamente nos meus círculos de amizades. Entro na universidade em 2014 e já no fim do primeiro ano, começo a me dedicar a temas que envolviam raça, gênero e, sexualidades, passando de estudos bibliográficos a uma pesquisa sobre as festas negras e LGBT que, naquele tempo, eram uma novidade. No período que separa meu ingresso na universidade em 2014 até o ano de 2021, quando essa dissertação é escrita, as cotas raciais foram implementadas na Unicamp, na pós-graduação e depois na graduação, transformando o perfil dos corpos que habitavam a própria universidade. A implementação das cotas fez parte de um movimento mais geral, de reconhecimento de intelectuais negras e negros no espaço universitário e fora dele. A presente pesquisa de mestrado, sobre a relação entre

estética, corpo e ativismo na cena preta LGBT, é também inspirada por esses processos, os quais acompanhei de perto.

Em meio a todas essas experiências, a princípio era difícil mensurar a importância das primeiras iniciativas voltadas para negras e negros LGBT e dos seus impactos na forma de se fazer política. Olhando mais detidamente para as transformações nos universos criativos das pessoas negras LGBT em São Paulo, eu e minha orientadora cruzamos nossas pesquisas etnográficas em ambientes frequentados por sujeitos negros LGBT+ na cidade de São Paulo, em dois momentos históricos distintos (FRANÇA, RIBEIRO, 2020). Sem propor linearidades, rupturas ou continuidades históricas, colocamos em perspectiva parte dos trabalhos de campo realizados entre 2007 e 2009 por França (2012) no Samba do Caê— lugar que se anunciava como um “*samba da GLS*” e era frequentado majoritariamente por *bichas pretas* de camadas populares— com os trabalhos de campo realizados por mim entre 2015 e 2018, sobre as primeiras experiências da cena preta LGBT de São Paulo, tema deste capítulo. O período analisado por Isadora foi marcado por um ciclo de conquistas de direitos como o casamento entre pessoas do mesmo sexo e pela construção de um sujeito político LGBT¹⁷, pelas políticas voltadas para raça, como o Estatuto da Igualdade Racial (2010)¹⁸, e um intenso debate sobre as políticas de ação afirmativa nas universidades e no funcionalismo público. Contrastando com esse período, o contexto de emergência das primeiras iniciativas analisadas por mim surge em paralelo a uma ascensão conservadora, marcada pelas investidas contra LGBT+ e a desestruturação de políticas relacionadas à diversidade sexual e de gênero, sob o rótulo da “ideologia de gênero”¹⁹.

Trata-se de dois momentos históricos que colocam diferentes possibilidades de atuação política e resistência para estas experiências que, apesar de suas singularidades, se aproximam pela centralidade do cruzamento das diferenças de raça, gênero e sexualidade na constituição de lugares de encontro, de afirmação estética e de constituição de si. Enquanto a primeira década dos anos 2000 tinha como horizonte os direitos sociais, a segunda década assiste o recrudescimento do autoritarismo e da violência de Estado contra sujeitos pobres e negros, acompanhados do discurso da “democracia racial” e do desmonte de políticas pela igualdade racial. É nas fendas de uma conjuntura agudizada pela descrença na política e na institucionalidade que as ideias de negritude, empoderamento e autonomia tornaram-se cada

¹⁷ Ver Facchini, 2008; França, 2012; Aguião, 2014.

¹⁸ Lei especial Nº 12.288, promulgada no dia 20 de julho de 2010 pela Presidência da República, dispõe sobre um conjunto de princípios jurídicos cujos objetivos são coibir a discriminação racial e efetivar a igualdade de oportunidades à população negra.

¹⁹ Ver Viveros Vigoya e Rondon, 2017; também Corrêa, 2018.

vez mais presentes nos vocabulários dos jovens, engajando-os politicamente dentro e fora das arenas convencionais da política, abrindo espaço para formas de ativismos intrinsecamente ligados às artes e a um caráter lúdico, característicos da cena preta LGBT.

As transformações nas formas de atuação política também foram tematizadas por um amplo conjunto de pesquisas nas ciências sociais, nos últimos anos. As pesquisadoras Flávia Rios e Regimeire Maciel (2018) debruçaram-se sobre as relações, transformações e coexistências de diferentes gerações de feministas negras. Na tese de doutorado de Carla Gomes (2018) há uma análise fina sobre as diferenças nas coreografias de protesto na Marcha das Vadias no Rio de Janeiro, onde um “enquadramento de transgressão” contrasta e se sobrepõe a um “enquadramento vitimário”, outrora predominante em boa parte dos movimentos contra violência de gênero, informando o centramento do corpo e da emoção como instrumentos da luta política. Já as autoras Regina Facchini, Íris do Carmo e Stephanie Lima (2020) desvelam as mudanças de enquadramentos em movimentos sociais brasileiros, a partir de um panorama analítico acerca dos movimentos LGBTI, negros e feministas, em especial no período pós-2010, apontando para processos de mudanças que deram fôlego aos novos vocabulários, categorias e enquadramentos nestes movimentos.

Assim, a emergência da cena observada aqui está intensamente conectada às transformações nos movimentos sociais, não apenas pelas articulações entre raça, gênero e sexualidade, mas, sobretudo, pela politização mais aberta de iniciativas festivas voltadas para sujeitos negros LGBT. Também neste sentido, a literatura sobre os movimentos sociais discutida até aqui indica que os ativismos são cada vez mais marcados pela linguagem da experiência dos sujeitos e dos seus pertencimentos múltiplos e produzem renovados engajamentos. Nesse contexto, vemos emergir uma cena preta LGBT. Muito mais que um espaço particular, há um conjunto de iniciativas que navegam pelo ativismo e pelo mercado, que são marcadas pela diversidade de propostas e que têm, em certa medida, reenquadrado a maneira como raça e diversidade sexual e de gênero são conjugadas no Brasil. Nas seções que se seguem, discuto a emergência desta cena a partir da atuação dos movimentos sociais e da constituição de festas de rua, espaços virtuais, festivais de cultura, exposição de arte e de variadas iniciativas voltadas a uma “experiência negra e LGBT”. Para isso, remonto a construção da primeira festa anunciadamente antirracista, feminista e voltada para um público negros e LGBT em São Paulo e discuto brevemente os debates sobre estética e política na chamada “Geração Tombamento”, como também a profusão de outras iniciativas da cena.

Don't touch my hair: “uma festa que fez escola”

a-) Uma festa do e pelo movimento

Nasceu uma nova festa em São Paulo. Uma festa organizada por mulheres, em sua maioria negras e bissexuais, com foco num público LGBT e negros. Batizada como *Don't touch my hair*²⁰, esta festa tinha o duplo objetivo de angariar verba para um evento de feminismo e criar um espaço seguro onde pessoas trans, negras, LGBT, gordas pudessem se sentir bem. Era uma festa que “fazia recortes”, em outras palavras, uma iniciativa cultural que levava em conta as diferenças e desigualdades de raça, gênero, sexualidade, classe e corpo.

Tal como apontei na seção anterior, o contexto de emergência desta cena foi marcado por transformações nos movimentos sociais e pelo ascenso de determinados debates e bandeiras de luta, principalmente pela popularização de um conjunto de conceitos e discussões relacionados aos feminismos e aos movimentos negros. A partir da década de 2010, a internet se tornou um lócus privilegiado de polêmicas envolvendo essas referências. As ideias de *solidão da mulher negra*²¹, *colorismo*²², *palmitagem*²³ e *lugar de fala*²⁴, para citar alguns exemplos, estavam em alta naquele momento, provocando discussões acaloradas. Outro debate fundamental esteve relacionado a uma certa polarização entre feministas que se diziam

²⁰ “Não toque no meu cabelo”, numa tradução livre.

²¹ Um conjunto de discussões sobre o lugar das mulheres negras na sociedade, mais especificamente no que diz respeito a preterimento e afetividade. Estas discussões falam sobre hiper sexualização do corpo negro, pouca representação na mídia e desvantagens na constituição de relações amorosas. Parte dos conflitos neste tema diz respeito ao caráter “heterossexual” desta discussão.

²² Inicialmente, o *colorismo* foi um conceito cunhado por intelectuais negras no campo de debates do feminismo negro norte-americano. A discussão fala sobre diferenças de experiências entre pessoas negras com base na gradação de sua cor e prevalências de certas características corporais atribuídas à população negra. No Brasil, sobretudo nas redes sociais, este debate era partilhado tanto por pessoas que defendiam este termo para designar desigualdades e por alguns, para apontar diferentes níveis de autoridade baseados no quão prevalente eram os traços corporais dos indivíduos, principalmente a cor de pele. Os termos *retinto*, *pouca tinta*, *pele clara*, *pardo* e outros tantos são termos raciais presentes neste debate. A ideia de *afroconveniência*, isto é, de pessoas que se utilizavam de suas características para circular entre lugares sociais de raça também era usado como categoria de acusação. Há também uma série de pessoas refletindo sobre tais diferenças à luz da realidade demográfica brasileira e dos impactos do racismo e das políticas de miscigenação no período do pós-abolição.

²³ Termo pejorativo utilizado para apontar uma preferência de pessoas negras por pessoas brancas, sobretudo de homens negros por mulheres brancas. Este debate se relaciona com o debate sobre *a solidão da mulher negra*, pela perspectiva de que homens negros preferem mulheres brancas para amar e casar e mulheres negras para se relacionar sexualmente. Este tema é permeado por uma série de tensões e embates doloridos que, em última instância, envolve a constatação de desigualdades e desvantagens, mas também uma imaginação racialista do que deveriam ser os relacionamentos.

²⁴ Ideia que ecoa com força nos debates nas redes sociais; é geralmente utilizada para conferir ou sustar “autoridade” ou possibilidade de fala das pessoas por uma “ausência” de vivência e experiência em determinados temas. Também é utilizada para pensar diferenças nas possibilidades de fala e de “ser escutado” quando se está em posições subalternas, neste sentido o “protagonismo de quem fala” surge como uma forte reivindicação. Há diferentes usos destas ideias nos embates políticos travados nos lugares de socialização, sobretudo nas redes sociais. Sobre a trajetória, certos usos e explanações sobre como o *Lugar de fala* surge nas proposições político-teóricas do feminismo negro (RIBEIRO, 2019).

interseccionais em oposição a feministas radicais. Parte destes debates foram fruto da popularização de temas e de uma onda de traduções e discussões em que os blogs de ativistas e as redes sociais tiveram um papel fundamental.

O desejo de proporcionar espaços de discussão e de movimentação de pautas relacionadas aos feminismos e ao combate às opressões foi o motor para a formação do grupo que organizou a festa *Don't touch my hair*. Cerca de dez mulheres²⁵, a maioria delas *negras* e *LGBT*, se mobilizaram para pensar possibilidades de formação política capaz de qualificar muito dos debates que acreditavam estar sendo travados de modo equivocado. Inicialmente, tratava-se de um grupo de amigas que se encontravam casualmente para beber e conversar em lugares da cidade. Eis que, no início de 2015, nas escadarias da Praça Roosevelt, no centro de São Paulo, uma das pessoas sugere a organização de um espaço de formação. Assim, elas começaram uma jornada de reuniões para organizar o 1º Encontro de Feminismo Interseccional de São Paulo, também chamado de Acampamento de Feminismo Interseccional ou simplesmente “Acampa”. Prezando pela autonomia, este grupo resolveu criar uma festa onde a íntegra do dinheiro fosse destinada para custear o Acampa. Assim, a festa *Don't touch my hair* nasce como uma advertência, “não encoste no meu cabelo”²⁶, num período em que os debates sobre corpo e cabelo tinham um espaço grande nesse cenário, seja em desagravo à “exotização” e menosprezo a cabelos crespos, seja a partir de uma proliferação de saberes relacionados ao cuidado e valorização do corpo e do cabelo da população negra.

Não se tratava apenas de “politizar o fervor”, mas, sim, de reconhecer a política como parte do cotidiano daquele conjunto de sujeitos subalternizados. Desta forma, o êxito da primeira experiência, tema da próxima seção, foi fundamental para a continuidade das ações do

²⁵ É importante sublinhar que ao menos dois sujeitos deste grupo passaram por um processo de transição de gênero, posteriormente às suas ações. Hoje se reivindicam como homens trans, mas à época se reconheciam como mulheres. Neste sentido, refiro-me a este grupo como um “grupo de mulheres” apontando tão somente para aquele contexto circunscrito. Não se trata de deslegitimar o modo como estes sujeitos se identificam, mas apenas de descrever a experiência daquele grupo.

²⁶ Há diferentes narrativas sobre a escolha do nome da festa. Em entrevista, Jéssica Ipólito apontou que uma das referências teria sido o videoclipe da canção “*Whip my hair*” de Willow Smith, o que também explicaria a ideia da batalha de tranças da festa. Neste clipe, a cantora negra Willow Smith, uma criança de cerca de 10 anos à época do lançamento do clipe, surge vestida com um colete azul, calças laranjas, botas estampadas com listras horizontais preta e branca, usando vários colares dourados, braceletes e unhas coloridas, e com seu cabelo preto trançado, sendo que uma das tranças estava em formato de coração no topo de sua cabeça. Carregando um rádio em formato de maleta bastante colorida, ela entra no que parece um refeitório branco onde cerca de 20 pessoas utilizando um uniforme igualmente brancos estão sentados de frente para mesas. A cantora solta seus cabelos. Enquanto canta frases sobre autonomia e coragem de ser o que se quer, de vestir o que se quer, a cantora gira sua cabeça de modo a balançar suas longas tranças. A partir dos movimentos do cabelo chicoteando o ar de modo circular, a ponta de suas tranças arremessa tintas que dá vida às pessoas e ao ambiente, colorindo as paredes do ambiente e roupa das pessoas. Ao ganhar cor, as pessoas saem de suas posições disciplinadas e começam a cantar junto a cantora, batendo suas tranças também. Este vídeo clipe está disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=bmaErg4FUAc>>. Último acesso em 20 de dezembro de 2020.

grupo de feministas que organizou a festa, como também para outras tantas experiências que tomaram a *Don't touch my hair* como inspiração.

b-) A primeira festa

Por cerca de duas semanas ouvíamos os burburinhos do anúncio da festa nas redes sociais. As informações sobre como seria o evento e quais seriam as atrações eram anunciados a conta-gotas pela organização. No dia 16 de junho de 2015, com quase um mês de antecedência, o evento da festa foi lançado no Facebook, pelo perfil de Patrícia Gonçalves, uma das organizadoras, com o título “*DONT TOUCH MY HAIR @ “Porão da Sanfran”*”²⁷.

As redes sociais e os blogs tiveram um papel bastante importante para a divulgação desta primeira festa. Tal como consta na imagem de divulgação da primeira edição, a festa contou com dois anfitriões com grande visibilidade nas redes sociais justamente por serem escritores em blogs que tematizavam sexualidade, negritude e experiência, eram eles: Jéssica Ipólito, uma das organizadoras do evento e escritora-criadora do blog “Gorda e Sapatão”²⁸, um blog criado em 2013 com reflexões sobre lesbianidade, racismo, corpo e feminismos; e Ezio Rosa, à época escritor do blog “Bicha Nagô”²⁹, espaço permeado por reflexões sobre a experiência de ser uma *bicha preta* enfrentando o racismo, em um meio LGBT branco, e a homofobia, no convívio de pessoas negras.

Embora a primeira edição tenha sido organizada por um grupo em torno de 10 mulheres feministas interseccionais, a mobilização de redes de pessoas a partir da pluralidade de inserções daquelas mulheres foi fundamental para que o evento acontecesse. A começar de

²⁷ Este evento é de acesso público, tal como suas informações. Mais detalhes estão disponíveis em: <https://www.facebook.com/events/851351691612595/?active_tab=about>. Último acesso em 20 de dezembro de 2020.

²⁸ Jéssica Ipólito foi uma interlocutora chave para esta dissertação, sobretudo no que diz respeito à *Don't touch my hair*. Após a experiência desta festa e do Acampamento de Feminismo Interseccional, ela seguiu para Salvador, para iniciar um curso de graduação em gênero e sexualidade na UFBA. Neste momento passou a se dedicar à Articulação de Jovens Negras Feministas. Jéssica descreve em seu blog que “*só queria um lugar para publicar minhas inquietações que andavam caladas, mas que nunca deixaram de ser latentes, por isso fiz do blog um espaço íntimo e solidário para as mulheres, sobretudo as negras gordas e lésbicas*”. Este blog está disponível no sítio: <<https://gordaesapatao.com.br/>>. Último acesso em 20 de dezembro de 2020.

²⁹ Bicha nagô foi um blog ativo na plataforma do Tumblr a partir de 2014. Os assuntos principais eram textos sobre racismo, sexismo, homofobia, expectativas sobre o corpo negro e afetividade a partir da experiência de Ezio Rosa, uma bicha preta de Minas Gerais que é dançarino, produtor cultural e transgênero. O blog também tinha uma seção chamada “de bixa pra bixa”, onde outros sujeitos poderiam publicar textos. Esta experiência foi muito importante para dar contornos a uma certa experiência de sujeitos posicionados nas encruzilhadas do racismo e da homofobia, oferecendo uma perspectiva de partilhamento, de um sujeito coletivo mesmo. Em 2015 organizou-se o “Rolezinho das bichas nagô”, uma roda de conversa na zona leste de São Paulo. Com o passar dos anos, Ezio passou a se dedicar cada vez mais a outras pautas, com destaque para assuntos que envolve o HIV, e entre 23 a 27 de março organizou um grande evento chamado “Festival Bixanagô”, com diversas rodas de conversas e shows. A partir de 2019, Ezio tem investido na criação de conteúdos com o seu canal “bixanagô” na plataforma de vídeos Youtube.

contatos próximos às organizadoras, como a rapper Luana Hansen, uma das DJ da festa e que não só trouxe uma experiência na produção de eventos culturais, como também ampliou as redes com outras artistas. A própria escolha do “Porão da Sanfran” não foi por acaso. Maia Aguilera, uma das organizadoras da festa, era estudante do curso de direito na USP e articulou o uso do centro acadêmico tanto para as reuniões formativas quanto para as reuniões de organização do I Acampamento de Feminismo Interseccional e das edições da festa.

A imagem de divulgação trazia a imagem de uma mulher negra gorda com um vestido estampado e um cabelo trançado na cor azul. A cabeça levemente curvada para cima e o cabelo suspenso no ar davam uma impressão de movimento. À esquerda, na parte superior, a informação sobre os anfitriões, mais abaixo a descrição sobre os artistas responsáveis pelas músicas “para rebolar a bunda”. À direita, informam a apresentação e, imediatamente abaixo, informações sobre o endereço da festa. Utilizando duas fontes, uma amarela e outra de cor metalizada, o nome *Don't touch my hair* está posicionado na parte de baixo da imagem e à direita, sobre o braço direito da mulher, e o fundo da imagem está na cor roxa. Vale notar que esta foi uma primeira imagem. Nos folders seguintes deste mesmo evento acrescentaram um ícone escrito “18 anos”, informando a idade mínima para participar da festa, e anunciaram a apresentação apenas de Tássia Reis, já que a parceria com a blogueira Magá Moura acabou não se concretizando.

Figura 1- Divulgação da primeira edição da festa *Don't touch my hair*



Fonte: página da festa no Facebook

O primeiro *fervo* ocorreu na noite de 11 de julho de 2015. Um sábado de clima agradável. Após uma longa jornada entre ônibus e metrô, três amigos e eu chegamos ao centro velho de São Paulo. Seguíamos para a festa cujo local era o “Porão da Sanfran”, como é popularmente conhecido o Centro Acadêmico XI de Agosto dos estudantes da Faculdade de Direito da USP, localizado no Largo São Francisco. Dezenas de pessoas negras cantavam e

conversavam animadas durante o percurso, a pé, de cerca de 10 minutos, entre a estação do metrô na Praça da Sé e o local do evento. Boa parte dos sujeitos trajavam roupas coloridas e com diferentes estamparias, acompanhando o uso de turbantes e de uma infinidade de penteados, majoritariamente cabelos crespos muito volumosos ou trançados com diferentes materiais—recorrentemente fibras sintéticas, como o “jumbo”, que tem um aspecto parecido com cabelo natural, ou “kanecalon”, como são conhecidos os fios brilhosos e com cores muito chamativas; as fibras de lã ou de linhas de crochês também estavam em alta entre os cabelos trançados.

Ainda eram dez horas da noite quando chegamos ao evento, e cerca de 400 pessoas já aguardavam pela festa. Uma longa fila se estendia do portão do “Porão da Sanfran”, na rua Riachuelo, na parte de trás do edifício, e dobrava o quarteirão do Largo São Francisco, alcançando a entrada principal do prédio da Faculdade de Direito. São ruas que conformam o chamado “Centro Antigo” da cidade de São Paulo, que testemunharam o nascimento e a expansão da metrópole. A escolha da faculdade de direito da Universidade de São Paulo, a “Sanfran”, também invocava de certo modo a tradição daquele espaço, historicamente habitado pelas elites masculinas e brancas da cidade, e que começa apenas a se transformar. Que esse lugar tenha sido um marco de nascimento de uma cena preta LGBT, é de se pensar. De certo modo, isso significava o enfrentamento de hierarquias sociais enraizadas no próprio espaço da cidade e o desejo de ocupar espaços vedados aos corpos negros e LGBT. Trata-se de uma política que atua na ocupação dos espaços pelos próprios corpos (BUTLER, 2018), assim como o racismo também determina fronteiras que delimitam espaços e corpos (AHMED, 2002).

Talvez também por isso, todos estávamos em êxtase à espera da abertura dos portões da festa e observando a chegada dos artistas convidados, como também a presença de pessoas com visibilidade nos movimentos sociais, na cena cultural e em certos debates nas redes sociais. Enquanto alguns sujeitos sacavam seus celulares de dentro das pochetes³⁰ para avisar seus amigos sobre a imensa fila ou para tirar fotos e gravar vídeos, outros tantos se abraçavam, cantavam e dançavam. As conversas giravam em torno de especulações sobre as atrações da noite, sobre *tretas*— isto é, desavenças, nas redes sociais³¹— ou comentários, em geral elogiosos, sobre o visual das pessoas à nossa volta. Um grupo de meninas cantava muito

³⁰ Pequena bolsa com zíperes e uma única alça que forma uma espécie de cinto; Em geral meus interlocutores a utilizam atravessada no corpo, isto é, com a alça na diagonal de modo que a bolsa fique posicionada na região do tórax ou presa à cintura. Este é um dos itens mais utilizados em campo e compõe estilos entendidos como despojados.

³¹ Em um contexto semelhante, Falcão (2018) analisou as *tretas* em um grupo de interação entre sujeitos LGBT numa rede social. Em sua análise, as *tretas* são constitutivas da própria dinâmica dos próprios movimentos.

animado “*vai não se apegue, vem com as sapas black*”. Aquele momento parecia bastante novo. Ainda que nos encontrássemos em outras festas, em debates na internet e em diferentes espaços pela cidade, tratava-se de uma festa anunciadamente negra e LGBT e as pessoas estavam ansiosas para vivenciá-la.

Eis que, por volta de onze e meia da noite, após quase uma hora e meia de espera, os portões foram abertos. Porém, chegamos no portão de entrada por volta de meia noite, enquanto outras tantas pessoas ficaram na fila, madrugada adentro. Àquela altura, grande parcela das pessoas já tinha esvaziado as garrafas de vinho, cerveja, e catuaba que elas mesmas foram consumindo durante a espera na fila, além das bebidas de pessoas que não puderam levá-las para o interior do evento e as repassavam para as que estavam na fila. Lá dentro, nossos sentidos eram preenchidos pelo calor da lotação, que fazia do suor um componente intrínseco àquela experiência, a ponto de algumas pessoas retirarem parte de suas peças de roupa, e excitação pelas luzes que coloriam os corpos e o volume das músicas nas alturas. Essa mistura era um convite irrecusável para beber e dançar.

À primeira vista, o formato da festa era bastante comum, desde o pagamento em dinheiro, a presença de seguranças, a colocação de pulseiras de identificação em cor verde neon, o bar posicionado próximo à entrada e a mesa de som ao lado do palco, até uma certa disposição dos sujeitos, isto é, os mais tímidos e os que queriam conversar concentrando-se no fundo do salão, e os sujeitos que estavam dançando preferindo a pista; ou aqueles que queriam realmente ser vistos estavam o mais próximos possível do palco, em determinados momentos, em cima do palco e pendurados nos batentes das grandes janelas laterais. Todavia, a proposta da festa atravessava estes pontos aparentemente comuns: as seguranças, a equipe que organizava o bar e a entrada da festa, as artistas convidadas, boa parte das pessoas comandando as picapes de som e parte expressiva do público eram mulheres negras. A maioria do público eram mulheres *sapatões* e *bissexuais*. Também havia uma presença grande de *bichas pretas* e pessoas trans e, deste último grupo, uma parcela considerável de pessoas eram brancas. Os dois banheiros com entradas opostas, à esquerda e à direita do palco, funcionavam sem divisões de gênero. Além disso, o valor do ingresso e das bebidas eram mais baixos se comparados com os valores praticados em outras festas do centro da cidade.

Reforçar o projeto político daquele encontro era parte inseparável do espetáculo. As músicas, as falas e os estilos dos sujeitos compunham uma estética que falava por si em alto e bom som, revelando-se plena de intencionalidade. “*Respeita as manas, respeita as minas, respeita as monas*” e, por fim, “*respeita os manos*” foi um dos muitos discursos pronunciados pelas organizadoras. Uma das lembranças mais vivas daquela primeira festa era justamente da

cantora Tássia Reis, apresentadora daquela edição, dançando e cantando no microfone “*Don’t touch!*”, de forma que o público respondia enfaticamente “*my hair*”.

O ponto alto da noite foi a “*batalha de tranças*”³². A partir de uma disputa livre, as pessoas que desejassem subiam ao palco e, uma a uma, balançavam a cabeça de modo a fazer suas tranças girarem. Cada apresentação durou cerca de um a dois minutos. O público escolhia quem teve o melhor desempenho aos gritos. Tássia Reis pedia para cada uma das competidoras dizer o nome e o bairro de origem. Cerca de quinze pessoas participaram da disputa, sendo a maioria das participantes mulheres. Algumas delas faziam questão de se dizer *sapatão* no momento da apresentação. O público ovacionava as mulheres negras gordas que entravam na disputa, sobretudo aquelas que se anunciavam solteiras. Após uma série de decisões do público, Renata Prado, uma dançarina de funk, que mais tarde seria uma das integrantes de outra festa preta e LGBT, a Batekoo, foi a vencedora da batalha. A mesma batalha aconteceu nas três edições seguintes e o prêmio variou entre bebida alcoólica e uma sessão de colação de tranças em um salão de beleza.

Além de Tássia Reis, na apresentação, a festa contou com a participação de outras artistas. Xênia França, vocalista da banda Aláfia à época, cantou algumas canções inspiradas na sonoridade de rimos da Bahia. A DJ Luana Hansen apresentou um conjunto de canções de divas do R&B como Aretha Franklin, Lauryn Hill e Eriqah Badu sampleadas com sons eletrônicos e transições de hip-hop; ela também apresentou sua composição “By Sampa”, uma “versão paulistana” de “*Empire state of mind*”, canção de Jay Z e Alicia Keys sobre Nova York. Jéssica Tauane, criadora de um famoso canal do Youtube sobre o universo LGBT, o Canal das Bee, comandou as picapes trazendo uma seleção de *hits* de funk carioca e músicas pop. Eric Dos Palmares fez todo mundo suar com sua discotecagem dedicada ao *dancehall* jamaicano, também conhecido como *ragga*. Finalizando a festa, Jamile e Regiane, duas integrantes da organização, apresentaram canções de funk, pop e axé que marcaram as décadas de 1990 e a primeira década dos anos 2000.

A noite transcorreu num clima de muitos flertes, beijos e *sarrações*, quando as pessoas dançam de modo a roçar seus corpos uns nos outros. Como meus amigos e eu imaginávamos, muita gente não conseguiu entrar na festa, pois o espaço era demasiadamente pequeno para a multidão que se acumulava nas filas, horas antes da abertura dos portões. Mesmo assim, a festa foi um sucesso e por volta das seis horas da manhã, as organizadoras da festa respiravam mais

³² Este momento também foi anunciado como “*Batalha de Box Braids*”, uma tradução do termo para o inglês. A “Batalha de Tranças” ou o “bate-trança” se assemelha enormemente à prática do “bate-cabelo”, comum nas performances das *dragqueens*, descritas na etnografia de Rubens Mascarenhas Neto (2020).

tranquilamente, algumas delas dançando junto ao público que resistia à última sessão de canções anunciada no evento como “*trasheiras nostálgicas*”. Finalmente, a festa encerrava seu primeiro expediente por volta das sete horas da manhã do domingo. De acordo com a produção, a festa conseguiu “*colocar 800 pessoas para dentro*” no decorrer da noite³³.

Nos dias que se seguiram surgiam muitas publicações na página do evento no Facebook, de depoimentos elogiosos a registros fotográficos e em vídeo daquela primeira festa. Jéssica Ipólito, uma das organizadoras, publicou uma mensagem no evento da festa nas redes sociais reunindo comentários sobre a primeira festa. Reproduzo, abaixo, parte do texto que acompanhou a publicação:

“(...) Tava todo mundo na mesma vibe, querendo balançar a bunda até o chão do início ao fim, encontrar as migue, dançar e dançar, beija nas boka lok, ver as crush y outras cositas... Sei lá, acho que estávamos todas/os precisando de uma festa assim (na humilde), né? com maioria preta e LGBTs, onde a gente não se sentisse destoante no role, como se uma festa não fosse pra gente tbm, vcs sabem como é se sentir assim em outros lugares... Que falta nos faz espaços realmente inclusivos, né gente?! Foda... Mas lembrando da festa, vendo os vídeos e fotos, lendo comentários agora, da aquele quentinho no peito de satisfação e agradecimento por ter conhecido todas as minas que participaram desse role... Sério. Que bom que fizemos juntas essa festa, que foi tudo resultado das nossas conversas, da nossa auto-organização e nossa vontade de fazer política junta. (pausa pra secar as lagrima ♡ hahaha) Só lembrar a vcs que tem ainda o 1º Encontro de feminismo interseccional de SP, o Acampa Intersecs! Porque feminismo tbm se faz em festa, interseccionando as bundas rebolantes na pista, gente! Não é só as bicha branca, as miga ryka e magra que pode ter espaço pra rebolar não, a gente TAMBÉM! E o nosso corpo rebolando é político também, mores. Se a gente não pode dançar, kerydos, essa revolução será chatíssima e não somos obrigadas néan...! O tombamento foi atualizado com sucesso!” (Jéssica Ipólito, transcrição do texto publicado no evento da festa no Facebook, 2015).

***c-) “Uma festa que a gente nunca foi”*: as últimas edições e o “Acampa feminista”**

As duas edições seguintes aconteceram de maneira bastante semelhante à primeira festa. Houve algumas variações no número de participantes e na lista de artistas convidados. Todavia, as festas continuaram bastante ligadas a datas e produções de grupos e/ou ativistas dos movimentos negros ou feministas. A expertise adquirida na primeira festa também foi decisiva para a produção das edições seguintes.

Um furto foi a grande aresta da primeira edição. Todas as organizadoras e artistas convidadas trabalharam de forma voluntária. Os ingressos e a venda de bebidas foram as fontes de lucro do evento, posto que o dinheiro foi recebido apenas em espécie, com ingressos a dez reais e as bebidas variando entre três e cinco reais. A equipe de cerca de 13

³³ Esta informação e uma pequena descrição sobre a festa estão presentes em uma publicação do site “Blogueiras Negras”, disponível em: <<http://www.blogueirasnegras.org/events/dont-touch-my-hair-a-festa/>>. Último acesso em 20 de dezembro de 2020.

organizadoras, incluindo duas pessoas do centro acadêmico que se juntaram à organização, no meio do processo de pensar como seria a festa, foi responsável por ficar nos caixas da festa. O dinheiro teria sido levado em diversos momentos da noite para um cofre, em uma sala reservada do Centro Acadêmico onde aconteceu a festa. No domingo, dia seguinte à festa, descobriu-se que o dinheiro tinha sido roubado. O objetivo da festa era reunir cerca de dez mil reais para a produção do Acampamento de Feminismo Interseccional, que acontecera no final de 2015. Mas, em uma estimativa parcial, aquela festa teria alcançado muito mais do que a meta inicial, cerca de 15 mil reais.

A desconfiança e frustração por causa do furto pesou enormemente na relação entre as organizadoras que estavam bastante estressadas umas com as outras. Havia suspeitas sobre uma pessoa, mas não era possível provar culpados ou requerer aquele dinheiro. Àquela altura os fundos para a construção do acampamento estavam zerados e era preciso tentar mais uma vez. Então no dia 22 de agosto de 2015 é realizada a segunda edição em comemoração do aniversário do Blogueiras negras³⁴. Esta edição contou com a apresentação de Isis Virgílio e das DJ Samantha Banks, Jup do Bairro, HotPente, Nênis Vieira e Maria Rita Casagrande do website Blogueiras Negras, e Jamille e Regiane.

Minhas interlocutoras falaram sobre esta edição ter sido “*mais complicada*” em comparação com a primeira, justamente por existir um clima de desconfiança. Para uma delas, a “*energia estava pesada e a gente acabou passando nosso estresse para o ambiente*”, se referindo a algumas brigas que aconteceram naquela segunda festa. Mas ainda assim, a festa aconteceu com um público consideravelmente grande e foi suficiente para arrecadar parte do dinheiro do Acampamento, como também para pagar dívidas da primeira festa, onde teriam quebrado um micro-ondas e uma caixa de som. A partir desta edição, o grupo já tinha organizado uma página no Facebook chamada “*Don't touch my hair- a festa*” e um website, fora do ar há alguns anos.

Aproveitando a narrativa de uma canção que fala sobre uma cantora que teria sido roubada por seu empresário e, depois de se reerguer, o cobrou pelo roubo, a festa realizou uma terceira edição com o título “*Don't Touch My Hair - 3ª edição: Bitch Better Have My Money*”, em referência à canção de Rihanna e ao furto da primeira edição. Além das informações básicas do evento, a imagem de divulgação da festa trouxe a imagem da cantora Rihanna com os braços erguidos e os dedos indicadores em riste, somando-se a uma feição de indignação.

³⁴ Portal destinado à publicação de textos de mulheres negras e afrodescendentes que teve início em março de 2012. Segundo a descrição do site, o projeto do “Blogueiras negras” tem como intuito “motivar” a criação de textos destas mulheres. Ver sobre em: <<http://www.blogueirasnegras.org>>. Último acesso em 20 de dezembro de 2020.

A cantora parece estar exaltada, em algum conflito; o fundo da imagem é uma cor verde musgo com imagens de cédulas de dinheiro. Na descrição do evento, elas publicizam o fato:

“A última DTMH foi um sucesso, mas é isso mesmo que vocês entenderam, e no sentido literal: nesta edição precisamos recuperar o \$. Fomos furtadas antes do Acampamento de Feminismo Interseccional (motivo pelo qual a festa começou). Para recuperar o preju e comemorar o sucesso do Acampa, mais uma edição bAFRO vai acontecer pra que tudo fique verdinho! ‘e eu não posso ralar a bunda no chão, não é minha revolução!’ Na nossa festa você pode tudo. But... Don’t Touch My Hair!” (transcrição do trecho do texto de divulgação da terceira edição, publicado no evento da festa no Facebook, 2015)³⁵

O dinheiro arrecadado na segunda e na terceira festa foi suficiente para a realização do I Acampamento de Feminismo Interseccional, que aconteceu entre os dias 19 e 20 de setembro de 2015, na quadra do Sindicato dos Bancários em São Paulo. A programação divulgada nas redes sociais anunciava um conjunto de atividades formativas desde uma “introdução ao pensamento feminista interseccional e o feminismo na América Latina” com exposição de Sueli Carneiro e de Djamila Ribeiro, debate sobre “mulheres indígenas no holofote do feminismo interseccional” por Yanet Aguilera e Luana Leite, uma discussão sobre “Perspectivas interseccionais da mulher trans e da travesti” com a presença das convidadas Hailey Kaas e Amanda Palha e, por fim, um debate de Regiane Silva, representante do Coletivo Audre Lorde e Cacau Rocha, do Coletivo Bi-Sides, sobre “lésbicas e bissexuais interseccionais”. O evento também teve participação de Amara Moira e um debate de Flávia Rios após a apresentação de um documentário sobre Lélia Gonzalez. Mais tarde, Flávia Rios e Regimeire Maciel (2018) publicaram um artigo pensando a experiências, aproximações e distanciamentos de três gerações de ativistas coexistentes, as “feministas mais tradicionais” do movimento de mulheres negras, e as “novas feministas” da articulação de Jovens Negras Feministas e as feministas interseccionais.

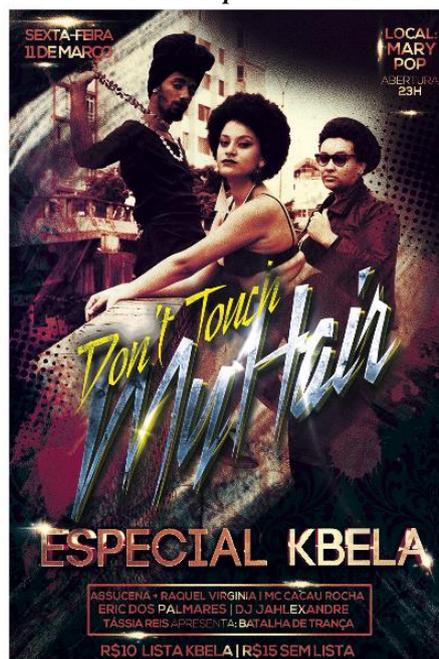
Após o acampamento, tanto o coletivo organizador como a festa se diluíram progressivamente em outras iniciativas. Rios, Perez e Ricoldi (2018) anotaram que o feminismo interseccional se constituía tanto como uma identidade política como uma prática ou princípio de atuação política. É a partir da constatação de que a ideia de entrecruzamentos de diferenças já estava presente nas obras de outras autoras, mesmo sem ser nomeada como um conceito tal como na teoria das Interseccionalidades, que parte das integrantes do grupo passam a se engajar em redes do feminismo negros, trazendo contribuições das pautas das mulheres lésbicas e bissexuais. Para minhas interlocutoras, o “Acampa” foi fundamental

³⁵ Descrição completa está disponível no sítio eletrônico: <<https://www.facebook.com/events/848205108633947/>>. Último acesso em 20 de dezembro de 2020.

como um espaço presencial com discussões e formação teórica sobre as práticas feministas a partir de uma perspectiva interseccional em um período repleto por conflitos e polêmicas nas redes sociais.

Ainda assim, as festas prosseguiram por mais algumas edições, mas em outros formatos e com um grupo organizador já desfalcado pela saída de integrantes que estavam empenhadas em outras agendas pessoais e profissionais. Assim, após uma participação na décima quarta edição da Feira Preta³⁶, em 13 de dezembro de 2015, a festa realizou uma quarta edição que também serviu de pré-lançamento do Filme “KBELA”³⁷, um filme “feito por mulheres negras”. Esta quarta edição ocorreu no dia 11 de março de 2016, na boate Mary Pop, no bairro da Santa Cecília. Tássia Reis foi a apresentadora, e a festa ainda contou com as artistas Assucena e Raquel Virginia, Mc Cacau Rocha, Eric dos Palmares e DJ JA Alexandre.

Figura 2- Folder de divulgação da "DTMH-Especial KBELA"



Fonte: Página da festa no Facebook

³⁶ Conforme o website do evento, a Feira Preta “é o maior evento de empreendedorismo e cultura negra da América Latina”. Anualmente, empresários negros com atuação em diferentes ramos de negócios se reúnem em um grande evento para exibirem seus produtos e marcas. Debruçando-se sobre o universo do consumo e do empreendedorismo negros, a antropóloga Gleicy Silva (2016) analisou com detalhe as imbricações entre mercado e política a partir de uma etnografia nos eventos da Feira Preta.

³⁷ Mais informações sobre a produção, ver em: <<http://of.org.br/noticias-analises/kbela-um-filme-feito-por-mulheres-negras/>>. Último acesso em 20 de dezembro de 2020.

No dia 7 de maio de 2016, realizaram uma edição na boate *The Sensation*, em parceria com a *Wine*, festa conhecida por ter mulheres DJ e por ser um espaço voltado para o *dancehall* jamaicano, ritmo que também é conhecido como *Ragga*, e ser comandada por mulheres negras. Na descrição deste evento, ressalta-se que a *Don't touch my hair* pretende “*fortalecer as minas*” da *Wine* justamente porque elas conhecem a desvalorização de iniciativas produzidas apenas por mulheres. Antes de apresentar as atrações— as DJ da *Wine*, a DJ Luana Hansen, o DJ Eric dos Palmares, a MC Linn da Quebrada e Jup do Bairro— elas terminam a descrição do convite dizendo que aquela edição seria uma amostra de que “*as mina fazem o corre, apresentando um outro conceito de festa, com espaços seguros pra gente rebolar nossa bunda até amanhecer*”. É importante aqui destacar uma série de iniciativas artísticas protagonizadas por mulheres, sobretudo no que diz respeito a universos tradicionalmente masculinos, como no caso dos eventos de *dancehall* ou mesmo na elaboração de festas LGBT, quase sempre protagonizadas por *homens gays*.

Se no começo de maio, a *Don't touch my hair* organizou a edição “*KBELA*”, focada no protagonismo das mulheres negras, no fim deste mês, mais exatamente no dia 27, organizou-se uma edição intitulada “*A parada vai ficar preta*”. Esta edição foi dedicada ao protagonismo negros no interior da luta LGBT, pois aquela semana antecedeu o evento da “*Parada do orgulho LGBT de São Paulo*”, que para além da ocupação das ruas, mobiliza uma grande programação dedicada ao Orgulho LGBT. Tal edição ocorreu na boate *The Sensation*, localizada na República, bairro da região central de São Paulo. Esta edição também foi uma das primeiras iniciativas que pensou a ausência de protagonismo negros na Parada³⁸.

Já no dia 6 de agosto, aconteceu uma edição especial em torno da programação da “*II Marcha do Orgulho Crespo*” que aconteceu no dia seguinte à festa, no dia 7 de agosto. Dentre as artistas convidadas apenas uma não havia participado de edições anteriores, a Badsista. O evento também ocorreu na boate *The Sensation* e, desta vez, anunciava que parte dos lucros seriam destinados à construção de um segundo Acampamento de Feminismo Interseccional. Desde 2015, estas marchas se tornaram cada vez mais comuns em grandes cidades como São Paulo, Rio de Janeiro, Salvador e Porto Alegre, para citar alguns exemplos.

A última edição da festa *Don't touch my hair* aconteceu no dia 9 de dezembro de 2016 com o nome “*Don't touch my hair especial Casa Survivor*”. Essa edição retornou para o

³⁸ A Parada serve como um signo para pensar regimes de visibilidade no interior da cena e do movimento LGBT, revelando hierarquias e desigualdades. Mais tarde, a Parada seria o mote para variadas ações do Coletivo Amem, conforme discutirei nos próximos capítulos.

“Porão da Sanfran” e teve como objetivo arrecadar dinheiro para ajudar a “Casa do Estudante”, um conjunto de dormitórios dos estudantes da Faculdade de Direito da USP, que estava com uma série de problemas estruturais, como quase dois meses sem energia elétrica. Esta foi a edição mais vazia, fato que acompanhou uma queda progressiva no número de participantes desde pelo menos a quarta edição. A coesão do grupo estava associada diretamente à atuação em prol das pautas do movimento de feministas interseccionais. Neste sentido, a desarticulação, os conflitos e o desengajamento de algumas membras do grupo afetaram decisivamente a organização das últimas edições da festa. Soma-se ao desengajamento do grupo uma proliferação de outros coletivos que organizavam festas com propostas bastante semelhantes, o que criou uma concorrência pelo público. Todavia, as experiências da *Don't touch my hair* foram importantes para a criação de uma série de festas negras e LGBT, festas lésbicas e de outras iniciativas festivas imbricadas com os ativismos.

“*A Don't touch é uma festa que a gente nunca foi*”. Esta frase foi também verbalizada por Jéssica Ipólito por duas vezes, em uma vídeo-reportagem especial da revista Trip³⁹ e, depois, numa entrevista para a presente pesquisa. Cabe notar que “a gente”, nas palavras de Jéssica, possui ao menos dois sentidos— o primeiro, de um “nós organizadoras”, em referência a si mesma e a suas colegas que se desdobravam para colocar aquela iniciativa de pé, e segundo, ocupando um lugar diferente das pessoas que iam para a festa para curtir, e o segundo de um “nós sujeitas”, referindo-se a si como uma “mulher cis, negra de pele clara, gorda e sapatão” e a um amplo conjunto de sujeitos que, como ela, não se sentiam confortáveis em festas voltadas para pessoas *cisgêneras, heterossexuais, brancas, magras*. Para Jéssica, nesta festa as pessoas não olhariam para pessoas como ela dizendo “*olha lá àquela gorda dançando*”, pois se tratava de uma festa organizada por mulheres feministas, em sua maioria negras e *sapatões* com um projeto político focado num público negros, periférico e LGBT. Tal proposta de criar um ambiente onde as pessoas pudessem “*existir como elas são*”, o que, mesmo na São Paulo de 2015, era algo novo.

Se já na primeira edição havia uma sensação de estar “*fazendo história*”, hoje, apesar de sua curta trajetória, essa festa tem sido lembrada, pelos meus interlocutores, como uma produção que de fato “*fez escola*”. Tais expressões indicam uma certa reflexão sobre as lacunas e avanços de uma cena preta LGBT que se constituía na cidade, na medida em que se referem à proliferação de diferentes conjuntos de festas e coletivos que tomaram a proposta

³⁹ A matéria e a vídeo-reportagem está disponível em: <<https://revistatrip.uol.com.br/trip-tv/negocio-das-minas-3-dont-touch-my-hair-festa-negra-lesbica-e-bafo>>. Último acesso em 20 de dezembro de 2020.

da festa *Don't touch my hair* como inspiração e iniciativas que estiveram mais diretamente ligadas a esta experiência. Há também algumas especificidades na história dessa festa, a primeira delas foi uma simbiose com outra iniciativa pioneira, o I Acampamento de Feminismo Interseccional; a segunda foi, pela primeira vez em São Paulo, trazer para a pista um público e um conjunto de artistas *negros* e *LGBT*, sobretudo *bichas pretas*, *mulheres cis*, *mulheres trans e travestis*, sendo uma parte importante delas, *negras lésbicas* ou bissexuais, e *peessoas gordas*.

Por fim, como descrevi até aqui, a *Don't touch my hair* foi estruturada para financiar um evento de feminismo e também para criar espaços seguros para sujeitos *negros LGBT*. A festa foi fruto de uma coalizão de blogueiras, artistas e ativistas que se identificavam a partir do combate às opressões e desigualdades. Foi também resultados de tecnologias de constituição de si, por meio da criação de espaços de formação e de partilhamento de pertencimentos relacionados a raça, classe, gênero e sexualidades. Em muitos aspectos, a *Don't touch my hair* lembra a atuação do “*Combahee River Collective*”, um grupo de feministas negras e lésbicas de Boston que, durante a década de 1970, pautaram o caráter múltiplo das desigualdades e que, portanto, deveriam ser preocupação das lutas travadas pelo movimento feminista daquele período. Num manifesto publicado em abril de 1977, o coletivo diz, já no início do texto a política do grupo consistia na “luta contra a opressão racial, sexual, heterossexual e de classe; encaramos como nossa tarefa particular o desenvolvimento de análise e práticas integradas baseadas no fato de que os principais sistemas de opressão estão interligados” (PEREIRA e GOMES, p.197)⁴⁰. A literatura sobre diferença (BRAH, 2006; HENNING, 2015) tem demonstrado a atuação deste coletivo e de outros coletivos de feministas, em sua maioria, de lésbicas negras, como lócus das primeiras elaborações acerca de uma “reflexão interseccional”, mesmo antes de se cunhar a ideia de Interseccionalidades. Há também uma relação importante entre os coletivos políticos e a produção acadêmica. Isto também pode ser observado nas ideias de “atividades formativas” propostas pelas sujeitas da *Don't touch my hair* e do Acampamento de Feminismo Interseccional.

