

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE ARTES VISUAIS

LAURA CALAIS SILVA

MODA E LINGUAGEM NO CARNAVAL:
A DINÂMICA DOS EXAGEROS E CONTRASTES NA ESTÉTICA MASCULINA

GOIÂNIA

2024



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE ARTES VISUAIS

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO DE GRADUAÇÃO NO REPOSITÓRIO INSTITUCIONAL DA UFG

Termo de Ciência e de Autorização para Disponibilizar Versões Eletrônicas de TCC de Graduação na UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a [Lei nº 9610/98](#), o documento de Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) de Graduação conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data. O conteúdo dos Trabalhos de Conclusão de Curso disponibilizados é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o(a) autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

1. Identificação do material bibliográfico: TCC de graduação - curso Bacharelado em Design de Moda

2. Identificação:

Nome completo do(a) autor(a): **Laura Calais Silva**

Título do trabalho: **Moda e Linguagem no Carnaval: a dinâmica dos exageros e contrastes na estética masculina**

3. Informações de acesso ao documento:

Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO



Documento assinado eletronicamente por **Adair Marques Filho, Professor do Magistério Superior**, em 17/12/2024, às 15:06, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Laura Calais Silva, Discente**, em 17/12/2024, às 16:34, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **5048298** e o código CRC **ABE4DEAD**.

LAURA CALAIS SILVA

MODA E LINGUAGEM NO CARNAVAL:
A DINÂMICA DOS EXAGEROS E CONTRASTES NA ESTÉTICA MASCULINA

Trabalho de Conclusão de Curso de graduação apresentado à Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás como requisito para a obtenção do título de Bacharela em Design de Moda.

Orientador: Prof. Dr. Adair Marques Filho

GOIÂNIA

2024

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Calais Silva, Laura

MODA E LINGUAGEM NO CARNAVAL [manuscrito] : a dinâmica dos exageros e contrastes na estética masculina / Laura Calais Silva. 2024.

LXIII, 63 f.

Orientador: Profa. Dra. Adair Marques Filho.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Artes Visuais (FAV), Design de Moda, Cidade de Goiás, 2024.

Bibliografia.

1. carnaval. 2. masculinidade. 3. moda . 4. transvestir. 5. gênero.
I. Marques Filho, Adair , orient. II. Título.

CDU 62:61



UFG

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE ARTES VISUAIS

ATA DE DEFESA DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

Ata de Defesa

No dia 13 de Dezembro de 2024, às 17 horas, foi realizada a sessão pública de defesa do Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) intitulado **Moda e linguagem no carnaval: a dinâmica dos exageros e contrastes na estética masculina**, de autoria de **Laura Calais Silva**, do curso de Bacharelado em Design de Moda, da Faculdade de Artes Visuais da UFG. A Banca Examinadora foi instalada pelo Prof. Dr. Adair Marques Filho, orientador do trabalho, com a participação dos demais membros: Dr. Aguinaldo Caiado de Castro Aquino Coelho - Prof. FAV/UFG e Dra. Lavínnia Seabra Gomes - Profa. FAV/UFG. Após a apresentação, a banca examinadora realizou a arguição da estudante. Posteriormente, de forma reservada, a Banca Examinadora atribuiu a nota final de **(10,0)**, tendo sido o TCC considerado **(aprovado)**.

Proclamados os resultados, os trabalhos foram encerrados e, para constar, lavrou-se a presente ata que segue assinada.



Documento assinado eletronicamente por **Adair Marques Filho, Professor do Magistério Superior**, em 13/12/2024, às 18:21, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Aguinaldo Caiado De Castro Aquino Coelho, Professor do Magistério Superior**, em 16/12/2024, às 17:00, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Lavínnia Seabra Gomes, Professor do Magistério Superior**, em 17/12/2024, às 13:23, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **5034649** e o código CRC **A9952057**.

Referência: Processo nº 23070.059613/2024-19

SEI nº 5034649

Dedico este trabalho às ruas e a todos que ousam ter um pouco de libertinagem em si.

AGRADECIMENTOS

Gostaria de começar agradecendo a Universidade Federal de Goiás e a Faculdade de Artes Visuais, é motivo de muito orgulho ocupar um espaço em uma universidade pública, e de quebra estudar no prédio amarelo mais bonito da UFG. Sou imensamente grata ao corpo docente do curso de Design de Moda, pelo apoio na minha trajetória e por todo conhecimento compartilhado, que me trouxeram a este momento.

Essa pesquisa não seria possível sem meu professor orientador Adair Marques Filho, agradeço por todas as orientações, livros compartilhados e conversas sobre o universo da masculinidade e moda. Obrigada por acreditar em mim e me incentivar a seguir caminhos que nunca havia imaginado serem possíveis.

Um agradecimento em especial a professora Gisele Costa Ferreira da Silva, pelo incentivo a desenvolver uma linha de pesquisa “tão alegre quanto eu”. E aos professores Lavinnia Seabra Gomes e Aguinaldo Caiado de Castro Aquino Coelho, pela participação da minha banca de defesa, e pela contribuição na discussão sobre o carnaval goiano.

Meus agradecimentos mais sincero aos meus pais e à minha irmã Izabela. À minha mãe Patrícia, que no momento de desespero ao escolher meu tema de pesquisa, direcionou meu olhar ao bloco Banda Mole de Belo Horizonte, o que possibilitou essa pesquisa. Obrigada, mãe, por compartilhar tanto do seu conhecimento comigo. Ao meu pai Robson, que abriu o caminho para que minha formação em Design de Moda fosse possível, obrigada por ser meu maior incentivador e um exemplo constante de perseverança. E a minha irmã, por me ensinar a sempre lutar pelo o que acredito.

Não poderia deixar de agradecer à minha amiga Paula de Castro, por me apoiar em todos os momentos, e em especial, por comprar uma passagem de última hora para Belo Horizonte apenas para me auxiliar na minha pesquisa. E ao meu querido amigo Pedro Tocantins, pelas horas a fio deste ano que passou analisando esse fenômeno do meu lado, enriquecendo o processo com sua perspectiva de psicólogo.

As minhas companheiras de curso, e amigas, Maria Luiza Castro, Milena Lobo, Thayná Alves e Yasmin Dutra, vocês me incentivam todos os dias a ser mais, tenho muito orgulho de dividir a moda com vocês. Obrigada por toda risada e desabafos, e por me acolherem nos seus corações.

Meu agradecimento mais terno, ao meu coração fora do peito, Thales Eduardo, por

acreditar que daria certo desde o primeiro dia. Suas palavras de calma e incentivo me ajudaram a chegar até aqui.

Por último, obrigada à síndrome de guillain-barré, pois não seria quem sou hoje sem ter caminhado com meus próprios pés pela minha jornada.

*Quero beber! cantar asneiras
No esto brutal das bebedeiras
Que tudo emborca e faz em caco...
Evoé Baco!*

*Lá se me parte a alma levada
No torvelim da mascarada,
A gargalhar em doudo assomo...
Evoé Momo!*

*Lacem-na toda, multicores,
As serpentinas dos amores,
Cobras de lívidos venenos...
Evoé Vênus!*

*Se perguntarem: Que mais queres,
Além de versos e mulheres?...
– Vinhos!... o vinho que é o meu fraco!...
Evoé Baco!*

*O alfange rútilo da lua,
Por degolar a nuca nua
Que me alucina e que eu não domo!...
Evoé Momo!*

*A Lira etérea, a grande Lira!...
Por que eu extático desfira
Em seu louvor versos obscenos,
Evoé Vênus!*

RESUMO

O Carnaval no Brasil é um evento cultural enraizado na identidade nacional, repleto de expressões estéticas que transcendem gerações e fronteiras. Dentro desse contexto, o estudo desse evento, em específico no Bloco Zé Pereira, em Jaraguá, Goiás, é o cenário ideal para compreender a complexa relação entre moda, linguagem e identidade nacional, e aqui, em especial no que diz respeito à expressão de gênero. Isso porque se trata de um bloco que sai nas ruas da cidade com a proposta de que os homens ali presentes se fantasiem de mulheres. A meta desta pesquisa é compreender o efeito desse evento no imaginário popular, em específico desses homens, que permite a libertação de certos preconceitos, como o de expressar feminilidade. A análise se baseia em uma pesquisa exploratória, sendo feita por meio de uma revisão bibliográfica da visão de diversos autores sobre os tópicos de moda, linguagem, gênero e identidade nacional.

Palavras-chave: Carnaval; gênero; masculinidade; moda; transvestir.

ABSTRACT

Carnival in Brazil is a cultural event deeply rooted in national identity, filled with aesthetic expressions that transcend generations and borders. Within this context, the study of this event, more especially in the Bloco Zé Pereira, in Jaraguá, Goiás, is the ideal scenario to comprehend the complex relationship between fashion, language and national identity, particularly regarding gender expression. This is because the bloco encourages men to dress as women while parading through the streets of the city. The goal of this research is to understand the impact of this event on the popular imagination, especially among these men, what allowed liberation from certain prejudices, such as expressing femininity. The analysis is based on exploratory research conducted through a literature review of various authors perspectives on fashion, language, gender and national identity.

Keywords: Carnival; crossdress; gender; masculinity; fashion.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	09
2 O QUE É CARNAVAL?	12
2.1 HISTÓRIA.....	12
2.2 ASPECTO SOCIAL DA FESTA	18
3 O CORPO.....	26
3.1 GÊNERO E INDUMENTÁRIA	26
3.2 MASCULINIDADES.....	32
4 MASCULINIDADE E CARNAVAL	37
4.1 RITUAL	37
4.2 BLOCOS DE TRANSVESTIDOS E ZÉ PEREIRA	41
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	52
REFERÊNCIAS	54

1 INTRODUÇÃO

No Brasil existe uma festa que transforma a rotina e os locais banais, seu palco é a rua, os ônibus e praças, que são ocupados por gente de toda etnia, classe e idade, “todos brincando e se articulando nessa reinvenção do espaço cotidiano que, de impessoal e inarticulado, passa a ser pessoal, comunitário (no sentido de Victor Turner) e, sobretudo, criativo” (Da Matta, 1997, p.113).

O Carnaval, assim como o Brasil, é plural e se expressa de maneiras distintas, em todas as formas de se festejar o período, uma coisa é comum: o centro de tudo é o corpo. Este é um estudo sobre como o período do Carnaval impacta a manifestação de expressão estética masculina. Busco um enfoque no público do bloquinho Zé-Pereira da cidade de Jaraguá, Goiás, bloco este conhecido por ter como proposta que homens se fantasiem de mulheres.

Esse assunto busca compreender os efeitos dos eventos culturais na expressão de identidade. É do interesse do povo brasileiro um estudo apurado sobre o tema, já que nós, sendo participantes ou não, somos afetados e entramos em contato com a festa durante seu período.

Um estudo de moda sobre essa mudança, focado no público masculino, nos permite compreender os efeitos na expressão de gênero, e questiona os papéis atribuídos aos mesmos. Nos possibilita, como estudantes de moda, compreender mais sobre os desejos deste público. Por ser um público que possui um histórico de ter certo afastamento da feminilidade, é uma forma de estudar o que possibilita a liberdade de entrar em contato com essa expressão no Carnaval, e como nós, como sociedade e, mais especificamente, designers, podemos agir para que a expressão de gênero seja mais livre.

Existe também a relação entre homossexuais, transexuais e travestis com o tema, que pelo resto do ano sofrem preconceito e violência por agir da mesma forma, como os homens cis heterossexuais nesses bloquinhos, no dia a dia. Este é um assunto que apenas tangenciarei em meus estudos, necessitando de outro mais aprofundado sobre a questão LGBTQIAP+ com o tema.

O Carnaval no Brasil remonta mais de um século de tradição, originando-se de uma mistura de influências culturais, desde elementos da cultura indígena até festividades europeias. Minha meta é compreender o efeito do evento na expressão estética do

brasileiro, e, com um estudo mais aprofundado deste evento específico, espero compreender o apelo estético da época e como ele age sob as massas, em específico o público masculino.

Logo, ao longo deste trabalho, pesquiso a história do Carnaval com o auxílio dos textos “A Imagem do Carnaval Brasileiro: do entrudo aos nossos dias” de Goés (2002) e “Caricaturas Carnavalescas: Carnaval e Humor no Rio de Janeiro Através da Ótica das Revistas Ilustradas *Fon-Fon!* e *Careta* (1908-1921)” de Fabiana Lopes da Cunha (2008), onde consigo informações de quais influências nos trouxeram ao evento como é hoje, como ao longo dos anos foi a relação do público com o ato de se fantasiar e o que representa esta festa ser nosso maior símbolo de identidade nacional. Abordarei estudos sobre ritual e eventos, como as obras “A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais” do pensador russo Mikhail Bakhtin (1996) e “Carnavais, Malandro e Heróis” do autor Roberto da Matta (1997), buscando compreender o efeito que ele possui sobre o imaginário do brasileiro. Chegaremos então nos estudos sobre gênero e expressão estética, aprofundando nas noções de masculinidade com auxílio do autor Mário Antônio Pinto de Queiroz em “O Herói Desmascarado: a imagem do masculino nos editoriais da revista inglesa ‘Arena Homme Plus’ entre 1995 e 2007” (2008) e “Gênero: uma categoria útil para análise histórica” por Joan Scott (1986). Procuro ao final do meu trabalho traçar uma conexão entre moda, expressão de gênero e identidade nacional.

Sendo o Carnaval nosso objeto de estudo, as metodologias escolhidas procuram abrir um campo para discussão do problema, relacionando em um nível mais profundo a festa, que se trata de uma festa do povo, com o uso da moda e gênero. Sendo assim, abordamos o carnaval como uma pesquisa social, que para Gil (2008, p.26) se configura “como o processo que, utilizando a metodologia científica, permite a obtenção de novos conhecimentos no campo da realidade social”, e procura assim compreender diversos aspectos das relações humanas e instituições sociais.

A partir disso, foi realizada uma pesquisa exploratória, que “têm como principal finalidade desenvolver, esclarecer e modificar conceitos e ideias, tendo em vista a formulação de problemas mais precisos ou hipóteses pesquisáveis para estudos posteriores” (Gil, 2008, p.27), permitindo uma visão mais aprofundada de fenômenos pouco explorados.

Para atingir os objetivos propostos utilizamos a pesquisa bibliográfica, que é feita a partir de estudos já realizados por outros autores, pois permite uma busca mais abrangente

em relação aos temas estudados. Nesta, levantamos autores que abordam os temas de carnavalização, moda, gênero e rituais, buscando criar uma narrativa teórica sobre o fenômeno, o que proporciona uma forma mais aprofundada de analisar a festa sob esses conceitos.

