



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA
CURSO DE DOUTORADO EM SOCIOLOGIA

THIAGO SILVA DE CASTRO

“SÃO JOÃO DE CORES, ESSE SHOW VAI COMEÇAR!”:
GÊNERO, SEXUALIDADE E VIVÊNCIAS LGBTQI+ NO CONTEXTO DA FESTA
JUNINA CEARENSE

FORTALEZA
2023

THIAGO SILVA DE CASTRO

“SÃO JOÃO DE CORES, ESSE SHOW VAI COMEÇAR!”:
GÊNERO, SEXUALIDADE E VIVÊNCIAS LGBTQI+ NO CONTEXTO DA FESTA
JUNINA CEARENSE

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal do Ceará, como parte dos requisitos para a obtenção do título de doutor em Sociologia. Linha de pesquisa: Gênero e Diversidade, Cultura e Pensamento Social.

Orientador: Prof. Dr. Antonio Cristian Saraiva Paiva.

FORTALEZA
2023

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Sistema de Bibliotecas
Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

- C353" Castro, Thiago Silva de.
"São João de cores, esse show vai começar!" : gênero, sexualidade e vivências LGBTQI+ no contexto da festa junina cearense / Thiago Silva de Castro. – 2023.
284 f. : il. color.
- Tese (doutorado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Fortaleza, 2023.
Orientação: Prof. Dr. Antonio Cristian Saraiva Paiva.
1. Festa. 2. Cultura popular. 3. Quadrilha junina. 4. Gênero. 5. Sexualidade. I. Título.
- CDD 301
-

THIAGO SILVA DE CASTRO

“SÃO JOÃO DE CORES, ESSE SHOW VAI COMEÇAR!”: GÊNERO, SEXUALIDADE E VIVÊNCIAS LGBTQI+ NO CONTEXTO DA FESTA JUNINA CEARENSE

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Sociologia da Universidade Federal do Ceará, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutor(a) em Sociologia. Linha de pesquisa: Gênero e Diversidade, Cultura e Pensamento Social.

Orientador: Prof. Dr. Antonio Cristian Saraiva Paiva

Aprovada em: 07/07/2023.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Antonio Cristian Saraiva Paiva (Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Hugo Menezes Neto
Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

Prof. Dr. Edson Silva de Farias
Universidade de Brasília (UNB)

Prof. Dr. Rafael da Silva Noleto
Universidade Federal de Pelotas (UFPEl)

Prof^ª. Dr^a. Mariana Mont’Alverne Barreto Lima
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Ao fogo das fogueiras de junho, cujas flâmulas
mantêm acesa a chama que ainda pulsa nos
corpos e sentimentos daqueles que celebram
noites ancestrais.

AGRADECIMENTOS

O título desta tese – *São João de cores, esse show vai começar* – é um trecho retirado de uma música que se tornou bastante popular no universo das festas juninas da minha cidade, Sobral/CE. Na verdade, virou praticamente o hino da quadrilha junina *Luar do Sertão*, que por anos foi a principal adversária da quadrilha *Estrela do Luar*, grupo do qual fiz parte por muito tempo. Mas embora a canção caracterizasse tanto um grupo à época considerado rival, sua letra, melodia e, sobretudo, a força com que sempre fora interpretada diz muito sobre todos que partilham de tal contexto festivo, fazendo com que qualquer relação menos amistosa facilmente se dilua no arrepio causado logo que os primeiros acordes da música começam a ser entoados. Mistérios da arte e da experiência festiva!

Composta por frases fortes, como “O meu São João tem mais valor” ou “Explodindo de emoção, nas batidas do seu coração”, a letra de tom visceral nem mesmo pertence a uma quadrilha sobralense, mas a um grupo junino chamado *Cumpade Justino*, da cidade de Maracanaú. Isso mostra uma certa ligação que se estabelece espontaneamente dentro dessa manifestação cultural, chegando mesmo em um ponto onde aquilo que supostamente pertenceria a um se torna de todos, em um movimento livre e pouco sistemático que afeta em cheio os corações que se coloquem abertos. Logo, se devo começar meus agradecimentos por algum lugar, não poderia de forma alguma deixar de privilegiar esse amplo contexto da festa junina cearense, que envolve pessoas, grupos e instituições, mas também muita pulsão de vida, a quem devo, aliás, toda a vivacidade e dinamicidade presentes nesta pesquisa.

Seria um erro imenso de minha parte se dissesse que os resultados apresentados neste texto são frutos de um caminho que iniciei apenas no momento em que me inseri em campo para cumprir as etapas burocráticas que culminaram na presente tese. Esse trajeto é infinitamente mais longo! Talvez tenha começado quando, ainda bem pequeno, fui incentivado por minha mãe a participar da quadrilha junina da escola em que estudava, embora naquele momento a experiência não tenha me parecido tão confortável, como narro no texto que introduz o leitor no universo das reflexões aqui apresentadas. O percurso desta tese foi traçado durante as mais de duas décadas em que estive imerso naquilo que chamo de *meio quadrilheiro* cearense, um contexto cheio de complexidades, mas sem dúvidas movido pelas emoções mais genuínas que brotam da experiência de estar vivo.

Ser um *quadrilheiro* me construiu enquanto pessoa e, portanto, atuou fortemente para que eu chegasse até aqui. Sendo assim, não posso deixar de destacar minha eterna quadrilha Estrela do Luar, cuja história de vida se mistura com a minha e da minha família, e a quem tantas lágrimas, esforços e suor eu dediquei. Mas se esse grupo pôde fazer parte da minha trajetória por tanto tempo, devo isso aos meus irmãos: Diogo e Dalila. O primeiro por ter sido o membro da família a nos apresentar essa quadrilha, quando ela ainda era um só um grupo infantil ligado a uma escola de nosso bairro, ou uma “quadrilhinha de colégio”, como diziam nossas rivais. A segunda por ter pego tão cedo para si, quando ainda era apenas uma menina, a responsabilidade por liderar um grupo cultural sem apoio financeiro, com todas as dificuldades que isso representa em um país como o Brasil, e transformá-lo em uma referência no universo das festas juninas não apenas de nossa cidade, mas do próprio estado. Jamais esquecerei das lágrimas que juntos derramamos todas as vezes que tentaram deliberadamente destruir nossos sonhos, nem das vitórias saborosamente desfrutadas a cada conquista que chegava. Tudo isso me fez firme o bastante para hoje estar aqui escrevendo estas linhas.

Não poderia deixar de mencionar nesses agradecimentos a pessoa que durante cinco anos estabeleceu comigo uma parceria de vida: Wenderson. Apesar de termos seguido caminhos distintos, preciso registrar que o/a considero uma das mentes mais brilhantes que já conheci na vida, com uma intelectualidade cuja grandiosidade nunca caberá totalmente em seu já bastante farto lattes, pois se trata de uma potência ancestral, que se materializa não apenas na palavra escrita ou verbalizada, mas no corpo, tanto em seu campo físico quanto energético. Nossas conversas – e mesmo nossos embates intelectuais mais ferrenhos – ao longo da feitura de nossas teses, que praticamente coincidiram, constituem um capítulo fundamental no trajeto que hoje apresento aqui. Registro aqui minha admiração.

Fundamental também é agradecer aos meus pais, Francisca e Francisco (o popular Castro Cardoso). Seria chover no molhado citar a participação deles na minha construção humana, mas ainda assim o farei. Minha mãe é uma mulher simples, que cumpriu apenas o ensino fundamental e assim como muitas brasileiras teve que começar a trabalhar muito cedo para ajudar na renda de casa. É uma pessoa de personalidade forte e extremamente sensível, de uma delicadeza que só os mais geniais artistas são capazes de apresentar. Meu pai, por sua vez, é outro que traz nas veias as marcas de um Brasil profundo, capaz de produzir personagens fascinantes. A aparente tranquilidade presente em seu semblante pode facilmente deixar escapar a força de um homem que nasceu em uma família pobre e bastante numerosa da zona rural de Canindé, cujo padroeiro São Francisco foi inspiração divina para seu nome e o de tantas outras

crianças sertanejas. Com muito custo, só conseguiu tardiamente concluir seus estudos básicos, o que não o impediu de se tornar um grande sindicalista, que nas horas vagas também atua como radialista e escritor de poemas. A enorme importância que meus pais sempre atribuíram à educação – no amplo sentido que esse termo possui – foi sem dúvida a grande responsável por salvar a mim e meus irmãos daquilo que a sociedade fez com inúmeros jovens com quem convivemos ao longo de nossas vidas, além de certamente ter nos fornecido a base necessária para que viéssemos a ter um satisfatório grau de responsabilidade social e política que hoje se verifica tão escassa em nosso país. Essa contribuição é de um valor tão incalculável que eu jamais conseguirei retribuir à altura. Gratidão eterna!

Gostaria de agradecer também ao professor Cristian Paiva por ter me aceito como seu orientando, mesmo com a minha pesquisa passeando por cenários um pouco distantes daqueles com os quais costuma lidar. Sua orientação estimulou uma postura livre e independente na escrita desta tese, o que certamente foi algo determinante para sua produção. Sou grato ainda por ter me apresentado o NUSS – Núcleo de Pesquisas sobre Sexualidade, Gênero e Subjetividade, um laboratório cuja existência é de suma importância para pesquisas que se debruçam sobre um campo menos reconhecido do que deveria no Ceará. Aproveito a oportunidade para expressar minha gratidão também aos professores Hugo Menezes (UFPE), Edson Farias (UNB), Rafael Noletto (UFPel) e Mariana Mont’Alverne (UFC) por terem gentilmente aceito participar da produção da presente tese por meio da composição da banca de meu exame de qualificação. As contribuições que recebi nessa fase da escrita foram inúmeras e certamente refletem muitas das discussões desenvolvidas no presente trabalho. Foram fundamentais para recalcular rotas, identificar pontos críticos e possíveis investimentos reflexivos. Sou apenas gratidão pelas críticas, sugestões, indicações e pelas bonitas palavras direcionadas ao meu trabalho!

Agradeço de forma carinhosa a todos os meus interlocutores, tanto aqueles que aparecem diretamente no texto quanto os que não foram citados de modo explícito, mas dialogaram comigo ao longo do trabalho de campo. Sem essas pessoas, as coisas certamente teriam sido mais difíceis. Expresso meu muito obrigado também à FEQUAJUCE – Federação das Quadrilhas Juninas do Ceará, na pessoa de seu presidente Anderson Assunção, por ter permitido que uma parte importante do meu trabalho etnográfico se viabilizasse a partir da inserção em seus processos organizativos, bem como por toda a colaboração que me foi dada sempre que precisei ao longo desses anos pesquisando o universo junino cearense. Obrigado também ao Programa de Pós-graduação em Sociologia da UFC por ter acolhido meu projeto de

pesquisa e ter permitido que ele florescesse, bem como pela excelência da formação que tive, ainda que parte significativa da minha passagem pelo doutorado tenha se dado em um momento tão delicado como uma pandemia. Graças a esse acolhimento, posso oficialmente me afirmar como metade antropólogo, metade sociólogo – um estranho e secreto desejo que sempre cultivei.

Para finalizar, não poderia de forma alguma esquecer de destacar a importância da CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, sem o suporte da qual esta tese jamais teria sido possível. Não fosse por seu financiamento ao longo desses quatro anos, minha permanência no doutorado se faria inviável, já que não teria recursos e disponibilidade suficientes para manter-me no espaço acadêmico tal como hoje se estrutura no Brasil, ainda mais em uma realidade na qual a pós-graduação em nível acadêmico ainda se constrói de modo centralizado, limitando o acesso. É preciso louvar o trabalho desenvolvido por instituições como a CAPES em nosso país, pois elas se mostram fundamentais para o desenvolvimento da pesquisa e da tecnologia de qualidade em território brasileiro, afirmando a importância e o papel do Estado na valorização de iniciativas que contribuam com a produção do conhecimento científico. Desejo que as instituições fomentadoras da pesquisa brasileira, que foram tão massacradas nos últimos tempos, sobretudo pelo projeto orquestrado pelo político que governou o Brasil entre 2019 e 2022, possam enfim encontrar a valorização que merecem e sejam reconhecidas em sua grandeza e potencialidade para o desenvolvimento de nossa sociedade.

Compreende-se o discurso como dispositivo, em que teorias/palavras/pensamentos produzem práticas e atuações do corpo no mundo, estando a produção teórica ligada a ações e a sujeitos concretos. Entre tais sujeitos, está o autor, não destituível da sua posição política e dos códigos corporais com os quais ele se comunica e se modifica. Aliás, cabe também às práticas teóricas modificar-se a partir do olhar e da atuação. (LUSTOSA, 2016, p. 403).

Essa descontinuidade entre a página escrita, fixa e estabelecida, e o mundo multiforme além da página, nunca deixou de me surpreender [...]. (CALVINO, 1996, p. 140.)

RESUMO

Os grupos de quadrilha junina constituem hoje uma das principais manifestações culturais do estado do Ceará. Eles estão presentes em todas as regiões do território cearense, mobilizando pessoas, sobretudo jovens, ao redor dos símbolos das festas juninas, também conhecidas como *São João*, festividade de caráter popular que possui bastante capilaridade na região Nordeste do Brasil, mas que se encontra presente com bastante força em quase todo o território nacional. Mobilizando de modo bastante recorrente imaginários sociais sobre um Nordeste ruralizado, invenção discursiva consolidada ao longo de incontáveis décadas, a festa junina cearense, exemplificada sobretudo pelas quadrilhas, também articula representações relativas a gênero e sexualidade ancoradas em um binarismo normativo que, no ato de reificar performatividades hegemônicas de feminino e masculino, têm como efeito a naturalização imagético-discursiva da heterossexualidade e da cisgeneridade enquanto dispositivos de poder. A pesquisa que aqui se apresenta é reflexo de uma relação de anos entre seu autor e o universo junino do Ceará, com especial foco no contexto das festas juninas da cidade de Sobral, situada na região norte do estado. O conteúdo desta tese, porém, é fruto de um trabalho etnográfico realizando entre 2020 e 2022 em diferentes dimensões que constituem o chamado “movimento junino cearense”, partindo do cotidiano das quadrilhas juninas, mas também percorrendo instâncias mais amplas da festa, que impactam diretamente na produção e consolidação de saberes sobre essa manifestação cultural no estado e fora dele. A despeito de se desenhar discursivamente como uma expressão normativa do ponto de vista do gênero e da sexualidade, a investigação aqui apresentada parece indicar pontos de tensão significativos em relação à produção de significados sobre a manifestação cultural em questão, uma vez que se pode constatar uma presença bastante expressiva de indivíduos com experiências de gênero e sexualidade diferentes da *cis-heteronorma* no contexto das quadrilhas juninas, a ponto de se poder vislumbrar um protagonismo de pessoas LGBTQI+ no próprio *ser/fazer* dessa manifestação atualmente. Ao enfocar as experiências de pessoas LGBTQI+ no universo do São João cearense, a pesquisa identifica que as representações e performatividades imagético-discursivas sobre gênero e sexualidade no contexto junino hoje são tecidas em um campo mais complexo do que aquele que articula narrativas oficiais sobre as tradições que fundamentam a festa.

Palavras-chave: festa; cultura popular; quadrilha junina; gênero; sexualidade; experiências LGBTQI+.

ABSTRACT

The square dance groups are today one of the main cultural manifestations of the state of Ceará/Brazil. They are present in all regions of the state, mobilizing people, especially young people, around the symbols of the traditional June festivals, a popular festivity that has great capillarity in the Northeast region of Brazil, but which is present with great strength throughout the national territory. Mobilizing in a very recurrent way the social imaginaries about a rural Northeast, a discursive invention consolidated over countless decades, the Ceará June Festivities, exemplified especially by the square dance groups, also articulate representations of gender and sexuality anchored in a normative binarism that, in the act of reifying hegemonic performativities of femininity and masculinity, have as an effect the imagetic-discursive naturalization of heterosexuality and cisgenderism as power devices. The research presented here reflects a long-standing relationship between its author and the universe of June festivals in the Brazilian state of Ceará, with special focus on the context of the festivities that take place in the city of Sobral, located in the northern region of this state. The content of this thesis, however, is the result of ethnographic work carried out between 2020 and 2022 in different dimensions that constitute the so-called "June movement in Ceará", starting from the daily life of the square dance groups, but also going through broader instances of this popular celebration, which directly impact the production and consolidation of knowledge about this cultural manifestation in the state and beyond. Although the cultural event discussed here is strongly based on a normative discourse of gender and sexuality, the results of this research indicate significant points of tension in relation to the production of meaning about this popular expression, since it is possible to verify a very expressive presence of individuals with experiences of gender and sexuality different from the cis-heteronorm in the context of the square dance groups, and it is even possible to glimpse a protagonism of LGBTQI+ people in the very being/doing of this popular festivity nowadays. By looking at the experiences of LGBTQI+ people in the universe of traditional June festivals in Ceará, the research identifies that the imagetic-discursive representations and the performativities of gender and sexuality that are expressed in this context are woven in a more complex field than that mobilized by the official narratives that seek to ground the meaning of this popular festivity.

Keywords: traditional June festivals; popular culture; square dance groups; gender; sexuality; LGBTQI+ experiences.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 – A minha primeira experiência junina	18
Imagem 2 – Festival de quadrilhas de Uruoca/CE (considerado um dos maiores do interior do estado)	61
Imagem 3 – Tradicional fogueira junina no Nordeste	65
Imagem 4 – Festa do pau da bandeira ou Santo Antônio de Barbalha	67
Imagem 5 – Brincante junina como logomarca do Festejo Ceará Junino ao fundo	79
Imagem 6 – logomarca alusiva aos 31 anos da FEQUAJUCE	81
Imagem 7 – Desfile da Beija-flor de Nilópolis no carnaval de 1991	105
Imagem 8 – Gravura Dançando quadrilha em um baile da corte imperial francesa.....	117
Imagem 9 – Encenação de casamento matuto	120
Imagem 10 – Performance de Adriana Dias, ex-rainha da quadrilha Junina Babaçu (2017)	123
Imagem 11 – Comandos do marcador	124
Imagem 12 – Minhas experiências juninas no colégio	137
Imagem 13 – figurinos juninos criados por Sávio	145
Imagem 14 - Sávio no papel de cavalheiro na quadrilha, ao lado de seu par (2015)	170
Imagem 15 - Jayder conduzindo sua dama (2014)	172
Imagem 16 - Mateus no papel de cavalheiro junino (2017)	174
Imagem 17 - Henrique na quadrilha junina de sua cidade (2013)	177
Imagem 18 - Marcos no papel de noivo	193
Imagem 19 - Marcos em performance com sua parceira de dança	200
Imagem 20 - Islândia posando para foto	210
Imagem 21 - Cíntia Freitas em sua performance marcante	215
Imagem 22 - Yanna ao lado de seu par em 2018	231
Imagem 23 - Mia e seu par	256

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	15
1.1	Não tenho medo de seguir, mas tenho medo de voltar: recortando e delineando caminhos e direções	24
1.2	Passar caminhos que já passei... Mas vendo-os com outros olhos	32
1.3	Olha praquele balão multicolor... Que aponta a direção da presente pesquisa.....	43
2	UM RITUAL POPULAR: PERCORRENDO CAMINHOS FESTIVOS COM ENFOQUE NO SÃO JOÃO	52
2.1	Festa e ritualidade numa perspectiva socioantropológica	52
2.2	Festejando à brasileira	56
2.3	São João na terra é fogueira, São João no céu é balão... ..	60
2.4	Ceará, estado junino	68
2.4.1	<i>Representações de um Nordeste inventado</i>	<i>68</i>
2.4.2	<i>Tradições juninas cearenses</i>	<i>72</i>
3	GÊNERO, SEXUALIDADE E MANIFESTAÇÕES POPULARES: APROXIMAÇÕES ENTRE O CARNAVAL E O SÃO JOÃO	90
3.1	As peculiaridades momescas na cultura brasileira	91
3.1.1	<i>Carnaval e performatividades não normativas: uma longa relação</i>	<i>94</i>
3.1.2	<i>A festa como lugar de afirmação identitária</i>	<i>97</i>
3.1.3	<i>As escolas de samba, os sujeitos LGBTQI+ e as transformações na festa</i>	<i>101</i>
3.2	O colorido da festa: similaridades e diferenças entre o junino e o carnavalesco	109
3.2.1	<i>Configurando gênero e sexualidade no espaço festivo</i>	<i>114</i>
3.2.2	<i>Reconfigurações de gênero e sexualidade no universo junino</i>	<i>126</i>
4	LÁ VÃO AS BICHAS DA QUADRILHA! – MASCULINIDADES GAYS NO SÃO JOÃO DO INTERIOR CEARENSE	134
4.1	Um mundo encantado de masculinidades bichas	135
4.2	O cotidiano junino e suas sociabilidades liminares	149

4.3	A quadrilha junina como palco para existências gays no interior cearense	161
4.4	Entre performatividades bichas e discursos de tradição	168
4.5	Nem tudo são flores: a face desencantada do conto de fadas junino	180
4.6	O noivo junino e o lugar do macho no imaginário quadrilheiro	187
5	DIVAS DO SÃO JOÃO: PERFORMATIVIDADES DE GÊNERO E DISTINTAS FEMINILIDADES NO UNIVERSO QUADRILHEIRO	206
5.1	Transfeminilidades juninas	207
5.2	Outras feminilidades, desejos transitantes	224
5.3	<i>Montando</i> uma dama	242
5.4	Quadrilha junina: lugar de reconhecimento ou restrição das performatividades?	259
6	Reflexões finais	266
	REFERÊNCIAS	277

1. INTRODUÇÃO

A magia do São João

*Venha festejar com emoção
Entregar seu coração
O 'arraiaá' tá enfeitado
Vem comemorar!
Sinta a magia do São João
Que se espalha no salão
Com a minha Estrela do Luar
Vem ser meu par*

*Hoje estou aqui para agradecer
Essa energia que vem de você
Que faz meu coração bater mais forte
Me faz reviver
Todas as noites lindas que dancei aqui
E nessa hora quero dividir
Um sonho lindo de brilhar pra sempre
Num luar sem fim*

*Vamos na saudade embarcar
Tantos anos de 'arraiaá'
Nesta festa vamos celebrar
Siga a vibração, sinta o calor
Nessa história de amor
Seja estrela que eu serei luar*

(Thiago de Castro)

A magia do São João é o título de uma música que compus no ano de 2017 como uma forma de homenagear a quadrilha junina *Estrela do Luar*, grupo do qual participei de 2004 a 2018, e que naquela oportunidade comemorava 15 anos de existência. Esse grupo junino não nasceu no quintal da casa dos meus pais, mas se desenvolveu dentro dele desde que minha irmã assumiu sua presidência em meados da década de 2000 e eu, por extensão, me tornei seu vice. A partir de então, toda a família se viu envolvida na brincadeira junina, já que a casa se transformou na sede oficial da quadrilha, bem como no seu depósito, no qual se guardavam indumentárias, adereços, elementos cenográficos e toda a parafernália necessária às apresentações do grupo nas festividades juninas da cidade de Sobral e nos municípios circunvizinhos, no norte cearense.

Meu irmão mais novo foi o primeiro a integrar a quadrilha *Estrela do Luar*, quando ela ainda era um grupo composto por crianças vinculado à escola na qual estudava¹. Só depois foi que eu e minha irmã nos juntamos a ele, mas não para dançar, pois já éramos adolescentes, mas

¹ A quadrilha era vinculada à Escola Mariano Rocha, pertencente à rede municipal de ensino, situada no bairro Dom Expedito.

para ajudar um outro jovem que mobilizava aquelas crianças no pátio da escola e que, por sua vez, dançava no mesmo grupo junino que eu e minha irmã integrávamos na época, uma quadrilha chamada *Arranca Toco*, do bairro Dom Expedito. Lembro que meu pai sempre adorou nosso envolvimento com as manifestações populares. Sindicalista, ele sempre esteve cercado de pessoas mobilizadas em favor de algo e, por conta disso, talvez achasse que nossa veia artística e “administrativa” fosse um sinal de que pudéssemos seguir seus passos na militância sindical ou algo do tipo. Já minha mãe, uma dona de casa atarefadíssima – como todas –, facilmente perdia a paciência ao ver as dependências de sua casa se transformarem progressivamente em um grande camarim, pelo qual, durante os meses de junho e julho, incontáveis pessoas passavam os finais de semana se maquiando, fazendo penteados e realizando reparos em seus volumosos figurinos, os quais, passadas as festividades, eram alocados lá formando grandes montanhas de tecido.

Mas voltando à canção, lembro que decidi compô-la em uma tarde. Achava que precisava fazer algo especial, que de alguma forma pudesse traduzir em poucos versos e em uma melodia simples e precisa todo o sentimento dos quadrilheiros, como se autointitulam aqueles que compõem os grupos juninos, sobretudo o daqueles que compunham o grupo do qual fazíamos parte. Naquela oportunidade, eu não tocava instrumento, mas isso não impedia que a melodia se formasse junto com a letra em minha mente e que eu a gravasse no celular para depois *tirar o tom* com meus colegas instrumentistas, que junto comigo compunham o *regional*² da quadrilha, do qual eu fazia parte desde 2009 ocupando a função de cantor. Parecia uma tarefa difícil, mas ela se realizou mais rápido do que eu imaginava. Cada estrofe que vinha eu anotava em um pedaço de papel para depois gravar cada uma de modo fragmentado, até que ao final gravei a letra inteira em um único áudio. A música caiu nas graças dos integrantes da quadrilha Estrela do Luar logo na primeira vez que tocamos e algumas pessoas até se diziam emocionadas ao ouvi-la, mas não tinha nome.

A reação das pessoas soava para mim como um mistério. Como era possível que elas gostassem tanto de uma música tão simples e que havia levado pouquíssimo tempo para ser feita, sem qualquer tipo de sofisticação melódica? Foi então que me pus a pensar a respeito e parei para observar a letra e a construção harmônica. Não consegui encontrar nenhuma resposta, mas eu também comecei a achar a música boa e, por algum motivo, ela também me emocionava. Notei que ela crescia em suas variações melódicas até explodir em um refrão que era, ao mesmo

² Modo como são chamados os grupos musicais que acompanham ao vivo as quadrilhas em suas apresentações no Ceará.

tempo, animado e romântico. Já sua letra mesclava uma explosão de sentimentos como amor, emoção e gratidão, palavras que sempre estavam na boca dos quadrilheiros e sobre as quais frequentemente se dizem incapazes de dar qualquer explicação lógica. Nada tinha sido planejado, simplesmente brotou da minha própria subjetividade de quadrilheiro, cujo conteúdo era compartilhado com meus pares. Foi então que batizei a canção de *Magia do São João*, pois a sensação era exatamente a de quem fora tomado subitamente por um êxtase, e seu efeito seguia se estendendo sobre os que emprestavam seus corpos para dançá-la.

Mas essa magia seguiu e ainda segue inexplicável para mim e para os demais. Hoje penso que ela é da ordem daquilo que Suely Rolnik (2016) chama de *corpo vibrátil*, que não é da seara das representações, mas das sensações, que nos proporcionam a capacidade de capturar a alteridade enquanto força viva que emerge em nossa superfície existencial a partir de um *afetar-se*. O *vibrátil* de nossos sentidos, conforme a autora, não está vinculado à linguagem e sua capacidade de decodificação sistematizada. Nessa dimensão, aquilo que significamos como o *outro* torna-se parte de nós, integrando-se a nossa *textura sensível*. Sob tal perspectiva, o campo representacional de nossos sentidos, este mais palpável em virtude de sua capacidade de apreender as formas decodificáveis pelo mundo e atribuir a elas sentido por meio das representações que projetamos, nos instrumentaliza com uma espécie de mapa a partir do qual conseguimos nos mover no mundo exterior. É entre esse campo mais familiar e palpável e a esfera sempre acinzentada da vibratibilidade do corpo-sentido que, segundo Rolnik, surge a *potência de criação*, dentro de um campo paradoxal e cercado por tensão. Essa situação nos move a encontrar maneiras decodificáveis no campo da linguagem para expressar sensações não transmissíveis.

A canção me parece ter sido gestada dentro desse tenso paradoxo. Ela tenta expressar de modo mais ou menos conhecido aquilo que se manifesta no campo do vibrátil. Mas nela o próprio vibrátil, enquanto força que opera no campo do sensível de modo compartilhado, também se faz presente diretamente, delineando uma percepção impossível de ser plenamente textualizada. Foi a isso que decidi de chamar *magia do São João*, difícil de decifrar, mas energeticamente sentida por aqueles que a acessam em um determinado universo e que exige de nossos órgãos de sentido uma capacidade extra de captação, que vá além do decodificável na superfície dos encontros.

Na minha vivência, esse encantamento não ocorre por acaso. O mundo das quadrilhas juninas é algo que se mistura facilmente com a minha própria história de vida, e ele não surge

para mim com a quadrilha Estrela do Luar, que citei anteriormente. É inegável que ela foi um elemento amplificador da magia a que venho me referindo aqui, entretanto, meu encontro com essa manifestação se deu ainda cedo, na escola. Minha primeira memória com as quadrilhas juninas está ainda hoje registrada em foto. Foi quando eu tinha cerca de cinco anos de idade, em uma festa junina organizada pela escola onde estudava, mas ela não é das melhores. Lembro que eu gostava de dançar, mas havia uma parte que não me agradava muito, quando eu tinha que ir sozinho até o centro de um círculo de pessoas e tirar o chapéu de palha que usava na dança, fazendo um gesto como quem cumprimentava à moda antiga os presentes. Não sei explicar bem, mas eu morria de vergonha desse passo, chamado *cumprimentar de cavalheiros*. Minhas pernas pesavam e eu sentia meu rosto corar só de imaginar aquela parte. No dia da apresentação, que ocorreu em uma rua próxima à escola, com uma multidão me olhando, consegui fazer o passo, mas quase tive um ataque porque o fotógrafo que minha mãe pediu para registrar o momento me fez esperar mais tempo do que eu desejava no centro do círculo para captar o melhor ângulo. Voltei ao meu lugar bastante irritado, como uma tartaruga que escondia a cabeça no próprio casco. Naquela época, de alguma forma, eu já me sentia uma *criança viada*³, me interessava estar ali, mas a postura generificada que o papel de cavalheiro me exigia parecia me incomodar – embora eu não soubesse o que aquilo significava.

Imagem 1 – A minha primeira experiência junina



Fonte: acervo pessoal de fotos familiares

³ Faço aqui referência à obra *Criança Viada*, da artista plástica Bia Leite, que consiste numa série de telas inspirada em infâncias marcadas por uma expressão de gênero considerada por muitos conservadores como inapropriada para seus corpos. A obra fez parte de um conjunto de produções artísticas que compuseram a exposição *Queermuseu - Cartografias da diferença na arte brasileira*, que em 2017 chegou a sofrer ataques de grupos políticos de extrema direita aliados à religiosos fundamentalistas.

Anos depois, eu superei o ocorrido. Ao mudar de bairro e de escola comecei a dançar na quadrilha infantil do colégio, desta vez por vontade própria. Àquela altura, acho que já conseguia atuar melhor, mas a generificação e as representações que a dança junina acionava continuavam a me incomodar. Creio que foi a partir daí que comecei a sentir a tal *magia*, pois a manifestação começava a me fascinar. O colorido das roupas e principalmente o balançar das saias das damas me soava esteticamente belo, havia uma poética em estar inserido naquele conjunto artístico e isso me satisfazia. Àquela época as quadrilhas já estavam mais coreografadas em uma sequência de passos marcados dentro de um tempo cronometrado – o que viria a se tornar regra na dança –, e lembro que havia uma seleção entre as crianças da escola, já que o número de participantes era limitado. Fiquei muito feliz ao ser escolhido para participar, mas como nem tudo eram flores, naquele tempo os grupos abusavam dos estereótipos. Além da habitual caricatura do homem do campo típica das festas juninas, que Luciana Chianca (2006) tão bem percebe como o efeito retórico de uma produção imagético-discursiva elaborada com a função de demarcar uma distância entre a pretensa modernidade dos habitantes dos centros urbanos em relação ao suposto “atraso” dos camponeses, outros preconceitos também se faziam presentes de modo muito explícito na performance da dança.

Dois momentos representavam um pesadelo para mim. O primeiro deles era o *desfile dos aleijados*, já o segundo, que me causava verdadeiros calafrios, era o *desfile dos viados*⁴. No auge dos anos 1990, quando o debate sobre o politicamente correto ainda nem sonhava em existir, um grupo de crianças era incitado a se contorcer e fingir mancar de uma perna em uma suposta representação de uma pessoa com deficiência física, e os meninos tinham que demonstrar publicamente como significavam a experiência de um homossexual, o que para a maioria era um ato de diversão. No final do século XX, dentro de um grupo cultural formado por crianças de uma escola situada em um município do sertão cearense, o paradigma do *monstro* ou *anormal* cuja genealogia é traçada por Michel Foucault (2001), aparecia de forma vívida. Em seu inventário sobre os “monstros” que alimentaram o imaginário social ocidental até o século XIX, tanto os sujeitos com determinados tipos de mutações ou deficiências físicas quanto os chamados *hermafroditas*, interpretados como um aberrante misto de dois sexos, chegaram a ser considerados exemplos de anormalidade pelos poderes operantes em cada

⁴ Optarei aqui por grafar o termo conforme seu uso coloquial, que foneticamente faz uma modificação no padrão de escrita e pronúncia da palavra de acordo norma culta da língua portuguesa: *veado*. Esse termo, como veremos ao longo do texto, se torna uma categoria êmica, com uso e significação próprios, o que justifica sua alteração, já que a conotação presente em ambos os termos também se modifica.

época. As representações do referido grupo junino são capazes de demonstrar como tais noções se ramificaram e resistiram ao tempo, mas com outras roupagens e sob novas tecnologias.

O desfile dos aleijados era ultrajante e desrespeitoso, evidentemente. Mas era o desfile dos viados que reeditava as violências que já naquele momento eu sofria, principalmente na escola, em virtude do meu jeito *afeminado* quando criança. Os garotos heterossexuais se sentiam autorizados a expor, dessa vez de forma oficializada pelo rito festivo, toda sua LGBTfobia, tanto em suas “interpretações dramáticas dos viados” quanto no deboche gerado pela situação. Para minha surpresa, porém, ao menos nesse ponto, as coisas parecem ter mudado bastante, contrariando muito o que se desenhava na minha infância. Passados muitos anos dessas memórias, a despeito de sua estrutura ritual normativa, hoje a quadrilha junina tem se expressado como um espaço no qual a forte presença de gays com diferentes expressões de gênero e sexualidade, lésbicas, travestis e mulheres transexuais vem se tornando uma tônica. Na verdade, tais sujeitos sempre estiveram lá, sendo eu próprio uma prova disso, mas resta pensar sobre o que mudou nesse quadro ao longo do tempo, bem como no que esse arco-íris contribuiu para a construção de um outro tipo de vibratibilidade.

A presente pesquisa busca se debruçar sobre o universo das festas juninas cearenses, mais especificamente sobre o campo que abarca aquelas que talvez sejam hoje a sua principal manifestação cultural: as quadrilhas juninas. Para isso, delimita como seu campo de atuação o universo dos grupos juninos competitivos, aqueles que participam de competições e concursos popularmente conhecidos como festivais de quadrilhas, que se realizam no estado ao longo de todo o período festivo junino, e que figuram na atualidade como os principais espaços de vivência dessa experiência festiva. O principal intuito deste trabalho consiste em captar a vibratibilidade das experiências sociais nesse meio, tendo por foco central as discursividades e performatividades⁵ de gênero e sexualidade que se expressam em tal cenário, um espaço que, como veremos, encontra-se circundado por inúmeras contradições em relação a tais questões.