Estética e política no debate sobre a *Geração Tombamento*

Se o aumento do número de festas organizadas para e por *negros LGBT* saltava aos olhos, artistas, blogs, coletivos de arte, grupos nas redes sociais e diversas iniciativas que

⁴⁰ Para acessar a tradução completa do manifesto, ver: Stefania Pereira e Letícia Simões Gomes (2017).

articulavam produção cultural a ativismos se proliferavam junto a polêmicas e debates acalorados sobre a relação entre estilos, expressões e formas de atuação política. Muito se falou sobre a estética de jovens auto identificados ou acusados como parte da *Geração Tombamento*⁴¹. Este termo tem sido utilizado amplamente nas redes sociais para designar um conjunto de jovens *negras* e *negros* que se produzem com uma estética formada por um vestuário com muitas cores, estamparias com logotipos de marcas famosas associados a correntes, brincos enormes e diversos *penteados afros*, como o uso do cabelo crespo armado ou de diversos tipos de tranças construídas com cabelos artificiais.

Os estilos atribuídos à *Geração Tombamento* têm como inspiração a estética (cabelo, roupas e acessórios) associados a personalidades, movimentos e grupos que tiveram importância histórica na formação do movimento negro no Brasil e nos Estados Unidos e, particularmente, na construção de uma linguagem que buscava singularizar uma estética como “negra”, revertendo os signos negativos associados a pessoas negras com base na “aparência”. As referências recorrentes são as vestimentas dos membros do partido dos Panteras Negras dos Estados Unidos— uso de vestimentas na cor preta, boinas, cabelos crespos penteados para o alto, também chamados de “*black power*” —, de dançarinos, rappers, jogadores de basquetebol e celebridades *negras*. Nos lugares de encontro da cena preta LGBT é muito comum uma pluralidade de estilos e até mesmo uma mistura entre elementos destas referências: um mesmo sujeito pode utilizar correntes de metal, comum em cliques de cantores do *Showbiz americano*, shorts jeans com as pontas desfiadas e uma camisa curta que deixa a parte lombar das costas e da barriga à mostra, também chamado *cropped*. De modo geral, estes estilos são associados à afirmação de origem, acionando expressões que são imageticamente ligadas às periferias, à afirmação racial, por meio da valorização de símbolos da *cultura negra*, aderindo aos estilos de personalidades *negras* importantes. Também desempenham um papel relevante os penteados, cores e estamparias ligados a ideias de África, e, também, a elementos considerados *vintage*, inspirados nos estilos dos jovens negros que viam em grandes cidades nas décadas de 1980 e 1990, caracterizados pelo uso de pochetes e

⁴¹ “*Geração Tombamento*” tem sido utilizada para designar jovens de periferia com estilos considerados “*de fechação*”, que adotam uma estética (corpo e cabelo) associados a *pessoas negras*. O acionamento desta categoria pode ser reivindicado pelos sujeitos, mas também utilizada como uma categoria acusatória. Além de *Geração Tombamento*, também é comum utilizarem pejorativamente a categoria “*juventude da lacração*” ou “*juventude que só sabe lacrar*”; “*Lacrar*” é uma referência à “*fechar*” ou “*fechação*” que, usualmente, são pensadas como atos de impressionar; um sujeito pode “estar tão bonito” a ponto de “*fechar o tempo*” ou ser tão convincente e superior em uma discussão a ponto de “*lacrar*”, isto é, deixar a todos de boca fechada, sem reação. O uso pejorativo, como aponto no texto, se refere à crítica de que estes sujeitos “*só sabem impressionar com a estética*”, mas são “*despolitizados*”. Neste sentido “*fechar*”, “*lacrar*” e “*tombamento*” (de *Geração Tombamento*) podem ser compreendidos como categorias acusatórias sinônimas. Na famosa canção “*já que é pra tombamento, tombei!*”, de Karol Conka é um exemplo de reivindicação desta categoria.

combinações de roupas coloridas, com cores vibrantes, neste último caso, a cantora Grace Jones e o ator Will Smith despontam como duas referências importantes.

Se, por um lado, tais estilos funcionem como agregadores de prestígio, quando considerados “modernos”, “despojados” e militantes, na medida em que são enxergados como “politicamente engajados”, por outro, a depender do interlocutor, eles podem ser desvalorizados, alvos de disputa nos movimentos sociais quando são associados à juventude, às redes sociais, às festas, ao capitalismo (por meio da relação com o consumo) e aos modos de atuação política considerados ora autonomistas, ora liberais.

O debate sobre a tal *Geração Tombamento* acarretou conflitos nas redes sociais, na imprensa e nos eventos em que meus interlocutores circulavam, sobretudo nas atividades das redes de ativismo *LGBT* e *negros*. Havia quem argumentasse que, na verdade, os tais jovens da *Geração Tombamento* eram “consumistas” e “egoístas”, que faziam “*militância de sofá*” apenas para “*dar close*”, receber atenção, que eles estariam mais preocupados com a “*lacrção*”⁴². Tudo isso seria resultado da apropriação da negritude pelo capitalismo. São recorrentes, nesse contexto, os argumentos de que os jovens são “*politicamente vazios*”, carentes de “*referências históricas da luta do nosso povo [negros]*”, uma “*turma de crianças mimadas*” sob o domínio dos “*caprichos da branquitude*”⁴³.

Tal foi a dimensão deste assunto nos círculos de debates do movimento negros e na internet, que o portal “Geledés - Instituto da Mulher Negra”⁴⁴ lançou uma seção especial dedicada à *Geração Tombamento*⁴⁵. Uma das matérias anunciava um minicurso, ministrado por Renata Prado⁴⁶, sobre a *Geração Tombamento*, sob um “*investimento*” de sessenta reais. E em defesa da ideia desta *geração*, Patrícia, a escritora da matéria, ressaltava a necessidade de se

⁴² Tal termo foi utilizado como categoria acusatória para se referir a pessoas que querem chamar a atenção sem um propósito coletivo. Nos últimos anos, o termo “lacrção” é acionado de forma pejorativa como parte de uma “*crítica ao identitarismo*” presente nos campos progressistas e conservadores, quase sempre para desqualificar a atuação e o discurso político de sujeitos, na maioria das vezes sujeitos jovens, mulheres, *negros* e *LGBT* que lutam contra opressões de raça, gênero, sexualidade e outras pautas, que são acusadas de serem “*pautas identitárias*”.

⁴³ Comentários de uma das líderes de um movimento pan-africanista de vertente nacionalista, na ocasião do lançamento da tradução de um livro de uma poeta e guerrilheira negra, acompanhado por mim em 2016.

⁴⁴ O “Geledés- Instituto da Mulher Negra” é uma organização da sociedade civil, fundada em 1988 com o foco no combate ao racismo e ao sexismo. Além dos projetos e ações sobre educação, saúde e políticas públicas, este instituto mantém o maior portal sobre notícias e matérias direcionadas às relações raciais e de gênero no Brasil.

⁴⁵ Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/tag/geracao-tombamento/#gs.ga4sdOA>>. Último acesso em 20 de dezembro de 2020.

⁴⁶ Pedagoga, ativista, modelo e dançarina. Renata é uma das articuladoras da “Liga de dançarinas do funk” e atuou nas pautas contra a redução da maioridade penal, contra a criminalização do funk e pela liberdade do ativista negro Rafael Braga. Ela foi a vencedora da primeira batalha de tranças da festa Don’t touch my hair e participou do Coletivo Batekoo de SP na condição de produtora e apresentadora durante cerca de dois anos. Ela esteve ativa nas discussões sobre *Geração tombamento*, propondo aproximações entre este contexto com o contexto dos jovens do movimento Black Rio e as primeiras iniciativas voltadas ao Soul no Brasil da década de 1970.

“pensar os processos de organização, articulação e resistência que a juventude negra vem desenvolvendo na atualidade”.

No dia 27 de julho de 2016 o jornal digital Huffpost Brasil⁴⁷ publicou uma matéria sobre “as armas de luta da nova geração”, isto é, “jovens em sua maioria negros e de periferia” que ensinam novas formas de “ser, viver e pensar”, por meio da criação de “espaços de autoaceitação, liberdade e diversão”. A matéria define *Geração Tombamento* como o “nome dado aos jovens com forte discurso e visão cultural que tem encontrado na música e na estética uma forma de colocar a sua posição política para rodar”, mas logo ressalta que o termo não é unanimidade entre estes jovens, pois há quem recuse este “rótulo”. Para eles, “ferro também é luta”.

Em 2017, o Aparelha Luzia⁴⁸ abrigou o lançamento do livro “Letra e Tinta”, escrito pelos vencedores do Prêmio Malê de Literatura, e do livro “Contos escolhidos”, de Cuti Silva, um dos precursores da literatura negra brasileira, fundador dos “Cadernos Negros”⁴⁹. Ao ser indagado pela mediadora da atividade sobre se a forma de atuação política dos jovens identificados como participantes de uma *Geração Tombamento* representava um conflito geracional, Cuti de pronto respondeu “*Geração Tombamento? Conflito geracional? Isso é papo de branco!*”, ressaltando que vê “potência” no enfrentamento destes jovens e que “*ser negros é compartilhar “universos de possibilidades”*”.

Decerto, hoje os debates sobre *Geração Tombamento* não ecoam com tanta força, tal como em 2017 e 2018, mas a desconfiança e o descrédito em relação a determinadas formas de atuação política foram atualizados em temas mais abrangentes e por meio de vocabulário mais extenso. É comum o escárnio em falas como “*vai lá, empoderada!*” ou quando se referem a uma “*militância lacração*”, estas categorias são utilizadas como acusação na produção de estereótipos sobre determinadas formas atuação política, acusadas de serem “puramente estéticas” e “*menos comprometidas*” com os problemas sociais. Trata-se de conflitos marcados por perspectivas normativas sobre o que e como deveriam ser os modos de se fazer política, e também por um conjunto de desqualificações estruturadas, ainda que implicitamente, em hierarquias sexuais e de gênero por meio de uma dinâmica que produz na acusação sujeitos

⁴⁷ O site Huffpost Brasil encerrou suas atividades no dia 24 de novembro de 2020. Assim, os conteúdos publicados durante os 7 anos de história deste site não estão disponíveis, entre os quais, essa matéria sobre a *Geração Tombamento*.

⁴⁸ Localizado no bairro de Santa Cecília, este bar e galpão cultural, se tornou um lugar de grande relevância para ativistas artistas e intelectuais negros da cidade de São Paulo. O espaço foi criado pela intelectual, artista e deputada estadual Erica Malunguinho, e a descrição nas redes sociais descreve este espaço como um lugar de “*Arte Negra Resistência, Cultura trans, Resistência Política Feminina, Resistência Dos da Rua, Resistência, Índia*”.

⁴⁹ Sobre os “Cadernos Negros” e a Literatura Negra no Brasil, ver Silva (2013).

infantilizados, incoerentes e feminizados e, opostamente, sujeitos adultos, coerentes e masculinizados.

Ainda assim, a experiência, a negritude e o corpo como elementos basilares de iniciativas culturais e relações conjugadas pelos entrecruzamentos de pertencimentos *negros* e *LGBT* não pararam de se multiplicar. Emergia uma cena permeada por relações e redes de pessoas negras e LGBT em São Paulo que disputavam espaço com outros espaços de encontro e colocava em questão determinados pactos, arranjos e convenções de raça, gênero e sexualidade.

Floresce uma cena preta e LGBT

“*O que é pior, ser preto ou veado?*”. Tal questão foi um dos resultados de um site de pesquisas em 2014, quando Arthur dos Anjos, um jovem negro, que tinha por volta de 17 anos à época, pesquisou conteúdos sobre a experiência de “*ser negro e gay*”. A partir deste fato, Arthur começou a questionar não só a ausência de referências, bem como a repensar as representações e os lugares de pessoas como ele, isto é, *negras* e *LGBT*. Arthur publicou um texto chamado “*Carta de um negro homossexual à sociedade*”⁵⁰ em que relata como suas descobertas de pertencimentos racial e de orientação sexual foram permeadas por violência e discriminação.

O relato de Arthur se encontra com a minha experiência e a de incontáveis sujeitos negros que, por gerações, ficaram deslocados pela carência de referências positivas sobre pessoas negras que amam e desejam outras pessoas negras, ainda mais quando pensamos referências negras que escapavam a arranjos da heterossexualidade. Durante as entrevistas que conduzi nesta pesquisa, perguntei aos meus interlocutores quais eram as suas referências em termos de gênero, raça e sexualidade. Para as *bichas pretas*, como eu, era habitual nos confrontarem com as figuras de Jorge Lafond e sua personagem Vera Verão, da dançarina Lacraia, precursora do funk carioca ou de Jacaré, dançarino do grupo É o tchan⁵¹. Estas figuras

⁵⁰ Este texto foi publicado entre 2014 e 2015. Nesta época, Arthur publicava textos como convidado na seção “Enegrecendo” do site “Os entendidos”. A carta está disponível na íntegra em: <<https://www.facebook.com/artegrupoetc/posts/877556189057648/>>. Último acesso em 20 de dezembro de 2020.

⁵¹ Além de sujeitos publicamente LGBT, era comum uma perseguição a homens negros dançarinos ou que não cumpriam com uma performatividade considerada máscula, como é o caso do dançarino do grupo É o tchan, Edson Cardozo, popularmente conhecido como Jacaré. Em uma entrevista concedida ao jornal Extra, ele falou sobre o preconceito que enfrentou em sua trajetória de bailarino. Esta entrevista está disponível em: <<https://extra.globo.com/famosos/jacare-ex-o-tchan-relembra-preconceito-na-epoca-do-grupo-destaque-so-para-carla-perez-chorava-no-camarim-rv1-1-24761988.html>>. Último acesso em 20 de dezembro de 2020.

eram sempre trazidas à baila de modo pejorativo⁵², ofendendo sujeitos negros femininos e ou LGBT. A chacota discriminatória escondia a existência de sujeitas que poderiam ser referências positivas, tal como Márcia Pantera, Leci Brandão, Ismael Ivo, Paulette do grupo Dzi Croquettes, Madame Satã, Xica Manicongo, entre outras. E, mesmo, Lafond, Lacraia e Jacaré. Nos próximos capítulos vamos olhar com mais precisão para um trabalho de constituição de uma certa “tradição negra e LGBT”, com suas figuras, ícones e personalidades. Neste processo, Jorge Lafond e sua personagem Vera Verão são reivindicadas e ressignificadas como pessoas que abriram caminhos em uma mídia e sociedade absolutamente hostis a pessoas LGBT, sobretudo às pessoas negras LGBT.

A crítica à ausência de representatividade e protagonismo se aprofundam justamente no exame dos lugares das pessoas negras, não apenas na grande mídia e num imaginário social, mas, mais a fundo, nos próprios círculos e redes de pessoas LGBT. Embora reivindicações de pessoas negras tenham provocado discussões em movimentos sociais desde as organizações criadas no período da abertura democrática no Brasil⁵³, a popularização destas discussões e a proliferação de iniciativas para além das arenas virtuais ganham vigor a partir da segunda década dos anos 2000⁵⁴, na internet e com um formato testemunhal, quase sempre em primeira pessoa, mas que são coletivizadas nos debates, por meio dos compartilhamentos e interações proporcionados pelos espaços de discussão na internet.

⁵² Já em 1995, no ano de fundação do Quimbanda Dudu- Grupo gay negro da Bahia, a Folha de São Paulo anunciou que o grupo teria enviado uma carta à emissora SBT reivindicando uma alteração na personagem Vera Verão, que era sempre retratada como uma “chacota” caricatural. Esta matéria está disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/11/09/cotidiano/16.html>>. Último acesso em 20 de dezembro de 2020.

⁵³ Reivindicações de sujeitos negros no interior de movimentos LGBT ou mesmo de sujeitos LGBT no interior dos movimentos negros não foram adventos de 2015. Parte da literatura sobre movimentos sociais no Brasil descreveu as intrincadas disputas dentro das organizações, a criação de subgrupos e até mesmo acusações e rupturas a partir das críticas de mulheres e sujeitos negros nos movimentos LGBT e sujeitos LGBT no movimento negro (MACRAE, 1990). Há notáveis trajetórias de sujeitos que atuaram no Movimento Negro Unificado e no Grupo Somos, criando subgrupos de “negros homossexuais”, também descrito por Edward MacRae (1990). Ainda na década de 1980, houve a criação do Grupo de Homossexuais Negros em São Paulo, o Adé Dudu na Bahia, posteriormente o Grupo Gay da Bahia. Em 1995 é lançado o Quimbanda Dudu- Grupo Gay Negro da Bahia. Em 2005 é criada a Rede Nacional de Negros e Negras LGBT, também conhecida como Rede Afro LGBT, que tem sido responsável por articular lideranças, fazer pontes entre os movimentos negros e LGBT, e proporcionar encontros com vistas a políticas públicas. Desde 2020, o projeto do Acervo Bajuba vem reunindo documentos e conteúdos relacionados à história do movimento LGBT, há em especial textos e fontes que tratam de uma “militância negra LGBT”. O acervo está disponível em: <<http://acervobajuba.com.br/>>. Último acesso em 20 de dezembro de 2020.

⁵⁴ É em meados da década de 2010 que estas críticas sobre protagonismo e representatividade de negros LGBT ganham maior visibilidade e possibilidades de transformação das pautas e dos modos de atuação, na medida em que alçaram sujeitos para além da esfera dos movimentos sociais com atuação “mais tradicional”. Neste sentido, vale a pena frisar o papel ativo dos movimentos responsáveis por um “processo de cidadanização” (FACCHINI, 2018; AGUIÃO, 2018) marcado pelo avanço de direitos para negros, mulheres, LGBT, indígenas e quilombolas na primeira década dos anos 2000 e, mais tarde, a importância da internet na popularização das pautas relacionadas à negritude e a direitos sexuais, e à centralidade das ideias de “experiência” e de “Interseccionalidades” para a conformação de novas organizações e modos de se fazer política, tal como descreve Stephanie Lima (2020) ao olhar para a atuação política de jovens negros em coletivos e em eventos universitários.

As dinâmicas de relações entre autores de blogs, ainda que com pouca visibilidade, e as redes sociais foram responsáveis pelo estabelecimento de prestígio e impulsionamento para as carreiras artísticas e ativistas de alguns sujeitos, e para a criação de diálogos e encontros fundamentais para a criação das primeiras redes na cena preta LGBT de São Paulo. Em geral, as discussões fluíam entre os blogs, por meio das publicações de textos autorais e traduções de textos publicados originalmente em inglês, e que depois eram debatidos nas áreas de comentários dos próprios blogs ou nos compartilhamentos das publicações dos blogs nas redes sociais.

O Facebook tem sido uma rede social bastante utilizada por sujeitos negros LGBT para a proposição e divulgação de debates⁵⁵. Muitos grupos foram criados como forma de aglutinar estes sujeitos ou também como dissidências de outros grupos voltados a um público LGBT ou negro, mas que foram acusados de ocultarem as discussões sobre racismo ou homofobia. Um dos maiores grupos de discussão foi criado no fim de 2013 e reúne cerca de duas mil pessoas. Inicialmente o nome deste grupo foi motivo de grande discussão acerca das nomenclaturas e os sujeitos da luta representados pelo grupo, se seriam *homossexuais*, *gays*, *bichas*, *bixas* ou se o grupo também agregaria outras sujeitas, como *sapatões* e *travestis*. Há também grupos voltados para paquera, como o *Afrodengo LGBTT+*, que reúne mais de 6 mil pessoas, e grupos destinados a publicações de fotos e vídeos sensuais, as *nudes*. Tais grupos têm sido utilizados como espaços de socialidade, debate e formação política, partilhamento de experiências pessoais e para divulgação dos próprios textos que eram publicados nos blogs.

É também neste período que emergem vários artistas *negros LGBT*, tal como Rico Dalasam, Ventura Profana, Luana Hansen, Linn da Quebrada, Jup do Bairro, Liniker, Gloria Groove, Urias, Ludmila e integrantes do grupo Quebrada Queer e das Bahias e a Cozinha Mineira. Estes são alguns dos artistas que compõem o que Nicolas Wasser (2020) vem chamando “movimento musical LGBT brasileiro”. Movimento que vem se destacando pela atuação de artistas negras e transgêneras com discursos sobre direitos sexuais, mas também em desagravo a diferentes opressões e precariedades, suplantando estigmas criados pelos “movimentos antigêneros”.

Além do cenário musical, modelos, dançarinos, artistas plásticos, cineastas e poetas negros LGBT começaram a constituir redes e iniciativas voltadas para um público “negro

⁵⁵ Há uma série de questões que envolvem a exploração de interações nas redes sociais. O Facebook e o Instagram permitem aos seus usuários controlarem quem pode ou não acessar os conteúdos de imagens, vídeos e imagens criados por eles. Por esta razão, não explorarei discussões e informações publicadas de maneira restrita, *apenas para amigos*, ou em *grupos privados* ou *secretos* do Facebook.

LGBT”, o que abordarei com detalhes nos próximos capítulos. Este processo se dá de forma conjunta com a consolidação dos grupos, blogs e debates que aconteciam nas redes sociais. Como na experiência da festa *Don't touch my hair*, as esferas da arte, dos debates da internet e das organizações ativistas constituíam um conjunto de relações que, com algum tempo, fortaleceu redes e iniciativas político-culturais. Neste sentido, proponho a ideia de cena preta LGBT como um conjunto de relações mediadas em lugares de encontro, de diversão e de debates políticos que dão forma a um universo criativo e ativista de um conjunto de sujeitos *negros e LGBT*.

Para a categoria de cena, tenho como referência a leitura de Gibran Teixeira Braga (2018) sobre a *cena underground* de música eletrônica a partir de festas em São Paulo e em Berlim. Tal como Braga (2018), não compreendo “cena” apenas como uma “cena musical”, mas como um universo de circulação de referências e práticas que coexistem e se fazem articuladas a diferenças nesta pesquisa, mais particularmente, as diferenças de raça, classe, gênero e sexualidade. Deste modo, “cena” não é uma totalidade que aglutina pessoas com gostos em comum ou uma fração que se aparta de uma cultura hegemônica, tal como propunham os estudos sobre subculturas⁵⁶.

A partir de um balanço sobre a trajetória da categoria “cena”, Gibran Teixeira Braga (2018), aponta que boa parte do uso contemporâneo de “cena” advém do trabalho “*Systems of articulation, logics of change: communities and scenes in popular music*”⁵⁷, escrito por Will Straw em 1991. Neste trabalho, o autor critica os esforços de totalizações por parte de estudiosos da música que não reconheciam a circulação de referências e um caráter mais fluido dos lugares. Logo, cena musical consiste em espaços cujas variadas “práticas musicais coexistem, interagindo umas com as outras em uma variedade de processos de diferenciação, e de acordo com trajetórias amplamente variadas de transformação e influência mútua” (STRAW, 1991, p. 373 apud. TEIXEIRA, 2018, p. 53).

Aqui, compreendo “cena” como uma noção elástica que possibilita a compreensão da porosidade das relações, lugares e discursos, e de suas fronteiras, quase sempre borradas e inacabadas. Não à toa, tal noção não mascara o caráter cambiante e instável dos entrecruzamentos de diferenças de raça, gênero, sexualidade e classe, pelo contrário, ele se

⁵⁶Ver Phil Cohen (2005 [1972]), Tony Jefferson (2002[1975]) e outros. Na contramão, *Irwin* (1977) já tecia críticas às ideias de “ganguê” e “subculturas”. Para ele, estes termos tendiam a achapar o mundo social, criando uma espécie de figura homogênea, estável e caricatural.

⁵⁷ Em tradução livre: “Sistemas de articulação, lógicas de transformação: comunidades e cenas na música popular”.

apresenta como um conjunto de relações em constante movimento, não como um *frame* estático no tempo.

Batekoo e Amem: coletivos-chave da cena

A cidade de São Paulo tem sido locus importante para a produção da literatura que tematiza sujeitos LGBT; desde o trabalho pioneiro de José Fábio Barbosa da Silva (2014 [1958]) sobre o território homossexual na São Paulo da década de 1950, passando pelo clássico dos estudos urbanos brasileiros, “O negócio do michê” de Néstor Perlongher (1990), até os diversos trabalhos sobre fruição de desejos, lugares de sociabilidade, erotismo e trabalho sexual produzidos num período de alargamento do campo de estudos. Todavia, no que concerne mais exatamente os estudos que pensam cruzamentos de raça e sexualidade em contextos que envolvem sujeitos *LGBT* em São Paulo, em termos quantitativos, a literatura ainda é bastante residual.

Em 2010, Júlio Simões, Isadora Lins França e Márcio Macedo publicaram um estudo comparativo sobre dois lugares em São Paulo; o primeiro na região da Avenida Vieira de Carvalho no centro de São Paulo, conhecida por ser um lugar de relações homossexuais, e o segundo em uma “boate heterossexual” chamada Sambarylove, localizada na margem entre o centro e a zona oeste da cidade. Nos anos finais da primeira década dos anos 2000, os dois lugares eram frequentados majoritariamente por jovens negros com expressões de gênero binariamente demarcadas. No Arouche, *gays negros* masculinos e as *bichas pretas* afeminadas circulavam por um lugar conhecido como “Prainha do Arouche”, enquanto as *lésbicas masculinas* e as *lésbicas femininas* se paqueravam no bar Gruta. Já no “*baile black*” chamado Sambarylove as relações se davam entre *mulheres femininas* e *homens masculinos*, que também eram entendidos como “*manos*”.

Para desvelar as categorias e classificações dos contextos do Arouche e do Sambarylove, os autores realizaram uma rica etnografia complementada com um estudo sobre o processo sócio-histórico de configuração da cidade de São Paulo. As dinâmicas observadas durante as idas a campo eram absolutamente atravessadas por um desenho urbano marcado pelas desigualdades. Produziu-se uma geografia urbana em que há uma periferia pobre, negra e um centro histórico que foi se empobrecendo e sendo estigmatizado conforme aumentou a presença dos sujeitos negros, pobres e LGBT, mesmo persistindo uma forte relação centro-periferia. Compreender estas relações foi imperativo para observar a produção de

territorialidades⁵⁸ voltadas ao desejo e à *curtição* pelos sujeitos negros e negras daqueles contextos.

Com algumas diferenças, nas iniciativas que eu acompanhei nesta pesquisa, boa parte dos sujeitos também se deslocam por grandes distâncias para participar dos eventos, que quase sempre ocorrem nas ruas e boates da região central de São Paulo. Mesmo quando as festas aconteciam em algum bairro nas extremidades da cidade, eu e alguns de meus interlocutores levávamos ainda mais tempo para nos deslocarmos entre nossas casas e os eventos. Nestas ocasiões, o tempo de deslocamento ultrapassava três horas, considerando o uso dos transportes públicos, ônibus trem e metrô. Isto ocorria porque os trajetos de transporte foram desenhados para o trabalho, o que dificulta deslocamentos relacionados a lazer, seja pela escassez de rotas de transporte público entre as periferias⁵⁹, seja pela predominância de eventos em horários noturnos, em uma cidade em que o metrô e os trens encerram operação por volta de meia noite.

Além disso, há também uma circulação intensa de pessoas de outras cidades do país, sobretudo dos municípios vizinhos— constituindo-se como uma continuidade das dinâmicas de visibilidade/exclusão observadas na relação entre o centro e os bairros periféricos de São Paulo, e mesmo de São Paulo a outros estados brasileiros. As periferias e as centralidades também são produzidas numa relação com os municípios vizinhos a São Paulo. Cidades como Guarulhos, Taboão da Serra, Mauá, Diadema, Osasco ou Carapicuíba, por exemplo, têm São Paulo como um lugar que concentra eventos, oportunidades de trabalho e importantes equipamentos de saúde e cultura.

Não obstante, os longos deslocamentos se traduzem em períodos de conversa entre amigos, de bagunça e risos dentro do transporte público e de interação com sujeitos que eles cruzavam pelo caminho. Se, por um lado, os estilos de meus interlocutores chamam atenção, acontecendo, inclusive, piadas e ameaças baseadas em discriminação de identidade de gênero e sexualidade, por outro, seus cabelos crespos penteados para o alto, tranças, roupas com símbolos de ativismos subvertem barreiras entre masculino e feminino e certas convenções de respeitabilidade sobre como corpos negros devem se portar. Os sujeitos ocupam a paisagem de São Paulo de maneira bastante distinta de contextos em que jovens LGBT precisavam se

⁵⁸ As investidas repressivas contra espaços de encontro de michês, bichas e entendidos no início dos anos 1980 em São Paulo, quando das famigeradas operações policiais comandadas pelo delegado Ricchetti, encontram-se descritas, entre outros, em Perlongher (1987). A noção de territorialidades empregada em referência à constituição de lugares instáveis marcados por códigos particulares também refere à contribuição do autor e é aqui tomada de empréstimo para referir também às territorialidades negras na cidade.

⁵⁹ A partir de um estudo sobre arte-educação na cidade de São Paulo, Roseli Machado Lopes do Nascimento (2010) frisa que a cidade das dimensões da capital paulista não possui apenas uma periferia, mas várias periferias, tanto urbanas, quanto aquelas com características rurais, como é o caso dos distritos da zona sul da cidade que abrigam as represa Billings e represa Guarapiranga, e também estão localizados em uma porção da serra do mar.

deslocar acompanhados por uma bolsa, em que carregavam roupas, acessórios e maquiagens que seriam vestidos apenas nas proximidades dos locais dos eventos.

Atento às desigualdades, agenciamentos e dinâmicas próprias dos movimentos e do universo cultural de São Paulo, trato da emergência de uma cena preta LGBT permeada por um ativismo artístico, lúdico e confrontador. Penso esta cena a partir da atuação de coletividades político-culturais que são referências na vida cultural e ativista de São Paulo. Para isso, tive como estratégia de pesquisa olhar para “coletivos-chave” e seus eventos, inspirado pela ideia de “lugares-chave”, utilizada por Isadora Lins França (2012) em sua pesquisa sobre consumo, espacialidade e subjetividades a partir de entrecruzamento de três diferentes lugares de sociabilidade na cidade de São Paulo, entre eles um samba frequentado por sujeitos negros. À vista disso, não se trata de uma análise focada apenas nos coletivos selecionados e no que acontece na cidade de São Paulo, mas, sim, de pensar o quanto estes coletivos ajudam a iluminar a cena mais ampla e como o que acontece em São Paulo também se relaciona com a região metropolitana, com o estado e até mesmo com coletivos e sujeitos a nível nacional e transnacional.

O primeiro “coletivo-chave” se chama Batekoo, grupo criado em 2014 a partir de uma festa organizada por duas *bichas pretas* em Salvador, na Bahia. Em 2015, a Batekoo iniciou suas atividades na cidade de São Paulo. Rapidamente alcançou destaque entre as iniciativas culturais da cidade, tanto por ser reconhecida como ponto de encontro de pessoas negras LGBT, quanto pela exaltação à música e dança negras, com enfoque na *black music*, *dancehall* o funk 150bpm e arrocha. No decorrer da trajetória, o coletivo passou a organizar festas em outras cidades do país e a investir em outras iniciativas, como oficinas, aulas de dança, cursos profissionalizantes voltados à capacitação de artistas, desenvolvendo uma equipe de produtores que organizam a Batekoo como uma marca e uma plataforma da juventude negra LGBT.

O segundo “coletivo-chave” se chama Coletivo Amem e é formado por pessoas negras LGBT, entre elas *bichas*, *travestis* e *sapatões pretas*, algumas delas vivendo com HIV. Este coletivo organiza a Festa Amem, eventos de *ballroom*⁶⁰ e iniciativas que promovem a discussão sobre a saúde da população negra articulada a debates sobre práticas antirracistas e de

⁶⁰ A cena *ballroom* ou os *balls* são eventos de performances organizados majoritariamente por membros de ‘casas’ ou ‘famílias’ que batalham entre si em diversas categorias. Essa cena tem origem nos idos da década de 1970 a partir de “casas” criadas por pessoas negras e latinas que destoavam das normas de gênero e sexualidade. A partir de 2016, estes eventos eclodiram pelo Brasil e, contemporaneamente, há dezenas de casas e eventos organizados em diferentes escalas, isto é, de grandes *balls mainstream*, uma liga mais “tradicional” ligada às casas Nova York, até pequenos eventos, chamados de mini *balls*. No caso de São Paulo, parte importante dos eventos tem sido impulsionado pelo Coletivo Amem, que por sua vez tem mediado a circulação de referências e pessoas entre a cidade de São Paulo e outras cidades do Brasil e do exterior.

“*empoderamento feminino*”, enfatizando as danças urbanas, as expressões artísticas e artistas *negros LGBT* das periferias da cidade.

Além da Batekoo e do Coletivo Amem, há inúmeras coletividades com atuação semelhante na cidade de São Paulo, no que diz respeito aos discursos de afirmação de negritude e dos deslocamentos de convenções de gênero e sexualidade. Tais coletivos se diferenciam pelo público, estrutura e propostas estéticas. A “Marsha!”, por exemplo, é um coletivo criado em 2018 por artistas trans e travestis, tornando-se um espaço de encontro e criação para um público trans e travesti em São Paulo. O nome do coletivo é uma celebração à Marsha P. Jhonson⁶¹.

Há também festas voltadas a um público de mulheres lésbicas e *bissexuais*, como a Sarrada no Brejo, criada em 2016 com foco no fomento de espaços seguros para “mulheres que amam mulheres”, sobretudo mulheres negras. Voltados para um público LGBT que aprecia funk, rap e experimentações eletrônicas em aparelhagens de som, há um conjunto de coletivos que organizam festas e bailes itinerantes em São Paulo, um deles é o Baile em Chernobyl e o outro é o Helipa LGBT.

Assim, a partir de meados de 2015, as edições das festas *Don't touch my hair*, tema deste capítulo, e a Batekoo se tornaram as primeiras iniciativas voltadas a um público LGBT negro de São Paulo. A partir daquele ano, festas, coletivos e outras iniciativas com propostas de criar espaços de encontro para sujeitos negros LGBT se multiplicaram em São Paulo e em várias cidades do país. No capítulo seguinte, discuto as tensões e mediações que envolvem as relações da cena com o mercado e o ativismo. Para isso, me debruço sobre as trajetórias, os projetos políticos e as inserções dos “coletivos-chave” desta pesquisa.

⁶¹Marsha P. Johnson foi uma ativista trans pioneira na luta pelos direitos da comunidade LGBT nos EUA e uma das líderes da histórica revolta de Stonewall, em 1969.

“autenticidade” e uma “unidade”, tanto de uma “existência”, que é refutada por não ser claramente visível, quanto por uma “essência”, ou conteúdo, que é demandada por não estar dentro dos limites de uma codificação, uma exigência da lógica ocidental (pp. 47-49). Se a pretitude soa como um ruído, isto é, como uma “loucura” e carência de lógica para os que acham que este mundo “faz sentido” tal como é, ela deve soar como “música” para os que dela partilham.

Harney e Moten (2013) pensam a “refutação” como a própria “técnica de governança”, cujo fim é transformar o que se interpela, no caso, a pretitude, em “valor”, em outras palavras, transformá-la em “mercadoria” e “lucro”. Neste ponto, pretitude se relaciona opostamente à branquitude, ao menos, no modo pelo qual se relaciona ao capitalismo. E é neste sentido que no capítulo “Dívida e estudo” Harney e Moten (2013) se debruçam sobre uma “impagabilidade” das dívidas deste sistema capitalista e racista, isto é, uma “fratura” que não pode ser reparada e que sua dimensão escapa os muros do que conhecemos, ou seja, os limites deste mundo de despossessão. O reconhecimento dessas dívidas é “a quebra” que produz solidariedades e coalizões entre sujeitos desterrados, isto é, aqueles que “vivem juntos em *homelessness*”. As dívidas são os elos necessários para a produção dos *undercommons*, um termo difícil de traduzir, mas que tenho compreendido como “aqueles que estão sob uma forma de existência comum”, isto é, aqueles que partilham de uma ética produzida “desde baixo”, a partir dos e pelos sujeitos, grupos e povos relegados a serem a “parte quebrada” do mundo. Ao prefaciá-lo este livro, Halberstam sintetiza a proposta de Harney e Moten:

Se você quer saber o que os *undercommons* querem, o que Harney e Moten querem, o que os negros, povos indígenas, queers e pobres querem, o que nós (o “nós” que convivemos no espaço dos *undercommons*) queremos, é isso: não podemos ficar satisfeitos com o reconhecimento (*recognition*) e a “admissão” (*acknowledgment*) gerados pelo próprio sistema que nega a) que algo já foi quebrado e b) que merecíamos ser a parte quebrada; então nos recusamos a pedir reconhecimento e, em vez disso, queremos desmontar, dismantelar, demolir a estrutura que, neste momento, limita nossa capacidade de nos encontrarmos, de ver além dela e de acessar os lugares que sabemos que estão fora de suas paredes. Não podemos dizer que novas estruturas substituirão aquelas nas quais vivemos, porque, uma vez que tenhamos destruído a merda, inevitavelmente, veremos mais e veremos de forma diferente e sentiremos uma nova sensação de querer, ser e vir a ser. O que quereremos depois da “quebra” será diferente do que pensamos que queríamos antes da quebra e ambos são necessariamente diferentes do desejo que surge do estar na quebra (HALBERSTAM, 2013, p. 6, minha tradução).

No contexto desta pesquisa, pretitude existe como uma espécie de cola na produção das relações entre os sujeitos negros LGBT, relacionando-se à atuação de movimentos “mais tradicionais”, mas constituindo uma forma de fazer política lúdica, capacitadora, artística e profundamente afetiva. Numa conversa entre os autores, Fred Moten responde a Stefano que pretitude é “aberta o suficiente para englobar”, mas sem se encerrar completamente, tanto a

uma socialidade negra advinda de um projeto de consciência racial, o que quase sempre atribuem a intelectuais “que se engajam em determinadas práticas”, quanto a sujeitos que performam “certos elementos desta socialidade”, o que, de algum modo, também implicaria na “própria produção desta socialidade” (p.158).

Neste sentido, pretitude⁶⁴ se diferencia da negritude por não ser propriamente um projeto político, mas “sem excluí-la”, sobretudo em razão de como a ideia de negritude emergiu. Negritude aparece pela primeira vez nos anos finais da década de 1930, nos poemas do escritor antilhano Aimé Césaire. Junto a ele, o franco-guianense Léon-Gontran Damas e o senegalês Léopold Sédar Senghor fizeram de Negritude o título de um movimento literário que enfrentou o colonialismo europeu, frisando sua característica antinegra, e dando contornos a um pertencimento que poderia ser partilhado por africanos e seus descendentes em todas as partes do mundo. Pensando os primórdios deste movimento, Kabengele Munanga (2012) descreve Negritude como o ato de “proclamar a originalidade da organização sociocultural dos negros, para depois defender sua unidade através de uma política de contra-aculturação, ou seja, desalienação autêntica” (p. 53, grifos meus). Apesar das críticas⁶⁵, as ideias de Negritude exerceram grande influência em projetos pan-africanistas de variadas vertentes, nas lutas por libertação dos países africanos e até mesmo no “paradigma da afrocentricidade”, proposto em 1980 por Asante (2014).

Se Negritude teve grande vigor nos círculos de intelectuais e militantes negros, ela se popularizou gerando um amplo arco de significados. No Brasil, os movimentos negros, mais enfaticamente os movimentos que surgem a partir do Movimento Negro Unificado, em 1978, alçaram a ideia de Negritude como carro chefe das ações de combate ao racismo, visando centralmente o reconhecimento e a afirmação da identidade negra⁶⁶. A discussão sobre negritude foi condição *sine qua non* para a difusão das ideias de “reconhecimento”, “afirmação” e “orgulho” entre pessoas negras, mesmo sem uma menção direta ao projeto de negritude de Césaire e Senghor. Além disso, não apenas o Movimento Negro Unificado, mas outras iniciativas negras que se desenvolviam entre a política, projetos sociais e expressões culturais

⁶⁴ Agradeço à professora Maria Elvira Diaz Benitez que, na condição de membra da minha banca de qualificação, ajudou-me a pensar os usos e sentidos de Negritude e Pretitude neste estudo.

⁶⁵ Os escritos de Césaire e Senghor sobre “negritude” não passaram incólume às críticas de autores negros como Frantz Fanon e René Depestre que criticaram um viés “essencialista” naquelas proposições.

⁶⁶ A ideia de Negritude foi recorrente na atuação dos movimentos negros que nasciam no fim da ditadura militar. Maria Emília Vasconcelos dos Santos e Sebastião Alves da Rocha (2019) examinaram os debates que circulavam em torno da fração pernambucana do Movimento Negro Unificado e de seu jornal “Negritude”. Os autores remontam cisões e rupturas que opunham sujeitos que defendiam uma “proposta freyriana”, acerca de uma identidade nacional que pacifica raça, e sujeitos que se apoiavam na Negritude de Abdias do Nascimento, pautada no Quilombismo e na Consciência racial.

também remetiam às ideias sobre negritude no desfile de estéticas do “mundo negro” pela cidade, como é o caso dos blocos como o Ilê Ayê da Bahia e das suas estratégias de reivindicação de “territórios negros” em Salvador (PINHO, 2010).

Ainda me inspirando nos termos de Harney e Moten (2013), este “reconhecer-se racialmente” é, em si, “uma quebra”, que tem modulado a existência dos sujeitos da cena que eu tenho pesquisado e além dela. No contexto brasileiro, a luta pela afirmação racial tem sido especialmente importante pois se opõe frontalmente às ideologias de uma “democracia racial” em que a racialização teria produzido um país harmonicamente miscigenado. O trecho da canção “Bicha Preta”, de Linn da Quebrada, que abre este capítulo, é exemplar desta “quebra”: ela anuncia sua “pele preta” como um “manto”, um símbolo de pertencimento que é motor para a reivindicação de outros pertencimentos, encorajando um movimento pessoal, e também coletivo, que “envaidece a viadagem”. Esta afirmação negra emerge numa relação mútua com afirmação de pertencimentos *sapatão, bicha, travesti*, ou, mais coletivamente, LGBT.

Neste capítulo, pensarei como a construção de coletividades foi imperativo da própria constituição de uma cena preta LGBT, enfocando a formação dos coletivos, quais são seus projetos, discursos e inserções. Me debruçarei sobre a história dos coletivos, desde as primeiras iniciativas até projetos mais recentes, refletindo sobre as mudanças nas trajetórias dos coletivos, a chegada dos membros, a economia de saberes e a constituição de laços com movimentos, o mercado e outros coletivos da cena.

Batekoo: “*toca na pista, toca na favela*”

a-) “Até as pernas dizerem chega!”

“A boate é relativamente pequena. Cerca de 250 pessoas ocupam um bar, que fica no andar térreo, e a pista de dança, logo abaixo, numa espécie de porão. O calor é tão intenso que as pessoas suam a ponto de enxarcar suas roupas. Como maneira de aliviar o calor, amarram-se as peças de roupas nas cinturas, e os cabelos volumosos crespos são reunidos por um elástico no topo da cabeça, penteado chamado de ‘coque abacaxi’. A Plu-bar, como boa parte das boates do centro de São Paulo, não possui ar-condicionado. Quem quer respirar mesmo, vai para uma área de fumantes improvisada na calçada. Meus amigos dizem que é “proposita”, o calor é uma ‘forcinha’ para as pessoas irem ao bar e consumir bebidas. O bar é o lugar das conversas e dos encontros de pessoas que vieram em grupo, ou mesmo um lugar onde as pessoas podem ‘respirar’. Algumas pessoas intercalam pegação com performances de dança, outras pessoas se entregam quase ininterruptamente à dança, seja quietinho no meio da pista, ou perto do DJ, sob os holofotes da festa. Há também casais se beijando e demonstrando estarem “comprometidos”. No fundo da pista, encostados nas paredes, outros dois casais e um ‘trisal’ trocam carícias e beijos. Investir em carícias mais íntimas ignifica seguir para as cabines do sanitário. Eu não estava suportando o calor e resolvi retornar ao bar para trocar ideias com os amigos, e por lá fiquei por cerca de meia hora. A certa altura, me vi correndo pelas escadas, junto a outras pessoas que se dirigiam à pista, para curtir uma música da Mc Jéssica do Escadão. A canção em

questão soou como um “chamado”. A voz da cantora se sobrepõe à melodia instrumental desde o segundo inicial. Ela canta ‘*Tô fazendo amor, com a favela toda. Mas meu coração vai ser pra sempre seu (...)*’, e todos cantamos e dançamos juntos, performando a displicência romântica e sem pudores do eu-lírico da canção. O *batidão* do funk carioca prossegue. O calor insuportável também. Mas quem se importa? As paredes molhadas e o teto pingando fazem da festa uma atmosfera própria. Um lugar de fruição, partilha e felicidade em que o “cansaço” é um objetivo geral: dançar ‘até as pernas dizerem chega!’ (Caderno de campo, setembro de 2018)⁶⁷.

A Batekoo nasceu em dezembro de 2014, em Salvador. Despretensiosamente. Isto porque os jovens DJs Wesley Miranda e Maurício Sacramento pretendiam apenas fazer uma festa de despedida, pois Wesley estava prestes a vir para São Paulo e com planos de iniciar algum projeto cultural na nova cidade. Um set de ritmos negros, principalmente pagodão baiano, um estilo musical bastante apreciado nas periferias de Salvador, embalou a noite de um público majoritariamente composto por jovens negros e LGBT, amigos dos dois anfitriões. As pessoas gostaram tanto daquela festa que começaram a perguntar quando iria acontecer um “bate cu” como aquele novamente. Wesley veio para São Paulo e Maurício continuou organizando festas como aquela, pensando num público negro e LGBT e focado em ritmos negros, como funk carioca, pagodão baiano, *kuduro*, *trap*, *ragga* e samba. É desta primeira experiência que a ideia de “bater o cu” é escolhida para nomear a festa e posteriormente reinventada na forma “Batekoo”, flertando com certa “fechação” que remete ao deboche no universo das *bichas*, *sapatões* e *trans*.

No dia 29 de agosto de 2015, após quatro edições na capital baiana, aconteceu a primeira edição da Batekoo em São Paulo. É também nesta primeira edição que começa minha relação com a festa. Fui ao espaço do Jongo Reverendo, na Vila Madalena, lugar em que ocorreu a festa, junto como meus amigos Wesley Aleixo e Tah Susan. Nosso entusiasmo era grande. Efeito da primeira edição da *Don’t touch my hair* que tinha acontecido no dia 11 de julho, pouco mais de um mês antes da primeira edição da Batekoo. Tomamos conhecimento da festa por meio de um *teaser*, isto é, um vídeo curto usado na divulgação dos eventos, que foi publicado num grupo voltado para negros LGBT no Facebook. O *teaser* mostrava uma das produtoras da festa, que usava tranças sintéticas longas nas cores prateada e rosa, brincos grandes, óculos escuros e redondos e um vestido verde justo ao corpo, desembarcando no metrô da rodoviária de São Paulo, em referência à chegada da festa que começou em Salvador. Já na rodoviária ela encontra quatro *bichas pretas* e, juntos, caminham para um beco com um enorme mural de grafite e uma caçamba coberta de escombros, aludindo a uma paisagem de periferia urbana.

⁶⁷Esta descrição ilustra um pouco da sensação que é participar dessas festas. Esse trecho do meu caderno de campo versa sobre uma edição diurna da festa Batekoo que ocorreu no dia 30 de setembro de 2018, numa boate chamada Plu-Bar, localizada no bairro da República.

Eles ligam uma pequena caixa de som e começam a dançar *twerk*⁶⁸ encostados à parede e em cima da caçamba.

A primeira experiência foi exitosa. O som funcionou perfeitamente e as pessoas dançaram “até as pernas dizerem chega!”. O ponto alto da noite foram as “batalha de *twerk*”, e a “batalha de bate trança”. Na primeira batalha, os sujeitos se posicionaram ao lado da mesa do DJ e, um a um, exibiam sua destreza e agilidade controlando os movimentos da cintura, balançando as nádegas com muita rapidez. Já a “batalha de trança” aconteceu de modo semelhante à batalha que acontecia na Don’t touch my hair. Formou-se uma roda de pessoas e as que estavam com seus cabelos trançados giravam a cabeça, dando movimento aos cabelos. A “batalha de trança” ocorreu apenas nesta primeira edição e teve a participação de Ezio Rosa e Eric dos Palmares, dois DJs que compuseram a lista de artistas da Don’t touch my hair e que também atuaram em outras edições da Batekoo.