2 O QUE É CARNAVAL?

Nesta seção inicial, apresentaremos o histórico do Carnaval, uma festa plural que bebe até hoje da multiculturalidade do Brasil, logo, não possui apenas uma herança direta. Autores como Fred Goés (2002) e Mariane Pimentel Tutui (2018) apresentam uma contextualização histórica que utilizaremos neste texto. Conseguimos traçar, assim, uma narrativa que remonta até os dias atuais, utilizando Ricardo Cravo Albin (2009) e José Sávio Leopoldi (2010) para compreender a cultura das escolas de samba e blocos de hoje.

Apresentaremos em seguida como o Carnaval, como patrimônio cultural, age sobre a população. Utilizamos o autor russo Mikhail Bakhtin (1996), reconhecido por estudar eventos culturais, e seu conceito de vida oficial e vida popular. Para compreender o efeito do brincar de Carnaval nos baseamos nos estudos das autoras Poliana dos Santos (2020) que estuda o uso da fantasia de diabinho, e Fabiana Lopes da Cunha (2008) que estuda as caricaturas no período de Carnaval das revistas *Fon-Fon!* e *Careta* entre 1908 e 1921.

Remontando o Carnaval de outras épocas conseguimos compreender a concepção do evento como é hoje. Assim como todas as forças motrizes - culturais, políticas, sociais - que influenciam no poder do evento no imaginário popular, e, conseqüentemente, o processo de escolha do uso de fantasias.

2.1 HISTÓRIA

O Carnaval é uma festa muito popular no Brasil, e costuma ser realizada em fevereiro ou março de cada ano. Existem diversas análises etimológicas da palavra Carnaval, no livro 'A Imagem do Carnaval Brasileiro: do entrudo aos nossos dias', Goés (2002) aborda algumas, entre elas a do latim, "Quanto à etimologia, 'Carnaval' tanto pode vir do dialeto milanês *carnelevale*, quanto ser oriundo do latim *carnevale* (abstenção de carne), uma clara alusão ao início da quaresma cristã" (Goés, 2002, p.1). O evento acontece nos 5 dias que antecedem a quarta-feira de cinzas, feriado católico que marca o primeiro dia da quaresma no calendário cristão. A quaresma é o período de preparação de 40 dias que separa esta data da quinta-feira santa que antecede a Páscoa, é marcado por jejum, penitência e obras de caridade.

Entretanto, muito antes do significado cristão, sua origem, na verdade, é europeia, derivada do entrudo português e das mascaradas italianas. O entrudo português era diferente em cada região, em algumas, era uma festividade entre vizinhos para se sujar com lama ou água, em outras era sobre a malhação do boneco do Entrudo, “basicamente, tais festas constituíam-se no âmbito das relações de parentela e vizinhança, contribuindo significativamente para o fomento dos laços de solidariedade e para a coesão social” (Rufino, 1993, p. 243). As mascaradas italianas são uma festividade famosa da cidade de Veneza e surgiram como comemorações dos bairros venezianos, por conta da Festa das Doze Marias, e que ao serem suprimidas surge em seu lugar uma festividade que foi fortemente associada ao Carnaval (Bertrand, 2016). Nela já havia o costume de se fantasiar, usando adereços e máscaras que permitissem a transformação de quem usasse,

Burke relata que a partir do século XVI torna-se moda escolher máscaras da *commedia dell'arte*, com isso, as ruas se ocupavam de personagens que não só se fantasiavam, mas também representavam os soldados, reis, loucos, camponeses, serviços cômicos (como o Arlequim, Zanne, Pulcinella), dentre outros (Tutui, 2018, p.31).

A festa passou a ser nos três dias que antecedem a quarta-feira de cinzas em 1582, com a reformulação do Calendário Juliano para o Calendário Gregoriano feita pelo Papa Gregório XIII (Góes, 2002). Por essa razão, sua data está diretamente relacionada à Páscoa, “o Carnaval ocorre 47 dias antes da páscoa, a sexta-feira Santa 02 dias antes e a data de Corpus Christi acontece 60 dias após a páscoa” (Melo, 2014, p.40).

A festa demorou a ter a reconhecida brasilidade que tanto conhecemos. Entrudo, o precursor do Carnaval brasileiro, vem do latim *introitus*, que significa entrada, começo, determinando assim o início das solenidades da quaresma. A festividade desembarcou no Rio de Janeiro por volta do século XVI, graças a Portugal (Tutui, 2018). O entrudo era uma forma de transbordamento emocional do povo, durante seus três dias o tumulto enchia as ruas brasileiras, os personagens saíam atacando uns aos outros nessa brincadeira “cujas armas utilizadas eram os limões-de-cheiro, o polvilho, a farinha, os cartuchos de pó de goma, barro, cal e a água abundante dos chafarizes” (Tutui, 2018, p. 27). Os limões-de-cheiro eram a munição favorita de muitos, que consistia em uma laranja verde passada na cera, cortada ao meio e preenchida com água perfumada ou outras essências, porém, com o tempo, começaram a utilizar restos de comida, urina e frutas podres.

O artista Jean Baptiste Debret (1816) em sua obra “Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil” observa o costume de se fantasiar durante o período,

[...] vi durante minha permanência, certo Carnaval em que alguns grupos mascarados e fantasiados de velhos europeus imitaram-lhes muito jeitosamente os gestos ao cumprimentar à direita e à esquerda as pessoas instaladas nos balcões; eram escoltados por alguns músicos também de cor e igualmente fantasiados (Debret, 1816) *apud* (Góes, 2002).

Figura 1 - Fantasias de Negros no carnaval de 1823.



Cena de Carnaval (1823), Jean-Baptiste Debret

Fonte: Disponível em:

<https://ensinarhistoria.com.br/carnaval-de-debret/>. Acesso em: 16 set. 2024

Podemos ver nas obras e escritos de Debret detalhes das indumentárias da festa, os negros que se fantasiavam de europeus “usando cartolas, camisas com gola, chapéus com incrementos, capas e as mulheres escravizadas com decotes, vestidos longos, lenços, xales, para valorizar a silhueta” (Tutui, 2018, p. 29), sempre representados de forma exuberante. Um costume também mencionado pelo autor é o das trocas de roupas, já que os limões-de-cheiro costumavam encharcar as vestes.

Houve diversas tentativas para proibir o evento, utilizava-se de propagandas para manchar a imagem da festa, relacionando a doenças como tísica pulmonar, febre amarela e tifoide, e estudaram mudar a festa para junho, buscando desestimular a população com o frio do período (Cunha, 2008). Até 1904, quando o entrudo foi proibido após uma campanha contra a festa, feita pelo prefeito Pereira Passos, com o slogan “o Rio civiliza-se” (Goés,

2002). A elite buscava construir uma imagem luxuosa do evento, contrária a até então vigente, “o qual era marcado por um espírito carnavalesco cheio de teatralidade, graça e comentários jocosos e, muitas vezes, injuriosos” (Cunha, 2008, p.258). Com o passar do tempo, a festa se civiliza de fato, substituindo os restos utilizados por serpentinas e limões-de-cheiro, o que logo mais se popularizou como lança-perfume.

No final do século XIX, foram surgindo os cordões e ranchos, advindos das festas religiosas, como a procissão da Nossa Senhora do Rosário, incorporando alguns de seus elementos como a capoeira e o samba. Os ranchos possuem origem rural, trazem as tradições do dia de Reis e de procissões religiosas e seu criador foi o baiano Hilário Jovino Ferreira. O primeiro rancho, conhecido como “Rei de Ouros”, foi feito na Pedra do Sal, porém, se tratando da notoriedade, o rancho Ameno Resedá em 1908 foi o primeiro a conquistá-la, por inovar com o desfile em tema único e distribuído em alas, aspecto esse que algum tempo depois seria incorporado pelas escolas de samba (Albin, 2009). A presença de cordões e ranchos mostra que a população, mesmo sendo deliberadamente excluída das comemorações, perseverou e ocupou as ruas, exigindo seu espaço de direito.

Em 1840, surgem os bailes de Carnaval promovidos pela burguesia, que se afastavam cada vez mais do entrudo, e, a partir disso, na segunda metade do século XIX surge no Rio a primeira Grande Sociedade, promovendo desfiles no domingo de Carnaval, com banda, flores, máscaras e roupas luxuosas. As Grandes Sociedades, “anteriormente chamadas de grandes clubes carnavalescos, foram pioneiras na 'organização' do Carnaval, com sede própria, estatutos e funcionando quase todo o ano com bailes, convescotes e que tais” (Albin, 2009, p.251). As três mais famosas eram Tenentes do Diabo, Fenianos e Democráticos, que agiam não apenas de forma festiva, mas ativamente nas pautas sociais, a partir de movimentos políticos e filantropia. A pauta que mais se destacou foi a abolicionista, a Tenentes chegou até mesmo a perder a verba do desfile para comprar a libertação de doze escravizados em 1869 (Goés, 2002).

Figura 2 - Desfile das grandes sociedades carnavalescas, 1919



Augusto Malta/Acervo Instituto Moreira Salles

Fonte: Disponível em: <https://acervos.ims.com.br/portals/#/detailpage/18171> Acesso em: 20 nov. 2024.

Em 1907 surgem os corsos, os famosos desfiles em carros abertos, que se iniciaram com as filhas do então presidente Afonso Pena, que evoluíram para vários carros jogando serpentina e lança-perfume pelas ruas. A tradição durou até o final dos anos 30, sendo grande destaque da festa, mas, com o aumento do número de participantes e a evolução do design dos automóveis (com a inserção da capota fechada), ela perdeu força e o Carnaval começou a se descentralizar e se espalhar pela cidade.

A prática observada por Debret de se vestir e caçoar de figuras de poder ainda é bastante vista principalmente nas Escolas de Samba. Essa forma de expressão, que hoje tem grande força, possui influência das Grandes Sociedades e dos desfiles dos ranchos e cordões, “a forma de cortejo, que a escola de samba levou a uma consequência galvanizadora, vem da religião católica e de suas festas processionais.” (Albin, 2009, p.251). Seu surgimento data dos anos 1920, já o samba característico do evento, introduzido às escolas na década de 1930, vêm dos blocos Zé-Pereiras, uma banda marcial criada pelo português José Paredes por volta de 1850 que se tornou uma alternativa ao entrudo, que era considerada uma forma mais violenta de festejar, e aos bailes de máscaras, que pertenciam à elite. (Albin, 2009).

As Escolas tiveram sua primeira competição em 1929, e em 1934 o jornal *O Paiz* as convidou para fazer o desfile em homenagem ao prefeito Pedro Ernesto, no Campo de Santana, e no ano seguinte o desfile foi oficializado pela Prefeitura do Distrito Federal, impondo um regulamento. Os anos 1940 e 1950 se caracterizam pela estruturação do que significava ser uma escola de samba, se afastam da antiga característica heroica e se conectam com o cenário de um país moderno e ousado. Com o começo dos anos 1960 é constatada a morte da estética suburbana e popular, se tornaram comerciais, recebendo bastante investimento de empresários do jogo do bicho. Em 1984 criam a Liga Independente das Escolas de Samba, que profissionalizou de vez o desfile, e em 1985 o governo oficializou os desfiles das escolas de samba com o Conselho de Turismo do Rio de Janeiro. Hoje, é um dos maiores símbolos do Carnaval brasileiro, que além de ser um chamariz para o turismo, movimenta a economia do país,

A criação de milhares de empregos, ao longo de quase um ano todo de trabalhos, propulsiona gerações e gerações de profissionais autônomos ou artesãos e ainda artistas altamente especializados como escultores em papel, espuma ou gesso. Em torno das Escolas gravitam de pequenas indústrias até cooperativas de aderecistas, costureiras, bordadeiras, chapeleiros, além de batalhões de ferreiros, eletricitas, marceneiros, etc (Albin, 2009, p.259).

Para além dos empregos mencionados, diversos setores são impulsionados, como o turismo, a hotelaria, a alimentação, o comércio e os serviços. Essa dinâmica econômica do Carnaval demonstra seu papel crucial na geração de renda e no desenvolvimento de diversos segmentos, contribuindo para o crescimento local e regional.

Os anos 2000 simbolizam o começo da retomada do Carnaval de rua do Rio de Janeiro, em 2012 5,3 milhões de pessoas, entre esses 918 mil turistas, curtiram a festa na cidade (Couto, 2023). Hoje, a festa se caracteriza pelos bloquinhos, que estão presentes em todos os estados do país, e em algumas, como Salvador, Rio de Janeiro e São Paulo, que se tornaram referência quanto a festança, a prefeitura deve fornecer toda a infraestrutura necessária, como banheiros, postos médicos e serviços de trânsito.

A autora Caroline Peres Couto (2023) no artigo *Viver o Carnaval, criar a vida: performance, política e ativismo nas ruas do Rio de Janeiro*, aponta que entre 2014 a 2017 houve uma adoção de um tom mais político à festa, envolvendo temas como racismo e machismo a folia, “o direito à cidade, a recusa a aceitar a violência urbana como algo trivial, a revolta contra a corrupção, a opressão às minorias, a carestia da vida, entre outros temas,

passaram a ser representados em canções, fantasias e identidades de novas agremiações (Couto, 2023, p.9). O Carnaval, ainda hoje, se consagra como uma festa do povo, feita pelo povo.

2.2 ASPECTO SOCIAL DA FESTA

Segundo o pensador russo Mikhail Mikhailovich Bakhtin (1996), em sua aclamada obra “A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais” apresenta sua noção de vida oficial e vida popular. Nela, o autor afirma que o ser humano vive sob normas que orientam a vivência coletiva, o que o torna sempre limitado e constrangido pelas mesmas. Logo, a vida social é aquela comandada pelo Estado e pela Igreja, que segue suas leis e seus mandamentos, possibilitando a convivência em sociedade. A vida social está atrelada à vida cotidiana, e o autor trata disso como algo negativo, que limita a natureza do ser humano, “impossibilitando a realização das qualidades intrínsecas à humanidade, como a igualdade, a alegria, o descompromisso, o uso desregrado do corpo, etc.” (Leopoldi, 2010, p.28). A liberdade ilimitada chega apenas em termos de ilusão e fantasia, como o Carnaval,

[...] em que todos eram iguais e onde reinava uma forma especial de contato livre e familiar entre indivíduos normalmente separados na vida cotidiana pelas barreiras intransponíveis da sua condição, sua fortuna, seu emprego, idade e situação familiar (Bakhtin, 1996) *apud* (Leopoldi, 2010).

O autor olha de forma idealizada para o período e para as camadas populares que movimentam a festa nas ruas. De forma que, para ele, as classes sociais se libertavam das amarras da vida social e a humanidade se voltava para sua selvageria natural. “Emergia, portanto, o império da igualdade, da fuga temporária da vida comum, da vida oficial.” (Leopoldi, 2010, p.30). O Carnaval, é então, um período em que inverte momentaneamente as condições da vida cotidiana, unindo a sociedade no que um dia poderia ter se tornado.