Tendo em vista esse panorama, esta pesquisa busca dialogar com uma tradição socioantropológica que entende gênero e sexualidade como categorias não estanques,

⁵ Performatividade é aqui entendida como o ato de performar, ou seja: consiste na atitude posta em prática por aquele que assume uma determinada performance. Performance, por sua vez, faz referência ao elemento teatral contido em uma ação, bem como aos padrões referenciais considerados necessários ao pleno desempenho dessa teatralidade. Nesse sentido, pensar gênero e sexualidade enquanto performatividade aqui significa entendê-los como produções cujas expressões também se ligam a referenciais que se baseiam em formas estabelecidas de ser/fazer/significar, e que elas também possuem sua própria carga de teatralidade e seus padrões de convencimento pautados no desempenho de determinadas ações demarcadas no campo de uma linguagem socialmente compartilhada.

delineando perspectivas analíticas que se apropriam desses termos a partir de diferentes possibilidades e experiências sociais. Aqui, gênero e sexualidade – esta compreendida como parte do conjunto que contribui para a expressão daquele – são percebidos como produções que também se operam no nível das práticas socioculturais e das discursividades, o que também demanda um intenso diálogo com perspectivas filosóficas que fornecem uma sólida reflexão sobre a produção, disseminação e operacionalização dessas categorias enquanto produtos de uma matriz normativa (BUTLER, 2019) e dispositivos de poder (FOULCALT, 2014). Considerando as próprias características das festividades juninas hoje, seus símbolos, discursos e a própria estética dessa festa, que frequentemente põe em cena a reificação de determinadas ideias que reverberam no gênero e na sexualidade, o diálogo com tais perspectivas se faz não apenas importante, como fundamental, sobretudo quando algumas dessas representações são confrontadas com a experiência social de muitos dos indivíduos que integram esse universo festivo.

Um breve olhar sobre o campo das festas juninas no Ceará, e mais especificamente sobre os grupos de quadrilha junina que movimentam os circuitos culturais dessa expressão popular na atualidade, é suficiente para nos levar a perceber que tal manifestação se expressa hoje como um campo de sociabilidade bastante pulsante para indivíduos pertencentes à sigla LGBTQI+, que facilmente podem ser percebidos como os grandes protagonistas na produção, consumo e vivência da festa. Vale ressaltar que a forte presença de indivíduos como gays, travestis e transexuais no contexto dos festejos juninos é um fenômeno que vem sendo indicado por outros pesquisadores nos últimos tempos, os quais têm explicitamente apontado esse aspecto como um ponto a ser ainda melhor pesquisado e compreendido pelo campo dos estudos sobre festividades populares no Brasil. Nesse sentido, esta investigação visa seguir por um caminho aberto por pesquisas como a de Rafael Noleto (2016; 2017), que promoveu uma significativa análise acerca da expressão de ideais de gênero, raça e sexualidade no contexto das quadrilhas juninas de Belém/PA e a de Hayeska Costa Barroso (2017; 2019), que demonstra interesse tanto pela presença do que classifico aqui como *experiências não heterocentradas* nas quadrilhas juninas, como pelas performances de gênero dessa manifestação cultural na construção espetacularizada da festa. Cabe explicar que por experiências não heterocentradas entendo todo um espectro relativo a pessoas pertencentes à sigla LGBTQI+ e outras existências que poderíamos definir genericamente como *queer*, indivíduos com experiências corporais, sociais e subjetivas marcadas pela contestação de um padrão referencial, ou seja, que em alguma

medida destoam dos perfis normativos referenciadores do gênero e da sexualidade enquanto normas.

O aspecto que me interessa pensar é a ambiguidade encenada pela presença dessas experiências não heterocentradas dentro das quadrilhas juninas, uma vez que essa manifestação se ancora em um modelo discursivo que, dentre uma série de elementos, ritualiza padrões amplamente compartilhados de gênero e sexualidade, condensados na ideia da *dama* e do *cavalheiro*. Tal modelo, que Andréa Moraes Alves (2004) também encontra nas danças de salão, obedece à lógica daquilo que a autora chamou de *cavalheirismo*, um elemento orientador da corporalidade nesse tipo de dança que consiste na estruturação de um sistema no qual os movimentos são dirigidos pelo sujeito da masculinidade (homem), sempre no sentido de conduzir e cortejar o sujeito da feminilidade (a mulher), produzindo e reforçando uma representação binária hegemônica dos corpos⁶.

Como bem percebe Alves, essa lógica predominante na dança se materializa em um tipo de sociabilidade que demarca papéis que transcendem o espaço da performance dançada, servindo como caixa de ressonância do gênero enquanto norma, que como aponta Judith Butler (2019, p. 69) “[...] opera dentro de las practicas sociales como el estándar implícito de la *normatizacion*.”. Também chamado por Rafael Noletto (2017) de *heterossexualidade e cisgeneridade coreográfica*, esse modelo binário ritualizado na dança junina se expressa como um efeito do gênero como forma de poder, que, ainda de acordo com Butler, atua na construção de um padrão de inteligibilidade sobre os corpos e práticas, instituindo parâmetros para o que deve ou não aparecer dentro da esfera social, bem como os modos pelos quais isso deve se mostrar publicamente.

Embora a quadrilha junina, enquanto ritual que reproduz uma determinada ordem de gênero e sexualidade, se manifeste publicamente cisgênero⁷ e heterossexual, construindo

⁶ Paul B. Preciado nos chama atenção para o fato de que “O corpo é um texto socialmente construído, um arquivo orgânico da história da humanidade como história da produção-reprodução sexual, na qual certos códigos se naturalizam, outros ficam elípticos e outros são sistematicamente eliminados ou riscados. A (hetero)sexualidade, longe de surgir espontaneamente de cada corpo recém-nascido, deve se reinscrever ou se reinstruir através de operações constantes de repetição e de recriação dos códigos (masculino e feminino) socialmente investidos como naturais. (PRECIADO, 2017, p. 26).

⁷ Faço uso do termo cisgênero (ou *cis*) tal como vem sendo empregado no campo dos estudos de gênero, para designar uma condição ou identidade oposta aos indivíduos transgêneros (*trans*), que, em termos gerais, se identificam com o gênero oposto àquele ao qual foram designados ao nascer, a partir de uma noção que pensa o gênero como biologicamente determinado pela genitália tal como significada socialmente como masculina ou feminina. As pessoas *cis* ou cisgênero são aquelas que não possuem essa experiência/sentimento de inadequação subjetiva em relação às representações generificadas com as quais foram socialmente designadas ao nascer. O termo *cis* provém do latim e, literalmente, significa “do mesmo lado”, sendo utilizado nesse campo para conceituar

inclusive personagens que visam a reafirmação explícita desse modelo dentro do conteúdo artístico da manifestação, faz-se interessante perceber o modo como os sujeitos não identificados socialmente com esse padrão (re)significam suas experiências no cotidiano desse universo. A quadrilha junina e seu contexto de expressão aparecem como um campo de subjetivação poderoso para esses indivíduos, mas estes não parecem estar imersos dentro dele apenas como receptores de um conteúdo previamente firmado, estabelecendo também percepções sobre a manifestação junina a partir de suas próprias experiências *diferentes* em relação à norma, bem como da relação entre essa dissonância e os próprios dispositivos normativos.

Vislumbrando esses movimentos, minha intenção é buscar captar de que maneira esses quadrilheiros subvertem e (re)significam essas regulações dentro da atmosfera normativa que permeia os discursos e imaginários em relação à manifestação junina no Ceará.

Num ciclo investigativo que parte das experiências de quadrilheiros da cidade de Sobral, situada no semiárido cearense, esta pesquisa procura se expandir em um movimento que busca estender sua teia compreensiva a outros espaços simbólicos e materiais capazes de comunicar sobre uma experiência mais abrangente em relação aos sentidos produzidos e articulados por essa manifestação no estado hoje, centralizando suas reflexões em narrativas e experiências sociais-subjetivas situadas no campo do gênero e das sexualidades. Inspirado pelo que expressam os participantes do meio em questão e pelo que se produz no campo do vibrátil no encontro com minha própria experiência quadrilheira não normativa, parto da seguinte pergunta: quais são as formas encontradas pelas experiências juninas não heterocentradas para subverter os dispositivos de regulação das performances e vivências dos papéis de gênero e sexualidade no universo enfocado? Ao mesmo tempo, interessa-me também compreender como se produzem as concepções normativas que regulam as representações sobre masculinidade e feminilidade no âmbito da festa, bem como o modo como as experiências dissonantes desse padrão se relacionam com ela e vice-versa. Na busca por encontrar respostas para essas questões, enveredo por caminhos que dão conta de concepções, discursos e experiências que ora parecem reforçar, ora parecem contornar normas e padrões.

a concordância entre a identidade de gênero de um indivíduo e suas características corporais atreladas a uma performance social delimitada desde o nascimento.

1.1 Não tenho medo de seguir, mas tenho medo de voltar⁸: recortando e delineando caminhos e direções

Estudos socioantropológicos sobre o campo das festas juninas no Brasil não são necessariamente uma novidade, pois se inserem em uma linha de investigações que buscam analisar a expressão ritual das festas populares no país, que vão desde as reflexões sobre festas orgânicas como o carnaval até expressões mais regionalizadas como o boi-bumbá amazônico. No que concerne à pesquisa direcionada ao *São João* – como também são conhecidas as festas juninas –, trabalhos como o de Luciana Chianca (2006; 2007), que investigou o desenvolvimento dessa festa no espaço urbano de Natal/RN ao longo do século XX, são notáveis por proporcionarem um inventário das características dessa festa, sobretudo na região Nordeste. A autora chama atenção para a produção urbanizada dessa manifestação, que se expressa desde os bairros periféricos dos centros urbanos regionalizados, habitados em sua maior parte por imigrantes das zonas interioranas e seus descendentes, fator que teria atuado fortemente na construção de um imaginário saudosista impresso a essa festa, vivenciada como *uma festa de interior*. Essa característica, conforme Chianca, terminaria sendo apropriada ao longo do tempo pelo universo citadino, dando origem a uma série de modelos caricaturais relacionados aos festejos juninos, os quais ainda hoje são percebidos como parte de seu discurso tradicionalista.

Outra linha de estudos a respeito dos festejos juninos na região Nordeste do Brasil é apresentada por Elizabeth Christina de Andrade Lima (2002), que debruçou seu olhar analítico sobre o São João de Campina Grande/PB, oferecendo uma importante referência aos pesquisadores interessados no tema. Mas, assim como Chianca, Lima promove uma análise geral sobre a manifestação junina, desta vez preocupada em demonstrar como uma festa pautada em discursos de tradição ganhou, em poucas décadas, o *status* de *Maior São João do Mundo*, um evento com grandes repercussões no turismo, na economia e na política local, ideologicamente incorporado como uma atividade-negócio no campo do lazer. É interessante notar que ambas as autoras recusam uma percepção da festa a partir de uma visão idílica de inspiração folclorista, que tende a enquadrar a expressão cultural dentro de um modelo estático

⁸ Esse subtítulo faz referência a um trecho da música *Amar quem eu já amei*, gravada pela cantora cearense Amelinha na década de 1980, que se tornou uma das composições mais típicas do cancionário popular das quadrilhas juninas do Nordeste.

e romântico, descolando-a para um campo onde pode ser percebida a partir de seus movimentos interessados e permeados por tensões.

É seguindo por essa mesma direção que o trabalho de pesquisa de Hugo Menezes Neto (2009; 2015) sobre o São João da cidade do Recife/PE se desenvolve, tomando certa distância das visões românticas sobre o folguedo, ao investigar os usos da categoria tradição pelas quadrilhas juninas da cidade, ofertando assim outro referencial imprescindível a quem pretende enveredar por esse campo de estudos. Me identifico com o trabalho deste pesquisador por dois motivos. O primeiro deles é seu olhar sobre a festa que parte das quadrilhas juninas e dos concursos dos quais tais grupos participam durante o período do São João, os quais produzem muitos dos significados e referenciais estéticos acionados pelas festas juninas na contemporaneidade. O outro ponto que me leva ao encontro da pesquisa de Neto é seu envolvimento com os grupos juninos, já que foi o fato de ter sido um quadrilheiro que o levou a se interessar por esse tema, o que certamente nos aproxima quanto ao modo pelo qual somos afetados por ele. Como bem pontua o autor, para nós quadrilheiros,

[...] assuntos concernentes às festas juninas fazem emergir do inconsciente o cheiro de chuva, a lembrança dos ensaios exaustivos, competições, meses de dedicação, encontros e despedidas, amigos queridos, lágrimas, sorrisos, elementos constitutivos da “memória quadrilheira” que revelam um São João diferente daquele que foi propalado pelos folcloristas, capítulos singulares das nossas vidas. (NETO, 2009, p. 18).

É completamente tomado por esse afeto descrito por Neto que o presente texto se constrói, atravessado pelos encontros, pelas músicas, ritmos, experiências, movimentos coreográficos, sensações e demais aspectos que saltam a todo momento não só da memória já vivida, mas também daquela que se encontra em pleno movimento de construção no presente. É no epicentro dessa sensação de estar cercado pelo universo junino como alguém que está cercado de água no centro de uma piscina que se dá o recorte teórico-empírico-metodológico desta pesquisa. Envolvido com o universo das competições juninas desde o início dos anos 2000, quando falo de festas juninas, me remeto diretamente ao contexto dos chamados festivais de quadrilhas na cidade de Sobral e região norte do Ceará. Minha relação com a manifestação junina eu já explanei no início deste texto, mas meu envolvimento com esse contexto dos grupos juninos competitivos, como prefiro chamá-los, é algo ganha corpo principalmente a partir da citada década, mais precisamente no ano de 2002, quando passei a integrar um grupo junino

que participava anualmente no festival de quadrilhas de Sobral⁹, até hoje o principal evento junino do município.

Os festivais de quadrilha – também conhecidos como concursos juninos – são realizações organizadas em torno de uma competição, na qual diferentes grupos quadrilheiros disputam entre si por uma premiação, geralmente em dinheiro. A título de comparação, poderíamos pensar a dinâmica dos desfiles das escolas de samba cariocas, que se apresentam a cada carnaval em busca de um título. Acontece algo semelhante com os festivais, que se repetem anualmente. No estado do Ceará, esses eventos são muito populares e costumam ocorrer durante os meses de junho e julho, momento chamado pelos quadrilheiros de *período junino*. Eles acontecem em todas as regiões do estado, em quase todas as cidades e, geralmente, são promovidos por prefeituras e, em menor proporção, por organizações sociais ou proponentes individuais.

Ao longo dos anos, tanto as quadrilhas juninas quanto os festivais passaram a ser *federados*, ou seja, vinculados a instituições representativas responsáveis por gerir a dinâmica desses concursos por todo o estado. Isso passou a ocorrer a partir da fundação da FEQUAJUCE – Federação das Quadrilhas Juninas do Ceará, entidade criada em 1990, que surgiu em Fortaleza, mas progressivamente passou a desempenhar a função de gestora dos festejos juninos por todo o território cearense, consolidando um movimento politicamente organizado. Com o passar dos anos, outras entidades semelhantes surgiriam com intuitos parecidos, formando um complexo institucional que, junto ao próprio Estado, viria a produzir uma rede de poder responsável por mediar os interesses dos atores diretamente envolvidos com a chamada cultura junina cearense. A consolidação progressiva desse modelo politicamente organizado provocou uma série de transformações nos concursos, que passaram a estar interligados por um sistema de circuitos regionalizados, com etapas que dão aos grupos acesso a competições estaduais que, por sua vez, também podem alçá-los a competições realizadas fora do estado.

A busca pelos títulos dos campeonatos municipais, regionais e estaduais tem um impacto bastante forte sobre os grupos vinculados a essa lógica, que além de se organizarem com base em uma atmosfera bastante competitiva, veem seus trabalhos convertidos em complexos espetáculos artísticos que integram dança, música e teatralidade, em uma dinâmica profundamente marcada pela primazia da técnica. Tudo isso exige uma longa dinâmica de ensaios, produção artística e um processo de arrecadação financeira que implica muitos meses

⁹ A prefeitura realizou a primeira edição do evento em 1997. De lá para cá, o festival de quadrilhas se transformou na principal atração do período das festas juninas na cidade, ocorrendo sempre entre a metade e o final do mês de junho.

de preparação, já que os espetáculos juninos – como têm sido chamadas as produções das quadrilhas – têm mobilizado valores bastante altos, que podem variar de região para região. Como os participantes dos grupos são, em sua maioria, pessoas de pouco poder aquisitivo, a maior parte do montante financeiro a ser investido no espetáculo é arrecadada por meio de eventos organizados pelos próprios participantes no decorrer dos meses que antecedem o período junino. Esse momento de preparação que antecede a festa propriamente dita – o qual costumo chamar de *bastidores da festa* –, geralmente dura entre nove e seis meses no Ceará. É ele que mais tem me mobilizado desde que comecei a me interessar em pesquisar esse contexto, trajetória que iniciei ainda na graduação e segui durante o mestrado. Em certa medida, diria que sigo um caminho parecido nesta pesquisa.

Sem desprezar o contexto das apresentações e da performance artística dos quadrilheiros durante o período dos festivais, esta investigação estende seu olhar principalmente sobre a vivência dos sujeitos no *São João* como uma experiência contínua de imersão em um contexto no qual não estão inseridos durante 24 horas por dia, mas que ainda assim atravessa suas vidas em todos os momentos. A propósito, ao falar aqui de *sujeito*, tomo por base a ideia presente nas reflexões de Judith Butler, para quem a dimensão subjetiva que produz a pessoa enquanto um ser de ação singularizada não se forma “[...] de uma vez e definitivamente, mas contínua e repetitivamente.” (BUTLER, 2021, p. 24). Em linhas gerais, conforme a autora, o sujeito é efeito de algo que se produz dentro de uma relação com um campo que o precede, o qual articula não apenas outros sujeitos, mas toda uma teia constituída por normas, discursos e instituições, incluindo dimensões que não são necessariamente humanas¹⁰. No entanto, em seu entendimento, a clássica relação atividade-passividade, na qual o *eu* é atingido por todo um arcabouço que passa a guiar de modo estrito sua existência, não faz sentido em sua proposta.

Para a autora, na produção do sujeito, embora o *eu* seja de fato atingido pelas normas que o precedem, mostrando que há uma relação de suscetibilidade daquele em relação a estas últimas, isso não significa que haja necessariamente uma submissão. No campo de expressão do sujeito, esse movimento seria apenas a ação necessária para que o *eu* possa existir como tal. Nesse sentido, haveria um processo que poderíamos chamar de incorporação, no qual todo o repertório normativo responsável por dar sentido a um universo social seria absorvido pelo

¹⁰ [...] antes de sentir qualquer coisa, já estou em uma relação não apenas com alguém em particular, mas com muitos, com um campo de alteridade que não é restritivamente humano. Essas relações formam uma matriz para a formação do sujeito, o que significa que alguém precisa primeiramente me sentir antes que eu possa sentir qualquer coisa. [...] Mesmo quando começo a falar por meio de um discurso que firmemente aloja o “eu” na fonte de sua ação particular, eu vejo que esse “eu” permanece dominado a serviço de uma transitividade anterior, atuado enquanto age. [...] ninguém transcende a matriz de relações que dá origem ao sujeito; ninguém age sem antes ter sido formado como alguém com capacidade de agir. (BUTLER, 2021, p. 26).

sujeito, a ponto de não se conseguir discernir o que é fruto das normas e o que é fruto da subjetividade do *eu*. Assim procuro entender os atores sociais que atravessam as redes que formam o contexto junino, sobretudo no que se refere aos aspectos que se ligam às representações sobre gênero e sexualidade. Quando os cito como sujeitos, penso-os como seres que se constituem dentro dessa ambiguidade, que ora reivindica algum tipo de subversão dos discursos normativos, ora, pelo contrário, atuam no reforço de normas, mas sem que necessariamente consigamos demarcar quando uma ou outra coisa começa ou termina.

Partindo da ideia de que o contexto quadrilheiro envolve os sujeitos em uma atmosfera marcada por uma intensa sociabilidade que atravessa profundamente suas experiências corpóreas e subjetivas, centro minhas reflexões sobre esse universo com base na premissa de que ele exerce um papel fundante na produção social de suas individualidades. Para isso, além de pensar sobre minha própria experiência, baseio-me no discurso produzido por outros quadrilheiros LGBTQI+ da cidade de Sobral, buscando captar o modo como significam suas experiências não heterocentradas no âmbito da cultura junina produzida no Ceará. Em paralelo a isso, busco também produzir entendimentos sobre os modelos imagético-discursivos generificados preconizados pelos dispositivos definidores dos padrões expressivos que definem a quadrilhas juninas como uma manifestação da cultura popular, observando possíveis desencontros e confluências entre as narrativas oficializadas e a percepção dos participantes desse universo.

É preciso ressaltar que as quadrilhas juninas formam hoje uma das mais expressivas manifestações culturais do estado, entretanto, embora venha despertando interesses acadêmicos nos últimos anos, pesquisas debruçadas sobre essa expressão da chamada cultura popular cearense ainda são poucas e suas perspectivas pouco direcionam suas reflexões a respeito da notável presença de sujeitos LGBTQI+ nessa manifestação. Posso citar como exemplo as minhas próprias pesquisas anteriores sobre as quadrilhas, que terminaram por passar ao largo desse tema em virtude dos abrangentes enfoques que esse universo suscita. Uma exceção a esse quadro é o trabalho de Hayeska Costa Barroso (2019) sobre o aspecto performativo de gênero nos festejos juninos do estado, porém, sua análise se concentra quase que exclusivamente no contexto quadrilheiro da capital Fortaleza, nos fornecendo, portanto, um estudo sobre um universo particular dessa realidade.

No contexto do chamado *movimento junino cearense* imaginado a partir da dimensão política organizada que citei anteriormente, o universo junino se apropria da divisão discursiva *capital/interior*, categoria dicotômica acionada no campo das políticas públicas do governo do estado, em especial no âmbito da cultura. Essa divisão tem repercussões bastante significativas

no modo como a manifestação junina é significada no contexto metropolitano da capital e no restante do estado, pensado genericamente a partir da ideia de *interior*. Nesse contexto, faz-se interessante notar que, a despeito da tentativa de padronização da manifestação por meio dos regulamentos das entidades que regem o São João cearense, verifica-se a manutenção de um imaginário binário que divide estéticamente e discursivamente os grupos quadrilheiros da região de Fortaleza e os do interior do estado. Nessa lógica, embora isso não se expresse nos documentos escritos, tanto as quadrilhas quanto seus participantes são pensados de modo diferente a depender de suas origens: capital ou interior. Minha análise de forma alguma deixa de dialogar com o contexto da capital, haja vista que os discursos e dispositivos que dão sentido à manifestação alcançam todo o território cearense, o que é de meu interesse investigar. Entretanto, até mesmo em razão de onde parte, esta pesquisa lida mais frequentemente com o universo das quadrilhas juninas do interior.

Levando em conta esse cenário simbolicamente dividido, observamos facilmente que, embora partilhando dos mesmos códigos sociais e simbólicos dentro do contexto junino competitivo cearense, as expectativas sobre as performances artísticas quadrilheiras produzidas na capital parecem ser simbolicamente mais autorizadas a ousarem e serem inventivas, ao passo que se costuma esperar algo mais *simples* do interior. Obviamente, nada disso aparece como uma regra, entretanto, a presença de dezenas de componentes, o exagero de brilho nas vestimentas, a cenografia grandiosa e os efeitos dignos de *show business* são vistos como naturais nas *juninas* da metrópole, ao passo que as quadrilhas advindas das outras regiões cearenses possuem um menor número de pares e assumem um outro tipo de argumento em seus espetáculos, mais pautado em códigos estéticos e discursivos regionalistas de um Nordeste inventado (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011), que busca inspiração na ideia de um sertão marcado pelo clima árido e por personagens de um *Brasil ruralizado*¹¹.

É preciso que se diga que esse imaginário dicotômico refletido nas produções artísticas dos grupos juninos de Fortaleza e do interior não deve ser lido como mera coincidência, já que evidencia e reforça clássicas percepções a respeito do sujeito metropolitano e do interiorano, produzindo um efeito discursivo de verdade¹². Por outro lado, esse cenário também nos sugere que os quadrilheiros localizados nessas diferentes territorialidades não são idênticos,

¹¹ Esse aspecto faz, portanto, das quadrilhas juninas do interior exemplos mais vívidos do padrão discursivo que é tratado como oficialidade em relação a tal manifestação cultural, incluindo as representações de gênero e sexualidade que se pretende aqui analisar.

¹² Assento-me aqui nas proposições de Michel Foucault, para quem “[...] em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade.” (FOUCAULT, 1996, p. 8-9).

compartilhando alguns códigos semelhantes, mas expressando experiências distintas dentro da manifestação enfocada, em função das possíveis implicações propiciadas pelas peculiaridades de cada lugar. É por essa razão que opto pela produção de uma visão da experiência quadrilheira de sujeitos LGBTQI+ situada no contexto do chamado *interior*, não no sentido de reforçar as dicotomias aqui explanadas, mas visando compreender as particularidades dessas experiências dentro da cultura junina produzida/inventada nesse recorte regional que considero ainda pouco enfocado, atentando também para as peculiaridades da cidade de Sobral e sua região, que desempenha no estado um papel social, político e econômico que muitas vezes nos exige relativizar a noção de interior¹³.

Considero importante demarcar ainda que meu modo de olhar para o ritual festivo em que a manifestação quadrilha junina está inserida busca se afastar da clássica ideia da festa percebida apenas como um *ritual de inversão*, como propõe Da Matta (1986; 1997) em relação ao carnaval, inspirado sobretudo na perspectiva ofertada por Bakhtin (2013, p. 6), que o analisa “[...] como uma fuga provisória dos moldes da vida ordinária (isto é, oficial)”. Busco, nesta pesquisa, tomar o cuidado de não encarar as experiências dos sujeitos inseridos no contexto da manifestação cultural como uma inversão de papéis estruturais entre um mundo supostamente marcado pela *ordem* e outro mergulhado em uma profunda e anárquica *desordem*. Por tratar diretamente de questões que atravessam a subjetividade dos indivíduos, como a expressão do gênero e da sexualidade, e também por partir dessas experiências individuais para compreender a socialidade do universo pesquisado, não considero adequado vincular a vivência de tais referenciais identitários a um suposto estado de inversão de padrões sociais. Mais interessante, a exemplo do que propõe Roberto Marques (2012), me parece pensar sobre a expressão festiva como

[...] uma possibilidade de gestão de si em múltiplos ambientes, produzindo não identidade, mas circulação a partir de múltiplos personagens. Para ser mais preciso: não somente a gestão de si em múltiplos ambientes como também a gestão de múltiplos ambientes/analogias pela gestão de si. (MARQUES, 2012, p. 75).

A partir do que expressam os próprios sujeitos, busco demarcar uma diferenciação entre as vivências dos quadrilheiros LGBTQI+ dentro e fora do contexto simbólico da quadrilha junina, porém, não com a intenção de apontar que a experiência no mundo junino se dá com base em inversões de papéis sociais em relação ao cotidiano. Ao contrário, o universo junino é

¹³ Desde 2016 a microrregião em que a cidade está localizada foi convertida em região metropolitana. Além de Sobral, considerada a sede regional, a zona é composta por mais 18 municípios. Registra-se, porém, que apesar do *status*, a microrregião ainda é pouco desenvolvida em comparação à região metropolitana de Fortaleza, estando tudo muito concentrado no território pertencente à Sobral, o que faz dessa localidade culturalmente diferente da capital.

apresentado aqui como parte do próprio cotidiano vivenciado pelos quadrilheiros, porém, como um espaço que amplia a criatividade corpóreo-subjetiva de suas experiências sociais, em função de uma certa liberdade oferecida pela atmosfera dos grupos juninos, onde, diferente dos demais espaços, a recorrência de encontros com experiências semelhantes parece prevalecer. Nesse sentido, aciono conceitos como *liminaridade* e *communitas* (TURNER, 1974; 2015) não para sugerir, como faz Da Matta em relação ao carnaval, que a festa cria uma utopia temporária capaz de diluir hierarquias e tensões sociais, mas para pensar a atividade quadrilheira como um lugar simbólico situado à margem dos processos supervalorizados por nosso tempo capaz de produzir potências a partir do encontro de sujeitos que carregam em seus próprios corpos-subjetividades-vivências experiências elas mesmas liminares.

Confrontando acertadamente a ideia de inversão na experiência da homossexualidade no carnaval, James Green (2019) afirma que

[...] para muitos homossexuais brasileiros, o carnaval, mais do que significar um ato de inversão, propicia a oportunidade para uma intensificação de suas próprias experiências como indivíduos que transgridem papéis de gênero e fronteiras socialmente aceitáveis o ano inteiro. (GREEN, 2019, p. 345).

É por uma linha semelhante a essa que pretendo seguir em minhas reflexões sobre as experiências dos quadrilheiros LGBTQI+, mas sempre tomando o cuidado de pensar a experiência junina não como o *acontecimento extraordinário* que se dá uma vez por ano – como o carnaval é aqui pensado por Green –, mas como um processo vivido ao longo de meses pelos indivíduos, que compartilham com a festa as demais atividades de suas vidas. O São João, aliás, quando visto da perspectiva das quadrilhas juninas competitivas e seus atores, por se constituir de encontros e intensidades contínuas, exige-nos que o encaremos como *rizomático*, tal qual a proposição de Deleuze e Guattari (2011). Ele se expande em diversas linhas segmentadas que podem apontar para ideias popularmente compartilhadas sobre a festa enquanto ritual demarcado no calendário, mas frequentemente também apontam para direções de fuga em relação a tais códigos, desterritorializando as experiências. A partir das vivências dos quadrilheiros, a percepção do São João pela lógica binária do tempo da festa e o tempo da ordem se desfaz, fornecendo um mapa analítico que deve ser encarado como “[...] sempre desmontável, conectável, reversível, modificável, com múltiplas entradas e saídas, com suas linhas de fuga.” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 43).

Esta pesquisa se desenvolve em uma direção que lança seu olhar sobre as experiências não normativas de gênero e sexualidade dos atores não como desvio, mas como diferença, entendendo esse termo como algo que se liga “[...] à ideia do reconhecimento como

transformação social, transformação das relações de poder, do lugar que o Outro ocupa nelas” (MISKOLCI, 2017, p. 15). Tal escolha desemboca numa perspectiva que deseja evitar a reafirmação da ideia de sociedade como algo fincado em um modelo de normalidade no qual a noção de *não adequação* de determinados sujeitos não é problematizada, sendo isso o efeito da ação de dispositivos diretamente relacionados à construção normativa dessa mesma sociedade. Nesse sentido, interesse-me aqui pelas experiências instituídas a partir da diferença social, que se relaciona com a norma não só para reafirmá-la, mas também e principalmente desenhando modelos alternativos que, nas frestas dos sistemas de poder que buscam normatizar as experiências, criam modos de expressão menos restritivos para suas subjetividades e corporalidades.

É caminhando nessa seara movediça que cruza processos socializadores e mecanismos de subjetivação que este trabalho visa se constituir, delineando horizontes e abrindo estradas por paisagens novas dentro de uma trajetória de pesquisa que não é recente, mas que procura se reinventar a cada estação. Essa é uma pesquisa que se debruça sobre a diferença do outro, mas também sobre a minha própria.

1.2 Passar caminhos que já passei... Mas vendo-os com outros olhos

Realizar uma pesquisa de doutorado e escrever uma tese sempre será um desafio e tanto para qualquer pessoa. No meu caso, há um desafio a mais atuando nesse processo. Como já citei, este trabalho se debruça sobre um campo a respeito do qual eu já produzi duas importantes produções acadêmicas para minha trajetória de pesquisa: minha monografia de conclusão da graduação e minha dissertação de mestrado, a primeira em Ciências Sociais e a segunda em Antropologia. Isso sugere que, em termos de investigação social, eu não estou necessariamente percorrendo novos caminhos, pois de certa forma conheço bem cada pedra de paralelepípedo que compõe essa longa avenida. Levando em conta tal aspecto, considero fundamental frisar que de forma nenhuma omitir este fato faz parte de minhas intenções neste trabalho. Na verdade, meu movimento é exatamente o de retornar a um campo pelo qual já percorri, porém, fazendo uso de outras lentes analíticas.

Meus objetivos em trabalhos anteriores certamente eram diferentes daqueles que persigo aqui, em parte porque as leituras realizadas me mostraram um determinado horizonte, em parte porque eu mesmo era uma pessoa diferente da que sou hoje. A vibratibilidade dos meus olhos sempre esteve mais absorvida pela força dos movimentos generalizantes que constituem o

universo analisado. É inegável que isso me proporcionou uma compreensão bastante ampla sobre os processos sociais do contexto em questão, mas também me deixou escapar inúmeros aspectos que se desenhavam para além de *estruturas estruturadas e estruturantes*¹⁴. Traçar um panorama da cultura junina cearense, em especial partindo do interior do estado, é um exercício complexo, que exige um olhar não apenas sobre sistemas e funções, mas também para o que escorre por entre as frestas da *máquina social*, contornando suas engrenagens e produzindo ruídos imprevisíveis que se não a impedem de funcionar, dão tons diferenciados ao seu movimento.

Na ânsia de mobilizar esquemas teóricos totalizantes, terminei por negligenciar algumas vezes a dimensão da subjetividade dos sujeitos, incluindo a minha própria. Embora a preocupação por expor uma relação de envolvimento e proximidade sempre tenha existido, o trabalho investigativo mais inspirado por instrumentais analíticos preocupados com o *todo* resultou frequentemente em percepções que expunham os indivíduos apenas como efeito ou parte de uma *estrutura objetiva* maior, o que em muito reduzia o protagonismo que têm em qualquer processo social. Neste estudo, porém, viajar pelos espectros da subjetividade se faz imprescindível, já que as diferentes dimensões dos sentimentos, emoções e afetos que se desenham no íntimo das experiências individuais não serão tratadas de modo oposto ao que está do lado de fora, contornando externamente essas experiências sociais. Como bem nos lembra Rolnik (1997), ativar o vibrátil de nosso olho nos permite observar que *dentro* e *fora* não constituem espaços separados por uma pele compacta que define um modelo de experiência irreversível. Na verdade, “[...] eles são indissociáveis e, paradoxalmente, inconciliáveis: o dentro detém o fora e o fora desmancha o dentro.” (ROLNIK, 1997, p. 27).

Semelhante percepção me leva a adotar neste trabalho uma perspectiva de forte inspiração etnográfica, cujo objetivo central é a produção de um olhar sobre o campo de pesquisa que trabalhe no sentido de diluir falsas dicotomias entre esse *fora*, aqui entendido como as forças sociais externas, e esse *dentro*, interpretado como o campo das ações dos

¹⁴ Sobre esse assunto, Bourdieu (2013, p. 87) aponta que “Os condicionamentos associados a uma classe particular de condições de existência produzem *habitus*, sistemas de *disposições* duráveis e transponíveis, estruturas estruturadas predispostas a funcionar como estruturas estruturantes, ou seja, como princípios geradores de práticas e de representações [...]”. Não recuso a existência desses sistemas de disposições, que evidentemente atuam em todos os campos sociais, entretanto, só me interessa por eles neste estudo na medida em que os percebo como produções sociais reguladoras que, ao invés de representarem a única alternativa possível, concorrem com outras linhas que contornam o poder normatizador por meio de processos subjetivos-corporais que atravessam de formas diversas as estruturas discursivas oficializantes. Ou, para usar outras palavras, na medida em que, incorporados pelos sujeitos, esses sistemas produzem ações menos estabilizadas do que podem parecer em um primeiro momento.

sujeitos individualizados. Considerando essa escolha, esta pesquisa busca se construir a partir de um diálogo entre as percepções culturais expressas pelos atores sociais a respeito de suas próprias experiências dentro do universo estudado, mas sempre entendendo tais percepções como expressões atravessadas por processos subjetivadores mais amplos, forjados, portanto, também em um ambiente de interação social e coletividade. A partir disso, procura-se construir uma narrativa que busque dar conta das dimensões culturais e individuais, percebendo-as não como descontinuidades, mas como pertencentes a um mesmo processo, rompendo assim com uma suposta oposição entre *objetividade* e *subjetividade* e *cultura* e *personalidade* (GONÇALVES et al., 2012).