Além das batalhas, o *twerk* é algo bastante presente no decorrer dos eventos da Batekoo. Na primeira edição, por exemplo, dois garotos capturaram a atenção das pessoas na pista de dança pela forma como estavam dançando. Enquanto reboavam os quadris com o corpo um tanto arqueado e usando a mesa do DJ de apoio, de costa para a pista, os garotos colocaram as duas mãos no chão e ergueram as pernas, de modo a ficarem de ponta-cabeça, com a planta dos pés encostados na parede, atrás da mesa do DJ. Nesta posição, eles fizeram o “quadrado de oito”⁶⁹, um movimento bastante conhecido dos bailes funk, que consiste em elevar e abaixar as nádegas de forma sincronizada, produzindo o efeito de um “quadrado” desenhado com os quadris. Abundam referências aos quadris na festa. Na forma de dançar durante o evento, no título da festa, no movimento a ser batalhado, na divulgação e nos discursos. Por esta razão, não é excesso enunciar que “*a bunda*”, expressão exemplar do nosso “pretoguês”, isto é, da “africanização do português falado no Brasil”, descrita por Lélia Gonzalez (1988, p. 70), é um elemento central para pensar a proposta das iniciativas da Batekoo. Além do próprio nome do coletivo, as nádegas são símbolos estéticos centrais nas práticas discursivas que se constroem nas danças, na linguagem (verbal e não-verbal) e nas interações no meu campo, também como

⁶⁸O *twerk* pode ser descrito rapidamente como o movimento dos quadris para cima e para baixo e agachamentos combinados com a contração dos glúteos, ao som de diversos ritmos musicais, como o *funk* carioca e o *dance hall*. Tem sido uma expressão de dança relacionada a pessoas negras, que desafia o recato nos movimentos corporais e, desempenhada por homens ou por mulheres, sugere certa ousadia ao desafiar convenções de gênero e as condutas normativas sobre respeitabilidade. Além da prática nas festas, as oficinas de *twerk* têm se multiplicado, dado o seu prestígio em certos lugares de sociabilidade negra e juvenil. Ela também ganha espaço nos eventos de *ballroom* do Coletivo Amem, na categoria batizada como “Batekoo”.

⁶⁹ É possível dançar apenas o movimento do “quadrado”, de pé, com o bumbum empinado e concentrando o peso do corpo nas pernas levemente arqueadas.; ou o “quadrado de oito”, que é realizado de ponta cabeça, seja com os pés encostados na parede, seja sem apoio para os pés, sustentando todo peso do corpo nos braços ou com a parte de trás da cabeça e os ombros sobre o chão enquanto os braços sustentam o tronco, com as mãos na cintura.

elemento de luta e liberdade que ultrapassa as “fantasias sexuais” dos brasileiros, como anota Gonzalez (1983; 1988).

Figura 3- Primeira Batekoo do ano, em 2019



Fonte: Evento do coletivo no Facebook⁷⁰

Na imagem acima, a divulgação da festa traz o enquadramento da parte inferior do tronco de uma bicha preta, em que os quadris ocupam o centro da imagem. Os caracteres com as informações sobre a festa ser a “Primeira do Ano”, as informações sobre a data, o horário, o preço e a atração especial, a cantora Danna Lisboa, circundam o nome “BATEKOO” em caixa alta e com destaque, com um detalhe: “SP”, em letras miúdas, no canto superior e direito. Em segundo plano, temos um pedaço da silhueta de outra pessoa, desta vez, as pernas em destaque com um short curtíssimo, e o tronco inclinado para frente, visível na lacuna entre o tronco e o braço direito do sujeito em primeiro plano. As cores quentes no centro da fotografia e a sugestão de que as duas pessoas estão dançando, junto ao movimento de “esticar a cueca” com as mãos, produz alegorias coerentes com a própria descrição da festa, sobre a festa ser uma experiência de “ *muito suor*” e que, lá, os sujeitos dançam “*até as pernas dizerem, chega!*”⁷¹.

No contexto dos debates sobre o processo de impedimento da presidente Dilma Rousseff, a Batekoo produziu um pequeno vídeo intitulado “Batekoo contra o golpe”. Articulando momentos das danças dentro de uma boate, pessoas conversando na rua e

⁷⁰ Disponível em: <<https://www.facebook.com/batekoobr/photos/gm.292384928088941/927743387432572>>. Último acesso em 20 de dezembro de 2020.

⁷¹ As festas da Batekoo produzem uma jornada que varia entre cinco a sete horas das festas. Uma música altíssima, pessoas dançando freneticamente, árduas performances corporais e a escassa estrutura de ventilação levam boa parte das pessoas a se “*desmontarem*” conforme o tempo vai se passando, isto é, diminuindo a quantidade de roupas. É comum desabotoar ou tirar completamente as camisas, algumas pessoas ficam vestidas com sutiãs, cuecas ou maiôs.

depoimentos de frequentadores da festa, o vídeo explorou a posição dos frequentadores da festa “Batekoo” sobre a proposta de retirada da presidente. No final do vídeo, há um momento em que as pessoas na pista de dança gritam amiúde “*não vai ter golpe!*” enquanto Renata, uma das organizadoras da festa, que estava vestindo um turbante colorido, brinco de argolas, um top branco sobre o busto e short jeans curto, faz o seguinte discurso no palco da festa:

"Ninguém aqui está defendendo partido X, Y ou Z. A periferia sofre golpe do Estado há muitos anos desde o momento em que o trabalhador negro está voltando do trabalho pra casa e toma enquadro da polícia, a partir do momento em que o governador começa a roubar a merenda das crianças, a partir do momento que a redução da maioria penal está batendo na porta da nossa casa. O Estado está dando golpe na periferia há muito tempo. (...) Não vai ter golpe, e se tiver golpe vai ser do meu cu na cara dos reações, dos racistas, dos machistas, dos homofóbicos, dos preconceituosos. Porque a Batekoo não compactua com o golpe. Sabe porquê? porque golpe de cu é rola!"

O vídeo entrecruza imagens das pessoas dançando e de discursos, tanto da apresentadora, como de frequentadores. Ao final, o vídeo exhibe Renata caminhando junto a Eric dos Palmares e Warley Noua⁷² saindo da boate, em direção à rua. De costas, os três dançam enquanto uma viatura da polícia militar passa lentamente por eles, com os agentes olhando perplexos para as performances. No centro do vídeo, Renata faz o *twerk*, balançando os quadris sem parar com as pernas levemente flexionadas e com as mãos sobre os joelhos; Eric, também mexe seus quadris, mas articula estes movimentos a leves alongamentos de suas pernas, de forma mais lenta; já Warley faz uma sequência de agachamentos, colocando o tronco para cima e para baixo, descendo até próximo ao chão e erguendo-se em seguida, o que também é chamado de “*quicar*”. Eles dançam chamando a atenção da polícia. O vídeo chega ao final quando o carro passa inteiramente, a ponto de desaparecer do enquadramento do vídeo.

A “batalha de *twerk*” esteve presente nas festas por quase dois anos e foi um elemento que ajudou a destacar a festa no amplo conjunto de iniciativas culturais da cidade e abrir possibilidades de expansão. Cabe dizer que entre a chegada em São Paulo, em agosto de 2015, a meados de 2017, a maior parte das edições mensais aconteceu na Morfeus, uma pequena boate, localizada a cerca de 3 minutos de distância da estação de metrô Santa Cecília, num bairro muito central da cidade, bem servido por transporte público e muito valorizado como opção de moradia mais barata para jovens de classe média envolvidos com a noite ou certa agitação cultural urbana. Durante este período, a festa já tinha alguma repercussão na mídia e

⁷² À direita de Renata, Eric dos Palmares, um DJ e frequentador da festa, veste um turbante marrom sobre suas tranças pretas compridas, uma camisa regata, calças e um sapato pretos, carregando uma blusa amarrada à sua cintura e com as pernas à mostra; à esquerda, está Warley, um multiartista, de cabelo curto e bigode, e vestindo uma camisa regata esportiva branca, shorts preto, até a altura dos joelhos e colado ao corpo, e um calçado de salto alto.

começava a se expandir para outros formatos, deslocando-se para boates com espaços maiores do que os que ela ocupava até então.

b-) lugar de encontro, lugar de luta

Afirmando-se como uma “*produção independente*”, a Batekoo se apresentava como uma festa voltada para a diversidade e com uma proposta musical bem demarcada. Tanto que, nos primeiros anos, as descrições dos eventos apontam como objetivo “*colocar todas pra bater a bunda no chão ao som de Dance hall, Kuduro (...)*” com “*muito AFROnte, muito black power, suor, negritude, empoderamento e representatividade negra, concurso de bate trança, batalha de twerk, e abalo das estruturas da família tradicional brasileira!*”.

De um ambiente noturno voltado para um público LGBTQ+ com uma proposta musical focada em ritmos negros, a festa começou a combinar esta proposta com pautas dos movimentos sociais, constituindo a própria dinâmica das festas. Foi neste primeiro período que seus produtores e produtoras se engajaram em debates sobre desigualdades, a importância da arte produzida nas periferias, e também em disputas que envolviam a relação entre arte, estética e política como forma de atuação. Este último conjunto de discussões é evidente quando tratamos a celeuma em torno da “Geração tombamento”, discutida no capítulo anterior. Esses engajamentos colocaram a Batekoo em redes de festas pretas antirracistas, de modo que as pautas eram incorporadas aos discursos da própria festa, seja nos discursos públicos de seus organizadores, seja nas falas durante a festa e nas escolhas estéticas de divulgação dos eventos e na própria criação e montagem da festa.

Mais e mais, era visível a articulação de discursos políticos e a aderência a campanhas políticas. Junto a outras festas pretas, como a Discopédia e a Festa Amem, a Batekoo se engajou na luta contra a prisão de Rafael Braga, um jovem negro que foi preso durante os grandes protestos de 2013 por “portar uma garrafa de Pinho Sol”. Em 26 de maio de 2017, um conjunto de “*festas pretas*” produziram o evento “Contracorrente- Liberdade para Rafael Braga”, cujo lucro foi doado para a família e o próprio Rafael Braga⁷³. Abaixo, reproduzo uma parte do manifesto que foi lançado na própria descrição do evento:

“Entendemos que o sistema carcerário tem como base a manutenção da estrutura social do sistema escravocrata, intensificando e colaborando diretamente para o

⁷³ A prisão de Braga gerou uma grande campanha que defendia sua liberdade e que, ainda hoje, tem sido um símbolo das lutas contra a seletividade penal e o racismo no sistema judiciário. O artigo “Campanha pela liberdade de Rafael Braga: corpos aliados e a produção de comunidades epistêmicas em resposta à antinegritude” (SILVA, Rezende, 2020) reconstitui com detalhes tanto a prisão de Rafael Braga e a campanha por sua liberdade, como a emergência mútua do autoritarismo e de um “projeto antinegritude” no contexto das chamadas “jornadas de junho”.

genocídio da juventude negra e periférica. A BATEKOO SP, junto com os coletivos de festas negras como o Afrogeladinho, seu Drink no Saquinho, Festa Amem, Coletivo Sistema Negro, Ghetto Brothers, Discopédia, coletividade.NÁMÍBIÁ, entre outros, se uniram em apoio à causa pela liberdade de Rafael Braga, assumindo uma postura abolicionista penal e anti-punitivista. Por um mundo sem prisões, contra as correntes que aprisionam e assassinam a juventude negra!”⁷⁴

Na ocasião das discussões sobre a Proposta de Emenda à Constituição (PEC) que propunha a redução da maioria penal de 18 para 16 anos de idade⁷⁵, organizadores da Batekoo discursavam contra a PEC e convidavam os frequentadores a se juntarem à luta. O coletivo também esteve presente em eventos em prol da criação da política das cotas raciais na Universidade de São Paulo, sempre com a presença de seus DJs participando das atividades culturais. Organizadores da Batekoo também se destacaram na oposição às tentativas de criminalização dos eventos de baile funk, quando das discussões nas esferas legislativas municipal ou estadual. A Batekoo sempre se posicionou categoricamente contra a criminalização dos bailes funk, não apenas denunciando as propostas de lei, mas, sobretudo, construindo outras narrativas sobre o funk e a arte que é produzida nas periferias. Há também outras campanhas e pautas, como a presença em paradas de Orgulho LGBT em bairros periféricos, campanhas para apoiar instituições de acolhimentos de pessoas LGBT em situação de rua, e uma atuação nas pautas sobre *afroempreendedorismo*, autonomia e desigualdades, tema que debatarei mais à frente.

Esse engajamento múltiplo é também resultado das inserções ativistas dos integrantes do coletivo organizador da Batekoo e dos trajetos, itinerâncias e dinâmicas dos eventos que dão vida à festa. Renata Prado⁷⁶, que foi dançarina, produtora e apresentadora da festa, durante os primeiros anos, esteve envolvida tanto com as pautas da redução da maioria penal, quanto com a luta contra a criminalização do funk. No período em que esteve na Batekoo, Renata era bastante firme ao discursar sobre a importância da cultura produzida na periferia e de cultivar uma resistência estética e corporal frente a discursos racistas e misóginos que discriminam o uso de roupas curtas e o funk como expressão artística e política. Em entrevista para a Revista

⁷⁴ O texto está disponível em: <<https://www.facebook.com/events/433471113684365/>>. último acesso em 20 dezembro de 2020.

⁷⁵ A PEC 171/1993, que dispõe sobre a “imputabilidade” dos jovens com idade superior a 16 anos, foi aprovada em 2015 pelo plenário da Câmara de Deputados e enviada à apreciação dos senadores. A pressão exercida pelos movimentos sociais tem conseguido barrar a tramitação desta e de outras propostas semelhantes no Congresso.

⁷⁶ Renata se formou em pedagogia na Universidade Federal de São Paulo e foi a primeira dançarina de funk a performar no Teatro Municipal de São Paulo. Ela é fundadora da Frente Nacional das Mulheres no Funk e da Academia do Funk. Hoje ela atua como educadora social, produtora e dançarina e professora de funk.

Trip⁷⁷, Renata afirmou que a Batekoo “*preza pela liberdade sexual*”, sendo o lugar em que ela mais se “*libertou sexualmente*”, por ser um “*ambiente seguro para eu me vestir e dançar como quiser*”. Ela também tem sido uma voz potente para refletir sobre a autonomia de mulheres funkeiras⁷⁸, não apenas as dançarinas, mas aquelas que vivem o funk cotidianamente, indo para bailes e constituindo suas relações. Nesta mesma entrevista, Renata argumenta que, apesar de garotas da periferia não utilizarem o “*termo feminismo*” explicitamente, “*quando elas se impõem de shortinho em uma sociedade que mata mulheres como a nossa, estão sendo feministas, estão sendo audaciosas*”.

Renata costumava dizer, durante a apresentação da festa, que a Batekoo era uma “família”. Esta família foi se ampliando, não só a partir dos produtores, DJs e artistas, mas também de um certo número de frequentadores assíduos que foram se tornando figuras conhecidas da festa. É o caso de Juliana Andrade, também conhecida como Juju ZL e Juju da Leste, por ser moradora da Cidade Tiradentes, bairro da extrema Zona Leste da cidade. Com um jeito carismático, ela foi se tornando cada vez mais presente nos palcos das edições da festa. Em uma das edições que aconteceu numa boate na Cidade Tiradentes, ela abrigou em sua casa amigos que vinham de outras extremidades da cidade. Na segunda das quatro edições que aconteceram na Cidade Tiradentes, ela deixou a boate cercada por pessoas dizendo em coro “*ahhh uhu, é o bonde da Juju!*”. Não à toa, seu perfil nas redes sociais se chama “bonde da Juju”. Juju disse ter descoberto um “outro mundo” quando foi à Batekoo pela primeira vez. Foi a partir desta descoberta que ela comprou pela primeira vez uma roupa “curta e decotada” e aguardou “ansiosamente” pela edição seguinte para ir “de acordo com a festa”, isto é, usando a roupa que tinha comprado. Juju também tem sido voz ativa nas redes sociais e em muitas matérias na mídia quando o assunto é empoderamento negro e feminino no funk e também a pauta sobre gordofobia e a vivência de pessoas gordas. Em uma palestra intitulada “Eu sou gorda” no TEDx Pinheiros⁷⁹, Juju falou sobre gordofobia e o papel da Batekoo em sua trajetória:

“Me chamaram para uma festa chamada Batekoo, que é onde eu trabalho hoje também, né. E eu fui à Batekoo pela primeira vez e eu levei um susto. É complicado. Estar no lugar onde ninguém tá te julgando é uma coisa bizarra! É muito estranho aquela sensação boa que você fala assim “será que é boa, mesmo?” Não sei. E eu senti aquela liberdade de ser quem eu quisesse ser e dançar como eu quisesse dançar. Depois daquele dia, do primeiro contato com a festa, eu decidi que eu ia comprar...”

⁷⁷ Esta entrevista foi produzida por Nathalia Zaccaro, no dia 13 de abril de 2018. Ela está disponível em: <<https://revistatrip.uol.com.br/tpm/renata-prado-quer-unir-as-mulheres-na-luta-pelo-respeito-aos-corpos-femininos-nos-bailes-funk>>. Último acesso em 20 dezembro de 2020.

⁷⁸ Para uma maior compreensão deste debate, ver o documentário “Beat é protesto – O funk pela ótica feminina”, dirigido por Mayara Efe (2019). Além de Renata Prado, outras integrantes da Batekoo estiveram neste documentário, são elas: a produtora Mafalda Ramos, a DJ Kiara Fellipe e a dançarina Ju da Leste.

⁷⁹ Esta palestra está disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=8G3xvsejMJY>>. Último acesso em 20 de dezembro de 2020.

porque as pessoas ficavam sem camiseta, né. As meninas ficavam só de sutiã, porque é um lugar extremamente quente. E eu pensei “eu nunca que vou tirar a minha blusa”. E foi a primeira vez que eu comprei uma cropped. Eu saí de lá e passei um mês procurando.... porque é difícil achar roupa pra gordo. Eu achei uma cropped e fui pra Batekoo. Foi a minha primeira competição de twerk nesse dia. E... twerk é rebolar a bunda basicamente. E foi a primeira vez que eu fui e foi quando eu ganhei meu apelido também de Juju ZL. Porque a menina sabia que eu morava na zona leste e falou “Juju ZL”, e é isso até hoje. Até hoje eu sou proibida de competir porque eu sempre ganho. Oito vezes campeã! Mas era uma ideia absurda, principalmente para pessoas gordas, porque não tinha pessoas gordas no rolê. E foi um espaço que eu chamo de espaço seguro. Eu acho que é importante ressaltar a importância desses espaços. O meu foi Batekoo e ainda é”

Embora alguns integrantes da Batekoo já estivessem em contato com certas pautas e movimentos sociais, a festa foi um ambiente de elaboração e descoberta de seus pertencimentos que, pelo lugar que ocupavam na cena, os colocaram como referências para um conjunto maior de pessoas. No episódio sobre a Batekoo da série *Inspire the night*⁸⁰, produzida pela Red Bull TV, Juju diz que a festa permitiu que ela pudesse olhar para si mesma e se afirmar como artista. Ser a “Rainha da Batekoo” significa a “maior conquista” de sua vida. Foi a partir deste lugar de grande visibilidade que ela começou a articular sua própria voz para debater gordofobia, corpo, racismo e cultura periférica.

Neste mesmo documentário, um dos fundadores da Batekoo, Maurício Sacramento, fala que a Batekoo é um “lugar de liberdade” onde ele pode ressignificar estigmas, tornando-as em afirmação. “Lugar de liberdade”, aqui, não se refere a um lugar individualizado de experimentações e vivências ou simplesmente de fruição de desejos, comum em festas noturnas, mas, sim, a um lugar de pretitude, onde “ser negro” está relacionado à vida e à celebração. Em entrevista concedida ao jornal O Estado de São Paulo (2016)⁸¹, Maurício disse que foi uma “vítima” do racismo, na medida em que ele “não enxergava beleza em gente preta” e nem nele mesmo. Isto foi mudando a partir do momento em que Maurício acessou referências estéticas negras nos ensaios fotográficos do website do Afropunk, um festival de arte e cultura negra mundial, justamente para dar continuidade às festas da Batekoo em Salvador, logo após a primeira edição. Este processo inspirou a conformação da festa e a ele mesmo, como pessoa negra que passou a olhar para seu corpo, para seu cabelo e para seu estilo de outro ângulo, desta vez das lentes da produção que valoriza corpos negros e não mais das lentes do racismo.

⁸⁰ Este episódio está disponível em: <<https://www.redbull.com/br-pt/videos/Inspire-the-Night-Batekoo>>. Último acesso em 20 dezembro de 2020.

⁸¹Entrevista integra matéria publicada no dia 16 de junho de 2016, no Jornal O Estado de São Paulo. Disponível em: <<https://emails.estadao.com.br/noticias/comportamento,batekoo-marca-o-fortalecimento-do-movimento-negro-no-brasil,10000058909>>. Último acesso em 20 dezembro de 2020.

Alguns interlocutores chamam a Batekoo de uma festa que produz um “empoderamento coletivo”, que nesse contexto assume o significado de um lugar onde as pessoas podem se orgulhar, desejar e experimentar seus corpos. Mesmo a ideia de “*família Batekoo*” sinaliza para um processo afetivo em que os sujeitos produzem laços de familiaridades que passam pelo reconhecimento, primordialmente, de “ser negro”. No documentário *Inspire the Night: Batekoo*, citado nos parágrafos anteriores, Kiara, uma das DJs da Batekoo, disse que a festa proporcionou uma “*possibilidade de expansão*”, pois ela se sentia respeitada. Para ela, essa expansão significou se reconhecer tanto como uma pessoa trans, quanto como uma pessoa negra.

A fala de Kiara é semelhante à forma como Mafalda Ramos, produtora da festa, lê a sua relação com a Batekoo. Durante a entrevista que ela concedeu para essa pesquisa, Mafalda falou que o período que antecedeu sua entrada na Batekoo, tinha sido bastante traumático. Ela tinha tido uma passagem nebulosa pela cidade do Rio de Janeiro, na condição de estudante na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Se, por um lado, esta passagem lhe deu experiência política e profissional, ainda que ela não tivesse consciência de que sua atuação produzindo festas, eventos e exposições configurasse gestão e produção cultural; por outro, foi um período em que ela viveu variadas violências que a deixaram doente, tanto em um relacionamento amoroso e num conjunto de relações que circundavam sua vida. A partir daí, Mafalda relata que decidiu se distanciar de “pessoas tóxicas” e de círculos de movimentos sociais “mais tradicionais”, sobretudo negros, e retornar para sua cidade de origem, Jacareí, no interior de São Paulo. Em, 2017, ainda num processo de recuperação, Mafalda muda para a cidade de São Paulo e se engaja em círculos de festa eletrônica. Profissionalmente, seu objetivo era tão somente ser uma “artista e produtora cultural”, e não uma “artista e produtora cultural negra”. Por esta razão, inicialmente ela se via distante da Batekoo e de festas com propostas semelhantes: “eu queria mesmo produzir uma festa eletrônica”, relata a interlocutora. Todavia, seu ciclo de amigas a aproximou de Artur Santoro⁸², que a convidou para integrar a equipe da festa. “*A Batekoo me escolheu*” e “*eu me apaixonei perdidamente pela Batekoo*”: é assim que Mafalda comenta o processo de entrada na festa. Ela também ressalta o cuidado e paciência durante sua adaptação na festa e o fato de a Batekoo tê-la ajudado a se reconectar consigo mesma, com seus próprios pertencimentos, fazendo com que ela reconhecesse que ser uma artista e produtora negra era não só inescapável, mas potente.

⁸² Artur é bacharel em Ciências Sociais pela Universidade de São Paulo, pesquisador, palestrante, curador independente e gestor cultural. Desde 2015, Artur desempenha diversas funções na Batekoo, dentre elas: gestão, produção, mapeamento, pesquisa, curadoria, criação e construção de projetos.

Em 2019, Rael, um jovem negro de cerca de 20 anos, magro, alto, com um cabelo curto e loiro, me disse em uma conversa informal⁸³ que *“não há nada mais político que se divertir, amar e sarrar no país que mais mata preto e travesti”*. Para muitos sujeitos, a Batekoo é a primeira experiência de politização e lugar onde se pode vivenciar uma experiência de pertença, acolhimento e liberdade. A preparação das roupas para a festa, a bagunça nos trajetos para as boates, os abraços, os flertes e o esgotamento pelas horas dançando durante a festa contrastam com a exploração do trabalho, o racismo, a LGBTfobia, as violências e os traumas que atravessam e vida dos sujeitos.

Desta maneira, a “Batekoo” se constitui como um “território de afetos”⁸⁴, onde se produzem pretitudes, desejos e partilhamento de experiências. Por isso, a ideia de “protagonismo negro” é tão forte entre os sujeitos, a ponto de criar, entre alguns deles, uma espécie de “vigilância constante” para que os ambientes continuem sendo o que eles sempre foram: espaços negros e compromissados com uma proposta antirracista, feminina e periférica. Aqui, há uma linha tênue entre o medo e o êxtase: é bastante comum a euforia em estar em um ambiente voltado para pessoas negras LGBT, mas esta sensação concorre, e por vezes se mistura, com um medo que se traduz em desconfiança sobre as relações da festa com o mercado e sobre a presença de pessoas brancas, o que discutirei mais à frente.

c-) uma plataforma de arte e cultura e eventos de multidões

Há uma longa trajetória entre a festa de despedida organizada em Salvador e a Batekoo que se autodefine como a *“maior plataforma pensando entretenimento, cultura e informação por e para juventude urbana, negra e LGBT+ do Brasil”*. De um grupo de artistas e produtores culturais que organizavam a festa Batekoo, eles passaram a se constituir como um coletivo político-artístico que passou a atuar em diferentes lugares. Essa atuação inclui desde as relações com campanhas e redes ligadas a ativismo, como abordei na última seção, até outras iniciativas culturais, como festivais, clipes de cantores e participação de DJs e dançarinos em eventos diversos. É a partir de meados de 2017 que a Batekoo passa por um período de grande expansão, tanto no tamanho, quanto na projeção da própria festa no interior da cena. O coletivo passou a reunir um público imenso, na casa dos milhares, e a apostar em uma série de iniciativas, como uma incubadora de projetos.

⁸³ Nós nos conhecemos no trajeto de volta da festa. Saímos da festa que tinha acontecido no estacionamento de um prédio no centro velho de São Paulo. Eu estava a caminho de minha casa, no Grajaú, e Rael seguia em direção à sua casa, em Parelheiros

⁸⁴ Cf. Mariléa de Almeida (2018).

Além das cidades de Salvador e São Paulo, a Batekoo produz festa no Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Recife e Brasília, e já realizou edições em Fortaleza e em Goiânia, cidades em que planeja se estabelecer. Em cada cidade, há uma equipe de arte e produção específica, e uma participação de membros da Batekoo de outros estados. Há uma equipe de produção geral que também circula pelas iniciativas produzidas nestas cidades, como também uma proposta política e estética que é comum a todas as “praças”. Apesar disso, cada uma destas cidades possui dinâmicas próprias de lazer e ativismos, o que foge um tanto ao escopo deste estudo. Todavia, estas experiências revelam um caráter ampliado da cena preta LGBT, não apenas pelas iniciativas voltadas para pessoas negras LGBT em outros estados, mas, também, pelas circulações de sujeitos e informações entre diferentes regiões do país.

A realização de festas em outros estados só foi possível pela atuação das equipes locais e pela compreensão dos produtores gerais de que existiam diferentes dinâmicas a serem consideradas. Apesar de acontecerem em capitais, as cenas culturais dessas cidades são bastante distintas. A escolha dos lugares, das artistas e das datas e horários de realização das festas eram matérias a se pensar, considerando as singularidades das regiões. Em meio a essa expansão para outros estados, o produtor Maurício Sacramento mencionou diferenças sutis, como a preferência por determinados estilos musicais. Enquanto nas edições do Rio de Janeiro prevalece o *funk 150bm*, em São Paulo reina o *funk paulista*, já em Salvador, a preferência é o *pagodão baiano* e, em Recife, o *bregafunk*.

Como efeito da consolidação da “filial paulistana”, a boate Morfeus, local onde aconteceu boa parte das festas desde a terceira edição, já não conseguia acolher o crescente público da Batekoo. Em muitas ocasiões, o número de frequentadores aguardando para entrar ultrapassava a capacidade da boate. Diante deste contexto, o coletivo começou a organizar a festa em boates maiores e até mesmo em estacionamentos ou em edifícios que outrora abrigaram fábricas. Durante as entrevistas para esta pesquisa, produtoras e produtores apontaram a alocação de espaços como uma barreira que dificulta a realização das festas. Se as condições de salubridade, segurança e estrutura, como também de acesso, são requisitos para a festa, os preços exorbitantes de alocação e as discriminações percebidas são desafios para o coletivo que a organiza. Neste sentido, Maurício Sacramento, fundador e produtor da Batekoo, já apontava que:

“A galera nunca quer abrigar uma festa que se auto afirme de preto pra preto, que aborde a cultura periférica, porque este tipo de cultura é super marginalizada, fica claro o racismo velado pois associam a festa a algo ruim e não querem que ela seja realizada” (Maurício Sacramento em entrevista concedida ao jornal O Estado de São Paulo, em 2016).

Ainda assim, a festa passou a acontecer em outros locais, e esta mudança foi uma expressão do crescimento dos eventos organizados pela Batekoo e do lugar que ela ocupou na cena cultural de São Paulo. Em 2018, pelo voto popular e, em 2019, pelo júri especializado, a Batekoo foi considerada a melhor festa da cidade pela premiação “Melhores do ano” do Guia Folha, editoria cultural do jornal Folha de São Paulo.

Desde 2017, a Batekoo organiza um bloco de carnaval de rua que arrasta milhares de pessoas. Intitulado como CarnaKOO, este bloco já aconteceu em São Paulo, Belo Horizonte e Rio de Janeiro. Em São Paulo, as quatro edições aconteceram na zona central, com concentração no Largo do Paçandu, território que abriga a Igreja Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, símbolo da memória e resistência negra na cidade de São Paulo⁸⁵, e com dispersão na Praça das Artes, próxima ao Vale do Anhangabaú. Um elemento fundamental para os blocos é o trio elétrico, um caminhão adaptado com um palco para as artistas e com equipamentos acoplados e com potência suficiente para embalar multidões. Em todas as edições, a Batekoo levou um trio elétrico na cor vermelha com seu logotipo nas laterais. Artistas, organizadores e pessoas próximas a eles dançam em cima do palco do trio ou na área que rodeia o caminhão, pois há um cordão de proteção, de cerca de 2 metros, entre o caminhão e os foliões.

“Vai ter melanina suada e sarrante nesse carnaval SYM! Criamos um bloco de Carnaval da BATEKOO com objetivo de oKOOpar as ruas do centro de SP com nossos corpos amelaninados, cheio de glitter e purpurina, pra gente ferver gostosinho nesse sururu carnavalesco. Além do nosso AFROFERVO, a proposta do bloco é também enegrecer a cena de blocos de Carnaval Paulistano que não respeita nossos corpos negros e não compreendem o conceito de apropriação cultural. A META DO CARNAKOO É: - Sarrar gostosinho como se não houvesse Quarta-Feira de Cinzas; - Sarrar gostosinho pra melanina suar e brilhar no sol; - Sarrar com o KOO pro alto, no meio da rua, pra gente raspar a placa no asfalto com estilo; - Sarrar de um jeitinho bem sarrante; -Sarrar. Só sarrar. Lembrando que no CARNAKOO - Bloco da BATEKOO @25/02 não toleramos nenhum tipo de machismo, LGBTtofofia, assédio e principalmente black face. Esperamos todes vocês, família Batekooniana!”⁸⁶

O texto acima foi publicado nas redes sociais e em sites especializados em agenda de eventos culturais como a descrição da primeira edição do bloco Carnakoo em São Paulo. A

⁸⁵ Desde o século XVIII, a praça que atualmente é chamada Largo do Paçandu tem sido um ambiente de organização de pessoas negras na cidade de São Paulo. A começar da Irmandade Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos até a construção de uma capela dedicada a santos negros. Em 1906, a antiga igreja deu lugar à atual edificação que fora construída por trabalhadores negros. Trata-se de uma capela amarela com esculturas externas, como a escultura “Mãe preta”. A partir da história desta igreja, Santos e Guirardello (2019) nos mostram que a constituição de um espaço urbano na São Paulo do pós-abolição alterou a arquitetura da cidade e expulsou os sujeitos negros, ainda que livres, de lugares privilegiados da cidade. Esta igreja, tal como uma série de ruas e edificações em suas redondezas, são símbolos da resistência ao apagamento da memória negra na arquitetura e história de São Paulo.

⁸⁶ Descrição disponível em: <https://www.facebook.com/events/1830759263849355/?active_tab=about>. Último acesso em 20 dezembro de 2020.

partir deste texto, é notório que raça é uma diferença chave no discurso que descreve a proposta política do bloco. Há uma crítica sobre uma “cena dos blocos” de São Paulo que precisa ser “enegrecida” e, por isso, o bloco surge como maneira de proporcionar um “lugar ao sol” no carnaval paulistano para os “*corpos melaninados*”. É importante notar aqui que o crescimento do carnaval de rua em São Paulo⁸⁷ tem ocorrido em meio a debates sobre desigualdade de oportunidades para iniciativas culturais da cidade, cujo reflexo, por exemplo, era justamente a dificuldade de viabilização de blocos de rua. O tamanho do público, os trajetos, a segurança, a existência de banheiros químicos ou mesmo o financiamento dos equipamentos e dos trios elétricos⁸⁸ são parte das barreiras enfrentadas desigualmente, sobretudo quando olhamos para as organizações e iniciativas culturais negras. Além da necessidade de “*enegrecer*”, fazendo-se presente nas ruas, o bloco também repudia práticas denominadas de “*apropriação cultural*”⁸⁹ e também o “*blackface*”⁹⁰. A melanina, o suor e a *sarrada*, bem como a escolha da Igreja Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, formam uma “*okoopação*” discursiva que prediz o encontro de corpos, expressões e territórios negros, contestando um “carnaval branco”⁹¹ que precisa ser “*enegrecido*”.

⁸⁷ Desde 2014, o carnaval de rua de São Paulo tem se expandido enormemente, após regulamentação e investimentos iniciados pela gestão do prefeito Fernando Haddad. No primeiro ano de regulamentação, São Paulo teve 210 desfiles e blocos de rua, enquanto, em 2020, desfilaram 678 blocos e cordões. Segundo a Prefeitura de São Paulo, apenas em 2020, o carnaval de rua teve um público de 15 milhões de pessoas, o que movimentou cerca de 3 bilhões de reais. Informações do carnaval de 2020, disponível em: <<http://www.capital.sp.gov.br/noticia/carnaval-de-rua-2020-movimentar-2-75-bilhoes-em-sao-paulo>>. Último acesso em 20 dezembro de 2020.

⁸⁸ Para a realização do bloco de 2017, a Batekoo lançou uma campanha de financiamento coletivo que angariou recursos e permitiu a locação do trio elétrico. Nas edições de 2018, 2019 e 2020 a CarnaKOO contou com o patrocínio de diferentes empresas, dentre as quais, uma conhecida marca de cervejas. Ainda assim, o coletivo tem lançado em todos os anos um after, isto é, uma edição especial da festa que sucede o momento do bloco, o que também ajuda a custear o bloco.

⁸⁹ No carnaval, apropriação cultural tem sido apontada como o uso indevido de artefatos de nações indígenas, e objetos e símbolos ligados a religiões de matriz africana, como fantasias, para citar alguns exemplos. É um assunto que se estende para uma série de expressões artísticas e tem gerado grande controvérsia em torno de ideias de originalidade, cultura e racismo. Há uma série de ativistas e intelectuais refletindo sobre as assimetrias de poder que atravessam esses processos. Em “Apropriação cultural”, o intelectual babalorixá Rodney William (2019) reflete sobre o tema olhando para como o colonialismo usurpou costumes e práticas a partir da lógica da dominação.

⁹⁰ É uma prática de sujeitos brancos pintarem o rosto de preto, geralmente, acompanhado com outros estereótipos como o uso de peruca de cabelo crespo, e batom vermelho para simular lábios grossos. Prática largamente utilizada no teatro entre o fim do século IX e as primeiras décadas do século XX, ela se difundiu no carnaval brasileiro. Há uma reivindicação histórica por parte do movimento negro, sobretudo do ator e intelectual Abdias do Nascimento, para que cessem esta prática racista. Por um lado, para que personagens negros sejam atuados por atores negros, e não mais por atores brancos fantasiados, e por outro, para pôr fim a imagens pejorativas de pessoas negras. Alana Herculano e Kennedy Alves (2019) propõem uma análise histórica do “*blackface*” no carnaval brasileiro a partir da ideia de “racismo recreativo”.

⁹¹ Em “Carnaval em Branco e Preto”, Olga Rodrigues Von Simson (2007) se debruça sobre a história racialmente cindida dos carnavais de São Paulo. A autora faz uma reconstituição histórica dos cordões e folguedos carnavalescos a partir de 1914, passando por um período de institucionalização e regulamentação das escolas de samba, até 1988.

Como resultado da diversidade e dimensão das iniciativas que brevemente descrevo nesta seção, a Batekoo foi se tornando uma das grandes expressões na cena preta LGBT de São Paulo, destacando-se tanto pela sua proposta, como pela capacidade de reunir e “influenciar” um grande público⁹². Algumas de suas edições contaram, ainda, com a apresentação de artistas de renome nacional e internacional⁹³.

A Batekoo também tem participado de editais de fomento à cultura, sobretudo aqueles destinados aos festivais de rua, como a SP na rua e a Virada Cultural, os quais discutirei nas próximas seções. Todavia, desde 2015, o Brasil tem imprimido um progressivo contingenciamento dos gastos públicos, principalmente nas áreas de lazer e cultura, o que tem afetado sobremaneira a vida dos artistas e o cotidiano dos coletivos e organizações culturais. Neste sentido, a “Batekoo SP” e outras iniciativas da cena, cada vez mais, têm buscado parcerias com o mercado. Grandes empresas responsáveis pela comercialização de cosméticos de beleza, calçados e roupas, e variados tipos de bebidas alcóolicas têm patrocinado projetos e edições de festas da Batekoo. Mesmo que parcialmente, as parcerias têm possibilitado estrutura e remuneração para os profissionais que realizam direta e indiretamente a festa.

Além das iniciativas descritas até aqui, a Batekoo tem levado a cabo o website “batekoo.com”, que funciona como uma espécie de portal de conteúdos sobre arte e cultura relacionada à juventude negra e periférica, informações sobre as festas e outras iniciativas da Batekoo nas cidades em que ela está presente. Há também outros dois grandes projetos. O primeiro é a “Escola B”, descrita como um projeto pedagógico e educacional cujo objetivo é *“conectar jovens em um programa de capacitação e conexão de jovens negros, LGBT+, principalmente moradores de periferia à informação, debates, discussões e ao mercado de trabalho”*. As primeiras atividades deste projeto foram os “Diálogos criativos”, em que a Batekoo propunha debates entre artistas, o primeiro debate aconteceu em março de 2019, entre a cantora Karol Conká e a cineasta nigeriana Jenn Nkiru. Outra grande atividade desta Escola foi o “Projeto AB”, projeto patrocinado por uma empresa que produz vodca. Por cerca de 6 meses a Batekoo conduziu oficinas de capacitação (de bartender, DJ, produção de eventos e

⁹² O prestígio e a visibilidade são observados não apenas pela quantidade de pessoas que comparecem a eventos presenciais, mas também pela quantidade de seguidores nas redes sociais e o volume de interações e debates provocados por determinados grupos ou atores. No primeiro mês de 2021, as páginas da Batekoo possuem 60 mil seguidores no Facebook e 68 mil seguidores no Instagram.

⁹³ O Teatro Mars, uma casa de shows com capacidade de cerca de 600 pessoas, localizada no bairro da Bela Vista, foi palco dos eventos em que a Batekoo trouxe as cantoras Karol Conká, em fevereiro de 2016 e da cantora angolana Titica, em maio de 2018. Em agosto de 2018, o grupo musical Quebrada Queer foi a atração principal da “Batekoo especial de 3 anos”, em um evento que reuniu mais de quinhentas pessoas em um estacionamento de um edifício na Avenida Libero Badaró. Em novembro do mesmo ano, a Batekoo e a cantora Lia Clark eram atrações no show da *popstar* Azealia Banks que aconteceu na casa de show Tropical Butantã.

fotografia) e debates sobre mercado de trabalho e empreendedorismo gratuitos, em um centro provisório, montado especialmente para este projeto, na região do Largo do Arouche, no centro de São Paulo.

O segundo projeto é a Batekoo Records, um selo musical lançado em 2019 com o objetivo de impulsionar a carreira de artistas negros. O trabalho do selo consiste na assessoria e produção artística de artistas que estão à margem do mercado da música. Os dois primeiros nomes do selo são duas mulheres negras: Deize Tigrona, uma das precursoras do funk carioca, e Mis Ivy, uma cantora que tem sido referência nos estilos do *dancehall* jamaicano, também conhecido como *ragga*⁹⁴. Além de fazer assessoria e produção para artistas negras independentes, o Selo também busca reestruturar a carreira de cantores negros que tiveram que interromper sua trajetória por causa de falta de estrutura, como foi o caso de Deize, que, apesar do grande sucesso no primeiro decênio dos anos 2000, se viu com depressão, com a carreira estagnada e obrigada a se dedicar a trabalhos de limpeza.

Em síntese, as fronteiras entre festa, coletivo político-cultural, marca, empresa e plataforma — tal como os organizadores vêm descrevendo a Batekoo mais recentemente — em determinados momentos convergem e em outros se colidem. Todavia, o objetivo desta etnografia não é partir para uma leitura moralista ou apaixonada sobre as atuações e relações dos coletivos, mas, sim, compreender como eles são atravessados por emoções, agenciamentos, projetos e contingências e conjunturas que entrecruzam ativismos, mercado e o Estado. Nas próximas seções e capítulos retomarei outras iniciativas organizadas pela Batekoo, sobretudo aquelas relacionadas ao mercado, à constituição de redes de coletivos e a uma cena preta LGBT transnacional. A seguir, dedico-me à apresentação do Coletivo Amem.

Coletivo Amem: “*unidas pelo fervo e fervidas pelo amor*”⁹⁵

“Do fundo da pista, três amigos e eu nos misturávamos a cerca de 200 pessoas. Estávamos abarrotados naquele lugar. Além do espaço mais próximo a mim, meu campo de visão se restringia a uma faixa entre a cabeça das pessoas e o teto da boate. Olhando para o palco era possível ver a mesa de som e a DJ. Algo mais me chamava atenção: diferente do que geralmente se escuta na Batekoo, eu ouvia uma música muito cadenciada, um som de “bate-estaca”, como dizem uns amigos ao se referirem às músicas eletrônicas. Não conhecia a DJ. Estava atento às canções da Disco Music e de músicas pop mixadas num ritmo eletrônico. As luzes azuis de balada giravam sem parar. Com dificuldade, eu via algumas pessoas dançando no palco, mas repentinamente elas saíam do meu campo de visão, como se elas estivessem se lançando ao chão. Eis que, de fato, elas se lançavam ao chão e isso era parte de suas

⁹⁴ O selo conseguiu lançar músicas e estabelecer parcerias com outras artistas, como na gravação do single “Pelo amor de Deize”, em que Deize contribui com o álbum “corpo sem juízo” de Jup do Bairro. Deize realizou uma turnê pela Europa, junto com a Batekoo.

⁹⁵ Essa frase é uma das formas como o Coletivo Amem se descreve em seus páginas nas redes sociais.

performances. Algum tempo depois, uma das minhas interlocutoras me disse que o movimento de “se lançar ao chão” é um passo do *voguing*, dança dos eventos de *Ballroom*, chamado *Dip*. Também percebi a excitação das pessoas que acompanhavam as performances. Eu via braços erguidos, movendo-se com agitação, acompanhando a coreografia do palco. O *Dip* que era executado pelas pessoas que estavam a dançar no palco acontecia numa sincronia performática que quebrava uma aparente barreira em relação a quem as assistia da pista. A cada vez que alguém se “lançava ao chão” no palco, ouvia-se, ao mesmo tempo, tanto o ponto alto da música, a “batida mais forte”, como um som uníssono do público que gritava “Uôllllllll”; os braços esticados para o alto desciam com a mesma rapidez que os corpos que estavam sendo assistidos. O movimento da queda dos braços era executado junto à retração dos dedos polegar e médio, os estalando de modo a reconhecer a excelência do que se via” (Caderno de Campo, abril de 2018).

Embora eu já acompanhasse as atividades do Coletivo Amem pelas redes sociais e, até mesmo, tenha passado por sua pista de dança, na edição de 2017 do Festival “SP na rua”, a convite de Piscu Bruja e Lili Nascimento⁹⁶, foi na edição especial, realizada em conjunto com a Batekoo que eu comecei a frequentar as iniciativas desse coletivo. O fragmento que abre esta seção contém uma breve descrição desta minha primeira experiência na Festa Amem, que ocorreu na noite do dia 7 de abril de 2018, em um espaço da Bela Vista, o qual anteriormente abrigava a Hot-Hot, famosa boate gay que fechara suas portas definitivamente pouco antes dessa festa. A partir dessa ocasião, decidi incluir o Coletivo Amem, como um dos coletivos-chave desta pesquisa.

A Amem é um coletivo político-cultural com diferentes inserções nos movimentos sociais e na cena cultural da cidade de São Paulo, com destaque para as edições da Festa Amem, a organização de eventos de *Ballroom* e o fomento de variados formatos de debates e espaços de vivência. O coletivo é formado por artistas, pesquisadores e ativistas, e tem como objetivo ser um espaço de referência para o debate das vivências negras e *positHIVas* “com protagonismo do público feminino, LGBT e periférico que usa o fervor e performances como instrumento estético/político criando espaços de encontros potentes”. Tais encontros “dão voz a indignações e celebram corpos e vivências negras”⁹⁷.

⁹⁶ Piscu Bruja é mestranda no programa de antropologia social da USP e desenvolve pesquisa sobre criminalização da transmissão do HIV. Lili Nascimento é estudante de psicologia na UFRN e cronista. Ambas são artistas com atuação em diferentes linguagens e membras do Coletivo Efavirenz, grupo formado por ativistas que atuam na pauta sobre direitos humanos, em especial de sujeitos negros, pobres e femininos que vivem com HIV. A elas agradeço por terem me apresentado o Coletivo Amem, o que deu fôlego para os novos rumos da presente pesquisa.

⁹⁷ Estes excertos são partes da descrição da Festa Amem, disponível em suas páginas e eventos nas redes sociais <<https://www.facebook.com/pg/FestaAmem/about/?ref=page>>. Último acesso em 20 de dezembro de 2020.

a-) **“Tire o acento e amem!”**

A Amem surgiu numa encruzilhada de encontros, trânsitos e andanças pelas iniciativas culturais da cidade de São Paulo. Era nessa cidade que Flip⁹⁸ e seus amigos criticavam a ausência de debates e de pessoas negras em eventos LGBT, como também, a ausência de discussões sobre vivências LGBT em ambientes mais notadamente voltados sujeitos negros. Em entrevista concedida para esta pesquisa, ele disse que desde 2015 já frequentava bares e festas voltadas a um público LGBT, como a Nêga⁹⁹, uma festa que acontecia na região da Rua Augusta. Apesar destes espaços contarem esporadicamente com artistas negros, eles eram organizados e frequentados majoritariamente por pessoas brancas. Das “*problematizações*” sobre esses espaços surgiu a necessidade de se criar um ambiente auto-organizado por pessoas negras, isto é, uma alternativa voltada para sujeitos negros LGBT. Neste mesmo período emergiam iniciativas como as festas Don’t touch my hair e Batekoo, e o Grupo de Articulação Política Preta (GAPP), grupo criado no interior da “Ocupação Preta”, movimento de ocupação do Complexo Cultural da Fundação Nacional de Artes (FUNARTE-SP), em protesto à extinção do Ministério da Cultura pelo governo de Michel Temer.

Em meio a esse contexto, nasceu a festa que, mais tarde, daria origem ao Coletivo Amem. A intenção era criar um ambiente diverso e focado em sonoridades negras. O lugar, a música e a estética da festa foram pensadas para proporcionar uma experiência “*aconchegante e intimista*”, isto é, de trocas e conversas entre os sujeitos. Em entrevista à revista Vice (2017)¹⁰⁰, Flip Couto, idealizador desta iniciativa, diz que a festa surgiu da necessidade de

⁹⁸ Além de idealizador da Festa e Coletivo Amem, Flip Couto é intérprete na Cia. Sansacroma, membro da House Of Zion e cofundador da Aliança pró-saúde da população negra. Com formação profissional em dança, ele atua como performer, curador e produtor de eventos e palestras. Descreve-se como uma “*bixa preta vivendo abertamente com HIV*” e traz em seus trabalhos discussões sobre negritudes, sexualidades e saúde da população negra e HIV/Aids a partir de estéticas negras contemporâneas com enfoque na *cultura Hip Hop* e *cultura Ballroom*. Recebeu o prêmio APCA 2018 na categoria “Difusão e memória”, pelo Festival Vozes do Corpo e “Prêmio Denilto Gomes de Dança 2019 – Olhares para Estéticas Negras e de Gênero na Dança”. Como palestrante, Flip participou da convenção “*House Lives Matter NYC*” 2017 e 2018 (encontro de lideranças da *cultura Ballroom*) e “*The Journey to Black Liberation Symposium Toronto*”, em 2018.