Para Leopoldi (2010), em “Escolas de Samba, Blocos e o Renascimento da Carnavalização”, os blocos de rua são a maior representação bakhtiniana da festividade. Ele aponta o histórico das escolas de samba do Rio de Janeiro, em que passaram por um “processo de domesticação da vida não oficial” (Leopoldi, 2010, p.33), que por um conjunto

de ações, como a criação das ligas, a profissionalização do evento e a transmissão por redes grandes como a TV Globo, a descaracterizaram como uma modalidade carnavalesca bakhtiniana para se tornar uma performance combinada à vida oficial.

Embora o sentimento dos participantes possa ainda permanecer vinculado ao processo de carnavalização tradicional, na prática as escolas se conformam cada vez mais a um padrão comportado, formalizado, homogêneo e previsto, como convém a um espetáculo midiático que objetiva empolgar as mais diferentes plateias do país e de várias nações do mundo (Leopoldi, 2010, p.33).

A palavra Bloco por si só já indica multidão, e diferente das escolas, não quer ser mais do que se propõe a ser, e não possui regras de organização (Da Matta, 1997). Assim, os blocos surgem como uma revolta à forma engessada de se praticar o Carnaval. É com o retorno às ruas que o povo busca uma festividade mais autêntica, “os blocos recuperam aspectos da ‘primitiva carnavalização’ da Idade Média, como a alegria, a informalidade, o descompromisso e o uso desregrado do corpo e da linguagem.” (Leopoldi, 2010, p.41).

Os blocos desafiam e instigam áreas mais resguardadas e até consideradas tabu pela sociedade, como o sexo. As músicas e nomes dos blocos que utilizam de duplo sentido e jogos de palavras, ou até mesmo do explícito mais escrachado, estimulando e desafiando os foliões a entrar na brincadeira. As normas da vida oficial não desaparecem, porém, se tornam mais flexíveis, possibilitando certas interações e liberdades que não são possíveis no cotidiano.

Logo, o que compõe o evento como esta força mor de liberdade e brincadeiras são as fantasias. Segundo Bueno (2005, p.1), “O carnaval é um grande palco global e transcultural onde as pessoas se permitem liberar suas fantasias nas fantasias, desejos e necessidades sem passarem pelo crivo da censura oficial, moral, social ou religiosa”. O ato de se fantasiar não é um costume que começou agora, encontramos na imprensa um grande acervo da relação do povo com o carnaval. A revista Fon-Fon! é uma grande fonte de informação sobre os costumes dos carnavais de outra época, e nela existem alguns registros sobre o costume de se fantasiar,

Todo o Rio vestirá, durante três dias, alegres fatos de cores delirantes. A maioria da população, como todas as maiorias, impulsivas e sem ideias, vestirá ao acaso, sem preocupações superiores, cedendo a desejos inconscientes; porém um limitado número de cidadãos esclarecidos demonstrará, pelo nobre simbolismo das vestes a função social que cada um representa ou quisera representar da vida (*Fon-Fon!*, 1908) *apud* (Cunha, 2008).

Fon-Fon! é uma revista brasileira que circulou de abril de 1907 a agosto de 1958. Seu nome, inspirado no som feito pelos automóveis recém-chegados à cidade do Rio de Janeiro no século XX, representava a modernidade que chegava ao Brasil.

Estas revistas, queriam se identificar com a cultura da *Belle Époque*, inquieta, eufórica, exuberante, vertiginosa e, principalmente, voltada para um mundanismo e alegria até então inexistente, tanto na literatura, quanto na sociedade. [...] A ânsia pelos prazeres e por este novo ritmo será a tônica do período e da revista, que se autointitula nos primeiros números como um semanário alegre, político, crítico, esfuziante, com um noticiário variado, telegrafia sem arame, crônica epidêmica (Cunha, 2008, p.81).

Fabiana Lopes da Cunha (2008) em sua tese "Caricaturas Carnavalescas: Carnaval e Humor no Rio de Janeiro Através da Ótica das Revistas Ilustradas *Fon-Fon!* e *Careta* (1908-1921)" aborda o papel da mídia nos registros da festividade. Nela, por meio de crônicas e caricaturas encontramos alguns costumes da população carioca do século XX. Como nessa crônica escrita pelo dono da revista Fon-Fon!, Alexandre Gasparoni,

[...]Ora, aconteceu que, em princípios de Fevereiro, enquanto Ramon [natural de Vigo e criado fiel], os cinco estudantes, o Gomensoro, o Seabrinha, o Telles, o Miranda e o Castro formulavam seus projetos para o carnaval.

- Tenho um convite para o baile do High Life, disse o último.

- E eu para os Tenentes, informou Telles.

- E vocês não se fantasiam? Indagou Seabrinha.

- Pois não! Replicou o Gomensoro, vou me vestir de Cupido. É uma fantasia barata, que dá na vista e... de acordo com o calor brutal deste ano.

- Pois eu! Disse o Telles, escolhi o homem pré-histórico. É fresco também e pouco comum.

- Eu me arranjei com o Bailly do Palace Theatre, disse por sua vez o Castro, ele me empresta uma fantasia de Pierrot. De todos nós só vejo com poucas disposições carnavalescas nosso amado Miranda.

....

Lá fora ribombavam os *Zé Pereiras*, cordões e mais cordões passavam com as suas estranhas e entontecedoras melopeias.

Na república os estudantes faziam toda sorte de diabruras.

O Gomensoro passeava a sua completa e pouco sugestiva nudez, ostentando a anelada e longa cabeleira do travesso filho de Vênus, enquanto Telles, igualmente *despido de homem pré-histórico* ensaiava uns passos de dança com o Seabrinha vestido de dançarina.

O Castro fantasiado de *pierrot* zabumbava valentemente acompanhado por Telles e pelo Miranda que rufavam os tambores, ambos enfiados em pijamas de xadrez azul e vermelho (*Fon-Fon!*, 1909 *apud* Cunha, 2008).

No Rio de Janeiro de 1909, vemos uma conversa entre amigos sobre o desfile das Grandes Sociedades e são citadas algumas fantasias comuns, como de cupido, homem pré-histórico, pierrot e até mesmo um deles vestido de dançarina. Porém, “Dentre as inúmeras fantasias, a que mais atraía o público era a de diabo, de “máscara horrenda, com lagartos e cascavéis saindo pela boca, olho em bugalho e unhas de gavião” (Cunha, 2008, p.152).

Figura 3 - Fantasias e personagens no carnaval carioca, 1924



Herman Lima (1963) *Apud* Cunha (2008)

Fonte: Disponível em:

<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-08072008-145100/>. Acesso em: 28 ago. 2024.

Como vimos, o Carnaval possui uma descendência de festas religiosas. Bakhtin afirma que “A morte e a ressurreição, a alternância e a renovação constituíram sempre os aspectos marcantes da festa. E são precisamente esses momentos – nas formas concretas das diferentes festas – que criaram o clima típico da festa.” Bakhtin (1965) *apud* Tutui (2018,

p.33). A simples existência do evento sujeita-se ao extremo ao dividir horas de diferença com a quaresma, e se encontram em uma relação de interdependência, já que o próprio sentido do feriado religioso é expurgar o “profano”.

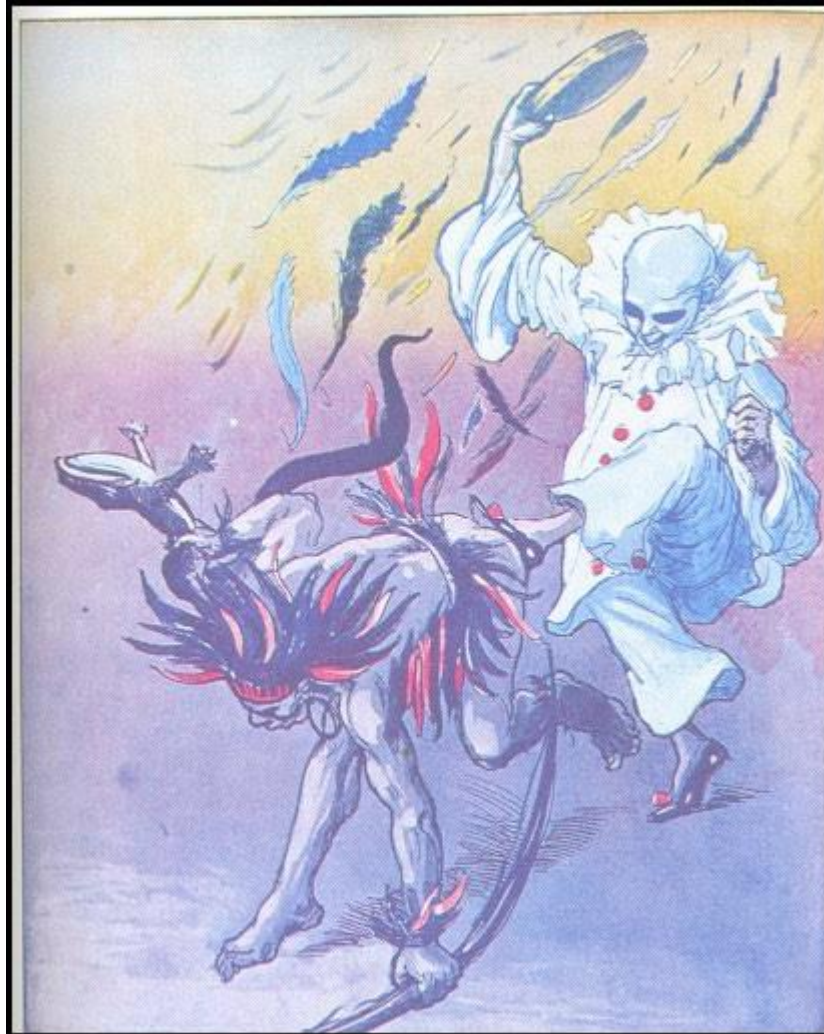
Em um país como o Brasil, onde a religião impacta diretamente o conceito de cultura e identidade nacional, o público se inebria desse extremo. A fantasia de diabinho está “presente desde a segunda metade do século XIX” (Santos, 2020, p.105), e ainda hoje é uma das mais populares nos bloquinhos. Podemos ver como a revista *Fon-Fon!* já fazia seu registro nas ruas em 1911,

Não houve capoeira, moleque de maus bofes, rebotalho de bodegas e cortiços, que se não fantasiasse de diabinho para exercer suas façanhas cruéis. Alguns, no exagero bruto de suas imaginações de bárbaro, complicavam os trajes, adicionavam-lhe outras cores, outros objetos e ornamentos: tais como mantéus, capuzes, tridentes, bastões, etc... [...] As mascaradas passaram a ser horrendamente estúpidas, algumas mediam um metro, metro e pouco de tamanho! E eram adornadas de cobras, lagartos, sapos, corujas. Pesavam tanto que lhe era difícil trazê-las por alguns minutos sobre o rosto, carregavam-nas às costas, ou aos ombros! (*Fon-Fon!*, 1911) *apud* (Santos, 2020).

Em alguns textos antigos como nos contos de Lima Barreto, Poliana dos Santos (2020) ao estudar sobre seu uso afirma que o traje, com chifres e cauda, era uma das fantasias preferidas das classes mais pobres, que saíam pelas ruas brincando com as pessoas e utilizando seu rabo como uma arma. Logo, existia uma certa incorporação dos signos da entidade endiabrada, “O rito atribui o direito de gozar de certa liberdade, de empregar certa familiaridade, o de violar regras habituais da vida em sociedade”. Bakhtin (1965) *Apud* Cunha (2008). No Carnaval do século XIX e XX existia certa teatralidade entre quem brincava de se fantasiar (Cunha,2008), e a figura do diabo em específico “atrapalhava” o meio civilizado de se fazer o Carnaval, “A fantasia mefistofélica não fazia parte do parâmetro civilizatório, tornando-se uma simbologia carnavalesca de oposição à nação projetada” (Santos, 2020, p.107).

Começam então as proibições, “em 1908, o então chefe da polícia da capital federal, o Sr. Alfredo Pinto, proibiu que os carnavalescos se vestissem de indígena” (Cunha, 2008, p.166), buscavam se afastar da imagem do Carnaval “sujo” e popular. Começaram a trazer imagens europeias como inspiração de fantasias, como mostrado na charge abaixo publicada na revista *Careta*, temos um pierrô expulsando um indígena da festa. Com essa ordem se buscava também “modificar os hábitos e vestimentas dos nativos” (Cunha, 2008, p.170).

Figura 4 - Pierrô e a exclusão do indígena



Careta (1909) *Apud* Cunha (2008)

Fonte: Disponível em:

<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-08072008-145100/>. Acesso em: 28 ago. 2024.

As próximas fantasias a serem banidas foram a de diabo e de padre. Como Santos (2020) afirma, era uma fantasia popular comum nas festas das Grandes Sociedades, as associações de perigo com a imagem vieram com a popularização entre os negros,

[...] é a gente pobre e mestiça que está sendo o tempo todo atacada e apontada como perigosa e ameaçadora. Tanto assim que não é somente a fantasia em si que está sendo condenada; os célebres cordões carnavalescos, eminentemente uma manifestação da cultura popular, são pensados sob a mesma perspectiva: a partir de expressões como “foliões da sangueira” e “navalhista” (Santos, 2020, p.107).

Logo mais fantasias que conseguiam ser acessadas por uma parcela mais popular da sociedade começaram a ser mal vistas, como a de morcego, morte ou caveira, de burro e de

pai João. As proibições foram tantas que se instaurou certa monotonia, a chegar um ponto onde as pessoas ansiavam por um diabinho entre tantos dominós. E foi papel da imprensa propor novas fantasias (e claro, onde comprar) que seguissem os ares europeus que a sociedade tanto sonhava, diferenciando os seletos foliões do ‘povo’.

Tal monotonia geraria, nos anos seguintes, uma campanha com o objetivo de inserir modelos novos e elegantes para desfrutar da folia carnavalesca. Assim, fantasias com temas exóticos como “a chuva”, “highlander”, “borboleta” e “toilette estranho”, confeccionadas com tecidos caros, como tule gris, fios de cristal, penas de pavão, crepe chinês, seda, tafetá, chiffon, lantejoulas e rendas passam a ser divulgadas nas páginas destas revistas como uma alternativa à monotonia dos trajes carnavalescos (Cunha, 2008, p. 186).

Uma proibição interessante da década de 1910 é a de ‘travesti’. Era muito comum em charges e crônicas histórias sobre homens que se passavam de mulheres vestidos de dominós, sendo brincadeiras “até mesmo incentivadas, desde que ficassem restritas aos frequentadores dos salões mais seletos da cidade, ou melhor dizendo, desde que os espaços de diversão para classes sociais diferentes fossem distintos e não se mesclasse” (Cunha, 2008, p.286).

Figura 5 - A confusão de identidades no baile



Fon-Fon! (1910) *Apud* Cunha (2008). Fonte: Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-08072008-145100/>. Acesso em: 28 ago. 2024.