Mobilizada por essa ideia, a presente pesquisa se constrói a partir de uma tentativa de alçar os sujeitos enfocados na cena etnográfica da qual resulta este texto a um papel de relevância na produção de ideias sobre o contexto sociocultural analisado, sempre situando-os dentro da dinâmica de um campo socializador cercado por contradições. Suas percepções são interpretadas como chaves de acesso importantes ao universo que se deseja apreender no trajeto de pesquisa, preservando-se ao máximo a potência e criatividade contidas no modo como elucidam o contexto que integram e, ao mesmo tempo, constroem. Foucault (2016, p. 13) chama atenção para o fato de que “A subjetividade é concebida como o que se constitui e se transforma na relação que ela tem com sua própria verdade”. Isso significa dizer que ela não se constrói como um fenômeno dotado de universalidade e que antecede o sujeito enquanto tal, mas se faz na medida em que cria para si própria um efeito de eficácia. Sob essa perspectiva, é possível dizer que se, por um lado, o sujeito é produzido por determinados dispositivos de subjetivação que têm efeitos de verdade sobre ele, por outro, ele também produz discursos que o subjetivam. Esses discursos funcionam dentro de uma relação de movimento que não é de mera reprodução, mas também de criação e resistência¹⁵. Desse modo, entende-se aqui que é na expressão direta dos sujeitos que se pode captar a *verdade subjetiva* que traçam a respeito de si e dos processos sociais.

Inspirado pelas ideias de Derrida, James Clifford (1998) propõe um modo de observar a cultura como textualização, desenhando uma concepção que busca diluir uma oposição fixa entre o escrito e o falado. Nesse sentido, considerando que a textualização não se limita ao que é convertido em palavras grafadas sobre alguma superfície concreta ou digital, o autor conclui

¹⁵ Butler indica que é exatamente essa ambiguidade que se produz entre ser alvo de normas e, tocado por elas, poder existir que “[...] atesta o fato de que o “eu” não é facilmente separável das relações que fizeram o “eu” possível, mas também a reiteração dessas relações e a possibilidade de uma quebra que se torna parte da sua história, uma que efetivamente abre um futuro vivível.” (BUTLER, 2021, p. 28).

que todos os grupos humanos textualizam sistematicamente significados não apenas por meio da escrita, mas também através do modo como articulam, estabelecem classificações, oralizam concepções ou ritualizam o mundo no qual estão inscritos. Essa percepção, além de ampliar o próprio significado da emissão textual, também expõe a importância de considerar os aspectos subjetivos mobilizados na fala dos sujeitos, já que ela expõe o modo como eles próprios textualizam – quer dizer, atribuem significados a – suas experiências, que por sua vez se delineiam em relação direta com o contexto social. Isso nos permite desconstruir os limites entre o fora e o dentro sobre os quais falei antes, bem como qualquer tipo de demarcação rígida que vise propor uma separação entre os campos da individualidade e o da coletividade.

Esta pesquisa se constrói a partir de uma experiência de interação com indivíduos que compartilham comigo um universo simbólico comum. Cada sujeito possui sua própria textualização sobre esse universo, pois expressa significados verbais e não verbais que falam sobre sua própria relação com o contexto social enfocado, bem como sobre a relação que estabelecem com outras formas de textualizá-lo. Nesse caso, o presente trabalho surge como mais uma textualização possível a respeito do universo social investigado, não pretendendo ser a expressão oficializada de um discurso de autoridade a respeito da manifestação cultural sobre a qual se reflete aqui. Considero importante citar, porém, que a textualização na qual consiste este trabalho é um produto construído à parte do processo de pesquisa de campo, que agencia outros textos possíveis, tanto meus quanto de meus interlocutores. Nesse caso, ele é um produto, se não ficcional, ao menos alegórico da experiência de campo, já que as experiências discursivas vivenciadas no contexto etnográfico surgem filtradas pela minha própria subjetividade no processo de interpretação das interações sociais registradas de forma escrita ou gravada.

Clifford (1998) é bastante enfático ao afirmar que os trabalhos de inspiração etnográfica, como se pretende esta pesquisa, consistem em *performances* que constroem enredos marcados por poderosas histórias convertidas em relatos escritos que produzem descrições sobre acontecimentos e narrativas que podem ser considerados reais, mas acrescidos de conteúdos extra que articulam suas próprias concepções ideológicas, morais e até cosmológicas. Para ele, “A escrita etnográfica é alegórica tanto no nível de seu conteúdo (o que ela diz sobre as culturas e suas histórias) quanto no de sua forma (as implicações no seu modo de textualização).” (CLIFFORD, 1998, p. 63). Este trabalho assume seu grau de invenção e ficcionalidade enquanto textualização, pois se percebe como uma representação escrita e filtrada de uma *experiência real*, ainda que também se pretenda um registro da potência subjetiva das expressões de meus colaboradores e das minhas próprias no momento de nossos encontros.

Apesar disso, entretanto, em momento algum deixa se entender como ciência, já que não abre mão do objetivo central de uma pesquisa científica: a produção de conhecimento sobre um objeto delimitado a partir de sua relevância epistemológica. Isso implica entender invenção e ficção aqui não como produção de fantasia, mas como recurso metodológico válido no registro e apreensão sociológica de uma determinada fração da realidade sociocultural.

O presente texto deve ser lido não como um relato que visa reproduzir à risca uma paisagem social estática, como uma pintura sobre a tela, mas como essa alegoria textualizada que produz uma narrativa que interpreta seu próprio conteúdo, captado a partir do encontro entre diferentes performances e suas respectivas textualizações no palco das experiências vividas em campo. A experiência do pesquisador conta bastante neste estudo não como expressão dos sentimentos narcísicos daquele que percorreu os caminhos narrados na pesquisa, mas como marca da interatividade ensejada pelo fazer socioantropológico, que necessita de um tipo de criatividade cuja matéria prima são as relações sociais, que exigem a constante construção e reconstrução do que se entende por “objeto de estudo”. A ideia de criatividade nesse estilo de investigação social, que reconhece a mobilidade dos sujeitos envolvidos em sua produção, concebe a possibilidade “[...] de incluir improvisações, refazer caminhos e incorporar dados capazes de questionar ou modificar pressupostos iniciais” (BARREIRA, 2017, p. 14). Assim sendo, o texto aqui apresentado é parte de um lento processo que busca articular dentro de uma mesma rede de trocas simbólicas diferentes sujeitos, teorias e ideais, os quais são frequentemente reposicionados a depender dos movimentos e fluxos desenhados pelo processo investigativo.

Assumir esta linha de reflexão na presente pesquisa não significa afirmar um discurso anticientífico, mas pensar o fazer científico no campo das Ciências Sociais como algo que nos exige repensar a própria ideia de “objetividade”, já que em virtude de sua própria natureza, elas mobilizam diversos campos que versam sobre a existência do humano. Max Weber (2006), nesse sentido, já nos alertava sobre a problemática de se pensar as ciências que lidam com a cultura tomando por base modelos generalizantes de recorrência dos fenômenos, isso porque, para ele, o conhecimento científico – em especial nesse campo do saber – não seria o resultado de conexões *objetivas* entre *coisas*, mas se basearia em elaborações *conceituais* que procuram conectar *problemas*:

Não existe *nenhuma* análise científica puramente “objetiva” da vida cultural, ou – o que pode significar algo mais limitado, mas seguramente não essencialmente diverso, para nossos propósitos – dos “fenômenos sociais”, que seja *independente* de determinadas perspectivas especiais e parciais, graças às quais essas manifestações

possam ser, explícita ou implicitamente, consciente ou inconscientemente, selecionadas, analisadas e organizadas na exposição, como objeto de pesquisa. (WEBER, 2006, p. 43).

A pesquisa que aqui apresento tem sua carga de afeto, pois não despreza o aspecto subjetivo resultante da interação social e menos ainda aquele que é acionado na produção da narrativa a ser apresentada como produto final da experiência etnográfica. Além disso, considerando a impossibilidade de se manter alheio às experiências sociais analisadas, que me atravessam não como algo exótico, mas como partículas que ajudam a compor o tecido de minha própria vida, a cientificidade de meu trabalho se dá no próprio reconhecimento de tal fato e na tentativa de capturá-lo do modo mais orgânico possível, absorvendo os imponderáveis e as “interferências” afetivas do pesquisador. Como bem nos adverte Bruno Latour, por mais que a ciência moderna se pretenda *pura*, como um conjunto de dispositivos assépticos a lidarem com objetos que em tese ela não corromperia, “[...] mais se encontra intimamente ligada à construção da sociedade” (LATOUR, 2019, p. 59), o que significa dizer que desprezar completamente os aspectos subjetivos não é o melhor caminho para as produções desenvolvidas no campo das ciências humanas. Aliás, se há uma forma de tais ciências alcançarem um ponto que, em alguma medida, se assemelhe ao que outros saberes científicos chamam de objetividade, creio ser exatamente por meio da troca intersubjetiva entre pesquisador e demais os atores sociais envolvidos na investigação, posto que isso é elemento central no processo de interação social, e a interação social é a matéria de maior importância nesse tipo de pesquisa, o *objeto em estado bruto*. Considerando as questões abordadas, quando concebo o texto como uma construção alegórica nesta produção acadêmica não é para recusar seu caráter científico, mas para apontar a dimensão literária que a escrita científica também possui, pois registra fatos mas também ficciona sobre-com-em torno deles a partir da carga subjetiva contida no ato da escrita¹⁶.

Conceição Evaristo (2017, p. 12) diz que “As histórias são inventadas, mesmo as reais, quando contadas. Entre o acontecimento e a narração do fato, há um espaço em profundidade, é ali que explode a invenção”. Com tal afirmação, esta importante escritora brasileira me traz um interessante recurso para pensar o lugar da produção alegórica do texto científico-etnográfico, já que seu conteúdo se produz exatamente nesse espaço entre a experiência social

¹⁶ Conforme Boaventura de Sousa Santos, “[...] a ciência é um conhecimento discursivo, cúmplice de outros conhecimentos discursivos, literários notadamente. A ciência faz parte das humanidades. Enquanto narrativa não ficcional, tem um grau de criatividade menor, mas, precisamente, é apenas uma questão de grau o que a distingue da ficção criativa. Nestas condições, está precluída qualquer possibilidade de demarcações rígidas entre disciplinas ou entre gêneros, entre ciências naturais, sociais e humanidades, entre arte e literatura, entre ciência e ficção.” (SANTOS, 1997, p. 332).

e a narrativa que constrói. O intervalo existente entre os dois momentos essenciais para a sistematização da narrativa (o acontecimento e sua (re)textualização) se expressa como o campo liminar onde explode a criatividade da produção escrita, incluindo a de cunho etnográfico. É nesse momento liminar que também explodem as emoções, tanto as minhas quanto às que estão contidas nas textualizações expressas pelos atores sociais com quem experienciei os momentos sistematizados neste texto. Este é um trabalho emocionado, que tenta também dar forma aos afetos que permeiam a minha relação com o campo estudado, assim como a de meus interlocutores, de modo a produzir sentidos e significados na medida em que busca comunicar algo.

Georges Didi-Huberman diz que [...] uma emoção que não se dirija a absolutamente ninguém, uma emoção totalmente solitária e incompreendida, não será sequer uma moção – um movimento, será somente uma espécie de cisto morto dentro de nós mesmos.” (DIDI-HOBERMAN, 2016, p. 33). Com base nessa premissa, a ideia desse texto é também a de fazer viver a emoção que me envolve ao abordar as questões de que trato nesta pesquisa, que muito longe de se debruçar sobre as vivências de um outro distante, se desenvolve por cima e por baixo de minha própria pele. Do mesmo modo, ele também é um produto das emoções comunicadas a mim por diferentes pessoas que me atravessaram em minha trajetória no universo pesquisado.

A presente pesquisa, como já indicado neste texto introdutório, tem por foco as vivências de diferentes sujeitos LGBTQI+ no contexto das festas juninas, em especial das quadrilhas. Mas é preciso que se diga que, embora se demonstrem frequentemente identificados com a sigla do ponto de vista discursivo, suas experiências algumas vezes tencionam ideias fixas em relação às performatividades que expressam corporal e subjetivamente, o que em alguns casos nos exige maneiras alternativas de pensar essas vivências. Leandro Colling (2019) chama atenção para o fato de que

Nos últimos anos, assistimos à emergência de diversas identidades trans e pessoas que se identificam como não binárias no Brasil. Além disso, a fechação, a não adequação às normas – corporais e comportamentais – de meninos afeminados, mulheres lésbicas masculinizadas e outras várias expressões identitárias flexíveis provocaram a abertura do fluxo antes mais rigidamente identitário. Essa proliferação de várias identidades gerou uma série de consequências sobre o campo da diversidade sexual e de gênero no Brasil, que ainda precisam ser pesquisadas. (COLLING, 2019, p. 26).

Esta pesquisa, do modo como foi desenvolvida, ainda que não abandone a gramática usual a respeito dos pertencimentos identitários no campo das diferenças de gênero e sexualidade, procurou levar em consideração essas múltiplas experiências, pelo menos da forma

como se apresentaram para mim em campo ao longo dos anos, o que de modo nenhum se desenhou de forma padronizada ou sistematizada. Essa fluidez nas experiências de gênero e sexualidade por vezes se expressou dispersamente dentro do próprio fluxo sociocultural, só podendo ser captada na interação dialógica.

O conteúdo exposto nesta tese está, evidentemente, ancorado nas visões que construí ao longo dos anos participando do meio quadrilheiro, mas o trabalho de campo que fundamenta as discussões aqui expostas teve início em janeiro de 2020. Em geral, a pesquisa se construiu a partir de um trabalho de observação e participação em processos que constituem o universo junino da cidade de Sobral e do Ceará mais amplamente, navegando por diferentes dimensões desse contexto, as quais detalharei melhor mais à frente. Mas além da análise das interações sociais desenhadas nesse âmbito, bem como de alguns materiais escritos importantes para a compreensão dos sentidos mobilizados em tal cenário, faz-se fundamental citar as entrevistas que realizei com alguns atores sociais, que me proporcionaram a possibilidade de navegar mais amplamente por certa multiplicidade de versões. Elas certamente tiveram uma importância significativa para os propósitos deste trabalho, pois me ajudaram a cumprir o objetivo de ampliar a quantidade de vozes presentes nestas linhas – ao menos do ponto de vista simbólico, já que no que concerne à tradução cultural promovida pelo texto, assumo a total responsabilidade.

Algumas dessas entrevistas eu realizei presencialmente, mas, em razão do modo como as circunstâncias se desenharam em campo, já que parte deste trabalho se deu em meio a uma pandemia¹⁷, a maioria delas ocorreu via *WhatsApp*. Fiz essa opção visando cumprir o cronograma de atividades de pesquisa que havia previsto, mas registro que essa ação só se tornou viável pelo fato de os colaboradores serem, em alguma medida, pessoas do meu convívio, com os quais já havia disfrutado de suficiente contato presencial que justificasse a interação etnográfica tal como pensada aqui. Quanto à escolha da ferramenta, ela se justifica em razão de ter se mostrado um aplicativo de uso corriqueiro dos interlocutores, com o qual possuíam suficiente identificação e habilidade de manuseio, o que permitiu certo grau de

¹⁷ A pandemia de COVID-19 foi assim definida oficialmente em março de 2020, após milhões de pessoas no mundo inteiro apresentarem quadro de doença respiratória grave, causada por um vírus. Extremamente contagiosa e letal, a doença se espalhou rapidamente por todos os continentes e países, levando a OMS (Organização Mundial de Saúde) recomendar o isolamento social como medida mais eficaz de combate ao que ficou conhecido como *Coronavírus*, atitude que perdurou até o aparecimento das primeiras vacinas e da possibilidade vacinação em massa. No campo das festas populares e dos eventos públicos em geral, a paralização durou pelo menos dois anos. As festas juninas no Ceará, especificamente, no formato presencial, foram retomadas apenas em 2022.

conforto e praticidade no uso, já que podia ser acessado em qualquer lugar, sem grandes exigências técnicas.

Essa foi uma experiência interessante, uma vez que, a despeito da perda da expressividade emitida na *interação face a face* de que fala Goffman (2014), o distanciamento proporcionado pelos áudios gravados em tempo real no aplicativo criou um outro tipo de *intimidade interativa*, pois os sujeitos pareceram se sentir mais à vontade para falar de assuntos que provavelmente teriam menos facilidade para tratar comigo pessoalmente. Além disso, o próprio tempo que a experiência virtual em um aplicativo de mensagens é capaz de proporcionar na elaboração das respostas contribuiu, em vários momentos, para o aprofundamento de determinadas questões por parte dos entrevistados¹⁸.

Para além de basear-se em uma etnografia das experiências de meus interlocutores/colaboradores, esta pesquisa sem dúvida é também produto de uma autoetnografia, pois se encontra bastante emaranhada em questões de autorreflexividade, tanto em função dos aspectos subjetivos mobilizados pelo trabalho de campo como pelo próprio compartilhamento da experiência cultural de quadrilheiro, bem como de pessoa LGBTQI+, com os indivíduos enfocados no universo investigado. Esse tipo de relação de pesquisa implica sempre um modelo de reflexão teórico-metodológica que não tem como ser negligenciado, uma vez que essa ligação sempre impacta diretamente na identidade do texto socioantropológico. Marilyn Strathern (2017) afirma que esse pertencimento do pesquisador à realidade cultural pesquisada modifica o clássico exercício da produção do outro como exógeno, que produziu a separação semântica entre os papéis do escritor e do autor na dinâmica do contexto de pesquisa.

Para a autora, dentro do tradicional modelo de representação do pesquisador, ele é considerado um *autor* entre seus pares acadêmicos, uma *fonte de autoridade* que promove um exercício de tradução da cultura do outro para esses leitores treinados. Já para aqueles que são enfocados pelo etnógrafo em seu estudo, ele seria um *escritor*, pois produziria uma narrativa exógena baseada na criação de uma relação entre seu próprio modo de ver o contexto pesquisado e as ideias dos sujeitos pertencentes a ele. Strathern sugere que no caso daquilo que chama de *autoantropologia* ou *antropologia feita em casa* o desafio reside na inversão desses papéis, pois a continuidade entre os constructos culturais do pesquisador e seus colaboradores de pesquisa, que em certa medida produz explicações e análises comuns em relação a

¹⁸ É importante que se diga que essas entrevistas por meio do *WhatsApp*, assim como as presenciais, também foram previamente marcadas, o que proporcionou um tempo para que os sujeitos pudessem se organizar para esses momentos. Isso também fez diferença na qualidade e alcance que elas tiveram.

determinados fenômenos, transforma o etnógrafo em um *autor* para aqueles que estuda, já que ele possui o mesmo grau de autoridade para falar sobre o contexto cultural que qualquer outro sujeito a ele pertencente. Nessa perspectiva, o etnógrafo que registra sua própria cultura seria um escritor não para aqueles que são nativos como ele, mas para seus pares pesquisadores, já que é nesse contexto que o produto de seu trabalho será lido criticamente e confrontado com os estratagemas teóricos e metodológicos nos quais são treinados¹⁹.

Por outro lado, apesar da distinção implicada nesse duplo modo de relacionar-se com a cultura pesquisada, a autora indica que esses próprios estratagemas dentro do contexto em que são criados e circulam, independente da relação que o pesquisador possua com o campo, têm sempre como efeito sua conversão em escritor. Isso acontece porque, para Strathern, é no papel de escritor que busca apreender e comunicar o que foi captado na experiência vivida que o pesquisador distingue o produto de seus estudos daqueles realizados por outros. Essa constatação nos leva a crer que, embora as implicações de fazer um trabalho de pesquisa em sua própria realidade cultural ou em outra sejam distintas para um pesquisador, elas se limitam ao conteúdo das relações sociais, não ao produto textual que originam, pois além deste ser construído em um momento posterior à interação com os atores pesquisados, os saberes operacionalizados em sua construção não são aqueles que o etnógrafo compartilha com os sujeitos investigados, mas produzidos em um contexto distanciado compartilhado com outros pesquisadores. Assim sendo, embora eu evidencie a especificidade de minha relação com o contexto analisado, como já indiquei neste texto, isso não significa que eu esteja reproduzindo com precisão as textualizações locais, pois

A reflexão nativa é incorporada como parte dos dados a serem explicados, não podendo ela mesma ser tomada como seu enquadramento, de modo que há sempre uma descontinuidade entre a compreensão nativa e os conceitos analíticos que organizam a própria etnografia. (STRATHERN, 2017, p. 146).

Ao assumir minha condição de *pesquisador nativo* e autoreflexivo aqui, assumo também que esse pertencimento cultural no âmbito da pesquisa é apenas *relativo*, já que este texto não

¹⁹ Strathern produz essa reflexão em um contexto bastante distinto do meu campo de pesquisa, considerando um tipo de relação com o objeto implicado em uma dimensão cultural mais abrangente, que compreende uma concepção mais clássica de pesquisa antropológica, na qual os interesses frequentemente se voltavam ao entendimento de culturas distantes da sociedade produtora do conhecimento científico-antropológico. Mas, se do ponto de vista territorial há aqui uma diferença, no campo do simbólico existem pontos sobre os quais vale a pena refletir em qualquer relação de pesquisa, como o fato de que, mesmo estudando fenômenos de sua própria cultura, há frequentemente um distanciamento entre o campo de produção e circulação do saber científico e os contextos nos quais os fenômenos estudados pelas Ciências Sociais se expressam. Nesse caso, se não há uma separação por fronteiras geográficas, há uma divisão de lugares posta em prática por ação do poder, que institui uma separação entre o campo da ciência e o da vida social comum - dicotomia que não temos como desprezar ao pensarmos a rede subjetiva de produção do conhecimento.

se encontra baseado apenas nas minhas reflexões enquanto parte do mesmo grupo social de meus interlocutores/colaboradores, pois a autorreflexividade acionada no presente constructo se baseia em aparatos epistemológicos que extrapolam os limites do contexto pesquisado. Como indica Eduardo Viveiros de Castro (2002), mesmo que o pesquisador e aquele que chamamos de nativo compartilhem a mesma cultura, a produção discursiva resultante dessa dinâmica diferencia os sentidos acionados por ambos, já que, em tais condições, a relação que o pesquisador estabelece com seu contexto sociocultural e aquela que nativo possui com o seu não pode ser considerada a mesma.

Para o autor, na concepção antropológica mais recorrente, o que faria do nativo um nativo seria a pressuposição de uma relação discursiva espontânea, não necessariamente marcada por reflexividade, com sua cultura. O pesquisador, por outro lado, em razão de suas intenções em campo, ainda que também o seja, se pretende outra coisa que um nativo, pois “[...] deve poder exprimir sua cultura culturalmente, isto é, reflexiva, condicional e conscientemente.” (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 114). O discurso do nativo, nesta acepção, se encerraria em sua própria cultura, ao passo que a experiência do pesquisador se estrutura a partir da relação que estabelece entre seu próprio discurso de pesquisador, formulado em outro tempo-espço, com o do nativo (que pode incluir a si próprio, quando for o caso). Considerando tal perspectiva, o ponto de vista expresso pelo etnógrafo em seu texto jamais será o do nativo no sentido estrito do termo, mas um enfoque produzido a partir de sua relação com aquilo que se entende por *ponto de vista nativo*, em outras palavras, uma produção que faz uso de recursos ficcionais para conjugar percepções heterogêneas sobre o contexto sociocultural. Conforme Roy Wagner (2020), pode-se dizer que o pesquisador (nesse caso o antropólogo, mas vale para qualquer cientista social)

[...] “inventa” a cultura que ele acredita estar estudando, que a relação – por consistir em seus próprios atos e experiências – é mais “real” do que as coisas que ela “relaciona”. No entanto, essa explicação somente se justifica se compreendermos a invenção como processo que ocorre de forma objetiva, por meio de observação e aprendizado, e não como uma espécie de livre fantasia. (WAGNER, 2020, p. 28).

O relato que apresento no presente trabalho pode ser interpretado como uma *invenção cultural*, resultante de minha experiência no campo enfocado neste estudo. Não é, evidentemente, uma invenção no sentido *mentiroso* do termo, mas um produto de minhas vivências etnográficas dentro do contexto cultural abordado, bem como das coisas que vi, senti e ouvi dentro do processo interacional. Este registro, que para articular minhas visões às de meus interlocutores também cria ficções, é o resultado de uma relação *real* com pessoas e com os processos subjetivadores próprios de uma lógica que, dependendo de onde se olhe, nos

abarca simetricamente. Consiste em uma narrativa possível sobre essas experiências, destinada a um público específico. Essa tomada de consciência relativa ao grau de ficcionalidade e inventividade da pesquisa socioantropológica é parte do meu exercício de olhar a realidade das quadrilhas juninas com olhos diferentes dos que fiz uso em outros momentos de minha relação de pesquisa com elas. Trata-se de uma busca por contornar antigas percepções, tentando extrair novas ideais e visões mais criativas do ponto de vista etnográfico a respeito de um contexto já conhecido.

1.3 Olha praquele balão multicolor... Que aponta a direção da presente pesquisa

O trabalho de pesquisa que resultou nesta tese navegou por momentos e lugares distintos daqueles que planejei inicialmente. Quando dei início ao meu trabalho de campo, minhas primeiras intenções eram a de desenvolver uma investigação mais localizada territorialmente, já que meu projeto de pesquisa delimitava a cidade de Sobral e sua microrregião como um locus investigativo privilegiado. Com o passar do tempo, porém, algumas coisas se modificaram em razão de alguns acontecimentos inesperados, sendo a pandemia de COVID-19 que assolou o mundo a partir do início de 2020 a principal delas. Sendo assim, é possível afirmar que meu trabalho de campo foi dividido em dois momentos. O primeiro deles se deu quase que inteiramente durante a fase mais crítica da pandemia, na qual todas as atividades presenciais foram suspensas, tendo sido reinventadas ou improvisadas por meio de ferramentas remotas, muitas delas ainda bastante desconhecidas pela maioria das pessoas. O segundo momento, já na fase final do meu trabalho, se deu exatamente no período em que o isolamento social começou a ser flexibilizado no contexto das festividades públicas, em 2022, quando as atividades relativas às festas juninas no Ceará começaram a ser retornadas após dois anos suspensas presencialmente.

Comecei meu trabalho de campo no início de 2020, acompanhando as atividades da quadrilha Estrela do Luar, da qual até então fazia parte. O grupo começara a se articular para os festejos juninos daquele ano por volta do mês de janeiro, realizando ensaios aos finais de semana, após ter interrompido seus trabalhos em 2018 em virtude da falta de recursos financeiros e do cansaço de seus dirigentes. Depois dessa pausa, o grupo resolveu retomar suas atividades naquele ano, mas antes que pudesse chegar até o período das festas juninas, a pandemia impediu seu retorno às arenas de apresentações. Assim como todas as pessoas

naquele momento, em especial aquelas que participavam ativamente do São João ou de outras festas populares, senti essa interrupção como um grande baque, sobretudo porque, à medida que o tempo passava e o quadro sanitário no país se mostrava cada vez mais incerto, menos se sabia por mais quanto tempo ficaríamos sem os festejos presenciais, o que para mim significava ficar sem parte significativa de meu campo de pesquisa.

Apesar disso, decidi dar continuidade ao cronograma que havia planejado, contando que em algum momento a situação se normalizasse, o que naquele momento eu não poderia imaginar que demoraria dois anos para ocorrer. Foi quando decidi, ao menos inicialmente, mudar de estratégia. Já que não poderia fazer observações e ter experiências de interação social presencialmente, decidi que iria ouvir pessoas virtualmente sobre as questões basilares da pesquisa: no caso, as concepções envolvendo gênero e sexualidade no universo junino de Sobral e região, com foco nas vivências de quadrilheiros não identificados com padrões de gênero e/ou sexualidade consideradas normativas, em outras palavras, indivíduos LGBTQI+ participantes de quadrilhas juninas. Diante desse quadro, escolhi um grupo de pessoas com as quais já possuía algum convívio dentro do contexto pesquisado, levando em consideração alguns critérios que pudessem garantir a maior representatividade possível do grupo de atores sociais que eu desejava investigar nesse meio.

Todas as pessoas elegidas como interlocutoras nesse primeiro momento são quadrilheiras com larga experiência na manifestação junina, e que naquela oportunidade estavam atuando no universo junino da cidade de Sobral, embora, como veremos, nem todas fossem desse município. E, claro, o principal critério de escolha foi: todos os indivíduos serem pessoas LGBTQI+. A opção por focar o território correspondente à cidade de Sobral se deu por algumas razões que precisam ser aqui explicitadas. A primeira delas, evidentemente, diz respeito à minha prévia inserção dentro dos circuitos correspondentes às festas juninas em tal contexto, em razão de ser morador da cidade de Sobral e participar do movimento de quadrilhas juninas desse município há muitos anos, tendo inclusive um envolvimento direto com um grupo junino que até então se encontrava em atividade. Esse fato, por si só, já viabilizava algumas etapas iniciais da pesquisa, pois me colocava em um ponto que me permitia partir de um lugar com contornos mais definidos, embora evidentemente isso não fosse garantia de certezas ou de ausência de imponderáveis. Além do mais, considerando o enfoque nas experiências de pessoas LGBTQI+ nas quadrilhas juninas, Sobral possuía características que, ao meu ver, tornavam-na um lugar no mínimo interessante para pensar essa relação.

A cidade em questão me parece, definitivamente, se configurar como um recorte micropolítico funcional e representativo para uma análise da relação que as pessoas têm com as experiências de gênero e sexualidade não normativas no interior do Ceará, sendo, portanto, um reflexo interessante de muitas ideias e concepções que se desenham a esse respeito na maior parte do território do estado. Embora seja um município dotado de importância política, já que é uma das maiores cidades do interior cearense, perdendo apenas para Juazeiro do Norte, no sul do estado, Sobral apresenta aspectos que a fazem parecer uma cidade relativamente desenvolvida para seu porte, com grandes indústrias e um perfil econômico que a coloca em destaque no cenário cearense, entretanto, a cidade apresenta traços de uma sociabilidade que, em muitos aspectos, difere do cotidiano de uma metrópole.

Com uma população de 208.935 habitantes, conforme estimativa do IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística de 2019²⁰, a maior parte dos indivíduos residentes no município está na zona urbana. Segundo dados do IPECE – Instituto de Pesquisa e Estratégia Econômica do Ceará²¹, cerca de 86,63% das pessoas moram na sede do município, enquanto apenas 13,37% do contingente populacional da cidade se encontra espalhado em sua zona rural, composta por mais 12 distritos, o que faz da densidade populacional de seu território baixa, já que há apenas uma área com grande concentração de habitantes, sendo as outras pouco populosas, gerando assim certo desequilíbrio.

Apesar de ser conhecida como cidade universitária, por possuir uma universidade estadual (Universidade Estadual Vale do Acaraú - UVA), um campus da Universidade Federal do Ceará - UFC, um Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia - IFCE e uma série de universidades particulares que funcionam em diferentes modalidades de ensino, Sobral raramente é tratada como lugar de moradia dos estudantes universitários, em sua maior parte advindos de outras cidades. Aqueles que possuem residência fixa na cidade costumam voltar semanal ou quinzenalmente para seus lugares de origem – com exceção daqueles que trabalham em Sobral –, mas a maior parte deles viaja diariamente para a cidade para cumprir seus estudos em veículos disponibilizados pelas prefeituras de seus municípios, conquistados a partir da mobilização dos universitários locais. Isso faz com que os fluxos sociais da cidade sejam instáveis, variando bastante ao longo da semana, sendo o sábado e o domingo os dias menos movimentados.

²⁰ <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/ce/sobral/panorama>

²¹ https://www.ipece.ce.gov.br/wp-content/uploads/sites/45/2018/09/Sobral_2009.pdf

Todo esse cenário faz de Sobral um lugar ambíguo, que em relação à capital é frequentemente visto como interiorano, mas que é também constantemente interpretado como uma cidade que oferece possibilidades sociais mais amplas pelos indivíduos que habitam municípios menores de seu raio de influência. No caso de pessoas LGBTQI+, especificamente, muitas vezes a cidade é vista como um espaço onde se pode viver de modo mais aberto experiências de gênero e/ou sexualidade não normativas, já que se trata de um município maior. Todavia, como também veremos, essa liberdade se mostra relativa, já que Sobral oferece opções bastante escassas para a sociabilidade de pessoas não identificadas com a heterossexualidade e suas representações hegemônicas de gênero, reforçando a percepção de que os padrões de sociabilidade do município em questão pouco diferem daqueles observados em outros lugares do interior cearense, nos quais as concepções e comportamentos de gênero e sexualidade ainda se mostram pouco diversificados no espaço público.

No que concerne às festividades juninas, a cidade de Sobral se faz notar por suas quadrilhas. A quantidade de grupos juninos existente na cidade é difícil de precisar, uma vez que esse número costuma variar ano após ano, diante do surgimento de novas quadrilhas e da pausa nas atividades de outras já existentes. Essa instabilidade nunca me permitiu, portanto, cravar um número exato. Em 2018, quando defendi minha dissertação de mestrado, havia oito grupos ativos, número que no passado já foi maior, mas que pode ser considerado grande, se comparado a todos os municípios de sua região. A história das quadrilhas e da própria festa junina na cidade não pode ser desvinculada de seu principal evento: o Festival Municipal de Quadrilhas, que mais recentemente virou apenas São João de Sobral. Realizado desde 1997, esse evento surgiu como parte de uma série de ações da gestão do então prefeito Cid Gomes com o intuito de traçar estratégias de incentivo a grupos culturais nos bairros e distritos da cidade, bem como desenvolver as políticas públicas para esse setor localmente, ajudando a compor o discurso do grupo político que domina a cidade até os dias de hoje.

Ao longo de mais de duas décadas, esse festival foi o responsável por ajudar a consolidar uma cultura de formação de equipes quadrilheiras juninas com o objetivo de disputar as premiações ofertadas às melhores colocadas em uma disputa em virtude da qual os participantes de quadrilhas juninas se dedicavam quase que integralmente. Diferente do que ocorria na maior parte das cidades vizinhas, que, sob a influência de instituições como a FEQUAJUCE, trabalhavam com um modelo aberto de concurso junino, no qual grupos de diferentes municípios poderiam participar da competição, a cidade de Sobral permaneceu por muitos anos como um formato de evento considerado fechado, voltado apenas para as quadrilhas da cidade

– fato que só viria a mudar recentemente, com uma progressiva diminuição de grupos e com a adequação destes aos regimentos das instituições que gerem o chamado movimento junino institucionalizado.

