

# Quand Momus passe sous l'arc-en-ciel...

La construction sociale des images identitaires  
homosexuelles dans le Carnaval de Rio de Janeiro

*Fabiano Gontijo*<sup>1</sup>

Dans le travail qui suit, il ne sera pas directement question de l'historique de la constitution des catégories homosexuelles au Brésil, ni des études de communautés gays et lesbiennes, mais plutôt de la formulation des « genres » à Rio de Janeiro, et plus particulièrement de la place des homosexualités masculines dans ce processus identitaire. Les rapports entre hommes et femmes, et entre les hommes ou entre les femmes, la construction de la masculinité et de la féminité, de la virilité et du *macho*, sont souvent médiatisés par des *situations ritualisées*. Que l'on pense ici aux rites d'initiation dans quelques sociétés dites « traditionnelles » qui définissent la place sociale accordée aux hommes et aux femmes dans le système socioculturel, ce qui permet de renforcer, voire de créer, les rôles de genre masculins et féminins, mais aussi, quand cela a lieu, les rôles de genre *tierces*, voire un troisième ou quatrième genre impliquant des pratiques homoérotiques ritualisées ou carrément des *homosexualités rituelles*.

Quelles différences y a-t-il entre d'une part la mise en scène ritualisée des pratiques homoérotiques – ou *homosexualités rituelles* – et, d'autre part, cet espèce d'homoérotisation des apparences corporelles et des identités à partir des situations à forte ritualités que l'on observe dans le Carnaval de Rio de Janeiro – ou *homosexualités dans le rituel* ?

Or, il ne s'agit pas ici d'une étude sur les pratiques homoérotiques rituelles, ni sur les travestissements rituels, mais plutôt d'une réflexion sur la participation de quelques formes d'homosexualités masculines à un moment majeur de ritualités diverses dans la ville de Rio de Janeiro et, à partir de cette participation, les formulations et reformulations identitaires favorisées par

<sup>1</sup> Universidade Federal do Piauí, Brésil. Email: [fgontijo@hotmail.com](mailto:fgontijo@hotmail.com) / [gontijo@ufpi.edu.br](mailto:gontijo@ufpi.edu.br)

la ritualité. Le Carnaval, en tant qu'ensemble de situations rituelles de grande importance pour l'élaboration et le renforcement de « l'identité nationale brésilienne » – si bien étudié par les sciences humaines brésiliennes « depuis toujours » –, servirait, ainsi, de cadre pour la construction d'identités homosexuelles et homosociales relatives. En allant plus loin, le Carnaval serait un moment de *permissivité* (bien que limitée) et de *visibilité* (bien que contrôlée) favorisant la reformulation des différenciations liées aux genres et, partant, de redéfinition identitaire et, in fine, un moment de revendication à la citoyenneté pleine.

Le Carnaval de Rio de Janeiro se compose d'une série de manifestations festives, souvent divisées en « carnaval de rue », « carnaval de salon », défilés au *Sambodrome* et « carnaval *off* » ou alternatif. Par « carnaval de salon », on entend les bals et les fêtes réalisés à l'approche des cinq jours officiels de Carnaval et pendant ces jours-là dans des maisons de spectacle et les clubs de la ville ; le « carnaval *off* » ou alternatif diffère du carnaval de salon par la musique électronique qui y est jouée – d'où son caractère alternatif –, alors que dans le « carnaval de salon » il s'agit uniquement de samba. Le « carnaval de rue » est caractérisé par l'ensemble des manifestations festives plus ou moins informelles qui se déroulent dans les espaces ouverts – les rues, les places, les plages –, alors que les défilés au *Sambodrome*, bien que se passant dans un lieu ouvert, sont marqués par la formalité d'un concours d'écoles de samba<sup>2</sup>. Les principales manifestations du « carnaval de rue » sont les *bandas* et les *blocos*. Par opposition aux autres manifestations, considérées comme étant trop commerciales, donc « peu carnavalesques », le « carnaval de rue » se construit comme un espace de spontanéité, de décontraction et de retour aux « valeurs traditionnelles » de « l'esprit carnavalesque ».

Dans le but de faire revivre les carnivals de rue d'antan, encore existants dans les villes moyennes de l'intérieur du pays, un groupe de jeunes

2 La particularité des défilés des écoles de samba – en soi, un spectacle à part pendant la période carnavalesque – vient de leur évolution historique qui en a fait le principal événement du Carnaval dans l'ensemble, non seulement *carrioca*, mais brésilien. Le Carnaval des écoles de samba, à l'origine Carnaval des « masses », a été approprié par les forces politiques et culturelles du pays en tant qu'emblème même de « l'identité nationale ». Bien que l'appellation *escola de samba* ne soit apparue que vers la fin des années 1920 avec la fondation de la première école de samba en 1928, nommée *Deixa Falar*, on doit chercher les origines formelles des écoles d'une part dans les festivités processionnelles religieuses qui avaient lieu tout au long des périodes coloniale et impériale dans les rues de la ville et, d'autre part, dans les fusions rythmiques – génératrices du samba – qui marquaient les fêtes très concourues réalisées chez des habitants bahianais et bahianaises nouveaux-arrivés à Rio dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle.

journalistes, artistes et intellectuels de gauche, issus des classes moyennes en restructuration (et de la « petite bourgeoisie nouvelle » brésilienne) créent, en 1965, lors du premier Carnaval après l'instauration du régime militaire dans le pays, la Banda de Ipanema, dans un quartier huppé de Rio de Janeiro, servant de modèle à l'organisation de manifestations carnavalesques de rue dans d'autres quartiers habités par les populations les plus favorisées de la ville, sous le nom de *banda*. Les *bandas* deviennent, à côté des écoles de samba et des bals, les principales fêtes du Carnaval *carioca*<sup>3</sup>.

Dans l'acception journalistique et populaire actuelle, la *banda* et le *bloco* désignent pratiquement un même phénomène carnavalesque, à savoir un groupe d'amis, habillés avec un minimum de vêtements, informellement organisés autour d'un orchestre<sup>4</sup> – *banda* – composé d'instruments de percussion et à vent qui jouent de la samba et de la *samba-marcha* (samba plus lent, pour « marcher » de manière rythmé), qui défile dans les rues de certains quartiers en entraînant un maximum de personnes dans son passage. Le succès de la première *banda* auprès des classes moyennes des quartiers de la Zona Sul<sup>5</sup> de la ville a donné lieu à des dissidences et à la fondation de plusieurs autres *bandas*, dont la *Banda Carmen Miranda*, la première officiellement gay de la ville, notamment dans la deuxième moitié des années 1980.

Le renforcement de la visibilisation des homosexualités identitaires dans la seconde moitié des années 1980 à Rio – entamé dans les années 1970 aux Etats-Unis et en Europe occidentale –, dont la création d'une *banda* exclusivement gay est un bon indice, attirera l'attention des « scientifiques du social » et des anthropologues en particulier. L'anthropologie des homosexualités

---

3 *Carioca* = (n. et adj.) originaire de Rio de Janeiro.

4 Par *informel*, nous entendons ici, entre autres choses, qu'il ne faut pas d'autorisation pour y participer, que l'on ne doit pas obligatoirement acheter de tee-shirt pour avoir accès à ces défilés, qu'il n'y a pas de cordes séparant les participants des observateurs, etc.

5 G.Velho observe que dans la société *carioca*, il y a une forte identification entre le lieu de résidence et le prestige social, accentuée de telle manière que le simple déménagement de quartier soit interprété comme une ascension sociale, même sans qu'il n'y ait de véritable changement dans le statut professionnel ou le niveau des revenus des personnes en question (Velho 1989). A partir de là, on peut comprendre cette dichotomie chère aux habitants de Rio de Janeiro entre la *Zona Sul* – zone sud –, au sud du centre-ville – où vivent surtout les classes moyennes et la bourgeoisie en général, où le climat est doux en raison de la présence des montagnes et de la mer et où sont concentrés les attraits touristiques –, et la *Zona Norte* – zone nord –, au nord du centre-ville, dans les vallées par où passent les trains qui déchargent quotidiennement au centre-ville des millions de travailleurs qui composent la « masse populaire » brésilienne et où les limites entre *favelas* et quartiers n'existent que de façon sommaire et précaire (voir Gontijo 2002).

semble s'intéresser essentiellement aux homosexualités *rituelles* ou *institutionnelles* d'un côté ou aux cultures communautaires des gays entre eux – *homosocialités* – d'un autre côté, mais, à notre connaissance, jamais aux homosexualités *dans et à travers les rituels* (Cardín 1989). Les « berdaches » représentent une forme de travestissement institutionnel des sociétés indiennes nord-américaines et n'existent que par le truchement de rituels spécifiques (Devereux 1992 ; Roscoe 1992 ; Levy 1992) ; de même, les pratiques homoérotiques mélanésiennes « d'insémination de jeunes hommes » ne sont permises qu'à travers (et à l'intérieur de) un rite d'initiation spécifique (Herdt 1993).

Dans le cas brésilien, les travestis, transsexuels, transformistes, *caricatas*, *drag queens*, *barbies*, *boys* et tant d'autres sont autant d'*images identitaires* qui se créent et se renforcent pendant certaines ritualisations carnavalesques : la notion d'*image* rend compte de ces signaux multiples que nous recevons, captons, reproduisons – voire construisons de toute pièce à partir d'éléments divers – et introduisons dans la construction de nos *apparences changeantes ou mutantes* ; ces signaux dont nous nous servons dans le façonnement de notre perception du monde et des « mondes »<sup>6</sup> auxquels nous participons. En effet, dans l'univers urbain *carioca*, il semble y avoir, parmi les hommes qui entreprennent et entretiennent des rapports sexuels avec des hommes, des échanges *situationnels* de signaux visuels permettant la construction et le maintien de certaines images identificatrices, des *images identitaires* ; et ces échanges ont lieu notamment dans le cadre de ritualisations particulières. Ces images peuvent être fixes, reformulées périodiquement à l'identique, ou bien provisoires et changeantes selon le contexte d'interaction ; dans tous les cas, il semble s'agir d'images relationnelles qui n'ont d'existence que dans leurs rapports à d'autres images et, puisque identitaires, qui se construisent et se reformulent à travers les ritualisations.

Certains hommes se servent du rituel pour consolider leurs identités basées sur la perception des différences relatives d'apparences entre les deux genres, voire pour se forger un nouveau genre. Plutôt que de la mise en scène exclusivement ritualisée des pratiques homoérotiques, on observerait une homoérotisation des apparences corporelles et des identités *à partir des situations ritualisées* du Carnaval de Rio. Il sera question dans une section plus loin

---

6 La notion très heuristique de « mondes » pourraient compléter la notion parfois trop rigide et homogénéisatrice de « classe » (Augé 1994b).

d'une description détaillée de la diversité identitaires gay de la ville de Rio, ce qui est l'objet même de cet article. Mais il serait important, pour une meilleure compréhension de ce qui suit, que nous donnions quelques définitions, encore que sommaires, voire incomplètes, de quelques termes souvent cités.