Na charge acima vemos um homem que busca uma senhora casada em um baile, que é surpreendido pelo marido da mesma em suas vestes. A brincadeira era usada não só para

causar confusão nos bailes mas para facilitar casos como este de infidelidade. Mas como pontuado pela autora, apenas enquanto a brincadeira se concentrava nas classes mais altas. Sua proibição se deu em 1912, e foi marcada por uma notícia dada pela revista *Careta* onde dois homens argentinos, Luiz Fernandes Blanco e José Alvarez, foram presos por serem “flagrados aproveitando do anonimato das vestes, em atitudes libidinosas entre si” (Cunha, 2008, p.286). Abaixo a fotografia dos dois homens.

Figura 6 -Travestismo e escândalo no carnaval de 1912



Careta (1912) *Apud* Cunha (2008). Fonte: Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-08072008-145100/>. Acesso em: 28 ago. 2024.

Hoje, as discussões sobre gênero evoluíram muito desde a época citada, mas é interessante destacar a relação com a prática, que já é percebida muito antes da criação do bloco Zé-Pereira, nosso objeto de estudo. Atualmente, ainda vemos grupos LGBTQIAP+ sendo atacados pela mesma prática que grupos de homens cis heterossexuais são incentivados. No próximo capítulo, nos aprofundaremos na relação entre gênero e indumentária.

3 O CORPO

O corpo surge como uma superfície em que noções culturais se materializam. Neste capítulo iremos explorar como a moda desempenha um papel crucial na visualização dessas construções, e se tornam agentes e receptores das relações de gênero.

Para isso, com apoio dos textos *Moda e Masculinidade: a relação do “cabra macho” com o vestuário* (Paiva, 2017) e *O herói desmascarado: a imagem do masculino nos editoriais da revista inglesa Arena Homme Plus entre 1995 e 2007* (Queiroz, 2008), contextualizaremos o que é gênero e, a partir disso, utilizaremos a visão da autora Joan Scott (1986), que demonstra o gênero como uma dos pilares das relações de poder. Traçaremos então uma análise da história do gênero com a indumentária, fundamentado em autores como Svendsen (2004) e Vieira-Sena e Castilho (2011) que ilustra o papel da moda na construção social do gênero, e suas interseções ao longo do tempo.

Em um segundo momento, abordamos a construção da masculinidade e seus efeitos na expressão estética desse público. Apoiado por autores como Gadini (2010), Medrado (2008) e Fernandes Filho (2013) analisamos como esse conceito reforça normas heteronormativas e estabelece o “ideal de masculinidade”, que repudia a aproximação ao feminino. O Carnaval, nesse contexto, se estabelece como um espaço simbólico de experimentação, onde é permitido ao homem explorar outras formas de expressão.

3.1 GÊNERO E INDUMENTÁRIA

Mário Antônio Pinto de Queiroz, em “O Herói Desmascarado: a imagem do masculino nos editoriais da revista inglesa ‘Arena Homme Plus’ entre 1995 e 2007”, afirma: “A roupa cobre e protege o corpo, a moda vai além: é manifestação de identidade e nos integra ou nos destaca nos grupos sociais” (Queiroz, 2008, p.15). Analisando a indumentária pela visão de Lipovetsky (1989), como um artefato da cultura, a moda “reflete os hábitos e os costumes da sociedade em questão, atuando como uma espécie de reflexo da cultura” (Vieira-Sena; Castilho, 2011, p. 46). A roupa não possui gênero e não possui orientação sexual, mas expressa ideias e se comunica.

Nesta confrontação de ideias é possível verificar que a linguagem da moda, por se caracterizar como uma linguagem visual, possui uma amplitude de relações que possibilitam que os mais diferentes elementos que compõem uma determinada peça de roupa poderão ser trabalhados assim como uma palavra está para a linguagem verbal (Reinke 2017, p.80).

Em “Quando as roupas falam: debate sobre a moda como uma forma de linguagem” de Carlos Augusto Reinke (2017), o autor faz uma revisão bibliográfica, com a visão de diversos autores sobre o assunto moda e linguagem. Ele apresenta então a visão do filósofo Charles Sanders Peirce sobre a semiótica, o autor apresenta o conceito de signo, “é aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém (PEIRCE, 2010, p.46), e o reconhecimento do signo pelo sujeito ocorre por meio de uma relação entre o representante, o signo em si; o objeto, aquilo que o signo representa; e o interpretante, o significado construído pelo sujeito a partir do signo” (Reinke, 2017, p.81). Logo, as roupas possuem capacidade de se comunicar com o usuário, moldado pelo mesmo, e com o interpretante, que irá idear dentro de seu contexto e universo.

Porém, a qualidade sónica é capaz de ir apenas à interpretação do que se vê, do material, cor, modelagem, tudo que é tangível. O que se alinha com significados sociológicos, psicológicos e culturais “que irão construir uma aura interpretativa para a moda e que irá caracterizar esta lógica como uma forma de linguagem” (Reinke, 2017, p.82). O corpo, então, seria o meio dessa comunicação.

Quando falamos de corpo, somos levados a pensar de forma fisiológica, sobre órgãos, sistemas e membros, porém aqui vemos o corpo como uma construção social, por uma percepção sociológica. Segundo Souza (2008, p.6) *apud* Fernandes Filho (2013, p.5) o corpo é “um construto cultural especialmente rico em simbologia [...] emerge como um dos principais instrumentos a serviço do homem na produção de sentidos”.

As primeiras teorias de gênero surgiram durante a década de 1960, com força dos movimentos feministas (Paiva, 2017). O termo aparece entre as feministas estadunidenses que acreditavam que este criaria um estudo que não focasse apenas no feminino, mas na intersecção entre este e o masculino, “a palavra indicava uma rejeição ao determinismo biológico implícito no uso de termos como ‘sexo’ ou ‘diferença sexual’” (Scott, 1986, p.3).

Eu acho que deveríamos nos interessar pela história tanto dos homens quanto das mulheres, e que não deveríamos trabalhar unicamente sobre o sexo oprimido, do mesmo jeito que um historiador das classes não pode fixar seu olhar unicamente

sobre os camponeses. Nosso objetivo é entender a importância dos sexos dos grupos de gênero no passado histórico. Nosso objetivo é descobrir a amplitude dos papéis sexuais e do simbolismo sexual nas várias sociedades e épocas, achar qual o seu sentido e como funcionavam para manter a ordem social e para mudá-la (Nathalie Davis, 1975) *apud* (Scott, 1986, p.3).

Gayle Rubin (1975), foi a primeira a criar uma formulação teórica que mais tarde se tornaria o conceito de gênero, em seu texto *Tráfico de Mulheres*. Ela sugere então que “o masculino e o feminino não são características inerentes, mas construções subjetivas de cada uma das espécies humanas” (Siqueira, 2008, p.113), influenciando assim muitos estudos que viriam depois dela. Em seu texto, Rubin analisa a organização social do parentesco como um sistema que regula a sexualidade e as relações de gênero, configurando as mulheres como objeto de troca entre homens por meio de casamento, alianças e heranças.

A autora Joan Scott (1986) foi uma das críticas à teoria de Rubin. Para ela, o gênero não se limita ao sistema de parentesco como afirmado por Rubin, ela defende uma visão que inclua também a disparidade no mercado de trabalho, na educação e na política, trabalhando na sua noção de gênero como uma forma de poder.

Scott divide sua definição de gênero em duas partes, sendo uma dependente da outra para criação do significado, “o gênero é um elemento constitutivo de relações sociais baseado nas diferenças percebidas entre os sexos, e o gênero é uma forma primeira de significar as relações de poder” (Scott, 1986, p.21). Essas duas concepções moldam como a sociedade se relaciona com o gênero, e se apoiam em alguns pilares como símbolos culturais, que representam a masculinidade e feminilidade por meio de mitos, imagem e religião; normas e conceitos, que é como a sociedade interpreta esses símbolos, sustentados por política e religião; e estruturas institucionais, que moldam, legitimam e reproduzem essas normas (Scott, 1986).

Quando fala sobre poder, a autora afirma que “o gênero é um campo primeiro no interior do qual, ou por meio do qual, o poder é articulado” (Scott, 1995, p. 88) *Apud* (Medrado, 2008, p.820), ela propõe que analisemos o poder na noção de Michel Foucault, autor que traz contribuições significativas para entender os mecanismos pelos quais as sociedades exercem controle e governam os corpos e as subjetividades. É importante ressaltar que aqui poder não é somente algo institucional, como afirma Medrado,

poder são quaisquer relações humanas – institucionais, econômicas, amorosas, interações verbais. São relações tão diversas quanto possíveis, que podemos encontrar em diferentes situações e contextos, sob diferentes e (mais ou menos) complexas formas (Medrado, 2008, p.822).

Foucault destaca o papel dos dispositivos na construção das dinâmicas de poder, um conjunto de elementos interligados, seja discursos, instituições, práticas sociais, leis, normas ou ciência, enfatizando ainda a não obrigatoriedade da explicitude desses dispositivos, mas como algo implícito na construção social, operando diretamente no corpo, influenciando gestos, atitudes e práticas cotidianas, de forma que os indivíduos internalizam as normas e tornam-se sujeitos do poder. E uma grande parte na constituição desse poder é a liberdade e a resistência (Medrado, 2008).

Portanto, o debate sobre as relações de poder que inscrevem masculinidades e feminilidades em nossa cultura é fundamental. Como destaca Miguel Vale de Almeida (1996), masculinidade e feminilidade são metáforas de poder e de capacidade de ação que orientam valores e práticas sociais de homens e mulheres (Medrado, 2008, p.822).

Sally Alexander (1984, p.135) *apud* Joan Scott (1986, p.17) em *Women, Class and Sexual Difference* afirma que:

antagonismo entre os sexos é um aspecto inevitável da aquisição da identidade sexual... Se o antagonismo é sempre latente, é possível que a história não possa oferecer uma solução, mas unicamente a reformulação e reorganização permanente da simbolização da diferença e da divisão sexual do trabalho.

Essa formulação contribuiu para o conceito de binaridade masculino-feminina como uma condição inerente humana, o que torna a construção visual dos gêneros intrínseca na sociedade vigente e tem como consequência a visualidade monótona entre os gêneros (Scott, 1986). A moda não era sinônimo do universo feminino como hoje é tão associada, na história da indumentária, antigamente a extravagância era utilizada como um simbolismo da classe social do indivíduo (Paiva, 2017).

Inicialmente, representava principalmente o poder masculino e com o Rei Sol, Luís XIV da França, a moda masculina atingiu seu ápice em relação a luxo e exageros. Eram utilizados “salto alto, bordados, rendas, maquiagem e perucas” (Paiva, 2017, p. 30), e não

havia distinção entre os materiais utilizados para as roupas masculinas e femininas. Com a Revolução Francesa, a população queria se livrar de todos os símbolos do Antigo Regime, para a moda feminina, foi simbolizada pelo abandono dos espartilhos. Já para a moda masculina, passaram a adotar as calças compridas, popularizada pela expressão *sans culotte*, que antes representava a falta monetária das classes mais baixas que não poderiam comprar o *culotte*, uma peça popular entre a aristocracia da época (Svendsen, 2004). Logo, “a austeridade, traduzida pela simplicidade e praticidade do estilo das roupas aristocráticas inglesas virou referência para o vestuário masculino” (Vieira-Sena; Castilho, 2011, p.47).

Queiroz (2008, p.49) aponta: “Para Baudelaire esse luto obrigatório dos trajes masculinos se refere à Revolução Francesa: e o fim do luxo na corte imposto pela guilhotina: ‘A democracia matou uma preciosa individualidade’”. Baudelaire era um dândi, um homem burguês que se destacava pelas roupas que usava, pelo seu material, corte, escolha de cores, e principalmente pela forma que se portava na sociedade.

George Brummel foi o primeiro associado ao dandismo, possuía uma relação próxima ao príncipe de Gales, o futuro rei George IV, e atuava como um *personal stylist* do mesmo. Foi associado ao arquétipo do estilo inglês de se vestir, “o que ficou de Brummell foi a distinção como elegância, sua inspiração fez que no final do século XIX o homem evitasse qualquer tipo de adorno, sendo o corte e a alfaiataria símbolos de distinção” (Queiroz, 2008, p.50). Muito contrário a Baudelaire, francês do Segundo Império, que era visto como um transgressor, e as roupas, perfumes e filosofia representavam as formas de desafiar a massa.

Oscar Wilde foi um dândi que surge com um tom de crítica: “Talvez uma das coisas mais difíceis de se encontrar é uma roupa alegre para o homem” Oscar Wilde *Apud* (Queiroz, 2008, p.50), e ganha notoriedade. Sua excentricidade chamou a atenção, não apenas pelas roupas, mas por ser um homem homossexual, que chegou a ser preso por “sodomia”. Os dândis eram, mesmo diferentes entre si, formadores de opinião, e Brummel, Baudelaire e Wilde, influenciaram a moda masculina.

No século XIX, os burgueses associaram a moda com a futilidade e desperdício, os homens se afastaram dessas questões e ela foi assim categorizada como uma característica feminina. É aí que o contraste visual fica mais evidente, Paiva (2017, p. 31) pontua que, “as primeiras diferenciações nas cores do vestuário masculino/feminino começam a surgir durante o século XIX, onde tons escuros e neutros eram utilizados pelos homens, enquanto os tons claros eram reservados às mulheres”, mas além disso, a mudança de volume, tecidos

e principalmente ornamentos foi uma característica forte do binarismo da moda da época (Vieira-Sena; Castilho, 2011).

O terno, quando passa da classe média e se populariza entre a classe alta, revoluciona a moda masculina do século XIX, fazendo com que ela saltasse para a era moderna. Porém, é uma peça que não sofreu grandes alterações em dois séculos de uso, fazendo com que a moda masculina não evoluísse da mesma forma que a feminina. Anteriormente, a moda masculina se apropriou da feminina com mais frequência, mas no século XX isso se inverte. (Svendsen, 2004)

Com a chegada do novo século, a moda feminina começa a alcançar a modernidade, como a masculina havia feito 100 anos antes. Diana Crane (2006) em *A moda e seu papel social: classe, gênero e identidade das roupas*, aborda a conquista da moda feminina a partir do uso da calça, o maior símbolo masculino. Já no século XIX, começaram a tentar introduzir as calças no guarda-roupa feminino, as primeiras foram as feministas estadunidenses que usavam as *bloomers*, feitas pela estilista Amelia Bloomer por volta de 1850, porém logo as abandonaram. O que ajudou na sua popularização foi a invenção da bicicleta, que justificava seu uso pela dificuldade de pedalar. Em 1920 e 1930, já era mais comum seu uso nas áreas de esporte feminino, tendo seu ápice em 1965, com o smoking feminino de Yves Saint Laurent (Svendsen, 2004).

A moda masculina teve mudanças constantes ao passar das décadas, mas muito sutis, diferente da feminina, seus ciclos duravam mais tempo, com mudanças mais expressivas em acessórios, corte e cor. Com a chegada do pós-guerra, nos anos 1950, o homem começa a se relacionar de forma mais expressiva com a moda, mas na década de 1960 conseguimos identificar o começo de uma moda masculina, com a troca dos ternos por suéteres de gola rolê por exemplo (Svendsen, 2004).