Essa espécie de bairrismo presente no evento que mais incentivava a produção junina no município criou uma cultura quadrilheira também bastante peculiar, às vezes muito voltada para si e bastante competitiva. Demorou um tempo até que os grupos juninos de Sobral, que durante anos se limitaram ao festival municipal, decidissem participar também de eventos em outras cidades, fato que ocorreu progressivamente e ocasionou muitas mudanças nas performances artísticas apresentadas pelos grupos, que passaram a seguir modelos mais condizentes com as regras dos chamados festivais federados. Mas embora as quadrilhas de Sobral tenham passado por um processo de adaptação a esse contexto mais amplo dos festejos juninos, não demorou muito até que também se tornassem referências nesse universo dentro de sua região. Quadrilhas como Pisa na Fulô (bairro Alto da Brasília), Luar do Sertão (bairro Sinhá Sabóia), Estrela do Luar (bairro Dom Expedito) e Sobral Junino (Sinhá Sabóia), para ficar apenas em alguns nomes, hoje são consideradas fundamentais para a história dos festejos juninos da região norte do Ceará, ainda que tenham se inserido tardiamente nesse circuito, algumas delas detentoras de importantes títulos regionais e estaduais.

Esses e outros fatos me ajudam a inserir Sobral na cena que aqui se investiga, dando-nos uma margem da importância atribuída a esse território como ponto de partida para uma pesquisa que busca investigar um fenômeno que se expressa em um estado inteiro, não deixando de se comunicar também com um universo que extrapola essas fronteiras. Esse panorama me fornece uma espécie de porto de segurança etnográfica ao qual posso recorrer depois de ampliar meus caminhos dentro de uma teia bastante ampla que envolve atores sociais, instituições, discursos, símbolos e representações que frequentemente me desterritorializam. Desse modo, Sobral e sua região – mais especificamente seus quadrilheiros – não deixam de representar a delimitação de uma amostra a qual me reportarei sempre que necessitar exemplificar mais diretamente aquilo que se desenha no campo mais amplo de das relações e discursividades que contornam o universo analisado.

O enfoque na vivência dos quadrilheiros nesse primeiro momento, considerando os interesses desta pesquisa, foi importante para entender como o discurso oficializado acerca da manifestação junina afeta as representações de gênero e sexualidade existentes no âmbito da manifestação, bem como a forma como as pessoas LGBTQI+ se relacionam com isso nesse meio. Foi sobre essa relação que conversei com meus interlocutores na primeira fase de meu

trabalho de campo, o que me ajudou a construir uma percepção consistente a respeito dessas experiências no cenário pesquisado. Nas conversas, procurei enfocar distintas dimensões da vida social atravessadas pelas questões de gênero e sexualidade, buscando entender as repercussões das expressões identitárias de meus interlocutores no contexto do interior cearense, assim como o papel das quadrilhas juninas na mobilização dessas vivências, ainda que discursivamente haja uma distância entre tal mobilização e as representações culturais postas em cena por essa manifestação popular.

Trabalhei com o material resultante desses diálogos com meus colaboradores enquanto pude, o que durou até o momento em que passei pelo exame de qualificação da tese, em setembro de 2021. Mas após esse período de isolamento social, no qual escolhi focar nas representações discursivas de meus interlocutores das quadrilhas de Sobral, precisei retomar o trabalho presencialmente; entretanto, quando isso correu, o cenário já era outro para mim, bem diferente daquele se apresentava antes do início da pandemia. Em primeiro lugar, a quadrilha Estrela do Luar, que eu tinha a intenção de ter como base para as minhas observações mais diretas, não retomou os trabalhos com a volta dos festejos juninos em 2022. Além disso, como até meados do primeiro semestre do referido ano ainda não se tinha uma certeza quanto a esse retorno das festas juninas no estado do Ceará, os demais grupos existentes em Sobral demoraram a começar a se mobilizar visando as apresentações, que iniciariam em junho, sendo que apenas duas quadrilhas realmente voltaram.

O período pandêmico foi devastador para os grupos ligados aos festejos juninos em Sobral e sua região. A ausência de festivais e outras ações presenciais ligadas a esse ciclo por dois anos teve como efeito uma profunda desarticulação entre os quadrilheiros, sobretudo porque, ao longo dessa fase, as possibilidades de arrecadação de recursos por parte de artistas e agentes culturais se mostraram escassas. Isso, evidentemente, se deu em função do isolamento social, mas também em razão da forte desvalorização pelas quais passaram as políticas culturais ao longo do governo do ex-presidente Jair Bolsonaro (2019-2022), que provavelmente entrará para a história como uma das gestões mais maléficas para o setor artístico-cultural brasileiro²². Diante desse cenário, toda a euforia esperada com a retomada dos festejos no Ceará – e em Sobral, mais especificamente – foi mais tímida do que se imaginava, já que muitas quadrilhas

²² Sobre isso, acessar:

<https://jornal.usp.br/cultura/destruicao-da-cultura-no-governo-bolsonaro-e-tema-de-livro/>

<https://apubh.org.br/noticias/arte-e-cultura-no-governo-bolsonaro-desinteresse-e-falta-de-investimento/>

juninas não conseguiram retornar²³. Apesar das inúmeras tentativas de reproduzir ações ligadas a essa festividade de forma remota em 2020 e 2021, esse período foi sentido como um grande sofrimento por parte dos quadrilheiros, como demonstrado em artigo publicado sobre esse tema ainda no auge da pandemia (CASTRO; PAIVA, 2021)²⁴.

Percebi então que precisava alargar meu campo de atuação - o que, a bem da verdade, naturalmente precisaria ser feito, já que pesquisar a cultura junina cearense fatalmente se revelaria um exercício que não poderia se desenvolver apenas localmente, uma vez que envolveria lidar com discursos e concepções que se produziram e se disseminariam dentro de uma rede mais ampla, que envolveria Estado e instâncias burocráticas formadas pelos próprios atores sociais desse universo. Foi aí que decidi partir para o que chamo aqui de *outro lado*, buscando enveredar pelo campo do chamado universo junino institucionalizado, aquele responsável por regular e reger tanto as concepções sustentadas sobre essa manifestação no Ceará como o próprio espaço onde a festa e as quadrilhas juninas tomam forma na atualidade: os concursos juninos. A segunda e última etapa do meu trabalho de campo se deu nessa dimensão, buscando relacionar minhas percepções de participante do meio e as interpretações expressas localmente por meus interlocutores com um universo mais amplo de produção simbólica e discursiva sobre a festa junina cearense.

Para cumprir essa fase da pesquisa, decidi me tornar um jurado ou avaliador junino, como são conhecidas as pessoas responsáveis por analisar e atribuir notas aos grupos juninos no contexto das competições, definindo, portanto, colocações e premiações. Essa foi a estratégia que encontrei para acessar o campo institucionalizado da festa, no qual se legitimam ideias, discursos e representações que adquirem caráter de oficialidade nesse cenário. Para concretizar essa fase, participei de um processo formativo promovido pela FEQUAJUCE – Federação das Quadrilhas Juninas do Ceará, que durou alguns meses, entre atividades online e presenciais, até chegar ao momento dos festejos juninos, quando pude então ter um contato com a manifestação quadrilha junina a partir de uma perspectiva diferente, que partia de um lugar de poder amplamente reconhecido e com grande influência sobre as ações dos indivíduos que protagonizam a expressão cultural em questão.

²³ Apenas em 2023, quando meu trabalho de campo já havia se encerrado, um fluxo mais próximo daquele vivenciado pelos quadrilheiros antes da pandemia começou a se desenhar no Ceará e, mais especificamente, na região de Sobral.

²⁴ O referido artigo pode ser acessado em: <https://www.scielo.br/j/ha/a/MHpftdt9rDJbvZJbnvGFWRs/abstract/?lang=pt#>

O esforço de pesquisa aqui narrado resultou em seis capítulos. No primeiro deles, que consistiu nesta sessão introdutória, procurei trazer um panorama amplo sobre o campo, os afetos e os interesses da investigação, bem como os aspectos metodológicos que a orientaram. Embora alguns pareçam mais teóricos que outros, de fato, a presente investigação procurou compreender todos os processos de produção deste texto como uma unidade, na qual a experiência direta com o campo, as reflexões teóricas e o método não se configuraram como elementos compartimentados e dissociados. Em todos os momentos, as escolhas que fiz, seja em termos de metodologia, bibliografia ou das formas que encontrei para fazer emergir a experiência empírica, atuaram de modo atravessado nos caminhos que optei por percorrer. Assim sendo, se pudesse sugerir a forma mais adequada para ler este trabalho, diria que o ideal é que ele seja encarado como um processo orgânico, no qual as partes se unem sem que necessariamente uma encerre a outra, confluindo em um todo no qual cada partícula depende da outra para fazer sentido.

O segundo capítulo propõe a produção de uma discussão sobre o tema da festa, assunto clássico no campo das ciências sociais e cuja reflexão se faz imprescindível para a presente pesquisa. Embora se desenhe como uma discussão mais ampla sobre ideias e conceitos que atravessam os estudos das festividades populares, como ritual, cultura popular, dentre outros, o foco dessa discussão é pensar o lugar da festa junina e suas manifestações dentro desse escopo, refletindo ainda sobre a produção simbólica destas no Nordeste e no estado do Ceará, visando assim a construção de um panorama capaz de introduzir o leitor nos principais pontos tratados no presente trabalho. No terceiro capítulo adentro mais diretamente nos temas que movimentam esta pesquisa, ao propor uma reflexão sobre as questões de gênero e sexualidade nas chamadas manifestações da cultura popular brasileira, trazendo à tona uma comparação entre as festas juninas e o carnaval. Analisando diferentes dimensões dessas festas, bem como alguns de seus movimentos históricos, busco compreender como ambas se instituem a partir de discursos oficializados, parte deles de caráter religioso, mas também em relação direta com dimensões consideradas pagãs e menos controláveis pelos dispositivos de poder da igreja ou do Estado. Nessa direção, tento compreender como, a despeito das tentativas de controle e regulação, festas populares como o carnaval e o São João conseguiram se consolidar como espaços protagonizados por indivíduos historicamente marginalizados, como a população LGBTQI+, e como esse fato também produz contradições, verificadas na expressão de representações ambíguas acerca de tais manifestações no cotidiano da sociedade brasileira.

O quarto e o quinto capítulos são dedicados a uma linha intersubjetiva de produção analítica, que lança mão de uma perspectiva mais dialógica, através da qual busco caminhar tentando compreender os processos subjetivos e identitários implicados nas vivências de alguns de meus interlocutores nesta pesquisa. O primeiro capítulo aqui citado está focado exclusivamente no registro das experiências de homens gays cisgênero ou, como alguns expressam, *bichas*. Esse texto procura abordar da forma mais densa possível o papel da quadrilha junina e seu universo na produção social e subjetiva das vivências de tais sujeitos, que em geral ocupam o papel de cavalheiros, personagens masculinos na dança junina. O capítulo seguinte, por sua vez, volta seu olhar para as experiências daquelas que representam os sujeitos da feminilidade na quadrilha junina: as damas. Como uma espécie de contraponto ao que se discute no capítulo 4, o 5 apresenta um registro de experiências do que aqui chamaria de *feminilidades não normativas no São João*. O texto está baseado na narrativa de uma mulher transexual, uma mulher cisgênero que reivindica a identidade lésbica – embora assuma certa fluidez em suas experiências sexuais – e um jovem com experiência fluida de gênero que encarna uma *drag queen* para dançar quadrilha. Toda a discussão contida nesses dois capítulos resulta do meu diálogo com oito interlocutores, cujas vozes se encontram bastante vivas e presentes no texto. São eles: Jayder, Sávio, Mateus, Henrique, Marcos, Islândia, Yanna e Patrick/Mia²⁵.

No sexto e último capítulo, de caráter mais conclusivo, apresento as ideias que mais ressoaram após a finalização desta tese, indicando as reflexões resultantes do percurso investigativo traçado. Em resumo, levando em conta a quadrilha junina como um ambiente que desenha discursos diferentes enquanto grupo social e performance artístico-cultural, reflito sobre como essa manifestação se expressa como um grande caldo repleto de contradições, dentro do qual referências tradicionalistas e modernas/contemporâneas não suprimem umas às outras, mas coexistem, formando arranjos que ora reivindicam a preservação de signos hegemônicos (inclusive de gênero e sexualidade), ora se desenharam como espaços inclusivos para experiências diferentes da matriz de gênero e sexualidade preconizada como legítima. Desejo que, ao final dessa leitura, uma percepção ampla da festa junina se desenhe, dando conta de uma complexidade que nem sempre se mostra à primeira vista, mas que é fundamental para os processos que a tornam possível hoje.

²⁵ Todos as pessoas entrevistadas autorizaram, no ato da gravação, a utilização do conteúdo de suas entrevistas nesta tese, assim o uso de fotografias suas para ilustrar o texto.

2. UM RITUAL POPULAR: PERCORRENDO CAMINHOS FESTIVOS COM ENFOQUE NO SÃO JOÃO

A discussão aqui desenvolvida busca dar conta da contextualização de um tema clássico nas ciências sociais: a festa. Sua intenção é realizar uma introdução do leitor no campo em que se insere parte significativa deste trabalho: a literatura sobre temas relativos às festas populares e suas manifestações culturais, privilegiando a reflexão sobre os festejos juninos no Brasil e no Ceará em particular, onde a pesquisa que embasa o presente trabalho se realiza. Para pensar a capilaridade da referida expressão festiva em território cearense, recorro aqui a uma revisão bibliográfica de temas considerados caros a esse campo de estudos, como aqueles que discutem conceitos como ritual, cultura popular, patrimônio, entre outros, passando aos poucos a um debate sobre as ideias que produzem os imaginários mais recorrentes sobre os festejos de São João no Brasil, na região Nordeste e no Ceará, buscando assim construir uma reflexão sobre o papel do Estado na consolidação de entendimentos e discursos de oficialidade sobre a festa em questão. A intenção é produzir um panorama amplo para a compreensão da manifestação cultural aqui discutida, mostrando como as ideias por ela mobilizadas se encontram envolvidas com uma rede de significados de longo alcance.

2.1 Festa e ritualidade numa perspectiva socioantropológica

No campo das Ciências Sociais, a abordagem mais popular sobre a *festa* enquanto fenômeno social encontra suas referências na clássica reflexão sobre rituais. Pensada em geral como um momento de efervescência dentro de um cotidiano que, ao menos nas sociedades industrializadas em larga escala, orienta-se com base na dinâmica do mundo do trabalho, a festa surge como uma espécie de fuga ou suspensão daquilo que é frequentemente visto como habitual: a vida que se desenha na condução diária entre trabalho e lar, uma dicotomia que, de diversas formas, já fora exaustivamente pensada por sociólogos e antropólogos, inclusive tendo por foco a sociedade brasileira.

Inicialmente aplicada por etnólogos para pensar sociedades distantes das suas, compostas por vivências bastante diferentes daquelas experienciadas pelo ocidente branco europeu e americano, a noção de ritual, antes bastante atrelada a uma reflexão acerca da

sistemática das práticas mágico-religiosas de povos não-ocidentais, passa a ser incorporada ao estudo das sociedades capitalistas modernas. É assim que, de categoria relativa a determinado conjunto de práticas culturais, ritual se transforma em uma espécie de chave analítica para a compreensão da expressão daquilo que é considerado como uma das principais características que diferenciariam o ser humano de outros seres: sua produção simbólica. Sobre essa discussão, Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti (2015) afirma que,

Em uma acepção muito ampla, podemos hoje compreender por ritual a dimensão expressiva, simbólica e comunicativa de toda conduta humana. Ritual, nesse sentido, funciona como um adjetivo, a qualificar a própria natureza da conduta humana, como um sinônimo da ideia de ação simbólica. (CAVALCANTI, 2015, p.10).

Dentre todos os autores que se debruçaram sobre esse tema, aquele que certamente forneceu maior contribuição sobre as questões envolvendo ritualidade no campo socioantropológico foi certamente Victor Turner, tendo seu pensamento uma forte influência na produção dessa relação entre o estudo dos rituais e as festas populares. Apropriando-se da ideia de *ritos de passagem* do etnólogo e folclorista alemão Arnold Van Gennep (1873-1957), Turner busca desenvolver uma teoria focada nesse fenômeno a partir de seu trabalho de campo entre os Ndembu, povo habitante da região Noroeste da Zâmbia, situada no centro-sul do continente africano.

A partir da leitura de Van Gennep, ao observar os rituais de passagem²⁶ da população em questão, Turner (2005) identificou que esses ritos possuem três momentos: 1) *separação*: a simbolização do afastamento de um estado ou condição dentro da estrutura social a que o indivíduo submetido ao rito pertence; 2) *Margem ou limem*: momento em que os atores submetidos ao ritual se encontram em condição de transição propriamente dita, não estando nem na condição anterior nem no estágio almejado com o rito em questão. Esse momento também é descrito como uma espécie de “entre”, quando os indivíduos, conforme a interpretação de Turner, não são “nem uma coisa nem outra”, ocupando uma posição fluida e desprendida das convenções sociais cotidianas da sociedade. O autor também chama essa fase de *liminaridade*; 3) *Agregação*: momento final do ritual, quando o sujeito é reagregado à estrutura, voltando a assumir uma posição estável dentro do grupo, geralmente com novos comportamentos resultantes da mudança de *status*.

²⁶ Por ritos ou rituais de passagem pode-se entender acontecimentos especiais que marcam as mudanças de “estado”, “posição social” ou “idade” dentro de um grupo ou sociedade. Consistem, portanto, em situações ritualizadas que simbolizam performaticamente – dentro de tempo e espaço delimitados – um momento de transformação e conversão dos indivíduos em algo diferente daquilo que eram até então.

Turner se debruça intensamente sobre o tema dos ritos de passagem em seus estudos acerca da sociedade Ndembu, mas fica evidente que seu foco mais incisivo se coloca sobre a segunda fase desses ritos: a liminaridade. É esse elemento que, mais tarde, em um movimento de aplicação desses estudos às sociedades ocidentais, o autor buscará inserir em seu empreendimento de compreensão de fenômenos sociais de larga escala. O que chama a atenção de Victor Turner para a fase liminar dos ritos é o revelador efeito de suspensão que ela provocaria nos indivíduos, que parecem se tornar *seres metafóricos*, vivendo momentaneamente em uma espécie de território simbólico apartado do cotidiano estrutural da sociedade, a ponto de, durante um período delimitado, terem suas posições sublimadas, produzindo um espaço que o autor entende como *antiestrutural*, ou em outras palavras: instituído a partir de comportamentos contrastantes com os papéis sociais estabelecidos usualmente na sociedade. A situação liminar do processo ritual observada por Turner entre os Ndembu é assim descrita:

O grupo liminar é uma comunidade ou um comitê de camaradas e não uma estrutura de posições hierarquicamente arrançadas. Essa camaradagem transcende as distinções de graduação, idade, posição hierarquicamente arrançadas. Essa camaradagem transcende as distinções de graduação, idade, posição e parentesco, e, em certos tipos de grupos culturais, até mesmo de sexo. [...] Não há favores especiais para os filhos dos chefes ou líderes. Qualquer alimento obtido na mata, pelos noviços, é levado pelos mais velhos que o repartem entre os membros do grupo. As amizades profundas entre os noviços são encorajadas, e eles dormem, em torno das fogueiras do acampamento, em grupos de quatro ou cinco amigos. (TURNER, 2005, p.145-146)

A partir dessa análise do período liminar presente nos ritos, Victor Turner pôde observar a dinamicidade e um certo potencial transformador presente nessas situações rituais, o que provavelmente o levou a buscar por acontecimentos semelhantes em outras sociedades, incluindo as ocidentais. Conforme Cavalcanti (2013, p. 414), um dos conceitos elaborados e mais densamente trabalhados por ele a partir dessa pesquisa foi o de *símbolo ritual*, que busca interpretar os símbolos como “propulsores da ação social na arena pública”. Essa ideia busca entender os símbolos mobilizados ritualmente como dinâmicos e dotados de propriedades multivocais, capazes de abrir diversas possibilidades e campos de sentidos, o que segundo a autora influenciou fortemente a produção, por parte de Turner, do que classifica como uma *simbologia processual e comparativa*. Nesse sentido, podemos pensar sua abordagem como focada nos símbolos e nos significados que se produzem a partir de seus movimentos dentro da expressão performática de um determinado ritual, buscando ainda perceber de que modo tais símbolos também podem reaparecer em outros tipos de ritos das mais variadas espécies.

O pensamento turneriano possui importância dentro da teoria que busca pensar o fenômeno das festas públicas ou populares exatamente por atuar como instrumental sociológico na leitura de expressões performáticas e ritualizadas, modo como as ciências sociais, em geral, enxergam as festividades. Em sua perspectiva comparativa, explorada em uma fase posterior aos seus estudos com os Ndembu, Turner parece tentar aplicar sua análise acerca do fenômeno liminar dos ritos de passagem a dramas sociais²⁷ encontrados em sociedades não tradicionais. É nesse contexto que essa dimensão menos afeita aos parâmetros estruturadores do cotidiano, portadora de uma energia potencialmente desprendida de determinado tipo de regulação, típica da liminaridade, passa ser observada nas sociedades industriais em fenômenos que o autor define como *liminoides*²⁸, os quais se desenham fora da rotina regular estabelecida pelo mundo do trabalho, em atividades como o lazer e as expressões artísticas.

De acordo com Edson Farias (2006), os aspectos que mais caracterizam a reflexão dos autores que trabalham com o tema da festa apresentam, direta ou indiretamente, uma forte referência dos estudos de Émile Durkheim sobre religião, em especial da concepção apresentada pelo sociólogo acerca de uma dissociação espaço-temporal existente entre sagrado e profano. De modo bastante resumido, conforme o autor, Durkheim via em determinados rituais religiosos observados em sociedades australianas – em especial os que envolviam transe – uma grande carga simbólica, o que em sua percepção tornaria tais ritos capazes de revelar muitos aspectos relativos aos modos como os grupos sociais em questão representariam a si

²⁷ Conforme Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti (2015), o conceito de drama social foi cunhado por Turner a partir de um olhar processual sobre os fenômenos da vida social, que busca entender a sociedade como um processo, lançando luz sobre os conflitos latentes em seu interior. De acordo com a autora, a noção de drama social, claramente inspirada em conceitos das artes cênicas, possui muitas nuances, sendo a que foi descrita anteriormente a sua face mais sociológica, e também a mais difundida. O conceito surgiu, segundo Cavalcanti, a partir das observações do autor das brigas e querelas que surgiam com certa frequência no dia a dia dos Ndembu em virtude de rompimentos de condutas sociais esperadas, que se desdobravam em grandes processos que, de acordo com sua visão, sempre seguiam uma espécie de padronização sequencial. Esse padrão, na visão do autor, viria a representar um modelo interessante para a reflexão socioantropológica, podendo inspirar a análise de muitos fenômenos e situações sociais. Turner (2008, p. 33), define os dramas sociais como “[...] unidades de processo anarmônico ou desarmonioso que surgem em situações de conflito”. O autor propõe que eles possuem quatro fases de ação pública que podem ser observadas: 1) *crise*: o início do drama, quando se reconhece o irrompimento de uma crise no cotidiano das relações, indicando algum tipo de ruptura nessas relações; 2) *Ampliação da crise*: quando há uma elevação no estágio conflituoso provocado pela crise em razão do acionamento por parte dos envolvidos de outras redes de relação; 3) *Regeneração*: a mobilização, por parte de determinados sujeitos, de esforços e ações ritualizadas com o intuito de solucionar a crise expressada coletivamente; 4) *rearranjo ou cisão*: momento em que ou ocorre a reintegração dos dissidentes e as relações se rearranjam ou, em caso de impossibilidade, ocorre um rompimento definitivo, provocando a divisão do grupo social em questão.

²⁸ Turner (2015, p. 43), ao abordar o liminoide, busca explicá-lo por meio da utilização do sufixo “oide”, que conforme nos indica vem do grego “eidos”, significando “semelhante”. Assim sendo, o autor aponta que o liminoide seria aquilo que é “semelhante ao liminar” sem necessariamente ser idêntico a ele. Nota-se que o autor busca utilizar esse termo para se referir a fenômenos que, de algum modo, manifestariam o efeito da liminaridade dos ritos de passagem nas sociedades industriais. Tratarei desse conceito em outro capítulo de modo mais relacionado ao objeto desta pesquisa.

mesmos, bem como reconheceriam a si na combinação dos símbolos mobilizados. Em síntese, os rituais, por meios performáticos, revelariam elementos essenciais para a compreensão dos modos de organização social de um grupo ou sociedade, assim como as funções que desempenhariam em tais sistemas. Conforme Farias, a partir de interpretação do pensamento durkheimiano,

A celebração constitui, entende o autor, um momento diferenciado no qual a sociedade, transfigurada, oferece-se ao culto como força moral e a integração indivíduo e coletividade atinge toda plenitude, pois a consciência coletiva perpassaria os sentidos e atitudes do conjunto dos seus membros, soldando-os intransigentemente em um mesmo estado total de consciência impessoal. (FARIAS, 2006, p. 15).

É assim, vislumbrada pela ótica ritualística da celebração, que a festa assume um lugar privilegiado para a compreensão de uma cultura ou sociedade, não apenas pelo caráter mediador que parece promover entre o cosmos e o plano terreno, mas pela capacidade que teria de exagerar os aspectos fundamentais e conflitantes que instituem o processo social. Nesse caso, podemos dizer que estudar o fenômeno festivo como um ritual é entendê-lo como um processo que, à medida que decorre, mobiliza símbolos que se encontram na base da fundamentação dos discursos, práticas e experiências que caracterizam uma sociedade, exigindo-nos uma apreensão orgânica acerca dos ritos observados.

A concepção que inspira o pensamento de Durkheim e certamente influencia perspectivas teóricas como a de Victor Turner foi, segundo Edson Farias, transposta sem grandes transmutações “[...] para a compreensão de rituais referidos principalmente à cultura popular, entre os quais se destacam os festejos carnavalescos no Brasil.” (FARIAS, 2006, p. 15). Mas apesar do carnaval ter assumido esse caráter de centralidade nos estudos sobre a ideia de identidade brasileira, essa leitura ritualística também se manifesta frequentemente na apreensão de outras festas que geralmente assumem esse caráter identitário nacional ou regional, como é o caso das próprias festas juninas.

2.2 Festejando à brasileira

Na sociedade brasileira, grandes festividades populares como o carnaval são frequentemente pensadas a partir da lógica ritualística, em um evidente diálogo com a análise processual com enfoque nos símbolos e nos aspectos liminares dos ritos proposta por Victor Turner. Para ficarmos apenas nesse exemplo, é possível percebermos uma recorrente

interpretação das comemorações de Momo pautada na ideia de que essa festa representaria um momento de efervescência social no país, quando este pararia por alguns dias e os indivíduos, em tese, desprender-se-iam da rotina proporcionada pelas obrigações e processos organizativos impostos pela necessidade do trabalho. Para alguns autores mais ousados e românticos, festas como o carnaval seriam capazes até mesmo de afrouxar hierarquias como as de classe e raça no país, trabalhando para a congregação das diferenças em um grande caldeirão cultural que celebraria a identidade brasileira.

A despeito das críticas e questionamentos que facilmente podemos fazer em relação a tais perspectivas, o que parece interessante notar é que todas elas confluem para uma reflexão sobre a festa enquanto momento de inflexão na vida social usual, que se dá de modo processual e ritualístico, impregnando a sociedade com uma aura um tanto mística, alimentada por narrativas e performances que, se não desintegram barreiras hierárquicas, ao menos promovem um movimento de celebração conjunta, onde determinadas práticas e condutas que poderiam ser estranhas ao cotidiano externo ao processo ritual da festa ganham um destaque especial nessa ocasião.

Os clássicos estudos sobre as festividades brasileiras apresentam-nas como rituais nacionais cujas narrativas encontrariam base nas características históricas da sociedade. Considerando esses aspectos, Cavalcanti (2013) aponta dois pontos que, em sua visão, parecem determinar fortemente tanto o caráter das festas populares do Brasil quanto o caminho interpretativo seguido a esse respeito hoje pelos mais diferentes setores da sociedade e campos de estudo: a) as influências do catolicismo de origem ibérica nas celebrações festivas de nossa cultura; b) o impacto que a categoria *folclore* exerceu na produção de discursos e símbolos de nacionalismo no Brasil, capitaneado principalmente por movimentos como o *Modernismo* e seu interesse pela construção de uma estética baseada nas expressões artísticas manifestas pelo povo nos mais distintos recantos do território brasileiro.

Sobre o primeiro ponto, a autora indica que a ideia possui íntima relação com os trabalhos histórico-sociológicos de Gilberto Freyre e seu famoso tom elogioso à colonização ibérica no Brasil²⁹. Nessa concepção, as festas brasileiras seriam fortemente influenciadas pela

²⁹ Discípulo e aluno do conhecido antropólogo culturalista norte-americano Franz Boas, a sociologia desenvolvida por Gilberto Freyre seria, conforme Durval Muniz de Albuquerque Júnior, “[...] um esforço de pensar nossa diferença em relação ao processo civilizatório do Ocidente, buscando nos dados “autenticamente regionais, tradicionais e tropicais” os nossos processos singularizadores ao mesmo tempo, integradores de uma nova civilização que surgia à revelia da decadente civilização europeia.” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, ano, p. 109). Esse movimento levou Freyre a produzir uma teoria sobre o Brasil que, de certa forma, o afastava das interpretações eugenistas que imperavam naquele contexto, que por sua vez relacionavam a mistura de raças

noção de tempo valorizada pelos ibéricos dos séculos XVI e XVII, que de acordo com Freyre seria diferente daquela vivenciada pelos demais colonizadores europeus daquele período:

Ao contrário do tempo veloz e cronometrado, de ritmo constante e progressivo, consagrado na ideia do “tempo é dinheiro”, o tempo agido pelos ibéricos seria o tempo a serviço do homem. Fluindo lentamente e na ausência de sistema predeterminado, essa noção de tempo teria permitido o surgimento de novas modalidades culturais no contato com os povos não europeus, em contraste com o que Freyre chamou de “exclusividade pan-européia sistemática dos demais europeus”. (CAVALCANTI, 2013, p. 3).

Essa ideia parece querer apontar uma flexibilidade quanto ao entendimento e usufruto do tempo pelos portugueses colonizadores em comparação aos modos como essa noção seria absorvida por outras nações do continente europeu, como a inglesa. Essa diferença seria resultante da forte presença do elemento religioso do catolicismo ibérico nas relações sociais que, segundo Cavalcanti, além de possuir uma ideia de tempo considerada arcaica em relação à de espaço, se valia da religiosidade menos como elemento de nacionalidade do que como “condição sociológica cristã”. Como, diferente da ética cultivada pelo protestantismo³⁰, a temporalidade do catolicismo português não consistia na conversão do tempo em mera graça alcançada por meio do trabalho, isso supostamente teria atuado na aproximação dos colonizadores ibéricos dos povos não europeus, já que tais características, na interpretação freyriana, permitiam algum tipo de aproximação entre as temporalidades dos colonizadores e dos colonizados.

O processo de dominação e aculturação aqui descrito teria sido favorecido por essa noção de tempo peculiar aos ibéricos e sua religiosidade, uma vez que, na perspectiva consagrada por Freyre, a igreja, principal instituição organizadora das relações nesse período, oportunizava uma espécie de alternância entre dança e labor, lazer e trabalho, tendo assim favorecido o surgimento de “[...] uma temporalidade que remeteria a uma série de ritos relacionados à renovação da vida, uma vida qualitativa, concebida de modo diverso de uma série de atividades lógica e quantitativamente valoráveis.” (CAVALCANTI, 2015, p. 3). A bem da verdade, o fato é que a estrutura ritual observada na maior parte das festividades populares na sociedade brasileira se apresenta como o resultado de um progressivo apagamento ou apropriação das expressões culturais de povos não europeus dominados no processo de colonização, fazendo com que a ordenação mais geral das narrativas e processos sociais que a

constituente do país ao seu possível fracasso enquanto sociedade. Por outro lado, as análises do autor frequentemente apontam para a relativização dos conflitos inerentes aos processos de colonização, neutralizando as violências próprias do regime escravocrata e os efeitos racistas dele resultante.

³⁰ Para uma maior compreensão das condutas valorizadas pelo protestantismo e suas repercussões na dinâmica social e no sistema econômico de determinadas sociedades, ver Weber (2004).

organizam-se e desenham-se a partir de um calendário branco e cristão, muito embora diversos elementos e símbolos que se tornaram representativos dessas festas nem sempre o sejam.

No que concerne ao segundo ponto apontado por Cavalcanti – leia-se o papel da categoria folclore na produção de discursos nacionalistas a partir do desempenho do modernismo –, a autora aponta a centralidade de Mario de Andrade na construção de uma via que contribuiu fortemente para a instituição de uma espécie de *nacionalismo cultural*, no qual o folclore, entendido como aglutinador de elementos característicos de uma brasilidade quase idílica, assumiu a linha de frente nos estudos que visaram compreender as particularidades da cultura brasileira. Essa concepção atuou diretamente, sobretudo a partir dos anos 1930, no nascimento de instituições especializadas na sistematização de inventários e pesquisas voltadas para a busca dessa compreensão das expressões culturais características do Brasil, culminando no surgimento do *Movimento Folclórico Brasileiro*, que nasceu exatamente com o intuito de demarcar um lugar para as ações em defesa de manifestações folclóricas, bem como garantir o incentivo dos estudos em torno dessas práticas. Cabe frisar que a formação desse movimento estabeleceu ideias que influenciaram a política de inúmeras instituições em todo o país, como museus, secretarias de cultura, etc.

Considerando os aspectos apontados, cabe indicar que o universo festivo brasileiro passa a ser compreendido à luz desse movimento folclorista, que vai então lançar seu olhar para a valorização de manifestações populares a partir do estudo de um conjunto muito diverso de folguedos e expressões artístico-culturais, que passam a ser entendidas “[...] como especialmente características de uma originalidade cultural nacional” (CAVALCANTI, 2013, p. 4). Seguindo a direção apontada por esse contexto, a autora indica ainda que os temas envolvendo o folclore aparecem como interesse das ciências sociais brasileiras desde o início de sua institucionalização, nos anos 1930, se ampliando com o passar das décadas, sobretudo na Antropologia, que a partir dos anos 2000 passa a demonstrar grande interesse pelo tema em razão da expansão dos discursos sobre o *patrimônio*, que passam a abarcar diretamente as expressões folclóricas.

Dentro dessa perspectiva que entende as manifestações folclóricas ou da cultura popular como signos capazes de fornecer caminhos para a compreensão dos processos sociais que caracterizam a sociedade brasileira, as festas se expressam não apenas como tipos característicos de tais manifestações, sendo elas próprias conjuntos amplos que, a partir dessa leitura, congregariam uma multiplicidade de símbolos rituais que expressam algo sobre a cultura em questão. É a partir dessa direção, e com base em tal perspectiva, que faria sentido

interpretar as expressões festivas brasileiras como rituais, já que elas frequentemente congregam de modo ambíguo aspectos considerados sagrados e profanos, uma vez que herdaram suas temporalidades de um calendário cristão, mas suas práticas frequentemente escapam ao controle dos sentidos e discursos religiosos, expressando em alguma medida a energia liminar que Victor Turner atribui ao estágio de efervescência presente em determinados ritos. Mas é preciso que se diga que, diferente do que propõe ou autor inglês, as festas populares brasileiras estão longe de se ligar apenas ao momento de exceção estritamente demarcado no calendário vivido cotidianamente. Elas dão conta de um estado que se encontra presente de maneira bastante vívida no dia a dia de quem experiencia mais intensamente esses fenômenos, fazendo deles ainda mais complexos do que parecem, aspectos que podem ser percebidos em diversas festividades da cultura popular brasileira, incluindo o São João.