« Gays/homosexuels » désignera les hommes qui entretiennent des rapports sexuels préférentiellement avec des hommes, sans aucune autre connotation identitaire ; *boys*, les gays très virils et musclés plutôt pauvres et habitants de la *Zona Norte*, habitués de la plage de Copacabana ; *barbies*, les gays très virils et musclés plutôt riches et habitants de la *Zona Sul*, habitués de la plage d'Ipanema et principaux représentants gays de ce que nous appelons la « mouvance GLS ». Quant aux images « féminines », contrairement à la connotation du terme *transformiste* en français, « *transformista* » au Brésil n'implique pas du tout la transformation radicale du corps masculin en corps féminin par l'ingestion d'hormones, voire l'ablation du pénis ; au Brésil, il y aurait comme un continuum qui irait de la *caricata* (caricature de la femme pour se donner en spectacle) au *transsexual* (celui qui est passé par l'opération de « changement » de sexe et qui est en attente de ses documents de « femme »), en passant par le *transformista* (celui qui s'habille en femme pour se donner en spectacle, tout en cherchant à imiter à perfection la femme et non pas en la caricaturant) et le *travesti* (celui qui adopte tous les éléments associés au genre féminin et vit dans le quotidien *comme* une femme, mais ne réalise par l'opération de « changement » de sexe), sans oublier la *drag queen* (gays qui s'habillent en femme, de manière caricaturale ou « politiquement » critique et qui ne cherchent pas l'imitation parfaite non plus, mais qui inventent un « mode de vie » particulier, en restant, parfois, 24 heures habillés de cette façon-là).

Ces images identitaires se négocient dans les ritualisations carnavalesques. Il sera question ici de présenter l'organisation, le défilé d'une *banda* gay et la manière dont les homosexuels et les « G.L.S. » (gays-lesbiennes-sympathisants) qui y participent s'en servent dans leur reformulation identitaire. Le Carnaval, en tant qu'un ensemble rituel, semble être un lieu majeur de négociation identitaire, de bricolage d'éléments qui composent les images identitaires, notamment pour ces hommes et ces femmes qui entretiennent des rapports sexuels préférentiellement avec des personnes du sexe qui ne leur est pas opposé. Et l'étude d'une situation sociale- le défilé de la *banda* -, à la

manière de J. Cl. Mitchell (1987)<sup>7</sup>, peut permettre de comprendre le caractère rituel du Carnaval de Rio de Janeiro et son importance dans le jeu des apparences formateur des identités homosexuelles.

Une légende portugaise dit que quiconque réussit à passer sous l'arc-en-ciel aura son sexe/genre modifié immédiatement<sup>8</sup>. Le Carnaval, fête gouvernée par le mythologique roi romain Momus, paraît fonctionner comme un arc-en-ciel (de situations d'interactions) qui, non seulement aurait un pouvoir rituel (ou une efficacité symbolique ?) sur la sexualité, le genre et l'apparence corporelle, mais créerait de l'expérience sociale – identitaire – réelle et permanente...

### **Banda Carmen Miranda<sup>9</sup>: L'ordre**

La Banda Carmen Miranda a été fondée en 1984 à partir de la pionnière Banda de Ipanema, celle-ci fondée en 1965. Le principal fondateur de la Banda Carmen Miranda, Célio Bacellar, est mort en 1992. Il était styliste (*figurinista*) dans le magazine et la chaîne de télévision *Manchete* et dessinait aussi la plupart des premiers costumes des *drag queens* qui allaient défiler dans sa *banda* et fréquenter les principaux bals carnavalesques de la ville. Au moment de la fondation de la *banda*, en 1985, Douglas Dester, son président au moment de notre recherche<sup>10</sup>, et Cássio, journaliste au magazine *Manchete*, se sont joints à Célio pour organiser les défilés. L'objectif était alors de créer une *banda* avec une structure gay, basée sur l'image de la chanteuse et actrice luso-brésilien-

---

7 La perspective situationnelle conçue par cet auteur propose que l'on s'intéresse à des situations d'interactions délimitées dans le temps et dans l'espace par leur propre cohérence interne (le « minimum de sens partagé » – *shared meanings* – par les acteurs en question) et par le « contexte structurel » (le *setting*); la notion de situation, dans ce sens, permet de prendre en compte aussi bien les engagements *emic* que les déterminations *etic* dans leur relative nécessité, comme le suggère Agier (1996).

8 N'oublions pas que l'arc-en-ciel est aussi le symbole presque universel de la lutte des homosexuels pour l'égalité des droits. Par ailleurs, l'arc-en-ciel, dans la mythologie et la cosmogonie bantoues (*Oxumaré*, dans les religions afro-brésiliennes), mais aussi pour la plupart des indiens du continent américain, est le serpent créateur de la forme arrondie de la planète (Câmara Cascudo 1985).

9 La *Banda Carmen Miranda* a cessé de défilé au début des années 2000. Le travail de recherche présenté ici s'est réalisé surtout entre les années 1994 et 2000 et fait partie de l'ethnographie entreprise pour notre thèse de doctorat en Anthropologie Sociale et Ethnologie, soutenue en l'an 2000 à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, sous la direction de Michel Agier et Yvonne Maggie.

10 Nous présentons ici quelques informations recueillies auprès de Douglas lui-même, dans un interview qui nous a été accordé dans son lieu de travail, le *Musée Carmen Miranda* (15/02/96), dont il était un des directeurs et mémorialistes. Très distingué, Douglas a fait des études doctorales d'histoire, à Paris.

ne célèbre dans les années 1930-1940, Carmen Miranda. L'objectif de la *banda* était de relier les gays à la préservation du Carnaval de rue : selon Douglas, le Carnaval de Rio de Janeiro, dans ses versants les plus médiatisés, à savoir les bals et les défilés d'école de samba, était dominé par le « monde de l'entreprise » et par le commerce, notamment depuis que les « banquiers » de la loterie clandestine du jeu de l'animal (*jogo do bicho*) et les entrepreneurs ont commencé à diriger des écoles et à réaliser des bals.

Les thèmes développés chaque année par la *banda* avaient alors toujours trait à Carmen Miranda et aux événements socio-politiques du moment. Certaines personnes, *drag queens* et autres, contactaient les organisateurs de la *banda* plusieurs mois à l'avance pour se renseigner sur le thème de l'année et pour pouvoir confectionner leur costume en conséquence<sup>11</sup>. Les défilés d'une *banda* sont appelés « *saída* » – « sortie ». La « sortie » de la Banda Carmen Miranda se structurait autour d'un char qui ouvrait le défilé, transportant l'étendard de la *banda*, parfois avec le « parrain » et la « marraine » de la *banda* – en général, des personnalités de la télévision, acteurs et actrices, des hommes d'entreprises connus, des chanteurs et des chanteuses ou des célébrités carnavalesques, voire, enfin, des personnes en vue de la vie mondaine de Rio, les *socialites*. Ensuite venait le char qui transporte les invités spéciaux, comme Isabelita dos Patins en 1999, la *drag queen* la plus célèbre des nuits gays et hétérosexuelles de Rio de Janeiro, qui chausse toujours des patins à roulettes, et Virgínia Lane, une chanteuse-vedette de théâtre de revue des années 1930. Sur ce deuxième char on voyait aussi, toutes les années, la sœur de Carmen Miranda, Aurora Miranda, chanteuse elle aussi, victime en son temps du trop de succès de Carmen. Le premier ou le deuxième char transportait aussi quelques membres de l'Association des Amis du Musée Carmen Miranda et des employés du Musée. Enfin, ces deux chars transportaient surtout les *caricatas*, *transformistas* et *drag queens*, ainsi que les travestis qui arboreraient les titres de « Reine gay de la Banda », « Reine travesti de la Banda » ou « Reine des *Caricatas* », entre autres titres.

---

11 Dans les numéros spéciaux des magazines *Manchete* et de *Fatos e Fotos* consacrés au Carnaval, quelques pages étaient toujours dédiées à ce qu'ils appelaient le « Carnaval gay ». Un article non-signé de *Fatos & Fotos* (n°1246), en 1995, disait que « [...] sans les *transformistas* [homosexuels qui s'habillent occasionnellement en femme, en essayant d'imiter à perfection une célébrité féminine] et *drag* [queens], le carnaval carioca d'aujourd'hui perdrait de sa grâce. Parce que ce sont eux qui montrent les couleurs dans les salons et dans les bandes, avec leurs costumes préparés avec tant de talent. » (notre traduction du portugais, p.23).

Le troisième élément de la *banda* était la *bateria* ou ensemble de percussion, composée d'une vingtaine d'instruments – dont des instruments à vent, typiques des rythmes comme la *samba-marcha* et la *marchinha* qui seraient joués, mais interdits, par exemple, dans une *bateria* d'école de samba. Il s'agissait de jouer un maximum d'aires de chansons qui ont rendu célèbre Carmen Miranda, à commencer par l'hymne de la Banda, selon Douglas, *Tá*. Ces deux chars, parfois trois – il s'agissait de petites camionnettes décorées –, et la *bateria* sont « structurels », présents dans chaque « sortie » annuelle de la *banda* et prévus par les organisateurs – les voitures étaient louées et les musiciens payés.

Toute cette organisation nécessitait des financements. Les *bandas* ne recevaient pas d'argent de la municipalité, ni de l'Etat de Rio de Janeiro, bien que la municipalité organise des concours entre les *blocos* et entre les *bandas* officielles<sup>12</sup>. Par ailleurs, la *banda* Carmen Miranda n'avait aucune liaison autre que morale avec le Musée Carmen Miranda, ni avec l'Association des Amis du Musée, donc n'en recevait pas d'argent. Ainsi, une grande partie de l'argent nécessaire à l'organisation administrative, à la location et à la préparation des chars, ainsi qu'au cachet des musiciens, venait de l'aide des « Amis de la Banda » – qui ne constituait pas une association officialisée avec un statut reconnu – et de bénévoles divers (artistes, intellectuels, entrepreneurs et hommes politiques surtout), mais aussi de contrats que la *banda* passait avec les boîtes de nuit qui défilent avec leurs propres chars.