⁹⁹ Nêga foi uma festa que aconteceu na boate Anexo B, na Rua Augusta, entre 2013 e 2017. Apesar de não se tratar de uma festa voltada para um público negro, a proposta musical centrada nas “black divas” abria oportunidades para artistas negros. Por esta razão, esta festa aparece na narrativa de alguns interlocutores desta pesquisa, justamente por ser um lugar em que eles atuaram como DJ, promoters e dançarinos. A festa também acontecia em outras cidades como Belo Horizonte e Rio de Janeiro. Em conversas informais, meus interlocutores apontaram o valor elevado dos ingressos e a ausência de uma proposta política pelos “*organizadores brancos*” como elementos que “*elitizavam*” e “*embranqueciam*” aquele ambiente.

¹⁰⁰ A partir da história de três integrantes do Coletivo Amem, esta matéria aborda a experiência de pessoas negras que vivem com HIV. Além de Flip Couto, contribuem para a entrevista Micaela Cyrino e Fênix Zion. Disponível em: <https://www.vice.com/pt/article/ne4b3w/relatos-pessoas-negrashiv?fbclid=IwAR0IyBPqxcjaurZVEZEer06mMURSJwzNwUKkjF-x1IW03coCbVC3L6v9tQ>. Último acesso em 20 dezembro de 2020.

“*aproximar iguais*”, isto é, reunir sujeitos negros e LGBT, como forma de fortalecer laços e descortinar temas que eram geralmente omitidos ou tratados como tabu. A festa também foi uma maneira de Flip se reconectar com as pessoas e romper com silenciamentos que marcaram períodos da sua vida. Em 2010, descobriu que vivia com HIV. A Amem foi parte da quebra do silêncio sobre o HIV e de uma reflexão sobre a importância de fomentar espaços de cuidado, afeto e partilha entre sujeitos negros e LGBT, sobretudo *bichas pretas* que, como ele, atuavam nas danças urbanas, universo que atravessa boa parte de suas relações.

A primeira edição aconteceu em abril¹⁰¹ de 2016 na Igrejinha, um pequeno bar localizado no bairro da Consolação, no centro de São Paulo, onde Flip trabalhava de *freelancer*, como garçom. Entre os convidados, estavam o artista residente da festa, DJ Rodz, a cantora e compositora Tássia Reis, e o DJ Pow Brasil, considerado um dos expoentes entre os DJs do hip-hop brasileiro. Nessa edição, estavam presentes as artistas Linn da Quebrada, Jup do Bairro e Liniker, três cantoras de destaque na cena musical do país. Sorrisos, abraços e os gestos desinibidos das pessoas que dançavam na pista foram a tônica da festa. Dessa forma, a festa debutou na cena cultural de São Paulo como um espaço acolhedor e com uma proposta musical que privilegiava referências da música negra da cidade.

Inicialmente, a festa foi nomeada como “Amém Brothers”, aproveitando o clima do local do evento, o bar Igrejinha, mas, também, como um projeto com vistas a “congregar pessoas”¹⁰². Em um dos registros fotográficos da primeira edição, Isis Vergílio, uma das integrantes da organização da festa, posa com os olhos fechados e com as palmas das mãos unidas, como se estivesse rezando, ao lado de Flip. Na imagem de divulgação da festa, o nome “Festa Amém Brothers” aparece com destaque na lateral esquerda, imediatamente abaixo a data e o horário da festa são separados pelo símbolo de uma cruz amarela. No centro, há a figura de dois anjos barrocos voando em torno da imagem dos três convidados; Tássia Reis, usando uma saia longa vermelha e um bustiê preto. Nas duas grandes asas brancas de Tássia há a imagem do Dj Rodz, à direita, e a de e uma mesa de som, já à esquerda de Tássia o DJ Pow com a mão levemente flexionada para baixo, semelhante ao gesto do manuseio dos discos. As referências

¹⁰¹ Neste mesmo mês nasce o Quilombo urbano e Centro cultural Aparelha Luzia, lugar de resistência e organização política de movimentos e sujeitos negros em São Paulo, idealizado por Erica Malunguinho, hoje deputada estadual pelo Partido Socialismo e Liberdade (PSOL-SP). Flip diz que a Aparelha é uma “irmã” da Amem, por terem começado no mesmo período e, especialmente, pelo caráter político-pedagógico de suas propostas.

¹⁰² Aqui, vale ressaltar que a referência religiosa remetia a uma experiência gospel/evangélica partilhada por muitas famílias pobres e negras, como a própria família de Flip. Neste sentido, uma estética evangélica também pode ser compreendida como negra. Tal questão é mais abertamente explicitada quando se pensa as próprias expressões artísticas da população negra afro-americana, o jazz, o soul, o blues e outros tantos estilos têm raízes na própria vivência evangélica protestante.

ao bar Igrejinha estiveram presentes durante boa parte da trajetória da festa nesse local. Ainda assim, já na quarta edição houve uma primeira mudança transformando a referência religiosa em uma expressão forte do afeto que já constituía a festa: exclui-se o acento agudo do nome, transformando a palavra “Amém”, originária do hebraico *Amen*, e comumente usada em contextos religiosos, em simplesmente “Amem”, a forma imperativa do verbo amar. Os próprios organizadores diziam “*tire o acento e amem!*”.

Conforme as pessoas se integravam à organização, a festa incorporava novas ideias e enfoques narrativos. A começar por Isis Vergílio¹⁰³, que colaborou com a organização da primeira festa, por meio da sua recém-criada *AfroCreators*, uma plataforma de diálogos e fomento de produções de artistas negros. Isis esteve junto à festa, sobretudo na primeira fase, o que levou a festa a ampliar o seu escopo. Félix Pimenta e Biel Lima, dois membros que seguem no Coletivo Amem até a atual fase, chegaram na segunda edição. Eles moravam juntos naquele período e tinham sido convidados por Flip para conhecer a festa que seria inaugurada em uma semana. Há aqui um conjunto de relações mais antigas se entrecruzando. Félix e Flip se conheciam há pelo menos 10 anos. Flip viveu parte de sua vida na Zona Leste da cidade e teve uma vida dedicada às danças urbanas. Em 2005, Félix estava nos anos finais do ensino médio e envolvido com iniciativas culturais de dança e teatro, quando viu Flip dançar em seu antigo grupo “Discípulos do Ritmo”, uma referência das danças urbanas na época. No ano seguinte, 2006, Félix começou a ir mais frequentemente a apresentações e oficinas de dança e teatro em São Paulo, quando soube de um *workshop* de Flip. Aos risos, ele falou sobre como foi aquela experiência:

“Eu lembro até hoje. Eu saía correndo de lá de Ribeirão Pires para fazer a aula do Flip. Era o único horário que dava para fazer aula aqui [em São Paulo] e ainda voltar para Ribeirão [município da região metropolitana, onde Félix residia] pra escola à noite. A aula dele era às três. Mas o meu horário do estágio terminava às duas da tarde. Eu saía de Ribeirão correndo pra pegar o trem. Então eu sempre perdia o começo da aula. O máximo que eu chegava era três e vinte, às vezes eu chegava às três e meia, sabe? Eu perdia a metade. Perdia o começo da aula, mas eu chegava. Hoje é impossível fazer aquele trajeto nesse tempo. Mas eu gastava em média uma hora e quinze, eu dava um jeito” (Trecho da entrevista de Félix Pimenta concedida para essa pesquisa em agosto de 2020).

Rapidamente, Félix se mudou para São Paulo, se envolveu mais profundamente com as danças urbanas. Nesse processo de profissionalização, passou a integrar diferentes grupos de dança, organizar eventos e festivais e investir suas pesquisas em estilos pouco explorados

¹⁰³ Isis Vergílio é colunista das revistas *Elle* e *Marie Claire*. Ela tem uma longa trajetória como dançarina na cena hip-hop. Idealizou a *AfroCreators*, uma plataforma de divulgação e fomento de criadores negros, e compôs a *Amem* em sua fase inicial. É frequentemente referenciada como uma pessoa fundamental na história do coletivo.

naquele contexto, como o *Wacking* e o *Voguing*¹⁰⁴. Félix diz que é justamente nas descobertas de sexualidade que ele formou um grupo com outro bailarino bicha e iniciaram o grupo “Nego Tu”, dedicado a danças urbanas não normativas, isto é, com movimentos fora do esquema masculino que predominava naquele universo. Enquanto isso, Flip também continuou com sua carreira de dançarino de danças urbanas, mais precisamente *Locking*, e foi para a Europa a trabalho, lugar em que viveu entre 2010 e 2013. No retorno ao Brasil, Félix e Flip se reconectam e passam a criticar normatizações e hierarquias. A entrada de Félix na organização da Amem impulsionou as trocas da festa com a *comunidade Ballroom* que emergia em São Paulo naquele período.

Já Biel diz que sua entrada na Amem começou como uma “brincadeira”. Em uma das festas ele pegou o microfone, fez isso por uma segunda oportunidade, e já na terceira ele tinha integrado a Amem. Com ele, veio a ideia de *host*, uma espécie de mestre de cerimônias que recebe o público e apresenta as atrações dos eventos. Biel é uma *bicha preta*, da zona sul de São Paulo, e desde sua adolescência se dedica a espaços relacionados à arte, sobretudo teatro e música. Por volta de 2013, ele começou a frequentar aulas e oficinas de dança, como também eventos que reuniam dançarinos. Foi na festa *ForFun Party*, evento que reunia dançarinos de danças urbanas na Casa das Caldeiras, centro cultural da zona oeste de São Paulo, que ele conheceu Félix e Flip. Além de terem trilhado uma jornada nas artes, os três são membros do “capítulo brasileiro” da House of Zion da cena *ballroom*, no caso de Félix, ele é o pai da casa, o que falarei com mais detalhes nas próximas seções.

Retornando para a trajetória da festa, o primeiro ano também incorporou outras modificações. No segundo semestre de 2016, as performances artísticas começaram a ser mais presentes nas dinâmicas da festa e outras pessoas passariam a integrar a festa. Chegaram a performer Dani Glamourosa, que se juntou a Biel como *host* de diversas edições, o professor e historiador Jeferson Silva, bastante presente nas pesquisas e debates, performer Fênix N Zion, ícone da cena *Ballroom* do Nordeste, e os dançarinos Zaila Barbosa e Andrew Lima, que

¹⁰⁴ *Waacking* é uma dança urbana criada por sujeitos LGBT em Los Angeles, na década de 1970. É conhecida como por possuir rotações alongadas e expressivas, também sendo chamada de uma versão “afeminada” *Locking*, estilo associado ao hip-hop que consiste em “travar” e “congelar” movimentações do corpo. Já o *Voguing*, é uma expressão da comunidade *Ballroom*, criada em Nova York, também na década de 1970. Vale notar que, até a década de 2010 tais estilos eram poucos conhecidos no Brasil. A maioria dos sujeitos que começaram a pesquisar estes estilos tinham uma trajetória artística no Hip-hop. As tensões e mediações presentes nas articulações entre hip-hop, gênero e sexualidade são bastante presentes na trajetória de frequentadores e organizadores da Amem. Esta é a razão pela qual o Coletivo Amem vem organizando debates sobre machismo e LGBTfobia e destacando a presença das mulheres, pessoas trans e bichas na cultura hip-hop. Mais recentemente, alguns trabalhos acadêmicos têm destacado estas articulações, com o no trabalho “*Queer Hip Hop: A Brief Historiography*”, em que Shanté Smalls (2018) remonta a história do hip-hop desde a década de 1970, apontando para transformações nas produções musicais do hip-hop estadunidense a partir de uma “presença *queer*”.

tiveram um papel bastante importante na concepção artística da Amem, sobretudo no que diz respeito às performances nas iniciativas da Amem. Os ciclos de debates começaram a ficar cada vez mais intensos, pois, a princípio, eles não eram exatamente intencionais. A Igrejinha fechava às 3 horas da manhã e as pessoas esperavam a abertura do metrô juntas, conversando enquanto a Igrejinha era fechada, ou seguiam para um outro bar, nas proximidades. Era um momento de interação bastante importante. Depois, a festa passou a organizar debates no que seria um “momento morno” da festa, o início.

Com algumas exceções, as edições de 2016 aconteciam na Igrejinha, às quartas-feiras, a partir das 20 horas. A mudança de lugar ocorre quase um ano após a primeira edição, em março de 2017, quando a Amem passa a acontecer no Centro Cultural Zapata, localizado na Rua Riachuelo, no centro histórico de São Paulo. Neste momento a festa Amem Brothers se tornaria simplesmente Festa Amem, retirando a marcação masculina de *brothers*, a partir de uma série de discussões sobre o protagonismo feminino na festa.

b-) “Fervo positHIVo”

Apesar da mudança da Igrejinha para o Zapata e da exclusão do nome *Brothers* ter ocorrido em 2017, a “grande mudança” dos rumos da Amem ocorreu em dezembro de 2016. A Amem organizou dois eventos dedicados ao tema do HIV. A começar da edição especial de sua festa com o tema “*Viver, Ferver e Conferver com o HIV*”, na virada entre o dia 30 de novembro e o dia 1º de dezembro, estabelecido como o dia mundial da Aids. Por meio de contatos com pessoas que trabalhavam em organizações de pesquisa, essa edição foi patrocinada como uma ação comunitária pelos Núcleos de Educação Comunitária do Centro de Referência e Treinamento em DST/Aids da Faculdade de Medicina da Universidade de São Paulo, e pela *HIV Prevention Trials Network*. Tal evento teve apresentações de Tássia Reis e de Luana Hansen e uma série de falas entre as apresentações. Abaixo reproduzo a descrição da festa:

Antecedendo o 1º de dezembro, Dia Mundial da Aids, a Festa faz uma edição super especial que encara a HIVfobia e o silenciamento em relação ao HIV. Tirar o HIV do armário se faz necessário ao ver o estigma e o sofrimento psicossocial que o silenciamento e a invisibilidade causam nas pessoas que vivem e convivem com HIV e para que a emancipação seja alcançada. A culpa, a dor, a vergonha, o medo, a solidão e o preconceito são sofrimentos que permeiam o HIV, tornando-o um "VIRUS SOCIAL" que se mistura com as opressões já existentes na sociedade, tais como o racismo, o machismo, a LGBTfobia e o tabu ao se falar da sexualidade. Como lidar com o estigma do HIV nos corpos daqueles que já são marginalizados na sociedade? O que fazer para enfrentar o racismo e a desigualdade social que fazem a população negra ser a mais marcada pelo genocídio não só pelas das balas da PM, mas também pela falta de saúde pública de qualidade (o que a faz ser mais acometida por diversas epidemias)? Vamos falar e escutar mais sobre o assunto e aprender a Viver, Ferver e Conviver com o HIV. A Festa Amem Brothers é uma Festa Negra LGBT e também

*Positiva. É a celebração da livre expressão, dos encontros do amor, onde todos cabem e são acolhidos.*¹⁰⁵

Esse evento foi bastante importante para ampliar as conexões da Amem, colocando a pauta dos corpos negros que vivem com HIV no centro da sua atuação. Flip havia falado publicamente sobre sua sorologia apenas alguns meses antes, em uma das conversas da *Explode Residency*¹⁰⁶. Quase uma semana depois, a Amem organizou o “*CorpoPositivo- Ciclo de Performances Negritude e HIV*”. Nesse evento, Flip realizou a performance “Sangue”¹⁰⁷ e Micaela Cyrino performou “Cura”¹⁰⁸. Junto à performance aconteceu uma longa discussão mediada por Lili Nascimento, Ozzi Cerqueira, Cadu Oliveira e Carolina Iara, hoje covereadora pelo Partido Socialismo e Liberdade em São Paulo, que também articularam a realização desta atividade. Em uma conversa para esta pesquisa, Flip disse que o evento foi muito marcante para ele e para todos que estavam presentes, pois se tratava de um evento sobre HIV com a presença das “*legendaries da Aids*” no Brasil, em referência às pessoas que pavimentaram as primeiras discussões sobre jovens que vivem com HIV no país, articulando esse tema com gênero, raça, sexualidade¹⁰⁹.

A partir daquele momento, a Amem passou a se compreender como um coletivo de fato, e a pensar o HIV como parte fundamental das reflexões sobre saúde da população negra, pensando não apenas prevenção, como é o caso de muitas iniciativas, mas, sobretudo, práticas de cuidado, de afeto e de cura entre os sujeitos. O foco está não apenas na cura do HIV, mas na cura dos estigmas e das discriminações, na cura das políticas de medicalização, na cura das

¹⁰⁵ Esta descrição está disponível no evento nas redes sociais: <<https://www.facebook.com/events/1294923407213061/>>. Último acesso em 20 de dezembro de 2020.

¹⁰⁶ Uma residência artística organizada por Cláudio Bueno e João Assis, entre 24 de agosto e o dia 2 de setembro de 2016, que reuniu dezenas de artistas, entre residentes que ficaram imersos na vivência e participantes que estiveram presentes nos debates. Também fizeram parte dessa residência Pony Zion e Michael Roberson, Icons da cena *Ballroom* estadunidense. Esse evento foi bastante importante para a constituição de redes na cena, seja pela construção do primeiro evento de *Ballroom* em São Paulo ou pela criação do capítulo brasileiro da House of Zion. Tratarei desse tema com mais detalhe no capítulo IV.

¹⁰⁷ A descrição da performance diz que a criação de Flip se baseia nos modelos de socialidade “*presente na cultura negra contemporânea urbana como: a família, os bailes e a rua, e os reformula no contexto cênico enfatizando a necessidade de resposta à uniformização dos comportamentos e à padronização do vínculo social em meio ao caos cultural e a posição do espectador. Observando as diferentes contaminações que nossos corpos sofrem desde o nascimento, esse trabalho reflete sobre a construção da identidade do indivíduo Negro Gay em relação com o mundo social. Passeando por diferentes contextos de acolhimentos e abandonos que esse corpo circula e ao mesmo tempo que lança o olhar para o outro, lança o olhar para si enxergando qual é a transformação que o vírus HIV circulando em seu sangue traz ao corpo*”.

¹⁰⁸ A descrição da performance anuncia que a artista aborda o “*corpo negro diante da epidemia de Aids, e o silenciamento das populações afetadas com a epidemia. As mulheres negras, por mais que não sejam o grupo com mais contágio da epidemia, é o grupo que mais morre por falta de insumos e tratamento. Isso é mais um dos reflexos sobre o extermínio da população negra*”.

¹⁰⁹ *Legendary* é uma alusão ao título comum às pessoas mais experientes e com grande contribuição à comunidade *Ballroom*, assim denominadas. São as pessoas “*lendárias*”.

violências. A partir deste momento, Micaela Cyrino se tornou membra do Coletivo Amem. E a festa passou a se anunciar mais notoriamente como uma “*festa PositHIVa*”. Os membros do coletivo compreendem esses dois eventos como parte de um processo de amadurecimento da Amem, amadurecimento que já teria começado na edição de novembro de 2016, de celebração do Dia da Consciência Negra¹¹⁰.

Posteriormente, o coletivo organizou outras atividades específicas sobre o tema do HIV, tais como a-) o “*Fervo PositHIVO*”, celebrando o Dia Mundial da Saúde e defendendo as políticas públicas de saúde, na figura do Sistema Único de Saúde (SUS), em abril de 2017; b-) a edição especial em junho de 2017, em que a Festa Amem recebeu o rapper estadunidense Mykki Blanco, organizando uma roda de conversa sobre “*Negritude, Gênero, HIV e Performatividade*”; c-) o “*Amem PositHIVas no Topo - Day With(out) Art São Paulo*”, um evento com uma longa programação dedicada a uma dinâmica convivial e de trocas entre pessoas negras para pensar respostas à epidemia da AIDS; também foram projetados filmes cujos enredos articulavam HIV, arte e ativismos, tudo isso no topo de um edifício no centro de São Paulo, no dia 1º de dezembro de 2018; d-) a “*Amem Loka no Dia Mundial da Aid\$ Sesc Santana*”, uma programação de performances, oficinas e debates realizado no dia 29 de novembro de 2019 em parceria com a Coletiva Loka de Efavirenz, e e-) no dia 4 de dezembro de 2019, o evento “*Visual Aids e AMEM apresentam Day With(out)Art - Still Beginning*”, que consistiu na exibição de um filme e em um painel de debates, realizados pelo Coletivo Amem em parceria com a *Visual AIDS*, organização artística de Nova York comprometida em ampliar a conscientização sobre a AIDS e criar diálogos sobre questões do HIV.

Não obstante, nas próximas seções, veremos que o HIV é uma pauta transversal na atuação do coletivo, atravessando os discursos e a estética, para além dos eventos temáticos. As parcerias com organizações de pesquisa, secretaria de saúde e diferentes redes de ativismos que pensam o HIV demonstram a capilaridade das inserções de alguns membros do Coletivo Amem, como também o reconhecimento do próprio coletivo como uma organização de ação comunitária. Também vale notar que o coletivo tem sido mais uma das expressões das redes de jovens ativistas que vivem com HIV. Olhando para a atuação da Coletiva Loka de Efavirenz, exemplos destas novas redes de jovens ativistas, Lumena Cristina de Assunção Cortez (2019) aponta que essas atuações são, em geral, pautadas pelas ideias de ativismo, horizontalidade, direitos à saúde e ao cuidado, crítica ao capitalismo e à lógica de medicalização e pela

¹¹⁰ Esse evento teve a presença de DJ Niko, Dj Rodz e o Dj Alan Costa, idealizador do Coletivo AfroBapho de Salvador. Também aconteceu uma performance de uma canção de Elza Soares pela diretora de movimentos e dançarina Natasha Vergílio.

compreensão da construção do estigma da AIDS como resultado do machismo, do sexismo, da LGBTfobia e de um conjunto de políticas que historicamente levam determinados grupos à morte, a chamada necropolítica.

c-) “A luta LGBT não é esse mundinho cor de rosa, não!”

A consolidação da Amem enquanto um coletivo político-cultural ampliou o escopo e o alcance de suas iniciativas, que se multiplicaram em diversos formatos e lugares. Os principais formatos são, por ordem de ocorrência: as festas (a Festa Amem), os eventos de *Ballroom* (*balls* e *kikiballs*) e, por fim, as iniciativas construídas a partir de programações amplas, como festivais que articulam oficinas de arte e de autocuidado, rodas de conversa, mesas, e performances de música, dança, exposição audiovisual.

Nesses quase 5 anos de trajetória, o Coletivo Amem tem dado especial atenção para a memória como estratégia político-pedagógica, atuando no Dia da Consciência Negra, no Dia Mundial da AIDS e na semana do Orgulho LGBT. Também se consolidou nesse período o Circuito Vera Verão, evento próprio anual, em homenagem a Vera Verão, controversa personagem interpretada pelo ator Jorge Lafond, uma das primeiras imagens marcantes de uma “bicha preta” na televisão brasileira, na linha do deboche e da comédia. Há também a celebração da trajetória do próprio coletivo e dos eventos que são organizados anualmente. Na ocasião do primeiro e do segundo aniversário, o coletivo organizou edições especiais chamadas de “Pretapalooza”, aludindo ao festival Lollapalooza. Em entrevista para o site da internet “Alma Preta”¹¹¹, Flip Couto, um dos membros do coletivo, falou sobre essa incorporação: “*É uma festa preta, com artistas pretos no line [na lista de atrações], protagonizado por uma equipe preta e LGBT. Por isto, aceitamos a ressignificação do nome*” (grifo meu)¹¹².

Grande parte das iniciativas da Amem são frequentadas por um número reduzido de pessoas. Nas entrevistas, os membros do coletivo apontaram que a festa sempre teve como objetivo organizar ambientes mais intimistas em que as pessoas se sentissem seguras para aprofundar trocas e reflexões. Por isso, boa parte das iniciativas acontece em locações pequenas, proporcionando espaços mais intimistas em comparação a outras festas, como a “Batekoo”. Além disso, raramente há festas, performances ou *balls* sem a realização de alguma roda de conversa, mesa de debate no início do evento. No evento “*Kikiball Afrodiaspórica*”, por

¹¹¹ A reportagem sobre este evento e a entrevista contém algumas falas de Flip Couto. A íntegra da matéria está disponível em: <<https://almapreta.com/editorias/realidade/pretapalooza-comemora-aniversario-de-um-ano>>. Último acesso em 20 dezembro de 2020.

exemplo, o grupo organizou uma roda de conversa sobre a “*Cultura ballroom e o HIV*”, com falas sobre a importância dos *balls* na vida das pessoas que vivem com HIV e com narrativas sobre o papel da *comunidade ballroom* na luta contra a epidemia e o estigma sobre pessoas que viviam com HIV, ao que se seguiu uma atividade de automaquiagem¹¹³, e o *ball* em si (as batalhas de performance em diferentes categorias). O evento foi finalizado pela “Festa Amem” propriamente dita, com uma discotecagem de encerramento. Todas essas iniciativas foram desenvolvidas da tarde de sábado até as primeiras horas do domingo, isto é, atravessando a madrugada. Retornarei a esse evento mais à frente.

Existe uma regularidade na disposição dos objetos e na organização dos espaços dos eventos organizados pelo Coletivo Amem¹¹⁴. A mesa de som e o DJ são as referências dos salões e a pista fica de frente para eles. A mesa é composta por um equipamento de mixagem e/ou um computador portátil com a parte traseira da tela repleta de adesivos com os dizeres “*Black lives matter*” ou “*AMEM*”. Em todos os eventos nota-se um tecido retangular de cerca de um metro quadrado com a palavra “*AMEM*” grafadas com a fonte das letras em caixa alta na cor azul, com um contorno vermelho seguido de um contorno externo amarelo, como se estivesse brilhando, sobre um fundo branco. Conforme anotei na festa “*Quadrilha Amem*”, ocorrida em junho de 2018, no “*Espaço Muss*”, uma boate próxima à estação do metrô República, um item bastante utilizado é uma bandeira do arco-íris¹¹⁵, com dimensões semelhantes à bandeira da Festa Amem.

“Com listras coloridas na horizontal, a bandeira do arco-íris é posicionada em uma região visível da festa, recaindo sobre a parte da frente da mesa de som ou na parede, atrás do DJ. Todavia um detalhe me chama atenção. A bandeira trazia oito cores, com a adição das listras preta e marrom. Essa nova bandeira não era por acaso, em uma de suas falas durante a festa, Félix diz “(...) *temos o compromisso com a luta contra o racismo, e essa bandeira expressa o nosso reconhecimento pelo papel das pessoas negras LGBT na luta contra qualquer tipo de opressão. Essa é a nova bandeira feita*

¹¹³ Esta atividade foi orientada por Gil de Oliveira, artista visual e visagista. Algumas pessoas trouxeram maquiagens, e Gil trouxe maletas de maquiagens e alguns espelhos. As pessoas ajudam umas às outras e pediam orientações sobre detalhes da maquiagem. Durante a apresentação da oficina, Gil discorria sobre técnicas de maquiagem para pele negra, e sobre as visões normativas sobre o que é belo, em geral orientadas pelo racismo e o sexismo. Vale notar que Gil Oliveira é companheiro de Flip Couto e tem tido destaque na categoria *best dressed*, nos eventos de *Ballroom*.

¹¹⁴ Há um trabalho de pré-produção que precede os eventos e envolve a locação, a divulgação, a curadoria das atrações e a organização de funções. Caso a festa seja realizada em uma boate, a equipe organizadora também pode contar com pessoas que vendem os bilhetes de entrada, a chapelaria e o bar. A depender da boate, parte dessas funções já estão inclusas na locação. Os acordos entre o coletivo e os locadores dos espaços organizam a distribuição do dinheiro dos ingressos e do faturamento do bar. Em geral, os coletivos ficam com os valores recebidos na entrada e, dependendo do acordo, com uma porcentagem do saldo do bar. Este dinheiro é usado para custear os equipamentos e o trabalho da equipe de organização — incluindo os artistas que realizam as performances, os fotógrafos e os DJs.

¹¹⁵ Criada em 1978 pelo artista plástico Gilbert Baker, a bandeira do arco-íris se tornou um dos símbolos dos direitos sexuais. Há uma variação da disposição das listras, mas em geral, são 6 faixas na posição horizontal com as cores vermelho, laranja, amarelo, verde, azul e violeta, de cima para baixo.

pelas manas da Philadelphia, porque a luta LGBT não é esse mundinho cor de rosa, não! Ser preto e bicha, travesti e mulher trans é babado!" (Trecho do Caderno de Campo, Junho de 2018).

Félix se referia a ações de movimentos por direitos sexuais da cidade de Filadélfia, no estado da Pensilvânia, nos Estados Unidos, particularmente aos questionamentos sobre o racismo que marginaliza sujeitos negros, latinos e asiáticos no interior da *comunidade LGBTQI* naquele país. Em 2017, diversas organizações se juntaram em torno de uma série de vídeos sobre racismo¹¹⁶ e de uma ampla campanha, denominada “Mais cores, mais orgulho!”¹¹⁷, em que lançaram uma nova bandeira do arco-íris, utilizada pela primeira vez na *Philly Pride Parade*, Parada do Orgulho LGBT da Filadélfia. Tratou-se da mesma bandeira apresentada por Félix na festa “Quadrilha Amem”, em 2018.

Ainda sobre a “Quadrilha Amem”, a edição “junina da Festa Amem”, aludindo às “quadrilhas” encenadas nas festas populares de junho, as pequenas bandeiras decorativas de cores diversas, típicas das festas juninas, surgiram em uma única cor, a vermelha. Essa é uma referência estética aos debates sobre o HIV. Nesse evento, Micaela Cyrino, membra do coletivo e conhecida militante que vive com HIV, subiu ao palco e falou:

“Primeiro, eu gostaria de agradecer a presença de todas vocês. Eu acho que é importante a gente se reunir, principalmente nós que temos corpos pretos. Ontem eu saí na capa de uma polêmica revista, a ‘Revista Veja’. Quem não viu ainda, procura ver. Falando sobre resistir e falando sobre resistência e vivendo com HIV. Eu falo sobre isso na minha vida. Estar aqui comemorando meu pré-aniversário é importante pois estou falando ‘Estou viva!’, mesmo tentando me matar. Estão matando preto todo dia, mas a gente está resistindo. Quando a gente fala que é uma quadrilha da Amem, é porque realmente nós estamos nos armando e buscando maneiras para lutar contra esse sistema que nos mata todo dia. Então é realmente importante a presença de cada um aqui” (Transcrição da fala de Micaela Cyrino, Caderno de Campo, junho de 2019).

Micaela Cyrino, Flip Couto, Félix Pimenta e outros integrantes do “Coletivo Amem” abordam constantemente o “viver com HIV”, articulando esta experiência com as experiências de “*ser periférico*”, “*ser negro*” e “*ser LGBT*”. Estas e outras experiências são colocadas em suas práticas discursivas, compreendendo também suas estéticas, performances artísticas e discursos.

¹¹⁶ No site da campanha, há uma breve explicação sobre a nova bandeira e alguns vídeos explicativos, um deles expõe uma ativista oriental falando sobre o racismo vivido por asiáticos e “people of colors” (pessoas de cor). Os vídeos são encerrados com a frase “não é apenas sobre falar sobre ser inclusivo, mas é sobre ser, de fato”: “*To not just talk about being inclusive. But to finally do it*”. Logo, esta campanha se espalhou por várias cidades americanas e, hoje, é utilizada por movimentos de vários lugares do mundo como, por exemplo, na Parada do Orgulho de Manchester, na Inglaterra.

¹¹⁷ Nome original “*more color, more pride!*”. Mais informações sobre a campanha acessar: <<http://morecolormorepride.com/>>. Último acesso em 20 dezembro de 2020.

Há, também, uma recorrência do “sangue” e do “coração” como elementos estéticos do coletivo. Eles surgem como metáforas ambivalentes que denuncia estigmas sobre o sangue, mas, também, faz com que ele emerja como símbolos da pulsação da vida e do amor. Isso está presente no próprio nome do coletivo como uma ordem: *Amem!* A mensagem é que viver com HVI não pode ser o “*fim do jogo*” na vida das pessoas. Pelo contrário, é uma nova condição de existência repleta de estigmas e opressões, mas que coloca a coletividade como condição de vida e de cura. Não se trata aqui da cura literal do vírus, mas da cura como “autorrecuperação” dos impactos do racismo, do sexismo, do classismo, como bem nos descreve bell hooks (2019).

Vale dizer que em 2018, uma controvérsia envolveu a distribuição de um jogo de tabuleiro oferecido pela Fundação Pró-Sangue. Conforme o jogador avança no jogo de perguntas, a depender do percurso o jogador pode ser eliminado e receber a mensagem “*Sorologia positiva! Você perdeu. O jogo acabou para você*”. Este caso foi amplamente debatido nas redes sociais e interlocutores escreveram mensagens em desagravo, pois, segundo eles, a fundação estava sendo “*sorofóbica*” ao tratar pessoas com sorologia positiva como “*perdedoras*” em um contexto de perspectiva de vida saudável para quem vive com o vírus e tem acesso ao tratamento. Campanhas de prevenção que tratavam a infecção do HIV como “*fim de jogo*” ou “*fim da linha*” também já foram alvos de críticas.

Nossa Parada é outra

Como vimos, desde 2017, o Coletivo Amem tem construído outras narrativas sobre a história da luta LGBT. Isso inclui da fomentação de debates e da reunião de militantes negros na semana da Parada do Orgulho LGBT de São Paulo até um bloco dentro da própria Parada, chamado “Nossa parada é outra”. Em um desses eventos, Micaela Cyrino disse: “*Nesse ano, a proposta é dialogar com a Parada Gay, pois há anos ela vem se consolidando como espaço político e de diversão, mas onde negras e negros não tem tanto espaço*”. A disputa por espaço nos movimentos sociais e a reivindicação pela centralidade de determinadas pautas são colocadas nos discursos de meus interlocutores, nos *textões* e *memes* nas redes sociais¹¹⁸ e, sobretudo, na própria estética da festa. As imagens de divulgação dos eventos são exemplos do investimento na estética como maneira de articular discussões e comunicar anseios e projetos. As ilustrações utilizadas para divulgação do evento “Nossa parada é outra”, também anunciada como “Parada preta LGBTT” são exemplares nesse sentido:

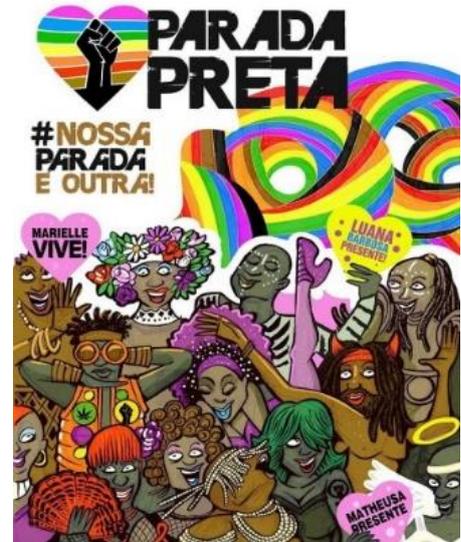
¹¹⁸ Sobre engajamento político LGBT nas redes de sociabilidade online, ver Falcão (2017) e Bulgarelli (2018).

Figura 4- “Nossa Parada é outra”, 2017



Fonte: página do Coletivo Amem no Facebook

Figura 5- “Nossa Parada é outra”, 2018



Fonte: página do Coletivo Amem no Facebook

A “Figura 4” traz duas personagens negras flutuando sobre os prédios do centro da cidade de São Paulo. Há uma estética afirmativamente negra, com os personagens com seus cabelos crespos esticados, e o uso de dreads. A primeira personagem se assemelha a uma heroína, lançando raios coloridos, raios que formam o arco-íris. Logo atrás, outra personagem alude a uma figura religiosa que lança mão a um “poder mental”, misturando-se com fantasia e ficção científica (planar no céu, como super-heróis de revistas e filmes subvertendo o imaginário racista no qual sujeitos negros são coadjuvantes nos territórios da cidade e da política)¹¹⁹. Parte dos símbolos desta figura compõe imagetivamente símbolos de outros movimentos culturais e sociais negros, que me remete diretamente ao Movimento Afrofuturista, surgido a partir da chamada “crítica cultural” da década de 1990.

Já no evento da “Parada Preta”, a proposta é bastante similar no que diz respeito a “enegrecer” os debates sobre o orgulho LGBT. Na imagem de divulgação, na “Figura 5”, há treze sujeitos negros com diferentes penteados, tons de pele, roupas e ornamentos. Acima das pessoas se vê uma série de arco-íris, já incorporando as duas novas cores preta e marrom, e mesclando-se entre si, como bandeiras a tremular. O nome “Parada Preta” na cor preta está

¹¹⁹ Faço um agradecimento especial a Luiz Gustavo Freitas Rossi que, no contexto da arguição desta dissertação, lançou luz sobre as potencialidades estéticas desta cena. Concordo com sua leitura arguta sobre as imagens que apresento aqui não serem apenas “imagens de divulgação”, tampouco funcionam como ilustrações de um discurso político pois elas são a própria política e a produção de um certo discurso sobre diferenças. Como ele bem disse sobre a Nossa Parada é outra de 2017, trata-se já de um “evento” etnográfico, por assim dizer, e já um signo de perturbação das políticas de raça, gênero e sexualidade” que ilustra de certa maneira a proposta analítica da minha dissertação a partir de um evento etnográfico visual.

no topo da figura, ao lado de um coração com as cores do arco-íris e um punho erguido, símbolo da luta antirracista. Dentre os sujeitos negros, é possível identificar algumas pessoas notórias como Marsha P. Jhonson (e sua coroa de flores), Jorge Lafond, Leci Brandão e Madame Satã, junto a símbolos de coração com mensagens em homenagem a pessoas negras LGBT, as quais foram ceifadas pela brutalidade, como nos dizeres “*Marielle, vive!*”, “*Luana Barbosa, presente!*” e “*Matheusa, presente!*”. Nas duas imagens há uma série de símbolos tatuados na pele dos personagens ou nas vestimentas, como os símbolos do punho cerrado dos movimentos negros, o símbolo de vênus (círculo com uma cruz abaixo), com um punho cerrado em seu interior, em referência ao movimento feminista negro, a figura do continente africano e uma folha simbolizando o movimento antiproibicionista. Outro símbolo que aparece nas duas imagens são pequenos broches de laços vermelhos no busto das personagens. O símbolo do laço vermelho é recorrentemente usado nos espaços organizados pelo “Coletivo Amem”. No evento da “Quadrilha Amem”, esse símbolo estava presente no saguão da entrada da boate e na parte interna, na parede da pista de dança. Nota-se que este é um dos símbolos da luta contra a epidemia do HIV/AIDS, surgindo na década de 1990, em meio a uma série de campanhas de conscientização sobre a epidemia, a prevenção e a vida das pessoas que viviam com o vírus.

Neste trabalho sobre memória, a Amem enquadra, a um só tempo, suas bandeiras políticas e a figura de sujeitos negros LGBT com atuação destacada, constituindo uma espécie de “tradição negra LGBT”, com seus símbolos, expressões e eventos históricos. É notável a aposta à referência de símbolos dos movimentos negros e à reivindicação de sujeitas brutalizadas pela violência — como Matheusa, Luana e Marielle — com feições alegres e unidas a sujeitos que estão vivo, como se estivessem conectados por uma celebração, um exemplo de produção dessa pretitude.

As artes das divulgações dos eventos da Amem são realizadas por uma série de artistas parceiros, dentre os quais, artistas visuais, ilustristas e *designers* gráficos. As duas últimas imagens são obras do artista Antônio Junião Júnior que contribui com a arte de várias atividades do coletivo. Vale também destacar que boa parte das artes de divulgação do coletivo são ilustrações ou bricolagens de fotografias das próprias ações da Amem ou de símbolos de arte negra. No primeiro ano, boa parte das festas utilizavam capas de álbuns ou imagens inspiradas no *Blaxpotation*¹²⁰ para a divulgação.

¹²⁰ *Blaxpotation* foi um movimento de cinema que reuniu cineastas negros em torno de produções sobre a vivência de sujeitos negros que viviam nos bairros urbanos e pobres dos Estados Unidos, nas décadas de 1970 e 1980. Este movimento ajudou a divulgar, ritmos, expressões e artistas afro-americanos em escala internacional.

Destaco que fui levado a estes eventos por indicação de pessoas que tomavam a atuação política do “Coletivo Amem” como exemplo do que se deveria admirar. Trata-se de um coletivo que aglutina uma ampla rede de ativismos e possui reconhecimento de outros coletivos político-culturais e no interior dos movimentos de cultura e de periferia de São Paulo. Desde a minha primeira incursão nestes eventos, percebi que as relações entre os próprios membros do coletivo e com os frequentadores de suas ações são, em geral, profundas e permeadas por afeto. A noção de *família*, eventos importantes como o circuito Vera Verão, as conexões com uma cena transnacional e a constituição de redes com outras iniciativas serão mais bem aprofundadas adiante.

Como discuto nesta dissertação, a cena preta LGBT de São Paulo se forjou ao recusar um sujeito LGBT “universal”, isto é, um sujeito sem raça, classe, gênero, e origem familiar e social que, no final das contas, mantinha uma hierarquia que privilegiava sujeitos brancos. Essa recusa acompanhava também a refutação das normas cisgênera e heterossexual naturalizadas em certas esferas de um universo negro. Essas recusas não são, contudo, atitudes estéreis: é delas que emerge uma cena vibrante, que procura reinventar outras formas de conjugar diversidade sexual e de gênero e raça no Brasil. Desde o princípio, essa cena tem se construído numa relação forte com outras pautas, seja a dos estudantes da USP que moravam em condições insalubres em sua residência estudantil e a das mulheres DJs em um universo de discotecagem masculino, como vimos no primeiro capítulo da dissertação, seja pelos direitos e pela vida de pessoas que vivem com HIV, contra a criminalização do funk, pela autonomia dos artistas e pelo direito à cultura, como descrevi neste capítulo.

À guisa de conclusão deste capítulo que apresenta os coletivos Batekoo e Amem, volto à reflexão de Harney e Moten (2013) para enfatizar que a pretitude que eles produzem não atua aqui como uma preponderância de uma “pauta negra” sobre outras diferenças. Pelo contrário, é um “reconhecimento” deste “mundo quebrantado” (HARNEY; MOTEN, 2013), que desnaturaliza as estruturas e hierarquias, mas que também produz solidariedade entre “outros diferentes”. Ao discutirem o ensaio “Razão religiosa e afeto secular: Uma barreira incomensurável?”, de Saba Mahmood, Everton Rangel e Maria Elvira Diaz Benitez (2019) nos chamam à atenção para as inequidades que afligem, ameaçam e aterrorizam um conjunto de “contingentes humanos” que são relegados a este lugar e unidos por um “princípio de raça”, por uma racialização que está no cerne da diferença. Os autores propõem uma relação produtiva

entre a ideia de “habitar a norma” de Sabah Mahmood (2005) e a ética dos *undercommons* (HARNEY e MOTEN, 2013), na medida em que estes “contingentes humanos” reconhecem “sua vida expropriada em outra vida expropriada que é negra, mas também indígena (e que, se unidos pelo princípio de raça, pode ser palestina, pobre, LGBT...)” (RANGEL; DÍAZ-BENÍTEZ, 2019, p. 88).

Durante o trabalho de campo, nos eventos e na condução de entrevistas, percebi que o processo de afirmação, isto é, de reconhecer o racismo e o que isso significa nas vidas negras, também chamado pelos meus interlocutores de “empoderamento”, não acontece de modo progressivo e instável. É um processo inacabado que se constrói no cotidiano. Ele é atravessado, por um lado, por traumas de violências e pela iminência constante da brutalidade do racismo, da LGBTfobia e da misoginia; e, por outro, pela alegria da descoberta e valorização de seu próprio corpo, pela experimentação de gostos, estilos e modos de ser e pelo calor do acolhimento de pessoas semelhantes. Meus interlocutores descrevem os coletivos como “aquilombamentos”, isto é, como espaços de autonomia e de protagonismo negros, em que é possível sobreviver, se autorrecuperar¹²¹ e se curar, juntos. No próximo capítulo, aprofundo essa perspectiva, abordando também os conflitos, tensões e mediações que surgem nesse processo.

¹²¹ No prefácio da edição brasileira do livro “Erguer a voz: pensar como feminista, pensar como negra”, de bell hooks (2019), Mariléa de Almeida sublinha o “falar de si” na argumentação de bell hooks como um exercício de “autorrecuperação”, como uma “prática que exprime cuidado de si, que, conforme enfatizou Foucault, nunca está apartado do cuidado com os outros”.

CAPÍTULO III | “AQUI É FESTA DE PRETO!”: MERCADO, DIFERENÇAS E CONTITUIÇÃO DE REDES ANTIRRACISTAS

Raras foram as festas organizadas por um dos coletivos da cena em que eu não ouvi a queixa “*tem cada mais vez gente branca aqui*”. A princípio, tais críticas me levaram a pensar se havia de fato um aumento da presença de pessoas brancas naqueles ambientes. Depois, percebi um conjunto de incômodos não apenas sobre a presença de pessoas, mas também sobre a realização das festas em determinados bairros e a concretização de parcerias entre o coletivo e seus organizadores com o mercado. A partir disso, passei a olhar atentamente para os rumores e aborrecimentos, tentando compreender o que eles informavam e significavam na cena.

Se, por um lado, as conquistas, a ampliação das iniciativas e o aumento do prestígio de figuras centrais da cena são comemorados a partir das chaves de “*superação*” e “*representação*”; por outro, o êxito das produções desenvolvidas pelos coletivos é, por vezes, compreendido como expressão do “*embranquecimento*” e, portanto, da perda da “*essência*” das iniciativas. A partir de tal perspectiva, as parcerias que envolvem o mercado, mais propriamente com as marcas e empresas, ocupam uma posição correlata à presença de pessoas brancas nas festas, como se um “lugar”, tomado como “negro”, fosse suplantado pelo “dinheiro” que, por oposição, é entendido como “branco”.

Na cena, as festas funcionam como uma temporalidade especial que concentra e modula certas experiências. Nelas, os sujeitos “negros e LGBT” constroem a si mesmos como sujeitos da experiência, ao mesmo tempo em que delimitam os limites daqueles espaços, definindo seus objetivos e sentidos, como num ritual, em que a eficácia é totalmente dependente da crença. Refletindo sobre os rituais seculares, Mary Douglas (2010) os define como resultados das representações simbólicas do cotidiano. Para a autora, eles funcionam a partir de um “mecanismo de enfoque”, de um “método de mnemônica” e de um “controle de experiência”. Em outras palavras, o ritual seria um tipo de enquadramento que, por meio de “uma época ou lugar”, concentra um “tipo especial de expectativa”, cujo efeito se dá pela repetição (método de mnemônica), em que “o mínimo é capaz de transportar significados”. Desta maneira, a autora reforça que “experiências com limites emoldurados ou enquadrados encerram temas desejados ou interceptam temas intrusos” (pp. 81-83). As festas e outras iniciativas da cena preta LGBT não se constituem, portanto, a partir de invenções e fenômenos exatamente singulares, mas, sim, a partir de um enquadramento que dá contornos a determinadas experiências.

Na ocasião do exame de qualificação desta pesquisa, a banca examinadora apontou para a ideia de “contaminação” como uma categoria que pudesse iluminar os rumores que alertam

para um “perigo” e reclamam certa “pureza” das festas, isto é, para que as iniciativas mantivessem sua “essência” ou “autenticidade”. Ao ler a obra “Pureza e Perigo”, de Mary Douglas (2010), percebi nas descrições sobre o funcionamento dos rituais seculares uma chave de compreensão poderosa que ajuda a iluminar tanto as tensões, quanto as mediações que acontecem na cena, dado que os constrangimentos, conflitos, celebrações e coalizões são parte dos eventos ritualísticos, que por sua vez são ordenados e limitados por seu exterior, isto é, por mecânicas de ordem e desordem que os constituem.