2.3 São João na terra é fogueira, São João no céu é balão...

Falar sobre as festas juninas, que também são frequentemente conhecidas como *São João*, não é uma tarefa tão simples, pois a exemplo de outras festividades de grande alcance na sociedade brasileira, elas abrigam uma grande quantidade de símbolos que, além de muito variáveis em cada lugar do Brasil, encontram-se em constante movimento e reelaborações. Mas, tal como toda celebração ritualística ligada ao contexto das expressões culturais de uma sociedade, ela possui elementos característicos capazes de a identificar. O mês de junho é anualmente marcado pelas fogueiras, coloridas bandeirinhas e balões decorativos, fogos de artifício, comidas típicas à base de alimentos como milho e, principalmente, pela referência a santos católicos, em especial três: São João, São Pedro e Santo Antônio.

A celebração desses três santos ocupa um largo espaço no imaginário cosmológico que orienta as narrativas produzidas por essa festividade, sendo o primeiro deles o que possui maior repercussão simbólica, a ponto de, como citado, muitas vezes emprestar seu nome ao conjunto de expressões ritualísticas que ocorrem durante todo o mês de junho – chegando mesmo a ultrapassar esse período em alguns lugares do Brasil, como é o caso do Ceará. Dentre os ritos mais comuns realizados em homenagem a esses santos, a prática de acender fogueiras nas vésperas dos dias a eles dedicados – Santo Antônio (13 de junho), São João (24 de junho) e São Pedro (29 de junho) – é provavelmente uma das mais populares.

No estado do Ceará, de maneira geral, essas datas costumam ser também marcadas pela celebração de missas nas paróquias dedicadas a cada um desses santos e, principalmente nos bairros populares dos núcleos urbanos e comunidades rurais, são realizados eventos como quermesses ou confraternizações regadas a comidas consideradas típicas da região Nordeste, a apresentação de quadrilhas e uma trilha sonora composta predominantemente pelo forró e suas variações, como o xote e o baião. Mas para além dessas datas específicas, o período junino inteiro é marcado pela incorporação de determinados signos: o comércio das cidades se enfeita com bandeirinhas e balões, as lojas colocam arrasta-pé³¹ como som ambiente e as firmas e repartições públicas fazem suas próprias festas particulares tendo por referência esse mesmo universo temático, quando os presentes vestem roupas com estampas xadrez ou florais, fazendo referência às supostas vestimentas festivas dos povos do campo, ainda que de modo estilizado e atualizado segundo os parâmetros da moda atual.

O mês de junho no estado é marcado ainda por grandes festas promovidas pelo poder público dos municípios, que envolvem shows com conhecidos artistas musicais da contemporaneidade, competições de quadrilhas e grandes estruturas, contendo complexos de barracas para a venda de bebidas e comidas, cidades cenográficas, arena de apresentação para os grupos juninos com arquibancadas para o público, banheiros químicos, etc.

Imagem 2 – Festival de quadrilhas de Uruoca/CE (considerado um dos maiores do interior do estado)



Fonte: página do evento no Facebook e site *lorena.r7.com*

³¹ O arrasta-pé um dos ritmos variantes do forró. Se configura como uma espécie de marcha compassada, porém mais acelerada, servindo de base para a dança das quadrilhas juninas. Conhecidas músicas como “Olha pro céu”, “Pagode russo” e “São João na roça”, de Luiz Gonzaga, são exemplos desse gênero.

Essas festas, que ocorrem durante alguns dias, costumam reunir verdadeiras multidões, sendo, em alguns casos, os principais eventos culturais realizados pelas prefeituras das cidades durante todo o ano, quando alguns desses municípios multiplicam sua população durante o curto intervalo dos eventos. Os artistas contratados para os shows começam a ser divulgados com meses de antecedência nas redes sociais, momento em que muitas pessoas de municípios pertencentes àquele raio territorial começam a se organizar para marcarem presença em tais eventos, assim como as quadrilhas juninas competitivas da região, que passam a mobilizar suas inscrições nos concursos realizados em tais ocasiões.

Mas o mais interessante é pensar que todas essas realizações e circuitos festivos são realizados com o propósito discursivo de celebrar as divindades juninas, que muitas vezes se encontram representadas imagetivamente em bandeiras, pinturas espalhadas pelas estruturas decorativas montadas e até mesmo na forte presença de expressões como “Viva Santo Antônio!”, “Viva São Pedro!” e, principalmente, “Viva São João!”. Esse emaranhado de práticas sagradas e mundanas – de acordo com uma visão cristã –, típica das festividades populares brasileiras, sem dúvida representa uma das principais características das festas juninas, sendo o protagonismo de São João nesse contexto um fenômeno histórico produzido pela própria igreja católica ao longo dos séculos. Conforme Luciana Chianca (2007), essa relação deita suas origens em períodos anteriores à colonização, nas tentativas do catolicismo em vincular práticas consideradas pagãs na Europa a símbolos do evangelho cristão, promovendo uma ressignificação por meio de sincretismos.

As referências mais difundidas a respeito da origem das festas juninas – que em verdade eram *joaninas*, em razão da referência feita pela igreja católica à São João – costumam relacioná-las às celebrações realizadas no continente europeu em razão do solstício de verão³², dia mais longo do ano, que marca o início do verão. Tais festividades eram realizadas como forma de comemorar as colheitas, momentos nos quais os indivíduos faziam fogueiras com o intuito de afastar os maus espíritos. Conforme Chianca (2007), o fogo, por sinal, era um elemento muito forte dessas celebrações, que estavam bastante relacionadas a símbolos de fertilidade, reprodução e fecundidade, aspecto que o cristianismo católico não demoraria a

³² Os Solstícios são fenômenos naturais resultantes do movimento de translação do planeta terra – também conhecido como o giro que ele realiza ao redor do sol, que dura 365 dias. A translação é responsável pelas estações do ano e, em função das dimensões do eixo de inclinação do planeta, existem períodos em que os dias são mais longos que as noites, conhecidos como solstícios de verão, e outros em que as noites são maiores que os dias, os solstícios de inverno. O fenômeno em questão se relaciona com a emissão de luz solar nos diferentes hemisférios, que se dá de modo distinto no decorrer do ano, fazendo com que um receba mais e o outro menos luz durante esse período, gerando o alongamento ou diminuição do dia.

associar aos pecados da carne, e cuja simbologia ainda hoje não raro pode ser observada nas narrativas acionadas acerca das festas juninas, principalmente no Nordeste. De acordo com a autora, em uma de suas múltiplas atitudes de impor suas crenças,

[...] o cristianismo ressignificou antigas práticas relativas ao fogo para criar uma festa sincrética. Considerando as fogueiras como sobrevivências do paganismo, a Igreja retomou a distância de seis meses entre os nascimentos de Jesus Cristo e João Batista e instituiu a data de comemoração a este último de tal maneira que as festas do solstício de verão europeu com suas tradicionais fogueiras se tornaram “fogueiras de São João”. (CHIANCA, 2007, p. 59).

Segundo a autora, as comemorações juninas foram trazidas ao Brasil pelos colonizadores portugueses, tendo elas já passado por um processo de modificação em seus sentidos originais a partir da ação do catolicismo, que havia promovido uma associação das celebrações pagãs de solstício às simbologias cristãs, por meio de uma organização do tempo pautada nas narrativas do evangelho. A demarcação do tempo a partir dos solstícios de verão e de inverno, motivo das celebrações mundanas, foram, de acordo com Chianca, associadas a importantes figuras do novo testamento: São João e o próprio Jesus Cristo. Enquanto o período do ano que contém o dia com maior luminosidade no hemisfério Norte (solstício de verão), passou a ser dedicado a São João Batista, o solstício de inverno, que ocorre seis meses depois e contém o dia com menos luminosidade, foi relacionado às celebrações do nascimento de Cristo.

Essa relação não parece ocorrer por acaso. De acordo com os textos do novo testamento do livro sagrado do cristianismo católico, João Batista foi um profeta, primo de Jesus Cristo, que nasceu de uma gravidez improvável de sua mãe Isabel, prima legítima da Virgem Maria, que já possuía idade bastante avançada para dar luz a uma criança. Assim como o próprio nascimento do messias cristão, a vinda de João Batista ao mundo é narrada como um milagre divino e seu objetivo seria exatamente anunciar a chegada do filho de Deus. O fogo relacionado ao santo por meio da fogueira, de acordo com muitas narrativas populares acerca dessa história, encontra fundamentação no fato de que essa teria sido a forma que Isabel encontrou de avisar sua prima Maria, que também estava grávida por força do espírito santo, sobre o nascimento de João. Uma grande fogueira teria sido acesa, para que a mãe de Jesus pudesse vê-la de outro ponto do vale³³.

³³ Informação disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/artigos/24-de-junho-dia-de-sao-joao/#:~:text=A%20fogueira%20est%C3%A1%20associada%20ao,tamb%C3%A9m%20gr%C3%A1vida%20do%20menino%20Jesus.>

É provável que a associação dessas duas figuras – João Batista e Jesus Cristo – a esses dois momentos limítrofes do ano tenha um objetivo direto: demarcar os períodos de vida por meio de um calendário marcado por referências do cristianismo, buscando assim suprimir significados externos à ideologia católica. Nessa configuração, é como se a primeira parte do ano fosse dedicada à São João e a segunda à Cristo, de modo que todo o ano se desenrolasse a partir de referências cristãs, em uma evidente estratégia de dominação que levou a cabo o que Boaventura de Sousa Santos (1997) define como *epistemicídio*, mecanismo de dominação que busca eliminar determinadas culturas por meio de uma morte não apenas física, mas também simbólica, já que provoca o apagamento de formas de conhecimento e práticas sociais por meio de um processo de marginalização destas. Ainda conforme Chianca (2007), as celebrações ligadas ao fogo, como as festas de solstício, sofreram muitas perseguições por parte da igreja até serem associadas à doutrina cristã, atitude que, como sabido, também foi posta em prática nos processos de colonização, como ocorreu no Brasil.

Mas essa dissociação da simbologia do fogo de seu significado pagão nunca foi uma tarefa fácil para a igreja, que se via com uma missão e tanto quando se tratava da aniquilação de práticas e significados tão capilarizados na vida de populações cuja cultura era anterior à expansão do cristianismo. Desvinculado da doutrina cristã, o fogo, para a igreja, era símbolo de perdição, fato que a levou a trabalhar incessantemente para ressignificar seu uso ritualístico. Foi assim que, sob o domínio do catolicismo, durante a Idade Média, sua simbologia ambivalente “[...] se transferiu da fecundação à purificação pelas cinzas, tornando possível o retorno à ordem divina.” (CHIANCA, 2007, p. 60).

Alguns resultados dessa transposição semântica foram nefastos e são bastante conhecidos pela historiografia mundial. Por outro lado, o fato é que a tradição de fogueiras dedicadas a santos no mês de junho, ainda hoje praticada, parece se expressar como o resultado ambíguo da fusão entre crenças pagãs e narrativas cristãs. Na mesma direção parece ir a ideia, também bastante presente no imaginário popular de estados como o Ceará, que relaciona as festas juninas às colheitas, um momento de celebração pela fartura de alimentos dados pela terra, fecundada pelas chuvas caídas dos céus. De certo modo, observa-se aí, a um só tempo, a celebração de símbolos de fecundidade – representados pelas colheitas –, que podem ser vistas como sobrevivências dessa face pagã da festa, e homenagens a santos celebrados pela igreja católica no mês de junho, tudo isso mediado pelo fogo das fogueiras e de outros artefatos como fogos de artifício e bombinhas de São João, tão comuns aos ritos festivos dessa época do ano.

Imagem 3 – Tradicional fogueira junina no Nordeste



Fonte: g1.globo.com/pb

Diante da multivocalidade e do enraizamento dos símbolos não cristãos na vida das pessoas, mesmo com tantas tentativas, é evidente que a igreja nunca conseguiu de fato desatrelar completamente tais celebrações de seus sentidos originais. Ao chegarem no Brasil por intermédio dos colonizadores, os festejos de São João não demorariam muito a ser absorvidos pelos costumes da colônia, uma sociedade profundamente marcada pela mistura étnica, característica marcante do processo colonizador levado a cabo pela pequena metrópole portuguesa, cuja população dificilmente conseguiria povoar as dimensões continentais do Brasil. Dessa forma, como lembra Cavalcanti, “Às tradições católicas portuguesas incorporaram-se assim aquelas que chegaram ao Brasil com as populações africanas escravizadas, as dos grupos indígenas e das diversas culturas trazidas pelos imigrantes das mais diferentes partes do mundo.” (CAVALCANTI, 2015, p. 12).

No que concerne principalmente aos povos nativos, Chianca (2007) conta que as celebrações de São João impressionaram bastante, despertando grande interesse por parte dos indígenas, que rapidamente as incorporaram no conjunto de seus hábitos. Tais festas, conforme a autora, quebravam fortemente com a lógica rígida imposta pelos jesuítas quanto aos modos de cultuar o sagrado, que haviam modificado largamente a relação dos indígenas com o cosmos, já que esta se dava por meio de uma relação íntima com práticas corporais que interagiam com a música e a dança. De algum modo, afirma Chianca, teria sido na dimensão lúdica de tais festividades – por meio de luzes, fogueiras e danças - que os nativos teriam encontrado referências que de certa maneira se aproximavam de suas próprias práticas sagradas, obrigando os colonizadores a se valer dessas expressões como modos de viabilizar a absorção da cultura

dos invasores. Tal característica certamente possui um papel central no caráter assumido pelas festas hoje, que a despeito de toda a narrativa católica, ganha seu real significado na rua, por meio de ritos que deslocam símbolos da igreja para o contexto de fazeres e saberes profanos, invertendo assim o movimento inicial de tais celebrações: não se trata mais de sacralizar o profano, mas de tornar o sagrado uma extensão de um mundo que o transcende.

A festa de São João, ao longo dos séculos, ganhou grande repercussão no espaço urbano da então colônia portuguesa. Isso, segundo Chianca (2007), não ocorreu por acaso, uma vez que suas celebrações mobilizavam aqueles que seriam os principais aspectos da sociabilidade colonial: a rua e as igrejas. A autora afirma que, nos dias dedicados ao santo, as cidades se enfeitavam e se iluminavam de um modo especial, momentos em que a população se reunia sob a justificativa das celebrações religiosas, mas não se furtava de assistir às representações teatrais, as danças e toda sorte de expressões populares que se manifestavam em tais ocasiões, tampouco de terem encontros esporádicos com a finalidade de conversar e se divertir, o que demonstra como os ritos cristãos, já nessa época, não se configuravam como o centro dos interesses da população.

Como nos indica Roque Barros de Castro (2012, p. 55), se referindo inclusive a celebrações como o São João, “As festas populares do passado se alternavam espacialmente dos largos que entornavam igrejas católicas ao entorno residencial (terreiro, varanda, quintal)”. Essa ideia aponta para o caráter ambíguo da festa, que já naquele contexto atrelava ritos católicos a práticas mundanas, com um evidente espaço de expansão destas últimas. Para Emiliano Unzer Macedo (2008), tais características estariam intrinsecamente relacionadas à face cruzadística do catolicismo colonialista que se implantou em terras brasileiras desde o século XVI. Em sua visão, os portugueses teriam trazido para cá o que ele define como

[...] um catolicismo frágil, distante do controle metropolitano e romano, permeado de elementos populares medievais europeus, práticas e crenças mistas e com influências pagãs. Um exemplo disto é que os santos e suas imagens não deveriam permanecer enclausurados dentro das igrejas, eram eles celebrados e adorados no mais público dos espaços das vilas e cidades. (MACEDO, 2008, p.17)

O autor cita como uma característica desse catolicismo um forte laço de intimidade construído no tipo de adoração aos santos, que culminava em pedidos por milagres e até casamentos, elementos ainda presentes no catolicismo popular praticado no Brasil. Ele cita como exemplo a popularização de Santo Antônio, que ficou conhecido no país como *santo casamenteiro*, em razão da crença de que ele seria a divindade responsável por unir amorosa e matrimonialmente as pessoas. Ainda nos dias de hoje existem mulheres devotas do santo que

dedicam pedidos a ele e realizam múltiplas simpatias visando conseguir um casamento, em um processo de sincretismo bastante característico que fez surgir grandes festas populares como a de *Santo Antônio de Barbalha*³⁴.

Imagem 4 – Festa do pau da bandeira ou Santo Antônio de Barbalha



Fonte: site ootimista.com.br

Assim, permeados por práticas e crenças misturadas, e constantemente descritos por estudiosos como um momento de suspensão de fronteiras sociais entre os grupos hierarquicamente divididos na sociedade, como ocorre nas reflexões sobre praticamente todas as festas brasileiras, os festejos juninos aparecem como essa espécie de caldeirão incontrolável, que apesar das constantes tentativas de repressão por parte da igreja e das autoridades, assumiu contornos bastante diversos. Essa correlação de aspectos litúrgicos do catolicismo com as imponderáveis apropriações dos símbolos da branquitude colonial por parte de uma população

³⁴ A *Festa de Santo Antônio de Barbalha*, também conhecida como *Festa do pau da bandeira*, é uma das principais festividades do chamado ciclo das festas juninas no estado do Ceará, realizada anualmente na cidade de Barbalha, localizada na região do Cariri cearense, distante cerca de 500 Km da capital Fortaleza. Conforme Alexandre et al (2013), trata-se de uma celebração popular centenária em homenagem a Santo Antônio, padroeiro da cidade, que ocorre entre o final de maio e início de junho, marcada pelo ritual do hasteamento de um grande mastro, feito com o tronco de uma grande árvore retirada da mata local, no qual é hasteada a bandeira do santo. Cheio de símbolos fálicos, esse ritual tem seu desfecho no chamado “Dia do pau”, quando um grupo formado por homens locais carregam o tronco até o local do hasteamento, momento que é esperado durante o ano inteiro pelos moradores. Toda a devoção expressada em torno desse ritual “[...] é regada à cachaça, temperada com dizeres e práticas sensuais em torno do Pau do Santo e festejada por diversas celebrações paralelas e por diferentes formas de expressão da localidade, revelando a irreverência e a criatividade da religiosidade popular brasileira.” (ALEXANDRE et al, 2013, p. 46). Uma das situações mais conhecidas envolvendo essa festa é a presença de mulheres solteiras, que buscam retirar uma lasca do tronco, no intuito de arranjar casamento – já que se acredita nos poderes mágicos do pau.

muito diversa do ponto de vista racial e étnico fizeram não só do São João, mas de outras muitas festas brasileiras, um calidoscópio de múltiplos símbolos, que apontam para diversas direções.

Mas se toda essa multiplicidade simbólica de hábitos festivos remonta suas origens ao Brasil colônia, segundo Chianca (2007), tais costumes se alterariam ainda mais com a chegada da família real portuguesa ao Brasil em 1808, que junto com todo o aparato da corte também trouxe consigo uma infinidade de práticas e protocolos que impactariam definitivamente a vida social brasileira. No que concerne aos modos como a corte festejava, uma série de aspectos performáticos novos até então passam, de algum modo, a se tornar regras e, por partirem exatamente do núcleo mais alto da sociedade do reino, começam então a ser replicados e valorizados. Como exemplo desses elementos introduzidos com a vinda da família real, a autora cita os fogos de artifício importados da China utilizados pela corte portuguesa, cujo uso em Portugal era amplamente conhecido na Europa, gozando sua beleza de boa fama no continente. A influência de tais aparatos no conteúdo estético das festas populares no Brasil, notadamente do São João, dispensa qualquer apresentação, já sendo amplamente conhecida. Conhecida também, conforme a autora, é a influência da música e das danças de salão importadas pela corte, que logo foram absorvidas pela sociedade local, sendo a quadrilha talvez a mais famosa entre elas. Essas referências, somadas a outras tantas aqui descritas, parecem se sobrepor, trabalhando para a produção de um conjunto festivo que se ritualiza anualmente, ganhando novos contornos e significações.

2.4 Ceará, estado junino

2.4.1 Representações de um Nordeste inventado

É praticamente impossível falar sobre o São João no Ceará sem situar as representações das quais o estado faz uso durante essa festa dentro de um arcabouço simbólico mais amplo e consolidado: as clássicas ideias sobre o Nordeste e suas pretensas identidades regionais. As festas juninas cearenses articulam constantemente temáticas ligadas a um universo convencionalmente interpretado como nordestino, como as práticas e cosmologias ligadas aos povos sertanejos e suas manifestações artísticas, culturais e religiosas, o que frequentemente

dialoga com um imaginário tradicionalista sobre a região, no qual, segundo Albuquerque Júnior (2011),

[...] as pretensas tradições nordestinas são sempre buscadas em fragmentos de um passado rural e pré-capitalista; são buscadas em padrões de sociabilidade e sensibilidade patriarcais, quando não escravistas. Uma verdadeira idealização do popular, da experiência folclórica, da produção artesanal, tidas sempre como mais próximas da verdade da terra. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 91).

O que o autor classifica como tradições nordestinas, conforme sua análise, corresponde a um conjunto de imaginários e representações consagradas pela mídia, pelas artes (literatura, música, teatro) e até pelo campo acadêmico, que, de acordo com um entendimento tácito, corresponderiam a uma espécie de modelo padrão de compreensão a respeito do Nordeste. Nesse modelo, o predomínio de um contexto assentado em determinado padrão de ruralidade, com personagens de hábitos marcados pela simplicidade e por relações hierárquicas coronelistas, a presença da *seca* como fenômeno natural determinante do destino dos indivíduos, uma religiosidade marcada pelo catolicismo popular mestiço, dentre outros aspectos, formariam o arquétipo considerado tipicamente nordestino. Tais ideias, vistas como naturais, possuem um forte apelo identitário regionalista do ponto de vista discursivo, podendo ser encontradas nas produções de várias figuras de renome das artes e da intelectualidade nordestina, sendo a do cantor, instrumentista e compositor Luiz Gonzaga³⁵ provavelmente uma das mais conhecidas e popularizadas.

Mas Albuquerque Júnior (2011) nos chama atenção para o fato de que, enquanto modelo representacional, o Nordeste é uma produção histórica, que dá seus primeiros passos no início do século XX, sobretudo a partir da criação da Inspetoria de Obras Contra a Seca (IFOCS), em 1919. De certo modo, para usar os termos do autor, a região Nordeste surge como uma espécie

³⁵ Considerado o artista nordestino de maior expressão na história da música brasileira, Luiz Gonzaga nasceu no município pernambucano de Exu, situado ao pé da Serra do Araripe, exatamente na fronteira com o estado do Ceará. Como toda funcional produção da indústria fonográfica, conforme Luciana Chianca (2006, p. 68), Luiz Gonzaga surgiu na cena musical brasileira para suprir “[...] uma demanda musical regionalista própria dos anos 1940 e 1950 no sul do país”, uma vez que fazia parte dos objetivos das gravadoras alcançar diversos nichos de público a partir do investimento em artistas que desenvolviam seus trabalhos tendo por inspiração aspectos considerados originários das diferentes regiões do país. Assim como uma infinidade de nordestinos daquele período, Gonzaga migrou para o Rio de Janeiro e por lá iniciou sua carreira, inicialmente tocando ritmos como tango, valsa e blues. Ao conseguir adentrar no universo do mercado fonográfico, criou uma persona baseada nas referências por ele acessadas em seu lugar de origem, assumindo a tarefa de ser um representante legítimo do que percebia como a música regional do interior do Nordeste. Passou então a produzir uma musicalidade pautada em ritmos como o forró e outras de suas variações, como o baião, o xote e o arrasta-pé (que promoveu uma forte ligação entre sua música e o período junino). Uma das marcas de Luiz Gonzaga é certamente o seu visual, inspirado em personagens como o vaqueiro e na histórica representação do cangaço, cuja figura mais conhecida foi o cangaceiro Virgulino Lampião. Suas músicas reivindicam essa origem nordestina e frequentemente tocam em temas como a seca e o fenômeno de migração dela decorrente, provocando uma comunicação imediata com parte significativa de seu público, muitos deles nordestinos do interior vivendo em grandes centros urbanos do país. Para mais informações, ver Chianca (2006).

de *filha da seca*, já que a criação da referida instituição tinha como principal campo de atuação a parte da região norte do Brasil afetada pelas estiagens, conforme o entendimento geográfico da época. Foi por meio do termo Nordeste que a inspetoria delimitou sua área de atuação, nomeando assim um território que já ocupava o imaginário das autoridades e da população em função dos problemas provocados pelas constantes secas.

É preciso que se diga, entretanto, que se por um lado essa ação estatal de intervenção nas condições sociais do território foi essencial para delimitar o Nordeste enquanto área de atuação de políticas públicas e também cristalizar a histórica relação dessa região com a seca, sua “invenção” se consolidaria a partir de uma ação coordenada de diversos intelectuais, artistas, políticos e outras figuras de prestígio vindos dessa região ao longo das décadas do século XX. De acordo com Albuquerque Júnior (2011), o Nordeste enquanto recorte cultural de caráter regionalista encontra seu principal marco de legitimação na realização do *Congresso Regionalista* em 1926, iniciativa levada a cabo pelo *Grupo modernista-regionalista de Recife*, um coletivo formado por escritores e intelectuais nordestinos, liderados por Gilberto Freyre, cujas intenções giravam em torno de refletir sobre a identificação e valorização das especificidades e tradições culturais do Nordeste diante dos processos de modernização pelos quais passava a sociedade.

A realização do citado congresso - a exemplo do grupo promotor – teve um tom tradicionalista, que visava promover o “resgate” dos aspectos típicos da região, visando assim a instituição de uma origem e uma história regionais. O resultado do evento foi uma série de declarações, sistematizadas por Gilberto Freyre, que deram origem ao *Manifesto Regionalista*, documento por meio do qual o grupo expressava sua ideia de resgate e valorização dos aspectos culturais considerados tipicamente nordestinos e congregava as atenções em torno do estabelecimento de um movimento que favorecia o discurso dos regionalismos como estratégia narrativa na própria consolidação da ideia de Brasil. Sobre isso, dizia o documento:

A maior injustiça que se poderia fazer a um regionalismo como o nosso seria confundí-lo com separatismo ou com bairrismo. Com anti-internacionalismo, anti-universalismo ou anti-nacionalismo. Ele é tão contrário a qualquer espécie de separatismo que, mais unionista que o atual e precário unionismo brasileiro, visa a superação do estadualismo, lamentavelmente desenvolvido aqui pela República - este sim, separatista - para substituí-lo por novo e flexível sistema em que as regiões, mais importantes que os Estados, se completem e se integrem ativa e criadoramente numa verdadeira organização nacional. Pois são modos de ser - os caracterizados no brasileiro por suas formas regionais de expressão - que pedem estudos ou indagações dentro de um critério de interrelação que ao mesmo tempo que amplie, no nosso caso, o que é pernambucano, paraibano, norte-riograndense, piauiense e até maranhense, ou alagoano ou cearense em nordestino, articule o que é nordestino em conjunto com o que é geral e difusamente brasileiro ou vagamente americano. (FREYRE, 1996, p. 2)

É assim, repleto de um tom nacionalista e praticamente propondo uma nova forma de imaginar o Brasil, na qual a organização geopolítica estadualizada fosse abandonada em prol da instituição de uma percepção identitária regionalizada, que o manifesto regionalista se institui, sugerindo que as *velhas roupas da república*, inspiradas em uma moda pouco adequada a sua realidade, “[...] sejam substituídas não por outras roupas feitas por modista estrangeira mas por vestido ou simplesmente túnica costurada pachorrentamente em casa” (FREYRE, 1996, p. 2). Quanto à importância do Nordeste nessa missão, o autor é categórico ao indicar a carga simbólica da região para uma espécie de restauração moral da pátria, já que estariam nela os elementos essenciais que caracterizariam o Brasil desde os primórdios, devendo este voltar-se para aquela visando se reconhecer:

Talvez não haja região no Brasil que exceda o Nordeste em riqueza de tradições ilustres e em nitidez de caráter. Vários dos seus valores regionais tornaram-se nacionais depois de impostos aos outros brasileiros menos pela superioridade econômica que o açúcar deu ao Nordeste durante mais de um século do que pela sedução moral e pela fascinação estética dos mesmos valores. Alguns até ganharam renome internacional como o mascavo dos velhos engenhos, a Pau-Brasil das velhas matas, a faca de ponta de Pasmado ou de Olinda, a rede do Ceará, o vermelho conhecido entre pintores europeus antigos por "Pernambuco", a goiabada de Pesqueira, o fervor católico de Dom Vital, o algodão de Seridó, os cavalos de corrida de Paulista, os abacaxis de Goiana, o balão de Augusto Severo, as telas de Rosalvo Ribeiro, o talento diplomático do Barão de Penedo - doutor "honoris causa" de Oxford - e o literário de Joaquim Nabuco - doutor "honoris causa" de universidades anglo-americanas. Como se explicaria, então, que nós, filhos de região tão criadora, é que fôssemos agora abandonar as fontes ou as raízes de valores e tradições de que o Brasil inteiro se orgulha ou de que se vem beneficiando como de valores basicamente nacionais? (FREYRE, 1996, p. 3)

Já neste momento é possível perceber que Gilberto Freyre e os intelectuais do *Grupo modernista-regionalista de Recife* catalogam e referenciam artefatos, paisagens, personagens e elementos gerais que viriam a se somar a outros tantos na produção de um conjunto imagético-discursivo sobre a região, que direta ou indiretamente são frequentemente relacionados aos seus nove estados como “produtos da terra”. Albuquerque Júnior (2011) aponta a importância da produção desse discurso na instituição de uma *tradição cultural nordestina*, que se desenvolve a partir de uma busca pelas raízes da região e se estabelece em um limiar simbólico entre uma nova ordem mundial e um tempo passado, no centro do qual busca se situar e equilibra-se. O Nordeste, nos indica o autor, inventa-se em meio ao medo de ser excluído dessa nova ordem, de ter sua memória preterida, mas ao mesmo tempo se estabelece como um território que se funda em um saudosismo, em um tempo passado ao qual permanece preso, ainda que não estático. Essa concepção se espalhará sobre todas as dimensões da cultura atribuída à citada região, fazendo com que o folclore se expresse como um elemento importante de afirmação dessa ideia e a cultura popular se confunda com determinada noção de tradição, caracterizada

por uma postura *antimoderna*. A construção em questão se configurará como um processo contínuo, para o qual trabalharão muitos personagens de renome em diferentes épocas³⁶.

2.4.2 Tradições juninas cearenses

Diante dos aspectos expostos, é preciso ter em mente, ao falar sobre qualquer elemento visto como característico da cultura cearense, que o estado do Ceará também se inventa dentro desse conjunto simbólico, estético e narrativo mais amplo, diferindo-se pouco de outros estados nordestinos quanto ao que se entende por suas tradições culturais típicas. Embora, evidentemente, seja possível observarmos sensíveis diferenças relativas às diversas expressões culturais de cada estado da região, ao menos do ponto de vista discursivo, parece haver um fio narrativo e representacional que pretensamente liga esses territórios em um só, sendo possível falarmos de uma construção chamada de *cultura nordestina*. No que concerne especificamente ao Ceará, faz-se importante citar a forte influência que a *Comissão Cearense de Folclore*, instituição fundada em 1948, composta por um grupo pessoas prestigiosas do estado com a finalidade de realizar estudos a respeito das expressões folclóricas cearenses e seu impacto na formação da cultura do estado³⁷, teve no estabelecimento de ideias usuais quanto ao entendimento do que seria considerado *tipicamente cearense*.

A referida comissão, embora se ocupasse dos assuntos relativos ao Ceará, não se constituía como uma iniciativa totalmente independente. Ela estava diretamente ligada à Comissão Nacional de Folclore (CNFL), instituída no Rio de Janeiro no final dos anos 1940,

[...] seguindo orientações da Organização para a Educação, a Ciência e a Cultura das Nações Unidas (UNESCO) em um contexto pós-guerra, que indicava o conhecimento e a valorização das diferentes culturas como elemento capaz de promover uma convivência pacífica entre as nações e evitar a recorrência dos massacres realizados durante a Segunda Guerra Mundial, estimulado por um discurso eugênico que legitimava a diferença de raças e teria justificado o genocídio de milhares de pessoas.(SOARES, 2014, p. 526)

³⁶ Ela aparece desde Gilberto Freyre e “a escola tradicionalista de Recife”, da qual participam autores como José Lins do Rego e Asceno Ferreira, nas décadas de vinte e trinta, passando pela música de Luiz Gonzaga, Zé Dantas e Humberto Teixeira, a partir da década de quarenta, até a obra teatral de Ariano Suassuna, iniciada na década de cinquenta. Pintores como Cícero Dias e Lula Cardoso Ayres, o poeta Manuel Bandeira, os romancistas Rachel de Queiroz e José Américo de Almeida, embora guardem enormes diferenças entre si, possuem em comum essa visão do Nordeste e dela são construtores. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 92-93).

³⁷ Para mais informações, ver: <https://www.cmfor.ce.gov.br/2019/05/10/comissao-cearense-de-folclore-e-homenageada-na-cmfor-pelos-71-anos-de-fundacao/>

A criação de comissões nacionais dedicadas ao estudo, fortalecimento e divulgação dos aspectos culturais de cada país ligado à UNESCO fazia parte das determinações da referida instituição nesse contexto, tendo sido o Brasil a primeira nação a instituir a sua. Foi no âmbito de institucionalização da Comissão Nacional de Folclore, liderada pelo folclorista Renato Almeida, que surgiu aquela que ficou conhecida como *Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro (CDFB)*, que se configurava pela mobilização de uma rede de intelectuais e pessoas influentes cujo papel central residia na busca por sistematizar signos, promover classificações, divulgações e consolidar ideologias capazes de estabelecer um campo de estudos sobre as expressões culturais típicas do país. “Essa rede de intelectuais visava defender as manifestações folclóricas da ação corrosiva dos tempos modernos, apresentando-as à nação como o elemento característico de sua identidade.” (SOARES, 2014, p. 527).

Os nomes que compuseram a Comissão Cearense de Folclore estavam inseridos nesse movimento, estando, portanto, alinhados ao raciocínio da comissão nacional e sua intenção de catalogar e delimitar, a partir da ação de um grupo de eleitos, elementos de uma suposta identidade cultural brasileira com base no folclore. Desse modo, a marca de um regionalismo saudosista e de caráter profundamente tradicionalista, já anteriormente abordada na produção da própria ideia de cultura nordestina, se estabelece no pensamento que será dominante nos ciclos que pensam, legitimam e propagam as concepções usuais sobre o que viria a ser a cultura cearense, e que ainda hoje se expressam com bastante vivacidade nos discursos oficiais sobre as expressões culturais do estado, que estão profundamente ligados às políticas governamentais. E no caso específico dos festejos juninos, estes não fogem à regra, sendo fundamental analisar a relação dos discursos culturais em torno da festa com a ação sistematizada do poder público.

No Ceará, a política cultural se desenvolve com base em ciclos, sendo as estratégias de fomento às manifestações culturais direcionadas aos períodos festivos do ano, seguindo o calendário das festividades populares que caracterizam a própria sociedade brasileira. Sendo assim, há o ciclo do carnaval, no qual o governo estadual desenvolve ações voltadas à valorização das expressões culturais atribuídas a esse período, o ciclo da páscoa ou da *Semana Santa*, como é mais conhecido, o ciclo natalino no final do ano e, dentro dessa política de fomento, o ciclo junino, destinado a garantir por meio de recursos públicos a realização de eventos e a expressão de grupos culturais cujas ações se desenvolvam tendo tal período como referência.