Douglas parlait de sa *banda* comme étant « la seule qui se conçoit comme un défilé et un spectacle ». Et ce, en raison des nombreuses *transformistes/caricatas* et *drag queens*, mais aussi, notamment, des autres chars, en plus des chars « structurels », qui venaient défiler dans la *banda*. Leur nombre était variable. Les particularités de ces chars se trouvaient dans leur musique propre, indépendante de la musique de l'orchestre « structurel » de la *banda*, et dans leur composition humaine. Alors que sur les chars « structurels » venaient les invités d'honneur, les amis et employés du Musée Carmen Miranda, ainsi que des travestis, *drag queens* et *transformistes/caricatas* célèbres – comme Isabelita dos Patins, Lola Batalhão, Meime dos Brilhos, des travestis et transsexuels comme Eloína, Jane di Castro et Laura de Vison –, sur les « *trios elétricos* »

---

12 Pour « sortir », une *banda* doit avoir, chaque année, quatre types d'autorisations officielles, publiées dans le Journal Officiel de l'état de Rio de Janeiro.



(camions de son typiques du Carnaval de Salvador de Bahia) venaient surtout des *go-go boys*, des garçons musclés et semi-nus, et d'autres *drag queens* moins connues du public en général, mais parfois connues des habitués des boîtes de nuit et bars gays ; ces *boys* et ces *drag queens* étaient souvent des employés et des animateurs des bars ou des boîtes de nuit qui sponsorisaient le *trio*. Quant aux voitures et chars en plus des *trios*, ils étaient composés, là aussi, de *go-go boys*, moins souvent de *drag queens*, mais surtout de garçons très efféminés, de *caricatas* et de travestis.

Etant donné que les *trios* étaient sponsorisés par des bars et des boîtes de nuit qui suivaient plutôt la « mouvance G.L.S. » et *barbie*, leur musique correspondait aussi aux types de rythmes écoutés dans ces boîtes de nuit ou bars-là, à savoir la *techno-house* ou la *dance-music*, mais aussi la bahianaise *axé music* et le *pagode* de groupes très à la mode comme *Harmonia do Samba*. Ces *trios* se mettaient ainsi en réel contraste avec l'orchestre « structurel », jouant plutôt du samba « traditionnel ». Il y avait, de même, une différenciation dans le public, selon que l'on accompagnait la *banda* à côté de l'orchestre de samba ou autour d'un des *trios*. On voyait un public plutôt jeune et issu de la dite « génération santé », « G.L.S. » et « indéfini/unisexe », autour des *trios*, alors qu'à côté de l'orchestre, on voyait plutôt des homosexuels efféminés et des hétérosexuels peu nombreux. On observait aussi que, puisque chaque char et *trio* représentait une boîte de nuit ou bar ou des éléments précis de « l'univers gay » *carioca*, autour de chacun se mettait, au moins au début de la « sortie », des types de gays représentatifs du char ou du *trio*. Ainsi, autour du *trio* du kiosque gay de la plage de Copacabana, *Rainbow*, il y avait, en 1999, des habitués de la partie gay de la plage de Copacabana, la *Bolsa*, à savoir, un public plutôt composé de gays âgés, représentant des générations qui ont fait la première « libération sexuelle » des années 1970-1980, mais aussi de très jeunes travestis ou homosexuels en phase de transformation en travesti, des prostitués (*michês*) et les premiers travestis et transsexuels qui se sont prostitués en Europe, mais aussi, enfin, les *caricatas* – et non pas les *drag queens* – qui se présentent en concert au kiosque.

La « sortie » d'une *banda* s'insère dans un cadre rituel, celui des ritualisations carnavalesques, avec leurs règles, leur organisation, leur ordre. Le désordre semble être maître de la fête pour les participants – il en va du « minimum de sens partagé » –, mais pas pour les organisateurs. De plus, l'organisation et l'ordre doivent faire en sorte que les participants croient qu'y

règne le désordre... autrement, ce ne serait pas une *banda* de Carnaval ! Et ce semblant de désordre est renforcé par l'absence complète des forces de l'ordre : c'est aux organisateurs d'assurer le minimum nécessaire pour la bonne évolution du cortège – même l'organisation de la circulation automobile est prévue par la *banda* dans son évolution.

### **Banda Carmen Miranda: Le désordre**

La situation sociale de la « sortie » de la *banda* pouvait être divisée en un certain nombre de séquences d'événements, dont le « rassemblement » (« *concentração* »), correspondant au moment où elle se préparait et se formait pour le début du défilé (avenue Visconde de Pirajá et place Nossa Senhora da Paz), « l'évolution » (« *evolução* »), correspondant au défilé en soi, en passant par quatre voies du quartier d'Ipanema (avenue Visconde de Pirajá, rue Farme de Amoedo, avenue Vieira Souto et rue Joana Angélica) et, enfin, la « dispersion » (« *dispersão* »), correspondant à la fin du défilé, de retour à la place Nossa Senhora da Paz.

### **Le rassemblement**

Le rassemblement était prévu, en général, pour 15hs, mais ce n'était qu'entre 16hs et 16h30 que les organisateurs et les chars commençaient à arriver ; le public arrivait plutôt entre 16h30 et 17hs. La « sortie » avait lieu le dimanche précédant le samedi de Carnaval et le rassemblement, en face de l'Eglise Nossa Senhora da Paz (Notre-Dame de la Paix), à Ipanema, de part et d'autre de l'avenue Visconde de Pirajá, principale artère commerçante du quartier et parallèle à l'avenue du bord de mer, Vieira Souto. Autour de la place en face de l'église se trouvaient les chars en préparation ; de chaque côté de l'avenue Visconde de Pirajá se plaçaient les individus qui, soit attendaient la « sortie » de la Banda pour s'y insérer, soit ne voulaient qu'observer et s'amuser avec le rassemblement.

Le rassemblement en soi était déjà un spectacle haut en couleurs : l'arrivée des *drags queens* et des *transformistes/caricatas*, accoutrées de leurs costumes d'année en année plus extravagants et hilarants – mais comportant toujours des symboles critiques qui, à eux seuls, donneraient lieu à une longue dissertation –, était l'événement le plus attendu du début de la *banda*. Si nous mettons, depuis le début de ce texte, les *drag queens* parmi les homosexuels,

c'est qu'au Brésil, parfois contrairement à ce qui peut se produire ailleurs, les *drag queens* sont surtout des homosexuels ou des bisexuels.

Au groupe de *drag-transformistes* qui animaient des soirées – non seulement dans les boîtes de nuit gays, mais aussi dans les boîtes et bars non gays et surtout chez des particuliers – et en faisaient un « métier », nous pouvons ajouter les garçons homosexuels qui se déguisaient de façon extravagante, souvent avec des costumes mettant en valeur leur « côté féminin », comme ils aimaient à dire. Le terme que ces garçons qui ne sont ni des *transformistas*/*caricatas*, ni des *drag queens* utilisaient pour le fait de se déguiser ainsi était exprimé par le verbe « *se montar* » (se monter). En plus des *drag-transformistes* et homosexuels déguisés – « *montados* » (montés) –, quelques travestis et transsexuels, célèbres, participaient à la *banda* et se donnaient à voir – et à photographier – pendant le « rassemblement », comme c'était le cas du plus célèbre transsexuel brésilien, Roberta Close, ou encore de la très *scatologique* (comme elle-même se désignait) Laura de Vison, ou de la *sage* Eloína<sup>13</sup>. Les travestis « discrets », inconnus du public, n'étaient pas facilement acceptés au sein du cortège : ici, c'était le royaume des *drag-transformistes* qui animaient les soirées dans les boîtes de nuit gays et mixtes, des travestis médiatiques et surtout des *barbies*.

Les *barbies*, dans le scénario du rassemblement, ne jouaient pas un rôle prédominant : ils étaient minoritaires, presque inexistantes ; c'était surtout à partir du moment où la *banda* atteignait la rue Farme de Amoedo et qu'elle prenait ensuite l'avenue du bord de mer, Vieira Souto, qu'ils rejoignaient le cortège ; c'est devant la rue Farme de Amoedo que se trouve la partie gay de la plage d'Ipanema, fréquentée essentiellement par ces hommes très virils, « *bodybuildés* », qui « aiment » les hommes et, en général, par des garçons et des filles adeptes de la « mouvance G.L.S. »

Sur le trottoir de l'église Nossa Senhora da Paz, on voyait des dames un peu âgées qui venaient de sortir de la messe et des couples hétérosexuels ou hétéroapparents. Quelques *barbies* et beaucoup de femmes en groupe qui

---

13 Laura de Vison était le nom que se donnait ce professeur d'histoire travesti, propriétaire d'une des boîtes gays les plus anciennes de Rio, le *Boêmio*, au centre-ville – Laura est morte dans la moitié des années 2000. Eloína, pour sa part, est un des plus célèbres travestis du Brésil, fondatrice du groupe de danse *Les Girls* qui a fait un grand succès théâtral au début des années 1970; après un séjour à Paris, Eloína est rentré à Rio où elle a dirigé, pendant plusieurs années, le spectacle *Os Leopardos*, qui présentait des dizaines de « beaux gosses » nus sur la scène du théâtre *Alaska*. Le succès a duré longtemps, et le public était essentiellement hétérosexuel...

s'étaient donné rendez-vous à la Confeitaria Chaika (pâtisserie célèbre) observaient attentivement l'évolution gracieuse des *drag-transformistes* qui paralysaient la circulation en amusant non seulement le public, mais surtout les conducteurs des voitures. Sur le trottoir de la place, on observait les personnalités qui allaient monter sur les chars – artistes hétérosexuels, travestis, *drag-transformistes* célèbres, etc. –, les organisateurs et beaucoup de gays plutôt efféminés, âgés souvent de plus de 35 ans, représentants certainement de la génération gay qui fréquentait la *Bolsa*, la partie gay de la plage de Copacabana, et les boîtes de nuit gays du centre-ville, dont le Boêmio et le Casanova (celle-ci était fréquentée par les gays âgés de plus de 35-40 ans).



Figure 1: Lola Batalhão et Isabelita dos Patins, les deux *drag queens* les plus célèbres de Rio de Janeiro, au « rassemblement » de la Banda Carmen Miranda, 1997.

Quelques *drag-transformistes* ou travestis célèbres faisaient l'office de présentatrices en annonçant, du haut de certains camions de son, l'arrivée de telle ou telle autre *drag-transformiste* ou travesti célèbre, en invitant le public à les applaudir à leur passage avec des commentaires divers, notamment sur la prévention du SIDA et les précautions à prendre pendant le passage de la *banda*. Un immense couloir composé essentiellement de non gays commençait à se former tout au long de l'avenue Visconde de Pirajá, en attendant le passage du cortège. A l'intérieur de ce couloir évoluaient les *drag queens* et les *transformistes/caricatas*. C'était ici qu'on voyait des hommes et des femmes qui descendaient de leurs appartements avec leurs chiens, soi-disant pour qu'ils puissent faire leurs besoins, mais en réalité pour observer l'événement ; plusieurs personnes se mettaient déjà aux fenêtres des immeubles pour saluer et

photographier le passage de la *banda*, certaines sortaient le drapeau arc-en-ciel, symbole universel du « mouvement gay » ; et on voyait plusieurs homosexuels accompagnés de leurs familles, surtout les plus efféminés et habitués de la partie gay de la plage de Copacabana.