A própria ideia de “contaminação” numa dimensão racial não é exatamente nova. Mas parece intrigante pela forma que se configura na cena desta pesquisa. Os exemplos máximos desse tema são os jogos de poder do escravismo e do neocolonialismo, que imputaram, respectivamente, as leis de segregação racial nos Estados Unidos e a política do *Apartheid* na África do Sul. Do exemplo estadunidense, produziram-se divisões corporais, espaciais e jurídicas, como também a ideia do *one-drop-rule*, isto é, a “regra da gota única”, que estabelecia que uma “gota de sangue negro” (alegoria para distinguir quem tem ascendência africana) “contaminaria” o sujeito, eliminando a possibilidade de considerá-lo legitimamente branco, ainda que aparentasse ser. Na África do Sul, o regime radical de separação étnico-racial, o *Apartheid*, durou por pelo menos cinco décadas, apartando raças e distribuindo poder assimetricamente. Ali, a política de separação era justificada oficialmente por uma “proteção” às raças e etnias, sob uma ideia de “pureza” que deveria ser mantida pelo Estado. As duas políticas racistas chegaram ao fim, progressivamente, no fim da década de 1960, nos Estados Unidos, e em 1964 na África do Sul. Todavia, elas influenciaram e muito as gramáticas raciais ainda existentes nesses dois países.

No contexto nacional, o “racismo à brasileira”, como bem anotou Kabengele Munanga (2017), foi desenvolvido para funcionar sorrateiramente e de modo pleno. Cria-se uma ideia de negação do racismo através da ideologia do “mito da democracia racial”, isto é, das ideias de que o Brasil seria um “paraíso racial”, onde as raças convivem em harmonia. Aqui, o “perigo de contaminação” existe, mas não é anunciado a partir de uma divisão racial anunciada oficialmente. Tal ideia foi um paradigma que se impôs sobre um polissêmico debate sobre a mestiçagem no Brasil, mas que acabara servindo como medida de controle ideológico que afirmava as diferenças, negando as desigualdades. Há algumas décadas, tal ideologia vem sendo denunciada e rechaçada pelos movimentos sociais negros. Mesmo na cena, durante um dos eventos organizados pelo Coletivo Amem, Félix Pimenta disse que sua experiência de percepção do racismo passou por criticar as divisões espaciais racializadas no próprio cotidiano. Ele aprendeu a fazer o “teste do pescoço”, isto é, olhar para os lados e ver quantos negros estão

ao seu redor e qual lugar eles ocupam. Félix aconselhou os sujeitos a desnormalizarem as configurações raciais que acostumam o nosso olhar a não criticar e refletir que nossa sociedade se divide em “lugares de negros” e “lugares de brancos”. Olhando para o contexto das “adoções transraciais”, de crianças cujas raças diferem das famílias adotivas brancas, na Inglaterra, France Winddance Twine (2004) desenvolve a ideia de “*Racial Literacy*”, ou Letramento Racial. Em sua concepção, os arranjos convencionados por esquemas raciais são aprendidos pelos sujeitos como se eles fossem naturais. A ideia de letramento racial também aponta para seu potencial de construção antirracista que começa pelo reconhecimento das diferenças e desigualdades, como no “teste do pescoço” de Félix.

Desta maneira, a presença de *peessoas brancas* é sempre percebida. Ela é objeto, ora de vigilância e conflito, ora de diálogo e mediação. Por óbvio, há outras diferenças que atravessam os sujeitos. No caso da *Don't touch my hair*, era perceptível uma tolerância ou mesmo receptividade a sujeitas brancas trans, lésbicas ou bissexuais. Na Amem, em geral, a presença de pessoas brancas causa menos atrito, pois a origem periférica ou inserção nas danças urbanas e na cena *Ballroom* justificam a participação destes sujeitos, com a condição de que eles estejam comprometidos com os princípios do coletivo e que reflitam sobre os sentidos de “ser branco” num país racista. Se nestas experiências se produzem deslocamentos de diferenças, na Batekoo, a presença de pessoas brancas é, na maioria das vezes, conflituosa. De todo modo, as iniciativas da cena não são fechadas em si, elas promovem coalizões variadas com pautas e sujeitos. Mas como anota Patricia Hill Cohlins (2002), apesar de necessárias, as coalizões acarretam aflições e desconfiâncias; no medo dos “de baixo” em confiar nos “de cima”, naqueles que pertencem ao grupo que os espolia, e no processo amedrontador de quem está na parte de cima da hierarquia em reconhecer como vantagens aquilo que eles sempre acreditaram ser méritos.

Há também uma noção de “autenticidade” no centro das acusações de que as iniciativas estariam se “*gourmetizando*” e “*perdendo a essência*”. É a partir dela que os entrecruzamentos de diferenças, política e mercado produzem os rumores que pairam sobre a cena. A sensação de que a autenticidade está sob ameaça tem o efeito de alerta que gera conflitos e, ao mesmo tempo, fortalece as festas como ritos sociais, reificando seu enquadramento e, portanto, seus limites. Para Arjun Appadurai (1986), a “autenticidade” funciona como uma norma, isto é, como um modo de mensurar se algo é mais ou menos o que deveria ser (pp. 25). O autor também coloca em debate o lugar da “autoridade”, refletindo sobre se a autenticidade seria algo imanente ou se resulta de algo exterior, isto é, se lhe é atribuída. Tal questão expõe um paradoxo para a própria cena, pois autenticidade não é uma categoria fixa. O mercado, por exemplo, demanda as iniciativas da cena de diferentes maneiras, o que as consolida como autênticas e

com potencial valor. Por outro lado, abrir-se demais ao mercado significa ampliar o escopo das iniciativas e perder, ainda que parcialmente, essa autenticidade, o que acarretaria numa “perda de valor” para o mercado e de sentido para quem frequenta tais iniciativas. Para os sujeitos, a perda dessa autenticidade, seja pela aproximação com o mercado, o dinheiro e com pessoas brancas, seria o mesmo que arruinar uma espécie de pureza. E por se tratar de uma cena composta por relações profundamente conectadas pelo ativismo, a demanda por “pureza” é maior na medida em que é elemento fundamental no campo da política, que muitas vezes funciona a partir do estabelecimento de antagonismos.

Não obstante, é necessário delinear algumas distinções presentes na cena, tomando como exemplos as diferenças dessas questões nos próprios coletivos-chave: a festa *Don't touch my hair* nunca vislumbrou qualquer tipo de parceria com o mercado. Pelo contrário, mesmo a realização do Acampamento Feminista em uma quadra ligada ao Partido dos Trabalhadores teria sido motivo de conflito quando a organização foi chamada a ceder uma entrevista ao canal de televisão do partido. Naquele grupo, as ideias de auto-organização, horizontalidade e independência eram muito importantes e o afastava do mercado e de organizações hegemônicas, tal como o partido do governo à época. No Coletivo Amem há uma posição semelhante, as parcerias com as empresas são temas complexos e passam por uma extensa reflexão, sobretudo porque o coletivo se apoia majoritariamente nos seus próprios recursos, isto é, nos lucros das festas, e em recursos de políticas públicas de cultura e saúde. O objetivo sempre foi produzir ambientes intimistas, enquanto os organizadores compõem renda da atuação profissional em outras iniciativas. Em contraste, a Batekoo desenvolve diversos projetos e estabelece parcerias com um arco muito mais amplo, de empresa, a grupos ativistas e parcerias com iniciativas do setor público. Há uma intencionalidade em levar a Batekoo para mais cidades e transformá-la em uma marca, numa plataforma de arte e cultura. Para isso, a Batekoo tem aglutinado cada vez mais pessoas às suas iniciativas, profissionalizado sua atuação e ampliado suas parcerias.

Pensando estas diferentes inserções, é necessário saber que a cena não está apartada do capitalismo e situar não apenas os riscos, mas também as necessidades por ele impostas. Retomando o argumento de Harney e Moten (2013), é necessário estar neste “mundo quebrantado” como forma de recusá-lo. Neste sentido, cabe lembrar que os sujeitos que organizam as iniciativas da cena são artistas, ativistas e profissionais, isto é, construíram suas carreiras e, em sua maioria, vivem exclusivamente das ocupações como DJs, dançarinos, cantores, artistas plásticos, estilistas, figurinistas, atores, fotógrafos e várias ocupações de gestão e produção cultural. “Viver de arte” é algo cada vez mais complicado num período de

progressivo desinvestimento público no setor cultural. O mercado surge como uma possibilidade de sobrevivência e de ampliar as possibilidades. A partir desse contexto de desigualdade e de possibilidades escassas, Harney e Moten (2013) diriam ser necessário estar em permanente “fugitividade”, isto é, não ser capturado pela lógica do capitalismo e pelas ideologias que fazem crê-lo como algo bom.

Ainda que as relações entre mercado e a cena sejam profundamente desiguais, elas não são ingênuas. Em uma entrevista a uma revista de inovação e criação, Arthur Santoro, um dos produtores da Batekoo, falou sobre alguns desses conflitos:

O que mais acaba rolando é quando somos convidados para alguns eventos em espaços mais de elite e que as pessoas pedem para que toquemos menos funk explícito. Há alguns anos, rolou uma situação em um evento de uma marca que, durante um discurso político que estávamos fazendo durante a festa, pediu “menos política e mais festa”. Dá para ver que a pessoa não tinha noção alguma sobre o que é a Batekoo e que a festa é sobre política o tempo inteiro (HYPENESS, 2019)¹²².

A autonomia sobre os ritmos musicais, a substância política dos discursos, o valor acessível de ingresso e a remuneração adequada dos trabalhos dos artistas e produtores são parte dos limites estabelecidos pela Batekoo na relação com os “*espaços de elite*” e com o mercado. Durante o período da pandemia, o coletivo tem organizado uma série de publicações que lembram momentos marcantes da festa e contam a história de expressões artísticas e de estética que circulam na festa. Em um dos textos, falava-se sobre o custo dos ingressos das festas permanecerem a 10 reais¹²³, desde que a Batekoo chegou em São Paulo, em 2015. A mesma narrativa também é apresentada pelo Coletivo Amem, em um dos poucos eventos organizados com o mercado, uma grande empresa de cosméticos, no caso, na fase de pré-produção da festa, os conflitos entre o coletivo e a empresa foram tão desgastantes, a ponto de quase cancelarem o festival. A intervenção dos poucos funcionários negros da empresa, sensíveis à proposta do coletivo, refez as pontes com o os dois membros do coletivo que, por sua vez, colocaram a gratuidade da entrada como uma condição para a realização do festival.

Para além da associação em si com o mercado, “*peçoas da elite*” ou “*peçoas brancas*”, é importante olhar para os tipos de colaboração. Neste ponto, o protagonismo da criação e da execução dos projetos é apontado pelos interlocutores como elemento crucial para o estabelecimento das conexões. Ao olhar para as representações raciais no mercado cultural, bell hooks (2019) aponta o risco que os sujeitos negros incorrem ao corroborar com

¹²²Disponível em: <<https://www.hypeness.com.br/2019/03/documentario-revela-a-importancia-da-festa-batekoo-que-abraca-e-celebra-a-pluralidade-do-brasil/#>>. Último acesso em 20 de dezembro de 2020.

¹²³ Na mesma publicação, a festa frisa que o valor é cobrado para quem chega até determinado horário, em geral meia noite, funcionando como um “primeiro lote promocional” de ingressos.

representações que afirmem uma “supremacia branca”. Para ela, a imagem é poder, e, como tal, é fundamental uma mudança em todas as esferas da cultura para que “imagens libertadoras sejam criadas”. Entre a literatura e o cinema, os eventos de *Ballroom* e a carreira de cantoras negras, bell hooks (2019) não critica a relação com o mercado e com o dinheiro, mas, sim, um tipo de inserção que se mantém nos limites de uma “estética racista”, pois é ela que “traz dinheiro, fama e atenção, sobretudo na cultura popular, enquanto é muito fácil que a ênfase sem imagens libertadoras seja escanteada” (pp. 26-29). Esse parece ser um dos riscos a evitar na aproximação dos projetos com atores de um mercado mais alargado.

É inegável que certas posições na cena podem ser traduzidas em uma escala de possibilidades de carreira. Todavia a noite, as roupas e as redes sociais acabam, muitas vezes, por produzir imagens ilusórias sobre as pessoas e os coletivos. A altivez, o luxo e mesmo certas experiências de classe provocam tensões, mas há, também, um reconhecimento de um lugar comum em reconhecer o mundo e suas possibilidades de ascensão como ilusões e ideologias que devem ser demolidas. Acompanhando a cena, não vejo, por parte dos coletivos, uma crença num “capitalismo antirracista”. Há, sim, retóricas que são agenciadas para criar demandas e ampliar possibilidades para outros sujeitos garantirem condições mínimas de existência. “Habitar o mundo quebrantado” (HARNEY e MOTEN, 2013) como forma de não reconhecê-lo significa habitá-lo de forma radicalmente contrária à lógica, que o estrutura, isto é, produzindo pretititudes indecifráveis, inquietas e impossíveis de serem vendidas — e que, quando pensarem que foram compradas, elas passem a funcionar como “cavalos de troia”, entregando mensagens que não caibam na própria imaginação de quem imagina compra-los e possuir, como no caso das “pessoas de alta classe” que não sabiam que “a festa era sobre política o tempo inteiro”.

Assim, nas próximas seções, me debruço sobre tensionamentos e mediações presentes na cena. A começar pelas tensões raciais e de classe, observadas desde conflitos nas interações até diferentes visões sobre a “presença branca” e a relação com o mercado. Depois, pensarei tensões raciais que envolvem a cena cultural da cidade de São Paulo, partindo da experiência de um festival de rua bastante criticado por sujeitos e coletivos negros que, em face daquele contexto, criaram uma rede de festas pretas.

Rolê preto, Dinheiro branco

Num sábado quente, em meados de junho de 2018, cerca de 200 pessoas se acumularam em uma larga calçada, em frente a uma casa de espetáculos na Barra Funda, bairro da zona

oeste da cidade de São Paulo. Formaram-se duas filas, uma para comprar ingressos e outra de conferência, para quem comprou ingressos antecipadamente. Na calçada, promotores de uma grande empresa de transporte particular por aplicativo ofereciam brindes para quem comprovasse ter chegado aos eventos usando os serviços da empresa. Por se tratar de um lugar novo para os frequentadores da Batekoo, com a presença de promotores de empresas e num lugar considerado “chique”, o clima de curiosidade sobre como seria o espaço e em torno das atrações especiais só aumentava. O portão abriu rigorosamente às 22 horas. A entrada das pessoas aconteceu numa rapidez rara, efeito da grande quantidade de funcionários com sensores de códigos que confirmavam os ingressos diretamente pelo celular, o que agilizou bastante esse processo. Após a conferência dos ingressos, colocavam-se pulseiras de identificação no pulso das pessoas e encaminhavam-nas para a revista corporal com uma equipe de segurança do próprio local. Depois de seguir por um corredor, os sujeitos recebiam uma garrafa de cerveja de 500 milímetros, como cortesia da marca proprietária daquele espaço e anfitriã do evento.

A edição especial dessa festa foi uma parceria entre a Batekoo e uma marca de cerveja pertencente a uma empresa multinacional, conhecida por produzir vários tipos de bebidas alcoólicas. Chamado pela junção do nome popular da marca de cerveja (por se tratar de uma marca comercial, prefiro omiti-la aqui) e a palavra *Basement* (que pode ser traduzido como porão). O espaço era um lugar que funcionava de modo provisório, já circulou por mais de 10 cidades brasileiras, desde que foi lançado na Copa do Mundo de Futebol de 2018. Esse espaço sediou inúmeras festas, shows, eventos esportivos e festivais. Para essa edição da Barra Funda, a Batekoo teve como atrações o Bonde das Maravilhas, grupo de dançarinas de funk que popularizou uma série de movimentos de dança com os quadris, como o *quadrado de oito*, tal como discuti no capítulo anterior, e Deize Tigrona, uma cantora negra que emplacou alguns hits no período de ascensão do funk carioca, no início dos anos 2000 e que hoje é produzida pelo selo “Batekoo Records”.

O *Basement* estava longe de ser um “porão”: assemelhava-se mais a um grande galpão bem estruturado, com pequenas lojas, atrações, praça de convívio, pistas de dança e palco. Era uma espécie de “central de entretenimento” com uma estética centrada na cor vermelha, cor da marca da cerveja que oferecia o evento e o galpão, e elementos despojados com referências à urbanidade, à juventude e ao esporte. No fim dos corredores e após os promotores que entregavam bebidas, já era possível ver um espaço bastante amplo, com uma grande quadra de basquete. O palco estava no fundo do galpão, depois de um pequeno alambrado de proteção. No centro da pista, que era a quadra, havia um conjunto de 4 telões formando um quadrado suspenso, tal como nas quadras da liga profissional de basquete dos Estados Unidos. Havia,

também, banheiros estilizados e um bar com diferentes tipos de bebidas à venda. Mais afastado do palco e da pista, uma área com pequenas lojas, funcionando na lógica do *coworking*¹²⁴, que vendiam camisetas e acessórios corporais, como também sessões de tatuagens, entre outros serviços. Foi curioso, pois a maioria das lojas que pareciam estar estabelecidas ali estavam fechadas. É difícil afirmar se foi acaso ou se os empresários independentes consideraram que suas iniciativas não teriam demanda naquele evento da Batekoo com estrelas do funk carioca.

Um dos membros da organização, uma bicha preta, usando um *body* (uma espécie de maiô) e com o cabelo descolorido, deu as boas-vindas ao público e reforçou a mensagem de não tolerância a situações de discriminação e violência. Os DJs da festa apresentavam seleções comuns às festas da Batekoo, diferentes vertentes do funk, *ragga* e pagodão baiano e *pop music*. As pessoas se concentravam na pista de dança, em frente ao palco, e abriam rodas onde os sujeitos dançavam funk e dancehall, um por vez, sob a iluminação dos holofotes e os gritos do público. Comumente, as rodas são momentos de celebração coletiva que proporcionam encontro de sujeitos com diferentes graus de amizade, mas que curtem danças juntos. Elas trazem prazer para quem dança e êxtase para quem assiste. Todavia, por ser um momento muito sensível, elas também podem propiciar conflito, em que relações de inimizades ganham tons por meio de disputas por visibilidade, a partir das habilidades de dança e performance, carisma e capacidade de prender a atenção do público. É também ali que o incômodo pela presença de pessoas brancas se acentua, tal como notei em uma outra edição da Batekoo:

Na segunda edição da Batekoo no estacionamento de um edifício na Avenida Libero Badaró, no centro velho de São Paulo, acompanhei uma situação bastante tensa: um rapaz branco, magro e com gestualidades femininas adentra a roda de dança fazendo movimentos de *voguing dance*. Percebendo a face de desapontamento de algumas pessoas, o rapaz branco se aproxima de uma *bicha preta* bastante conhecida na festa e que tinha dançado anteriormente. A bicha preta estava de pé, com uma das mãos segurando o queixo, expressando “esperar algo mais”. O rapaz branco percebe o olhar de desaprovação e crítica e responde executando movimentos com as mãos e com os braços em volta do corpo da bicha preta, olhando dentro de seus olhos, de modo desafiador. O rapaz seguia com os movimentos com os braços e se aproximava mais e mais, até encostar levemente no rosto da bicha preta, que imediatamente curvou o corpo e o rosto pra trás, expressando nojo e irritação pelo rapaz branco ter aplicado um selinho nele. Após isto, o rapaz branco volta ao centro da roda e seguiu dançando aos risos, e debochando junto a seus amigos brancos. Algumas pessoas estavam prestes a entrar na roda, quando uma menina negra, travesti, se afastou e começou a

¹²⁴ Trata-se de uma modalidade de trabalho chamado de “colaborativo”. Neste modelo, os espaços e recursos são “partilhados” entre diferentes profissionais. É uma maneira de lidar com o crescente número de “trabalhadores autônomos” e independentes. Os anúncios do lançamento do *Basement* diziam que essa modalidade possibilitava aos profissionais tanto se divertir, quanto trabalhar, em uma só noite. Fred e Moten (2013) criticam as lógicas neoliberais do trabalho, sobretudo o colapso causado pela “não diferenciação entre si e os valores” (pp.55). Na tese de Nicolas Wasser (2017) é possível visualizar esse processo de fusão entre trabalho e a vida dos trabalhadores, onde uma empresa especializada em óculos passa a governar desejos e experiências de consumidores e trabalhadores em que a partir da imagem alternativa de seus vendedores que, por sua vez, são enquadrados como vitrines do marketing de seus produtos, tendo que produzir um “modo de ser” despojado, alternativo e que venda uma ideia de “atitude”.

avançar para o centro da roda. A passos lentos, ela caminhava enquanto girava suas longas tranças, com cerca de 90 centímetros de comprimento, que colocou o rapaz branco para fora da roda (Caderno de Campo, janeiro de 2019).

Naquela ocasião, o conflito entre o rapaz branco e a *bicha preta* deixou o clima muito tenso, sobretudo pelo fato de o rapaz ter “saído por cima” na disputa com a bicha preta. Numa festa como a Batekoo, aquela situação gerou um clima de que algo precisava ser feito. De algum modo, o fato de uma travesti preta intervir com seu corpo não apenas gerou um clima de “retomada” à exclusividade do protagonismo da roda (e da festa), mas também evitou uma situação de violência física, o que seria uma infeliz resposta à confrontação de um rapaz branco em uma festa preta. Usar os próprios cabelos trançados para repelir o rapaz branco e retomar o controle da roda foi bastante simbólico, pois o cabelo é um elemento fundamental na afirmação de uma identidade e estética negras (GOMES, 2019).

Já nos eventos do Coletivo Amem, as tensões raciais acontecem de modo distinto, pois os ambientes são menores, as pessoas têm relações mais próximas e há um enfoque nos momentos de diálogo. Boa parte das pessoas brancas que frequentam as festas, rodas de conversa, festivais e oficinas da Amem têm relações com as danças urbanas, com movimentos sociais ou são membros da cena *Ballroom*, eventualmente das mesmas casas que os organizadores do coletivo. Em um dos eventos de *Ballroom* realizado pela AMEM em 2018, a “Kikiball Afrodiaspórica”, evento de batalha de performances, as diferentes categorias tinham temas relacionados à cultura negra. “Panteras negras” foi o tema da categoria *Old Way*, focada no estilo clássico do voguing. Apesar da categoria ser aberta, surgiu um incômodo pela quantidade reduzida de pessoas negras participando e, por outro lado, a presença de brancas vestindo boina e casacos de couro preto, vestimentas comuns entre os membros do Partido dos Panteras Negras. Após as apresentações, Félix Pimenta, o comentarista do *kikiball*, fez um longo discurso sobre as origens da cena *Ballroom* a partir das comunidades LGBT negra e latina em situação de extrema precariedade. Félix ressaltou que as *balls* foram criadas para que aqueles sujeitos pudessem se proteger e se fortalecer mutuamente. Nesse mesmo evento, presenciei o surgimento de casas voltadas para “mulheres negras” e diversos estímulos à participação de pessoas negras e trans na cena. Aqui, a história surge como uma sutura que media algumas situações na cena, justamente por neutralizar um sentimento de ameaça ao protagonismo de sujeitos negros naqueles rituais. Segundo Mary Douglas (2010), “o ritual focaliza a atenção por enquadramento; ele anima a memória e liga o presente com o passado relevante”, não apenas exteriorizando uma experiência, mas “expressando-a” (p.82).

Retornando à edição da Batekoo no *Basement*, a ampla divulgação da festa e o fato dela ocorrer numa porção elitizada da Barra Funda atraiu um público que ainda não conhecia a Batekoo, mas que nutria uma grande curiosidade sobre ela. Pelo menos, essa foi a razão pronunciada em algumas das conversas que me engajei durante o evento¹²⁵. A festa estava lotada, a proporção de pessoas brancas era aparentemente um quinto do total do público. Boa parte dessas pessoas se concentrava no fundo da festa, próximo às lojas e espalhados pela área de vivência. Uma parcela pequena das pessoas brancas dançava na pista, em geral acompanhadas por amigos negros. De algum modo, as pessoas que estavam acompanhadas por amigos negros pareciam partilhar estilos e pertencimentos relacionados à sexualidade e classe social. No fundo do galpão era possível ver grupo de pessoas que destoavam bastante em termos de estilos e que não se sentiam à vontade para dançar.

Apesar disso, quase tudo na festa seguia num ritmo muito próximo ao que aconteceu em edições anteriores. Até mesmo a abstenção de algumas pessoas brancas que se mantinham distante da pista, apenas observando, era parte da harmonia da festa. A pista, as rodas espontâneas de dança, o palco, o microfone e as músicas são elementos de “protagonismo negro” inegociáveis para os sujeitos. Mas, como afirmei, “quase tudo” estava de acordo com o que comumente acontecia na festa, com exceção das discussões afloradas sobre a presença de pessoas brancas e situações tensas envolvendo a equipe de funcionários do galpão. Uma menina negra disse que as pessoas que causavam estranhamento, “*além de brancas*”, também eram “*playboys e patricinhas*”. Essa formulação estava circulando entre as pessoas, mas a partir de diferentes posições.

Acompanhando um amigo à área de fumantes, uma menina negra e de estatura baixa disse “*Ah, eu acho que as patricinhas têm que colar mesmo. Elas que tem aquele (dinheiro), né? Eu fico felizona pela Batekoo. Isso aqui é nosso e a gente não tem que se sentir estranha. Não importa se os playbas estão colando*”, no que sua amiga, também negra, respondeu “*ah, mas você vai gostar de ser exotizada na festa? Quero ser atração turística de branco, não*” (Caderno de Campo, junho de 2018).

Não é nítido que a presença em si de *playboys* ou *patricinhas* garanta um lucro extra para festa, pensando no próprio consumo que se estabelece nas festas e no retorno financeiro, a partir dos ingressos e vendas de bebidas. A presença dessas pessoas é efeito inevitável da ampliação das iniciativas do coletivo, passando a ocupar lugares em regiões nobres por meio das parcerias com o mercado. Partilhar o medo e a recusa em se sentir uma “atração turística” fortalece o espaço como um “lugar negro”, ao passo que também denuncia a postura de alguns

¹²⁵ Algumas dessas pessoas perguntaram o que eu pensava sobre a presença delas, sobretudo quando eu falava sobre a minha pesquisa. Tal questão não é nova. Pelo contrário, por diversas vezes, pessoas brancas de meu convívio na universidade questionam se elas podem ir para a Batekoo. A imagem que elas tinham da Batekoo provocava desejo. Em algumas situações, penso que a ideia de que a Batekoo seria um “lugar proibido para brancos” funciona como um “limite” que muitas pessoas desejam transgredir.

frequentadores esporádicos, tanto turistas, quanto sujeitos brancos de classes abastadas, os *playbas* e *patricinhas*, que vão às festas para consumir uma realidade, para eles, excêntrica.

Em termos de raça, a relação entre os sujeitos na cena, especialmente na Batekoo, é variada. Algumas pessoas dizem não ter coragem de levar amigos brancos para festas pretas, enquanto outras não veem problemas, contanto que “saibam o lugar deles”. Já presenciei situações em que interlocutores foram chamados de forma jocosa de *palmiteiros*, isto é, em relação a pessoas negras que se relacionam ou são acusadas de ter preferência afetiva e ou sexual por pessoas brancas. De modo menos recorrente, ouvi pessoas brancas serem chamadas de *negrófilas*, por explicitarem preferência sexual por pessoas negras ou tomarem para si características e costumes associados a negros, como fazer uso de tranças e turbantes ou usar roupas com “estamparias étnicas”, abordadas sob a ideia de *apropriação cultural*.

Entre os próprios sujeitos da cena, as diferenças de pensamento e atuação política, estilo, origem e classe social causam uma série de conflitos que, por vezes, tomam a Batekoo como um bastião a se derrubar ou defender. Alguns sujeitos deixaram de ir à Batekoo, acusando-a de ter se vendido para o capitalismo, por ter se associado a marcas e por ter diminuído a frequência dos discursos políticos no palco. Tal como abordei em uma das seções do Capítulo I, a Batekoo é vista como uma iniciativa da cena que se tornou o grande símbolo da “Geração Tombamento”. Por consequência, tem sido alvo de diferentes críticas e ataques nas redes sociais, como se ela fosse um exemplo de juventude despolarizada que só pensa em dançar e *lacrar*. Há também críticas ecoadas por ressentimentos e desavenças com membros de coletivos da cena e, igualmente, em relação a um imaginário de que a Batekoo não aceita a entrada de pessoas brancas e que casais interracializados são hostilizados. Por outro lado, abundam depoimentos e mensagens em defesa da festa, como no texto de Onika Bibiana¹²⁶:

“É sério, eu não consigo entender prete que critica a BATEKOO, na boa, velho nós nunca tivemos um espaço pra somar com es nosses sem ser discriminades, um lugar onde pudéssemos dançar sem nos taxarem de vulgar, um lugar que podemos usar as roupas que quisermos sem nos taxarem de puta, um lugar onde não sofremos opressões como homofobia, racismo, sexismo, machismo e etc... E agora tem prete criticando a festa. Outro dia mesmo vi uns pretes num bloco pré-carnaval aqui de sampa e fiquei mó feliz sabe por ver eles ali ocupando o espaço comigo, mas aí um deles solta: KD AS FINA DA BATEKOO? e os outros caíram na gargalhada. Porra velho, ter 10\$ uma vez por mês é ser fina? Eu não entendo mesmo vocês, vocês acham que prete tem que estar sempre na merda, chorando pelos cantos e gritando nossa luta o tempo todo? Novidade pra vocês terem uma vida com mais saúde: NÓS TAMBÉM PODEMOS SER FELIZ NÓS TAMBÉM PRECISAMOS SORRIR NÓS TAMBÉM PRECISAMOS COMEMORAR NOSSAS CONQUISTAS DIÁRIAS E

¹²⁶ Onika Bibiana é uma *travesti negra*, professora de *pole dance*, performer, DJ, educadora, modelo, atriz, membra da cena *Ballroom* e integrante do Sarau e Coletiva LGBT Travas da Sul. Onika já participou de diferentes eventos da cena, como DJ e auxiliando produção. Em 2020, ela participou de uma campanha publicitária de uma das maiores empresas do ramo de beleza do mundo. A peça publicitária era sobre produtos de maquiagem para pele negra.

CONFRATERNIZAR COM OS NOSSOS. Sabe o que me entristece é que muitos que estavam na Batekoo são aqueles que lutarem em 2015 e conquistaram suas vagas nas universidades federais esse ano, só que isso a galera que crítica a Batekoo não tá vendo, então para de falar dos seus semelhantes beleza? Porque a gente cola no rolê sim, mas fora do rolê a bala tá comendo pra nós igual pra todo prete desse país, fora do rolê nós estamos batalhando todo dia pra conquistar o nosso, fora do rolê nós estamos somando com os irmãos e irmãs também. No mais vem ser feliz e para de achar que ir pra BATEKOO vai te fazer menos negre ou menos militante” (texto de Onika Bibiana, publicado em seu perfil nas redes sociais, em 2016)¹²⁷.

O texto de Onika traz uma perspectiva da festa como um espaço onde pessoas possam existir sem serem *discriminadas*, e, nesse texto, vale a pena sublinhar a escolha pela linguagem neutra, não demarcando, necessariamente, pronomes como masculino ou feminino. Ela reúne alguns temas que já abordei no decorrer do texto, mas chamo atenção à maneira como ela critica discursos que opõem alegria à política, ressaltando a importância dos espaços festivos e da dança. Há um certo imaginário construído em torno de algumas figuras com visibilidade na festa, pois o fato de viverem certas experiências de classe, como participar de campanhas publicitárias, ser personagem de reportagens ou participar de produções artísticas com destaque não significa que estas pessoas tenham “ascendido socialmente”. Em uma das entrevistas que conduzi, um dos meus interlocutores me disse “*todo mundo vê as pinga que eu tomo, mas ninguém vê os tombos que eu levo*”. Ditados à parte, estes debates tendem a demonstrar aparências e imaginários que resultam, também, de uma quebra de expectativa em torno de um “enquadramento vitimário” que se invisibiliza frente a um “enquadramento afirmativo e festivo”¹²⁸. Conforme discuti no início deste capítulo, quando Arthur Santoro, produtor da Batekoo, disse que as pessoas que reclamaram do excesso de política “*não tinha[m] noção alguma sobre o que é a Batekoo e que a festa é sobre política o tempo inteiro*” (HYPENESS, 2019), ele se refere à política presente nas letras da música, nas narrativas sobre o cotidiano da periferia, nas pessoas dançando e nas expressões artísticas negras, que nem sempre correspondem à ideia de política como denúncia, discursos, enfrentamentos e sofrimento, entendidas como expressões *sui generis* da atuação política.

Além da perspectiva da festa como um tempo e espaço de celebração, algumas pessoas apontam sua existência como um empreendimento gerido por profissionais. Não à toa, uma pequena parte dos frequentadores enxerga nas iniciativas como a Batekoo uma potencial oportunidade de trabalho com produção e arte. Durante entrevista com a produtora da festa,

¹²⁷ A autora autorizou o uso do texto. Todavia, não vou colocar o endereço do site, por se tratar de um perfil privado.

¹²⁸ Aqui, tenho como referência a discussão sobre os diferentes frames de atuação política nos movimentos de mulheres, especialmente na Marcha das Vadias do Rio de Janeiro, estudados por Carla Gomes (2018).

percebi que a realização dos eventos envolve necessidades financeiras que não se resolvem apenas com o dinheiro dos ingressos. Para além da expertise da produção, é necessário recurso mínimo para garantir a remuneração das pessoas e a alocação de equipamentos e de um lugar estruturalmente seguro e salubre. Há, também, três critérios básicos para o coletivo se engajar nas parcerias com as marcas: o primeiro é que as marcas ofereçam recursos compatíveis com a dimensão das ações desenvolvidas, levando em conta, mais uma vez, que a Batekoo é composta por profissionais, boa parte deles com formação e experiência; o segundo é que as marcas estejam compromissadas com a pauta da diversidade e contra discriminações, por isso integrantes do coletivo têm participado de ações de publicidade com narrativas que abordem esse tema; e, o terceiro, é que a Batekoo tenha autonomia, tanto artística, realizando a curadoria dos artistas, estética do evento e da seleção de músicas da festa, quanto política, isto é, que tenha liberdade para proferir discursos e garanta que sujeitos negros LGBT possam estar nas festas, garantindo ingressos a valores acessíveis e entrada gratuita para pessoas trans.

A edição da Batekoo no *Basement* constitui uma das experiências mais bem estruturadas da trajetória do coletivo. Também marcou o coletivo na cena cultural, pois ela integrou um seleto rol de festas paulistanas convidadas para aquele espaço, participando não apenas desse evento, mas sediando uma outra edição dessa marca, outro *Basement* montado às margens do Rio Pinheiros. A parceria com essa empresa se estende até, pelo menos, o momento final desta pesquisa, durante a crise sanitária do COVID-19.

Vale notar a presença de marcas de cerveja em algumas festas de São Paulo: o apoio acontece por meio de descontos generosos sobre o preço das bebidas que serão comercializadas na festa; em contrapartida, as festas publicizam o apoio ou patrocínio por meio dos folders de divulgação de seus eventos e, algumas vezes, conferem exclusividade da marca em relação às bebidas que são vendidas durante os eventos. Entretanto a parceria com marcas, sejam elas de bebida alcoólica ou de roupas, vai para muito além da produção de festas. Tal como discuti no capítulo anterior, as marcas já apoiaram a realização de festivais, produziram documentários e patrocinaram projetos de capacitação. Elas também convidam alguns coletivos para participar de projetos desenvolvidos pelas próprias marcas. A Batekoo tem sido bastante requisitada por meio de convites para o coletivo e para seus membros individualmente para participar de campanhas publicitárias de diferentes escalas, isto é, de projetos de veiculação nacional a ações mais pontuais em torno de algum produto específico.

Logo emergem duas questões-chaves para pensar-se o desejo das marcas de se associarem à Batekoo: a começar da ideia da Batekoo como uma representação autêntica da “Geração Tombamento” e, portanto, com um poder de atração de uma juventude bastante

interessada em arte, estética, redes sociais e com um grande potencial de consumo. Por outro lado, aproximar-se de uma festa como a Batekoo, a Amem ou outras iniciativas da cena preta LGBT, demonstra um compromisso das empresas com as causas sociais, pois o público que frequenta essas festas é majoritariamente feminino, negro e LGBT e de classes populares.

O pesquisador Nicolas Wasser (2017) explorou profundamente a relação entre mercado e diferenças, pensando as dinâmicas do trabalho de uma empresa de óculos bastante conhecida, cuja estratégia comercial está centralizada no papel de seus vendedores. A um só tempo, vende-se certos desejos e aspirações a partir de estilos de quem os promove em estandes espalhados por shopping centers, e direciona os trabalhadores para um ideal de estilo (e aqui o autor não se refere apenas a acessórios e roupas, mas a estilos de vida, modos de ser) que seja considerado “alternativo”. O estudo é atravessado por uma crítica ao capitalismo de marca, apontando para como os discursos da “diversidade” são parte da própria governança de aspirações, desejos e sonhos, que precarizam não apenas o trabalho, mas também os sujeitos, em nome de uma “promessa da diversidade”, título da pesquisa. Além do trabalho de campo realizado junto aos trabalhadores, Wasser (2017) apresenta um trabalho histórico sobre marcas como um advento do capitalismo e, mais a fundo, como o processo de aprofundamento e proliferação desse fenômeno encontrou na lógica neoliberal um meio de se entranhar, capturar e governar experiências e identidades, a partir da ideia de “autorrepresentação”, do “eu” como empresa de si. Num sentido parecido, Harney e Moten (2013) apontam para a “imposição de um autogerenciamento” como técnica de uma política da governança. Os autores argumentam que tal lógica de imposição diz que “aqueles que podem se representar, representarão a si mesmos como interesses” que podem, portanto, se traduzir em valores econômicos, gerar lucro e, quando o interesse cessar, podem “perder valor” e serem descartados (pp.47-57). Eles dizem que “Quando o que emerge de baixo são interesses, quando o valor dos de baixo se torna política desde baixo, o autogerenciamento aconteceu e a governança realizou seu trabalho” (pp.55).

Racismo, discursos de ódio e abjeção

“Olhavam pra gente como se estivéssemos num zoológico”, tal frase foi verbalizada por uma interlocutora enquanto aguardávamos a abertura dos portões de uma boate. Ela se referia à participação de um dos coletivos da cena em um importante centro cultural localizado na Avenida Paulista, em setembro de 2018. O tema do festival era sobre expressões estéticas das periferias, e a ampla programação estava espalhada por toda a cidade. Encerrando a tarde de domingo, entre às 16 e às 18 horas, a festa ocupou o saguão de um dos pisos mais altos desse

centro cultural. O local era cercado por vidros e era possível enxergar tudo o que acontecia ali dentro, tanto de cima, quanto pelas laterais. Os mais de 150 sujeitos negros dançavam efusivamente. Ao redor do saguão, diversas pessoas brancas deixavam seus jornais e taças de vinho de lado para tentar compreender o que estava ocorrendo. Enquanto os sujeitos da festa se aglomeravam em torno de uma roda de pessoas dançando twerk, o público ao redor da festa oscilava entre risos e perplexidade. É difícil dizer qual foi a impressão que aquela festa causou nas pessoas que costumeiramente ocupavam aquele território cultural da Avenida Paulista, mas, decerto, aquela situação foi incômoda para alguns de meus interlocutores. Sentir-se “reprovado”, “exotizado”, ou, mesmo, objeto de entretenimento de pessoas brancas concorria com o sentimento de entender a importância de ocupar um lugar como aquele, um centro cultural frequentado majoritariamente pela elite paulistana.

Mesmo durante as festas, houve situações em que interlocutores se sentiram violentados. Por exemplo, no evento “Batekoo convida Festa Amem”, que ocorreu em 2018 no Plu-bar, uma mulher branca de olhos claros, cabelo loiro amarrado em um coque, trajando um macacão largo azul, estava na companhia de três amigos brancos e rindo de um grupo de bichas pretas, na área de fumantes improvisada ao lado da entrada da boate. Eu fiquei bastante curioso sobre o porquê das gargalhadas. Então, um de meus amigos questionou a razão daqueles risos, o que chamou a atenção de várias pessoas que estavam ao nosso redor. Como resposta, a mulher começou a questionar em tom choroso *“você tá me acusando? Então quer dizer que eu não posso vir aqui?”*. Com irritação, uma das bichas pretas a respondeu olhando nos olhos delas *“não. Branca racista não tem vez aqui”*. Ela e seus amigos se juntaram em mais gargalhadas. Aos poucos eles perceberam que mais pessoas se juntavam em torno deles, com um olhar de reprovação. Eles se sentiram pressionados e avançaram para a calçada, tentando escapar do grupo de mais de 20 pessoas que os cobravam explicação pela atitude. Logo, chegou um táxi, a mulher e seus três amigos brancos deixaram o local às gargalhadas. Alguns minutos depois, um dos produtores da festa foi à área de fumante, improvisada na calçada em frente à boate, e as pessoas explicaram o que havia ocorrido. Aquela situação “acabou com o clima” da festa para alguns interlocutores, que resolveram voltar para casa “mais cedo”, por volta das 2 horas da manhã.

Cabe pontuar que, frente à quantidade de eventos, as situações de discriminação são bastante residuais. Todavia, não se pode dizer o mesmo sobre as redes sociais. Nesses espaços, ocorrem agressões e discriminações e até mesmo perseguições a sujeitos com visibilidade na cena, ou mesmo contra os coletivos. A Batekoo e algumas de suas figuras mais conhecidas têm sido alvos de discursos de ódio e, até mesmo, ameaças de morte. No segundo semestre de 2018,

um dos álbuns de fotografias de uma das festas foi alvo de centenas de comentários e compartilhamentos com discursos de ofensa e ameaça. Nota-se que a publicação de álbuns de fotografias faz parte da própria dinâmica das festas. Realiza-se uma edição, nos dias seguintes, em que o fotógrafo ou o coletivo publica fotografias e, por vezes, vídeos das pessoas posando em grupo, dançando na pista e no palco e se beijando.

Em um dos eventos, dentre as mais de 200 fotografias, especificamente duas fotografias foram alvos das mensagens de ódio. A primeira fotografia é de Augusto, uma *bicha preta* magra, em torno dos seus 25 anos, que trabalha como estilista, uma das figuras mais próximas dos organizadores da Batekoo. Na imagem, ele veste um terno branco, curto e com vários cifrões de dinheiro estampado, usa brincos pequenos e correntes de metal e, na parte de baixo, uma cueca transparente e sapatos. Augusto aparece de costas e com o tronco curvado para frente, de modo a exibir suas nádegas para a câmera, ocupando a parte central do enquadramento. Já a segunda imagem exibe Juju ZL, dançarina negra, gorda, por volta dos seus 25 anos, conhecida como a “Rainha da Batekoo” de São Paulo. Na foto, ela vestia um short jeans bastante curto e, tal como, Augusto, ela estava posicionada de costas, curvada para frente, com as mãos sobre os joelhos, mas com a cabeça levemente pendida para trás, mirando as lentes da câmera que também capturavam a imagem de suas nádegas.

As mensagens estavam concentradas em verbalizar repulsa pelos corpos dos frequentadores. Os comentários e compartilhamentos das fotografias eram acompanhadas por texto que falavam sobre o suor, a tonalidade e o tamanho das nádegas de Ju e de Augusto. A gestualidade considerada feminina, a presença de pelos e de suor nas nádegas, cuja pele era visível pela cueca transparente de Augusto, tal como a tonalidade escura da pele e as dimensões do corpo de Ju eram tratados como “*grotescos*” e as ofensas eram proferidas de modo a dizer que aqueles corpos não deveriam existir. As mensagens pejorativas também se mesclavam a comentários de ódio e ameaças diretas à festa. Uma das mensagens dizia “*Qualquer dia vou na Batekoo colocar um fogo em homenagem à Theusa*” ou “*o jeito da festa acabar é só incinerando//Theusa*”, se referindo ao assassinato de Matheusa Passarelli¹²⁹, artista e estudante universitária, *trans não-binária* e negra, em 2018.

¹²⁹ Vale sublinhar que Matheusa era uma artista que circulava em parte das iniciativas que são descritas nesta pesquisa. Seus trabalhos com performances, moda e maquiagem permitiam que ela se deslocasse constantemente para São Paulo e para outros estados. Na ocasião do desaparecimento de Matheusa, antes da notícia do assassinato, nos mobilizamos na campanha para encontrá-la. Mais tarde, as investigações concluíram que ela foi incinerada por traficantes, no Morro do 18, na zona norte do Rio de Janeiro.

o fluxo de novas festas, ela se mostra simbolicamente eficaz quando expressa de modo objetivo o que se pensa sobre estes corpos. A ação da mensagem e as respostas das pessoas são motivadas pelo asco. Do autor se acrescenta o ódio àqueles corpos. De meus interlocutores, acrescenta-se a indignação. Há pessoas, como eu, que sequer conseguiram retrucar àquelas mensagens, dado que as circunstâncias da morte da de Matheusa foram dolorosas e traumáticas¹³¹.

As situações que eu trouxe nesta seção são apenas alguns exemplos das violências que acontecem tanto nas festas, quanto nas redes sociais. A Batekoo, como um símbolo de pessoas negras LGBT e periféricas, é constantemente atacada por comentários de ódio racista, mas também por discursos que desqualificam o coletivo e seus frequentadores como pessoas capazes de atuar e contribuir politicamente. O desprezo e o nojo expressado nas mensagens de ódio ressaltam aquilo que Julia Kristeva (1982; 1988) chamou de abjeção, isto é, aquilo que é “rejeitado [e] do qual a gente não se separa, do qual a gente não se protege da mesma maneira que de um objeto (1988, p. 10), tudo o que é próximo, mas que atribula uma ordem e a constituição de um “eu”. Posteriormente, em “Problemas de gênero”, Judith Butler (2011) parte dessa noção de abjeção para pensá-la como parte da produção das diferenças como paradigmas e, nesse sentido, de ficções de identidade, ordem e sistema. Para Butler (2011), a abjeção interroga, mas também conforma essas fronteiras. Ao se localizar em suas margens, o abjeto circunscreve a esfera do humano localizando-se como “zonas inabitáveis da vida social”. Ser uma pessoa negra, gorda ou uma bicha preta suada, ambos dançando com as roupas que lhes convém é, para a norma, a expressão do repudiável, isto é, daquilo que contrasta com o que consideram como o sujeito e o humano.

A partir daqui o capítulo seguirá discutindo tensões e conflitos relacionados à raça, mas, dessa vez, enfocando as estratégias de formação de redes como forma de responder a desigualdades de acesso no contexto das festas e outras iniciativas de cultura da cidade.

Enegrecendo a cena cultural de São Paulo

*#SPositHIVaNaRua; #SPerlutamNaRua; #SPretoNaRua; #SPositHIVoNaRua; #SPeriféricaNaRua; #SPocNaRua #SPatãoNaRua; #SPobreNaRua; BATEKOO | coletividade NÁMÍBIÀ | Helipa LGBT | Bandida Coletivo | Chernobyl | Animália | Amem | MARSHA! 10\$ com nome no mural do evento ou 15\$ sem nome na lista
Produção: BATEKOO SP e coletividade.NÁMÍBIÀ Esse after é pra todes, todas e todos.*

¹³¹ Além do caso de Matheusa, meus interlocutores tiveram que lidar com, ao menos, mais três mortes de sujeitos da cena. Um, por causa de uma doença degenerativa e, os outros dois, por suicídio.

#EleNãO (Descrição do evento “AFTER SPreto na Rua” publicado nas redes sociais)¹³².

O excerto acima é a descrição do evento “SPreto na rua”. Esse evento aconteceu no dia 14 de outubro de 2018, às 6 horas, no nascer do sol de um domingo frio. Ainda que o nome do evento contenha “na rua”, ele aconteceu no estacionamento de um prédio antigo, na rua Líbero Badaró, ao lado da Estação São Bento do metrô. A festa teve início imediatamente após o encerramento do “SP na rua”, um grande festival organizado, este, sim, “na rua”, pela prefeitura de São Paulo, e que tinha ocorrido durante a noite de sábado e a madrugada de domingo. Desde 2013, esse festival tem sido realizado pelo poder público municipal, com o intuito de oferecer uma programação cultural variada, em um formato semelhante ao evento anual chamado “Virada Cultural”, mas restrito ao centro antigo da cidade e focado em festas que, por sua vez, organizam as seleções musicais e convidam artistas para realizar espetáculos. A curadoria do evento agrupa de dois a três coletivos e eles são responsáveis por comandar os cerca de 20 palcos do festival. Em geral, os agrupamentos são apresentados como “parcerias” a partir de afinidades de propostas artísticas e os palcos são voltados a estilos ou a públicos comuns, como “palco do RAP” ou “palco LGBT”, por exemplo.