O principal ponto a ser destacado em relação a essa forma de intervenção estatal nessas celebrações populares no Ceará é o fato de ela se caracterizar como uma *política de editais*. Em

resumo, podemos descrever essa forma de gerenciamento do campo cultural como uma estratégia de usufruto dos recursos públicos a partir de regras burocráticas estabelecidas em documento público divulgado anualmente, por meio do qual os atores ligados às manifestações culturais pactuam com o Estado a partir de uma seleção que se encontra sujeita ao preenchimento de critérios oficializados por meio dos canais governamentais. Esses editais relativos a cada uma das festividades ou ciclos da cultura cearense, além de estabelecerem regras para o acesso a recursos públicos por parte dos atores interessados, também exerce um papel normativo, à medida que descreve e ratifica modelos a serem seguidos por aqueles que com a política cultural do Estado pactuam.

Diante desse cenário, é impossível ignorarmos o fato de que uma ação pública com tais características impactou fortemente o campo dos festas populares existentes do Ceará e suas expressões típicas, em muitos aspectos definindo modelos e modos de perceber, interpretar e vivenciar esses ritos, visto que semelhante ação, como alerta Hayeska Costa Barroso (2021, p. 22), “[...] normatizou um discurso em favor da valorização dos aspectos ditos tradicionais da festa.”. Desse modo, manifestações como a festa junina, além de lidarem com a possibilidade de fomento estatal, também sofrem influência direta dos termos, ideias e conceitos com os quais a política em questão dialoga, que por sua vez concedem ares de oficialidade a tais concepções, que não raramente surgem como elementos soltos e quase sempre entendidos como naturalmente inerentes ao fazer das manifestações em questão. É nesse contexto de mediação direta do Estado que termos como *cultura tradicional popular*, *tradição popular*, *cultura cearense*, dentre outros elementos discursivos surgem relacionados a determinadas representações e signos, dentro de um processo pendular que mistura expressões que ora advêm do cotidiano dos próprios agentes culturais, ora surgem cristalizadas na narrativa estatal.

Direcionado a suprir a demanda de grupos culturais e agentes da sociedade civil que atuam no campo dos festejos juninos cearenses, o braço da política de editais do governo que atende a esse segmento é conhecido como *Festejo Ceará Junino* ou simplesmente *Editais Ceará Junino*. Publicado pela primeira vez no ano de 1999, esse edital surgiu no último governo de Tasso Jereissati (PSDB), que esteve sob o comando político do estado em três oportunidades: 1987-1990, 1995-1998 e 1999-2002. A iniciativa, de acordo com Barroso (2021), surgiu em um contexto em que o cenário da política cultural cearense começava a desenvolver estratégias de ação pautadas na criação de documentos normativos visando a sistematização dos passos da referida política pública de modo a integrá-la à organização econômica do Estado, cenário onde se destacou o Plano de Desenvolvimento Cultural, que originou outros elementos importantes

dessa política, como o Sistema Estadual de Cultura (SIEC)³⁸. O modelo desenvolvido a partir de tais estratégias proporcionou a organização das ações do governo cearense voltadas às expressões artístico-culturais do estado, permitindo uma delimitação orçamentária e a padronização de um *modus operandi* para a política cultural, entretanto, conforme a autora,

A maior marca dessa experiência de gestão da política cultural, contudo, deu-se na adoção de uma lógica gerencial e desenvolvimentista, a partir da qual o centro das ações culturais dependia de parcerias entre o público e o privado, sobretudo por meio da captação de recursos empresariais para o financiamento de programas e projetos na área da cultura. Outra iniciativa desse período foi a criação da Lei Cearense de Incentivo à Cultura, Lei nº 12.464/1995, também conhecida como Lei Jereissati, que instituiu o Fundo Estadual de Cultura (FEC) e o incentivo ao mecenato estadual (projetos culturais). (BARROSO, 2021, p. 27).

Como se pode notar, a lógica da política de editais para a área da cultura no Ceará é o resultado de uma fase governamental cujo olhar para as expressões culturais esteve mediado por noções de gestão onde a burocracia de um modelo gerencialista se sobrepunha ao próprio tempo e formato das expressões culturais, levando os grupos a uma adaptação diante do sistema instituído. Esse modelo foi aprimorado ao longo das décadas, assumindo um papel central na consolidação de ideias que hoje se encontram na base do conteúdo compartilhado e valorizado discursivamente no cenário cultural cearense. Diane desse contexto, o Edital Ceará Junino, enquanto instrumento da política voltada à cultura junina cearense, parece atuar hoje como um dispositivo catalizador de concepções, símbolos e práticas que definem os festejos juninos no estado, influenciando até mesmo aqueles grupos e expressões que nunca se pautaram diretamente pelas cláusulas deste edital.

De acordo com a edição de 2022 do Ceará Junino, o edital está ligado às políticas de patrimônio cultural do governo cearense, tendo por objetivo central fomentar o que define como “[...] bens, produtos e serviços vinculados às manifestações populares do ciclo junino nas várias regiões do Estado do Ceará.” (CEARÁ, 2022). Em seguida, o documento lista alguns de seus objetivos específicos, dos quais podemos destacar: 1) sua intenção de *fortalecer as políticas de patrimônio imaterial no território do estado*; 2) promover o incentivo à produção, difusão, formação e a possibilidade de fruição do que o texto define como *manifestações populares dos festejos juninos*; 3) a busca pelo fortalecimento das manifestações do ciclo junino no *circuito cultural e turístico do Ceará*. Para compreendermos as intenções do referido edital faz-se

³⁸ Para mais informações sobre o Sistema Estadual de Cultura (SIEC), consultar: <https://www.secult.ce.gov.br/wp-content/uploads/sites/43/2013/01/sistemaestadualcultura.pdf>

necessário que passemos brevemente por alguns conceitos que ele aciona, sendo o principal deles o de *patrimônio imaterial*.

Essa noção surge de uma ampliação do conceito de *patrimônio cultural*, a partir da Constituição Federal de 1988. Conforme Lemos (2000), o patrimônio cultural seria um conjunto de elementos que formam um acervo capaz de falar sobre a experiência histórica de uma determinada cultura: construções antigas, monumentos, obras de arte e toda uma sorte de aspectos que caracterizem um grupo e sua memória sociocultural. Este autor defende a ideia de que o patrimônio cultural, na verdade, se subdivide em três categorias que, juntas, formariam um conjunto a ser preservado. A primeira delas seria o *meio ambiente* ou os *recursos da natureza*, o que pode ser entendido como o espaço que fornece ao homem os meios necessários para sua sobrevivência e para a produção de suas obras. A segunda dimensão diz respeito ao campo do que o autor define como *saber fazer*, se refere às técnicas e conhecimentos mobilizados a partir dos recursos do meio ambiente, e tendo-o como cenário, na feitura de objetos, na produção de alimentos, na realização de rituais, dentre outros aspectos. Em outras palavras, são elementos *não tangíveis*, mas fundamentais na produção de um modo de vida. Por fim, Lemos indica a dimensão dos *artefatos*, que ele afirma ser a mais importante, por configurar uma infinidade de elementos produzidos pelo homem a partir do usufruto do meio ambiente e do domínio das técnicas. A palavra artefato, conforme seu entendimento, pode designar tanto “[...] um machado de pedra polida como um foguete interplanetário ou uma igreja ou a própria cidade em volta dessa igreja” (LE MOS, 2000, p. 10).

Como podemos perceber, a noção de patrimônio cultural parece, a princípio, bastante ligada aos bens materiais produzidos pelo homem, ou pelo menos aos aspectos que a ele se ligam diretamente. Já o *patrimônio imaterial* buscaria extrapolar essa dimensão, abarcando mais amplamente os aspectos simbólicos das expressões humanas. Conforme definição indicada no site do IPHAN - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, as expressões culturais consideradas de natureza imaterial

[...] dizem respeito àquelas práticas e domínios da vida social que se manifestam em saberes, ofícios e modos de fazer; celebrações; formas de expressão cênicas, plásticas, musicais ou lúdicas; e nos lugares (como mercados, feiras e santuários que abrigam práticas culturais coletivas).³⁹

Essa definição encontra embasamento, conforme a mesma fonte, na *Convenção da Unesco para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial*, cujo texto foi ratificado pelo

³⁹ O texto pode ser acessado em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/234>

Brasil no ano de 2006⁴⁰. Em resumo, ela se encontra de acordo com uma política de caráter internacional, que define concepções e definições, bem como delimitações referentes ao campo das expressões da chamada *cultura popular*, sendo, portanto, reflexo de um processo de normatização que atravessa inúmeras instâncias. Sobre o conceito de *cultura popular*, outra expressão de fundamental importância para a compreensão das ideias aqui discutidas, Maria Celeste Mira (2016) afirma que ele

[...] tem sido objeto de intensas disputas, tanto no campo acadêmico como no da produção cultural. Pode-se mesmo dizer que ele é, de fato, uma construção dos próprios agentes envolvidos com o conjunto de práticas reunidas sob este rótulo desde o século XIX, os quais constantemente o reformulam e, ao mesmo tempo, o reiteram. (MIRA, 2016, p. 429).

A autora afirma que as disputas em torno desse conceito remontam ao próprio período de sua formulação, entre o final do século XVIII e início do XIX, haja vista que ele seria uma reação de um pensamento romântico diante do nascimento da civilização moderna no continente europeu. Intelectuais, especialmente aqueles advindos de países considerados periféricos na Europa naquele período, como a Alemanha, exerceram um papel central no delineamento do conceito em questão, buscando fazer frente às influências da cultura francesa, então muito valorizada pelas elites.

A cultura popular, sendo assim, soava como algo “genuinamente nacional”, verdadeiramente pertencente ao povo, abarcando toda uma gama de expressões que representariam uma espécie de essência nacional. A autora chama atenção para o fato de que, nesse período, o conceito de cultura popular passa a se aproximar ao de *folclore*, termo então utilizado para se referir a tais expressões. Nesse momento, os folcloristas iniciam um processo de classificação das práticas consideradas tradicionais no mundo camponês, sob o discurso de protegê-las da ameaça da urbanização, em uma postura quase tuteladora que, além de defini-las, promoveu uma espécie de filtragem de todas as suas características que foram consideradas excessivas, impróprias ou licenciosas. Essa postura, segundo Mira (2016, p. 430), “[...] deixará marcas profundas no debate sobre o tema e mesmo na percepção do senso comum sobre a cultura do povo como algo ingênuo, supersticioso e ultrapassado”.

As ideias que ressoam desse contexto que intercruza os conceitos de folclore, cultura popular e patrimônio se encontram na base dos discursos mobilizados para o entendimento das

⁴⁰ Para ler o documento, acessar: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Convencao%20Salvaguada%20Patrim%20Cult%20Imaterial%202003.pdf>

festas populares e suas manifestações intrínsecas no Brasil, mostrando-se bastante presentes nos discursos mobilizados pelo Edital Ceará Junino e na própria noção compartilhada sobre os festejos juninos no estado, havendo ainda o acréscimo de concepções consolidadas pela própria ação da burocracia estatal. A respeito de sua organização, o edital se encontra dividido em duas categorias: *Festivais Juninos* e *Quadrilhas Juninas*. Na verdade, é como se a política do Ceará Junino se subdividisse em dois editais, sendo o primeiro direcionado ao apoio de propostas que visam a realização de eventos inspirados nos símbolos e narrativas acerca das festas juninas no Ceará, e o segundo destinado ao incentivo de grupos de quadrilha que se apresentam ao longo da temporada junina em território cearense. Mas é importante frisar que, para fins de incentivo do poder público, os editais trazem uma definição delimitada sobre o que seriam os objetos fins dessa política cultural, para a qual vale a pena nos atentarmos. Em relação à categoria *Festivais Juninos*, a política indica duas subcategorias para as quais os proponentes interessados podem concorrer: 1) *Festival Regional de Quadrilhas Juninas* e 2) *Campeonato Estadual Festejo Ceará Junino*, que de acordo com a edição de 2022 são definidos conforme os textos reproduzidos abaixo:

Enquadram-se como *Festival Regional de Quadrilhas Juninas*: eventos com programação cultural voltada para promoção e valorização dos festejos juninos, realizados em locais ou órgãos públicos, abertos ou cobertos que atendam todas medidas necessárias para o cumprimento das normas sanitárias de prevenção à pandemia de Covid-19, respeitando os protocolos de segurança vigentes, orientados pelo Governo do Estado do Ceará, de fácil acesso ao público, contendo, obrigatoriamente, apresentações competitivas de quadrilhas juninas adultas, incluindo casamento, grupo musical regional (com no mínimo sanfona, zabumba, triângulo e pandeiro) ou gravação em mídia digital, feira com comidas típicas do ciclo junino e, preferencialmente, programação adicional de manifestações artísticas regionais e da cultura tradicional popular. (CEARÁ, 2022, p. 4).

Enquadram-se como *XVII Campeonato Estadual Festejo Ceará Junino*: evento de culminância dos Festivais Regionais de Quadrilhas Juninas apoiados pelo XXII Edital Ceará Junino 2022, a ser realizado em Fortaleza ou em outro município no Estado do Ceará que atenda todas medidas necessárias para o cumprimento das normas sanitárias de prevenção à pandemia de Covid-19, respeitando os protocolos de segurança vigentes, orientados pelo Governo do Estado do Ceará, com a participação de até 21 (vinte e uma) quadrilhas juninas adultas vencedoras dos Festivais Regionais de Quadrilhas Juninas, incluindo: cidade cenográfica, decoração com elementos do ciclo junino, feiras de comidas típicas e apresentações artísticas da cultura popular próprias desse período. (CEARÁ, 2022, p. 4).

Esses trechos, que retirei do edital de 2022, ao serem lidos juntos, nos dão uma dimensão de como funciona o *Festejo Ceará Junino*. A proposta segue uma cultura de competições juninas popularizada no Ceará desde o início da década de 1990, quando começou a se desenhar no estado um movimento de institucionalização proveniente da articulação de indivíduos da própria sociedade civil, ação que culminaria na formação das chamadas federações juninas. E

por falar nessas entidades, faz-se fundamental abrir aqui um parêntese para abordá-las, uma vez que hoje é praticamente impossível compreender a amplitude daquilo em que se transformou o São João contemporâneo sem refletir minimamente sobre a atuação delas. Ao lado do próprio Estado, essas instituições são peça fundamental na produção de sentidos e na própria gestão do contexto festivo junino, não escapando delas qualquer narrativa que vise definir essa manifestação e sua dinâmica atual.

Imagem 5 – brincante junina como logomarca do Festejo Ceará Junino ao fundo



Fonte: Ceará.gov.br

Em termos gerais, as federações do meio junino são órgãos associativos, aos quais as quadrilhas e os eventos juninos do estado são filiados, vínculo este que garante a manutenção dessas instituições, haja vista que parte significativa da razão de ser dessas entidades consiste na ação de representar os interesses dos quadrilheiros e promotores de eventos junto ao poder público e, em alguns casos, também junto à iniciativa privada. Em linhas gerais, as entidades juninas desempenham o papel de porta-voz dos agentes culturais que produzem a festa junina no Ceará, tendo seu foco sobretudo nas quadrilhas juninas e nos eventos competitivos (concursos e festivais).

No âmbito das festas juninas cearenses, é impossível falar sobre a presença dessas instituições sem citar a FEQUAJUCE – Federação das Quadrilhas Juninas do Ceará, fundada em 1990, e que, sendo a pioneira, durante muito tempo foi a única entidade junina existente no estado, sendo ainda hoje a que possui maior alcance e repercussão na festa. O surgimento da FEQUAJUCE, como discuti em minha dissertação de mestrado (CASTRO, 2018), provocou uma alteração significativa nas próprias representações sobre a festa, uma vez que ajudou a consolidar a própria lógica dos concursos e competições juninas, com base em regras e

regulamentos estabelecidos especialmente para esses fins. Embora haja pouca coisa registrada publicamente sobre a história dessa instituição, parece fazer parte de um entendimento geral no meio quadrilheiro cearense a ideia de que foi ela a responsável por moldar – ou pelo menos legitimar – a própria ideia que se tem hoje sobre o que seriam os festejos juninos cearenses, e principalmente: sobre o que seria uma quadrilha junina dentro da cultura do estado.

Creio até mesmo ser possível dizer que é com a instituição e ramificação da FEQUAJUCE tanto na capital quanto nas diferentes regiões do interior do Ceará – um trabalho contínuo que, de certa forma, se perpetua até os dias atuais –, que se desenvolveu a ideia de *movimento junino cearense*. Essa expressão, frequentemente utilizada no âmbito mais institucional da festa, é constantemente acionada para dar conta do caráter político da manifestação junina, fazendo referência exatamente à atitude associativa que fez surgir as federações, que tiveram como efeito a transformação do São João de um mero folguedo em uma expressão coletiva organizada social, política e juridicamente – fenômeno que também pode ser verificado em outros estados onde a festa junina possui certa expressividade⁴¹. Mas como nada costuma ser eterno no reino de São João, o monopólio da FEQUAJUCE sobre a gerência dos festejos juninos cearenses também não foi, pois outras entidades surgiram a partir de movimentos dissidentes dentro dela, sendo as mais relevantes a *FEJUC (Federação dos Eventos Juninos e Culturais)* e, principalmente, a *União Junina do Ceará*⁴².

Quanto à primeira entidade, percebe-se que seu campo de atuação se pretende mais abrangente, agregando à categoria *junino* o termo *cultural*. Por outro lado, parece restringir seus interesses, ao focar sua perspectiva mais nos eventos e menos nos grupos quadrilheiros, que visivelmente constituem a maior força do movimento junino, tanto em número de filiações quanto na própria ocupação permanente desse espaço simbólico. Hoje, com algumas ressalvas, a FEJUC chega mesmo a agir como parceira da FEQUAJUCE em determinadas situações, em uma relação que não se pode classificar como conflituosa, muito embora fique evidente uma certa separação de interesses. O mesmo, porém, não pode ser dito sobre a União Junina do Ceará, que hoje disputa frontalmente com a FEQUAJUCE os territórios dos festejos juninos cearenses, tanto em nível geográfico quanto no campo discursivo. Esta instituição surgiu no

⁴¹ Na verdade, hoje é possível falarmos em um *movimento junino nacional*, que se organiza na forma de uma grande rede que originou entidades semelhantes à nível de Brasil, sendo a mais conhecida delas a CONFEBRAC (Confederação Brasileira de Entidades de Quadrilhas Juninas), que congrega representantes de inúmeras instituições estaduais e regionais do gênero no país. Os aspectos envolvendo a articulação do movimento junino cearense com essa dimensão nacional também foram por mim discutidos em minha dissertação (CASTRO, 2018).

⁴² Para uma maior compreensão dos imbróglis que culminaram em uma grande cisão no movimento junino cearense e na fundação de novas entidades, com especial destaque para a União Junina, ver CASTRO (2018).

cenário junino cearense entre os anos de 2013 e 2014, em meio a uma grande disputa entre grupos políticos que disputavam a gestão da FEQUAJUCE. A partir de uma articulação de grupos opositores que questionavam a permanência do então presidente e sua diretoria no comando da entidade – inclusive com acusações sérias envolvendo falta de transparência –, formou-se um movimento que culminou com uma espécie de deposição da antiga gestão e na rápida eleição de uma nova diretoria, cujos representantes de seu grupo político permanecem até hoje em sua gestão.

Imagem 6 – logomarca alusiva aos 31 anos da FEQUAJUCE



Fonte: página da FEQUAJUCE no Facebook

Os detalhes dessa disputa são inúmeros, complexos e com muitos desdobramentos que provavelmente se estendem até os dias atuais. O que é necessário apreender desse processo é que, em virtude dele, se um dia o chamado movimento junino cearense já pôde ser pensado como algo único, que, apesar das divergências e desencontros, tinha interesses comuns, tal ideia hoje reside em um passado já distante e, em certos aspectos, configura uma grande utopia. No período de seu surgimento, a União Junina, que tinha à frente lideranças já conhecidas no universo junino, conseguiu um grande espaço nesse cenário. Para que entendamos a forma como funciona a lógica competitiva que hoje domina a festa não apenas no Ceará, mas em vários estados brasileiros – com destaque para os da região Nordeste –, faz-se necessário perceber que os concursos juninos, também conhecidos como festivais de quadrilha, são os eventos considerados referenciais nesse período. Em termos gerais, consistem em realizações festivas que ocorrem em espaços públicos, como praças, ruas, calçadões, ginásios, quadras poliesportivas, etc., na maior parte vezes organizadas pelo poder público, mas também por promotores particulares, como lideranças culturais, associações e até empresas.

Os festivais podem ser eventos simples, com uma estrutura mínima que garanta apenas a apresentação dos grupos juninos, mas também podem ser compostos por grandes estruturas, com shows musicais de artistas de renome, praça de alimentação, arquibancadas, iluminação apropriada, etc. Essas diferenças, evidentemente, variam conforme os recursos financeiros mobilizados por quem realiza tais festas. O que estas têm em comum é o fato de que a

programação central consiste na realização de um concurso de quadrilhas juninas, que disputam entre si por títulos e premiações em dinheiro. No estado do Ceará, assim como as quadrilhas juninas, esses eventos também costumam ser filiados a alguma federação. Fica a cargo destas uma espécie de gerência sobre a parte que concerne aos concursos, sendo sua principal função o envio de avaliadores e o estabelecimento de regras para a disputa, bem como a garantia de cumprimento das mesmas por meio de regulamentos. Embora existam eventos que se autointitulem *independentes*, preferindo organizar a festa e escolher os jurados por meio de critérios próprios⁴³, em geral, os proponentes de festivais preferem estar filiados a alguma instituição junina, já que isso parece tornar mais prático seus trabalhos, além de não os responsabilizar diretamente pelos resultados - o que certamente os isenta de lidar com situações que possam gerar possíveis desgastes políticos.

É nesse ponto que se verifica uma disputa entre as instituições representativas do movimento junino, pois no Ceará os concursos quadrilheiros se espalham pelas várias regiões do estado, entre a grande Fortaleza e o interior – cuja área é bastante extensa em comparação à capital e sua região metropolitana. Além disso, essas competições, quando ligadas a alguma federação, costumam funcionar como circuitos interligados, nos quais a participação faz os grupos acumularem pontos que lhes dão acesso a uma competição de nível estadual, conhecida como *Concurso Cearense de Quadrilhas Juninas*. Esse concurso, realizado anualmente, é considerado o mais importante da temporada de apresentações, pois – ao menos dentro do universo encampado pelas federações –, as quadrilhas que vencem ou ficam bem colocadas nesse evento ganham o *status* de “melhores do estado”, ganhando a primeira colocada o direito de participar de um concurso de nível nacional. Até 2014, no contexto das federações juninas, existia apenas um concurso nesse nível, organizado pela FEQUAJUCE, mas com o surgimento da União Junina, tal entidade passou a replicar o formato com os grupos a ela filiados, fazendo então surgir o seu próprio concurso estadual.

Os primeiros anos da União Junina do Ceará provocaram um explícito abalo no monopólio da FEQUAJUCE, uma vez que o prestígio político da diretoria daquela – que por sua vez advinha dos serviços prestados dentro desta última – pavimentaram o caminho para o rápido crescimento da referida instituição. Nesse sentido, é possível dizer que a União Junina já nasceu com grande poder de mobilização dentro dos processos que configuram o São João

⁴³ Esse é o caso do Festejo Ceará Junino, organizado diretamente pelo governo estadual. Frisa-se, entretanto, que as entidades juninas, enquanto representantes diretas dos agentes culturais que participam do festejo, exercem também sua influência nesse cenário, já que cabe a elas o papel de barganhar e mediar possíveis questões envolvendo os grupos juninos e a burocracia do Estado.

do Ceará, o que levou o movimento junino a uma divisão política que, ao menos até a presente data, não parece dar sinais de flexibilização. É preciso que se diga, porém, que se inicialmente a União Junina se mostrou muito forte e, assim como a federação mais antiga, se fez presente em praticamente todo o território cearense, dividindo a filiação de grupos e festivais com ela, hoje sua presença no São João cearense se mostra mais tímida, estando mais concentrada em determinadas regiões e menos capilarizada do que a FEQUAJUCE. Ao que parece, a consolidação do grupo político que assumiu a direção desta entidade em 2014, que percorreu pessoalmente as várias regiões do estado visitando quadrilhas juninas e proponentes de festivais, visando “convencê-los” a permanecerem vinculados à instituição, deu resultados a longo prazo. A despeito disso, entretanto, parece inegável que a ação da União Junina do Ceará deixou marcas fortes dentro da cultura junina do estado.

Mas após fazer essa contextualização visando inserir as entidades juninas dentro do jogo macropolítico que dá forma ao universo das festas juninas do Ceará, inclusive situando-o dentro de uma esfera de abrangência ainda maior, considero importante retomar a discussão acerca da política do governo cearense em torno dos festejos juninos, pensando inclusive sobre o modo como esse movimento desenhado pelas federações influenciou a ação estatal em relação à festa. Como citei, a cultura dos festivais e concursos juninos se configura na forma de circuitos regionais que, a propósito, dividem-se por macrorregiões definidas conforme a lógica de ação das políticas públicas estaduais. Sendo assim, o próprio Festejo Ceará Junino enquanto política cultural governamental, se organiza tendo por base esse modelo.

Essa subdivisão pode ser vista na tabela abaixo, indicando o nome das macrorregiões, a quantidade de municípios que englobam e o número de festivais regionais realizados em cada uma delas⁴⁴:

Macrorregião	Número de municípios	Número de festivais
Grande Fortaleza	19	56
Cariri	29	2
Centro Sul	13	1
Litoral Norte/Extremo oeste	13	1

⁴⁴ Fonte: Edital Ceará Junino 2022: https://mapacultural.secult.ce.gov.br/files/opportunity/3747/xxii_edital_ceara_junino_para_os_festivais_regionais_e_xvii_campeonato_estadual_festejo_ceara_junino_2022.pdf

Serra da Ibiapaba	9	1
Litoral Leste	6	1
Vale do Curu	12	1
Maciço de Baturité	13	1
Sertão de Canindé	6	1
Sertão de Crateús	13	1
Sertão Central	13	1
Sertão dos Inhamuns	5	1
Sertão de Sobral	18	1
Vale do Jaguaribe	15	2
Subtotal	184	21

Cada festival funciona como uma etapa, da qual podem participar grupos juninos de diferentes cidades pertencentes às suas respectivas macrorregiões, sendo a quadrilha junina vencedora premiada com um valor em dinheiro e com a conquista da possibilidade de se apresentar no concurso estadual, também conhecido como *final do Ceará Junino*. Nesse sentido, os festivais regionais são destinados a cada uma dessas sub-regiões delimitadas pelo edital, conforme a quantidade de vagas prevista para cada uma delas de acordo com o quadro, sendo a escolha das sedes dos eventos dependente da avaliação de projetos enviados pelos interessados à Secretaria da Cultura do Estado do Ceará – Secult/CE por meio do *Mapa Cultural*, uma plataforma digital do governo estadual voltada ao mapeamento de grupos, artistas e instituições que trabalham na área cultural no Ceará, e que serve de canal direto para a divulgação de ações governamentais e para a submissão de projetos aos editais culturais do governo⁴⁵. A seleção de propostas relativas ao campeonato estadual se dá da mesma forma, com a diferença de que apenas um projeto será aprovado para sediar a grande final do circuito, abrigando todas as quadrilhas vencedoras das etapas regionais. A propósito, sobre as quadrilhas juninas, a outra grande categoria com a qual o Edital Ceará Junino também lida, o texto também delimita uma definição:

Para fins deste edital *Quadrilha junina* é uma manifestação cultural de longa tradição desde sua origem europeia à condição atual com características predominantemente brasileiras, dentre outras, uma temporalidade de realização que se insere numa amplitude cultural que envolve culinária, festejos religiosos (próprios do mês de junho), a forte presença do imaginário sertanejo/nordestino, e inclui entre outras linguagens artísticas: a dança, a música, o teatro, e as visualidades expressas nos

⁴⁵ Para mais informações, acessar: <https://mapacultural.secult.ce.gov.br/>

espetáculos levados aos festivais para a fruição do público, e em sua maioria à apreciação de jurados. (CEARÁ, 2022, p. 3).

A seção do edital destinada às quadrilhas juninas traz algumas categorias nas quais os grupos que desejam ser apoiados devem se encaixar. São elas: *Quadrilha Junina Adulta*: que possuam pelo menos 12 pares, sendo mais da metade de seu contingente (50% mais um) composto por pessoas maiores de 18 anos; *Quadrilha Junina Infantil*: que possuam pelo menos 12 pares, sendo mais da metade (50% mais um) de seu contingente composto por indivíduos menores de 16 anos; *Quadrilha Junina da Diversidade*: categoria composta por pelo menos 10 pares formados por pessoas pertencentes a segmentos sociais assim definidos: *comunidades rurais, grupos de terceira idade, pessoas com deficiência, quilombolas, indígenas, grupos do avesso*⁴⁶, *escolas públicas e múltiplas linguagens (LGBTQIA+, entre outros)*; *Quadrilha Junina Cultura Camponesa*: formada por no mínimo 10 pares, sendo seus integrantes pertencentes a comunidades do campo remanescentes de assentamentos, acampamentos de reforma agrária e reassentamentos em território cearense.

Em relação ao número de quadrilhas juninas apoiadas por categoria, há uma dominância das quadrilhas juninas adultas, que respondem sozinhas por 100 vagas de um total de 138 destinadas a propostas de todo o Ceará. Em seguida, temos respectivamente: quadrilhas infantis (14), quadrilhas juninas da diversidade (14) e cultura camponesa (10). As vagas referentes a estas três últimas categorias são pleiteadas por todo o estado e possuem regras específicas de divisão, sendo as vagas destinadas às quadrilhas adultas divididas conforme as macrorregiões dos festivais regionais, obedecendo a proporcionalidade do número de municípios vinculados a cada uma delas.

O que me parece interessante apreender das definições expostas pela política cultural do Estado do Ceará para os festejos juninos são as ideias que elas mobilizam no sentido de institucionalizá-los conforme conceitos estabelecidos e delimitados. Em 2022, ainda sob o impacto da pandemia de COVID-19, que fez com que o governo permanecesse dois anos (2020 e 2021) sem realizar qualquer programação presencial durante os ciclos festivos existentes no Ceará, o Edital Ceará Junino demonstra os reflexos das restrições sanitárias para o combate ao coronavírus, ao indicar a necessidade de ainda observar alguns protocolos na retomada presencial dos festejos, que até o ano anterior estavam restritos a ações realizadas virtualmente. Com o retorno à esfera presencial, a política cultural do governo volta a trabalhar com conceitos

⁴⁶ Quadrilhas juninas baseadas na inversão dos papéis de gênero: homens vestidos como mulheres e mulheres vestidas como homens, conforme o entendimento de gênero de quem desenvolve tais performances.

que, em seu entendimento, configuram o conteúdo dos eventos e das manifestações do ciclo junino.

Para os festivais, tanto as etapas regionais quanto o campeonato estadual do Festejo Ceará Junino, nota-se a descrição relativa à forma como esses eventos devem ser organizados, apontando o tipo de programação que devem desenvolver, os espaços em que devem se realizar, o perfil das manifestações que devem ser apresentadas, a musicalidade a estar presente e até mesmo o tipo de decoração utilizada no espaço do evento. Sobre as quadrilhas, essa caracterização é ainda mais detalhada, passando por aspectos históricos que fazem referência às origens da dança e enveredando por elementos que buscam situá-las dentro das narrativas sobre a cultura popular e o patrimônio imaterial cearense, como sua temporalidade junina e sua relação com o que o edital define como “imaginário sertanejo/nordestino”. O texto aciona uma série de enunciados que, dentre outros aspectos, visam dar conta da valorização de símbolos e expressões consideradas típicas e tradicionais das festas juninas no estado, como sua ligação com celebrações religiosas cristãs do mês de junho e todo um arcabouço de expressões dançadas, dramáticas, musicais e visuais que corroboram uma representação cultural bucólica, tal qual uma descrição de Mário de Andrade sobre as expressões festivas realizadas em um povoado do interior nordestino.

A política pública configurada pelo Festejo Ceará Junino parece se expressar como uma ação estatal que, a seu modo, busca garantir a continuidade de determinadas práticas e concepções acerca das festas juninas no Ceará e no próprio Nordeste, privilegiando ideias que, na percepção do Estado, estariam o mais próximo possível das cultivadas pela população. E as festas em questão, dentro da perspectiva apontada, possuiriam características consideradas básicas, que em maior ou menor grau se encontram presentes tanto nas vivências quanto na memória da coletividade. A ideia mais corrente sobre os festejos juninos ou festas de São João, Castro (2012) define bem ao afirmar que

[...] se constituem em tradição no Brasil, originárias de áreas rurais, apresentando uma distribuição espacial pontual (encontros entre familiares) e repetitiva (reuniões no entorno das fogueiras). Além do ponto havia o fluxo: as pessoas se deslocavam de forma difusa para outras residências para dançar, degustar comidas típicas, beber os tradicionais licores, soltar fogos, dentre outras práticas. (CASTRO, 2012, p. 44).

Tratando a questão de um modo bastante sintético, é possível dizermos que o cenário descrito pode ser tomado como um exemplo bastante representativo das ideias que as pessoas em geral possuem sobre as festas juninas, não sendo diferente no Ceará. Em certa medida, é assim mesmo que as pessoas agem em determinadas oportunidades festivas ocorridas durante

o mês de junho, em especial nas datas em que se celebra o dia dos santos do mês. E no que concerne ao aspecto campesino apontado como um elemento importante na configuração dos símbolos da festa junina, quando se trata do Nordeste, como aponta Albuquerque Júnior (2013, p. 146), esse elemento ganha contornos históricos fincados por um regionalismo que institui um cenário ancorado em um universo sertanejo exótico e quase arcaico, que retira suas feições de um passado “[...] definido como tradicional, passado rural, quando não escravista e que Freyre define como patriarcal”, modelo identitário que, por sua vez, foi inventado com a intenção de constituir-se “[...] na expressão do que havia de mais brasileiro, daquela civilização tropical criada pelo encontro das três raças formadoras da nacionalidade” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2013, p. 143).

O caráter familiar que é acionado na descrição sobre as ideias basilares das festas juninas, busca refletir uma sociabilidade patriarcal, herdada de um passado no qual a maior parte população do campo vivia nos pequenos povoados do interior nordestino, tirando seu sustento de lavouras muitas vezes pertencentes a grandes latifundiários. Às margens desse sistema, pensados como idílicos, desenvolvia-se uma vida “miúda e quase sem brilho”, “onde as mulheres são morenas e os homens serão felizes como se fossem meninos”, para usar como referência a descrição feita por Milton Nascimento sobre as pequenas cidades mineiras do Vale do Jequitinhonha, em uma de suas canções⁴⁷. Embora Nascimento se reporte à realidade de um estado localizado no Sudeste, suas descrições sobre as cidadelas do interior mineiro se assemelham bastante à aura empregada aos povoados do sertão nordestino que se busca reproduzir nas festas juninas, com a diferença de que esta se encontra circundada por um tom festivo e brejeiro, marcado pela confraternização das vizinhanças, pela dança e pelas comidas típicas.

O que o Edital Ceará Junino parece querer fazer é se apropriar dessa aura atribuída às festas juninas no Nordeste, mas empregando a elas um caráter sistematizado de larga escala, dando-as um tom que Castro (2012) define como *espetacular*. Nessa lógica, passam agora pela festa, levados a cabo seja por meio de iniciativas estatais (como a que aqui se analisa) ou privadas, processos de racionalização e normatização que se desenvolvem principalmente nos espaços urbanos, e dentro dos quais se cria uma complexidade simbólica na qual se confundem tanto elementos advindos de uma narrativa intrínseca aos ritos e celebrações quanto aspectos resultantes desses processos de amplificação da festa por forças externas a ela. Nesse sentido,

⁴⁷ Para ver a letra da música, acessar: <https://www.vagalume.com.br/milton-nascimento/itamarandiba.html>

a própria noção do festejar se encontra profundamente mediada pela ação desses dispositivos de poder exógenos, mas se expressa por meio de uma linguagem ligada “[...] a elementos de ludicidade, ao caráter celebrativo, ao prazer, à alegria, à vivência intensa de indivíduos e grupos” (CASTRO, 2012, p. 44).