Após a adoção das calças pelas mulheres, a linha entre moda masculina e feminina se tornou mais tênue, porém inclinando-se mais para o lado masculino. Jean Paul Gaultier foi um dos estilistas que tentou introduzir a saia masculina, que até hoje não é bem difundida entre os homens (Svendsen, 2004). Como pontua Paiva (2017), o sexo e a moda possuem uma relação direta com a moralidade e a moda, e na história da indumentária, podemos encontrar períodos de aproximação e distanciamento dos gêneros. Como nos anos 70, no qual o rock foi o fio transmissor “de um universo imagético carregado de rebeldia” (Queiroz, 2008, p.77), onde tivemos artistas como Mick Jagger e David Bowie, que foram

transgressores da época, ao misturar sua imagem masculina com elementos relacionados ao mundo feminino, e eram considerados ícones da época.

Vieira-Sena e Castilho (2011, p.51) citam Foucault (2003) que afirma que “o discurso só existe por que se torna prática”, ou seja, as ideias são reforçadas por serem vivenciadas e reproduzidas no dia a dia. Logo, o binarismo presente hoje não é algo inerente à natureza humana, mas sim imagens construídas cultural e historicamente, difundidas e transformadas pela sociedade. As fronteiras entre os gêneros estão sendo questionadas e reinterpretadas, refletindo mudanças na forma como compreendemos essas identidades.

3.2 MASCULINIDADES

Com os estudos feministas sobre gênero dos anos 1960, o estudo da masculinidade como objeto de estudo só foi ganhar notoriedade no final da década de 1980, “a partir de trabalhos produzidos de maneira ainda pouco sistemática, com concentração em autores específicos e sem necessariamente se desdobrarem em uma discussão teórica, epistemológica, política e ética ampla e consistente sobre o tema” (Medrado, 2008, p.809). Gênero era uma noção que dizia respeito apenas a estudos sobre a mulher, Barbieri (1992) *apud* Medrado (2008) defende que é necessário estudar de forma mais aprofundada as relações de mulher-homem, mulher-mulher e homem-homem para conseguir uma visão mais ampla do tópico.

Os primeiros trabalhos vieram com o livro *The Gang* (Thrasher, 1927) e a obra *Street Corner Society* (White, 1943) que tratavam sobre jovens, não necessariamente a masculinidade, porém começam a disseminar na Europa a preocupação em “despertar nos homens a consciência das prescrições sociais impostas ao universo masculino e as malélicas consequências sociais e psicológicas destes tipos de práticas sociais” (Fernandes Filho, 2013, p.4). Com o passar do tempo, masculinidade passou a ser masculinidades, por encontrarmos mais de um tipo que se envolvem simultaneamente no social, que se modificam em cada cultura e época (Fernandes Filho, 2013).

Sobre a construção social da masculinidade temos Oliveira (2004) *apud* Fernandes Filho (2013), que utiliza de George Mosse e Norbert Elias para construir sua teoria desse processo, que é fortemente influenciado, seja de forma direta ou indireta, pelas instituições na formação do “ideal de masculinidade”.

esse mesmo ideal de masculinidade, estudado a partir da época medieval, estaria associado a comportamentos de cunho moral, como: lealdade, probidade, correção, coragem e perseverança, que se transformaram em comportamentos despojados de um caráter de violência ostensiva (Fernandes Filho, 2013, p.7).

O autor ainda cita a influência da religião e da ciência como força motriz nesse controle sobre a sexualidade, pois legitimam a superioridade masculina, deixando claro a separação entre homem (subjugador) e mulher (submissa). Reforçando por meio de rituais, como a circuncisão e a inserção em esportes, um simbolismo de práticas que fortalecem sua noção de sexo, como a própria violência, que é repassada e repetida de homem para homem, “os comportamentos ‘naturalizados’ como masculinos pressupõem uma necessidade de aprendê-los e repeti-los, haja, vista, serem carregados de signos da masculinidade” (Fernandes Filho, 2013, p.11). Ou seja, o corpo sendo carregado de significações, reforça o ideal almejado, que nunca pode ser alcançado.

Durante o século XX, principalmente durante a primeira metade, marcada por guerras, o homem precisou manter o papel de herói, “mantenedor da família, repleto de preocupações relacionadas ao universo dos negócios, em que a política e a economia do estado eram relevantes porque mexiam no seu bolso” (Queiroz, 2008, p.52). Esse homem, não teve tempo para se preocupar com questões estéticas e, como afirma Queiroz (2008), “temas sentimentais”.

E assim, como apontado no item 3.1, no século XX a visualidade do homem se torna mais austera, “é o que Dario Caldas (1997) chama de o modelo de Homem herdado da sociedade patriarcal, também conhecida como burguesa clássica” (Vieira-Sena; Castilho, 2011, p.49), o homem se monta como um provedor, forte, no papel de liderança social. E, quando se trata de moda, entendemos como “um sistema que constitui subjetividades a partir das relações de aparência” (Vieira-Sena; Castilho, 2011, p.46), mas que necessita da interação do outro com sua visualidade para construir significado no contexto cultural inserido, sendo assim reproduzido de homem-homem.

Porém, a masculinidade não é algo imutável, é um objeto em constante transformação perante o local e tempo. Nos anos 2000, com a globalização e facilitação de acesso à informação, o consumo se tornou um dos pilares da sociedade, e com ele a individualização, surgindo assim novas formas de masculinidade, como o metrossexual e o

uberssexual, termos famosos da década que fazem referência ao homem moderno, que é vaidoso, gosta de investir na sua figura e é heterossexual (Vieira-Sena; Castilho, 2011). Queiroz (2008) ressalta a importância de repensar esses termos reducionistas, e procurar utilizar uma maneira mais ampla de abordar os papéis masculinos.

Giannino Malossi (2000) *apud* Vieira-Sena, Castilho (2011) sugere que uma das razões para a representação do “homem de verdade”, o modelo ideal de masculinidade, entrar em declínio é a influência da evolução de consumo de moda e da comunicação. As relações são mediadas por objetos e imagens que carregam símbolos, que representam identidades, estilos de vida e, neste caso, a representação imagética da masculinidade, existindo uma liberdade na contemporaneidade sobre a construção de identidade entre homens e mulheres e permitindo uma fluidez entre os símbolos. Ainda assim, existem normas culturais e de comportamento que impedem que o homem se aproprie de visualidades ligadas ao universo feminino (Hollander, 1996) *apud* (Paiva, 2017).

As transformações sociais e econômicas do século XIX colocaram a discussão sobre a sexualidade em destaque no ocidente, “no final desse período, foi percebido que muitos discursos do que era permissível ou não, foram constituídos essencialmente por uma sociedade de classe média e alta, branca e heteronormativa” (Paiva, 2017, p.18). Nesse contexto, a homossexualidade era vista como um crime de sodomia, viviam a margem da sociedade, considerados outra espécie. É instaurada então a dicotomia homossexualidade/heterossexualidade, onde o primeiro é considerado subordinado, e o segundo como primordial. É estabelecido o que Foucault (1988) *apud* Paiva (2017) chama de sexualidades periféricas, onde a heterossexualidade se molda como algo a ser seguido e se torna, portanto, um antagonismo permeado até hoje.

Surge assim o termo heterossexualidade compulsória, referido na década de 1980 por Adrienne Rich, que segundo Miskolci (2015) *apud* Paiva (2017) diz respeito a “determinação de um modelo comportamental nas relações - sexuais e amorosas - com pessoas do sexo oposto como ideal e ‘normal’” (Paiva, 2017, p.19), assumindo como algo inato e não opcional assim como são vistas as outras sexualidades.

Na mesma década os estudos sobre a Teoria Queer, influenciada por autores como Michel Foucault e Judith Butler, ganham destaque, contestando esses padrões impostos. O que Louro (2009) *apud* Queiroz (2008) ressalta que causa problemas como a homofobia, “já que um dos processos da masculinização é o distanciamento máximo em assemelhar-se com

o gênero feminino, assim como as práticas atribuídas a ele” (Paiva, 2017, p.21). Essa relação da masculinidade com mulheres e homossexuais demonstram a fragilidade dessa construção, que é afetada pela insegurança de transparecer qualquer característica relacionada ao universo feminino, e isso é transparecido na relação do homem com a moda, “percebemos que por trás de tanta resistência à cor, aos detalhes, as mudanças na forma ou no volume, está um homem imensamente inseguro” (Queiroz, 2008, p.21).

Sant’anna (2007) *apud* Sant’anna; Riffel (2015) entende aparência como o meio que dá significado a mensagem que comunica, assim, a relação entre os sujeitos é marcada pela estética, e o corpo se torna um espaço de teatralização. O sujeito constrói sua autoimagem, e reflete como se entende e como deseja ser percebido

A aparência é a base para transmissão do ideal masculino, por isso a moda ocupa um papel essencial para abrir uma fissura nessa construção, “a possibilidade de parecermos ‘outro’ nos aproxima da moda, que seria essa criação de personagens relacionados a um contexto do tempo e de todas as faces que esse recorte impõe” (Queiroz, 2008, p.46). Queiroz (2008) traz o exemplo de Marcel Duchamp, artista importante para os movimentos surrealista e dadaísta, que foi fotografado por Man Ray como “Rose Sélavy”, uma persona transvestida do artista, e ele conta a Cabane

Desejava, com efeito, trocar de identidade e a primeira idéia que me veio foi a de adotar um nome judeu. Eu era católico e já seria uma mudança passar de uma religião a outra! Não encontrei um nome judeu que me agradasse, ou que me tentasse, e, de repente, tive uma idéia: por que não trocar de sexo? É muito mais simples! (Cabane *apud* Jallageas 2003:92) (Queiroz, 2008, p. 46).

Figura 7 - Marcel Duchamp como Rose Sélavy



Man Ray (1922)

Fonte: Disponível em:

<https://artsandculture.google.com/asset/marcel-duchamp-as-rose-s%C3%A9lavy-man-ray/ewERmCsLYcoFdw?hl=pt-br> Acesso em: 20 nov. 2024.

Para o homem, se tornar uma mulher abre mais portas para a experimentação, o ato de se transvestir aqui é função indispensável da indumentária. A roupa permite sua transformação, por estar carregada de simbologia, visto que “símbolos são centrais para toda a conformação de identidade, quer se trate de um crucifixo, um piercing ou um traje nacional. Esses símbolos têm de significar e ajudar a dizer alguma coisa sobre a pessoa que os usa” (Svendsen, 2004, p.70).

Para Figueroa-Perea (2003) *apud* Medrado (2008), é preciso que haja um cuidado para não ter um olhar unidirecional, considerando que a relação do homem com a masculinidade é complexa e é preciso investigar as individualidades de como esses sujeitos, detentores do poder, lidam com o mesmo, “e, mais além, se a conscientização desses

homens, ou sua responsabilização sobre esse processo, é capaz de ressignificar seu posicionamento nas relações de poder” (Medrado, 2008, p.831). De fato, o ideal imposto é impossível de ser alcançado, “a cobrança quanto à virilidade leva o homem a muitos caminhos, em que este se refugia em fantasias” (Queiroz, 2008, p.12), o que pode nos levar ao nosso objeto de estudo, como se o ato de se transvestir no Carnaval fosse uma forma de escapatória das amarras da masculinidade.

4 MASCULINIDADE E CARNAVAL

Neste capítulo com apoio do texto Carnaval e Carnavalização: algumas considerações sobre ritos e identidades de Bruno Brulon Soares (2011) abordaremos a visão de ritual de alguns autores como Marc Augé (1989) e Victor Turner (2004), aliado às obras de Roberto da Matta (1973; 1997). Relacionando ritual ao fenômeno do carnaval com os blocos transvestidos.

Em seguida, exploraremos nosso objeto de estudo, o Bloco Zé Pereira da cidade de Jaraguá/GO, contextualizando o histórico da cidade e da festa. Nesse momento conseguimos analisar por meio dos conceitos apresentados a visualidade construída pelos homens participantes deste bloco.

4.1 RITUAL

Roberto da Matta (1997) afirma que “[...] não há uma situação definida por um grupo como extraordinária ou especial que não esteja embebida em certo tipo de consciência de um evento, uma categoria, uma relação; numa palavra, de ritualização.” (Da Matta, 1997, p.83). Ritual, pela visão de Victor Turner (2004) *apud* Soares (2011), pode ser entendido como um comportamento formal, que acontece em momentos fora da rotina diária, e que pode ou não envolver uma crença em algo sobrenatural, mas que ocupa um papel importante como um fator de ação social dentro de uma comunidade. Já para Gluckman (1967) *apud* Soares (2011), se trata de uma forma de representar o universo social de maneira condensada, contribuindo para a compreensão da sociedade como um todo.

Soares (2011) apresenta a visão de diversos autores sobre ritos, e em específico a visão de Marc Augé (1989), um antropólogo e sociólogo francês, que afirma que os rituais desempenham um papel fundamental na construção das identidades individuais e coletivas. O autor trata o ritual como um dispositivo simbólico que permite aos indivíduos estabelecerem modos de relação com o outro e a sociedade, e assim formar identidades.

Para Augé, se através dos ritos as pessoas afirmam “quem são”, a identidade não é algo fixo, e sim relativo, por se definir em relação a algo, como etnia, nação ou religião. Logo, a identidade está sempre conectada a um contexto social, cultural ou histórico, e são dependentes da aceitação e reconhecimento de grupos. O rito se torna um dispositivo essencial, e sua ausência o torna mais necessário.

A festa é um objeto de estudo constante na perspectiva de ritual brasileiro e pode ser considerada como tal por possuir certas características,

Entre elas é possível ressaltar as rupturas da ordem temporal e espacial que separam o carnaval da vida cotidiana; a ordem sequencial determinada que dá forma às suas ações; a existência de uma linguagem específica compartilhada pelos participantes; enfim, as referências determinadas que geram “universos de reconhecimento” (La Pradelle, 1990, p. 402-403 apud Augé, 1997, p. 115) e criam uma forma de identidade momentânea (Soares, 2011, p.132).

Segundo Leopoldi (1978) *apud* Soares (2011) o Carnaval se trata de um momento *sui generis*, ou seja, algo único e singular, onde as normas sociais são temporariamente suspensas e permite uma aproximação entre as pessoas, independente das divisões sociais, o que contribui para a construção de falsa união e liberdade.

O carnaval, de forma ampla, funciona no sentido de evocar um mundo subjacente, reconstruído e imaginado sob a vida cotidiana que, ao dar espaço para que aflorem identidades diversas, almeja evocar simbolicamente uma identidade mais ampla (Soares, 2011, p.130).