### Le défilé

La « sortie » ne commençait effectivement qu'entre 17h30 et 18hs. En général, la composition de la *banda* entre son point de départ et la rue Farme de Amoedo, où le cortège tournait pour rejoindre la mer, était marquée par le mélange d'une minorité de participants hétérosexuels et « sympathisants » et une majorité de gays de toutes sortes (*barbies*, *drag-transformistes*, *travestis*, mais surtout ces hommes qui ne se classaient pas dans ces catégories-là) ; prédominaient, pourtant, les *drag queens* et les homosexuels plutôt efféminés, habitués de la plage de Copacabana (*Bolsa*) ; sur les trottoirs et aux fenêtres des appartements de l'avenue Visconde de Pirajá, des curieux – habitants de ces mètres carrés les plus chers du pays ou domestiques – assistaient au passage du cortège; les *drag queens* se permettaient de toucher tout le monde, *hétéros*, *gays*, participants, curieux – le masque et le déguisement signifiaient l'anonymat et la permissivité.

Bien que la rue Farme de Amoedo soit aussi étroite que la rue Joana Angélica, le passage par la première ne donnait pas lieu aux nombreux gestes à caractère sexuel qui allaient avoir lieu dans la seconde : à Farme de Amoedo, il faisait encore jour et les participants hétérosexuels étaient encore très nombreux, malgré la majorité gay. Au passage de la Banda, les personnes se trouvant dans les restaurants et bars de la rue, clients et employés, se mettaient au rythme de la musique et sortaient pour participer à la Banda, ne serait-ce que pour quelques petits instants. Le cortège était infiltré par une dizaine de vendeurs ambulants qui traînaient leurs caisses de bières et boissons fraîches sur des planches à roulettes ou des brouettes spécialement conçues pour des occasions comme celle-là.

A partir du moment où le cortège atteignait l'avenue Vieira Souto, une foule de *barbies* et *gays* en général, passants et toute sorte de personnes attendaient déjà la musique et les *drag-transformistes*<sup>14</sup> : il se formait alors une

14 En 1996, en supposant trois personnes par mètre carré, nous estimons qu'il y avait, à Vieira Souto, environ 5.000 personnes (chiffres confirmés par les forces de l'ordre, dans le *Jornal do Brasil* du 12/02/1996).

espèce d'énorme couloir long d'environ 800 mètres, plus dense que celui de l'avenue Visconde de Pirajá, entre le lieu où la Banda atteignait l'avenue du bord de mer et le lieu où elle tournait pour regagner l'Eglise Nossa Senhora da Paz. A l'intérieur de ce couloir on retrouvait l'évolution des « performances artistiques » des *drag-transformistas*, mais aussi et surtout beaucoup de groupes de *barbies*, en maillot de bain (style boxer), les muscles toujours très apparents ; certains *barbies* venaient, notamment depuis 1997, de plus en plus « *montados* », souvent avec des déguisements minimes, comme, par exemple, des bottes-plateforme de *drag queens* et un maillot de bain sexy ou des masques et des habits sado-masochistes, très sexy aussi. Sur le trottoir et sur le terre-plain au milieu de l'avenue – puisque la *banda* n'occupait qu'une piste de l'avenue – se retrouvaient des curieux, pour la plupart des personnes qui se trouvaient sur la plage au moment où ils ont entendu le bruit de la *banda* ou qui avaient appris que la *banda* allait passer à travers un des camions de son qui, avant d'arriver au lieu du rassemblement, était passé par la plage en faisant de la publicité. Très loin au début de ce couloir, les musiciens jouaient, entourés d'une foule hétérogène composée aussi d'hétérosexuels (quelques-uns étaient des familiers des musiciens ; d'autres, des habitués des *bandas* en général, qui allaient à la Banda Carmen Miranda avant tout pour danser, et pas forcément pour voir le « spectacle » homosexuel) ; plus loin venaient les chars et camions des boîtes de nuit, sur lesquels se trouvaient des travestis et des *drag-transformistes* célèbres ou des *go-go boys* en mini-slip.

A ce moment-là, la composition de la Banda semblait changer considérablement. Les personnes un peu plus âgées disparaissaient du public, ainsi que les parents et amis apparemment hétérosexuels qui accompagnaient les gays. Le nombre de vendeurs ambulants se multipliait, parmi lesquels on retrouvait plusieurs homosexuels, notamment depuis 1997, vendant non seulement de la bière, mais aussi du vin glacé ou d'autres boissons alcoolisées, comme de la « *caipirinha* », du tequila, voire du whisky. On observait que les vendeurs ambulants de la plage ne semblaient pas être admis dans la *banda*, les autres vendeurs les chassant sur-le-champ. Apparaissaient aussi des jeunes groupes de voleurs à la tire qui allaient agir surtout dans le passage de la *banda* par l'obscur rue Joana Angélica. Mais le principal changement était dans la composition des participants gays : les *barbies* et des gays moins efféminés prédominaient, à côté des *drag queens* et *transformistas/caricatas*.



Figure 2: Foule en folie, torses nus en folie... Moment où la Banda Carmen Miranda atteint l'Avenue Vieira Souto, 1999.

En plus du couloir formé pour attendre la *banda*, les plus grandes concentrations humaines étaient, à ce moment-là, d'une part, autour de l'orchestre et autour du camion de son de la boîte de nuit *Le Boy*, avec sa propre musique. Les musiciens étaient protégés du public par une corde tenue surtout par des hommes, gardant tout au long de la « sortie » un profil très sérieux ; certains d'entre ceux qui tenaient la corde étaient musiciens et se relayaient pour jouer. Autour de la corde, de chaque côté, on observait essentiellement des hétérosexuels en groupes composés aussi d'homosexuels ou de couples ; derrière et devant la corde, on observait essentiellement des homosexuels entassés, profitant des mouvements de la corde pour se lancer les uns sur les autres, au rythme de la musique ; d'autant plus que les agents de sécurité de la *bateria* s'amusent à lancer les participants les uns contre les autres. En 1999, les policiers présents s'occupaient de pousser la *banda*, pour le grand plaisir de ceux qui s'entassaient entre la ligne formée par les policiers et le camion de son de la boîte *Le Boy*. Dans le « vocabulaire homosexuel » *carioca*, la drague à caractère sexuel qui aboutit à des attouchements (et plus) se dit « *pegação* », du verbe « *pegar* », « attraper ».

La « *pegação* » spontanée était très favorisée par ces moments de forte concentration volontaire tout au long du défilé de la *banda*. Certains gays se positionnaient à des endroits stratégiques, comme au coin de la rue Joana Angélica avec l'avenue Vieira Souto, lieu où la *banda* tournait, d'où ils allaient pouvoir chercher, au milieu de la foule en folie, le meilleur « petit train » de

participants à la queue leu leu, pour en tirer le meilleur profit durant le passage par la (très étroite) rue Joana Angélica.

Ainsi, au moment où le cortège tournait dans la rue Joana Angélica pour rejoindre la place Nossa Senhora da Paz un autre spectacle commençait : celui où règnerait la « *pegação* » absolue... Il était 20h. et la nuit était déjà tombée. Les *drag-transformistes* passaient vite, sur les trottoirs, parce qu'en raison de la foule sur cette rue étroite, elles risqueraient d'abîmer leur costume ; les musiciens passaient, eux aussi, très vite, par les trottoirs, pratiquement sans jouer, parce qu'ils n'avaient pas suffisamment de place pour évoluer avec leurs instruments. Certains chars ne suivaient pas jusqu'à la dispersion, en empruntant un autre chemin. Les femmes et les enfants disparaissaient presque totalement, les fenêtres des appartements se fermaient, les balcons se vidaient...

Les *barbies* étaient devenus les maîtres de la fête ; ici, on ne voyait plus que des hommes. Après plusieurs bières bues, et après quelques cigarettes de marijuana fumées librement ou quelques cachets d'*ecstasy* avalés rapidement, la semi-nudité, la chaleur, l'entassement, ainsi que l'ébriété de certains, faisaient de ce lieu et de ce moment, *une situation presque hors du temps et de l'espace*, où ce qui semblait compter, comme principe et fin de la situation, c'était le plaisir de la chair. Parfois, on voyait deux garçons s'embrasser sur la bouche ; parfois quelques maillots de bain brandis en l'air, ce qui voulait dire que l'on pouvait être presque nu ; parfois des masturbations groupales, des fellations collectives ; parfois plus... Dans les « sorties » de la Banda de Ipanema il arrive, encore de nos jours, à la fin des années 2000, des choses similaires, mais dans la rue Vinicius de Moraes, devant le célèbre bar *Garota de Ipanema*, et cela dure peut-être une heure de plus que dans la Banda Carmen Miranda<sup>15</sup> – alors que celle de Ipanema est officiellement « non-sexuée ».

---

<sup>15</sup> En général, le passage de la Banda Carmen Miranda par la rue Joana Angélica durait entre 40 et 60 minutes.



## La dispersion

Ceux qui continuaient à suivre le cortège, peu nombreux, aboutissaient à nouveau devant l'église Nossa Senhora da Paz, où les chars étaient « démontés » et dispersés. L'arrivée à la dispersion, en 1996, 1997 et 1998, s'est faite, en moyenne, 3h20 après le début de la « sortie ». La présence policière massive en 1999, en raison des menaces d'attaques de gangs homophobes, a fait que la « sortie » n'a duré que 2h20, tout comme en 2000 et 2001. Un grand nombre de personnes restait encore autour des chars, à se raconter les expériences érotiques vécues et ressenties dans le cortège. Plusieurs *transformistas/caricatas* allaient continuer la fête au kiosque gay de la plage de Copacabana, où un grand nombre de personnes étonnées se concentraient pour les observer, en plus des gays habitués du dimanche soir au kiosque.

Plusieurs personnes restaient encore pendant plus d'une heure à faire de la « *pegação* », dans la rue Joana Angélica, près de l'église. En 1999, cela n'a pas eu lieu, encore en raison des voitures de police qui clôturaient le cortège, le poussant vers la dispersion. Un autre fait marquant a beaucoup changé la dispersion de la *banda* : à partir de 1998, le camion de son de *Le Boy*, le plus « chaud », a commencé à poursuivre son défilé jusqu'à la porte de la boîte de nuit, entre Copacabana et Ipanema, entraînant une foule considérable composée non seulement des éléments qui avaient défilé durant toute la « sortie » autour de ce camion de son, mais aussi de tous ceux qui avaient encore de la force physique pour danser et qui veulaient continuer la « *pegação* ». De plus, il est à noter que beaucoup de participants habitaient à Copacabana, donc accompagnaient ce qui restait du cortège jusqu'à leur quartier.