O “SPreto na Rua” foi mais do que um evento adjacente ao grande festival “SP na rua”, pois foi produzido como uma crítica à “*pouca representatividade*”, tanto na seleção dos coletivos culturais, como na escolha dos palcos, na medida em que eles possuem tamanhos e estruturas diferentes. O “SP na Rua”, de certo modo, estabelecia hierarquias de visibilidade e prestígio entre os coletivos e os estilos musicais que representam. Comparando as edições do “SP na Rua” de 2016 e de 2017, um membro de um dos coletivos da “SPreto na Rua” disse:

Quem diria que hoje nós estaríamos à frente do maior palco do SP na rua. Quem nos acompanha sabe das dificuldades que enfrentamos e do boicote racista aos nossos eventos. 2017 tivemos o maior público e o menor palco, isso numa ruela da São Bento. Sabemos como é difícil para uma festa preta ter espaço, alugar uma locação e ter patrocínio. Mas graças a deus a gente tá mostrando pra esses zé ruela pra quê a gente veio (Caderno de Campo, outubro de 2018).

Esse relato possibilita compreender uma camada dos entraves e disputas entre coletivos e organizações culturais da cidade São Paulo, provocando um debate sobre quem gere as políticas de incentivo à cultura de São Paulo e quem faz a curadoria dos grandes eventos, como a “SP na Rua”. Naquela edição do “SP na Rua” que precedeu o “SPreto na Rua”, em 2018, a Batekoo e a Coletividade NÁMÍBÌA ocuparam o maior palco, na Praça do Patriarca. Durante

¹³² Essa descrição está disponível em: <<https://www.facebook.com/events/310050996447145/>>. Último acesso em 20 de dezembro de 2020.

os momentos em que eu estive nesse palco, tocava-se música eletrônica, o que frustrou parte do público que estava esperando por funk e outros estilos musicais comuns na Batekoo. Vale destacar que os estilos musicais variam de acordo com o coletivo e o DJ que está no comando da mesa de som. Provavelmente os estilos musicais se alteraram no decorrer da noite ou a Batekoo apostou em algum tipo de experimentação, aproximando-se da proposta do coletivo parceiro daquele contexto.

O Coletivo Amem e a “coletiva” de performers Animália¹³³ comandaram suas atividades em um palco pequeno, no Largo do Café, uma encruzilhada entre as ruas São Bento e Álvares Penteados, próximo ao Centro Cultural do Banco do Brasil, na Rua XV de Novembro. Esse palco estava a três quadras do palco da Coletividade Namíbia em parceria com a Batekoo. Com um público numericamente mais modesto, a noite esteve mais focada em performances de dança e música. No momento em que eu estive nesse palco, a cantora Ventura Profana apresentava suas canções, com narrativas que colocavam em diálogo o pajubá (um conjunto de termos de terreiros de candomblé historicamente utilizado por sujeitas *travestis*) e uma linguagem religiosa comum em igrejas neopentecostais. Profana dizia “*profetizar glórias, bençãos e unções*” sobre as vidas “*transvestigêneres*”¹³⁴.

A realização do “SPreto na Rua” mostra que os próprios coletivos se reconhecem como uma cena e, portanto, partilham de um projeto político comum, e enfrentam barreiras semelhantes. A força da *cena* em relação ao conjunto mais amplos de festas e outras iniciativas de encontro da cidade afirma-se, também, pela sua capacidade de reunir um expressivo contingente de sujeitos e de organizar redes de atuação. Não obstante, “*furar o boicote racista*” e organizar um evento na lógica do “*nóis por nós*” são ideias que se modelam como uma tecnologia de sobrevivência, especialmente num contexto de diminuição do papel do Estado e do racismo institucional que dificulta o acesso aos poucos recursos existentes¹³⁵.

¹³³ A Animálias foi criada em fevereiro de 2016 por artistas que elaboram performances em espaços públicos. Boa parte das membras se consideram pessoas *trans não binárias*, isto é, que não se enquadram em identidades de gênero masculina ou feminina. Nas redes sociais, essa coletiva se define como um “*um experimento sensorial performado e representado por LGBTQ+, que consiste em diálogos entre imagem (projeção), som (DJ set) e performance, dentre suas mais variadas vertentes (dança, corpo-instalação, contato e improvisação, ações diretas, etc.). Dentro de uma estética e trabalho de corpo apocalípticos e eletrizantes, Animalia dissipa suas energias em pistas de dança, palcos, centros culturais, teatros e ruas em São Paulo e outros estados, tendo o estranhamento, a desconstrução, a distopia e o movimento dos corpos como viés principais para o convívio*”. Essa descrição está disponível em: <<https://www.facebook.com/animalia.projeto/>>. Último acesso em 20 de dezembro de 2020.

¹³⁴ Categoria que tem sido utilizada por algumas interlocutoras para designar a si próprias e a outras pessoas trans. Para minhas interlocutoras, a noção *transvestigêneres* abarca uma diversidade de pertencimentos trans e travestis, sendo que muitos deles recusam a binaridade ou qualquer outra norma que tente estabilizar as sujeitas, ceifando sua liberdade de se reconhecer livremente.

¹³⁵ É necessário frisar que a Batekoo e a Coletividade NÁMÍBIA foram os coletivos responsáveis pela produção geral do “SPreto na Rua”. Os outros coletivos contribuíram com a divulgação, com partes da produção e com a

Dessa maneira, a pauta sobre “*enegrecer*” os espaços culturais da cidade tem sido recorrentemente repetida pelos meus interlocutores. Isso pode ser percebido por meio do nome do festival e das *hashtags*¹³⁶ que compõem a descrição do evento, citada no princípio desta seção. O nome e as *tags* representam coalizões construídas a partir da experiência negra, mas também da compreensão de que as experiências e opressões estão conectadas. Assim, a “#SPretoNaRua” é a *tag* que funciona como um nó, reunindo explicitamente a atuação de todos os coletivos chamados para o festival. As outras *tags* expressam pautas e pertencimentos presentes com diferentes intensidades na atuação dos coletivos. São os casos de “#SPositHIVaNaRua”, “#SPobre”, “#SPocNaRua”, “#SPeriferica”, “#SPerlutamNaRua” e “#SPatãoNarua”. Nesse sentido, esse festival é um bom exemplo para explorar conflitos com “festas brancas” e a formação de coalizões entre “festas pretas”, entrecruzando pautas de modo a responder as desigualdades de oportunidades e construir um espaço compartilhado por sujeitos negros, *sapatões*, *travestis*, *bichas*, *positivas*, *pobres*, *periféricos*, entre outras bandeiras e sujeitos. Estar atento às pautas descritas com as *hashtags* é uma forma de explicitar as alianças, relações e circulação entre os coletivos festivos.

A “#SPerlutam”, uma das *hashtag* contidas na descrição do evento “SPreto na rua”, é referência a um dos remédios usados para o processo de hormonização de *peessoas trans* e *travestis*. Embora o debate sobre a presença e o protagonismo de *peessoas trans* seja vocacionado por todos os coletivos que compõem a “SPreto na Rua”, essas pautas são centrais na atuação de duas coletividades, a Animálias e a MARSHA!¹³⁷, o que se expressa na própria composição dos grupos, formados apenas por *peessoas trans*. Em referência às mulheres lésbicas, a *hashtag* “#SPatão” (ou *Sapatão*) era representada pela Bandida Coletivo¹³⁸, ainda que não seja um

programação do evento, ocupando uma faixa de horário com seus DJs e o set musical das festas que eles produzem. A configuração desse evento também revela a própria circulação de artistas, frequentadores e produtores entre as diferentes iniciativas da cena.

¹³⁶ *Tags* ou *Hashtags* são marcações de nomes precedido pelo símbolo do “jogo da velha” que facilita a interação entre as *peessoas* que utilizam as redes sociais na internet. Por exemplo, ao clicar em “#SPretoNaRua” é possível verificar todos os textos que utilizaram essa mesma *hashtag* em uma determinada rede social. Há um ostensivo uso das *hashtags* em campanhas virtuais.

¹³⁷ A “MARSHA!” foi criada por Ana Gisele, uma artista travesti e nordestina que trabalha nas noites de São Paulo. Este coletivo se entende como um “*movimento social com o objetivo de visibilizar as pessoas trans de ontem e de hoje*”. Seu nome é em homenagem à Marsha P. Jhonson, ativista travesti que ficou conhecida por ter atuado na Revolta de Stonewall, em 1969. Um pouco antes do evento “SPreto na Rua”, a festa “MARSHA” dividiu um dos palcos com o coletivo “Mamba Negra” (famosa festa da *cena underground* de São Paulo voltada para performances artísticas e música eletrônica), onde uma de suas frequentadoras, em processo de transição de gênero, foi convidada ao palco para realizar a sua primeira aplicação de hormônio.

¹³⁸ Grupo que pensa o protagonismo de mulheres no cenário musical, mais especificamente o papel das DJs. Numa autodescrição nas redes sociais, este coletivo propõe um verbete para se definir: “*BANDIDA (s.f. pop.); Mina ponta firme, de resposta, que toma a cena de assalto e marca presença. Aquela que não passa despercebida, conquista respeito além de admiração pela sua inteligência e sabe se misturar quando necessário. É a mulher periférica que vence um dia após o outro a contragosto do sistema*”. Trecho disponível no site:

grupo exclusivamente composto por lésbicas. Como anotei no primeiro capítulo desta dissertação, após o término da festa *Don't touch my hair*, ocorreu uma eclosão de diversas iniciativas produzidas por mulheres lésbicas, algumas destas iniciativas voltadas para mulheres negras ou com incentivo à participação de mulheres negras, como na festa Sarrada no Brejo e no bloco de carnaval “Siga Bem Caminhoneira”. As referências “#SPeriféricaNaRua” e “#SPobreNaRua” são representadas pelos coletivos “Helipa LGBT”¹³⁹ e “Baile em Chernobyl”¹⁴⁰. Esses coletivos realizam boa parte de suas festas nas ruas, em grandes festivais ou mesmo em bailes que acontecem em bairros da periferia da cidade¹⁴¹. Vale notar que a ideia de “#SPocNaRua”¹⁴² também atravessa boa parte dos coletivos que organizaram o evento, mas alguns de seus sentidos cabem mais apropriadamente na proposta das festas que discuto neste parágrafo.

O “Coletivo Amem” representa a *hashtag* “#SPositHIVa”. Conforme discuti no capítulo anterior, a pauta sobre saúde, sobretudo demandas e elaborações de pessoas que vivem com HIV, tem sido uma das principais bandeiras do coletivo. Diferente das outras pautas elencadas até aqui, o Coletivo Amem tem sido o único grupo que organiza uma “*festa positHIVa*” em São Paulo.

A “SPreto na Rua” contou com um público considerável, cerca de 500 pessoas aguardavam nas filas, mesmo após uma noite e madrugada curtindo as festas da “SP na Rua”.

<https://www.facebook.com/pg/coletivobandida/about/?ref=page_internal>. Último acesso em 20 de dezembro de 2020.

¹³⁹ Cabe mencionar que o “Helipa LGBT” é compreendido como um dos “redutos do funk paulista”, tanto pelas produções artísticas quanto pelo seu público. Há outros exemplos neste sentido, o bairro de “Madureira”, no Rio de Janeiro, é tratado como um “reduto do samba”, assim como o bairro “Jurunas”, em Belém, é compreendido como o epicentro do *tecn melody*. No caso do funk, a existência de grandes bailes torna determinados lugares “símbolos”, reiterados em várias canções, como no caso do “Baile da Penha” ou “Baile da Gaiola” no Complexo da Penha, na zona norte do Rio de Janeiro e o próprio exemplo do “Baile do Helipa”, no bairro de Heliópolis, em São Paulo. Esses bairros, tal como se fazia nas canções de RAP das décadas de 1990 e 2000, são mencionados em incontáveis músicas de grande sucesso como nas canções “Baile de Favela”, citando o Baile do Helipa, em referência ao bairro de Heliópolis, em São Paulo, e a canção “Hoje eu vou parar na gaiola”, que traz referências ao bairro da Penha, no Rio de Janeiro.

¹⁴⁰ Baile em Chernobyl é um coletivo que organiza festas em diversos bairros da cidade de São Paulo, focado em expressões periféricas e no rompimento de normas de gênero e sexualidade. Nas redes sociais, descreve-se como um coletivo de “*bixas degeneras, periféricas, que correm do patriarcado e atacam com som e performance. Esse é o Baile em Chernobyl, lugar de lacre radioativo que te contamina com motivação, empoderamento, aceitação, igualdade, magia e que te deixa sequelado de tanto dançar, bater a bunda no chão e fazer a calcinha suar*”. A descrição está disponível em: <https://www.facebook.com/BaileEmChernobyl/about/?ref=page_internal>. Último acesso em 20 de dezembro de 2020.

¹⁴¹ Há uma série de outros coletivos negros que atuam na periferia da cidade, um deles é o *Crash Party*, um coletivo LGBTQ que organiza uma festa preta LGBT no Capão Redondo, bairro da zona sul. Há, também, uma série de iniciativas como Slams de poesia e saraus pensados por e para sujeitos negros LGBT, como o sarau Travas da Sul, que acontece na região dos distritos do Grajaú e Parelheiros, também na zona sul de São Paulo.

¹⁴² Inicialmente, os termos *Poc, pop-poc, gay poc, bicha poc* ou “*poquezinha*” eram usados para ofender sujeitos com gestualidades consideradas femininas, o termo surgiu como uma alusão ao som de tambo e de salto-alto; No contexto da cena desta pesquisa, tais termos têm sido empregados para falar sobre *bichas* consideradas muito jovens, com uma performatividade feminina e de camadas populares.

A fila seguia do estacionamento próximo à estação São Bento do metrô, percorria a rua Líbero Badaró, dobrava a esquina na avenida São João (no trecho final, já em formato de calçada) e chegava até o Vale do Anhangabaú. Algumas pessoas cantavam e dançavam e, algumas vezes, a animação contagiava as outras pessoas da fila. Em um desses momentos, um grupo de três meninas e duas *bichas* começaram a dançar e cantar a música “Bixa Preta”, da artista Linn da Quebrada. Elas já estavam cantando outras músicas, mas, quando um dos sujeitos iniciou essa canção, as pessoas em volta se juntaram ao coro, elevando o tom de voz conforme a música se desenrolava.

Bixistranha, loka preta da favela/ Quando ela tá passando todos riem da cara dela/ Mas, se liga macho, presta muita atenção/ Senta e observa a sua destruição/ Que eu sou uma bixa loka preta favelada/ Quicando eu vou passar e ninguém mais vai dar risada/ E se tu for esperto, pode logo perceber/ Que eu já não tô de brincadeira (eu vou botar é pra fuder)/ Que bixistranha, ensandecida/ Arrombada, pervertida/ Elas tomba, fecha, causa/ Elas é muita lacração... (LINN DA QUEBRADA, 2016).

No trecho mais lento da canção, em que Linn da Quebrada canta “*Já que eu não tô te ouvindo boy/ Eu vou descer até o chão.../ Chão.../ Chão... / Chão, chão, chão, chão!*”, grande parte das pessoas começou a rebolar lentamente, abaixando em meio aos movimentos com a cintura, de modo que o quadril se aproximava do chão, junto ao compasso da música. Em seguida, os sujeitos se ergueram, gesticulando emulando uma “arma” com as mãos, como se ela estivesse descarregando disparos, no momento em que a letra falava “*Bixa Preta: Trá, Trá, Trá!*”.

Uma hora após o horário previsto, os portões foram abertos. Enquanto aguardávamos a entrada, ouvi muitas críticas de alguns sujeitos bastante irritados com a organização do evento. Um deles dizia: “*depois que a Batekoo ficou famosinha, a organização tacou o foda-se pra gente. Não dão nenhuma satisfação. Enquanto a gente espera, as bonitinhas estão lá no Camarim tomando uns drinks*”. Após essa crítica, o sujeito disse que seguiria para outra festa na Rua Augusta, também no centro. Em torno de um terço das pessoas que chegaram na fila por volta das 6 horas também desistiram do evento. Na página do evento nas redes sociais, os produtores justificaram o atraso por problemas técnicos com os equipamentos de som.

Da entrada do local, era possível notar a tensão de alguns membros dos coletivos organizadores. O interior do estacionamento tinha uma iluminação precária, mas a claridade do amanhecer amenizava esse aspecto. Do portão de entrada, descíamos uma rampa e acessávamos um dos andares do estacionamento do prédio, em um piso abaixo no andar térreo. Mesmo nessa espécie de subsolo, a luz do sol penetrava na pista da festa, por grandes frestas do lado externo do estacionamento, atrapalhando uma iluminação vermelha que demarcava a pista, em frente à mesa de som. Era um local imenso, mas um tanto rústico. Improvisaram um bar na lateral da

entrada do estacionamento e posicionaram banheiros químicos no piso térreo. Cerca de 50 pessoas ocupavam o espaço à frente das caixas e da mesa de som. A maioria das pessoas estavam espalhadas pelos espaços do estacionamento, encostadas às paredes, se “*amassando*” e trocando carícias ou conversando com amigos, próximo aos pilares do estacionamento.

As *bichas*, *travestis* e *sapas* DJs dos diferentes coletivos se revezavam na mesa de som e, em determinados momentos, entoavam mensagens e discursavam sobre a atuação de seus coletivos, ressaltando a importância daquele evento, classificando-o como “*histórico*”. Diferente dos palcos da “SP na rua”, que aconteceram durante a madrugada daquele dia, essa festa não contou com um grande número de atrações. Com alguns rearranjos, por conta do atraso, os coletivos tinham cerca de uma hora para ocupar a mesa de som. Às 11 horas da manhã, ainda havia uma quantidade razoável de pessoas se divertindo na pista de dança. Nesse momento a exaustão obrigou-me a seguir para casa. Enfrentei duas horas do deslocamento entre a estação São Bento e a casa de meus pais na extremidade sul da cidade¹⁴³.

Após o evento, os coletivos que produziram a festa publicaram uma “*nota de escurecimento*” em suas redes sociais, relatando os problemas de produção e agradecendo a paciência das pessoas e dos coletivos parceiros que os ajudaram a solucionar os problemas com os equipamentos. Além das reclamações na fila, alguns sujeitos acessaram o evento da “SPreto na Rua”, nas redes sociais, para publicar mensagens de crítica. Em uma das publicações, um rapaz pediu explicações sobre a demora e, ao final, classificou o evento como “*um lixo*”. Lembro, também, de alguns que saíram em defesa da festa, diante das discussões na fila: uma *bicha preta* alta com corpo esguio, cabelo curto e loiro, vestia um *cropped* verde e preto, uma calça jeans e sapatos brancos, falou, em tom irritado, que não concordava em fazer crítica pública a “*festas de preto*”, pois todo mundo quer “*balançar a raba no chão sem saber quanto suor escorreu na testa de quem tá produzindo*”.

Por fim, apesar do cansaço, os eventos foram considerados positivos, pois eles alcançaram o objetivo de realizar um festival preto com base na auto-organização. Nos momentos finais do “SPreto na Rua”, os organizadores tiveram tempo pra interagir e celebrar laços que eles tinham fortalecido naquele dia.

¹⁴³ O domingo é um dia complicado para se deslocar pela cidade, pois a frota de ônibus e de trens é reduzida, o que aumenta o intervalo entre os veículos nas linhas. Além disso, as obras de manutenção acontecem nesses dias, o que prolonga ainda mais o tempo do deslocamento. Assim como eu, boa parte dos meus interlocutores residem nas extremidades da cidade de São Paulo e até mesmo em municípios vizinhos como Guarulhos, Itapevi, Taboão da Serra, Poá, Ribeirão Pires e outros.

Representatividade que chama?

Festas brancas sempre se enxergam como vanguardistas, como se elas tivessem começado a ocupar a rua primeiro. Mas sabemos que o sound system, o funk e o samba, por exemplo sempre estiveram na rua. A questão é que quando chega o aqué, chega as brancas pra se apropriar (Flip Couto, em entrevista concedida para essa pesquisa em janeiro de 2021).

Com recursos mais escassos, a edição seguinte do “SP na rua”, realizada em setembro de 2019, teve mudanças significativas. A começar pela quantidade de palcos que havia sido reduzida de 21, em 2018, para 16 na edição de 2019. O festival também foi deslocado para uma região chamada “Centro Novo”, que compreende a região entre as ruas 24 de maio, Barão de Itapetininga, 7 de abril e adjacências. Ainda assim, próxima à região que usualmente abrigava o evento, o chamado “Centro Velho”, a região do distrito da Sé, mais precisamente o Vale do Anhangabaú, a Avenida Líbero Badaró, São Bento, Praça do Patriarca e um pequeno trecho da Avenida São João. As mudanças são imposições da Prefeitura e estão relacionadas às dinâmicas do planejamento urbano, das obras de requalificação e, também, do aumento do número de pessoas vivendo nas ruas do Centro Velho. Mesmo nesse contexto, a edição de 2019 conseguiu incorporar mais coletivos culturais nos palcos.

Nessa edição, a Batekoo dividiu o palco da rua Barão de Itapetininga com o Baile em Chernobyl e o Bandida Coletivo. A cerca de 250 metros de distância desse palco, o Coletivo Amem foi responsável pelo *fervo* da rua Dom José de Barros, junto à *House of Zion Brasil* (uma casa de *ballroom* composta por alguns integrantes do Coletivo Amem, o que tratarei com mais detalhes no próximo capítulo), um coletivo de performers chamado AZAGATCHA e o Trava Bizness, um selo musical que tem impulsionado a carreira de cantoras *trans*.

O palco organizado pela Batekoo estava absolutamente centrado nas seleções de *funk* feitas pelos DJs dos diferentes coletivos e as pessoas “*se pegavam*” e “*dançavam até o chão*”. Já o palco partilhado pelo Coletivo Amem se dedicava a apresentar as atrações de dança e música, com ênfase na apresentação de artistas *trans* e performances de *voguing*. Pela própria composição dos coletivos, esse palco reuniu uma grande quantidade de pessoas *trans*, tanto no público, quanto entre as artistas e as membras da organização. A rua do palco estava tomada de gente, mais de três mil pessoas acompanhando a programação. Quem estava próximo ao palco acompanhava os shows, mais distante as pessoas dançavam ao som de músicas *pop* e *funk*, e também conseguiam acompanhar os discursos das artistas e da organização.

Além desses palcos, foi possível ver uma expressiva quantidade de coletivos e palcos voltados para um público LGBT, se comparado a outros anos. Uma de minhas interlocutoras destacou que, na edição de 2019 da “SP na Rua”, ela pôde se divertir em um palco com

“representatividade lésbica, de fato”, onde ela poderia “sarrar a noite toda com música de sapatão, sendo comandada por sapatão”. Ela se referia ao palco da rua 7 de abril, ocupado pelas Festa Mel e a festa “Baile do Risca Fada” (iniciativas conhecidas por tocarem forró, tecnomelody, arrocha e “*ritmos latinos*”) e a Desculpa Qualquer Coisa, festa que se descreve como uma festa que “oferece ao público LGBTQI um espaço de diversão com respeito e pluralidade. A Desculpa é, acima de tudo, uma festa de mulheres para mulheres”¹⁴⁴.

Outro destaque desta edição foi um palco voltado especificamente para festas LGBT que atuam nas periferias da cidade ou que promovem “*ritmos periféricos*”, o que para meus interlocutores são o “funk 150bpm” (um estilo mais recente, conhecido por seus compassos acelerados), o “funk proibidão” (estilo cujas letras mais recorrentes versam sobre o cotidiano da periferia/favela, desejo sexual, uso de drogas e outros temas com abordagens acusadas de serem “indecorosas”), o rap e música pop. Os coletivos organizadores desse palco foram o Helipa LGBT, Perifa no Toque e *Crash Party*. Os coletivos divulgaram esse evento nas redes sociais como “o maior baile de rua LGBTQIA+ no centro”. Conforme prometido no evento, ao lado do palco havia um “*Paredão*”, isto é, uma espécie de caixa de som com cerca de 3 metros de altura e 3 metros de largura com muitas luzes. Esse “*paredão*” é algo similar às “*aparelhagens*”, comuns em festas de ruas voltadas ao *tecnomelody* (também conhecido como *tecnobrega* ou apenas *melody*), na região norte do Brasil.

As críticas sobre a falta de representatividade em termos de raça, gênero, sexualidade e classe, na seleção dos coletivos participantes, e nas equipes de organização e curadoria do festival, que incentivou a realização do “SPreto na Rua” em 2018, surtiram alguns efeitos na “SP na Rua” de 2019. Artur Santoro, um dos produtores do “Batekoo” integrou a equipe da curadoria daquela edição. O festival contou com uma expressiva participação de coletivos produzidos por e para pessoas que se entendem como negras LGBT, feministas e com atuação nas periferias da cidade. Um dos membros da organização do evento escreveu um texto respondendo as reclamações sobre a não seleção de alguns coletivos que participam desse evento há muitos anos. Ele justificou que, mesmo com recurso menor, esse festival tinha sido o “mais democrático” da história da “SP na Rua”, e que algumas pessoas estavam “*batendo na porta errada*”, ao reclamar para a equipe organizadora. Para ele, o problema da “*injustiça*” não é as festas que se consideram as “*melhores do Brasil*” ficarem de fora da programação, mas, sim, a prefeitura de São Paulo diminuir sistematicamente os recursos para cultura.

¹⁴⁴ A descrição da festa foi publicada na página do evento nas redes sociais. A íntegra está disponível no site: <https://www.facebook.com/dsclpqualquercoisa/about/?ref=page_internal>. Último acesso em 20 de dezembro de 2020.

Em suma, as disputas por visibilidade, as relações com quem gere os recursos públicos para cultura e as parcerias com mercado geram conflitos, mas também são válvulas de escape para a criação de redes de solidariedade, seja entre os sujeitos negros nas redes sociais e em meio a tensões e situações de violência racial nas festas, seja entre coletivos que, ao se enxergarem “Emparedados” pelo racismo, tomando a expressão célebre do poema de Cruz e Souza (1952), unem-se para construir possibilidades de (r)existências. No próximo capítulo, abordarei como os coletivos e sujeitos dessa pesquisa se articulam se articulam a uma cena transnacional ao se relacionar a projetos políticos, história, saberes, afetos, laços familiares e experiências a partir da organização de uma cena *Ballroom* e de experiências de deslocamentos e circulação de sujeitos negros LGBT.

CAPÍTULO IV | CALUNGA GRANDE: ELOS TRANSNACIONAIS NA CENA PRETA LGBT

É na “Calunga grande”, isto é, na imensidão do Atlântico, onde milhões de sujeitos originados do continente africano foram sequestrados e mortos, que surge a resistência a estruturas racistas da dominação colonial e os elos entre africanos e seus descendentes na diáspora. Olhar para a Calunga e para o que foi produzido teoricamente a partir dela, permitiu-me pensar em uma cena preta LGBT transnacional.

Esse foi um tema que persegui durante boa parte da realização desta pesquisa. Desde a experiência da *Don't touch my hair*, festa precursora da cena preta LGBT de São Paulo, algumas conexões estéticas e políticas saltavam aos meus olhos. O próprio nome da festa é uma expressão inglesa que, mais tarde, descobri ter origem em uma canção da cantora estadunidense Willow Smith. Além disso, a presença de estéticas e de estilos inspirados na cultura negra dos Estados Unidos, a proeminência de ritmos musicais negros de diversos lugares do Brasil e a eclosão de termos e debates que aportavam por meio de uma política de traduções chamavam atenção. A princípio, essas referências soavam para mim como um simples esquema de referências evocado pelo imaginário de um “devir negro” que toma o que se produz nos Estados Unidos como símbolo. Então, antes de passar para a etnografia, proponho uma breve explanação sobre o que permitiu uma certa “integridade cultural” negra se reproduzir transnacionalmente.

Em “O Atlântico negro: Modernidade e a dupla Consciência”, Paul Gilroy (2001) pensou as rotas marítimas e os “navios tumbeiros” da escravidão como metáforas fortes para seu argumento acerca da constituição de uma modernidade absolutamente atrelada ao surgimento de uma “cultura negra”. Para isso, o autor recusa a proposição de raça como algo estático e nacional, pensando-a, pelo contrário, como algo fluído, volátil, e produzido transnacionalmente por meio da diáspora que, por sua vez, compreende as “formas geo-políticas e geo-culturais de vida que são resultantes da interação entre sistemas comunicativos e contextos que elas não só incorporam, mas também modificam e transcendem” (p. 25). Nesse sentido, África, Europa e as Américas formam uma triangulação fundamental para as rotas das viagens que serviam ao sistema escravista. É nessas travessias marítimas (a Calunga) que se produziam sistemas micropolíticos e microsociais que resultaram em uma “cultura” híbrida, interétnica, sincrética e crioula.

A ideia de “Atlântico Negro” nos ajuda a pensar as circulações, trocas, transações e sincretismos do período da escravidão, e a refutar ideias de autenticidade, pureza ou essência que impregnam boa parte das definições sobre “cultura negra”. Para Gilroy (2001), trata-se,

antes, de uma “contracultura da modernidade”, isto é, a arte como uma “espinha dorsal das culturas políticas dos escravos e da sua história cultural” (p. 129) é tanto uma confrontação ao racismo, como uma maneira de se forjar memórias e experiências que conectam os sujeitos da diáspora que modulou um “Atlântico negro”.

No artigo “A categoria político-cultural de amefricanidade”, Lélia Gonzalez (1988) produz uma crítica seminal acerca das perspectivas históricas e políticas presentes nos discursos oficiais sobre “identidade nacional”. Para ela, tais discursos minimizam, quando não, omitem, as influências africanas, fruto da resistência dos negros em diáspora. Então, Gonzalez aponta diversas semelhanças entre religiões, expressões artísticas e culturais de sujeitos negros presente em diferentes territórios nacionais no continente americano. Como exemplos, ela cita a presença do tambor nas culturas negras presentes em países caribenhos e no Brasil, e um processo de “crioulização” das línguas europeias por africanos e seus descendentes nas Américas. Nesse ponto, Gonzalez (1988) argumenta que, no Brasil, tal processo estabeleceu não exatamente a língua da metrópole europeia, mas, sim o “pretoguês”, uma língua que surge entre o atravessamento da língua portuguesa e as línguas, costumes, ideias e expressões de diferentes lugares da África.

Se, por um lado, o debate sobre diáspora negra revela o caráter instável e fluido da “cultura negra”, produzindo-se em fluxos e redes transnacionais, por outro, ele tensiona a tese de que a “nação” é o elemento principal na produção de diferenças culturais. Tanto Gonzalez (1988) quanto Gilroy (2001) destacam que essa “cultura negra” produzida na diáspora não está apartada dos regimes do poder, pelo contrário, ela é hierarquicamente reproduzida reforçando normas de gênero, contrapondo homens e mulheres negras, e desigualdades com base em nacionalidade, acompanhando as relações de poder historicamente desiguais da geopolítica global¹⁴⁵. Nesse contexto, as hierarquias são mais do que imposições, elas são reproduções da subjetividade marcada pela dominação colonial. Um exemplo simbólico dessa crítica foi uma fala proferida pela filósofa Angela Davis, em sua visita ao Brasil em 2019, em que ela afirmou: *“eu sinto que estou sendo escolhida para representar o feminismo negro. Mas por que aqui no*

¹⁴⁵ Nessa direção, Lívio Sansone (2004) argumenta que, apesar da generalidade do termo, a “*black music*” diz respeito, quase sempre, ao que é produzido pelos negros estadunidenses, já Lélia Gonzalez (1988) aponta para os regimes de visibilidade em círculos filosóficos negros, os quais projetam o pensamento negro produzido nos Estados Unidos e omitem a contribuição de intelectuais negros do Caribe e de outras regiões das Américas. Gonzalez (1988) defende que tais diferenças são resultados da postura imperialista dos Estados Unidos e que ela deve ser superada.

Brasil vocês precisam buscar essa referência nos Estados Unidos? Acho que aprendi mais com Lélia Gonzalez do que vocês aprenderão comigo” (GONZALEZ, 2020)¹⁴⁶.

Este capítulo estará centrado não apenas num fluxo de bens, pessoas e informações, tal como costumeiramente se pensa a globalização, mas, sim, em como a cena preta LGBT, tema desta pesquisa, se constitui de modo transnacional ao se relacionar a projetos políticos, história, saberes, afetos, laços familiares e experiências comungadas por sujeitos e organizações negros de diferentes lugares do mundo. Neste capítulo, dou centralidade ao *Ballroom* para pensar a constituição de redes, experiências, família, que no *Ballroom* surgem com muita força. Também me interessa aqui compreender como o *Ballroom* permite o enquadramento de uma história e “tradição LGBT negra”, possibilitando a criação de uma comunidade pautada em afetividade, responsabilidade afetiva, economia de saberes sobre o corpo, cuidado e reflexividade. No decurso do capítulo, mobilizo também minha própria experiência da passagem por Nova York como estágio para o mestrado, que me possibilitou uma reflexão mais detida sobre o tema das (i)mobilidades que acompanham a cena. Antes disso, contudo, apresento brevemente algumas das conexões transnacionais em que se insere a *Batekoo*, dando continuidade à reflexão que abre o capítulo, destacando os regimes de visibilidade que acompanham essa cena preta para além dos contornos nacionais.

Made in Favela, made in Brazil: a Batekoo nas redes transnacionais

Maio de 2018. Nessa data a Batekoo realizou o seu primeiro evento com uma “presença internacional”. Organizou-se uma festa no Teatro Mars, uma casa de shows no centro da cidade, com a presença de Titica, uma cantora trans angolana, conhecida como “*a rainha do Kuduru*”. A imagem de divulgação do evento ressaltava a origem da cantora com a frase “diretamente de Angola”¹⁴⁷. Alguns meses depois, em outubro, a Batekoo seria parte do *line up*, isto é, da programação do show da cantora Azealia Banks, uma artista negra americana mundialmente conhecida. Junto a Batekoo, as cantoras trans Lia Clark e Pepita abriram o espetáculo em uma grande casa de shows no bairro do Butantã em São Paulo.

Com a vinda da festa de Salvador para a cidade de São Paulo, a proposta da Batekoo se alargou para um projeto muito mais extenso. Entre 2015 e 2017, a festa era realizada em boates menores, com capacidade para até 300 pessoas. A partir de 2018, a festa tem investido em

¹⁴⁶ Além da citação dessa fala na contracapa do livro de Gonzalez (2020), há uma matéria citando a mesma fala de Davis. Matéria disponível em: <<https://www.uol.com.br/universa/noticias/redacao/2021/02/01/lelia-gonzalez.htm>>. Último acesso em 20 dezembro de 2020.

¹⁴⁷ Além deste evento em São Paulo, Titica esteve em eventos da Batekoo no Rio de Janeiro e em Belo Horizonte.

grandes eventos em estacionamentos de prédios ou fábricas abandonadas do centro de São Paulo. Também foram ampliadas as parcerias com empresas para a criação de projetos de profissionalização e as frentes de trabalho do coletivo, privilegiando artistas negros em todas as fases de produção. Desde então, a Batekoo também acontece em outras capitais, para além de Salvador, São Paulo e Rio de Janeiro, a festa também abriu filiais em Belo Horizonte, Recife e em Brasília.

Os shows de Titica e de Azelia Banks são embriões de um “projeto de internacionalização” com foco no fortalecimento de parcerias com artistas e marcas e na presença em redes internacionais. Esse projeto tem modulado os discursos de diferença sobre a própria festa, tanto que a Batekoo sublinhava que a cantora vinha “*direto de Angola*” para apresentar expressões artísticas produção artística era “*realmente africanas*”, conferindo uma autenticidade para aquele momento. Após o show da Titica, os dançarinos da Batekoo e da cantora angolana subiram ao palco com o objetivo de demonstrar ao público aproximações entre os movimentos do funk carioca e os movimentos do *kuduru*. A partir da habilidade dos bailarinos brasileiros e angolanos, ao executarem com destreza as movimentações corporais, tidas, ali, como expressões nacionais, cria-se um discurso que utiliza a corporeidade como uma confirmação dos elos entre os bailarinos que, por sua vez, são metonímias para a relações entre africanos e seus descendentes em diáspora.

Figura 7- Show da Titica em SP



Fonte: Página da Batekoo no Facebook

A partir desse contexto, comecei a olhar com mais atenção para a conformação das programações dos eventos e dos festivais. Se, por um lado, elas dizem muito sobre o prestígio dos convidados em um determinado contexto, elas também nos dão pistas importantes sobre as relações entre os artistas e a curadoria destes eventos. O show de Azelia Banks é exemplo da

entrada dos membros da Batekoo em circuitos bastante restritos, evidenciando também a centralidade deste coletivo para a cena.

As dinâmicas de uma certa transnacionalização de uma cena negra LGBTQ, tem alçado a Batekoo ao posto de representante brasileira em redes e em festivais internacionais. Aqui, destaco a recorrência da Batekoo em editorias e matérias no site do festival Afropunk, um dos maiores eventos do mundo voltados para jovens negros. Entre 2015 e 2019, o website *Afropunk* dedicou pelo menos seis matérias especiais sobre a Batekoo, sempre indicando essa iniciativa como um símbolo de resistência dos jovens negros brasileiros. Em 2019, alguns produtores da Batekoo realizaram uma temporada de trabalho em Nova York a convite de diversos festivais e coletivos político-artísticos como a *Femmeprimacy*¹⁴⁸ e a *Papi Juice*¹⁴⁹. No dia 13 de julho de 2019, o Batekoo foi uma das atrações do “*Central Park Summerstage Festival*”, apresentando o “*Brazilian Funk, Ragga, Arrocha e outros ritmos musicais na Times Square*”. A participação nesse festival colocou a Batekoo ao lado de sujeitos com grande visibilidade, como a *rapper* trans e negra Big Freedia e MikeQ, DJ e um dos ícones da cena *Ballroom* em Nova Jersey, Nos Estados Unidos. No dia 24 de agosto, a Batekoo foi atração do Festival Afropunk, no Brooklyn, em Nova York e na virada do ano, dia 30 de dezembro de 2019, a Batekoo integrou a programação do Festival Afropunk na África do Sul.

Na sua pesquisa em meio a um festival gay global em Barcelona, o festival “*Circuit*”, Isadora Lins França (2015) explorou as dinâmicas de singularização relacionadas à nação como marca da diferença em contextos de circulação transnacional. Tratava-se de um dos maiores festivais do tipo no mundo, com a presença de festas de música eletrônica não só das cidades espanholas, mas do Brasil, Israel, Holanda, Estados Unidos, entre outros países, que justificavam um discurso da “diversidade” proposto pelo festival. Naquele contexto, a boate gay “*The Week*” desempenhava certa “brasilidade”, construída nos flyers, nos detalhes da música tocada pelos DJs, buscando atender a alguma expectativa de “autenticidade” que também a pudesse diferenciar das outras festas, mas que não deixasse de atender às expectativas de uma linguagem estética globalizada associada a certos estilos de consumo “gays”. Naquele

¹⁴⁸ *Femmeprimacy* se descreve como “*um espaço seguro e intencional para pessoas negras femininas na cidade de Nova York*”. É um evento frequentado majoritariamente por *mulheres cis e trans*, pessoas *não binárias* e sujeitos que se entendem como *queer*. Foi um coletivo central para o desenvolvimento do meu estágio de pesquisa. Para mais informações, ver: <<https://www.facebook.com/femmeprimacy>>. Último acesso em 20 de dezembro de 2020.

¹⁴⁹ *Papi Juice* é um coletivo de arte que tem como objetivo afirmar e celebrar a vida de pessoas queer e trans negras. O coletivo organiza uma festa com o mesmo nome que tem sido um lugar de referência para as “*QTPOC-Queer Trans People of Colors*” em Nova York. Nessa festa, há uma grande presença de *latinos*. Foi um coletivo central para o desenvolvimento do meu estágio de pesquisa. Nas redes sociais, o coletivo diz que a “*Papi Juice* é um coletivo de arte que celebra a vida de pessoas de cor queer e trans”. Descrição disponível em: <https://www.facebook.com/PAPIJUICEBK/about/?ref=page_internal>. Último acesso em 20 de dezembro de 2020.

espaço transnacional, essa dinâmica foi interpretada pela autora como “um jogo complexo entre diferenciação e estabelecimento de modelos globais”, realizado nas estratégias de mercado e agenciado “pelas práticas e pelas relações estabelecidas por brasileiros” naquele universo (FRANÇA, 2015, p. 160).

Guardadas as devidas diferenças entre a cena da “música eletrônica gay” abordada por França e a cena preta LGBT de que trata esta dissertação, não é inadequado dizer que a circulação da Batekoo em meio a redes transnacionais também provoca uma espécie de “promessa que se cumpre”, em que a Batekoo acaba por se relacionar a um mercado transnacional como um símbolo brasileiro, na medida em que é demandada como tal. Em 2019, por exemplo, o portal inglês Mail Guardian publicou uma matéria chamado “*Be your black queer self in Brazil*”, destacando as iniciativas da Batekoo e a trajetória de seus criadores, Wesley Miranda e Maurício Sacramento, e um de seus produtores, Eliabe de Freitas¹⁵⁰. Assim, a Batekoo articula a si mesma como parte de uma diáspora negra, mas, também, mobiliza uma “brasilidade” que a coloca em evidência nas redes transnacionais. Por fim, é importante salientar que a Batekoo é um exemplo para se pensar tanto os trânsitos e deslocamentos de profissionais negros LGBT que trabalham com arte, quanto a relação com um mercado cultural que produz periferias. Nas próximas seções, nos aproximaremos de outras situações de circulação de artistas negros LGBT, dessa vez tornada possível por meio da cena do *Ballroom*, na qual se insere o Coletivo Amem.

“Come into my house”: o Coletivo Amem e o *Ballroom*

Os *balls* são eventos em que os membros do *Ballroom* disputam entre si em diferentes categorias de performances corporais. Os membros dessa cena se compreendem como uma *comunidade* de *Houses* que, por sua vez, são organizadas como famílias. Todavia, nem todo mundo que está em um *ball* faz parte das *Houses*, além das pessoas que frequentam os eventos apenas para prestigiar amigos, os sujeitos que se engajam nas batalhas sem estar ligado a uma casa são chamados e se anunciam como *007* por circular entre as *Houses* sem se comprometer com alguma em específico.

Pensando a cena *Ballroom* de Detroit, cidade do estado do Michigan, nos Estados Unidos, Bailey (2013) argumenta que a cultura *Ballroom* só pode ser compreendida a partir de a-) as famílias e casas como parentesco, b-) as relações e o sistema de gênero presente nas

¹⁵⁰ Matéria disponível em : <<https://mg.co.za/article/2019-04-05-00-be-your-queer-black-self-in-brazil/>>. Último acesso em 20 de dezembro de 2020.

regras, categorias e classificações e c-) os eventos mais propriamente ditos, os *balls*. De todo modo, antes de explorar estas questões, é necessário retornar à constituição dessa cena iniciada em Nova York, nos fins da década de 1970, mas com raízes mais profundas.

Na cena preta LGBT de São Paulo, o *Ballroom* tem proporcionado ambientes férteis para a ampliação de diálogos e fortalecimento de elos em torno das bandeiras dos feminismos, da consciência negra, das periferias, das pessoas que vivem com HIV, da luta pela participação e valorização das mulheres e pessoas LGBT nas artes e, de forma mais geral, da “luta contra todas as opressões”¹⁵¹. Isso é notório nas performances artísticas, na forma de organização, no repertório de atuações políticas e na mediação das relações entre os sujeitos na cena.

Nos últimos anos, a cena *Ballroom* se tornou um símbolo LGBT mundial, multiplicando-se por grandes cidades do mundo. Isso se deve pela facilitação do fluxo de informações por meio da internet e pela divulgação massiva da história da cena *Ballroom* por meio da série “Pose”(2017) da emissora FX. No Brasil, o *Ballroom* tem emergido com força desde meados da década de 2010. Num primeiro período, reuniu-se alguns poucos sujeitos que praticavam técnicas e expressões, tomando como referência a cena *Ballroom* dos Estados Unidos que aparecia em alguns programas de televisão, documentários e, em maior volume, em vídeos divulgados na internet.

Em 2016 é organizado o primeiro *ball*, isto é, o primeiro evento de encontro e performance da cena, em São Paulo. Naquele momento não existia uma “cena” propriamente dita no país, todavia alguns sujeitos eram membros de *houses* da cena *Ballroom* estadunidense e, portanto, puderam “defender o legado” de suas casas ou famílias nas categorias. Mais à frente, retorno a esse contexto de emergência com mais detalhes. A partir da organização daquele evento, alguns dos membros do Coletivo Amem são “adotados” por uma das lideranças da cena *Ballroom* de Nova York e, a partir disso, abrem um “capítulo brasileiro” da House em São Paulo.

Não obstante, alguns dos principais eventos da cena *Ballroom* no Brasil são organizados pelo Coletivo Amem. A atuação nessa cena me apresentou um amplo conjunto de relações focadas na estruturação da cena *Ballroom* no Brasil e na luta pelo reconhecimento da

¹⁵¹ A ideia da luta “contra todas as opressões” aparece com bastante força nos grupos analisados por Íris do Carmo (2018), que pesquisou a atuação de uma rede de feministas que se denominava como “Rôle feminista”, e de Vinícius Zanoli (2020), que se debruçou acerca do “Aos Brados”, um grupo ativista com mais de 20 anos de atuação na cidade de Campinas. Também sublinho o trabalho de Rubens Mascarenhas (2020) que, ao olhar para a construção de uma “carreira dragqueens”, a partir dos deslocamentos de jovens que moram em Campinas, produz uma análise acerca de categorias que também aparecem na cena *Ballroom*, como “família” e “nome”, por exemplo. Os três autores e eu compomos um mesmo grupo de pesquisa e, de algum modo, nossas questões de pesquisa são parte de um esforço que envolvem as nossas pesquisas, como também a de nossos colegas e orientadoras.

história, dos valores e das bandeiras da que originaram a cena. O Coletivo Amem tem sido uma das principais vozes que reivindicam o *Ballroom* como uma “cultura negra e LGBT”, fundamental para a produção de vida e de políticas de cuidado. Na próxima seção, contextualizo brevemente o surgimento do *Ballroom* e seu processo de transnacionalização.

A cultura Ballroom

Apesar de emergir em meados da segunda metade do século XX, o *Ballroom* tem raízes bastante profundas. De acordo com Tim Lawrence (2011), a história dos *balls* ou da *cultura Ballroom* remonta os bailes de máscaras realizados em alguns bairros de Nova York, nos anos finais do século XIX. Algum tempo depois, esses bailes (*balls*) de fantasia eclodiram pelas periferias de Nova York, sobretudo no período após a Primeira Guerra Mundial. Os bailes de maior prestígio estavam situados no bairro do Harlem e eram conhecidos pela “prática do travestismo”, isto é, o uso de vestuário, maquiagem e de acessórios que destoava do que as pessoas usavam no cotidiano¹⁵². Esses bailes são os embriões do que, posteriormente se delinearía como os “bailes de drags” e o *Ballroom*.

As grandes transformações viriam na década de 1960, na medida em que foi um período de ebulição social, seja pelas grandes manifestações em prol dos direitos civis, colocando a pauta do racismo e da política de segregação na agenda nacional, seja da “Revolta de Stonewall”, um motim contra a repressão policial em um “bar LGBT” de Nova York, considerado um marco da luta por direitos sexuais. Nesse momento, os sujeitos dos bailes passam organização dos concursos de *drag* e a apontar uma série de desigualdades entre os sujeitos. Segundo Tim Lawrence (2011), insatisfeitas pelas barreiras ao protagonismo de pessoas negras numa cena de *balls* dominada por dragqueens brancas, Crystal L’asia e Lottie,

¹⁵² Os bailes de fantasia se espalharam pelas grandes cidades dos Estados Unidos e foram objeto de repressão policial, sendo constantemente denunciados como lugares de “libertinagem” e “depravação”. O Estado exercia um controle ostensivo sobre as práticas e comportamentos das pessoas que se reuniam para se divertir nos rincões das metrópoles. Paul Goalby Cressey (2008) revela a preocupação e o controle do Estado sobre a vida noturna das grandes cidades. O autor olha mais detidamente para o aparato repressor que deu fim aos chamados *Taxi-Dance Halls*, pistas de danças controladas por *taxi-dancers* (proprietários), isto é, os sujeitos que proviam espaço e música em troca de metade da quantia angariada por jovens mulheres que cobravam para dançar com homens, nas periferias das grandes cidades americanas. O fim dos *Taxi-Dance Halls* abriu caminho para o surgimento de grandes academias de dança e ampliando as casas de comercialização de entretenimento sexual (casas de shows privadas e cabarés), no caso dos bailes de fantasia, a repressão policial gerou detenções por “atentado ao pudor”, mas os bailes não só cresceriam como se tornariam espetáculos conhecidos por serem luxuosos e concorridos. Os espetáculos trariam fama às primeiras *dragqueens* (artistas especializadas em se montar e performar características femininas, as levando ao extremo) e se disseminaria por concursos e premiações. Tanto é que boa parte da literatura menciona esses eventos como “*drag balls*”, ou bailes das *dragqueens*.

dragqueens de destaques de Nova York, fundaram em 1972, a *The Royal House of Labeija*, a primeira *House* da cena *Ballroom*. Nesse processo, elas incorporaram Labeija aos seus nomes. Assim, Crystal Labeija se tornou a primeira *mother* (mãe) daquela nova cena e é considerada a grande precursora do *Ballroom*.