No sentido antropológico, é neste momento de abandono de regras, que o evento se torna um período de análise do cotidiano brasileiro, “ao romper com o *continuum* da vida diária, em vez de gerar um estado de unidade e homogeneização, o carnaval torna evidentes as próprias diferenciações internas à nossa sociedade, ressaltando-as” (Soares, 2011, p.131), ao se afastar da sua estrutura cotidiana conseguimos analisar o que de fato são estas estruturas. Ao comemorar no Carnaval a falta de estruturas, estamos a confirmando e

fortalecendo, e, ao final do processo ritualístico, iremos retornar para ela, sendo nisso que reside o poder da festa, “o que se passa é uma celebração das próprias possibilidades da estrutura que serve para justificar a estrutura em si mesma, demonstrando como esta não se sustentaria se certas liberdades fossem instauradas” (Soares, 2011, p.134).

Para se vender como um país igualitário e unido, o Brasil necessita dessa ruptura de momentos de abandono das estruturas, e estabelece formatos de carnavalização no seu dia a dia para conseguir prover essa euforia a sua população e manter a estrutura estável. Como por exemplo, os carnavais fora de época, as micaretas, como em toda partida de futebol se torna uma celebração ao esporte, as festas religiosas e principalmente as paradas LGBTQIAP+,

Tudo se passa como se para se atravessar o ano em um dado estado de normalidade, de acordo com a estrutura, seja preciso passar por alguns instantes de liberdade da própria estrutura; é necessário desafiá-la para que esta readquira a sua força momentaneamente suplantada (Soares, 2011, p.131).

O Carnaval rompe com o dia a dia por meio da sua ocupação, Da Matta (1997) ressalta a importância da rua na festa, “o universo espacial próprio do carnaval são as praças, as avenidas e, sobretudo, o ‘centro da cidade’ que, no período ritual, deixa de ser o local desumano das decisões impessoais para se tornar o ponto de encontro da população” (Da Matta, 1997, p.56). Seja na rua ou em locais fechados, a festa cria seu próprio espaço social, com suas normas e lógica, ressignificando seu sentido usual e alterando também a noção de temporalidade no ritual, seja no trabalho ou compromissos usuais, o feriado nacional para a vida por alguns dias.

O caminho do carnaval é altamente ritualizado porque é abertamente consciente de si mesmo. Nele, não importa muito aonde se quer chegar e o modo como se chega, mas simplesmente caminhar sem rumo e sem direção, gozando intensamente o ato de andar, ocupando as ruas do centro comercial da cidade, local das leis impessoais e desumanas do trânsito do mundo diário (Da Matta, 1997, p.114).

Para o autor, o ritual não reflete a realidade como um todo, mas destaca certos componentes, dando novos sentidos a elementos do cotidiano, assim, permitindo uma reflexão mais profunda sobre, é permitido adentrar no mundo da fantasia em que pobres se

vestem de ricos e homens se vistam de mulheres. A roupa aqui possui uma função importante no rito, pois

as fantasias carnavalescas criam um campo social de encontro, de mediação e de polissemia social, pois não obstante as diferenças e incompatibilidades desses papéis representados graficamente pelas vestes, todos estão aqui para “brincar”. E brincar significa literalmente “colocar brincos”, isto é, unir-se, suspender as fronteiras que individualizam e compartimentalizam grupos, categorias e pessoas (Da Matta, 2011, pg. 62).

O ato de se vestir aqui evidencia como fantasias estão presentes no dia a dia, na montagem de uma pessoa que se encaixa nas normas rotineiras, mas, nesse caso, sendo totalmente orientado pela festa (Da Matta, 1973) *apud* (Soares, 2011). A força mor do evento é a liberdade e isso se reflete nas roupas utilizadas para festejar, além disso, ela passa a ser regida pela liberdade, o que se transmite na indumentária, que possui uma função mais rudimentar, logo, “os corpos passam a ser mais importantes que as vestimentas” (Soares, 2011, p.133). Essa valorização do corpo, é percebida por Van Gennep (1960) *apud* Soares (2011) como uma forma de ocultar a sociedade no ritual, como se a alteração da visualidade usual a unisse com o grupo por abandonar a individualidade.

Van Gennep (1960) *apud* Soares (2011) ao estudar ritos de passagem apresenta três fases para ser realizado: o de separação, onde o indivíduo é retirado da sua posição social atual; liminaridade, um estado de transição; e a reintegração, onde o indivíduo retorna transformado. Victor Turner (1982) *apud* Soares (2011) trabalha esses conceitos aplicados a performances culturais, como o Carnaval, onde, nessa liminaridade, as pessoas estão inseridas em um espaço simbólico de liberdade e experimentação, “Como propriedade inerente aos mais diversos gêneros da performance cultural, a liminaridade é a força que engendra o carnaval, e que nele possibilita a criação de mundos sobrepostos e o aparecimento de identidades subversivas” (Soares, 2011, p.143).

Assim, a festa, ao se apoiar na existência da estrutura, existe na liminaridade, permitindo que seus foliões ao participar se tornem auto conscientes da sua posição social mas sejam capazes de brincar, “os dois planos ou ‘modelos’ de realidade social que se estabelecem não estão desligados um do outro. Ao contrário, se correspondem e são gerados a partir dos diálogos gerados entre si. Um sustenta o outro reciprocamente” (Soares, 2011, p.138).

O período revela que as identidades do próprio dia a dia são liminares, “estão entre aquilo que se permite socialmente ser e o que poderiam ser em uma outra realidade ou estado” (Soares, 2011, p.142). Na festa, ao ressaltar as performances culturais identitárias, ele permite que seus participantes retirem as máscaras da encenação diária

A identidade do eu é produto performativo e nunca está acabada em si mesma. Ao dar vida a figuras inacabadas da realidade, veladas pela sociedade em sua sombra, o carnaval, como ruptura, deixa cair os véus e encena reflexivamente o próprio espetáculo das identidades (Soares, 2011, p.145).

Se o Carnaval revela que as identidades são performadas, as figuras liminares de gênero agem como crítica à estrutura social criada. Judith Butler (2003) em sua teoria da performance de gênero, argumenta que o gênero é algo produzido e regulado por práticas sociais e culturais,

Butler questiona, por exemplo, se seria o drag uma imitação de gênero, ou se dramatiza os gestos significantes mediante os quais o gênero se estabelece (ibidem, p. 8). Em outras palavras, ser mulher constituiria “fato natural” ou uma performance cultural? O gênero, nesta concepção, não é um substantivo, tampouco é um conjunto de atributos flutuantes, pois, como chama a atenção Butler, seu efeito substantivo é performativamente produzido e imposto pelas práticas reguladoras da coerência do gênero. O que a autora quer dizer é que não há identidade por detrás da identidade. E é esta também a lição que ensina o carnaval (Soares, 2011, p.145).

Logo, sendo todas as culturas e identidades liminares, ou seja, cabíveis de mudança, o Carnaval possui, assim, força para agir como transformador social e identitário (Handler, 1994) *apud* (Soares, 2011), e abre espaço para a experimentação. Portanto, para que os participantes da festa se tornem um, ainda que temporariamente, é preciso que cada indivíduo abandone os sistemas morais que o regem e se permita entrar neste estado de liberdade simbólico.

4.2 BLOCOS DE TRANSVESTIDOS E ZÉ PEREIRA

Jaraguá, Goiás, surge como Arraial do Córrego de Jaraguá, sendo mais uma das cidades que nasceu com a exploração do ouro no século XVIII, pertencia ao Julgado de Meia Ponte, hoje conhecido como a cidade Pirenópolis, onde foi chamada Vila de Jaraguá

(Pedroso, 2008). “Em 25 de julho de 1882 eleva-se à categoria de cidade através da resolução 666, emancipando-se de Meia Ponte (Pirenópolis), passando a chamar Jaraguá” Pinto (2014-2015) *Apud* Belo (2021, p.10).

Figura 8 - Mapa de Jaraguá



Por Raphael Lorenzeto de Abreu - Image:Goiás MesoMicroMunicip.svg, own work, CC BY 2.5, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=1154653> Acesso: 20 nov. 2024

Possui uma área de 1.848,947km² e uma população de 45.223 pessoas (IBGE 2022), e hoje é um dos principais pólos de confecção do Centro-Oeste. Nos anos 1970 uma pequena empresa criou uma confecção que gerou empregos para região, e com o tamanho do sucesso muitos moradores começaram a montar seus próprios empreendimentos, fortalecendo a indústria na região (Belo, 2021).

Além disso, Jaraguá é uma cidade conhecida pelos patrimônios culturais, sendo um deles o Carnaval. A festa começa na sexta-feira, com o bloco da terceira idade, e na tarde do dia seguinte ocorre o desfile do Zé Pereira, em que os homens se vestem de mulher e vice-versa. Já no domingo de manhã, acontece o Rally Boia, em que os competidores percorrem os 8 km do Rio das Almas de boia (Belo, 2021).

Como de costume, o Carnaval é encerrado na terça-feira e tem início a quaresma. Esse período abriga mais uma festa típica da cidade na Semana Santa, a encenação da Paixão

e Ressurreição de Cristo, presente em Jaraguá, Cidade de Goiás, Pirenópolis e outras cidades da região. Começa na “sexta-feira santa com a Morte de Jesus e depois conta com a procissão nas ruas com o canto da Verônica e termina no domingo de páscoa com a Ressurreição, como é em Jaraguá todos os anos na porta da Igreja do Rosário” (Belo, 2021, p. 12).

49 dias após o domingo de Páscoa começa a festa do Divino Espírito Santo, na Igreja Matriz da cidade, onde a população frequenta a barraca da festa após a novena, sendo possível comprar comidas, bebidas e participar de leilões. No penúltimo e último dia da festa acontece a Cavalhada, na qual é encenada uma batalha entre os mouros e os cristãos. No sábado, a população se une à representação para a entrada da Rainha, “a organização conta com desfiles de escolas, casa da cultura, paróquias, enfim, possui vários membros envolvidos tendo sua importância para a comunidade local” (Belo, 2021, p.13).

As tradições da cidade de Jaraguá bebem da influência do catolicismo da cidade, existe ainda a Folia do Divino, de dezembro a janeiro, para comemorar a visita dos Reis Magos ao nascido menino Jesus. Essas festividades tradicionais vêm sempre acompanhadas de cantoria e união popular,

O Campo das Cavalhadas, a uma semana do evento, ainda não apresenta a estrutura montada de arquibancadas e camarotes. Porém, havia na ocasião cavaleiros ensaiando para as apresentações. Ao sair dele, percebi a existência de uma boate e da preparação de um estacionamento para a realização de uma festa de música eletrônica (Salomão, 2013, p.30) *Apud* (Belo, 2021, p.14).

O autor Mircea Eliade em *O Sagrado e o Profano* afirma que, “o limiar é ao mesmo tempo o limite, a baliza, a fronteira que distinguem e opõem dois mundos – e o lugar paradoxal onde esses dois mundos se comunicam, onde se pode efetuar a passagem do mundo profano para o mundo sagrado” (Eliade, 1992, p.19). Essas festas, ao celebrarem o religioso, encontram formas de exteriorizar o que buscam expurgar, se encontrando em um caminho limiar que “pode ser percebido como uma mediação entre mundos que são artificialmente separados pela estrutura e suas múltiplas segmentações” (Soares, 2011, p.139). Como Da Matta (1997, p.54) afirma, “o tempo do Carnaval é marcado pelo relacionamento entre Deus e os homens”, ou seja, essas festas tão opostas se tornam interdependentes, considerando que para o sagrado existir, é necessário o profano.

A música em alto volume, vista antes da festa das Cavalhadas, é a característica principal dos blocos, pois ela permite a liberdade das ruas, movimentando os corpos e aproximando seus participantes,

atuando no sentido de “equalizar” homens e mulheres, fragilizando as oposições entre eles e elas, de modo a aproximar os gêneros e possibilitar interação “carnavalizada” entre eles muito diferente de suas performances interativas na “vida oficial” da formalidade cotidiana (Leopoldi, 2010, p.42).

Zé-Pereira, como mostrado no capítulo 2, foi um tipo de festividade que surge como uma expressão do povo, em uma época em que o Entrudo era exposto como algo ‘animalesco’ e a única forma considerada legítima de brincar o Carnaval era aquele das Grandes Sociedades. Apesar de virem de uma ala sem autorização para frequentar os bailes da elite, os bumbos e bandas marciais, característicos do Zé Pereira, duraram por mais de meio século, criando um tipo de som específico para uma festa que ainda não possuía sonoridade característica,

[...] em geral, o que se tocava nesses eventos era a música instrumental, muitas vezes árias de óperas bem conhecidas do público e canções folclóricas ou populares que tinham os versos improvisados com temas do momento, e por isso, muito apreciados pelos foliões (Cunha, 2008, p.223).

O povo, com a força das ruas, consegue disputar com a hegemonia das Grandes Sociedades. Além dos Zé-pereiras começam a ter foliões pelas ruas, em suas próprias festividades, “‘grupos carnavalescos organizados a partir de afinidades múltiplas (vizinhança, profissão, religião, parentes) começavam a aparecer pela cidade’ como os cucumbis, manifestações ligadas às irmandades católicas negras” Cunha, (2002, p.374) *Apud* Cunha, (2008, p. 204).

Zé-Pereira se torna, então, uma entidade carnavalesca, “muitos cordões no início do século XX são identificados como zé-pereiras, as ruidosas orquestras dos bailes também passam a ser chamadas com esta designação” (Cunha, 2008, p.213). Várias cidades possuem o seu, e o fenômeno que irei abordar aqui é o tradicional Bloco dos Zé-Pereiras de Jaraguá, que

[...] se caracteriza pela inversão dos homens em trajes femininos, o bloco sai no sábado de Zé Pereira, como dizem os moradores, e percorrem as ruas com grande

animação, causando o riso nas pessoas presentes. As músicas carnavalescas são entoadas por um som mecânico em que os homens dançam pelas ruas em cortejo (Faria, 2015, p.91) *Apud* (Belo, 2021,p.12).

A festa de Jaraguá existe na cidade desde o final da década de 1980 e, de acordo com o jornal Folha de Jaraguá, ela acontece em frente à Casa de Cultura Padre Silvestre, percorrendo a Av. Cel. Tubertino Rios até a Praça do Coreto. Além de possuir muitas atrações, como a coroação do Rei Momo e a cerimônia de troca de faixa da Rainha do Carnaval, seus participantes concorrem em três categorias, de Melhor Fantasia de Zé Pereira, Melhor Fantasia de Luxo e Melhor Animação.

Figura 9 - Coroação do Rei Momo e Foliões no Bloco Zé Pereira - Jaraguá/GO 2024



Fonte: Disponível em:

<https://www.folhadejaragua.com.br/post/saiba-quais-foram-%C3%A0s-categorias-e-os-vencedores-do-bloco-do-z%C3%A9-perera-de-jaragu%C3%A1> Acesso em: 20 nov. 2024.