La Banda Carmen Miranda et, de nos jours encore, la Banda de Ipanema servaient – et servent – de scène publique (donc, politique) à un certain nombre de travestis artistes et *drag queens* et *transformistas/caricatas* qui voulaient renforcer (ou se forger) une renommée, puis à un grand nombre de *barbies* qui montraient qu'on peut aimer les garçons et être plus « masculins » et « virils » que les « *homens machos* » (hommes mâles) ; mais surtout, ces *bandas* permettaient – et permettent – à des centaines de jeunes (et moins jeunes) hommes qui aiment les hommes de se sentir « membres » d'une espèce de *communauté*, d'une *collectivité* très diversifiée et de se montrer aux autres, ne serait-ce que pendant quelques heures « rituelles » et, enfin, de montrer que l'on est gay – les *bandas* passent à la télévision et sont très diffusées par les journaux et magazines. La Banda Carmen Miranda était, par excellence,

l'espace des *drag queens* et des *barbies*, c'est-à-dire, les images hyper-caricaturel et hyper-virile des identités homosexuelles de Rio de Janeiro.

Pourtant, dans un tel contexte, il n'est pas difficile de comprendre que la *banda* devait représenter, pour les participants, un lieu de « liberté totale » et de « communion ». De temps en temps des bagarres et des conflits surgissaient çà et là, certains participants étaient rappelés à l'ordre par d'autres participants, quelques discussions violentes éclataient entre couples, entre amis, entre inconnus et quelques regards réprobateurs se faisaient sentir. Ne étaient-ce pas là des signes que la *banda* opérait une espèce d'intégration des participants autour d'un certain nombre de « valeurs » et des limites d'action que les participants eux-mêmes – et dans une moindre mesure les organisateurs – négociaient et mettaient en place exceptionnellement pour le moment du déroulement de la *banda*, pour cette *situation* précise ? Cet ensemble de valeurs et de limites d'action et cet établissement de normes étaient mis en place à travers les interactions dans la foule et n'étaient pas « nouveaux » ni « inventés » de toute pièce, mais ils étaient déplacés de divers autres univers d'action, d'autres espaces sociaux, pour l'occasion du déroulement de la *banda* en créant ainsi un espace carnavalesque où certaines choses étaient permises et rendues possibles et d'autres étaient interdites ou bannies. Par exemple, dans les *bandas* de Carnaval, et en particulier dans celle qui nous concerne ici, les travestis prostitués n'étaient pas « bien vus » – à l'intérieur même d'un espace gay, il y avait des images identitaires homosexuelles plus ou moins bannies ; par contre, le déroulement de la *banda* serait unimaginable sans les *drag queens* ou les *transformistes/caricatas*, ou encore sans les travestis et transsexuels célèbres (artistes, propriétaires de boîtes de nuit, etc.).

On peut se demander si ces valeurs et ces limites d'action n'étaient pas, en effet, celles même des classes les plus représentées dans la *banda*, les classes moyennes urbaines et la petite bourgeoisie brésilienne : tout se passerait comme s'il y avait un élargissement des limites habituelles du permis et du pensable imposées dans la vie ordinaire par l'*ethos* dominant. Ainsi, il était *permis*, dans cette *situation* rituelle précise, que deux hommes s'embrassent sur la bouche ; et cela n'était pas une *inversion*, mais plutôt un élargissement de la logique du pensable et du permis, puisque dans la vie ordinaire deux hommes pouvaient s'embrasser sur la bouche dans les cadres qui étaient prévus à cet effet, comme les boîtes de nuit ; pendant le Carnaval, ces cadres

seraient *situationnellement* déplacés pour intégrer certaines choses, même si ce n'était que momentanément.

### **Drag Queens et Barbies versus Caricatas et Boys**

Depuis trois décennies, la visibilité sociale des travestis semble s'être considérablement accrue en Occident en raison, en partie, des transformations des mœurs et de la dite « révolution sexuelle ». Tout au long des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles s'est développé un nouveau rapport au corps en tant qu'objet sexuel (de reproduction et de plaisir), et on a abouti, au XX<sup>e</sup> siècle, au développement d'une espèce de « pansexualité » (Ariès 1982) – ce qui serait dû, en partie, à l'impact même de la psychanalyse et, surtout, de la sexologie – et à la formation des « sous-cultures homosexuelles », des « ghettos gays » américains, d'un marché de la sexualité et de l'homosexualité, des « lobbies gays » et, par conséquent, du mouvement politique gay de revendication de droits égaux (Mossuz-Lavau 1991 ; Donaldson et Johansson 1990). La libération sexuelle n'a peut-être pas été « réelle », mais l'anthropologie peut nous permettre de dire que les normes culturelles se sont au moins un peu déplacées, les limites des déviations se sont transformées, notamment lors des moments fortement ritualisés comme le Carnaval.



*Figure 3* : Femme fatale ? Presque... Le transsexuel Sylvie Schmidt (pseudonyme) imite la présentatrice d'émission télévisée Tiazinha sur un « char », « défilé » de la Banda Carmen Miranda, 1999.

Les avancées du marché sexuel et les facilités qu'il a permises font que se développent à Rio de Janeiro, à côté du travesti (souvent prostitué), l'image du *transformiste* – un homme qui s'habille en femme pour se présenter en spectacle – et, surtout, l'image du *transsexuel* – un homme qui « change » de sexe à travers des opérations chirurgicales. De même, la vulgarisation du silicone et de certaines hormones (pilule anticonceptionnelle) que l'on peut désormais trouver facilement en pharmacie permettent au travesti de vivre à part entière, et dans toutes les situations de la vie quotidienne, le rôle du genre féminin (Silva 1993).

Dans le même temps, on voit apparaître, à partir des années 1970, un modèle de l'homosexualité qui écarte et repousse l'image du travesti, mais aussi l'image du pédéraste ou du bisexuel qui ne « s'assume » pas en tant que tel : ces images sont remplacées par une image machiste, sportive et supervirile<sup>16</sup> associée à la lutte pour la revendication de l'égalité des droits entre homosexuels et hétérosexuels et à la démarcation de territoires (« ghettos ») à caractère sexué. Ce sont les gays à l'américaine, européanisés plus tard (Pollak, 1992), les « *macho men* » – *entendido* au Brésil<sup>17</sup>.

Au Brésil, ces deux images – travestis « visibles » et « gays à l'américaine » / *entendido* – « apparaissent » presque en même temps, entre 1965 et 1975. A Rio de Janeiro, dans un premier temps, ces deux images identitaires se territorialisent, non pas dans la constitution d'un ghetto de résidence, mais d'abord dans des lieux de sociabilité et de culte du corps, à savoir les plages. C'est alors qu'apparaît la *Bolsa de Copacabana*, premier territoire gay d'une plage de Rio de Janeiro, qui, au départ, regroupe toutes les images identitaires (Gontijo 1998). Ensuite, quand le modèle homosexuel dominant change définitivement, valorisant les homosexuels hypervirils aux dépens des travestis, et quand le quartier de Copacabana commence à être associé à une certaine décadence sociale, les jeunes homosexuels et les homosexuels hypervirils cherchent à s'installer sur une autre plage, plus à la mode, Ipanema, où il existait déjà une partie de la plage très fréquentée par des femmes homosexuelles – c'est la naissance de la *Farme*, dans les années 1990.

---

16 Que l'on pense au groupe de rock *Village People*, ou même au *Queen* de Fred Mercury.

17 Il faut citer, ici, les travaux pionniers de P. Fry sur l'expérience homossexuelle brésilienne et ses nuances, en particulier le texte écrit avec E. MacRae (1983).

L'émergence du SIDA en tant qu'épidémie stigmatisant les hommes qui entretiennent des relations sexuelles avec des hommes est ressentie comme une entrave dans le processus entamé de libération sexuelle et de *sortie du placard* collective. A Rio de Janeiro, la *Bolsa de Copacabana* et toutes les images identitaires gays qui lui sont associés voient s'ajouter à la décadence du quartier – et, donc, à la « popularisation » de ses habitués –, la stigmatisation associée au SIDA et l'intensification des violences homophobes, ce qui amène à un sentiment de décadence de la *Bolsa* même. Mais à partir du moment où les médias et les associations commencent à diffuser le caractère épidémique généralisé du SIDA et que s'amorce une période de deshomosexualisation de la maladie, on voit surgir un mouvement de revendication politique au nom des hommes qui ont des relations sexuelles avec des hommes, notamment autour d'associations (ONGs, organisations non-gouvernementales).

Par ailleurs, on voit se constituer à Rio de Janeiro une espèce de « culte du corps musclé » et hyperviril<sup>18</sup>, en liaison avec le mouvement hédoniste américain de « bodybuilding ». Quand ce mouvement d'hypervirilisation touche les hommes de Rio de Janeiro qui entretiennent des relations sexuelles avec des hommes, il semble se diviser en deux branches : d'un côté, les *boys*, jeunes originaires des classes « populaires » qui se musclent pour « vendre » leur corps soit dans des spectacles (*go-go boys*), soit dans la prostitution, soit les deux, qui fréquentaient jusqu'alors historiquement la plage de Copacabana et la boîte *Incontru's*, qui défilent dans les écoles de samba de leur quartier et fréquentent les bals carnavalesques de l'*Elite Clube* ; d'un autre côté, les *barbies*, jeunes ou moins jeunes, issus des classes moyennes et « supérieures », fondateurs de la partie gay de la plage d'Ipanema, habitués de la boîte *Le Boy* et des fêtes *rave* comme B.I.T.C.H. et X-Demente<sup>19</sup>, et qui défilaient dans l'école de samba Estácio de Sá, puis dans União da Ilha et São Clemente et fréquentent les bals de l'*Elite Clube* et les bandes Carmen Miranda et de Ipanema.