A partir disso, a cena foi tomando contornos próprios. Apesar das semelhanças com os *dragballs*, o rompimento e a criação da *House of Labeija* possibilitaram o desenvolvimento de regras, expressões e ideias sobre a luz da própria trajetória das membras e membros. Em seguida, surgiram outras *houses* estruturadas a partir da figura de “*família*”, caracterizando o *Ballroom* como uma cena formada majoritariamente por pessoas negras e latinas que eram literalmente expulsas de suas famílias/casas de origem, em razão de identidade de gênero e sexualidade, e que se refugiavam nessas novas *Houses*. A cena *Ballroom* se constituiu um “refúgio”, em que era possível encontrar suporte afetivo e financeiro, na medida em que eles se abrigavam. Naquele período, as *mothers*, em geral, mulheres trans e travestis, exerciam um papel de liderança, além de organizar a cena e as casas, elas tinham responsabilidades de aconselhamento e proteção sobre seus filhos. Logo surgiram as casas consideradas *lendárias*: além da precursora *House of Labeija*, a *House of Xtravaganza*, *House of Dupree*, *House of Ninja*, *House of Mizrahi*, *House of Aviance* e *House of Infiniti*.

A proliferação das *Houses* acontece na década de 1980, período marcado pela grande influência da moda no desenvolvimento das performances e na estruturação das novas categorias e regras que compunham as categorias das *balls*. A configuração das categorias *face*¹⁵³ e *runway*¹⁵⁴, as características das danças e das músicas, posteriormente chamadas de “*vogue dance*”¹⁵⁵ e “*vogue beat*” são amostras desta influência. Nota-se que nos últimos exemplos, o nome “*vogue*” é uma referência direta à famosa revista de moda “*Vogue*”, pois parte das performances continham movimentos em que os braços e mãos criavam enquadramentos no rosto, somados a uma feição próxima aos momentos dos *flashes* das câmeras fotográficas. É o caso de diversas frases comumente faladas durante um *ball* pelo *chant* (o “comentador”, figura que exerce a função de mestre de cerimônia e narração das batalhas dentro dos *balls*) como “*Strike a pose*” (faça uma pose) ou encaminhar a finalização de alguma

¹⁵³ Categoria em que a pessoa tem que mostrar aos jurados a beleza de seu rosto, importando não só a maquiagem, mas a capacidade de expressar uma feição altiva, elegante e até mesmo esnobe.

¹⁵⁴ Categoria em que os participantes caminham pela passarela (*runway*). O vestuário, a maquiagem, a feição e o caminhar são elementos importantes para seguir a disputa nesta categoria. Esta é uma das categorias mais disputadas e valorizadas nos *balls* que eu assisti.

¹⁵⁵ Como forma de diferenciar as performances de dança e a revista, chamarei as performances de *voguing* ou *vogue*, grafado com letra minúscula, dando ênfase à prática, tal como alguns interlocutores o fazem. Tal diferenciação foi propagada para diferenciar a revista da performance nos sites de pesquisa.

apresentação ou batalha dizendo “*I said one, I said two, I said three and hold this pose for me!*” (*eu disse um, eu disse dois, eu disse três e segura essa pose pra mim!*). Outros tantos elementos e categorias se aproximam da moda, a própria disposição espacial de um *ball* em torno de uma passarela e movimentos performáticos inspirados na posição de manequins de roupas são caudatários deste período. A influência foi tão forte que, ainda hoje, não se pergunta se alguém “faz parte” da cena *Ballroom*, mas, sim, se a pessoa “caminha na cena”.

Na virada da década de 1980 para 1990, as performances de dança das *balls*, que mais tarde seriam chamadas de *voguing*, ganham fama mundial. Em 1989, a cantora Queen Latifah gravou o clipe da canção “*Come into my house*”¹⁵⁶ (Entre na minha casa), em que alguns sujeitos dos *balls* participam executando os movimentos que eles costumavam performar nas categorias. No ano seguinte, em 1990, a cantora Madonna lançou o clipe musical “*Vogue*”¹⁵⁷, levando ao grande público alguns dos elementos performáticos do *Ballroom*.

Ainda em 1990, a diretora Jennie Livingston apresentou filme “*Paris is burning*” (1990), um documentário que registrou detalhes preciosos da *cultura Ballroom* de Nova York. Já no início do filme, uma voz anuncia “*you have three problems in this world. Todo negro tem dois, por ser negro e por ser homem. Mas você é negro, é homem e é gay. Você vai sofrer muito*” (tradução minha). A narrativa expõe a dinâmica da organização de um *ball* (quais eram as categorias, as músicas e as performances) e explora a trajetória de figuras que compunham aquela cena. Como estratégia para compor a narrativa de “descoberta” daquele mundo pouco conhecido, a câmera acompanha as pessoas quase como uma personagem e, vez ou outra, surge uma narração enquanto algumas imagens são exibidas. Logo após o lançamento, esse documentário foi objeto de análise de bell hooks (2019[1992]), em seu livro “*Black Looks: Race and Representation*”, e de Judith Butler (1993), no artigo “*Gender is burning: Questions of appropriation and subversion*”, parte do livro “*Bodies that matter: on the discursive limits of sex*”.

bell hooks (2019) faz uma dura crítica à produção do filme (que se estende à Madonna pelo seu clipe “*Vogue*”) por ter se “apropriado” da dura realidade vivida pelos “homens negros gays” e ter destacado aquela subcultura como um espetáculo de exaltação da “beleza branca”. Para a autora, o documentário esconde a dominação da branquitude e produz uma peça de “entretenimento para brancos”, gerando um incômodo para os espectadores negros que não se

¹⁵⁶ O título dessa seção é uma referência a essa canção.

¹⁵⁷ Em um videoclipe gravado em preto e branco, Madonna e alguns dançarinos performam os movimentos do *voguing*. Luis Xtravaganza e Jose Xtravaganza, membros da *House of Xtravaganza*, ganharam notoriedade por dançar e coreografar este clipe e, depois, participar da agenda de shows de Madonna em vários países.

enxergavam naquela produção. Além disso, a autora também critica as performances do feminino pelos sujeitos do *ball*, pois ao emular um ideal de feminilidade branca, eles reificam as “mulheres” para um papel de submissão e ridicularização em suas performances, ao invés de romperem com os ideais de masculinidade imposto sobre elas.

Em diálogo com o artigo de bell hooks (2019), Judith Butler (1993) concorda com as críticas ao filme, mas apresenta um contraponto às críticas acerca dos significados das performances. Butler (1993) argumenta que as performances dos sujeitos e o próprio *ball* são resultados dos processos de subjetivação construídos a partir das “falhas” da norma heterossexual. Para isso, Butler (1993) recupera a noção de “interpelação” de Louis Althusser para argumentar que a “falha” ou a “repetição da norma”, constitutiva da performatividade, é produtiva. No caso dos *balls*, a tentativa de reproduzir uma verossimilhança— seja na categoria *Realness*¹⁵⁸ ou na própria configuração das casas e famílias (que se baseiam nas “famílias hegemônicas”) são definidas, também, pela impossibilidade de uma repetição totalmente fiel. Essa é a razão pela qual as famílias nos *balls* produzem significados outros. Nesse sentido, Butler (1993) discorre sobre uma das principais características dos *balls*, as “famílias”:

o que fica claro na enumeração do sistema de parentesco que envolve o ball é que não apenas as "casas" e as "mães" e os "filhos" sustentam o ball, mas, o próprio ball é uma ocasião para a construção de um conjunto de relações de parentesco que dominam e sustentam os que pertencem às casas, em face ao deslocamento, à pobreza e à falta de moradia (BUTLER, pp. 136-137, tradução minha).

Por um lado, o lançamento de “*Paris is burning*” e o lançamento do videoclipe da Madonna colocaram luz sobre a cena *Ballroom* de Nova York, gerando uma repercussão internacional. Por outro lado, geraram uma série de conflitos entre os participantes da cena e disputas judiciais entre alguns personagens e a diretora do documentário, em relação à participação nos lucros da produção. A fama para fora dos *balls*, fruto da participação no filme e no videoclipe, foi efêmera, pois, em pouco tempo, as repentinas personalidades públicas voltaram para o anonimato, ainda que consolidassem um “*nome*” no *Ballroom*.

Além disso, o *Ballroom* da década de 1990 foi marcado pela influência de movimentos do hip-hop. Isso foi um divisor de águas para a estética e a movimentação da cena, ampliando o conjunto de estilos do *voguing*. Nesse ponto, vale notar que há diferenças geracionais, como no *Vogue New Way*, altamente ágil e acrobático, em contraste com o *Vogue Old Way*, estilo marcado pela precisão, simetria e elegância dos movimentos. Sobre as diferenças de estilos,

¹⁵⁸ Categoria em que os participantes têm que performar de forma mais verossímil possível. No caso do documentário, essa categoria é explorada em uma cena em que os participantes tinham que performar a figura de um executivo de *Wall Street*. No meu campo, já presenciei esta categoria com diferentes temas como o bloco de carnaval “Ilê Aiyê”, uma canção do grupo de Rap “Racionais Mc” e “Farofeiras”.

nota-se que alguns movimentos são considerados base do voguing e, portanto, atravessam diferentes estilos e categoria nos *balls*. Eles também se relacionam às regras baseadas em diferentes expressões e identidades de gênero¹⁵⁹.

Entre o fim da década de 1990 e o início dos anos 2000, a *cultura Ballroom* entra em um aparente declínio. A cena já não despertava interesse das pessoas do mundo e o Ballroom perdia diversos dos seus *ícones* em decorrência da AIDS (LAURENCE, 2011). Há um progressivo desinvestimento financeiro da confecção dos *balls*, altamente financiados por ONGs¹⁶⁰ voltadas para a prevenção ao HIV e o combate ao estigma sobre as pessoas que viviam com o vírus.

Em meados dos anos 2000, a partir da ampliação do alcance da internet e a criação de performances de *voguing* coreografadas para um programa da emissora MTV, transmitido internacionalmente, o *Ballroom* começa a despertar interesse em jovens de diversos lugares do mundo. Para Henrique Cintra dos Santos (2018), a cena passou por um processo de “transnacionalização”, em que as performances, os eventos, as formas de organização, as estéticas e discursos do *Ballroom* foram propagados para diferentes lugares do mundo. O autor (SANTOS, 2018) também revela um esforço em garantir que a cena de Nova York seja enquadrada como “original”, o que garantiu certo controle sobre as narrativas, regras e formatos. É nesse contexto de irradiação que o *Ballroom* aporta em São Paulo e se torna uma das principais inserções do Coletivo Amem, sendo um dos principais conectores entre coletividades e sujeitos negros LGBT numa escala transnacional.

Produzindo os *balls* como tecnologias de resistência

“Cerca de 25 pessoas sentadas num chão de taco de madeira, em um espaço uma sala não muito grande, aguardavam pelo início da atividade com uma das figuras mais conhecidas do *Ballroom*. Após algum tempo de espera, Pony Zion entra na sala. Bastante sorridente. Ele tinha uma barba média bem delineada, usava brinco com pequenas argolas, uma camiseta branca, short jeans, uma meia de cano alto, um sapato Allstar vermelho e um boné com um tom bege escuro. Ele estava na companhia de Flip Couto. Eles se sentam em duas cadeiras bem próximos às pessoas. Flip atuou na tradução de português-inglês durante a conversa. Em tom descontraído, Pony inicia a atividade pedindo para as pessoas respirarem fundo e expirarem com calma. Informa que vai se apresentar depois do exercício de respiração coletivo. Ele questiona se está tudo bem e se as pessoas sabem porque estão ali naquela atividade. Uma das pessoas

¹⁵⁹ É o caso do *Vogue Femme* ou *Female Figure* (figura feminina). Eles podem ser disputados por qualquer pessoa, desde que se esteja vestida com trajes femininos e apresente um conjunto de movimentos entendidos convencionados como femininos. As categorias *Butch Queen*, categoria disputada por gays, ou *Femme Queen*, categoria disputada apenas por mulheres trans e *travestis*, demandam um estilo de dança e um conjunto gestual muito próximos ao que se observa na categoria *Female Figure*.

¹⁶⁰ Há inúmeras campanhas de prevenção em eventos de *Ballroom*. Um dos exemplos é a chamada “*House of Latex*”, fundada em 1989 com o intuito de reforçar as campanhas sobre HIV.

que estavam sentadas no chão diz acreditar que a atividade discutirá a cena *ballroom*, mais especificamente como surgiu a “House of Zion” (casa criada por Pony) e como aconteceu a abertura do capítulo brasileiro dessa casa” (Caderno de campo, janeiro de 2019).

Essa passagem do meu Caderno de campo descreve o momento inicial da “roda de conversa com Pony Zion”, uma das atividades da edição de 2019 do “Circuito Vera Verão”, um dos principais eventos organizados pelo “Coletivo Amem”. Pony Zion foi um dos convidados especiais daquela edição e esteve presente em boa parte da programação. Após o exercício inicial, Pony falou sobre sua história de vida, desde a infância até sua trajetória no *Ballroom*, lugar em que se tornou *ícone*. Ele conta que saiu da casa de sua família de origem aos 15 anos de idade, pois morava em uma família muito homofóbica. Ele era chamado de “*fag*” (veado, num sentido pejorativo) em todos os lugares de seu convívio, incluindo sua casa e a igreja que frequentava. Por isso, rompeu com esse ciclo de violência quando começou a dançar sua “*viadisse*”, o que construiu sua vida.

Todos estavam absolutamente atentos às palavras de Pony. De modo contundente, ele argumenta que o *voguing* nunca pretendeu ser uma dança ou um estilo. Pelo contrário, sempre foi uma “*performance de si mesmo*”. Para ele, o *voguing* “*se popularizou*” e foi tornado uma dança, como um formato ou um tipo de habilidade que as pessoas se dedicam a praticar, mas, anteriormente, era somente uma “*autoexpressão*”, como maneira de expressar no corpo um “*equilíbrio entre sua feminilidade e masculinidade em celebração*”. Pony narra que foi um dançarino durante toda a sua vida, e que, mesmo antes do *vogue* “ser dança”, ele já estava “*volgando*”. Agora, quando o *voguing* se torna dança, ele tem que compartilhar sua “autoexpressão”, e que as pessoas não precisam mais “*atravessar a dor de se descobrir*”. Até aquele momento, o público se envolvia na história, mas um tanto surpreso, pois a trajetória de vida de Pony contrastava com sua imagem pública— coreógrafo e dançarino renomado, e *ícone* cena *Ballroom* que se tornou bastante conhecido por ter participado da quarta edição do programa de televisão “*America's Best Dance Crew*”, transmitido pela MTV¹⁶¹, no final da primeira década dos anos 2000.

Um rapaz que acompanhava o debate, ao ouvir o relato de Pony, conta que começou a praticar o *voguing* quando o viu pela televisão com o seu grupo “*Vogue Evolution*” e pergunta

¹⁶¹ A partir das audições para o programa, Pony criou o *Vogue Evolution*, um grupo de dança composto por ele, Leiomy Maldonado, Malechi Williams, Jorel Rios e Dashaun Williams. Em alguns dos episódios do programa, o grupo dançou junto com Beyoncé e se tornou um dos grupos favoritos da competição. Apesar da grande repercussão, o *Vogue Evolution* se manteve no programa até o quinto episódio, mas mesmo com a eliminação eles puderam divulgar o *voguing* e contribuir para uma iniciativa inovadora, o *voguing* coreografado.

o que o “ícone” sente ao entender a importância de sua atuação para a vida de uma geração de sujeitos. Pony, de um jeito muito expressivo, responde com rapidez que se sente bem e orgulhoso, não exatamente dele, mas, sim, do *Ballroom*, que, por sua vez, também é ele. Pony fala que gosta de “*olhar para as pessoas*”, de “*olhar para frente*” e de ver a “*comunidade envolvida*”, tal como estava acontecendo naquela discussão. Afirma que “*faz e fez por nós*”, assim como as pessoas que estão ali assistindo estavam fazendo para a coletividade. Ele sublinha que o ponto central é entender “*por que fazemos?*”. Ele responde a sua própria questão dizendo que “*fazemos por nós*” pois a “*a nossa dança é a nossa sobrevivência*”.

Yamakasi Zion Black Velvet, filha da *House of Zion* e mãe da *Kikihouse Black Velvet*, pede que Pony fale sobre como e quando ele decidiu criar a *House of Zion*. Pony diz que começou “*a caminhar no Ballroom*” como educador na “*House of latex*”, iniciativa criada por uma ONG como maneira de aproximar a discussão do HIV à *comunidade Ballroom*. Assim, começou a trabalhar com prevenção de IST ao mesmo tempo em que começava a praticar *voguing*. Após uma trajetória promissora, em que já tinha consolidado um “*nome*” dentro dos *balls*, quis criar uma *House* onde pudesse imprimir “*sua própria visão*” e “*criar seus filhos*”, compartilhando suas experiências. Então, em 2007, ele funda a “*House of Zion*”. Dois anos depois, em 2009, ele “*fechou*” a *House*, pois não queria “*ser um pai*”, com obrigações idênticas a de um “*pai biológico*”. Ele não queria “*resolver a vida das pessoas*”, mas, sim, “*liderar uma comunidade*”. Àquela altura, ele “*deu*” seus filhos para outras *Houses* e se tornou a única pessoa de sua *House*, “*o único Zion*”.

Pony seguiu como “*o único Zion*” até que, em 2016, veio ao Brasil (junto com um outro bailarino) para participar de uma residência artística chamada “*Explode! Residency*”. Tratava-se de um evento de duas semanas, em que vários artistas da comunidade ficavam concentrados em uma casa da zona leste de São Paulo. Ao final, houve a primeira *ball* internacional de São Paulo, a “*Attack Ball*”, organizada por Pony Zion e por Félix Pimenta. Pony se apaixonou pelo conjunto de artistas que estava praticando *voguing* em São Paulo, sobretudo pelo fato deles “*saberem tanto de Ballroom sem nunca ter estado em um*”. Isso o motivou a tornar-se *father* de algumas pessoas que estavam na residência, reabrindo sua casa no Brasil, algo que nunca havia imaginado. Bastante emocionado, Pony relatou que, desde 2009, estava acostumado a ser o “*único Zion*” em todos os lugares que ia até encontrar Félix Pimenta e Flip Couto em eventos de *Ballroom* em Nova York, nos Estados Unidos, em 2017, e em Toronto, Canadá, em 2018.

Nesse momento, o poeta Brad Walrond¹⁶², que estava no Brasil para gravar os eventos de toda a programação do “Circuito Vera Verão”, disse que ficou encantado com o que viria a se tornar a “House of Zion” e que gravaria um documentário sobre isso. Todos riram quando Zion rebateu que este documentário seria uma espécie de “*Paris is Burning* brasileiro”. Em seguida, Pony Zion diz que a “*House of Zion*” é como a “*House of Labeija*”: a “*primeira house mainstream no Brasil*”. E finaliza aquele tema dirigindo um pedido a seus “filhos” e a todos que movimentam a cena *Ballroom* naquela atividade: “*quando eu morrer, façam-me orgulhoso*”.

Depois disso, as pessoas questionaram como se dá a criação de uma *House* e quais são as diferenças entre as *balls mainstream* e as *kiki* (denominação para as *kikiballs* e *kikihouses*). Pony responde que as *kikihouses* são as “*novas casas*” e que o termo *kiki* surgiu como uma referência a algo engraçado. Ele diz “*a gente costumava dizer coisas como ‘you have a kiki face’*”, mas, depois, as novas casas e os eventos produzidos por elas se tornaram sérios e as pessoas incorporaram o termo. Pony diz que “*a mainstream seria como uma liga especial, como a NBA, e a kiki seria para as pessoas que queriam ter uma experiência. No início, uma kiki seria uma mainstream, mas agora ela tem o seu próprio circuito*”. Ele explica que “*para ser mainstream tem que se comportar como mainstream, tem que circular e se envolver com o meio mainstream*”, tanto que no *Ballroom* existe a expressão “*prove yourself*”.

A criação de *lendas* e *ícones* é algo que acompanha a história dos *balls*, mesmo antes de se configurar como um “sistema de casas” que funciona como uma *comunidade* de sujeitos negros e latinos. No caso da cena de que trato nessa pesquisa, a ideia de *percursor* e *ícone* também estão muito presentes, ainda que em referência a uma produção de *Ballroom* bastante recente. Até outubro de 2018, existiam cerca de vinte e três *kikihouses* espalhadas pelo Brasil. De lá para cá esse número cresceu expressivamente, com destaque para o espraiamento da cena para as regiões norte e nordeste, considerando que, até 2018, boa parte das casas estavam concentradas no Distrito Federal e nos estados de São Paulo, Rio de Janeiro e Minas Gerais. Além das *kikihouses*, houve uma progressiva reunião entre filhas e filhos de diversas *Houses mainstream* (casas ligadas à cena dos Estados Unidos), que abriram “capítulos brasileiros” de

¹⁶² De acordo com a divulgação do evento, Brad é um “*poeta nova iorquino nascido no Brooklyn, formado pela The City College de Nova York e mestre em Ciência Política pela Columbia University, Brad é autor e artista performático de mídia mista e tem sua produção baseada nos movimentos culturais da cidade de Nova York, como The New Black Arts Movement, The Underground House/Dance Music, Black Rock Coalition, cena Ballroom de NYC, e o movimento de ativistas LGBT negros das artes políticas que surgiram em resposta ao racismo, à homofobia, à transfobia e à pandemia do HIV / AIDS. O trabalho de Brad é sobre a formação de identidade e o desenvolvimento da consciência humana na intersecção entre classe, raça, gênero e sexualidades*”.

suas houses, ampliando a cena *mainstream* do *Ballroom*. Durante minhas idas a campo, acompanhei o anúncio da criação de quatro *kikihouses*.

Vale a pena sublinhar que a roda de conversa com o Pony Zion era parte da programação do “Circuito vera Verão”, um grande evento realizado anualmente pelo “Coletivo Amem”¹⁶³. No dia 17 de janeiro, houve uma roda de conversa¹⁶⁴ entre o poeta Brad Wolrond e os estudantes da “Escola SP de Artes” que estavam inscritos na oficina de *Slam*¹⁶⁵. A própria participação desse poeta em meio às atividades do “Circuito Vera Verão” chama atenção para o investimento em outras linguagens estéticas - como a literatura, e sua relação com a dança e a música -, sobretudo no que tange o desenvolvimento do rap. Nessa atividade, Brad incentivou os participantes a mobilizarem suas memórias e dores para criarem seus textos, colocando a “vivência”, a memória e o corpo dos participantes como elementos cruciais para a criação. A própria noção do *voguing* como uma “*autoexpressão*” ou expressão de si mesmo também aparece na escrita. Brad diz que sua produção literária é referente a si mesmo, tal como Pony Zion testemunhou sobre sua dança ser a sua “*própria viadisse*”.

No intervalo da conversa com Brad Walrond, Flip Couto virou a câmera da transmissão do evento para si mesmo e, com um sorriso largo no rosto, ressaltou sua felicidade pela atividade e “nos levou” (nós, expectadores) a ver as outras ações que aconteciam no mesmo momento. Em outra sala da Fábrica de Cultura acontecia um posto de testagem de ISTs realizada em parceria com a secretaria de saúde. Naquele mesmo dia, Pony Zion conduziu uma oficina sobre movimentos básicos do *voguing*. No dia 26 de janeiro, ele conduziu uma segunda oficina no “CRD- Centro de Referência da Dança”, que contou com a participação de cerca de 20 pessoas, a maioria delas com algum nível de inserção na cena *Ballroom*¹⁶⁶.

Uma das principais atividades do circuito foi o debate intitulado “Visibilidade de gênero na cultura *Ballroom*”, que ocorreu na “Casa 1”, uma organização de acolhimento de pessoas

¹⁶³ Essa roda de conversa aconteceu no “Centro Cultural Esponja”, na região central da cidade de São Paulo no dia 18 de janeiro de 2019.

¹⁶⁴ Algum tempo depois, esta atividade seria repetida com alunos da Fábrica de Cultura do Capão Redondo, no dia 19 de janeiro. Acompanhei esta última atividade por transmissão online, pela página do “Coletivo Amem”, nas redes sociais. O vídeo está disponível em: <<https://www.facebook.com/FestaAmem/videos/1975822696057633/>>. Último acesso em 20 dezembro de 2020.

¹⁶⁵ *Slam* é um estilo de poesia falada. Este curso em específico foi criado com o objetivo de “*formar novos slammers e proporcionar aos participantes uma experiência através do slam de poesia, ampliando o repertório poético abordando questões como empoderamento feminino, negritude, LBGTQI+ e enfrentamento político*”.

¹⁶⁶ Chamo atenção para uma série de atividades desenvolvidas cotidianamente pelas casas. Como nesta atividade do “Circuito Vera Verão”, há incontáveis atividades de ensaio e aulas livres sobre a prática do *voguing*. As mães, pais e ícones das cenas são responsáveis por ensinar seus filhos e outras pessoas interessadas. Há, então, as aulas internas às casas, mas também àquelas destinadas a um público mais amplo. De atividades em parceria com SESC, atividades gratuitas em paralelo a outros eventos e, também, aulas que custam 10 reais, como na aula sobre “*vogue old way*”, com Yamakasi Zion ou aula sobre “*figure femme*” ou performance com as mãos com Ákira Avalanx.

LGBT em situação de vulnerabilidade social que também funciona como um centro cultural. A discussão foi conduzida por três interlocutoras trans, Kona Zion, mãe da “*House of Zion*”, Ákira Avalanx, mãe da *Kikihouse of Avalanx* e Zaila, membra do Coletivo Amem, filha da *House of Zion* e mãe da *Kikihouse of Candances*. Discutiu-se a construção de estereótipos e de projeções sobre os corpos trans no *Ballroom*. Algo recorrente na experiência das travestis na cena é o fato delas serem interpeladas a atender expectativas corporais, como se “*ser uma travesti de verdade*” significasse possuir “*peitão, cabelão, bundão*”, adequando-se ao que convencionam como corpo e uma corporeidade feminina. As interlocutoras argumentam que, se por um lado, “ser travesti” e dedicar-se à categoria de *Femmequeen*¹⁶⁷ significa certo prestígio na cena, por outro, tal posição pode gerar um sentimento de *objetificação*, na medida em que, em certas ocasiões, tais posições as coloquem como objetos de desejo das *Houses*. Nesse sentido, elas dizem ser comum frases como “*ah... sua casa tem uma Femmequeen, nossa!*”, como se a relevância das casas consistisse no fato de “possuir uma *Femmequeen*” entre seus membros e, também, hierarquias baseadas no nível de projeção dessas sujeitas na cena. A discussão também discorre sobre o processo de transição de gênero de minhas interlocutoras que lideram as casas e suas responsabilidades como mães das casas, ainda que a própria ideia de mãe possa remeter à realização de um sonho e a gatilhos sobre experiências doloridas com as famílias de origem.

Além da “Conferência com lideranças da cena *Ballroom*”, reservada para as pessoas que movimentavam a cena, o principal e derradeiro evento do “Circuito Vera Verão de 2019” foi o “Ball Vera Verão-*Revolution now!*”, que aconteceu no dia 23 de janeiro, no “Centro Cultural Rio Verde”, em Pinheiros. Esse *ball* contou com a presença de cerca de 300 pessoas, além dos membros do Coletivo Amem, ativistas de diversos movimentos, o *Icon Pony Zion* e membros que *caminham* na cena *Ballroom* de São Paulo e de outros estados. Nota-se que uma descrição exaustiva desse evento foge ao escopo desta dissertação, porém julgo importante listar as categorias, suas regras e seus temas para esse ball, pois elas revelam diálogos propostos pelo Coletivo Amem e ajudam a ter uma noção sobre o funcionamento dos *balls*.

Com o tema geral “*Revolution is now!*”, esse *ball* propôs as seguintes categorias: a-) *Runway all americans*, categoria de desfile na passarela (caminhada masculina) com o tema “Revolução haitiana”; b-) *Virgin*, categoria voltada para iniciantes com o tema “Geração tombamento”; c-) *Face*, categoria voltada para uma performance que exalte a apresentação de uma “beleza facial” com o tema sobre a Tracey Africa Norman, uma supermodelo que alcançou grande sucesso na década de 1970, mas foi às ruínas quando descobriam que ela era uma mulher trans; d-) *Runway European*, categoria de desfile na passarela (voltada para uma “caminhada feminina), com o tema “Vera Verão-Jorge Lafond”; e-) *Bate Kabelá*, categoria brasileira voltada para a habilidade de movimentar os cabelos, girando a cabeça, em homenagem a uma de suas

¹⁶⁷ *Femmequeen* (rainha feminina) é tanto o título atribuído a quem performa, quanto o nome da categoria destinada exclusivamente para mulheres trans e *travestis*. É uma das categorias de maior prestígio no *Ballroom*.

precursoras, a *dragqueen* Márcia Pantera; f-) *Outfit Falseta*, categoria com regras sobre o vestuário e os acessórios que, nesse caso, estabelecia como regra um “look econômico” e inspirado nos “rolezinhos”, fenômeno onde diversos adolescentes iam a shoppings em grupos de centenas de pessoas, eles são caracterizados por um vestuário associado aos bailes funk e à figura dos “chavosos”; g-) *Voguing New Way*, categoria de performance dos estilos de voguing desenvolvidos a partir da década de 1990, com movimentos mais rápidos e acrobacias, com o tema “Egito”; h-) *Realness*, performance da “verossimilhança”, com três opções temáticas “Movimento Sem Terra”, “*Black Lives Matter*” e “*Animal Equality*”; i-) *Hands* com adereço, performance com as mãos acompanhadas com adereços, com o tema “Afropunk”; j-) a categoria Samba no pé com o tema “Comunidade do Samba”; j-) *Vogue Twister*, categoria de performance em que o sujeito tem que transitar entre uma expressão de gênero masculina e feminina durante a apresentação, com o tema “hip-hop”; l-) *Drag Face*, categoria voltada para a performance e caracterização feminina com enfoque na expressão e maquiagem do rosto, com o tema em homenagem à *mother* da “*House of Labeija*”, Crystal Labeija; m-) *Best Dressed*, categoria voltada para os melhores vestuários, com o tema “Revolta dos Malês”; n-) Não Binária-Agênera, categoria focada em performances e apresentação sem enfoque em expressões femininas ou masculinas, é uma forma de incentivar a participação de pessoas que não se compreendem com identidades de gênero masculinas ou femininas, com o tema “Revolta de Stone Wall”; o-) *Sex Siren*, performance da “sensualidade”, com a temática “Disco Fever” e, finalmente, p-) *Vogue Femme Dramatic*, categoria voltada para as mulheres trans e travestis, com o tema “*Trans Power- Vidas Trans Importam*” (Caderno de campo, janeiro de 2019).

Assim, embora o foco desta pesquisa não seja exatamente o *Ballroom*, as categorias, as estéticas e os discursos dessa cena revelam a complexa produção de conexões em que as memórias cultivadas coletivamente dão sentido às relações profundas entre sujeitos negros LGBT pela diáspora. Dessa forma, a edição de 2019 do “Circuito Vera Verão” e o foco nos diálogos entre Pony Zion e “seus filhos” e “irmãos que caminham da *comunidade Ballroom*” são experiências vívidas de resistências elaboradas transnacionalmente.

Trânsitos e deslocamentos

As referências político-artísticas que descrevi até aqui são exemplos de uma proliferação de iniciativas que sinalizavam para deslocamentos e fluxos de pessoas e informações de uma cena preta e LGBTQ transnacional. Em meio a estes fluxos, os Estados Unidos e, mais especificamente, a cidade de Nova York emerge como uma “Meca” para meus interlocutores. França (2015) argumenta que os trânsitos de informações, bens e pessoas só podem ser compreendidos à luz da produção das próprias cidades de destino dentro de um imaginário social. A partir de sua pesquisa em festivais gays globais em Barcelona, a autora investiga como essa cidade compõe um “circuito global de consumo” relacionado à homossexualidade, acionando sentidos de lugar relacionados à “fruição” e “liberdade” de homens gays. No contexto dessa produção de “cosmopolitismos”, podemos considerar que

Nova York também ocupa um papel central, na medida em que é enquadrada como uma “cidade global”, “moderna” e, portanto, propícia à vivência e “liberdade sexual”.

Além disso, Nova York pode ser considerada o berço de alguns dos principais movimentos políticos e culturais negros, destacando-se o movimento social, filosófico e artístico conhecido como Harlem Renaissance, as lutas por direitos civis e os movimentos *Black is beautiful* e *Black Power*, e os estilos musicais como o *soul*, *jazz*, *funk* e *R&B* e *Rap* (e as linguagens do *Hip-Hop* em geral). Não raro, alguns trabalhos apontam inclusive para uma postura “imperialista” dos movimentos desses movimentos frente a expressões negras com origens externas aos Estados Unidos. Ao mesmo tempo, vale mencionar a importância da cidade para a história internacional do movimento LGBT, que estabelece como um dos seus marcos a revolta de Stonewall Inn, um bar situado até hoje em Greenwich Village, bairro de Manhattan. Aqui, também, apesar dos inúmeros exemplos de marcos e movimentos de resistência LGBT, é necessário olhar criticamente para como se constrói este imaginário em meio a disputas e processos mais amplos.¹⁶⁸

No que diz respeito particularmente a um universo negro LGBT, além da própria cena *ballroom*, os estilos de dança como o *voguing* (criado na cena *ballroom*) e o *wacking* (estilo que nasce a partir da presença de pessoas negras LGBT no *hip-hop*) são símbolos de produções enquadradas como negra LGBT. Também se destacam personalidades como Rupaul, Lil Nas X, Indya Moore e inúmeras *dragqueens* negras; na literatura, Alice Walker e James Baldwin; no ativismo Crystal Labeija e Marsha P. Johnson são símbolos. Na academia, os *Black queer studies* são tidos como referência para pensar diferença. Há também um conjunto de filmes e produções artísticas relacionados a um universo negro LGBTQ.

Inquieto com essas questões e com o trânsito de alguns interlocutores entre São Paulo e Nova York, realizei um estágio de pesquisa de seis meses na New York University, tentando compreender os movimentos negros LGBTQ contemporâneos a partir das conexões entre as duas cidades¹⁶⁹. Durante a preparação para a viagem, vivi as minhas próprias expectativas e aflições sobre a obtenção do visto, os protocolos de viagens internacionais, questões com a língua e um temor sobre os protocolos de migração e sobre que seria a vida nos Estados Unidos,

¹⁶⁸ Destacam-se o movimento social, filosófico e artístico conhecido como “Harlem Renaissance”, as lutas por direitos civis e os movimentos “*Black is Beautiful*” e “*Black Power*”, e os estilos musicais como o *soul*, *jazz*, *funk* e *R&B* e *Rap* (e as linguagens do Hip-Hop em geral). Não raro, alguns trabalhos apontam para uma postura “imperialista” frente a expressões negras com origens externas aos Estados Unidos.

¹⁶⁹ Entre outubro de 2019 e abril de 2020 conduzi a pesquisa “*The LGBT fight is not this pink little world*”: on the contemporary black LGBTQ activism in São Paulo and New York” como Visiting Scholar na New York University, sob a supervisão do Professor Ph.D. Dylon Lamar Robbins e apoio da FAPESP (processo n. 19/14435-5).

já que para mim se tratava de uma primeira experiência desse tipo. Essa experiência pessoal de deslocamento, de certo modo, aproximava-se daquela dos meus interlocutores. Boa parte das respostas às minhas questões sobre vistos e protocolos surgiram durante as conversas com interlocutores que já tinham se deslocado para o exterior, a maioria deles para participar de eventos relacionados às artes e a ativismo.

As circulações de pessoas e informações geram experiências que são entendidas como “intercâmbios artísticos”. Essa é uma das razões pelas quais a vinda de artistas estrangeiros desperta tanto interesse na cena preta LGBT em São Paulo, e é assim que alguns sujeitos narram seus trânsitos no exterior, especialmente nos Estados Unidos, em alguns países da Europa e na África do Sul. Esses trânsitos são também possibilitados por financiamentos coletivos, por ajudas de diferentes ordens e pelas redes já estabelecidas nos outros países. Foi assim que, de posse de uma carta de uma associação de Nova York e com uma pequena quantia em dinheiro, Félix Pimenta e Flip Couto, membros do Coletivo Amem, participaram da produção de eventos de *Ballroom*, e da programação do *Black Gay Pride Week* de Nova York, em 2017. À época, eles lançaram uma campanha *online* de financiamento da solicitação de visto e passagens aéreas que utilizava imagens em alusão à novela “América”¹⁷⁰.

Justamente no período mais próximo à minha viagem para estágio no exterior, conduzi uma entrevista com Manu, artista envolvido com diferentes iniciativas da cena dessa pesquisa. Manu também compõe um dos coletivos dessa pesquisa. Em meio a narrativas de violência e sofrimento que se sucederam em sua trajetória, meu interlocutor apontou a recusa à sua solicitação de visto para entrada nos Estados Unidos como uma das experiências mais dolorosas:

“(...) um ano depois de começar a trabalhar num restaurante americano, minha irmã me incentivou a participar do programa de intercâmbio ACM, a Associação Cristã de Moços. Lá no exterior é YMCA [sigla para Young Men's Christian Association] o da música [uma das canções mais famosas do grupo musical Village People]. E era um programa de intercâmbio, e como eu tinha feito um curso de hotelaria e turismo, especializado em recreação infanto-juvenil, eu trabalhei em uns acampamentos aqui de final de semana. Este programa de intercâmbio ia me levar para um acampamento de verão em algum dos estados dos Estados Unidos, neste caso era pra Carolina do Norte. Como eu estava trabalhando na época, eu podia investir meu dinheiro em alguma coisa e eu investi nesse programa de intercâmbio. Eles me ofereceram um curso preparatório para trabalhar como monitor desse acampamento da ACM de lá. Então eu fiz curso de salva vidas, fiz curso daquilo, daquilo outro. Eu tinha já o Inglês

¹⁷⁰ Exibida em 2005 pela TV Globo, esta novela tinha como enredo principal a tentativa da personagem Sol de migrar para os Estados Unidos. A epopeia ficcional dos sonhos, riscos e rotas da travessia por meio da fronteira dos Estados com o México trouxe questões de migrações de brasileiros para os Estados Unidos para um grande público. É até hoje uma obra com forte apelo imagético. Com tal efeito, a agência de notícias *Reuters* divulgou uma matéria no dia 28 de agosto de 2005 intitulada “Brasileiros ilegais nos EUA quadruplicam na onda de ‘América’”, está matéria está disponível em: <<https://web.archive.org/web/20170202100302/https://entretenimento.uol.com.br/ultnot/reuters/2005/08/25/ult26u19669.jhtm>>. Último acesso em 20 de dezembro de 2020.

intermediário. É o mesmo inglês que eu tenho até hoje. Até hoje eu não consegui aprimorar esse inglês. Então eu fiz até o final e na fase final era fazer toda documentação, fiz o passaporte, cheguei no consulado com o vínculo pra tirar o visto J1. Meu visto foi negado". (Trecho da entrevista de Manu, concedida para essa pesquisa no fim de 2019)¹⁷¹.

A “*falta de vínculos*” no país de origem, isto é, no Brasil, teria sido a justificativa para a negativa, já que ele trabalhava como garçom num restaurante de uma rede americana e era estudante de um curso de tecnólogo em produção musical. Duas semanas depois, Manu retornou ao consulado geral dos Estados Unidos em São Paulo, após dispendir um volume maior de dinheiro para emitir uma nova solicitação, mas “*negaram o visto novamente porque viram que eu tinha sido negado anteriormente*”. No decorrer da entrevista, Manu argumentou que lida com experiências de violência, inclusive de agressão física de forma bem humorada, como uma forma de encarar-las e superá-las. Todavia, a experiência que ocorreu no consulado foi tão dolorosa a ponto de não conseguir rir sobre ela, mesmo após anos e várias sessões de terapia. A situação “*foi pior*”, pois, ele foi “*a primeira pessoa da associação a ter o visto negado*” e isso gerou vários questionamentos e hipóteses sobre o resultado negativo.

Tal experiência despertou sentimentos sobre seu próprio corpo e trajetória de vida. O fato de ter uma formação de inglês tardia e de nível “*intermediário*”, ser uma “*bicha preta e pobre usando cabelos trançados*”, seu comportamento e outros detalhes daquele momento, surgiram para si mesmo como tentativas de explicação. Ele ainda se questiona se os agentes do consulado compreenderam seu estilo como o de alguém “*muito americanizado, apaixonado pela cultura americana*” e que poderia desembarcar e não mais retornar, isto é, viver nos Estados Unidos em “*situação ilegal*”. Manu sublinha o peso daquela experiência em sua vida: “*tudo isso me colocou num estado de reflexão muito grande, sabe? Fiquei muito frustrado. Inclusive, o meu psicólogo suspeitou de eu ter depressão e me mandou para um psiquiatra*”.

Na semana seguinte a esta entrevista, fui ao mesmo consulado em São Paulo, com a experiência narrada por Manu como acompanhante. Ansioso, aguardei nas longas filas defronte às cabines das entrevistas, mentalizando minhas possíveis respostas em inglês. Ao lado, vi pessoas, em sua maioria brancas, algumas delas com um semblante de nervosismo enquanto verificava as documentações. Também estavam ali as empresas que vendem serviços de submissão de pedidos e aconselhamentos sobre como agir nas entrevistas até as diferentes modalidades de visto possíveis de serem solicitadas. Notei uma série de hierarquias e

¹⁷¹ Embora meu interlocutor tenha autorizado o uso de seu nome nessa pesquisa, escolhi usar um nome fictício e definições pouco precisas, sobre os lugares que ele circula na cena, como forma de evitar constrangimentos, na medida em que o próprio interlocutor aponta a tentativa frustrada de se deslocar para os Estados Unidos como uma dor presente em sua vida.

desigualdades naquele processo. Meus pertencimentos como *bicha preta*, pobre e com uma trajetória familiar sem resquícios de experiência internacional foram deslocados pelo fato de estudar na pós-graduação, ter determinada desenvoltura com a língua inglesa e documentos emitidos por uma agência de fomento à pesquisa e da New York University¹⁷², o que abria certa margem de negociação e me colocava em um lugar “*de mérito*” frente à burocracia.

Aqui, as diferentes experiências sobre deslocamentos (ou tentativas) revelam imaginários, hierarquias e desigualdades entre os sujeitos. Destacar essas questões revela que, ainda que em meio a circulações de referências, laços de parentesco entre os sujeitos em um contexto internacional ou mesmo a realização de projetos profissionais e, mesmo, a concretização de sonhos que envolvem a cena preta LGBTQ transnacional, habitamos um mundo em que as precariedades são desigualmente distribuídas (BUTLER, 2018). Isso ajuda também a entender como as circulações transnacionais na cena estão atravessadas por desigualdades e contradições, que colocam em questão também o quanto determinados corpos podem ou devem movimentar-se, em detrimento de outros. O olhar para esses trânsitos também nos permite perceber as estratégias de negociação as solidariedades que se constituem em meio às (i)mobilidades internacionais. Finalizo este capítulo abordando esse tema, do qual pude me aproximar de modo mais lateral durante o estágio no exterior e sobre o qual pretendo me debruçar com mais ênfase no futuro.

Redes, regimes e projetos migratórios entre brasileiros LGBT em NY

Nos Estados Unidos, constituí relações com “brasileiros LGBT” que circulavam por diferentes redes. Em um primeiro momento, me engajei em redes de estudantes de pós-graduação, desde sujeitos que estavam lá como pesquisadores visitantes, como eu, até brasileiros que estavam cumprindo créditos para obtenção dos títulos de mestrado e doutorado. Depois, circulei pela cidade com um brasileiro que morava em Nova York há três anos. Ele disse ter abandonado o seu curso de engenharia na USP e migrou na companhia de uma moça americana-peruana que ele havia conhecido no Brasil, num período em que ela realizou um intercâmbio por aqui. Durante dois anos, trabalhou num restaurante e, no momento que estive lá, ele investia num curso de *barman* e em uma rotina de exercícios na academia, pois, nas palavras dele, *ficar bombado*” é fundamental para lograr a posição de *barman*. Esse rapaz me

¹⁷² “Wow...! A top dream college”, exclamou o vice-cônsul perplexo quando pegou meus documentos em mão.

colocou em contato com vários brasileiros e latinos nas boates LGBT de Nova York, com diferentes trajetórias e em diferentes situações migratórias¹⁷³.

Por meio desses contatos, conheci Diego, um rapaz que hospedei por uma noite num quartinho apertado em Brownsville, no Brooklyn, e fomos juntos ao *Ball "Open to all"*. Vestindo uma camisa top com a bandeira do Brasil estampada e uma calça moletom verde ele disputou a categoria *runway*, voltada para o caminhar e a performance de desfile. Os jurados e juradas sinalizaram um "*chop*", isto é, ele foi cortado já na primeira apresentação. Uma mulher trans de cabelos longos e loiros veio até nós e explicou que ele "*desfilava bem*", mas não poderia caminhar com as mãos nos bolsos. Ele seguiu treinando na galeria dos fundos da boate enquanto as outras categorias se desenrolavam. Quando iniciou a categoria chamada "*spin, twist e dip*" (que reúne técnicas de *voguing*, uma das categorias com maior prestígio e mais concorridas de um *ball*) Diego retornou ao salão das batalhas. Por quatro oportunidades, Diego performou: ele teve êxito na apresentação inicial e foi classificado para batalhar, depois foi vitorioso em quatro batalhas; para a surpresa de todos, um "brasileiro desconhecido" venceu todas as batalhas daquela categoria, incluindo uma batalha final bastante disputada, em que o oponente, uma pessoa conhecida da cena, performava de modo bastante agressivo.

Diego é um rapaz negro, de 28 anos, bailarino com atuação no circo e nos eventos de ballroom de Florianópolis. Aquela era sua terceira viagem aos Estados Unidos para visitar sua irmã que vive em uma pequena cidade do estado de Maryland. Porém, ele nunca tinha seguido a Nova York, menos ainda para um *ball* produzido lá. A vitória num *ball* de Nova York alterou sobremaneira seu lugar na cena do *Ballroom* do Brasil. Alguns dos vídeos que eu gravei e outras divulgações da própria organização do *ball* ecoaram pelas redes sociais de sujeitos na cena no Brasil. Estar num "*ball americano*" era entendido como "*estar num ball de verdade*", frase que ouvi seguidas vezes a cada publicação das fotografias dos *balls* nas redes sociais ou quando alguém me encontrava pelas gravações dos eventos. O deslocamento confere prestígio, valorizando a carreira dos artistas e os próprios coletivos da cena. Os engajamentos em torno do *grand prize* (a vitória) de Diego gerou uma notoriedade a ponto de Diego ser "disputado"

¹⁷³ Vale notar que as categorias que descrevem regimes de migrações como turismo, refúgio, residente e muitas outras estabelecem enquadramentos jurídicos que são importantes pelo modo como regulam os fluxos, mas, de certo modo tendem, a fixar as experiências de deslocamento. Na vida social essas experiências se mostram muito mais fluidas e instáveis, pois os sujeitos navegam entre distintas categorias nas suas trajetórias de mobilidade. Por meio dos meus próprios deslocamentos, me engajei em diferentes redes de pessoas com trajetórias e experiências de migração distintas. Não raro os estudos sobre migrações fixam-se excessivamente nos enquadramentos jurídicos e no plano dos direitos, que são importantes, mas também é preciso trabalhar estas categorias a partir das perspectivas e experiências dos sujeitos que se deslocam.

por houses americanas. Após alguns convites, ele aceitou caminhar na cena Ballroom representando a *International Royal House of Milan*, originada em 1989, em Nova York.