Ferreira (2004) apud Gadini (2010) afirma que na Grécia Antiga já existiam ritos onde seus participantes se fantasiavam e utilizavam máscaras, como de iniciação dos jovens gregos, e em Esparta os rituais possuíam encenações nas quais os jovens se fantasiavam de mulher, de velho ou sátiro. Da mesma forma, no Egito Antigo, a prática das fantasias era comum em desfiles, com o objetivo de cultuar seus deuses. Muitos desses ritos e cerimônias em que homens representavam mulheres, não permitiam a participação das mesmas, como estudado por Benjamin (1989) apud Gadini (2010) no livro *Folguedos e Danças de Pernambuco*, “a ausência da mulher em algumas manifestações festivas poderia ter motivado o homem a representá-la, ao seu modo, pelo uso de roupas e adereços femininos (batom, calçado, anágua, rouge, dentre outros)” (Gadini, 2010, p.6), assim como observamos nas peças Shakespearianas, o homem aqui representa a figura da mulher.

No Brasil o ato de se transvestir é comum no Carnaval, tendo registros da sua ocorrência até mesmo na época do Entrudo:

o período de matança de porcos, para o preparo de embutidos a consumir na semana gorda, permitia aos jovens tingir o rosto com cinzas, encapuzar-se, vestir-se com sacos, roupas de mulher ou suas roupas ao avesso. Assim vestidos, assustavam outras pessoas, entravam em casas, comiam, bebiam e beijavam as moças, que tentavam reconhecê-los (Priore, 2005, p. 16) apud (Tutui, 2019, p.27).

Augusto Malta, em 1913, registra um grupo de foliões se preparando para o desfile da Democráticos, uma das Grandes Sociedades mais conhecidas do Rio de Janeiro no século XX.

Figura 10 - Homens fantasiados para o carnaval 1913, As Marrequinhas



Augusto Malta/Acervo Instituto Moreira Salles

Fonte: Disponível em: <https://acervos.ims.com.br/portals/#/detailpage/18173> Acesso em: 20 nov. 2024.

Na fotografia podemos observar como as Marrequinhas, como se denominavam, utilizam uma indumentária comum à mulher dos anos 1910, que seguia o estilo predominante da *Belle Époque*, com seus vestidos de silhueta em S, blusas com babados e rendas, saias longas e, principalmente, os chapéus, estes que “seriam assim, uma das marcas da nossa *Belle Époque*, influenciada pela alta sociedade europeia, que explicitava em sua moda a marca da frivolidade e da ostentação” (Cunha, 2008, p.347). O estranhamento aqui é construído por meio do exagero das maquiagens, com batons e sobrancelhas marcadas, algo como pó de arroz para embranquecer o rosto, e um até possui uma marcação intensa nos olhos, aparentemente em preto.

Segundo Butler (2015) apud Paiva (2017), o gênero deve ser tratado como o processo cultural pelo qual o próprio conceito de "sexo" é constituído, ou seja, ele não apenas inscreve significados culturais sobre um corpo já definido, mas é compositor da idéia do que é sexo. Logo, “gênero se articula valendo-se de inúmeras questões sociais, históricas e discursivas, constituindo identidades por meio de atos performativos que são produzidos na superfície do corpo” (Sant’anna; Riffel, 2015, p.3).

Nesse tipo de bloquinho existe uma expressão estética dos homens participantes da festa, e, quando tratamos de performance, nela está imposta um “investimento na personagem ou, na aparência, que se compõe sobre e pelo corpo, para propor uma visualidade que há de condizer com a intenção da performance manifestada” (Sant’anna; Riffel, 2015, p.2). Quase sempre isso significa uma construção visual caricata feminina, visto que “o uso da fantasia de forma inadequada pode ser considerado uma forma de violência simbólica, que impõe normas e padrões sobre o que é ser homem ou mulher” (De Lima, 2023, p.101), portanto, abrindo espaço para uma forma de violência de gênero que perpetua a subordinação feminina.

Para Benjamin (1989) *apud* Gandini (2010), às formas de travestir de grupos folclóricos é diferente da observada por grupos carnavalescos. Segundo o autor, os participantes se dividem em duas situações diferentes: o que se transveste por se identificar com o outro gênero, e o que o faz para debochar da figura feminina. Gandini (2010) traz uma citação da autora Jéssica Callou (2006) sobre o Carnaval de João Pessoa,

Essas moças são, nada mais nada menos, do que rapazes. Isso mesmo. Uma vez por ano, e só 1, os homens de João Pessoa libertam seu lado feminino (que juram ser “sapatão”), acordam mulheres mesmo e botam as fantasias pra fora, junto com as pernas peludas em minissaias provocantes (...) Você vê homens imensos apertados em roupas microscópicas, barrigões brancos saltando para fora de shortinhos, garrafa vazia de refrigerante de 2L (daquelas de plásticos) imitando seios, gritos falseados, unha pintada, camisolinha do piu-piu... Os acessórios são variadíssimos. Os temas, também: seja batgirl, odalisca ou tiazinha, só não vale, aqui, ser homem (Callou, 2006) *apud* Gadini (2010, p.7).

Observamos aqui a construção visual da mulher para estes foliões, roupas curtas, garrafas vazias para construir seios, gritos finos e unha feita. O exagero é construído por meio de roupas e símbolos, pois “a Moda como agente, é mediadora das transformações de tais representações” (Vieira-Sena; Castilho, 2011, p.47), logo, se tornando intercessora da relação entre os sujeitos ali presentes e comunicando, por meio do corpo, uma simbologia que não existe no dia a dia.

Figura 11 - Foliões no Bloco Zé Pereira - Jaraguá/GO 2024



Fonte: Disponível em:

https://www.instagram.com/p/C3QwcrsR2QI/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRIODBiNWFIZA==

Acesso em: 20 nov. 2024.

A visualidade de exagero construída é a do grotesco, que Bakhtin (1987) *apud* Soares (2011) associa a um estado de metamorfose inacabada, algo que Turner (1982) caracterizaria como limiar. O grotesco é ambivalente, representando o antigo e se tornando algo novo, o que o torna diferente da representação idealizada humana, elas “se mostram ambivalentes e contraditórias, parecendo disformes, monstruosas e horrendas” (Soares, 2011, p.139). E, neste evento em específico, pela valorização do exagero, o humor e a subversão, esse exagero é exaltado.

Quando analisamos o Carnaval como um espaço limiar, observamos o riso como um estimulante ao envolvimento popular na festa, pois facilita a quebra das normas formais. Tudo que é cômico foge do que é considerado norma na sociedade, e nos permite, assim, observar o que é mascarado (literal e figuradamente), é algo que destaca a festa como uma expressão da vida popular proposta por Bakhtin (1996). O grotesco está diretamente relacionado ao riso, rimos da própria inversão da estrutura que no dia a dia seguimos,

E se nos perguntarmos “por que rimos delas?” iremos obter indicações dos pontos de tensão de nossa sociedade, quais são os seus tabus, o que tememos, o que não conseguimos admitir a nós mesmos na vida diária (Soares, 2011, p.137).

Svendsen (2004) traz a concepção de Roland Barthes (1983) de que a moda “mitifica”, onde algo que depende de circunstâncias e mudanças culturais é transformado em algo universal, fazendo com que conceitos da moda sejam considerados norma, quando, na verdade, trata-se de uma construção social e cultural.

Não há nenhuma razão “natural” para que um smoking seja considerado “mais elegante” que jeans e camiseta, ou para que um conjunto de roupas se preste a ser usado num casamento e outro não. Não há nenhuma razão “natural” para que calças tenham sido consideradas uma peça de roupa especificamente masculina por longos períodos da história da moda. O tênuo “significado” que as roupas possuem é completamente arbitrário, havendo portanto pouca razão para nos deixarmos prender por ele. (Svendsen, 2004, p.77).

Figura 12 - Foliões no Bloco Zé Pereira - Jaraguá/GO 2024



Fonte: Disponível em:

https://www.instagram.com/p/C3QwcrsR2QI/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRIODBiNWFIZA==

Acesso em: 20 nov. 2024.

A roupa utilizada pelo folião no bloco, possui uma construção simbólica que atribui significado ao corpo utilizado neste contexto específico. Como observamos na imagem

acima, o transvestir é celebrado pelos homens e mulheres, por meio de roupas e acessórios. Contudo, além disso, uma expressão corporal é utilizada, logo, existe uma teatralidade mascarada no ato de se fantasiar. Assim como as mulheres posam em uma formação típica masculina, os homens também performam certa feminilidade para fotografia. Segundo Bueno (2005),

A pressão coletiva nos atinge fortemente, muitos ficam doentes do corpo, da mente ou do espírito e a saída para muitos é “soltar a franga” do ego. Nesse momento uma química-energia, age sobre o consciente deixando-o mais “grogue”, frouxo, entorpecido, sem a censura do superego (a sociedade), segundo Freud. Movimentos, atitudes, palavras, coreografias, refrões, que de são consciência, em outros momentos ou outros lugares, acharíamos inconvenientes. Para os psicoterapeutas e sociólogos ocorre uma “catarse”, ou seja: a liberação de emoções que faz nos sentirmos bem (Bueno, 2005, p.3).

É necessário reconhecer que a dinâmica hierárquica dos gêneros não ocorre “apenas entre homens e mulheres, mas nos homens e nas mulheres” (Medrado, 2008, p.819). O homem nega a feminilidade, busca no seu dia a dia se afastar de elementos que se aproximem ao outro gênero, porém no Carnaval encontra a liberdade para explorar esse aspecto. Para Da Matta (1973), as fantasias permitem uma liberação de tudo que é escondido e marginalizado no dia a dia, e é aí que o ambiente do ritual é criado, pois cria um espaço de deslocamento, onde tudo que é oposto no dia a dia se une.

Figura 13 - Foliões no Bloco Zé Pereira - Jaraguá/GO 2024



Fonte: Disponível em:

https://www.instagram.com/p/C3QwcRsR2QI/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRIODBiNWFIZA==

Acesso em: 20 nov. 2024.

As fotografias selecionadas no Instagram da Folha de Jaraguá do Zé Pereira de 2024 e das Marrequinhas de 1913 apresentam diferentes foliões, porém em todas há um elemento comum: o grupo. A comunhão aqui festeja e legitima sua expressão, construindo uma visualidade que é apoiada pelos seus pares. O ato de colocar uma peruca, e uma saia de tule permite com que estes homens se relacionem, não apenas uns com os outros, mas com o meio em que convivem, de forma mais aberta. Apenas para ao final da terça-feira, pendurarem os vestidos e guardarem as maquiagens no armário, e esperarem ansiosamente para o próximo momento de abandono da vida oficial, de carnavalização.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Inicialmente a pesquisa tinha como foco o Bloco Banda Mole, localizado em Belo Horizonte/MG, que possui a mesma proposta que o Zé-Pereira de Jaraguá/GO, porém, ao visitar o evento no pré Carnaval de 2024, notei que a festa de 49 anos de história não contava mais com o investimento da população na temática. É perceptível a hipocrisia em

torno de, nesta semana em específico, o ato de se transvestir ser considerado uma diversão entre amigos, enquanto, de acordo com um relatório da Associação Nacional de Travestis e Transexuais do Brasil (Antra), o Brasil é o país que mais mata transexuais no mundo pelo 14º ano consecutivo. Minha hipótese é de que como Couto (2023) afirmou, a festa, e seus foliões, se politizaram, logo, esse fenômeno é percebido de forma negativa pelo público.

Ao pesquisar, encontro argumentos que contribuem com os dois lados da discussão. Acredito que mesmo que o Carnaval permita um momento de liberdade onde os homens consigam acessar áreas consideradas proibidas por eles mesmos, o exagero construído permite a perpetuação de uma imagem machista, transfóbica e homofóbica.

Scott (2017, p.18) ressalta que “precisamos rejeitar o caráter fixo e permanente da oposição binária, precisamos de uma historicização e de uma desconstrução autêntica dos termos da diferença sexual”, e assim devemos praticar a desconstrução, questionando a construção hierárquica vigente. Em 2008, Queiroz já afirmava que uma amplitude de produtos ofertados para o público masculino traria benefícios para a maneira que o homem se relaciona com a moda. É papel também do designer de moda ser agente ativo na mudança dos sistemas simbólicos que nos envolvem.

Se o gênero é algo construído socialmente, logo ele também pode ser modificado da mesma forma, e o papel da moda será de mediadora dessas transformações. A moda pode ser utilizada não apenas como reflexo, mas como uma ferramenta de transformação cultural, e para o público masculino, o Carnaval representa um momento que ele pode experimentar sem represálias, “através da moda podemos mostrar ao homem que ele pode ser alegre sem que isso macule seus temores de identidade sexual” (Vieira-Sena;Castilho, 2011, p.52).

Cada elemento estético, seja vestuário ou maquiagem, representa uma escolha visual que contribui para a construção de uma narrativa de identidade temporária na hora de compor a fantasia. Esses aspectos reforçam o potencial do Carnaval como uma manifestação visual significativa, na qual moda e cultura se unem para criar, difundir e redefinir significados culturais e visuais.

Porém, essas fantasias representam pessoas reais, homossexuais, travestis e transsexuais, prostitutas, que são pessoas vivendo à margem da sociedade e que ocupam aqui um espaço simbólico de reconhecimento, como se no Carnaval sua existência fosse legitimada. Entretanto, essa visibilidade é temporária. O exagero por parte das pessoas que não participam desses grupos exprime como as figuras reais parecem não se encaixar na

“normalidade” cotidiana, justificando sua exclusão (Soares, 2011). Sendo assim, o evento permite que as normas sociais sejam desafiadas e exploradas, mas sem pretensão de uma mudança efetiva. Esse fenômeno evidencia o poder transformador do Carnaval, da mesma forma que explicita suas limitações.

REFERÊNCIAS

ALBIN, Ricardo Cravo. **Escolas de samba**. Textos escolhidos de cultura e arte populares, Rio de Janeiro, v. 6, n. 1, p. 250-259, 2009.

ALEXANDER, S. *Women, Class and Sexual Differences in the 1830s and 1840s: Some Reflections on the Writing of a Feminist History*. *History Workshop*, n. 17, p. 125–149, 1984.

ALVES, Maria Bernadete Martins; ARRUDA, Susana Margareth. **Como fazer referências: bibliográficas, eletrônicas e demais formas de documento**. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, Biblioteca Universitária, c2001. Disponível em: <http://www.bu.ufsc.br/design/framerefer.php>. Acesso em: 11 abr. 2022.

AUGÉ, Marc. **Les lieux de mémoire du point de vue de l'ethnologue**. *Gradhiva*, n. 6, 1989, p. 3-12.

BARBIERI, Teresita. **Sobre la categoría género. Una introducción teórico-metodológica**. In: RODRÍGUES, Regina (Ed.). *Fin de siglo: género y cambio civilizatorio*. Santiago: Isis Internacional, 1992. p. 111-128. (Ediciones de las Mujeres, n. 17).

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. 3a. ed. São Paulo/Brasília: Hucitec/Udunb, 1996.