*Barbie* est un terme de désignation utilisé de façon un peu péjorative par les habitués de la *Bolsa de Copacabana* pour parler des hommes qui

18 On pense ici à la notion de *corpulâtrie*, si bien développé par S. Malysse (1999).

19 ValDemente (actuellement X-Demente) et B.I.T.C.H. (*Barbies In Total Control Here*) sont deux entités responsables de l'organisation d'événements gays à Rio tout au long de l'année, surtout des bals qui réunissent des milliers de personnes – G.L.S. – dans des lieux parfois insolites (B.I.T.C.H. au *Tivoli Park*, le grand parc d'attractions de Rio jusqu'à la fin des années 1990; ValDemente dans une ancienne usine désaffectée du centre-ville, *Fundação Progresso*, en plein milieu du quartier de prostitution de travestis, Lapa).

entretiennent des relations sexuelles avec des hommes, qui se vouent à une espèce de culte du corps musclé et viril et qui suivent la mode gay nord-américaine et européenne, la mode « *clubber* » (ceux du *club*). En termes d'apparences vestimentaires et de « *look* », cette mode correspond aux t-shirts ou débardeurs blancs serrés contre la peau, suggérant les muscles; les jeans 501; les slips (presque des caleçons) longs et serrés *Calvin Klein* avec le bord visible par-dessus les jeans; les chaussures de chantier; les cheveux coupés à ras la tête ou entièrement rasés; la casquette; les boucles d'oreille en anneaux; à la plage: maillots de bain longs (shorts) blancs ou noirs, et non plus les « *strings* » masculins très colorés des années 1970-80; on abuse de l'orange, du blanc et du noir; on achète les vêtements soit dans des boutiques conventionnelles comme *Forum* ou *Yes, Brazil*, soit plutôt dans les grands marchés de mode dits « *alternatifs* » qui ont lieu régulièrement dans les grandes capitales du Brésil: à Rio, il s'agit notamment du *Mercado Mundo Mix* (souvent réalisé à la *Fundição Progresso*, là où ont lieu les grandes fêtes *rave*) et de la *Feira Babilônia Hype* (souvent réalisé à l'Hippodrome de la ville); ces marchés vendent des produits allant de la décoration des maisons aux slips en passant par des lentilles de contact, des préservatifs et des déguisements, le tout vendu par les fabricants et stylistes eux-mêmes avec de la matière-première dite « *écologiquement correcte* » dans un souci de « *faire différent* ».

Le terme *barbie* fait allusion à la poupée américaine, créée en 1958, produite en série et vendue dans le monde entier avec le même corps féminin culturellement parfait pour les canons américains. Nous faisons l'hypothèse que le « *mouvement barbie* » et son corollaire, la « *mouvance G.L.S.* » et la « *génération santé* », sont intrinsèquement corrélés à la diffusion et aux conséquences du SIDA.

La virilisation du corps gay serait liée à une volonté des hommes qui ont des relations sexuelles avec des hommes de donner une image de soi saine et discrète, une volonté de passer partout, non pas inaperçus, mais plutôt aperçus et acceptés en tant qu' « *hommes qui aiment aussi les hommes* ». Dans un pays que l'on considère comme un des plus grands colporteurs du machisme, être *barbie*, ce serait être comme tous les hommes, les muscles et la mode « *clubber* » en plus. Ou, plutôt, ce serait être *plus homme que les hommes* ! Alors que les *boys* exacerbent le machisme et, en quelque sorte, le système hiéar-

chique des genres<sup>20</sup>, les *barbies* et la « mouvance G.L.S. » seraient en train de tenter de créer un « nouvel ordre homosocial » qui dépasse le machisme, mais qui dépasse aussi le modèle de l'homosexuel efféminé<sup>21</sup>.

Les années 1990 seront marquées par l'éclatement des références homosexuelles et l'apparition d'une espèce de « culture G.L.S. » basée sur le « *queer movement* », avec des adeptes qui ne se retrouvent plus dans les anciennes catégories telles qu'homosexuel, hétérosexuel ou bisexuel, ni dans celle d'*entendido*, mais préfèrent ne pas être étiquetés et adoptent des modes de vie composés de bricolages culturels divers. Le Carnaval sera fortement marqué par ces tendances. Être G.L.S. ne veut pas dire être Gay/Lesbienne ou Sympathisant, mais être à la fois, *selon les situations*, gay/lesbienne et sympathisant, dans une espèce de pansexualité identitaire réelle. Cela peut paraître logiquement impossible, mais là se trouve la grande nouveauté qu'il semble avoir été introduite par ce mouvement : la flexibilité des manières de se définir, toujours en considérant les *situations* spécifiques à travers lesquelles on donne une *image de soi*, la construit et la reformule – une *image identitaire*, donc.

La face « nouvelle » du travestissement, relativement acceptée par l'ensemble de la population de Rio de Janeiro est la *drag queen*, la « reine du travestissement ». Que l'on pense à *Priscilla, la Reine du Désert*, de S. Elliot, et à l'impact du groupe « *drag* » américain de rock *Army of Lovers*. Le terme s'est plus ou moins « popularisé » dans tous les milieux sociaux *cariocas*, aux dépens du terme brésilien *transformista* (celle qui se transforme, par l'adoption des vêtements, en femme) et surtout aux dépens du terme jusque là utilisé dans le « monde gay », *caricata* (celle qui caricature la femme). Ce remplacement de termes semble avoir eu lieu à partir de la véhiculation du terme *drag queen* par la presse *carioca* et brésilienne en général (de plus en plus intéressée par le grandissant « marché homosexuel »), en concourant à la création d'une catégorie d'individus. La *drag queen* semble être l'annulation même du sexe et de la sexualité, dans le travestissement « pour le plaisir » de se travestir, et non pas pour vivre un rôle de genre féminin à part entière dans la vie quotidienne.

20 On peut rapprocher les boys des « bodybuilders » (souvent prostitués) qu'A. M. Klein (1992) a étudié dans les salles de gym en Californie.

21 Lorsque nous parlons d'*efféminé*, il ne s'agit pas d'un jugement quelconque, mais plutôt d'une manière de caractériser un homme qui, tout en gardant des traits propres à une certaine conception *carioca* de la masculinité (quelques parties du vêtement, les cheveux courts, etc.), portent déjà des traits propres à la conception *carioca* de la féminité (parties du vêtement, maquillage, démarche qui fait bouger les fesses, etc.), mais ce n'est pas (encore) un travesti.

Le SIDA est pour quelque chose dans le développement de la « mode *drag* », voire d'une supposée annulation du sexe.

Et la face « nouvelle » du *boy* est, analogiquement, le *barbie*. Les travestis, tout comme les *barbies*, semblent avoir un souci de changement d'apparence corporelle, les premiers se basant sur l'hyper-féminisation, les seconds sur l'hyper-virilisation. Pourtant, l'hyper-féminisation des travestis reste dans l'ordre du rôle de genre féminin, alors que l'hyper-virilisation des *barbies* semble « dépasser » le masculin et créer quelque chose de « nouveau » – nous avons remarqué que les hommes hétérosexuels musclés arrivent souvent à distinguer une *barbie* d'un hétérosexuel viril musclé<sup>22</sup>.



Figure 4 : Go-go boys sur un « char », « défilé » de la Banda Carmen Miranda, 1999.

Les travestis et les *barbies*, chacun de leur côté, engagés dans des « collectives » particulières, avec une histoire, des mythes et des rites, des territoires diffuseurs de représentations et de pratiques, semblent s'opposer sur la « scène gay » de Rio de Janeiro. Or, pendant le Carnaval, cette opposition serait, en partie, situationnellement gommée et les deux images identitaires se rassembleraient parfois dans les mêmes *bandas* carnavalesques ou dans les mêmes *bals* – bien que les distances soient préservées –, dans le souci de l'abolition des différences vis-à-vis des spectateurs « différents », non homosexuels, *l'autre*, mais aussi dans un souci de reformulation identitaire. Pour

22 Par ailleurs, parmi la jeunesse *carioca*, les adversaires les plus sévères des *barbies* dans l'actualité sont les très musclés lutteurs de jiu-jitsu, appelés à Rio les « pitt-boys » parce qu'étant souvent accompagnés de leurs chiens de la race pit-bull.



R. DaMatta, le Carnaval est le court moment pendant lequel on établit la complémentarité de ce qu'on croyait opposé, le moment pendant lequel on découvre qu'on a plus d'éléments qui nous rassemblent que des éléments qui nous séparent (Da Matta 1981)...

Dans la situation de la « sortie » de la Banda Carmen Miranda, la distinction entre *drag queen* et *transformista/caricata* était, dès le « rassemblement », très nettement exprimée. Les *drag queens* se positionnaient sur les chars et camions de son, mais aussi parterre autour des camions de boîtes de nuit de la « mouvance G.L.S. » dont elles font partie. Se considérant comme de véritables artistes « totales », elles idéalisaient et confectionnaient leurs costumes avec beaucoup de créativité et répétaient des performances chorégraphiques de plus en plus complexes pour le défilé de la *banda*. Partout où il y a des *barbies*, elles sont présentes. Ce n'est pas une simple caricature stylisée de la féminité, mais un « mode de vie *fake* » (du « faire semblant ») typique de la « mouvance G.L.S. » et des générations qui ont connu le SIDA durant leur adolescence. Par contre, on désignait par le terme *transformista*, dans les années 1970-1980, les hommes qui « se transformaient » en femme sans forcément chercher à caricaturer la féminité, mais en essayant de l'imiter à perfection, c'est-à-dire les travestis, à un moment où le terme travesti était péjorativement lié à la prostitution. Le terme *caricata*, de son côté, désignait, à la même époque, la caricature de la femme et de la féminité dans un corps d'homme déguisé ; ce déguisement caricatural n'arrivait pas à l'extrême richesse stylistique de recherche esthétique à laquelle aboutiront les *drag queens*.

Les *drag queens* se considèrent, ainsi, comme des artistes, alors que les *caricatas* se considèrent le plus souvent comme des animateurs qui font rire les individus. Il commence à apparaître, à Rio, une manière *drag queen* émergente de vivre, avec des individus « déguisés » continuellement et en permanence, à n'importe quelle heure de la journée et dans toutes les occasions, voulant ainsi transformer leur corps lui-même en objet d'expression artistique du quotidien « banal ». Le magazine *Manchete* consacrait (avant sa disparition en l'an 2000) des pages entières, à n'importe quelle époque de l'année, à des *drag queens* célèbres – ou devenues célèbres par la volonté des médias – qui participent à tous les événements de la vie politique, sociale et culturelle du pays. La *caricata*, à son tour, vit son déguisement uniquement dans des occasions spécifiques, pour « jouer à la femme ». Partout où il y a des gays efféminés et un peu plus âgés, il y a des *transformistas* et des *caricatas*. Enfin, ce qui

semble surtout distinguer Evita (pseudonyme), la plus célèbre des *drag queens* du Brésil, bien que ce soit un Argentin, surtout depuis qu'elle a embrassé le président Fernando Henrique Cardoso lors d'une cérémonie officielle – d'une *caricata* comme Margot (pseudonyme) du kiosque gay *Rainbow* (Copacabana), c'est que la première était économiste en Argentine, issue d'une famille de classe moyenne aisée, alors que la seconde doit survivre de ses « shows » dans plusieurs boîtes de nuit et bars gays, ne pouvant compter sur sa famille, plutôt pauvre, de l'intérieur de la région Nordeste.