Para Edson Farias (2016), esse modelo assumido pelas festividades, que o autor classifica como *festas espetáculos populares*, promove um trânsito entre duas esferas que não raramente costumam ser pensadas como opostas: a da política e a da cultura. Ou seja, nessa configuração espetacular, a festa

[...] viabiliza a comunicação daquele espaço em que são vocalizados interesses e onde as decisões tomadas repercutem sobre a vida pública e privada com o outro, no qual se dá a nomeação e significação a tudo quanto reclama visibilidade pública. (FARIAS, 2016, p. 150).

O campo das festas juninas no Ceará é um espaço de disputas políticas múltiplas, dentro do qual diferentes interesses entram em jogo, mas é inegável que, nesse contexto, quem define ou ao menos legitima as regras desse jogo é o Estado. As manifestações festivas populares provavelmente não sejam, em si mesmas, frutos de atitudes políticas, entretanto, o uso que os diversos agentes envolvidos fazem delas certamente reflete posições, ideias e modelos simbólicos – estes, sim, políticos – que contribuem para a produção de significados que repercutem para muito além de tais manifestações. Considerando o delineamento proposto pela política de editais do governo cearense, a festa junina produz, antes de tudo, um discurso. E, como bem nos indica Foucault (2014, p. 8), a produção de um discurso não se dá sem uma preocupação com os limites de seu conteúdo, que controla, seleciona, organiza e redistribui seus sentidos “[...] por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acionamento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade”.

Podemos dizer que a festa junina no Ceará, enquanto discurso que assume caráter de oficialidade, é uma invenção que advém da mobilização de muitos símbolos cuja catalogação fica a cargo do Estado. E, nesse sentido, a política estatal cumpre um poderoso papel de demarcar o lugar das expressões identificadas com as festas juninas, inserindo seus significados dentro do já consolidado campo da cultura popular e do patrimônio. O efeito dessa atitude repercute nas próprias ideias sobre a festa que são compartilhadas mais amplamente pela população, que passa a entender os formatos produzidos pelo poder público como o próprio sinônimo do que se entende por festejos juninos, incluindo aí suas narrativas, performances e contextualizações. Evidentemente, nada disso impede que a festa siga seus próprios fluxos, indo para lugares muitas vezes não planejados pelo discurso oficial, mas a ação deste legitima

representações que são interpretadas como imprescindíveis na configuração festiva em questão. Isso corre com as festas juninas, mas não é uma exclusividade dela, acometendo outras festas populares espetáculos, repercutindo em representações que abarcam as mais diversas dimensões da vida social, como veremos a seguir em relação às questões envolvendo gênero e sexualidade, a partir de uma comparação entre o *São João* e o *Carnaval*.

3. GÊNERO, SEXUALIDADE E MANIFESTAÇÕES POPULARES: APROXIMAÇÕES ENTRE O CARNAVAL E O SÃO JOÃO

Pensar as manifestações e festas da chamada cultura popular é se deparar com um grande número de dimensões simbólicas, cujos fluxos abrem infinitas portas e universos. Parece um tanto evidente que essas expressões são forjadas discursivamente na produção de um imaginário e de um modelo que busca dar conta de uma identidade nacional, produzindo símbolos que visam representar o próprio caráter de um país e sua cultura. Elas passam por um processo de enraizamento que, dentro da lógica social e cotidiana vivenciada, criam iconografias e imagens que se transformam em padrões ou, por outro lado, ajudam a reforçar padrões já cristalizados no discurso e nas representações sociais acerca de uma determinada coletividade. É nesse aspecto que me parece ser válido realizar uma comparação entre as festas juninas e o carnaval, focando na tentativa de estabelecer parâmetros e diálogos entre as duas festas.

O ponto que interessa aqui é pensar de que modo expressões de gênero e sexualidade são postas em cena nas representações produzidas pelas duas festas, ao mesmo tempo em que também se constroem como locais privilegiados para a vivência ou mesmo legitimação de indivíduos cujas performatividades de gênero e/ou sexualidade costumam ser socialmente lidas como dissidentes, de acordo com os entendimentos normativos imperantes em nossa sociedade. Ambas as festas abusam de signos discursivos pretensamente constitutivos de uma identidade nacional e/ou regional e, dentro desse conjunto de elementos, também estabelecem modelos que, dentre outros aspectos, mobilizam representações clássicas de gênero e, por extensão, também de sexualidade.

Ao mesmo tempo que o carnaval brasileiro consolidou figuras fortemente generificadas como a do malandro, a da passista de escola de samba, a do casal de mestre-sala e porta-bandeira ou mesmo as clássicas fantasias de pierrô e colombina dos bailes de máscara e blocos de rua, também representou um espaço de intensificação das vivências de travestis, drag queens, gays e outras identidades não normativas, como demonstraram alguns estudiosos do tema. Do mesmo modo, o contexto festivo do São João, em especial o das quadrilhas juninas, tem jogado com possíveis contradições envolvendo as experiências de gênero e sexualidade, ao se mostrar como um universo fundamentado por discursos normativos, mas cercado de experiências transgressoras que hoje podem ser percebidas como parte importante da festa. Nesse sentido, faz-se importante pensar como esses rituais extrapolam sua simbologia inicial, desenvolvendo outras em paralelo a partir da construção de lugares distintos de significação.

3.1 As peculiaridades momescas na cultura brasileira

Mesmo antes de se tornarem oficialmente um emblema da cultura nacional, os festejos carnavalescos já integravam o calendário da sociedade brasileira desde a colônia e, como de certa forma ocorre até os dias de hoje, sempre foram alvo de controversas por parte dos grupos que detinham prestígio social e político no cotidiano do país. Principal antecessor do carnaval brasileiro como conhecemos hoje, o *entrudo* foi uma festa popular legada de Portugal, onde já se realizava desde a idade média. Com características abertamente pagãs, de acordo com Luís Antônio Giron (2002), essa festividade consistia em um momento de divertimento generalizado, que ocorria nos três dias que antecediavam a *Quarta-Feira de Cinzas* no calendário cristão.

Conforme o que podemos depreender das descrições feitas pelos estudiosos do tema, o entrudo representava um período no qual a população se preparava para iniciar a quaresma, que na cultura do catolicismo faz referência aos quarenta dias de preparação para a Páscoa, principal celebração do cristianismo, que faz referência à ressurreição de Cristo. Como a quaresma exigia dos católicos um momento de rigorosas renúncias a tudo que era entendido como prazeres mundanos, os três dias do entrudo eram marcados por uma espécie de catarse, durante a qual os indivíduos se entregavam à luxúria, à gula, à ira e outras práticas consideradas pecaminosas pela igreja, para em seguida entrarem em um extenso momento de enclausuramento e reflexão. A prática que melhor caracterizava a festa era a guerra simbólica travada entre as pessoas nas ruas, quando jogavam farinha, pó-de-arroz, água e *limão de cheiro*⁴⁸ umas nas outras, em um jogo que parece se assemelhar à conhecida brincadeira carnavalesca do *mela-mela*, presente em diversas regiões do Brasil ainda hoje.

Embora não estivesse completamente alheia a tais práticas festivas, o modo como elas se ritualizavam nas ruas pela ação das classes mais baixas sempre causou certo incômodo à moralidade das classes mais abastadas, o que se acentuaria no século XIX, sobretudo com a vinda da família real portuguesa para o Brasil e a conversão do Rio de Janeiro em capital do reino. Edson Farias (2006) aponta que a chegada da corte brasileira à então capital da colônia deu início a um intenso *processo de transformação* que consistiu na inclusão de um conjunto de práticas e comportamentos próprios da sociedade de corte vivenciada na metrópole até então. A chegada da coroa, conforme o autor, fez florescer no Rio toda uma estrutura urbana inspirada

⁴⁸ Objeto arredondado feito geralmente com borracha ou material similar, preenchido com líquido aromatizado à base de água, utilizado pelos foliões para atirar uns nos outros durante os festejos carnavalescos.

nas metrópoles europeias e um comércio de luxo estabelecido à moda francesa, principal referência do período, o que evidentemente também viria a se refletir em uma atitude que visava substituir antigas práticas da colônia por novos referenciais que deveriam ser assimilados pelo restante da sociedade. Foi assim, de acordo com tal perspectiva, que as antigas práticas do entrudo, consideradas “bestiais” pelas classes altas, foram sendo aos poucos rejeitadas e substituídas pelas referências do carnaval europeu.

Luís Antônio Giron (2002) afirma que as comemorações populares em questão só foram oficialmente extintas na então capital do império em 1853, após perseguição policial e determinação do desembarcador. A partir do ano seguinte foram tornadas ilegais, em um movimento que buscou colocar em centralidade as realizações carnavalescas das classes sociais favorecidas, como os bailes de máscaras aristocráticos à moda europeia ou os *préstitos*, cortejos elegantes e luxuosos também chamados de *promenades*, onde desfilava a alta sociedade, incluindo ilustres críticos do entrudo, dentre os quais o autor destaca o poeta Golçalves Dias e o escritor José de Alencar. Para essa elite, que se espelhava fortemente na Europa, era mais interessante a imagem comportada e ostentadora do carnaval à moda estrangeira do que a festa popular retratada pelo pintor Jean Baptiste Debret, na qual a população pobre, preta e mestiça detinha o protagonismo.

Mas é preciso que se diga que, apesar de toda a repressão sofrida, não se pode afirmar que as práticas, em diversos níveis, transgressoras da ordem do entrudo tenham simplesmente deixado de existir com as imposições oficiais, ainda que se tenha conseguido introduzir com certo sucesso as referências do carnaval europeu nas festividades da população. Ao lado dessa ordem normativa, se espalharam pela sociedade uma série de significados e apropriações da festa, impedindo que ao longo dos tempos ela se configurasse apenas como uma expressão da parcela branca, heterossexual e abastada da sociedade. Em outras palavras, à medida em que se estabeleceu uma ideia oficial sobre às festividades que antecederiam a quaresma no Brasil, com o intuito de suprimir expressões espontâneas da população menos favorecida, essas celebrações festivas criaram linhas de fuga nas curvas dessa teia social, complexificando os contornos que essa festa assumiria na sociedade Brasileira.

Como nos aponta Edson Farias (2006), a relação conflituosa entre os grupos sociais em virtude desse processo de modificação nas práticas sociais a partir da chegada da corte, que teria impactado nessa divisão dos festejos carnavalescos entre uma narrativa de elite e uma estigmatização das práticas festivas da população mais pobre, também resultou em fenômenos híbridos. Uma vez que o país não conseguiu converter sua sociedade recém-saída de séculos de

escravidão em um lugar comparável às metrópoles do norte global, as experiências sociais brasileiras se expressaram como uma espécie de laboratório peculiar, onde os excluídos dessa busca por *civilidade* estavam em maior número do aqueles que desejavam fazer do Brasil uma espécie de Europa nos trópicos. Para ele, as tentativas de alinhar a sociedade brasileira aos modelos de modernização dos países em ascensão culminaram na ambígua representação do “vagabundo”, que se expressava como o oposto do “trabalhador”, este entendido como um símbolo dessa modernização aos moldes dos processos levados a cabo nos países considerados desenvolvidos.

Nesse sentido, ao mesmo tempo em que foi posto em um local de misticismo na cultura brasileira, de alguém que se dedica ao lúdico, à ociosidade e é relacionado à lógica da diversão na urbanidade moderna, o “vagabundo” se tornou estigma racial, já que em geral era de uma imensa massa de mestiços e remanescentes de escravizados que se tratava. Nas palavras do autor, esse processo terminou por aproximar tais indivíduos à ideia de consagração profissional “[...] no terreno da esfera da cultura, no setor do entretenimento, na medida em que a modernização se fez caracteristicamente híbrida” (FARIAS, 2006, p.48). É assim, em sua percepção, que há a fusão entre elementos da cultura da população pobre com expressões relacionadas à elite que valoriza e importa expressões da cultura estrangeira, o que vai se verificar na popularização do futebol entre as classes menos abastadas, nos gêneros artísticos que buscam estilizar as manifestações populares – sobretudo na música – e no próprio carnaval.

Todo esse cenário nos leva a refletir sobre o desenvolvimento dos festejos de Momo no Brasil como um processo histórico permeado por tensões resultantes de tentativas de criar um modelo imagético-discursivo *polido* para a festa em questão, à medida que se buscava reprimir expressões que escapassem das pretensões daqueles que ocupavam lugar privilegiado na rede de poder⁴⁹. Desse modo, é possível supor que, na trajetória dos festejos carnavalescos, as manifestações de pessoas negras, pobres e LGBTQI+ construíram seus espaços seguindo um trajeto por meio do qual tiveram que sempre partir das bordas. E, ao chegarem no centro, sua permanência sempre dependeu da aceitação de grupos culturalmente hegemônicos. Vale frisar,

⁴⁹ Faz-se importante frisar que a existência de patrulhas morais em torno do carnaval enquanto festa popular não representam um fato do passado. Ainda hoje é possível perceber ataques a essa expressão popular por parte de determinados seguimentos da sociedade, como religiosos fundamentalistas e grupos políticos a eles vinculados. Um dos exemplos mais emblemáticos é o do ex-prefeito do Rio de Janeiro Marcelo Crivella, que chegou a ser preso e afastado do cargo por suspeitas de envolvimento em um esquema de corrupção. Líder religioso evangélico, ao longo dos quatro anos de seu mandato atacou frontalmente os festejos carnavalescos, chegando inclusive a cortar verbas e subsídios das agremiações carnavalescas, pois tratava com menosprezo a maior festa popular do país e da cidade que governava. O conflito do ex-prefeito com as expressões carnavalescas se encontra bem documentado, e informações a seu respeito são facilmente acessadas com uma simples busca na internet.

entretanto, que embora essas tentativas de controlar o carnaval – buscando encaixá-lo em uma narrativa aparentemente mais normativa em diversos aspectos – possam ser vistas como uma tônica na história da festa, elas jamais conseguiram impedir que ela fosse ocupada por experiências diversas, como se verá em seguida em relação aos indivíduos de gênero e/ou sexualidades não normativas.

3.1.1 Carnaval e performatividades não normativas: uma longa relação

Ao abordar o que definiu como *apropriação homossexual* do carnaval da cidade do Rio de Janeiro, James Green (2019) realiza um retrospecto nessa história, ao analisar uma fotografia feita em meados da década de 1930 por Hugh Gibson, então embaixador estadunidense no Brasil, que atuava como fotógrafo amador e, ao publicar um livro de viagem sobre a vida na então capital federal, dedicou um capítulo ao carnaval. A foto, que conforme Green trazia como legenda a frase “Bloco carnavalesco negro”, nos deixa notar que o olhar do embaixador, exposto pela descrição, parecia atento aos aspectos raciais das pessoas registradas por suas lentes durante a folia momesca. O autor sugere que tal fato talvez se desse em virtude da admiração do embaixador ao observar a mistura racial presente na festa brasileira, algo certamente incomum em seu país naquele momento.

O que parece, porém, chamar a atenção de Green é que, se por um lado Gibson pareceu tão atento aos aspectos raciais a ponto de explicitar isso na própria legenda da fotografia, por outro, deixou de destacar algo que se mostra ainda mais explícito na imagem: a transgeneridade presente na performance das figuras registradas. A partir de uma visão normativa de gênero imperante na época, a maior parte das pessoas presentes na imagem poderia ser interpretada, em um primeiro momento, como *homens vestidos de mulher*, fato que dificilmente passaria despercebido aos olhos daquele contexto histórico. Curiosamente, Gibson se cala sobre esse fato ao descrever a festa e legendar a imagem, não se sabendo se isso se devia à sobreposição de sua surpresa em relação à mistura racial da festa ou se por suas próprias concepções sobre o que seria apropriado ou não destacar ou censurar – ambas as coisas bastante reveladoras.

Sabe-se que nas festas carnavalescas pelo Brasil à fora, em especial as que se realizam na rua, virou uma prática recorrente uma inversão performática do gênero, por meio da qual os sujeitos – com especial recorrência homens – vestem-se com roupas atribuídas ao gênero

oposto. Na cidade de Sobral, por exemplo, onde moro, há uma festa pré-carnavalesca promovida pelo poder público chamada *Bloco dos Sujos*, quando artistas de renome nacional são contratados para executar repertórios musicais carnavalescos em cima de um trio elétrico, arrastando anualmente uma festiva multidão de pessoas. Os participantes do bloco não necessariamente comparecem a tal festividade fantasiados, mas há uma parcela que opta por lançar mão da criatividade, fazendo emergir uma série de personagens dos mais variados tipos. E no meio do público não é difícil notar grupos de homens – a maioria heterossexuais – usando perucas, saias, vestidos, maquiagem e outros acessórios frequentemente relacionados ao universo feminino. Trata-se de uma ação que apresenta um personagem caricatural, que pretensamente imita uma mulher, mas propositalmente realça traços socialmente relacionados ao corpo masculino⁵⁰.

Evidentemente, em meio a tais caricaturas, também se é possível notar a presença de travestis e outras pessoas de identidade trans, que reconhecem na festa uma possibilidade de terem certo arrefecimento da hostilidade direcionada às suas experiências no cotidiano. O que, evidentemente, não quer dizer que tais pessoas fiquem completamente livres da discriminação nesse período – em alguns aspectos, ela até aumenta –, mas que a aparente flexibilização dos códigos normativos de gênero termina por abrir um espaço momentâneo de aceitabilidade social em relação às identidades sexuais e de gênero vistas como transgressoras no dia a dia.

Na década de 1930, quando Hugh Gibson fez a fotografia analisada por Green, era certamente mais difícil fazer a diferenciação hoje possível entre homens que se “vestiam de mulher” e pessoas transexuais, mas isso não significa que estas não existissem, o que nos leva a crer que entre as pessoas fotografadas existiam mulheres transexuais que, em razão do contexto histórico, não puderam ser reconhecidas como tal. Para reforçar tal ideia, o próprio James Green cita exemplos de pessoas que, nos anos 1930, conseguiam viver suas identidades de gênero durante o período carnavalesco, mas que ao tentarem fazer isso fora da festa chegaram até mesmo a ser presas. Isso nos dá um panorama a respeito do grau de tolerância da

⁵⁰ Essa prática, inclusive, vem sendo duramente criticada e desencorajada por grupos LGBTQI+, em especial representantes das pessoas transexuais, nos últimos tempos. Acredita-se que o hábito de homens se vestirem como mulheres no carnaval, transformando esse ato em algo jocoso e divertido, contribui diretamente para a violência sofrida por pessoas com experiências de transgeneridade em nossa sociedade, isso porque tal atitude reforça estigmas sobre os corpos e vivências trans. Nesse sentido, entende-se que se a experiência com uma performatividade de gênero não normativa se configura como uma brincadeira para homens cisgênero e heterossexuais, para pessoas trans essa vivência diz respeito ao próprio *ser*, o que as torna vulneráveis em um contexto que estimula a violência e o desdém em relação a suas existências. Vale ressaltar que, até onde se pode notar, essa crítica não costuma se estender às *drag queens*, que fazem um uso artístico da figura feminina, frequentemente encarnada por homens.

sociedade brasileira com pessoas que não se adequavam às expectativas sociais de gênero e/ou sexualidade naquele período e mesmo hoje, desconstruindo também uma possível ideia de que o carnaval seria a representação do acolhimento do Brasil a pessoas LGBTQI+.

Assim como as antigas práticas carnavalescas do entrudo, que foram perseguidas por determinados setores da sociedade que desejavam *higienizar* sua imagem, a presença de sujeitos com experiência não normativas no campo do gênero e das sexualidades nos festejos de Momo não foi um processo tranquilo. Essa apropriação da folia carnavalesca por pessoas LGBTQI+, que hoje até podemos considerar comum, já que a associação da festa com tal público é quase automática atualmente, sempre esteve exposta a uma postura relutante advinda do comportamento moral da sociedade brasileira, que mais do que aceitar com naturalidade, acomodou-se – não sem reações em alguns momentos – com a expansão do que Green (2019, p. 341) classificou como “[...] territórios homossexuais durante as festas carnavalescas”. Cabe frisar aqui que com o termo homossexual o autor tenta – de modo até inadequado para os tempos atuais – dar conta de várias experiências, como a de travestis e mulheres transexuais.

James Green nos indica que a virada do século XIX para o XX representou um momento especial para a participação pessoas LGBTQI+ na folia carnavalesca, principalmente travestis e homens homossexuais que costumavam trajar-se como mulheres. Tais figuras, nos conta, passaram a ser uma presença cada vez mais recorrente tanto nos bailes carnavalescos quanto nas próprias manifestações de rua desse período do ano. Durante os anos 1940, afirma o autor, os chamados *bailes de travestis* se tornaram uma tônica no que se refere a espaços para o que classificou como *performances de inversão da representação de gêneros*. Na década seguinte, houve um significativo aumento da projeção de tais eventos, como resultado da ampliação da realização de bailes voltados especificamente à subcultura gay. Na década de 1970, esses eventos, até então expressões bastante nichadas, passam a se configurar como parte integrante do próprio carnaval no contexto do Rio de Janeiro, contando inclusive com cobertura midiática e participantes não apenas do Brasil, mas também do exterior. Mas além deles, também se tornam populares os concursos de fantasias do Teatro Municipal, que eram oficialmente patrocinados pelo poder público e se expressavam como mais um espaço para exibição do público gay⁵¹. Como se pode ver, houve um extenso processo até que as experiências LGBTQI+

⁵¹ Bastante referenciados ainda hoje por quem vivencia a cultura carnavalesca carioca e do próprio país, os concursos de fantasia representaram um capítulo marcante na história da festa. Neles, homens desfilavam com fantasias extremamente luxuosas que, mais tarde, inspirariam a indumentária dos suntuosos destaques dos carros alegóricos das escolas de samba, até hoje presentes nos desfiles das agremiações. Conforme Green (2019, p. 336), diferente do que ocorria nos bailes de travestidos, os gays que participavam de tais eventos costumavam representar figuras masculinas, como reis e cavaleiros reais, e se exibiam com postura corporal mais austera e discreta, quase

pudessem se expressar livremente na festa, como vemos hoje, isso porque enquanto expressões da cultura popular, as manifestações carnavalescas sempre estiveram imersas em um conflito entre narrativas oficiais que buscavam ordenar a festa a determinado tipo de moralidade e a ocupação espontânea de indivíduos estigmatizados por essa mesma norma.

3.1.2 A festa como lugar de afirmação identitária

No Brasil, tornou-se popular uma interpretação sobre o carnaval e as festas em geral que busca lê-las como um *rito de inversão*. Nessa lógica, expressões como o carnaval seriam rituais marcados pela alteração das normas cotidianas, nos quais os sujeitos brincariam com elas, revertendo sentidos e papéis. Parece nascer daqui a ideia de que, no carnaval, diferenças de classe social e raça se desfazem, a lógica trabalhista se suspende para dar lugar ao ócio e a diversão e até mesmo a predominância masculinista e heterossexista, característica marcante de nossa cultura, cederia lugar a uma expressão mais feminilizada do mundo, com os próprios homens se vestindo como mulheres e a população gay se fazendo mais evidenciada. Tal padrão interpretativo costuma nos levar para duas direções: 1) pensar a festa como um espaço quase que completamente apartado da lógica cotidiana da sociedade onde se expressa; 2) concebê-la como lugar de profunda desordem, onde tudo e mais um pouco é permitido, sem que as normas sociais vigentes se expressem de algum modo no ritual.

Levando em conta tais interpretações, pode-se dizer que, durante muito tempo, ao se pensar sobre as expressões de gênero e/ou sexualidade não normativas no carnaval, tendeu-se a se refletir sobre tais performances como uma espécie de produto desse cenário quase distópico que viria a ser a festa, dado seu suposto poder de *subversão da vida diária*. Mas é preciso que se diga que se para as pessoas plenamente identificadas com os papéis de gênero e sexualidade biologizantes da chamada sociedade burguesa o rompimento temporário com tais papéis e suas representações significa uma brincadeira carnavalesca, para os sujeitos não identificados com tais normas, tal atitude sempre significou mais que isso. Em outras palavras, na vivência desses indivíduos, a festa nunca foi uma inversão, sendo esta própria visão um resultado de lentes no mínimo excludentes. Na percepção de Fabiano Gontijo (2009, p. 39), se para tais pessoas o carnaval pode até ser interpretado como um espaço permissivo e de flexibilização de normas

dissimulando a própria homossexualidade. A extravagância ficava por conta do brilho, das plumas e do volume das fantasias, que deveriam ser apresentadas de modo elegante.

sociais, é “[...] acima de tudo um momento de reivindicação da aceitação de sua *diferença relativa* [...]”.

É evidente que, como quaisquer outros indivíduos, os sujeitos com performatividades de gênero e sexualidade não normativas também se inserem no espaço da folia carnavalesca com o intuito de se divertir e extravasar, mas a livre expressividade de seus corpos e identidades nesse contexto também termina por se manifestar como a demarcação de uma visibilidade social. Como sabemos, apesar da ampliação dos direitos e dos recorrentes movimentos de resistência protagonizados por pessoas LGBTQI+ nos últimos tempos, o preconceito e a violência ainda são bastante fortes em sociedades de base patriarcal como a brasileira, relegando as pessoas não identificadas com a heterossexualidade e com as formas normativas do gênero a condições vulneráveis no que se refere à plena aceitação de suas experiências sociais. Olhando por essa perspectiva, o carnaval não seria um momento de inversão para esses sujeitos, mas um ritual que traz à tona suas vivências cotidianas de modo mais visível para os demais grupos da sociedade, que tendem a invisibilizá-las no restante do ano.

Sob tal ponto de vista, a festa em questão, mais do que se expressar como uma experiência extraordinária que inverte a ordem cotidiana, na verdade a reforça, já que o carnaval pode ser incluso em um processo maior que demarca lugares que inclusive repercutem nos modos como os sujeitos devem/podem agir. Além disso, como nos indica Renato Ortiz (1980), ao direcionar o enfoque da análise dos festejos carnavalescos para dentro do próprio fenômeno, “[...] pode-se responder mais facilmente como se organiza a “desordem carnavalesca”.” (ORTIZ, 1980, p. 18), em outras palavras, pode-se demonstrar de que modo tal expressão festiva assume uma forma nem tão extraordinária quanto parece. A própria festa – por mais desordenada que deseje parecer – se encontra permeada por signos que nos lembram que ela está imersa em uma vida que a transcende. A aparente inversão e desordem que se acredita notar no carnaval não se desenrola sem que se encaixe dentro de regras simbólicas advindas da ordem social que predomina na sociedade, podendo esta ser percebida por meio de diferentes códigos que repercutem na ocupação dos espaços e nos comportamentos expressos dentro deles.

Como já se viu, a ocupação do espaço festivo por pessoas não normativas do ponto de vista do gênero e da sexualidade não é um fenômeno novo, podendo esse contexto ser percebido como um cenário onde se desenrolam microrresistências. De certo modo, o próprio ritual de inversão representado pelos homens heterossexuais que se vestem de mulher nesse universo funciona como o efeito de um dispositivo que demarca uma sátira do feminino, da transgeneridade e da própria homossexualidade, relegando a tais experiências um lugar

simbólico de subjugação e objetificação. Por outro lado, a ocupação da festa por corpos trans, gays e mesmo por experiências de feminilidade que desafiam a gramática de gênero que relega mulheres ao recato e à docilidade de seus corpos, se dá como uma espécie de reação, que hipervisibiliza suas experiências, mas também expõe tensões latentes no cotidiano mais amplo.

Ao analisar as diferentes expressões do carnaval de rua carioca durante a década de 1990 e início dos anos 2000, sobretudo os blocos e as bandas⁵², Gontijo (2009) foca seu olhar exatamente na massiva presença de indivíduos não heterossexuais e/ou com expressões de gênero não normativas, que a esta altura já ocupavam quase que integralmente a festa, existindo inclusive agremiações protagonizadas por tal público desfilando pelas ruas do Rio. Este era o caso da *Banda Carmem Miranda*, um dos exemplos mais emblemáticos analisados pelo autor. Dissidente da *Banda de Ipanema*, uma das organizações carnavalescas mais conhecidas do Rio de Janeiro, a Banda Carmem Miranda foi oficialmente fundada no ano de 1984 e, em sua gênese, foi pensada para ser uma banda com *estrutura gay*, nas palavras de seus fundadores, inspirada da icônica figura da cantora luso-brasileira Carmem Miranda. Ainda conforme Gontijo, dentre outros propósitos, um de seus principais objetivos possuía um cunho mais político: preservar as manifestações do carnaval de rua, associando a imagem do público gay a essa missão. Em sua etnografia, o autor descreve um desfile da referida banda, nos dando uma dimensão da multiplicidade de experiências não normativas do ponto de vista do gênero e/ou da sexualidade presentes em sua composição:

[...] era marcada pela mistura de uma minoria de participantes heterossexuais e “simpatizantes” e uma maioria de “gays” de todas as aparências (barbies, drag-transformistas, travestis, mas sobretudo homens que não se enquadravam nessas categorias, os *entendidos*); predominavam, no entanto, as drag queens e os homossexuais mais afeminados, frequentadores da praia de Copacabana. (GONTIJO, 2009, p. 94).

Em seu trabalho, o autor analisa melhor alguns dos perfis indicados acima, dando-nos uma dimensão da importância que o carnaval de rua terminou por assumir na vivência desses sujeitos que ele classifica como *gays*, em uma acepção do termo que faz dele uma categoria

⁵² Ao que se pode perceber, não há uma significativa diferença entre as duas categorias no cotidiano do carnaval de rua do Rio. Tanto o bloco como a banda designam expressões coletivas de vivência carnavalesca pelas ruas da cidade, com formatos bastante parecidos, sendo praticamente sinônimos. Mas, conforme Fabiano Gontijo, algumas vezes a mídia faz distinções pontuais entre eles, dando a ideia de que ambos se diferenciam por aspectos de classe, grupo social e território: “[...] a imprensa fala em banda para designar os grupos de intelectuais conhecidos da mídia e que desfilam pelas ruas dos bairros da zona sul e da zona oeste (frequentados por homossexuais de toda a cidade). Ela denomina bloco os grupos de pessoas de camadas médias ou baixas, negros e mestiços – por conseguinte, menos favorecidos pela imprensa – que desfilam pelas ruas da zona norte e que desejam, com frequência, tornar-se escola de samba.” (GONTIJO, 2009, p. 51). Apesar dessa diferenciação que se tenta implantar, no entanto, é possível dizer que, na prática, não há diferenças entre bandas e blocos.

guarda-chuva, que busca enquadrar uma porção de experiências não normativas quanto às vivências de gênero ou orientação sexual. Ele cita principalmente a presença de gays que atuam artisticamente como *drag queens*, interpretando figuras femininas que muitas vezes ganham forma na folia carnavalesca; *barbies*, homens homossexuais caracterizados por uma performance de virilidade e por corpos musculosos esculpidos em academia de ginástica; e os *boys*, garotos homossexuais das classes mais pobres, que exibem um padrão de masculinidade próximo ao da barbie, porém, esteticamente mais *naturais*, sem as mesmas intervenções corporais. Mas, além tais experiências, o autor também indica a presença de travestis, transexuais e lésbicas completando a multiplicidade do público das bandas. Tais perfis, nos indica o autor, dão conta de experiências distintas e, em certa medida, até conflituosas dentro da experiência social LGBTQI+, mas todas parecem ocupar o espaço da folia carnavalesca em busca de uma vivência aparentemente mais livre, embora controlada pelas regras do referido espaço.

Gontijo descreve ainda que, durante os desfiles carnavalescos de rua, é possível observar frequentemente o que define como *jogos de pegação*, no qual observa-se um movimento de paquera e aproximação entre homens gays e mulheres lésbicas no meio da multidão: “[...] não são raros os abraços calorosos, as mãos entrelaçadas e os beijos trocados por barbies e diversos homossexuais [...]” (GONTIJO, 2009, p. 115). O autor descreve essas situações como rituais, nos quais os processos seguidos parecem querer demarcar uma atitude de relaxamento diante dos preconceitos, que certamente não deixam de existir durante a festa, mas que segundo sua percepção, parecem mais arrefecidos pela sinestesia provocada pelo momento festivo. Alguns dos indivíduos, escreve, sequer publicizam suas orientações sexuais no restante do ano, mas parecem se permitir nesse espaço. Isso tudo nos dá a ideia de que o carnaval é um campo que funciona como amplificador para determinadas vivências, trazendo à tona a possibilidade de que estas ocupem o espaço público tanto no nível material quanto simbólico, mas não sem o aval dos ordenamentos sociais que caracterizam nossa sociedade. Ao contrário, são esses mesmos ordenamentos que demarcam esse afrouxamento e estabelecem seus limites, ainda que não consigam controlar por completo os movimentos que se desenham a partir disso.

3.1.3 As escolas de samba, os sujeitos LGBTQI+ e as transformações na festa

Se no contexto do São João cearense as quadrilhas juninas se expressam como as instituições culturais mais características da festa atualmente, no carnaval – em especial no Rio de Janeiro –, esse lugar certamente é ocupado pelas escolas de samba. Surgidas nas primeiras décadas do século XX, essas agremiações tiveram origem nas comunidades do subúrbio da antiga capital federal, onde habitava predominantemente o povo preto e pobre da cidade, que passava por um processo de urbanização que tendia a isolar tal população nos territórios mais periféricos. Sendo assim, pode-se afirmar que a origem da escola de samba se encontra em um conjunto de expressões culturais de origem afro-brasileira, tendo o ritmo samba como expoente, que foram sistematizadas na forma de coletivos comunitários para saírem em cortejo durante o período carnavalesco, participando de concursos que começaram a acontecer no final da década de 1920.

Durante os anos 1930, mais organizados, esses coletivos passaram a reivindicar um lugar no discurso cultural da vida brasileira, chegando inclusive a assumir tons fortemente nacionalistas, que na verdade representavam uma marca visível da cultura social da época. Nesse período, afirma Edson Farias (2006, p. 163-164), as escolas de samba, por meio de uma instituição chamada *União das Escolas de Samba*, passaram a investir fortemente em uma narrativa que buscava evidenciar suas peculiaridades, representadas por suas origens advindas das camadas mais populares – onde se acreditava residir a própria *essência* da cultura brasileira, de acordo com os discursos dominantes naquele contexto – e em suas características rítmico-musicais, concentradas no *samba*, que naquele período passava, aos poucos, a ser retirado da marginalidade para se configurar discursivamente como um forte símbolo da cultura nacional. O manifesto de fundação da referida instituição deixa claro a intenção dos dirigentes das escolas de samba em manter relação com o Estado, por meio do recebimento de subsídios, e estabelecer um padrão de exibição capaz de colocar-se ao lado dos *Ranchos* e *Sociedades*, grêmios carnavalescos de maior destaque até então, mas considerados uma expressão da elite. As escolas de samba, ao contrário, como nos indica Farias, trariam um elemento mais nacional à festa, posto que sua potencialidade estaria contida no fato de serem uma manifestação típica das camadas mais numerosas do povo, algo que não se observava nas demais agremiações.