BELO, Kamilly Moreira. **Portal Lendária Terra: informando o que há de melhor em Jaraguá**. Pontifícia Universidade Católica de Goiás, 2021. Disponível em: <https://repositorio.pucgoias.edu.br/jspui/handle/123456789/3677>. Acesso em: 5 dez. 2024.

BENJAMIN, Roberto. **Folgedos e danças de Pernambuco. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife**. 1989.

BERTRAND, Gilles. **O carnaval de Veneza ainda existe?** Textos escolhidos de cultura e arte populares, Rio de Janeiro, v. 13, n. 2, p. 7-17, nov. 2016.

Brasil é o país que mais mata pessoas trans pelo 14o ano consecutivo, diz relatório. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/brasil/noticia/2023/01/brasil-e-o-pais-que-mais-mata-pessoas-trans-pelo-14o-ano-consecutivo-diz-relatorio.ghtml>.

BUTLER, Judith. **Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do sexo**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. In: LOURO, Guaciara Lopes (Org.). *O corpo educado*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2001, p. 151-172.

_____. **Problemas de gênero**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

BUENO, M. **Por que no carnaval as pessoas soltam as fantasias nas fantasias?**. IGT na Rede ISSN 1807-2526, [S. l.], v. 2, n. 2, 2005. Disponível em: <https://igt.psc.br/ojs3/index.php/IGTnaRede/article/view/33>. Acesso em: 17 out. 2024.

COUTO, Caroline Peres. **Viver o Carnaval, criar a vida: performance, política e ativismo nas ruas do Rio de Janeiro**. Horizontes Antropológicos, v. 29, n. 67, p. e670409, 2023. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/1806-9983e670409>. Acesso em: 01 dez. 2024.

CUNHA, Fabiana Lopes da. **Caricaturas carnavalescas: carnaval e humor no Rio de Janeiro através da ótica das revistas ilustradas Fon-Fon! e Careta (1908-1921)**. 2008. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-08072008-145100/>. Acesso em: 28 ago. 2024.

CUNHA, Maria Clementina Pereira. **Carnavais e Outras F(r) estas: Ensaios de História Social da Cultura**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, CECULT, 2002.

CRILLANOVICK, Quéfren. **Roteiro para escrever a introdução do seu TCC**. Goiânia: Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Artes Visuais, Curso de Design de Moda, 2024. Disponível na plataforma Sistema Integrado de Gestão de Atividades Acadêmicas (SIGAA) da Universidade Federal de Goiás para alunos matriculados. Acesso restrito a usuários com permissão.

DA MATTA, Roberto. **O carnaval como um rito de passagem**. Ensaios de antropologia estrutural. Petrópolis: Vozes, 1973, pp. 19-66.

_____. **Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DEBRET, Jean-Baptiste, 1768-1848. **Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil**. Tradução e notas de Sérgio Milliet / Organização e prefácio Jacques Leenhardt. São Paulo, Editora Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2016.

DE LIMA, L. G.; GARCIA, D. A. G. **TRANSGRESSÕES CARNAVALESCAS: UMA ANÁLISE DISCURSIVA DO BLOCO DE CARNAVAL “AS MUQUIRANAS”**. Revista Saridh – Linguagem e Discurso, [S. l.], v. 5, n. 2, 2024. DOI: 10.21680/2674-6131.2023v5n2ID33866. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/RevSaridh/article/view/33866>. Acesso em: 6 nov. 2024.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FARIA, Marcelo Fecunde de. **Zé Pereira: a performance carnavalesca em Itaberaí-GO**. Dissertação (Mestrado Interdisciplinar – Performances Culturais) – Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás. Goiânia, p-91, 2015.

FERNANDES FILHO, Aurivar. **O Corpo como “Veículo de Ser” na Construção da Masculinidade**. Anagrama, São Paulo, Brasil, v. 6, n. 4, p. 1–17, 2013. DOI: [10.11606/issn.1982-1689.anagrama.2013.56340](https://doi.org/10.11606/issn.1982-1689.anagrama.2013.56340). Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/anagrama/article/view/56340>. Acesso em: 16 nov. 2024.

FERREIRA, Felipe. **O livro de ouro do carnaval brasileiro**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

FIGUEROA-PEREA, Juan Guillermo. **La representación social de los varones en estudios sobre masculinidad y reproducción: : “un muestrario de reflexiones”**. In: I Seminário Internacional/II Seminário Norte-Nordeste sobre “Homens, Sexualidade e Reprodução: Tempos, Práticas e Vozes”, 17-20 junho 2003, Recife. Mimeo.

FOLHA DE JARAGUÁ. **Saiba quais foram às categorias e os vencedores do Bloco do Zé Perera de Jaraguá**. Disponível em: <https://www.folhadejaragua.com.br/post/saiba-quais-foram-%C3%A0s-categorias-e-os-vencedores-do-bloco-do-z%C3%A9-perera-de-jaragu%C3%A1>. Acesso em: 20 nov. 2024.

FOLHA DE JARAGUÁ. **O Bloco do Zé Perera do Carnaval de Jaraguá é um dos mais antigos de Goiás, existe desde o final da década de 80 e em 2024, manteve a tradição, com um grande número de participantes disputando a premiação em três categorias. A essência do bloco é a brincadeira e o bom humor, aonde homens se vestem de mulher e as mulheres se vestem de homem. Nos últimos anos o bloco, tradicionalmente tem sua concentração em frente à Casa de Cultura Padre Silvestre, depois percorre a Av. Cel. Tubertino Rios até a Praça do Coreto, onde são recepcionados pelas autoridades. Durante o evento, simbolicamente a chave da cidade foi entregue ao Rei Momo, André Farias (Gominho) na sequência houve a troca de faixa para a Rainha do Carnaval 2024, Izadora Rodrigues. O Prefeito Paulo Vitor esteve presente na solenidade e agradeceu o apoio do Governo de Goiás, SESC, os vereadores e o Deputado Lineu Olímpio que ajudaram na realização da festa. ‘Tudo isso fomenta o turismo, a divulgação da cidade e movimenta nosso comércio, sendo preparado com muito carinho, graças a essas parcerias’ comentou. PREMIAÇÃO Melhor Fantasia de Zé Pereira: Joabe Dias Melhor Fantasia de Luxo: Wellington Lima dos Santos Melhor Animação: Adriana Barbosa Nascimento. Jarágua, 12 fev. 2024. Instagram: @folhadejaragua. Disponível em: https://www.instagram.com/p/C3QwcRsR2QI/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRlODBiNWFiZA=&utm_medium=web. Acesso em 20 nov. 2024.**

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I: A vontade de saber**. Tradução de Maria Tereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro, Graal, 1988.

GADINI, Sérgio Luiz. **Representações femininas a partir de grupos masculinos no carnaval brasileiro**. Fazendo Gênero: Diásporas, Diversidades, Deslocamentos, v. 9, 2010.

GIL, Antonio Carlos. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. 6ª edição. São Paulo: Atlas, 2008.

GOÉS, Fred. **Imagens do carnaval brasileiro do entrudo aos nossos dias**. Brasília: Biblioteca Nacional; guia das fontes sobre o Brasil. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional/Nova Fronteira, 2002, p. 573-588.

HANDLER, Richard. **Is “identity” a useful cross-cultural concept?**. In: Gillis, John K. (org.). *Commemorations. The politics of national identity*. Princeton: Princeton University Press, 1994, pp. 27-40.

HOLLANDER, Anne. **O Sexo e as Roupas: A evolução do traje moderno**. Tradução: Alexandre Tort. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

IBGE – INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. **Área da unidade territorial: Área territorial brasileira 2022**. Rio de Janeiro: IBGE, 2023. Disponível em: <<https://www.ibge.gov.br/cidades-e-estados/go/jaragua.html>>. Acesso em: 20 nov. 2024

_____. **Censo 2022: População e Domicílios - Primeiros Resultados - Atualizado em 22/12/2023**. Disponível em: <<https://www.ibge.gov.br/cidades-e-estados/go/jaragua.html>>. Acesso em: 20 nov. 2024

LEOPOLDI, José Sávio. **Escola de samba, ritual e sociedade**. Petrópolis: Vozes, 1978.

_____. **Escolas de samba, blocos e o renascimento da carnavalização**. Textos escolhidos de cultura e arte populares, Rio de Janeiro, v. 7, n. 2, p. 27-44, nov. 2010.

LIMA, Herman. **A História da Caricatura no Brasil**. 4 v. RJ: José Olympio editora, 1963

LOURO. **Heteronormatividade e homofobia**. In: JUNQUEIRA, Rogério Diniz (Org.). *Diversidade sexual na educação: problematizações sobre a homofobia nas escolas*. Brasília: Ministério da Educação, Secretaria da Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade, UNESCO, 2009.

MALOSSI, Giannino. **Material Man: masculinity, sexuality, style**. New York: Harry N. Abrams, 2000

MELO, Cleiton Bezerra de. **A matemática dos restos e o calendário gregoriano**. 2014.

MENEZES, Renata; BARTOLO, Lucas. **Quando devoção e carnaval se encontram**. Proa: Revista de Antropologia e Arte, Campinas, SP, v. 9, n. 1, p. 96-121, 2019. DOI: 10.20396/proa.v9i1.17281. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/proa/article/view/17281>. Acesso em: 19 set. 2024.

MEDRADO, B.; LYRA, J.. **Por uma matriz feminista de gênero para os estudos sobre homens e masculinidades**. Revista Estudos Feministas, v. 16, n. 3, p. 809–840, set. 2008. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0104-026X2008000300005> Acesso em 15 de nov. 2024

MISKOLCI, Richard. **Teoria Queer: um aprendizado pelas diferenças**. 2. Ed. Belo Horizonte: Autêntica: UFOP – Universidade Federal de Ouro Preto, 2015.

MORAES, Eliane Robert, **O corpo impossível**. São Paulo: FAPESP, Iluminuras, 2002.

MULLER, Mara Rubia Sant'Anna; RIFFEL, Renato. **Performances de gênero: masculinidade, fotografia e história**. Revista Brasileira de História & Ciências Sociais, [S. l.], v. 4, n. 7, 2015. Disponível em: <https://periodicos.furg.br/rbhcs/article/view/10468>. Acesso em: 5 fev. 2024.

OLIVEIRA, Pedro Paulo. **A construção social da masculinidade**. Belo Horizonte: Editora UFMG: Rio de Janeiro, IUPERJ, 2004.

PAIVA, Bruna Aureliano. **Moda e masculinidade: a relação do "cabra macho" com o vestuário**. 2017.

PEDROSO, D. M. R. **História e memória: debate sobre a construção histórica da origem e fundação de Jaraguá-GO**. Revista Habitus - Revista do Instituto Goiano de Pré-História e Antropologia, Goiânia, Brasil, v. 6, n. 1, p. 153-170, 2012. DOI: 10.18224/hab.v6.1.2008.153-170. Disponível em: <https://seer.pucgoias.edu.br/index.php/habitus/article/view/2000>. Acesso em: 23 set. 2024.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

PINTO, Carla Ismaela de Oliveira. **Apropriações e Usos dos Espaços Patrimonializados em Jaraguá-GO**. Patrimônio, direito culturais e cidadania. Volume 1: Identidade e patrimônio culturais. P57-58, 2014 – 2015. Disponível em: Acesso em: 07\02\2021.

PRIORE, Mary Del. **Outros Carnavais**. Revista Nossa História, Rio de Janeiro, 16 fev. 2005.

QUEIROZ, Mário Antônio Pinto de. **O herói desmascarado: a imagem do masculino nos editoriais da revista inglesa Arena Homme Plus entre 1995 e 2007**. 2008. Disponível em: <https://repositorio.pucsp.br/jspui/handle/handle/5050>. Acesso: 29 set. 2024.

REINKE, C. A. **Quando as roupas falam: debate sobre a moda como uma forma de linguagem**. Revista Práxis, [S. l.], v. 1, p. 75-84, 2017. DOI: 10.25112/rpr.v1i0.1189. Disponível em: <https://periodicos.feevale.br/seer/index.php/revistapraxis/article/view/1189>. Acesso em: 5 fev. 2024.

ROLAND BARTHES. **The Fashion System**. Berkeley, Calif.: University of California, 1983

RUFINO, M. P. (1994). [Review of **Carnaval brasileiro — o vivido e o mito. 1a edição, by M.I.P. de Queiroz**]. Revista de Antropologia, 36, 243-252. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/41616128>.

SALOMÃO, Taíse Ohana Silva. **O Mistério além da Máscara: a Festa do Divino em Pirenópolis e Jaraguá – um contexto em transformação**. Instituto de Ciências Sociais, Departamento de Sociologia, Universidade de Brasília. Brasília, p.20-30, 2013. Disponível em: https://bdm.unb.br/bitstream/10483/4970/1/2013_TaiseOhanaSilvaSalomao.pdf. Acesso em: 5 dez. 2024.

SANT'ANNA, Mara Rubia. **Imagens de masculinidade: fotografia, moda e história**. Disponível em: https://coloquiomoda.com.br/anais/Coloquio%20de%20Moda%20-%202011/GT08/Comunicacao-Oral/CO_89369Imagens_de_masculinidade_fotografia_moda_e_historia.pdf. Acesso em: 29 set. 2024.

_____. **Teoria de moda: sociedade, imagem e consumo**. Barueri: Estação das Letras Editora, 2007

SCOTT, J. **Gênero: uma categoria útil de análise histórica**. Educação & Realidade, [S. l.], v. 20, n. 2, 2017. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/educacaoerealidade/article/view/71721>. Acesso em: 8 out. 2024.

SOARES, B. B. **Carnaval e carnavalização: algumas considerações sobre ritos e identidades**. Desigualdade & Diversidade – Revista de Ciências Sociais da PUC-Rio, Rio de Janeiro, n. 9, p. 127-148, ago./dez. 2011.

SOUZA, Emilene Leite. **Transformando corpos em pergaminhos: a tatuagem como dispositivo de comunicação/identificação**. Intercom. In.: X Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste - São Luis, MA, 2008.

TUTUI, Maria Pimentel. **Artes e festa: um destaque ao dia d'entrudo e à marimba nas aquarelas de Debret**. Proa: Revista de Antropologia e Arte, Campinas, SP, v. 9, n. 1, p. 21-43, 2019. DOI: 10.20396/proa.v9i1.17259.

TURNER, Victor. **From ritual to theatre**. The human seriousness of play. Nova York: PAJ Publications, 1982.

_____. **The anthropology of performance**. Nova York: PAJ Publications, 1988.

_____. **Floresta de símbolos**. Aspectos do ritual do Ndembu. Niterói: Eduff, 2005.

VAN GENNEP, Arnold. **The rites of passage**. Londres: Routledge, 2004 [1960].

VIEIRA-SENA, Taísa; CASTILHO, Kathia. **Moda e masculinidade: breves apontamentos sobre o homem dos séculos XX e XXI.** ModaPalavra e-periódico, n. 7, p. 46-56, 2011. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=514051718005>. Acesso: 24 set. 2024.