L'inversion du masculin en féminin est une constante pendant le Carnaval de Rio aussi – et pas seulement dans les Carnavals les plus traditionnels d'Europe –, comme l'observe R. DaMatta. Il n'y a pas d'*inversion* généralisée, comme le suppose pourtant cet auteur : par exemple, les homosexuels n'invertissent rien, mais ils *se permettent* certains actes qu'ils ne se seraient pas permis à d'autres moments – ou, plutôt, il leur est permis de réaliser certains actes qui ne leur sont pas permis à d'autres moments; ce n'est donc pas une inversion, mais une *libération contrôlée* et *permise* par la structure sociale. Mais certains hommes, hétérosexuels, se permettent de caricaturer la femme. DaMatta parle, alors, de la *féminisation du monde*, comme étant la principale opération du Carnaval de Rio de Janeiro – la femme étant au centre des moqueries et des jeux, comme pour montrer son importance pendant l'année, mais une importance tenue secrète pour bien préserver la hiérarchie des sexes basée sur la virilité/masculinité/macho (Da Matta 1981).

Il y aurait d'un côté l'image de l'*homme-habillé-en-femme* – à savoir les hommes qui se disent hétérosexuels et qui s'habillent de façon moqueuse en femme pour « sortir » dans certaines *bandas* et *blocos* de Carnaval et s'auto-dénoncent *piranhas* –, et de l'autre côté un *relâchement* – ce que R. DaMatta appelle l'*homme-en-tant-que-femme* et que nous préférons appeler *homosexuels-qui-jouent-à-la-femme* – à savoir, les garçons qui donnent libre cours à leur « côté féminin » – ou à leur « féminité inhibée » –, qu'ils soient homosexuels ou bisexuels. R. DaMatta ne voit pas, dans cette deuxième catégorie, seulement des homosexuels, mais des être *ambigus*, qui sont « ceci » et « cela » en même temps: « *C'est comme si le Carnaval était un moment pendant lequel ce choix du milieu, de l'ambiguïté pleine, de la propre relation entre les deux sexes, était possible. E non seulement cela. C'est comme si elle, en plus de possible, était quelque*

*chose de cristallisé, concret [...]*. »<sup>23</sup> Nous préférons y voir, non pas l'ambiguïté ou « l'entre-deux », mais des images identitaires plurielles *situationnellement* distinctes du masculin et du féminin, bien que basées sur la bipolarité des genres majeurs.

Dans la Banda Carmen Miranda, le premier type de déguisement – les *piranhas* – n'avait pas lieu ; l'arbitraire des genres sexuels était démonté plutôt par les images identitaires des *drag queens* et *transformistes/caricatas*, à travers leurs costumes et déguisements, mais aussi par l'image des *barbies*, à travers leur virilité « extrême ». Dans le public, les peu nombreux travestis et transsexuels, ainsi que les peu nombreux *boys* de la Zona Norte, bien qu'étant homosexuels, ne représenteraient ici rien d'autre que le genre féminin pour les premiers et le genre masculin pour les seconds. Les *transformistes/caricatas* et les *drag queens* tenteraient de caricaturer l'univers des genres sexuels et de montrer que la masculinité et la féminité sont construites à travers les situations sociales, et que les hommes qui entretiennent des relations sexuelles avec des hommes sont eux aussi soumis au jeu de ces deux genres, masculin et féminin.

A travers les costumes, véritables panneaux polysémiques ambulants, ces caricatures prenaient souvent la tournure d'une critique politique ; est-ce que les *drag queens* et *transformistes/caricatas* ne tentaient pas de montrer aussi que le « monde gay » faisait partie intégrante de la société civile – et n'était pas « marginal » –, la preuve en était qu'il était informé des événements divers qui réglaient la vie de la « cité » ? N'était-ce pas une forme de revendication à la citoyenneté, auto-invitation à la participation pleine aux affaires de la « cité » ? Et, par là, n'était-ce pas une forme de création d'identité relative dans la confrontation à l'autre et à la collectivité ?

R. DaMatta voit dans le Carnaval un moment où il ne s'agirait pas d'être (être fils du président d'une entreprise, être beau, être jeune, être homme, etc.), mais plutôt de *faire* (faire comme si on était le fils du président, faire jeune, faire la femme, etc.) (Da Matta 1985). Nous voyons plutôt que, pour les homosexuels participant à la Banda Carmen Miranda, le Carnaval, c'était *se faire*, et *se faire*, c'était *mettre en relation* soi et l'autre et par là créer de l'identité – l'identité se créant moins dans le rapport au *même* que dans le rapport à l'*autre*.

23 Notre traduction du portugais (DaMatta 1981: 53): « É como se o Carnaval fosse um momento onde essa escolha pelo meio, pela ambigüidade plena, pela própria relação entre os dois sexos, fosse possível. E não somente isso. Como se ela, além de possível fosse algo cristalizado, concreto [...]. »

Pour certains jeunes, comme Alberto, 25 ans, étudiant en architecture, issu d'une famille de classe moyenne et habitant chez ses parents à Copacabana, et pour João, 26 ans, employé de bureau de la chaîne de télévision Globo, habitant chez ses parents dans le lointain quartier de Olaria, tous deux habitués de la plage des *barbies* à Ipanema et assidus dans les bals et les fêtes de *barbies* (B.I.T.C.H., *X-Demente*, Fundação, Val), les seules manifestations carnavalesques qui les intéressaient, c'était les *Bandas Carmen Miranda* et de Ipanema. Et ce, pour la raison précise qu'ils disaient pouvoir y « *dar tinta* » (expression en argotique gay qui veut dire « faire ce qu'on veut sans aucune retenue ») ; mais aussi pour y trouver un copain, « partenaire », pour quelques heures seulement et réaliser un fantasme, embrasser un homme – voire et surtout plus d'un homme – dans les rues. D'un autre côté, ils vivaient l'anonymat dans le quotidien, leurs parents méconnaissaient leur homosexualité, et la *banda* était le moment de faire, pour eux, une espèce de première *sortie du placard* – donc, moment rituel où ils se confrontaient à l'autre, mais aussi à la *collectivité* dans son ensemble. Pour Alberto, c'était un moment où il ressentait la « force » du monde gay, et aussi sa diversité – sentiment de *communauté*. Il voyait les *bandas* comme des moments de *ressourcement*.

Le terme *barbie* commence à apparaître dans la presse brésilienne au même moment où le terme *drag queen* se vulgarise. Englobées par la « mouvance G.L.S. », cette manière nouvelle, « post-SIDA », de se rapporter à ses apparences corporelles et aux images de soi, ces deux images identitaires semblent aller toujours ensemble, bien qu'apparemment opposées : les *drag queens* sont les seules images « féminines » acceptées dans les festivités pour *barbies*. Ces homosexuels ou « G.L.S. » masculins et hyper-virils qui s'habillent à la mode nord-américaine ou européenne, qui fréquentent la plage à Ipanema, devant la rue Farme de Amoedo, les bars de la même rue d'Ipanema, la boîte *Le Boy* ou les boîtes dites « G.L.S. » du quartier de Botafogo, les festivités *rave-parties* où l'on n'écoute que la musique électronique, les répétitions de l'école de samba Mangueira, les bals carnavalesques de la maison de danse *Elite*, semblent s'opposer, sur la scénario identitaire homosexuel de Rio, aux *boys*, ces jeunes plutôt métis ou noirs et très musclés – aux muscles hérités du service militaire obligatoire ou de leur monde professionnel, et non pas des heures passées dans les gymnases – qui s'habillent avec des vêtements souvent bigarrés et créés par eux-mêmes et qui fréquentent la plage à Copacabana, les bars et les boîtes du même quartier ou du centre-ville (Cinelândia) et les

répétitions d'écoles de samba lointaines comme Mocidade Independente, Viradouro ou Portela.

Les *boys* sont souvent très proches des travestis, transsexuels et des *cari-catas*, de la même manière symétrique que les *barbies* sont plutôt proches des *drag queens*. Dans les *bandas* Carmen Miranda et de Ipanema, les *boys* présents étaient et sont plutôt périphériques, ne participant que très peu des moments de liesse généralisée, tout comme les travestis et les transsexuels.

### **Le carnaval carioca en tant que mouvement politique gay ?**

La diversité des types de festivités carnavalesques de rue a cédé la place, peu à peu, au gigantisme des écoles de samba. Puis, avec la création de la Banda de Ipanema dans les années 1960, les *bandas* de quartier dans les années 1970 et, surtout, les « *bandas nouvelles* », plutôt thématiques, dans les années 1980 – dont Carmen Miranda et Simpatia É Quase Amor –, les festivités de rue prennent de plus en plus d'importance dans le calendrier du Carnaval. Parmi ces festivités, celles qui présentent le plus d'homosexuels sont aussi celles dont les media en parlent le plus et, partant, celles qui attirent le plus l'attention, non seulement du public curieux en général, mais des homosexuels de tout le pays en particulier.

Depuis les trois dernières décennies, les *bandas* sont devenues les principales manifestations du « Carnaval de rue » de Rio, en représentant une espèce de renouveau dans la manière même de se divertir pendant les « folies de Momus ». Actuellement, lorsqu'on parle d'irrévérence, de liberté, de plaisanteries, mais aussi de « G.L.S. », de *barbies* et de *drag queens* pendant le Carnaval, on pense d'immédiat aux *bandas* ; de même, lorsqu'on parle de travestis, on pense aux bals de Scala, tout comme les gays efféminés habitants des quartiers pauvres de la partie nord de la ville font penser aux défilés des écoles de samba.

En 1998, Théo, 35 ans, masseur, a rencontré Louis, 25 ans, artiste-peintre, lors du passage de la *banda* – Théo et Luís étant, tous les deux, *barbies*. Ils se sont embrassé au moment où la *banda* passait par la rue Joana Angélica, moment de « *pegação* » généralisée. Puis, pour être plus à l'aise, ils se sont éloigné du cortège de 50 mètres et ont continué de s'embrasser dans la rue Prudente de Moraes (rue parallèle à l'avenue Vieira Souto, du bord de mer). Après quelques minutes, quatre garçons d'une vingtaine d'années, blancs,

habillés à la mode et probablement habitants du quartier, se sont approchés d'eux et commencé à les frapper violemment. L'un d'entre eux disait que cela le gênait de voir deux garçons aussi virils et masculins s'embrasser sur la bouche... Quelques gardiens d'immeubles nous ont aidé à convaincre les jeunes garçons d'arrêter et de partir. Puis, Luís est parti en courant et Théo, ensanglanté, nous a dit qu'il ne comprenait pas ce qui s'était passé et nous a demandé de l'aider. Nous sommes allés retrouver l'ami avec lequel il partage l'appartement et qui était dans le cortège. L'ami, Lúcio, lui a dit qu'il ne fallait pas qu'il embrasse un garçon en dehors des limites de la *banda*, que c'était « interdit »... Le lendemain matin, ils ont appelé une association gay, Grupo Arco-Íris, qui s'est chargé de porter plainte.