Também estabeleci contato com uma série de brasileiros que trabalham em bares, alguns deles com uma remuneração muito abaixo do piso mínimo por hora determinado pela lei de Nova York. Eu conheci essas pessoas por intermédio de Flávio, um brasileiro “*branco entre aspas*”, como ele mesmo dizia. Ele trabalhava como *barback* em duas boates, ainda que, na prática, desempenhasse o “*trabalho do barman*”¹⁷⁴. Ele disse que “*ascendeu socialmente*”, já que cresceu em uma família pobre do interior do Goiás, quando resolveu “*fazer a vida*” como dono de uma escola de circo no Rio de Janeiro. Após divorciar-se de seu ex-marido, um empresário com quem cultivou mais de 10 anos de casamento, ele vendeu tudo o que tinha e veio para os Estados Unidos para trabalhar com arte e, se possível, “*arranjar um marido americano para facilitar a vida*”. Flávio era um dos três brasileiros com quem eu partilhei casa por dois meses num “bairro negro” do Brooklyn.

Um outro companheiro de casa, Murilo, se entendia como negro e, diferente de Flávio, trabalhava apenas com serviços de cozinha. Seu foco era guardar dinheiro e partir para outro país. Ele dizia não possuir “*um perfil*” que o possibilitasse arranjar um *sugar daddy*, mas pelo menos era “*esperto pra aproveitar a vida*”. O “perfil” o qual ele se referia é o corpo valorizado, já a “expertise” é a capacidade de “*fazer dinheiro*”, e, principalmente, “*não se queimar*” com a burocracia, não “*ficar ilegal*”. Murilo se vangloriava da quantidade de países que ele já morou e sobre como passava incólume por barreiras legais. Quando o conheci, planejava voltar ao Brasil, ir novamente para a Europa e no ano seguinte retornar aos Estados Unidos como “turista” por mais 3 ou 6 meses, mas dessa vez para Califórnia, pois estava cansado do frio e das boates gays de Nova York. Entre o fim de 2020 e o início de 2021, ele foi viajou para a Europa para “*viver o dólar*” que que conquistou no período em que esteve nos Estados Unidos.

Assuntos envolvendo a compra de “SSN” (*Social Security Number*, documento exigido para boa parte dos empregadores, equivalente ao CPF brasileiro), o preço de casamentos, quais estados são mais ou menos permissivos com imigrante e ocupações de trabalho eram assuntos recorrentes dentro de casa. A todo momento eu era aconselhado sobre

¹⁷⁴ Há uma complexa relação entre trabalho gênero, sexualidade e nacionalidade. Em Nova York, usualmente os “latinos”, incluindo os brasileiros, exercem serviços de baixa remuneração, como serviços de limpeza em casas, hotéis, clubes e restaurantes. Há também hierarquias mais profundas em que mexicanos, nicaraguenses, hondurenhos são menos remunerados em relação a brasileiros e colombianos. Brasileiros são referências nos serviços relacionados à estética, por exemplo. No caso de Flávio, não possuir uma certificação profissional e não ser tão desenvolto na comunicação com inglês o impedia de ser remunerado como barman e receber a totalidade das gorjetas da noite, o que significaria algo em torno de 10 vezes o valor do que ele recebia em uma noite.

“*aproveitar*” o relacionamento amoroso que eu tinha iniciado lá como forma de “*conseguir um greencard*” e “*fazer minha vida na gringa*”.

Também tive contato com brasileiros LGBT que se casaram e vivem em Nova York ou em cidades vizinhas, em especial Newark. Um deles, Lino, uma *bicha preta* de 26 anos, é casado com um arquiteto e reside em Nova York (numa cobertura próximo ao prédio das *United Nations*, como ele sempre reitera). A rotina dele é realizar trabalhos voluntário e seguir com seu curso de moda: uma das exigências de seu marido é que ele “*se forme antes dos 30*”. Lino tem poucos amigos, fala com muito pesar sobre sua vida precária no interior de Minas Gerais, sobre a “*ignorância das pessoas*”, e sempre se refere a Nova York e aos Estados Unidos como o seu país, como um lugar de *tolerância*, de *liberdade* e onde “*os serviços funcionam*”.

Em “Atlântico negro, Atlântico queer”, Omise’eke Tinsley (2008) propõe uma “leitura queer” da diáspora como um modo de fazer emergir identidades e relações produzidas nas rotas marítimas. Tal como Gilroy (2001), a autora concentra sua análise no mar e nos navios que carregavam os africanos para as Américas para compreender a configuração dos sistemas micropolíticos e microssociais da diáspora. Todavia, diferentemente de Gilroy, Tinsley (2008) se concentra na materialidade do corpo e das relações (sexuais e afetivas) entre os africanos sequestrados, como forma de “fazer emergir” a resiliência e os processos de produção de diferenças no contexto da escravidão. Nessa direção, Tinsley (2008) afirma que Gilroy nunca contou

como relacionamentos queer foram forjados em navios mercantes e piratas, onde europeus e africanos dormiam com marinheiros — e quero dizer do mesmo sexo. E, de forma mais poderosa e silenciosa, como relacionamentos queer surgiram nos porões dos navios negreiros que navegaram entre a África Ocidental e o arquipélago do Caribe (2008, pp. 191-192).

A autora argumenta que “tanto os navios quanto o próprio Atlântico — como espaço marítimo concreto, em vez de princípio conceitual” de compreensão da “cultura negra” são quase inexistentes na tese de Gilroy, “permanecendo como metáforas fantasmas em vez de presenças históricas concretas”¹⁷⁵.

É com essa perspectiva que Omise’eke Tinsley (2008) reúne uma série de histórias eróticas, afetivas e de companheiros, pensando a fluidez das relações entre os corpos negros

¹⁷⁵ Sobre a discussão sobre música no “Atlântico negro”, Tinsley (2008) afirma que sexualidade surge mais como uma “metáfora” do que como “uma experiência corporificada”: para ela, o autor coloca “narrativas de sexualidade em competição com histórias de raça” (p. 196). Nessa discussão sobre música, Gilroy diz que a “representação conflituosa da sexualidade tem rivalizado com o discurso de emancipação racial na constituição do núcleo central das culturas expressivas negras” (GILROY, 2001: 176).

como resistência às tentativas do colonialismo de aniquilar a humanidade daquelas pessoas. As histórias dão conta de experiências, relatos de viagem, mas, também, de ideias como a “malungagem”¹⁷⁶. Em um dos trechos que ela cita o Brasil, a autora defende que alguns dos “malungos eram conexões sexuais” e que “independentemente de onde o contato sexual íntimo entre africanos escravizados ocorre, se no Atlântico ou depois do pouso, as relações entre os companheiros de viagem eram interpretadas como relações queer”. A autora destaca que, nesse contexto, *queer* não é uma descrição de relações amorosas compreendidas como “gay” ou “do mesmo sexo”, mas, sim, “uma prática de resistência” (p. 199).

Assim, a um só tempo, Tinsley (2008) critica os “teóricos heterocêntricos” do campo de estudos de raça, por enquadrar as narrativas de intelectuais *queer negros* como uma moda pós-moderna que apenas “adapta uma teoria queer euro-americana” (p. 193), e “teóricos queer” que, nos idos da década de 1990, produziram teorias que “desnaturalizam convenções de gênero e sexualidade enquanto renaturalizam o norte global e a brancura não marcada, inicialmente sem referência, como se fossem neutras como água fresca” (p.204). Para além da adesão a essa crítica, a perspectiva da autora é inspiradora porque propõe olhar para a história da raça e do racismo, para a experiência colonial e para a diáspora ressaltando a materialidade, desde a dor profunda até a produção tecnologias afetivas como forma de não sucumbir como sujeito ao processo de perversão e brutalidade do escravismo.

Inspirado nessa perspectiva, no decorrer do capítulo explorei com detalhes uma das principais frentes de atuação do Coletivo Amem, a partir do contexto de formação de uma comunidade *Ballroom* em São Paulo por meio da *House of Zion-Brasil* em 2016. Além de organizar categorias, jurados, premiações e estruturar as primeiras *houses* e eventos no Brasil, o Coletivo Amem atua de modo a “enegrecer” a cena *ballroom* ao reivindicar uma memória que remonta o início da cena por jovens negros e latinos LGBT de Nova York, nas décadas de 1970 e 1980. Essa memória é enquadrada como parte de uma longa trajetória de luta e resistência negra LGBT, da qual os membros do *Ballroom* devem sentir-se pertencentes. Não à toa, parte dos meus interlocutores são chamados de *ícones* por serem darem início à cena no Brasil articulando-se à cena transnacional que tem a cidade de Nova York como lastro. Alguns deles lideram as versões nacional (ou *capítulo brasileiro*) de famosas *houses* estadunidenses, afirmando-se e sendo reconhecidos como *filhos* e *irmãos* de uma comunidade que extrapola

¹⁷⁶ É uma relação particular entre pessoas que dividiram os mesmos navios negreiros durante a “Grande Calunga”, a travessia. Além do Brasil (com os malungos), Tinsley (2008) anota que estas relações também estiveram em outras regiões das Américas, como em Trinidad e Tobago (com os *malongue*), Haiti (com os *batiment*) e Suriname (com os *sippi* e *mati*).

barreiras nacionais. Além do *Ballroom* propriamente dito, os coletivos da cena preta LGBT de São Paulo participam de festivais internacionais relacionado a um universo jovem, negro, urbano e LGBT, como o Festival Afropunk que acontece em diferentes cidades dos Estados Unidos, em países da Europa ocidental e da África do Sul. Como vimos, a Batekoo tem se engajado nesses festivais e em redes que possibilitam a parceria entre coletivos e artistas pelo mundo, ligando-se a coletividades de movimentos sociais e, mais enfaticamente, a um mercado cultural transnacional.

O Coletivo Amem e a Batekoo notabilizaram-se por colocar a experiência de jovens negros LGBT que vivem nas periferias urbanas de São Paulo como o centro de suas atuações. Por caminhos diferentes, eles atuam em redes nacionais e transnacionais em que circulam informações e pessoas, numa espécie de correia de transmissão em que bens culturais, performances corporais e estilos adquirem uma dimensão profundamente politizada para os sujeitos. Neste capítulo, mais que dar conta de um mapeamento exaustivo sobre conexões e trânsitos, procurei explorar etnograficamente caminhos que permitissem vislumbrar os significados de uma cena transnacional conectada à experiência diaspórica dos negros nas Américas, bem como algumas de suas realidades materiais. A partir das experiências e conexões dos coletivos e dos sujeitos a eles ligados, e mesmo da minha própria experiência de viagem, de certa forma também nos deslocamos para além das fronteiras nacionais da cena. Tenho como horizonte que, além de uma cena transnacional, tais trocas e circulações vão produzindo também um vocabulário político compartilhado sobre uma experiência social diaspórica que é atravessada por imbricações de raça, gênero e sexualidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS | TECENDO OS ÚLTIMOS FIOS

“É preciso fomentar a representatividade das mulheres pretas, das pretas lésbicas, das trans lésbicas e de toda essa diversidade que a gente tem no Ballroom”. Eram por volta de duas horas da manhã do dia 20 de novembro de 2018, data em que celebramos a consciência negra, quando Yamakasi Zion proferiu esse discurso ao público durante o evento “Kikiball Afrodiaspórica”, organizado pelo Coletivo Amem. Nessa ocasião, Yamakasi era parte do júri do *ball* e, aproveitando o momento de sua performance, subiu ao palco e fez um discurso anúncio de criação de sua *House*. Ali, nasceu a *Kikihouse Black Velvet*, uma casa dedicada a pessoas negras, sobretudo mulheres, pessoas trans e *não-bináries*, da qual Yamakasi seria *pãe*¹⁷⁷.

A emoção daquele momento se traduzia na resposta eufórica do público e no semblante emocionado do novo *pãe*. Após o discurso, Yamakasi respirou fundo, desceu do palco e se sentou sobre a bandeira da Festa Amem estendida no palco, cruzando uma perna sobre o joelho da outra perna. Após alguns segundos estática no palco, iniciou movimentos lentos acompanhando cada uma das batidas de uma música compassada. O rosto sempre voltado para frente, em extrema concentração. As batidas da música eram acompanhadas não apenas pela alteração de posição de um membro do corpo por vez, mas por um conjunto de movimentos. Suas pernas se erguiam e declinavam ordenadamente, uma por vez, numa sincronia de movimentos que parecia usar as pontas dos pés para desenhar figuras geométricas no ar. Os braços eretos e as mãos abertas contra o chão, atrás dos quadris, serviam de apoio e sustentação do peso de seu corpo. A perna suspensa no alto projetava seu quadril para frente. O rosto seguia na direção do público e se manteve desta forma durante toda a apresentação. A seguir, as pernas dobraram-se para baixo, fazendo com que os pés, fora do palco, alcançassem o chão. Suas mãos circulavam as laterais de seu rosto, como se os seus dedos fossem pincéis largos. O dorso das mãos acariciava a parte de baixo do maxilar e guiava os dois braços para uma nova abertura como se dissesse “aqui estou”. O público em êxtase vibrava com a sequência de movimentos precisos e o *chant* (o *comentador* que apresentava o *ball*) mobilizava a excitação do público pelo microfone: “*Blaaaaack.../Blaaaaack...*”, ao que todos respondiam com gritos “*Vél/vét*”. A

¹⁷⁷ Sublinha-se que, inicialmente, a *Kikihouse of Black Velvet* tinha como foco mulheres negras, mas, a presença e o foco da casa em pessoas trans e *não-bináries* aconteceu concomitantemente com o processo de transição de Yamakasi que, atualmente, reconhece a si como uma pessoa *não-binárie*. Nesse sentido, *pãe* é o modo pelo qual Yamakasi se define, tendo em vista que as casas da cena *Ballroom* são lideradas, na maioria das vezes, por *mães* e *pais*.

performance prosseguiu com Yamakasi contorcendo seu corpo com enorme flexibilidade, diante de um público encantado.

Naquele *ball*, Yamakasi brilhou!

Conduzi esta dissertação como se estivesse tecendo uma trama sem um modelo pré-estabelecido, tendo em mãos fios de diferentes cores e texturas. No próprio tecer emergiam as experiências dos sujeitos e de seus coletivos que, por sua vez, entrelaçavam-se seguindo os pontos do tear, mas, muitas vezes, produzindo juntas que eram até certo ponto inexplicáveis, embora eu as pudesse apreender. Partindo dessa perspectiva, enxergo a cena preta LGBT de São Paulo como uma composição de relações mediadas por pertencimentos elaborados coletivamente, na própria produção das experiências.

Não ao acaso, esta derradeira seção inicia com o discurso e a performance de Yamakasi. A descrição dessa experiência sintetiza boa parte das discussões tecidas ao longo desta dissertação. O ato de “abrir uma casa”, tal como fez Yamakasi, informa tanto o reconhecimento da “*caminhada*”, isto é, da trajetória e contribuição, dos sujeitos pelos seus pares, quanto o comprometimento dessas figuras com a comunidade, responsabilizando-se pelos filhos e pela própria continuidade da cena. Tudo isso se faz performance, expressa-se no corpo, no desafio dos gestos, das poses. E também nos gritos de “Blaaaack, Blaaaack” do público. O discurso de criação da *Kikihouse of Black Velvet* reconhece a “diversidade” presente na cena Ballroom e, ao mesmo tempo, crítica a pouca “representatividade” de mulheres negras e pessoas trans. A demanda carrega em si mesma uma resposta, “*é preciso fomentar(...)*”.

Na cena, a reflexividade é mais do que momentos esporádicos de tomada de consciência, é, sobretudo, uma maneira de produzir e reforçar laços. Nesse processo, a memória é tateada e construída coletivamente. Apesar disso, a cena também é construída como resistência a um mundo profundamente desigual, em que pessoas como Yamakasi estão sujeitas a violências de toda a sorte. Nesse sentido, é proposital reunir-se no dia de celebração da consciência negra, dia de resistência, de homenagem à última liderança do Quilombo dos Palmares, experiência negra que fora duramente massacrada. Assim, a performance de Yamakasi é, também, um convite à vida, uma contrarresposta às estruturas sociais que deterioraram e ceifam a existência de determinados grupos sociais. A performance também fala de um brilho que atravessa a cena, da vida que ali se produz, que muitas vezes floresce em terrenos tão difíceis.

É chegado o momento dos últimos arremates e, nestas breves considerações finais, recupero brevemente o percurso dessa pesquisa. Já nas seções introdutórias, fiz uma

apresentação geral do escopo da pesquisa, discutindo detalhes do quadro teórico que informam meu olhar para as diferenças, e debatendo algumas questões metodológicas. Num segundo momento, destaquei minha relação com a cena e com o meu próprio processo de escrita. Tal como escrevi na introdução, a produção de uma etnografia nos impõe escolhas. Nesse sentido, construí um certo enquadramento da história dos coletivos e da cena, sem a pretensão de esgotar todas suas dimensões.

Partindo da experiência da festa *Don't Touch My Hair*, explorei a confluência entre os feminismos e a emergência de pautas relacionadas à sexualidade e afirmação racial. Tudo isso num momento histórico em que o corpo e a experiência habitam muito fortemente o centro da política. Esses movimentos são amplificados pelas redes sociais, multiplicando a velocidade com que se espalham novos repertórios políticos, festivos, estéticos, que se colocam em constante tensão com o alastramento do conservadorismo no país. Nesse contexto é que surge uma cena preta LGBT, nomeando e explicitando articulações possíveis, às quais se atribuiu notável significado político, entre identidades negras e LGBT. Ao longo do tempo, a cena se caracterizou por sua multiplicidade de ações, entre coletivos, festas, *balls* e outras iniciativas, oferecendo novos lugares de enunciação em termos da articulação entre raça, gênero e sexualidade e apontando para diferentes processos de racialização e de materialização dos corpos.

Ao contar a história do Coletivo Amem e da Batekoo, tentei explorar questões que as singularizam, mas também que as atravessam. Longe de produzir uma comparação ou uma análise equilibrada, olhando para os mesmos temas, enfoquei as características de suas atuações guiando os leitores a partir das narrativas dos membros dessas coletividades. Se o Coletivo Amem me ajudou a pensar na relação com o movimento de pessoas que vivem com HIV, em amor e cura, a Batekoo me permitiu explorar a complexa engenharia entre projetos políticos e projetos profissionais. Aqui, recuso falar em profissão como um “projeto pessoal” pois a própria experiência da Batekoo nos mostra que não se “ascende sozinho”. E isso não exclui os conflitos, rumores e, mesmo, uma certa aparência de “ascensão social”, na medida em que algumas pessoas vivenciam algumas “experiências de classe”. “Brilhar” na cena é, sem dúvidas, uma condição bastante instável e ambivalente. Manter uma imagem de plenitude é, também, uma recusa a um lugar de dor e sofrimento. Me apoiando na ideia de “pretitude” de Haney e Moten (2013), argumentei que a cena produz e é produzida por uma socialidade negra LGBT.

Foi um desafio selecionar momentos e eventos em meio ao grande volume de produções e relações estruturados desde os idos de 2015. Nesse sentido, A internet e as redes sociais serviram de fontes riquíssimas para a pesquisa documental. Na mesma direção, as conversas

que mantive com meus interlocutores e, principalmente, as entrevistas que conduzi foram muito importantes para constituir a trajetória da cena mostrando seus relevos. A família, as socializações e experiências em espaços voltadas à arte e cultura e a formação educacional formal foram bastante relevantes para definir os trajetos de meus interlocutores. Especialmente a trajetória de vida dos membros do Coletivo Amem revelam a importância das iniciativas de arte e educação que são produzidas nas periferias, foi a partir delas que eles debutaram no mundo das danças urbanas ou do ballet.

A relação de desconfiança com o mercado e a presença de “pessoas brancas” e de classes abastadas competem com os diferentes projetos dos coletivos. Enquanto o Coletivo Amem produz encontros e momentos para os seus, proporcionando encontros mais intimistas como uma micropolítica do cotidiano e do cuidado, a Batekoo aponta para o mundo, com o objetivo de levar seus projetos de atuação para diferentes regiões, ampliando as possibilidades de profissionalização para sujeitos negros LGBT. Longe de romantizar qualquer um desses caminhos de atuação, é importante lembrar que, independentemente de onde se pretende caminhar, os coletivos são defrontados com os limites impostos pelo capitalismo, isto é, com as necessidades de sobrevivência.

As tensões raciais e de classe me permitiram pensar os conflitos como elementos que ajudavam a delinear as fronteiras das iniciativas da cena. Em um dos coletivos, as tensões eram rapidamente apaziguadas com suturas que faziam das coalizões uma realidade. Já no outro, a vigilância dos frequentadores constroem um certo impulso de ampliar a relação com o mercado. Do mesmo modo, a “presença branca” paira sobre a festa como uma ameaça que deve ser marcada. Ligado a isso, lancei mão ao encontro de Pony Zion e os membros da cena Ballroom de São Paulo como um exemplo que dá carne a relações que atravessam o tempo, pois essa cena se estrutura a partir da memória sobre ela mesma; e o espaço, pois que é vivida em vários lugares do mundo. As seções sobre o *Ballroom* em São Paulo não colocam um ponto final nesse tema, pelo contrário, apenas iniciam um universo tão rico. Também mostrei que a cena em um contexto transnacional abre oportunidades de circulação dos próprios coletivos, mas, também, de profissionais da arte e da gestão cultural por festivais voltadas a coletividades negras LGBTQ (ressalto o queer, pois é uma categoria comum fora do Brasil).

A partir das relações que constitui em São Paulo e em Nova York, lugar onde realizei um estágio de pesquisa no meio da produção dessa pesquisa, explorei a centralidade de alguns países nas expressões artísticas e na atuação dos coletivos. Nesse ponto, consegui explorar o estabelecimento de parcerias com coletivos e festivais de fora do país e como esses processos são atravessados por desigualdades que, por sua vez, incidem desproporcionalmente sobre os

sujeitos. O relato de Manu, no capítulo IV, mostra alguns dos obstáculos enfrentados pelos sujeitos e a política deliberada que censura e limita a mobilidade dos sujeitos que se anunciam como ‘negra e LGBT’.

Apesar disso, as três iniciativas centrais a esta pesquisa — a *Don't Touch My hair*, no momento de emergência da cena, e o Coletivo Amem e a Batekoo — evidenciam diferenças de inserção, projeto e atuação política. Há uma compreensão sobre a importância de se forjar espaços de autonomia, onde os sujeitos podem criar, partilhar cuidado e se afirmar a partir de seus pertencimentos e suas trajetórias de vida.

Antes de colocar um ponto final nessas considerações, eu gostaria de citar o esforço hercúleo da maioria dos artistas e produtores da cena em pensar saídas coletivas acerca da grande crise financeira. No meu último ano de pesquisa, lidamos com a tragédia da crise sanitária do COVID-19 na cena. A Batekoo está ativa nas redes sociais, a ponto de promover encontros online com os DJs. Até setembro de 2020, a última vez que conversei com sujeitos, a Batekoo ainda conseguia remunerar sua equipe. Já o Coletivo Amem tem promovido uma série de atividades sobre cuidado intitulada “Amem em casa”.

Por fim, é necessário assumir que ao mobilizar categorias, e com elas as desigualdades e violências que as ensejam, nunca despidos de seus próprios corpos, esses sujeitos negociam seus pertencimentos, em que se elaboram, deslocam, questionam, desafiam e constroem lugares sensíveis de resistência.

BIBLIOGRAFIA

AGUIÃO, Silvia. *Fazer-se no "Estado": uma etnografia sobre o processo de constituição dos "LGBT" como sujeitos de direitos no Brasil contemporâneo*. Eduerj, 2018.

AHMED, Sara. Racialized bodies. In: EVANS, Mary e LEE, Ellie (Org). *Real bodies: a Sociological Introduction*. Palgrave, London, 2002. p. 46-63.

ALMEIDA, Mariléa de. *Território de afetos: práticas femininas antirracistas nos quilombos contemporâneos do Rio de Janeiro*. Tese (doutorado em História). Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2018.

_____, Mariléa de. A voz, a coragem e a ética feminista. In: hooks, bell. *Erguer a voz: pensar como feminista, pensar como negra*. Tradução de Cátia Bocaiuva Maringolo. São Paulo: Elefante; 2019. pp. 9-15.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas. Reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo, Companhia das Letras, 2008 [1983].

APPADURAI, Arjun. On culinary authenticity. *Anthropology today*, v. 2, n. 4, 1986.

ASANTE, Molefi Kete. Afrocentricidade a teoria de mudança social. *Afrocentricidade Internacional*, 2014.

BAILEY, Marlon M. *Butch Queens Up in Pumps: Gender, Performance, and Ballroom Culture in Detroit*. Michigan: The University Of Michigan Press, 2013.

BELELI, Iara. *Marcas da diferença na propaganda brasileira*. Tese de Doutorado. Tese (doutorado em Ciências Sociais) Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2005.

BRAGA, Gibran Teixeira. 2018. *"O fervo e a luta": políticas do corpo e do prazer em festas de São Paulo e Berlim*. Tese de Doutorado em Antropologia Social, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2018.

BRAH, Avtar. Diferença, diversidade, diferenciação. *Cadernos Pagu*, n. 26, p. 329-376, 2006.

BULGARELLI, Lucas. *[ALERTA TEXTÃO] Estratégias de engajamento do movimento LGBT de São Paulo em espaços de interação on-line e off-line (2015-2016)*. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo, 2018.

BUTLER, Judith. *Gender is Burning: Questions of Appropriation and Subversion*. In: BUTLER, Judith. *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of Sex*. New York: Routledge, 1993.

_____, Judith. *Gender trouble: Feminism and the subversion of identity*. Routledge, 2011.

_____, Judith. *Corpos em aliança e a política das ruas: notas para uma teoria performativa de assembleia*. Editora José Olympio, 2018.

CARMO, Íris Nery do. *O rolê feminista : autonomia, horizontalidade e produção de sujeito no campo feminista contemporâneo*. Tese (doutorado em Ciências Sociais), Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2018.

CÉSAIRE, Aimé et al. *Cahier d'un retour au pays natal*. Paris: Présence africaine, 1956.

COHEN, Phil. Subcultural conflict and working-class community. In: *Rethinking the Youth Question*. Palgrave, London, 1997. p. 48-63.

COLLINS, Patricia Hill. *Black feminist thought: Knowledge, consciousness, and the politics of empowerment*. Routledge, 2002.

CORTEZ, Lumena Cristina de Assunção. “*Ou eu luto, ou eu morro*”: ativismo em HIV/aids e processos de subjetivação na experiência da Coletiva Loka de Efavirenz. 2019. Dissertação de Mestrado. Brasil.

CORDEIRO, Fábio Carvalho. *A Bixa-Preta: na escola e nas redes sociais. Da afetividade de uma vida à hipersexualização de um corpo*. (Dissertação de Mestrado). UFPR, 2019.

CORRÊA, Mariza. “Sobre a invenção da mulata”. *Cadernos pagu*, n. 6/7, 1996, pp. 35-50.

_____, Mariza. *Traficantes do simbólico e outros ensaios sobre a história da antropologia*. Editora Unicamp, 2013.

CRENSHAW, Kimberlé. “Mapping the margins: Identity politics, intersectionality, and violence against women”. *Stanford Law Review*, v. 43, n. 6, pp. 1241-1299, 1991.

CRESSEY, Paul Goalby. *The taxi-dance hall: A sociological study in commercialized recreation and city life*. University of Chicago Press, 2008.

DAVIS, Angela. *Mulheres, raça e classe*. São Paulo, Boitempo, 2016.

DÍAZ BENÍTEZ, Maria Elvira. *Negros Homossexuais: Raça e Hierarquia no Brasil e na Colômbia*. 171f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social), PPGAS-Museu Nacional, Universidade Federal de Rio de Janeiro, 2005.

EVARISTO, Conceição. *Poemas da recordação e outros movimentos*. Rio de Janeiro: Malê, 2017.

FACCHINI, Regina. *Sopa de Letrinhas?: movimento homossexual e produção de identidades coletivas nos anos 1990*. Rio de Janeiro: Garamond, 2005.

_____, Regina. *Entre umas e outras, diferenças e (homos)sexualidades na cidade de São Paulo*. Tese (Doutorado) Programa de Doutorado em Ciências Sociais. Campinas: IFCH, Unicamp, 2008.

_____, Regina, FRANÇA, Isadora Lins, BRAZ, Camilo. Estudos sobre sexualidade, sociabilidade e mercado: olhares antropológicos contemporâneos. *Cadernos Pagu*, n. 42, p. 99-140, 2014.

_____, Regina. Múltiplas identidades, diferentes enquadramentos e visibilidades: um olhar para os 40 anos do movimento LGBTI. In: James Naylor Green; Renan Quinalha; Marcio

Caetano; Marisa Fernandes. (Org.). *História do movimento LGBT no Brasil*. 1ed. São Paulo: Alameda, 2018, v. 1, p. 311-330.

FALCÃO, Thiago Henrique de Oliveira. *Memes, textões e problematizações: sociabilidade e política a partir de uma comunidade de LGBT universitários no Facebook*. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual de Campinas, 2017.

FANON, Frantz. *Black skin, white masks*. Grove Press, 2008.

FERREIRA, Marcelo Henrique. *E se o gringo for “negão”? Raça, gênero e sexualidade no Rio de Janeiro: a experiência dos turistas negros norte-americanos*. Tese de Doutorado. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2005.

FRANÇA, Isadora Lins. *Consumindo lugares, consumindo nos lugares: homossexualidade, consumo e subjetividades na cidade de São Paulo*. EdUERJ, 2012.

_____, Isadora Lins. “Made in Brazil”: homossexualidade, diferença e desigualdade num circuito global de mercado. *Maguaré*, v. 29, n. 2, p. 143-174, 2015.

_____, Isadora Lins.; RIBEIRO, Bruno Nzinga. “Viver, brilhar e arrasar”: resistências e universos criativos entre pessoas negras e LGBT+ em São Paulo. In: Regina Facchini; Isadora Lins França. (Org.). *Direitos em disputa : LGBTI+, poder e diferença no Brasil contemporâneo*. 1ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2020, v. 1, p. 259-285.

GIACOMINI, Sonia Maria. *A alma da festa: família, etnicidade e projetos num clube social da Zona Norte do Rio de Janeiro, o Renascença Clube*. Editora UFMG, 2006.

GILROY, Paul. *O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência*. São Paulo: Editora, v. 34, 2001.

GOMES, Carla de Castro. Corpo e emoção no protesto feminista: a Marcha das Vadias do Rio de Janeiro. *Sexualidad, Salud y Sociedad* (Rio de Janeiro), n. 25, p. 231-255, 2017.

_____, Carla; SORJ, Bila. Corpo, geração e identidade: a Marcha das vadias no Brasil. *Sociedade e Estado*, v. 29, n. 2, p. 433-447, 2014.

GOMES, Nilma Lino. *Sem perder a raiz-Corpo e cabelo como símbolos da identidade negra*. Autêntica, 2017.

GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na sociedade brasileira. Texto apresentado na IV Reunião da ANPOCS, Rio de Janeiro, outubro de 1980. ANPOCS, Brasília, 1983.

_____, Lélia. A categoria político-cultural de amefricanidade. *Tempo Brasileiro*, v. 92, n. 93, p. 69-82, 1988.

_____, Lélia. *Por um feminismo afro-latino-americano*. Editora Schwarcz-Companhia das Letras, 2020.

HALBERSTAM, Jack. The wild beyond: With and for the undercommons. In: *The undercommons*: HARNEY, Stefano; MOTEN, Fred. *Fugitive planning and black study*. Wivenhoe, UK & New York: Minor Compositions 2013, p. 2-13.

HALL, Stuart. "Quem precisa da identidade?" In: Tomaz Tadeu da Silva (Org.) *Identidade e Diferença*. Petrópolis: Vozes, 2000: 103-133.

HARAWAY, Donna. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. *Cadernos Pagu*, n. 5, p. 7-41, 1995.

HARNEY, Stefano; MOTEN, Fred. *The undercommons: Fugitive planning and black study*. Wivenhoe, UK & New York: Minor Compositions, 2013.

HEBDIGE, Dick. *Subculture: The Meaning of Style*. London: Methuen, 1979.

HENNING, Carlos Eduardo. Interseccionalidade e pensamento feminista: as contribuições históricas e os debates contemporâneos acerca do entrelaçamento de marcadores sociais da diferença. *Mediações*, Londrina, v. 20, n. 2, p. 97-128, 2015.

HERCULANO, Alana; ALVES, Kennedy. O BLACKFACE NO CARNAVAL BRASILEIRO E A LEGITIMAÇÃO DO RACISMO RECREATIVO. *Das Amazônias*, v. 3, n. 1, p. 04-15, 2020h

hooks, bell. *Olhares negros: raça e representação*. Tradução de Stephanie Borges. São Paulo: Elefante; 2019.

IRWIN, J. Notes on the status of the concept subculture. In: GELDER, K. (ed) *The subcultures reader*. 2nd ed. New York: Routledge, 2005 (1970).

JEFFERSON, Tony (Ed.). *Resistance through rituals: Youth subcultures in post-war Britain*. Routledge, 2002.

KRISTEVA, Julia et al. *Powers of horror: an essay on abjection*. University Presses of California, Columbia and Princeton, 1982.

_____, Julia. *Poderes de la perversión: ensayo sobre Louis F. Céline*. Catálogos Editora, 1988.

LAWRENCE, Tim. "Listen, and You Will Hear all the Houses that Walked There Before": A History of Drag Balls, Houses and the Culture of Voguing. London: *Soul Jazz*. New York, 2011.

LIMA, Stephanie Pereira. "*A gente não é só negro!*": *Interseccionalidade, experiência e afetos na ação política de negros universitários*. 2020. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2020.

MCCLINTOCK, Anne. *Couro imperial: raça, gênero e sexualidade no embate colonial*. Campinas, Editora da Unicamp, 2010.

MACRAE, Edward. *A construção da igualdade: identidade sexual e política no Brasil da "Abertura"*. Campinas, SP: UNICAMP, 1990.

MAHMOOD, Saba. *Politics of piety: the Islamic revival and feminist subject*. Princeton University Press, 2005.

MASCARENHAS NETO, Rubens. *Da praça aos palcos: caminhos da construção de uma carreira drag queen*. 1. ed. Salvador: Editora Devires, 2020. 188p.

MOUTINHO, Laura. “Diferenças e desigualdades negociadas: raça, sexualidade e gênero em produções acadêmicas recentes”. *Cadernos Pagu*, n. 42, 2014, pp. 201-248.

_____, Laura. *Razão, "cor" e desejo: uma análise comparativa sobre relacionamentos afetivo-sexuais" inter-raciais" no Brasil e na África do Sul*. Unesp, 2004.

MUNANGA, Kabengele. *Negritude : usos e sentidos / Kabengele Munanga*. – 3. ed. – 1. reimp. – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

_____, Kabengele. As ambiguidades do racismo à brasileira. In: Noemi Moritz KON, Maria Lúcia DA SILVA e Cristiane Curi ABUD (orgs.). *O racismo e o negro no Brasil: questões para a psicanálise*. São Paulo: Perspectiva, 2017, p.33-44.

NASCIMENTO, Roseli Machado Lopes do. *Arte-educação nos contextos de periferias urbanas: um desafio social*. 2010. 316 f. 2010. Tese de Doutorado. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais)–Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2010.

NOGUEIRA, Oracy. Preconceito racial de marca e preconceito racial de origem: sugestão de um quadro de referência para a interpretação do material sobre relações raciais no Brasil. *Tempo social*, v. 19, n. 1, p. 287-308, 2007.

OLIVEIRA, Kelly Adriano. *Deslocamentos entre o samba e a fé: um olhar para gênero, raça, cor, corpo e religiosidade na produção de diferenças*. Tese (doutorado em Ciências Sociais). Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2009.

PEREIRA, Amauri Mendes. *Trajetórias e perspectivas do movimento negro brasileiro*. Belo Horizonte: Nandyala, 2008

PEREIRA, Stefania; GOMES, Letícia Simões (trads.). Manifesto do Coletivo Combahee River. *PLURAL, Revista do Programa de Pós-graduação em Sociologia da USP*, São Paulo, v. 26.1, 2019, (p. 197-207).

PERLONGHER, Néstor. *O negócio do michê: a prostituição viril em São Paulo*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

PINHO, Osmundo de Araújo. Etnografias do brau: corpo, masculinidade e raça na reafrikanização em Salvador. *Revista Estudos Feministas*, v. 13, n. 1, p. 127-145, 2005.

_____, Osmundo Santos de Araujo. *O mundo negro: hermenêutica crítica da reafrikanização em Salvador*. Curitiba: Editora Progressiva, 2010.

PISCITELLI, Adriana. Interseccionalidades, categorias de articulação e experiências de migrantes brasileiras. *Sociedade e cultura*, v. 11, n. 2, 2008.

RANGEL, Everton; DÍAZ-BENÍTEZ, María Elvira. BARREIRAS INCOMENSURÁVEIS? UM COMENTÁRIO. *Debates do NER*, v. 2, n. 36, p. 79-90, 2019.

RIBEIRO, Bruno Nzinga . “Vida preta importa quando a gente tá morta, não quando a gente tá viva’: estética, desejo e constituição de si na cena preta LGBT de São Paulo”. *ÁSKESIS*, São Carlos - SP, v9, n.1, p. 59-78, jan./jun. 2020.

RIBEIRO, Djamila. *Lugar de fala*. Pólen Produção Editorial LTDA, 2019.

RIOS, Flávia; MACIEL, Regimeire. Feminismo negro brasileiro em três tempos: Mulheres Negras, Negras Jovens Feministas e Feministas Interseccionais. *Labrys, estudos feministas*, 2017.

_____, Flávia; PEREZ, Olívia; RICOLDI, Arlene. Interseccionalidade nas mobilizações do Brasil contemporâneo. *Lutas Sociais*, v. 22, n. 40, p. 36-51, 2018.

SANSONE, Livio. *Negritude sem etnicidade: o local e o global nas relações raciais e na produção cultural negra do Brasil*. Edufba, 2004.

SANTOS, Fabrício Forgages; GHIRARDELLO, Nilson. A Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos e o espaço urbano negro na cidade de São Paulo pós-abolição. *Revista Nacional de Gerenciamento de Cidades*, v. 7, n. 53, 2019.

SANTOS, Maria Emília Vasconcelos dos; ROCHA, Sebastião Alves da. O movimento negro unificado de Pernambuco e o Jornal Negritude (1986-1988). *História Unicap*, v. 6, n. 11, p. 177-190, 2019.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. Tradução de Guacira Lopes Louro. *Educação e Realidade*, v. 20, n. 2, 1988.

SHAKUR, Assata. *Assata: an autobiography*. Chicago Review Press, 2020.

SILVA, Gleicy Maily da. *Empreendimentos sociais, negócios culturais: uma etnografia das relações entre economia e política a partir da Feira Preta em São Paulo*. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo, 2016.

SILVA, José Fábio Barbosa da. Homossexualismo em São Paulo: estudo de um grupo minoritário. *Homossexualismo em São Paulo e outros escritos*. São Paulo: Unesp, 2005.

SILVA, Mário Augusto Medeiros da. *A descoberta do insólito. Literatura negra e literatura periférica no Brasil (1960-2000)*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2013.

SILVA, Rosimeire Barboza da; RESENDE, Viviane de Melo. CAMPANHA PELA LIBERDADE DE RAFAEL BRAGA: CORPOS ALIADOS E A PRODUÇÃO DE COMUNIDADES EPISTÊMICAS EM RESPOSTA À ANTINEGRITUDE. *Trab. Linguística aplicada*, Campinas, 2020.

SIMÕES, Júlio A.; CARRARA, Sérgio. O campo de estudos socioantropológicos sobre diversidade sexual e de gênero no Brasil: ensaio sobre sujeitos, temas e abordagens. *Cadernos Pagu*, Campinas, v. 42, p. 75-98, 2014.

_____, Júlio Assis; FRANÇA, Isadora Lins; MACEDO, Marcio. Jeitos de corpo: cor/raça, gênero, sexualidade e sociabilidade juvenil no centro de São Paulo. *cadernos pagu*, n. 35, p. 37-78, 2010.

SIMSON, Olga Rodrigues de Moraes. *Carnaval em preto e branco. Carnaval popular paulistano (1914-1988)*. São Paulo: Editora da Unicamp/Edusp/Imprensa Oficial, 2007.

SMALLS, Shanté. *Queer hip hop: A brief historiography*. *The Oxford Handbook of Music and Queerness*, Oxford University Press, <https://www.oxfordhandbooks.com/view/10.1093/oxfordhb/9780199793525.001>, v. 1, 2018.

SOUZA, Valéria Alves de. *Os tambores das “yabás” : raça, sexualidade, gênero e cultura no Bloco Afro Ilú Obá De Min*. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

STRAW, Will. Systems of articulation, logics of change: communities and scenes in popular music. *Cultural studies*, v. 5, n. 3, p. 368-388, 1991.

TRINDADE, Tiago Cantalice da Silva. 2009. *“Dando um banho de carinho!” – os caçagringas e as interações afetivo-sexuais em contextos de viagem turística (Pipa – RN)*. Dissertação (Mestrado em Antropologia), CFCH/UFPE, Recife, 2009.

TWINE, France Winddance. A white side of black Britain: The concept of racial literacy. *Ethnic and racial studies*, v. 27, n. 6, p. 878-907, 2004.

TINSLEY, Omise'eke Natasha. Black Atlantic, queer Atlantic: Queer imaginings of the middle passage. *GLQ: A journal of lesbian and gay studies*, v. 14, n. 2-3, p. 191-215, 2008.

VIGOYA, Mara Viveros; RONDÓN, Manuel Alejandro Rodríguez. “Presentación Dossier Hacer y deshacer la ideología de género”. *Revista Latino-americana Sexualidad, Salud y Sociedad*, n. 27: 118-127, 2017.

_____, Mara Viveros. *As cores da masculinidade: experiências interseccionais e práticas de poder na Nossa América*. Rio de Janeiro: Papéis Selvagens. 2018, 224 p.

WASSER, Nicolas. *The promise of diversity: how Brazilian brand capitalism affects precarious identities and work*. transcript Verlag, 2017.

_____, Nicolas. O movimento musical LGBT e seus contramovimentos/The LGBT musical movement and its countermovements. *Revista Brasileira de Sociologia-RBS*, v. 8, n. 20, p. 50-77, 2020.

WILLIAM, Rodney. *Apropriação cultural*. Pólen Produção Editorial LTDA, 2019.

ZANOLI, Vinicius. *Bradando contra todas as opressões! Ativismos LGBT, negros, populares e periféricos em relação*. 1. ed. Salvador: Devires, 2020. v. 1. 258p .

Filmografia

BEAT É PROTESTO! O FUNK PELA ÓTICA FEMININA. Dirigido por Maya Efe. Brasil: Ira Filmes, Vídeo (23min), 2019.

LINN DA QUEBRADA. *Bixa Preta*. Altafonte Network S.L., 2016 (4m28s). Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=ZeMa942nYe4> >. Último acesso em 20 de dezembro de 2020.

POSE (temporadas 1 e 2). Produção de Ryan Murphy, Brad Falchuk e Steven Canals. Estados Unidos: FX , 2018. Vídeo (45-78 min.). Acesso em: 20 dez. 2020.

PARIS IS BURNING. Direção de Jennie Livingston. EUA: Academy Entertainment Off White Productions e Miramax Films, 1990. DVD (71min.) Son. Col. Inglês.

TONGUES UNTIED. Direção e produção de Marlon Riggs. EUA: Frameline, 1989. DVD (55min.) Son. Col. Inglês.

ANEXOS

Quadro descritivo dos eventos

O quadro abaixo tem como objetivo apresentar alguns dos eventos observados que se inserem no contexto mais amplo da pesquisa. Vale citar que muitos destes eventos são conjuntos de ações que funcionam como espécies de festivais. Aqui, listo os eventos que foram lócus de meu trabalho de campo entre os anos de 2018 e 2019. Todavia, nota-se que frequento esses eventos desde 2015 e, para fins de pesquisa, desde 2016. Além dos eventos do Coletivo Amem e da Batekoo que estão descritos abaixo, registra-se que há uma descrição completa dos eventos da festa Don't touch my hair no Capítulo I e uma discussão sobre circulações, conexões e (i)mobilidades numa cena transnacional, tema do Capítulo IV, que é caudatária do trabalho de campo realizado entre novembro de 2019 e março de 2020 na cidade de Nova York, os quais não estão listados no quadro. Além do mais, não listei os eventos online que ocorreram no período da crise sanitária do COVID-19 e outros eventos que não acompanhei presencialmente, mas que estão presentes nesta dissertação como fonte documental.

DATA	EVENTO LOCAL	LOCAL
10/mar	Batekoo SP	Estacionamento da Av. Libero Badaró
18/mar	Batekoo e convidados no festival "CaosArte"	Casa da Caldeiras
01/abr	BATEKOO 0800 + Linn da Quebrada @PeriferiaTrans	Cia Humbalada Grajaú
07/abr	Batekoo recebe Festa Amem	Antiga boate Hot-Hot
21/abr	Pretapalooza - 2 Anos do Coletivo Amem	Espaço Muss
04/mai	Batekoo convida TITICA	Teatro Mars
19/mai	Festa Amem na Virada (Batalha das manas)	Cia Mungunzá de Teatro
26/mai	Amem no Café Imaginário ("Modos de transitar no mundo - Por onde andam os corpos negros?" com Joice Berth e Micaela Cyrino)	Ocupação MSTRU-São João

01/jun	BATEKOO 0800 na rua + AFTER	Vale do Anhangabaú (Bar do China)
16/jun	Festa Amem "Quadrilha Amem"	Espaço Muss
23/jun	BATEKOO SP c/ Deize Tigrona e Bonde das Maravilhas @BudBasement	Budweiser Basement
29/jun	Desculpa o Batekoo: Siga Bem, Lia Clark!	Casa Natura Musical
22/jul	Batekoo de domingo	Plu-Bar
04/ago	Helipa LGBTQ+ e BATEKOO na RUA 0800	Cidade Líder
18/ago	BATEKOO SP 3 anos com Quebrada QUEER	Estacionamento da Av. Libero Badaró 589
23/ago	BATEKOO na Morfeus #remember	Morfeus Bar
23/set	2ª Parada LGBTQIA+ Cidade Tiradentes (Família Stronger + Batekoo e convidados)	Av. dos Metalúrgicos (Cidade Tiradentes)
30/set	Batekoo de domingo	Plu-bar
02/set	Batekoo- Estéticas das periferias	IMS- Instituto Moreira Sales
13/out	Batekoo + Coletividade Namíbia (SP na Rua)	Praça do Patriarca
13/out	Festa Amem + Animálias (SP na Rua)	Largo do Café
14/out	After SPreto na rua (BATEKOO coletividade.NAMÍBIA Helipa LGBTQ Bandida Coletivo Chernobyl Animalia Amem MARSHA!)	Estacionamento de um prédio na Av. Libero Badaró
19/nov	Kiki Ball Afrodiaspórica no Z + Amem Consciência Negra	Z-Largo da Batata
16/nov	BATEKOO SP + Lia Clark @After Show Azealia Banks	Tropical Butantã
25/nov	Batekoo no CCJ	Centro Cultural da Juventude
27/nov	Red Bull Music Festival São Paulo Inspire the Night -Batekoo	Void General Store

01/dez	Amem- PositHIVas no Topo - Day With(out) Art São Paulo	Largo do Arouche
29/dez	BATEKOO SP- última do ano 0800	Estacionamento São bento
17/jan - 28/jan	Circuito Vera Verão 2019 - A Ballroom em conexão	Vários Lugares*
19/jan	BATEKOO SP @19/01	Estacionamento São bento
26/jan	Ball Vera Verão 2019- Revolution now	Estrella Galicia- Estação Rio Verde
23/fev	CARNAKOO - Bloco da BATEKOO SP	Largo do Paissandu
21- 23/mar	Festival "BixaNagô"	Mundo Pensante
19/mai	Amem 2088 na Virada Cultural	Largo do Café/Centro de SP
10/jun	Amem no Lançamento da Frente Parlamentar LGBTQIA+	ALESP
20/jun	Parada Preta 2019	Espaço Z, Largo da Batata
21/jun	Pajuball/Corpos em performance	Casa Natura Musical
22/jun	Batekoo Sp no BudBasement_0800 até 18h	BudBasement/ Real Parque (Morumbi)
28/jun	Batekoo SP convida Lei di Dai, Deize Tigrona e Mis Ivy	Casa Natura Musical
14/set	4 anos da Batekoo com Karol Conká & Heavy Baile	Fabriqueta/Brás
7/set	Festa Amem na Bienal de Dança	Sesc Campinas