Cette scène montre bien le caractère rituel et « dramatique »<sup>24</sup> du passage de la *banda* : le cadre du permis est limité dans le temps et dans l'espace ; c'est pourquoi on ne peut dire, comme le fait R. DaMatta (1978), que le Carnaval est, dans l'ensemble, un rite d'inversion de l'ordre établi ; ni ne peut-on dire, comme le fait M.I. Pereira de Queiroz (1994), que le Carnaval n'invertit pas l'ordre social, mais simplement exacerbe les inégalités et les différences sociales du quotidien dans un cadre de fausse liberté. En effet, le Carnaval semble se composer de situations interprétées par les agents sociaux comme étant de l'inversion, de la subversion et de la perversion dans des limites précises (et précisés interactionnellement) dans le temps et dans l'espace. Les interprétations multiples de ces situations permettent, enfin, que s'y déroulent des formulations et des reformulations identitaires.

Pour les homosexuels, le Carnaval est le moment par excellence où l'on se donne à voir à ceux qui ne sont pas forcément homosexuels. Dans cette confrontation à l'autre et à la diversité des homosexuels et dans la confrontation à la collectivité en général, des reformulations de la perception et du sentiment de soi semblent avoir lieu de façon décisive. Et ces reformulations n'ont lieu que parce que le moment de ces confrontations est ritualisé. C'est comme si, comme le dit M. Augé (1994a), il y avait un besoin de ritualisation à chaque fois que les trajectoires individuelles croisent des trajectoires collectives, ou simplement dans certaines situations d'entrecroisement de trajectoires individuelles.

Dans ce sens, le Carnaval et ses situations ritualisées semblent être

---

24 Dans le sens de « drame social » performatif conçu par V. Turner (1992).

beaucoup plus que la conjugaison de la réalité sociale au mode subjonctif, comme le propose V. Turner (1992)<sup>25</sup>. Le Carnaval nous semble composé d'un ensemble alterné de situations à multiples sens ; parfois, les situations peuvent inverser provisoirement certains traits de la réalité pour quelques participants ; parfois, les situations ne font que miroiter les contradictions sociales quotidiennes ; parfois, les situations présentent en leur sein aussi bien l'inversion, la perversion et la subversion que le miroitement des inégalités de la vie ordinaire. Le drame social représenté par la situation ritualisée prend des sens divers selon les interactions en question ; enfin, en mettant l'accent avec virulence sur certains aspects des relations sociales, du système hiérarchique de positions et sur le social en général, la ritualisation finit par rendre possible la réflexion sur et la critique du système et, donc, ouvre des brèches pour la transformation progressive de ce système. Le Carnaval, servirait-il ainsi de lieu de revendication à la citoyenneté, notamment pour des segments « stigmatisés » de la population ?



**Figure 5:** Rite d'inversion ? Hors-cadre... Au moment du passage de la Banda Carmen Miranda par la rue Farme de Amoedo en 1999, les employés d'une restaurant font une pause pour observer attentivement le cortège carnavalesque.

25 Il dit que : « Ce que nous voyons, c'est la société selon son mode subjonctif [...], le mode des sentiments, des volontés, des désirs, le mode de la fantaisie, le mode ludique ; non pas le mode indicatif, celui qui applique la raison à l'action humaine et systématise la relation entre les buts recherchés et les sens dans l'industrie et la bureaucratie. » – « *What we are seeing is society in its subjunctive mood [...] its mood of feeling, willing and desiring, its mood of fantasizing, its playful mood; not its indicative mood, where it tries to apply reason to human action and systematize the relationship between ends and means in industry and bureaucracy.* » (Turner 1992 : 123)

Chaque situation ritualisée fonctionnerait selon un ordre moral singulier qui chercherait à s'articuler à des principes considérées comme étant universaux ou nationaux, ceux de l'identité globale d'un peuple. Ainsi, les barbies et G.L.S. dans la Banda Carmen Miranda, défilant derrière les symboles de la « diva » brésilienne, Carmen Miranda, entre autres symboles exclusivement gays ou G.L.S., mais dans un espace-temps brésilien, ne revendiqueraient-ils pas une espèce de droit d'exister, droit à la citoyenneté, droit d'être brésiliens, mais aussi droit à l'existence en tant qu'amants des plaisirs homoérotiques ? Ne s'agirait-il pas d'une reformulation identitaire dans le sens où il y a confrontation entre une identité globale, brésilienne, et des identifications multiples qui tentent de s'unifier autour de symboles bricolés dans une situation ritualisée ? Il ne s'agit pas de dire de manière naïve que, tous ensemble, les homosexuels manifestent consciemment une volonté politique de revendication de droits égaux... Plutôt, les situations carnavalesques médiatiseraient cette volonté politique, en la transformant d'abord en jeu et rigolade, en la caricaturant ; cela permettrait d'expérimenter cette égalité et, progressivement, de l'intégrer dans les actes de la vie ordinaire non carnavalesque.

## Bibliographie

- AGIER, Michel. 1996. « Les Savoirs Urbains de l'Anthropologue. » *Enquête*, 4 : 35-58
- ARIES, Philippe. 1982. « Réflexions sur l'Histoire de l'Homosexualité ». *Communication*, 35 : 56-67
- AUGE, Marc. 1994a. *Le Sens des Autres : Actualité de l'anthropologie*. Paris : Fayard
- AUGE, Marc. 1994b. *Pour une Anthropologie des Mondes Contemporains*. Paris : Aubier
- CAMARA CASCUDO, Luís. 1985. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro
- CARDIN, Alberto. 1989. *Guerreros, Chamanes y Travestis: Indicios de homosexualidad entre los exóticos*. Barcelona: Tusquets
- DA MATTA, Roberto. 1978. *Carnavais, Malandros e Heróis : Para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Zahar
- DA MATTA, Roberto. 1981. *Universo do Carnaval : Imagens e reflexões*. Rio de Janeiro: Pinakotheke, 1981



- DA MATTA, Roberto. 1985. « Conjuguer le Carnaval ». In : *Le Carnaval, la Fête et la Communication*. Nice :Serre. pp.509-516
- DEVEREUX, Georges. 1992. "Institutionalized Homosexuality of the Mohave Indians". In: W. R. Dynes & S. Donaldson (orgs.), *Ethnographic Studies of Homosexuality*. New York / Londres: Garland. pp.136-165
- DONALDSON, Stephen & Warren JOHANSSON. 1990. "Homosexual Movement". In: W. R. Dynes & S. Donaldson (orgs.), *Encyclopedia of Homosexuality*. Chicago / Londres: St.James Press. Tome 2. pp.834-848
- FRY, Peter & Edward MaCRAE. 1983. *O que é Homossexualidade ?* São Paulo : Brasiliense
- GONTIJO, Fabiano. *Corps, Apparences et Pratiques Sexuelles : socio-anthropologie des homosexualités sur une plage de Rio de Janeiro*. Lille : GKC
- GONTIJO, Fabiano. 2002. "Carioquice ou Carioquidade? Ensaio etnográfico das imagens identitárias cariocas". In: M. Goldemberg (org.), *Nu & Vestido:Dez antropólogos revelam a cultura do corpo carioca*. Rio de Janeiro: Record. pp.41-77
- HERDT, Gilbert H. 1993. *Ritualized Homosexuality in Melanesia*. Berkeley / Oxford: University of California Press
- KLEIN, Alan M. 1992. "Managing Deviance: Hustling, homophobia, and the bodybuilding subculture. In: W. R. Dynes & S. Donaldson (orgs.), *Sociology of Homosexuality*. New York / Londres: Garland. pp.159-175
- LEVY, Robert I. 1992. "The Community Functions of Tahitian Male Transvestism : a hypothesis". In: W. R. Dynes & S. Donaldson (orgs.), *Ethnographic Studies of Homosexuality*. New York / Londres: Garland. pp.316-325
- MALYSSE, Stéphane. 1999. *Corps à Corps : Regard français dans la corpolâtrie brésilienne*. Thèse de Doctorat, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales – Paris
- MITCHELL, James Clyde. 1987. "The Situational Perspective". In: *Cities, Society, and Social Perception: A Central African perspective*. Oxford: Claredon Press. pp.1-33
- MOSSUZ-LAVAU, Jeanine. 1991. « Pour une Homosexualité sans Normes: le droit à l'homosexualité. In : *Les Lois de l'Amour*. Paris : Payot. pp.233-291
- PEREIRA DE QUEIROZ, Maria Isaura. 1994. "A Ordem Carnavalesca." *Tempo Social*, 6 (1-2): 27-45
- POLLAK, Michael. 1982. « L'Homosexualité Masculine, ou: le bonheur dans le ghetto? » *Communication*, 35

- ROSCOE, W. 1992. "The Zuni Man-Woman". In: W. R. Dynes & S. Donaldson (orgs.), *Ethnographic Studies of Homosexuality*. New York / Londres: Garland. pp.358-369
- SILVA, Hélio R. S. 1993. *Travesti: A invenção do feminino*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará/ISER
- TURNER, Victor. 1992. "The Anthropology of Performance. In: *The Anthropology of Performance*. New York: PAJ Publications. pp. 33-71
- TURNER, Victor. 1992. "Carnaval in Rio: Dionysian Drama in an Industrializing Society". In: *The Anthropology of Performance*. New York: PAJ Publications. pp.123-138
- VELHO, Gilberto. 1989. *A Utopia Urbana*. Rio de Janeiro: Zahar

### **Presentation de l'auteur:**

Fabiano Gontijo est né à Itaperuna, Rio de Janeiro, en 1971. Il a fait ses études doctorales en anthropologie sociale et culturelle dans le cadre d'un accord de co-tutelle signé entre l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales et l'Université Fédérale de Rio de Janeiro (UFRJ), ayant comme directeurs de thèse Michel Agier (IRD/EHESS) et Yvonne Maggie (UFRJ). Sa thèse, soutenue en décembre de 2000, s'intitule : *Genres, Carnaval et SIDA : la construction des identités homosexuelles dans les situations rituelles du Carnaval de Rio de Janeiro à l'ère du SIDA*. Actuellement, il enseigne l'anthropologie à l'Universidade Federal do Piauí.