É inegável que esse movimento foi fundamental para a constituição do modelo clássico de desfile carnavalesco no qual um grande contingente de pessoas passeia em cortejo ao longo

de uma avenida, embalado por uma orquestra percussiva chamada de *bateria* e acompanhada por um samba temático. Mas, até então, o desfile das escolas era composto exclusivamente pela população mais pobre dos subúrbios e morros da cidade, fato que, conforme James Green (2019), mudaria no final da década de 1960, quando passa a ocorrer uma “invasão” de pessoas advindas das classes médias nos desfiles. De modo progressivo, esse momento viria a provocar uma mudança radical na própria lógica das escolas de samba, pois junto a essas pessoas, novos discursos, ideias e concepções estéticas adentrariam os desfiles, despertando o interesse da mídia e fazendo deles um grande espetáculo que seria alçado ao lugar de símbolo maior da folia carnavalesca do Brasil, fato que perdura até os dias atuais.

Green aponta ainda que esse período coincidiu com um alargamento de ideologias moralistas por parte do regime militar brasileiro, com a ascensão do general Médici ao poder entre 1969 e 1974, frequentemente destacado pelos estudiosos como o período mais repressivo da ditadura militar no Brasil. Como se pode imaginar, a vida das pessoas que não se identificavam com a heterossexualidade patriarcal enquanto padrão de gênero e sexualidade dominante, como homossexuais, travestis, pessoas trans, dentre outras experiências consideradas não normativas sob tal ponto de vista, ficou mais difícil, clandestina e marginalizada. Essa atmosfera, evidentemente, também afetou os discursos oficiais e midiáticos sobre o carnaval, que passavam a desencorajar o público a participar dos bailes promovidos ou protagonizados por figuras gays ou não heterossexuais, além disso, a censura passou também a perseguir diversas expressões artísticas e sociais que tratassem da *homossexualidade*, conforme o entendimento do regime.

É diante desse contexto, conforme o autor, que aquilo que poderíamos chamar de público gay dos bailes e festividades carnavalescas do centro passa se fazer mais presente no contexto das escolas de samba, o que provavelmente também ajudou a pavimentar no imaginário popular a representação das agremiações sambistas também como um espaço gay – ou pelo menos como um lugar onde muitos sujeitos não identificados com os padrões de gênero e sexualidade normativos frequentam e participam fortemente. O brilho das fantasias e alegorias, que passava a ser um padrão forte dos desfiles, despertava o deslumbre de indivíduos que agora pareciam ter cada vez menos espaço para se expressar em plena ditadura. E embora essa não fosse a única opção carnavalesca para eles – mesmo em meio à repressão –, parece inegável que as escolas representavam espaços menos restritivos, uma vez que as agremiações a essa altura já passavam a figurar como uma espécie de “produto nacional” de exportação. Isso, evidentemente, não significa que pessoas com identidades diferentes do padrão

heterossexual não existissem antes desse período nas escolas de samba, mas o cenário descrito provoca essa ampliação visual de sua presença nesse contexto: “[...] se juntaram a esse movimento e participavam entusiasticamente dos projetos e execução de fantasias e carros alegóricos”, aponta James Green (2019, p. 389).

A partir dessa modificação no cenário vivenciado pelas escolas de samba, que se intensificaria ainda mais das décadas de 1970 e 1980 em diante, os desfiles se tornam progressivamente grandiosos, tendo um personagem ganhado grande destaque na função de arquitetar e executar o conteúdo visual das agremiações: o *carnavalesco*. Esse profissional parece ser um visível resultado do agigantamento simbólico das escolas de samba e do consequente ajustamento estético dessa manifestação, que passava a necessitar fotografar cada vez melhor nas diversas lentes da mídia, para a comissão julgadora e para o grande público. De modo geral, consiste em um artista plástico responsável por desenvolver o projeto de fantasias e alegorias levadas para a avenida, tendo por referência uma narrativa temática conhecida como *enredo*, geralmente também criação do *carnavalesco* e que serve de fio condutor para o samba composto e apresentado pela escola durante o carnaval. Segundo Helenise Monteiro Guimarães (1992), embora a profissão de *carnavalesco* tenha se oficializado apenas os anos 1970, tal como conhecida hoje, ela é um “[...] produto da própria Escola de Samba, não só porque elas o contratavam, mas porque muitos deles pertenciam às Agremiações.” (GUIMARÃES, 1992, p. 29).

Considerando os aspectos elencados, podemos dizer que a história do *carnavalesco* nas escolas de samba passa por muitas dimensões, desde aquelas em que o artista em questão é um autodidata, ou seja, alguém que desenvolveu seu potencial artístico *fazendo carnaval*, até a incorporação de pessoas formadas pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro para assinar os desfiles das agremiações. Mas o que interessa apreender do personagem em questão é o fato de que grande parte dos indivíduos que obtiveram destaque nessa profissão foram homens gays, que imprimiam um olhar fantasioso sobre o mundo mediado por uma ótica que, em alguma medida, exprimia também a vivência de tais indivíduos, os quais tinham uma responsabilidade da maior grandeza: a de fornecer as ideias nas quais um desfile *carnavalesco* está baseado. O caso mais emblemático seja talvez o de Joãozinho Trinta, maranhense, homossexual assumido, que se mudou para o Rio de Janeiro em busca de realizar seu sonho de ser um bailarino no Teatro Municipal, lugar onde, conforme Guimarães (1992), teria se envolvido com o universo da cenografia e com profissionais renomados que já

trabalhavam no carnaval, como os também carnavalescos Fernando Pamplona e Arlindo Rodrigues, por intermédio dos quais chegou ao carnaval.

Embora visto por muitos como uma pessoa controversa, Joãozinho Trinta fez história na escola de samba Beija-flor de Nilópolis, onde apresentou alguns trabalhos considerados bastante críticos e polêmicos, já que mexiam com as estruturas da desigualdade social e da moralidade da sociedade brasileira. Dentre eles, podemos citar o enredo *Alice no Brasil das Maravilhas*, desenvolvido pelo artista no carnaval da Beija-flor em 1991, mas inspirado em uma exposição por ele realizada dois anos antes no Sesc Pompeia, em São Paulo. Visivelmente inspirado na clássica obra da literatura mundial *Alice no país das maravilhas*, de Lewis Carroll, o enredo de Joãozinho Trinta era uma grande revisitação delirante a alguns dos problemas brasileiros considerados crônicos, como a desigualdade, as questões habitacionais, os preconceitos sociais, dentre outros. Contudo, um dos pontos altos da narrativa criada pelo carnavalesco foi certamente seu fio condutor, ou seja: sua representação de Alice, personagem principal da história:

O fato que mais chamava a atenção, no início do desfile da Beija-Flor, era justamente a caracterização da protagonista da história a ser contada. Assim como o defendido no texto apresentado à imprensa e ao corpo de jurados, a Alice do “Brasil das Maravilhas” não era branca nem tinha cabelos louros. Interpretada pelo ator (homossexual assumido) Jorge Lafond, que se notabilizou nacionalmente ao dar corpo e voz à personagem Vera Verão, a Alice de Joãozinho Trinta sintetizava, a um só tempo, preconceitos e inversões. Lafond era figura carimbada nos carnavais da Beija-Flor e havia causado polêmica, no ano anterior, ao se apresentar completamente nu sobre a alegoria de um vulcão. Tratava-se de um inteligente protesto de Joãozinho Trinta, revoltado que estava com a proibição da “genitália desnuda” e com o suposto “encaretamento” dos festejos: mostrou ao júri um destaque (Lafond) com o corpo despido porém coberto de purpurina, alegando que os órgãos genitais não estavam desnudos, mas decorados. (BORA, 2017, p. 9).

A obra de Joãozinho Trinta, ilustrada pelo desfile da Beija-flor de 1991, parece ser, em alguma medida, representativa de uma intelectualidade orgânica não normativa do ponto de vista do gênero e da sexualidade, uma vez que busca demarcar o próprio carnaval como uma seara fundida a partir da diferença em relação ao padrão normativo da heterossexualidade, esta própria pensada como representativa de uma classe socioeconômica, um grupo social e um determinado ideal performativo de gênero. O trabalho de Trinta, conforme a visão ressoada por James Green (2019) em sua pesquisa sobre os festejos carnavalescos, se desenha como a perfeita representação do que define como *homossexualização do carnaval*. Esse termo, que inicialmente pode parecer pretencioso, faz bastante sentido se pensarmos que se, por um lado, o contexto das escolas de samba absorve as experiências não normativas de gênero e sexualidade, por outro, o universo do samba também se caracteriza por sedimentar

representações de gênero bastante rígidas, que também viraram poderosos símbolos dentro do imaginário do que seria a escola de samba, como por exemplo a figura do *malandro* que dança samba e a do *bicheiro*, que gerencia ou apadrinha a agremiação a partir de um modelo bastante patriarcal e heterossexista.

Imagem 7 – Desfile da Beija-flor de Nilópolis no carnaval de 1991



Fonte: site carnavalize.com

Quanto ao segundo personagem, estamos falando de uma relação já bastante conhecida e pesquisada no universo do carnaval carioca. Nas escolas de samba, a figura do *bicheiro*, uma espécie de banqueiro informal ligado ao jogo do bicho, é um elemento que até os dias de hoje ressoa como uma peça fundamental na história vitoriosa da maior parte das agremiações que se tornaram grandes potências do carnaval. Embora muitas vezes sejam pensados como sujeitos que adentraram as escolas e suas próprias comunidades por meio de táticas de dominação que se valem de manipulação e subjugação, Luiz Antonio Bezerra (2009), analisando especificamente a relação do *bicheiro* Aniz Abraão David e sua família com a escola Beija-flor de Nilópolis, aponta que tais contraventores frequentemente se estabelecem nos territórios por meio de uma relação de trocas simbólicas com os membros das comunidades, que atuam ativamente na dinâmica que sustenta a referida rede de poder. Mais do que uma mera relação mecânica, na qual a comunidade aceitaria o apoio para o carnaval e outras benesses sociais em

troca do livre funcionamento do jogo bicho, o bicheiro quase sempre possui uma relação geracional com os territórios onde atua, estabelecendo laços simbólicos que em muito extrapolam o aspecto material, fazendo deles elementos bastante enraizados.

Mas embora essas figuras tenham se tornado literalmente *patronos* de muitas escolas de samba, tendo em muito contribuído para a grandiosidade da festa, o fato é que representam um conteúdo político que possui bastante peso na conservação de determinados valores e ideias sobre o carnaval das escolas. A masculinidade do patriarca, que literalmente ocupa o papel de mandatário em função não apenas do poderio financeiro que ostenta, mas também pela própria aura de uma autoridade masculinista vista como necessária para liderar processos tão numerosos, repercute na própria concepção de liderança valorizada nesse contexto. Sendo assim, ainda hoje é raro observar a presença de mulheres ou outras pessoas não representadas/identificadas com um ideal de masculinidade hegemônica em cargos de chefia em uma escola de samba, com exceção dos setores destinados aos processos artísticos, campo onde atuam os carnavalescos – o que também reforça a ideia de que o lugar de pessoas LGBTQI+, mulheres e todos aqueles entendidos de algum modo como identificados com a feminilidade é na produção artística, não no lugar mais alto dos processos.

No campo da expressão sambista propriamente dita, essa masculinidade padrão, por exemplo, também se verifica na experiência de muitos passistas⁵³, representados a partir de um ideal gênero que também é atravessado pela raça. Se no caso das mulheres a performance de gênero perpassa pela valorização de um tipo de sensualidade relacionada aos movimentos caracterizados pela malemolência das jogadas de quadril, combinadas à habilidade do jogo de pernas e à busca de certa leveza no jogo de braços e expressões faciais, é frequentemente exigido dos homens uma técnica corporal que os faça lembrar a clássica figura dos *malandros*. Fruto de um mito que se origina ainda ao final do século XIX, com a abolição da escravatura, a ideia de *malandragem* parece ser uma narrativa forjada pela branquitude no sentido de atribuir aos recém saídos do regime escravocrata a ideia de que, “Traumatizados por anos de trabalho compulsório, tais indivíduos teriam, ao se verem livres, abdicado do trabalho regular, identificado com a escravidão.” (GOMES, 2007, p. 171). Um discurso, como podemos supor, bastante conveniente, para uma sociedade então inspiradas pelos ideais de eugenia e que, ao

⁵³ Passistas de samba são profissionais/bailarinos cuja especialidade no campo da dança é o samba. Nas escolas de samba, as passistas e os passistas formam alas que desfilam representando a destreza dos indivíduos das comunidades em expressar o domínio do ritmo nos passos e no próprio corpo.

invés de integrar essa população, importou trabalhadores brancos da Europa para ocuparem lugares na nova conjunção trabalhista então nascente.

Com base no mito anteriormente descrito, os ex-escravizados, agora livres, teriam preferido viver junto aos contingentes marginalizados das populações de cidades como o Rio de Janeiro, encontrando no samba um importante meio de expressão, baseando suas composições na exaltação do ócio, da boemia e em uma postura contrária ao mundo do trabalho formal. Daí surgiria o malandro como um personagem central, um homem geralmente racializado, metido à espertalhão, de estilo bonachão e dado aos prazeres da vida, porém, bastante bom de briga, tendo sempre à mão uma navalha para se defender. Esse estereótipo do malandro é algo que se reproduz no próprio movimento corporal do indivíduo, dado que seu estilo jocoso e referenciado por uma masculinidade viril e um tanto maliciosa devem ser expressas em sua performance, formando um conjunto imagético que viria a ser incorporado como parte da própria identidade nacional.

Embora não viva diretamente o cotidiano das escolas de samba cariocas, acompanho os processos das agremiações há anos através das redes sociais, por meio de grupos e *chats* virtuais, também frequentados por participantes diretos das escolas. Dentre os debates travados nesse contexto, muitos chamam minha atenção, mas lembro especialmente de um envolvendo a figura do passista masculino no contexto do carnaval das escolas do Rio. No chat, um homem dizia de forma debochada que, hoje, já quase não se vê um autêntico malandro com seus movimentos característicos nas quadras das escolas de samba, pois elas estão repletas de *pintosas*. Por tal termo, o homem parecia se referir aos gays com expressão de gênero mais afeminada ocupando o lugar de passistas, o que em sua visão desabonaria a própria representação clássica do personagem em questão, uma vez que sua expressão de masculinidade considerada tradicional estaria se perdendo. Li esse comentário há alguns anos em um grupo de carnaval do *Facebook*, e pude notar na oportunidade que aquele sujeito estava longe de ser o único a pensar daquele modo.

O referido fato demonstra que parece haver certa tensão no contexto das escolas no que tange a determinadas expressões de gênero vistas como tradicionais no carnaval, repercutindo em certa resistência por parte de determinada parcela de pessoas a certas corporalidades desempenhando determinadas performances. O caso do passista/malandro me parece emblemático, à medida em que é exigida uma espécie de adequação dos movimentos corporais do indivíduo a uma determinada representação de masculinidade vista como tradicional no contexto carnavalesco. Mas isso pode também ser observado em outras figuras icônicas como

o casal de mestre-sala e porta-bandeira, por exemplo, cuja performance se encontra completamente calcada em uma narrativa corpórea generificada binariamente. Tais casos revelam que a presença de pessoas LGBTQI+ e demais experiências não normativas de gênero e/ou sexualidade nas escolas ainda se encontra sujeita a restrições simbólicas, dependendo de certo aval quando da ocupação de lugares, o que expõe contradições fundamentais na história da absorção de tais experiências no âmbito das escolas e no próprio carnaval contemporâneo.

Não por acaso se observa hoje um movimento de resistência que se expressa para além da ocupação de instituições carnavalescas tradicionais, verificando-se, inclusive, por meio do surgimento de escolas de samba definidas como LGBT, como é o caso da agremiação carioca *Bangay*. Fundada como um bloco em 2016 no bairro de Bangu, na Zona Oeste do Rio de Janeiro, a agremiação estreou em 2022 na condição de escola de samba, quando desfilou pela primeira vez no Grupo de Avaliação, última divisão do carnaval carioca, onde em geral desfilam as escolas estreantes na folia, advindas do formato dos blocos carnavalescos. De acordo com matéria publicada no portal *Extra*⁵⁴, a *Bangay* se diferencia por ser a única escola “oficialmente ligada à causa LGBTQIAP+”. E aqui a definição importa bastante, já que é conhecida a forte presença de pessoas da sigla desempenhando funções no espetáculo, mas estas quase sempre se encontram nos bastidores ou sem uma visibilidade mais consistente nos discursos oficiais sobre a festa.

Ainda conforme a mesma matéria citada anteriormente, o formato da *Bangay* é definido pela predominância do que se entende por diversidade: “A rainha e a princesa da bateria são transexuais. Rei e príncipe são gays, assim como o mestre-sala e a diretoria. A porta-bandeira é drag queen. E à frente dos ritmistas, uma mulher como mestre.”. Nota-se que a proposta aqui é romper com um padrão normativo de gênero e sexualidade em nível amplo, trazendo para o protagonismo dos processos de forma explícita experiências que, embora sempre tenham feito parte do carnaval e do mundo das escolas de samba, têm integrado a festa a partir de um movimento periférico, no qual sempre se dependeu de uma atitude de tolerância por parte de estatutos sociais normativos e moralizantes sobre a folia. Nesse sentido, a agremiação em questão parece representar um visível ato de resistência dentro da festa, demarcando definitivamente o carnaval como um espaço pertencente também às experiências de gênero e sexualidade não identificadas com o sistema heteronormativo e patriarcal.

⁵⁴ <https://extra.globo.com/noticias/carnaval/bangay-criada-em-bangu-por-integrantes-da-comunidade-lgbtqiap-estreia-como-escola-de-samba-no-carnaval-em-2022-25240257.html>

Mas esse percurso, para a Bangay, desde sua fundação, não tem sido fácil. Não apenas pelas questões financeiras que costumam assolar as jovens agremiações carnavalescas, mas sobretudo pelo preconceito. Em entrevista dada ao site Estadão⁵⁵, a vice-diretora da escola narra episódios de hostilidade sofridos pela agremiação já em seu desfile de estreia:

Na hora que a escola, que na época era bloco, entrou, tinham pessoas fazendo xixi em cima, tinham pessoas puxando cabelo, sabe? Tinha pessoas rindo... Então a gente sabe que tem muita coisa pela frente, que a gente vai encarar muita coisa pela frente, mas a gente tá preparada pra isso, nós viemos pra luta. E é isso que eu espero.

O discurso da diretora é interessante porque expõe as intenções políticas contidas na própria formação da agremiação. Mais do que um espaço para a diversão, a Bangay é uma instituição *de luta*, ou seja, um espaço de resistência para a população LGBTQI+ dentro do universo das manifestações carnavalescas. Tal fato é capaz de nos expor duas coisas: 1) que a participação de sujeitos não identificados com os padrões de gênero e/ou sexualidade normativos no carnaval é um fenômeno tão orgânico que oportuniza a mobilização de expressões coletivas protagonizadas por esses indivíduos; 2) que as escolas de samba, embora frequentemente sejam relacionadas à participação de gays e outras pessoas LGBTQI+, não necessariamente se configuram como espaços de pleno acolhimento das demandas dessa parcela da população, em grande parte por funcionarem a partir de estruturas tradicionalistas, que dentre outras expressões, também tendem a legitimar uma gramática de gênero e sexualidade ancorada em representações binárias normativas. Isso tudo parece ser algo revelador para muito além do universo do carnaval, pois, assim como ocorre no São João, demonstra que o próprio campo do que frequentemente se entende como cultura popular no Brasil é cercado por tensões das quais o cerne consiste na presença de contradições entre representações oficiais ou tradicionais e a pluralidade das experiências que ocupam e fazem tais manifestações culturais.

3.2 O colorido da festa: similaridades e diferenças entre o junino e o carnavalesco

Não foi por acaso que escolhi as expressões carnavalescas para realizar um movimento comparativo com o caso das festas juninas, principal ponto de interesse desta pesquisa. A partir do que foi explanado até o presente momento, não é necessário um grande esforço para percebermos que, do ponto de vista de seu desenrolar histórico e social, os festejos de São João

⁵⁵ <https://tv.estadao.com.br/cidades/escola-de-samba-lgbt-quer-conquistar-o-carnaval-do-rio,1241134>

ou juninos, apesar de apresentarem diferenças sensíveis, possuem visíveis pontos de encontro com as expressões da folia carnavalesca. E penso valer a pena refletir sobre tais elementos, haja vista se tratarem de duas festas populares de extrema importância na cultura brasileira, no intuito de perceber melhor similaridades e distinções que podem iluminar as ideias que dão sustentação a este trabalho.

Registro ainda que também não é por acaso que se busca aqui fazer essa intersecção entre as citadas festas populares tendo a questão do gênero e da sexualidade como fio condutor. Nesse ponto, as duas manifestações culturais compartilham percepções que se encontram presentes na maioria das expressões consideradas típicas da cultura popular, que serão verificadas em diversos grupos e rituais, sendo em verdade reflexos de ideias e comportamentos cuja predominância tem se mostrado naturalizada a partir da ação de diferentes dispositivos de poder que historicamente habitam nossa sociedade. Manifestações populares festivas como o carnaval, o São João e outras, como boi-bumbá e o maracatu, “[...] são essencialmente generificadas a partir de um prisma heteronormativo” (BARROSO, 2019, p. 13). E com isso queremos nos referir a um modelo social que se encontra baseado em modos de vida pautados no binarismo de gênero homem/mulher, macho/fêmea e todos os referenciais ligados a essas representações, que culminam na ideia de heterossexualidade, cujo modelo representativo leva em conta imagens, comportamentos e corporalidades historicamente relacionados ao masculino e ao feminino – que não por acaso são necessariamente vistos como opostos complementares, excluindo qualquer possibilidade fora desse espectro.

O que é interessante pensar é que essa representação de gênero e sexualidade que parece se desenhar como um discurso naturalizado nas representações oficializadas sobre os folguedos populares parece estar fortemente atrelada ao modo como determinados grupos sociais pensam a si e o mundo que os circunda, para o qual desejam expandir seus modos de vida como os únicos possíveis. E também como essas representações, historicamente, frequentemente se encontram ligadas a uma série de outras que se relacionam diretamente com ideais de classe, raça e determinadas concepções de ordenamento social. Como discuti no capítulo anterior, as festividades juninas são originárias dos ritos pagãos de solstício na Europa, tendo sido apropriadas pela Igreja com o explícito intuito de controlar essas expressões, que usavam e abusavam do fogo e suas simbologias pecaminosas, conforme a visão cristã. No Brasil, a instituição religiosa também tentou de todas as maneiras controlar as manifestações do período junino, que logo caíram nas graças tanto da população indígena quanto do povo preto escravizado, que, em certa medida, observavam nos ritos populares dessa época do ano uma

linguagem mais próxima de suas culturas, já que as referidas expressões tendiam a se afastar da liturgia austera do catolicismo colonial. Nesse sentido, tanto no continente europeu quanto no Brasil, por mais que os esforços da igreja branca tenham sido imensos no sentido de ressignificar as crenças e práticas populares, ela nunca conseguiu de fato evitar que tais ritualísticas encontrassem nos recantos mais excluídos da sociedade uma diversidade de expressões.

Em um outro nível, nota-se que algo bastante semelhante ocorre ao carnaval. Embora as referências e expressões estéticas europeizadas da folia momesca tenham chegado com força ao Brasil entre as classes mais abastadas, que tentaram incessantemente expandi-las com o intuito de suprimir qualquer resquício das práticas populares do *entrudo*, expressão carnavalesca de caráter intrinsecamente popular, com grande capilaridade entre as populações empobrecidas e subjugadas pelo processo colonizador, a subjetividade da festa parece ter se mantido na folia de rua carnavalesca, ao lado dos códigos pretensamente ordenadores. Se nas festas juninas o dispositivo normatizador parece ter sido a religião cristã institucionalizada, no carnaval, esse papel parece ter sido protagonizado em diversos momentos pelo próprio Estado – também influenciado pela religião, é claro –, que buscou enquadrar a efervescência da festa em códigos normatizados, sob o discurso de torná-la compatível com os padrões das manifestações do “velho mundo”. Em ambos os casos, diria que algo próximo ao que Norbert Elias classificou como *processo civilizador*⁵⁶ foi posto em curso em relação a essas expressões populares, que, todavia, teve como resultado não uma total supressão dos sentidos externos aos dispositivos de controle – seja a Igreja, o Estado Burguês, ou os dois em conjunto –, mas uma mistura de códigos e símbolos ambíguos, que parecem exercer um movimento pendular entre discursos fundados em uma tradição normativa e uma imponderável multiplicidade de significados atribuídos à festa pelos muitos grupos sociais que, à revelia das oficialidades, a constituem em um nível experiencial.

Essa parece ser uma espécie de sina vivenciada pelas expressões da chamada cultura popular brasileira, uma vez que elementos parecidos, considerando as devidas proporções,

⁵⁶ Processo civilizador, na perspectiva de Norbert Elias (1994), consiste em um processo histórico contínuo de mudanças estruturais tanto no nível social quanto do indivíduo, direcionadas à consolidação de controles no nível emocional, mas também das experiências e condutas observadas na vida social. Ser ou tornar-se civilizado, nesse sentido, tem a ver com um tipo de socialização baseada no autocontrole enquanto dispositivo pretensamente modelador de comportamentos, atitudes e ideais, criando assim uma espécie de padrão ideal de experiência social. Tal fenômeno, conforme Elias, esteve presente em várias sociedades, mas atingiu um alto grau de especialização no Ocidente, sendo observado principalmente naquilo que chamou de sociedade de corte europeia, cujos valores teriam sido posteriormente expandidos.

podem ser observados também em outras manifestações, além das festas juninas e do carnaval. Antes de se tornar a principal expressão popular do estado do Maranhão, a típica brincadeira do *bumba-meu-boi*, por exemplo, era vista pelos grupos sociais abastados pejorativamente como um folguedo inferior, sobretudo em razão do fato de ser protagonizada por pessoas pretas e pobres. “Mais ainda, era tido pelas elites locais como uma brincadeira exclusiva de bêbados, prostitutas, desocupados e baderneiros incivilizados.” (LIMA; ALBERNAZ, 2013, p. 492). As autoras apontam que essa visão perdurou por muito tempo, atravessando quase todo o século XX, até que uma concepção positiva da referida manifestação popular ganhasse ares de oficialidade na década de 1970. Aqui, como em relação às festas juninas e ao carnaval, vemos em comum a percepção do folguedo como uma expressão de *incivilidade*, desordeira e pagã, que necessitaria de um controle que viria se dar por meio da ressignificação discursiva e representacional de suas práticas a partir de uma ação externa a elas. Mas como esse controle nunca é pleno, novos contornos se expressam na produção dessas expressões, frutos da própria fluidez que também é parte de tais festas.

Há uma face das festas juninas menos próxima à folia carnavalesca, que ganha contornos sobretudo no campo discursivo: a do caráter comunitário e até familiar da expressão junina. Nessa dimensão, elas possuem um espírito de “[...] solidariedade, congraçamento e ludicidade” (CASTRO, 2012, p. 56), que se liga fortemente ao aspecto religioso e às simbologias de partilha integradas ao arranjo festivo em função do período do ano em que ocorre. O período junino, no imaginário popular, é aquele em que as famílias e as vizinhanças do interior se reúnem ao redor das fogueiras dos santos do mês para se confraternizarem e disfrutarem de banquetes feitos à base dos frutos dados pela terra. As festas juninas seriam, nessa lógica, basicamente a comemoração em agradecimento pela fatura das colheitas. Na narrativa cristã, um momento ritual de celebração da graça divina, simbolizada nas icônicas figuras de São João, São Pedro e Santo Antonio, ao qual é integrado toda uma gama de simbologias místicas e folclóricas. Um exemplo dessa miscelânea de significados é a tradição sertaneja do *compadrio de fogueira*⁵⁷, na qual os indivíduos fortalecem seus laços de amizade no calor das fogueiras juninas. No ritual, as pessoas pulam brasas da fogueira três vezes de mãos dadas recitando o seguinte texto: “São João disse, São Pedro concordou, vamos ser comadres/comadres que São João mandou”. Isso

⁵⁷ Para mais informações sobre essa tradição, acessar os seguintes links:

<https://diariodonordeste.verdesmares.com.br/regiao/compadrio-firmado-na-fogueira-junina-1.112008>

<https://g1.globo.com/pi/piaui/sao-joao/2014/noticia/2014/06/batismo-de-fogueira-cria-lacos-de-amor-entre-pessoas-sem-parentesco.html>

muitas vezes é o suficiente para selar uma relação eterna entre indivíduos, famílias e grupos, que levam o compromisso bastante a sério.

Essa atmosfera, que parece já trazer em si uma fusão de símbolos rituais do catolicismo e de práticas seculares, já denuncia em si os resquícios dos processos de resignificação da festa pagã e, já de pronto, demonstra diferenças em relação ao carnaval, que por ser uma festa eminentemente da rua, tem sua tentativa de controle realizada também nesse campo. Percebemos aqui distinções nos dispositivos discursivos que buscam ordenar as festas, sendo a primeira deslocada para um campo simbólico dominado por representações sacralizadas a partir de uma sociabilidade de base familiar/patriarcal/cristã, enquanto a segunda é propositalmente percebida como um momento de permissividade em relação a essa mesma configuração, já que antecede um longo período de liturgias religiosas, entretanto, mediada por referenciais estéticos e existenciais também determinados por esse campo de significados. Seja qual for o mecanismo, Mary Del Priore (1994) aponta que essa atitude controladora por parte do Estado e/ou da religião é uma constante na experiência festiva brasileira desde os tempos da colônia, já que a festa não se expressava de modo desligado do discurso institucional, que se valia do uso do espaço público para reafirmar o poder da metrópole. Mas, conscientes de que as festividades sempre assumiam irremediavelmente um caráter de escape no contexto violento e explorador da vida colonial, “As instituições de poder não estavam, todavia, cegas para essa outra função da festa. Ao mesmo tempo em que deixam que esta se realize, a escutam e usam para normatizar as populações” (DEL PRIORE, 1994, p.90). Uma atitude que, como pudemos ver, estendeu-se para muito além do período colonial no Brasil.

Mas no caso das festas juninas, ainda que a Igreja tenha conseguido atrelar seus símbolos de forma muito arraigada em seus referenciais festivos, nota-se que, diferente do carnaval, ela possui uma dimensão dupla: ao mesmo tempo que é a festa religiosa, comunitária e familiar, é também o espaço simbólico do fogo e das simbologias que Igreja durante tanto tempo tentou apagar. Ela é o lugar das simpatias para conseguir relacionamentos amorosos, das bebidas quentes, das danças animadas e repletas de sensualidade, das brincadeiras com fogos de artifício e seus derivados, em resumo, o espaço simbólico da alegria desmedida, que inevitavelmente lhe retira do ambiente sacro e lhe lança na rua, lugar onde se encontra com o carnaval e com todas as outras manifestações populares que se tentou normatizar. Mas como também vimos anteriormente ao refletirmos sobre o carnaval, a festa e suas manifestações muitas vezes se desenham como momentos privilegiados para a expressão menos restritiva de sujeitos que, em situações distintas delas, encontram-se sob o constante julgo da mesma

moralidade que busca normatizá-las, como é o caso dos indivíduos LGBTQI+ e demais pessoas não identificadas com o modelo heterossexualidade ou com os padrões de gênero normativos.

Em alguma medida, parece-nos possível afirmar que os processos expressos por festas populares brasileiras como o São João e o carnaval indicam uma complexidade característica, que não nos permite olhar para tais manifestações a partir de uma ótica unilateral, uma vez que parecem expressar características intrínsecas à formação do Brasil enquanto sociedade, uma nação configurada a partir de discursos ambíguos e até contraditórios sobre o seu povo. Assim sendo, ao olharmos para as festas em questão, nos deparamos com múltiplas dimensões que formam um verdadeiro calidoscópio que engloba tanto discursos e representações normatizadoras quanto a emergência de experiências e subjetividades que escapam a essas narrativas e modelos padronizados, sendo essa imagem um tanto borrada e confusa a própria matéria que dá sustentação às suas expressões. Esse paradoxo vai se apresentar em muitos aspectos, mas ganha contornos muito significativos quando se mostra nas representações de gênero e sexualidade ritualizadas no universo festivo.

3.2.1 Configurando gênero e sexualidade no espaço festivo

Uma coisa que parece ter ficado evidente ao analisar o carnaval na primeira parte deste capítulo é que, se por um lado a festa se desenha como oficialidade institucional, por outro, ela também se estabelece como um universo bastante amplo, dentro qual uma infinidade de experiências que escapam desse discurso também habita. E isso parece ficar bastante explícito nos padrões de gênero e sexualidade. Como toda expressão que se institui no seio de uma sociedade, as manifestações festivas da cultura popular, ao menos no nível das representações institucionalizadas, tendem a refletir os comportamentos, ideias e valores cultuados no dia a dia da vida social, o que em muitos aspectos, em partes, desconstrói a concepção da festa como um ritual de inversão.

Ao contrário do que podemos pensar em um primeiro momento, tendo a acreditar que o contexto festivo, em verdade, caminha no sentido de a amplificar tensões que ou são repetidamente negadas no cotidiano – embora permaneçam lá –, ou são neutralizadas por meio de uma atitude hesitante ou excludente em face delas. É assim, por exemplo, que nos deparamos com ações que se mostram resistentes por parte de determinados setores da sociedade em

relação a indivíduos cujos modos de vida não se adequam ao que usualmente é interpretado como o padrão de conduta e existência normalizado e naturalizado como único possível. No carnaval, embora frequentemente ouçamos o discurso de que se trata de um momento de puro êxtase e desprendimento de regras sociais, percebemos que os locais são bastante demarcados, sendo as principais representações icônicas consagradas desse período figuras que ritualizam as ideias de gênero e sexualidade que podemos considerar normativas: o par pierrô e colombina, o casal de mestre-sala e porta-bandeira e a própria antítese binária entre a passista (mulher) e o passista (homem), ambos devendo performar técnicas corporais bastante generificadas conforme os parâmetros do sistema da heterossexualidade ritualizada na sociedade brasileira. A ocupação do espaço festivo carnavalesco pela população LGBTQI+, como vimos, tem sido um processo árduo e repleto de situações de repressão que exigem uma postura de resistência, muito embora, como também pudemos ver, tais pessoas tenham sido fundamentais para a valorizada espetacularização hoje observada da festa.

Essas tensões envolvendo representações oficializadas de gênero e sexualidade e outras experiências distintas desse padrão, como podemos supor, não é uma exclusividade dos festejos de Momo, podendo ser observada em outras manifestações da cultura popular, como o São João. Como já explanado neste trabalho, o universo das festas juninas, especialmente na região Nordeste e no Ceará, relaciona múltiplos símbolos atrelados a uma pretensa regionalidade construída ao longo de muito tempo. Toda a iconografia clássica sobre os tipos sociais nordestinos, bastante trabalhados pela literatura, pela música e pela teledramaturgia, adentra o universo de representações sobre o São João enquanto festa popular com grande capilaridade no Nordeste do país. Frequentemente, nos vemos diante de uma regionalidade bastante masculinista, protagonizada por coronéis, cangaceiros, vaqueiros e agricultores, que além de estabelecer lugares bastante delimitados para os papéis de gênero, tende a suprimir a diferença. Nesse sentido, toda a lógica de um mundo pensado a partir da experiência social de expressões de gênero e sexualidade binárias e biologizantes se faz ritualizada e afirmada. De um modo bastante geral, é possível dizermos que o discurso que tangencia as representações sobre os gêneros e sexualidades no campo das festas juninas nordestinas se desenvolve a partir de tais premissas, envolvendo a um só tempo o estabelecimento de arquétipos supostamente regionais e a reafirmação de modelos imagético-discursivos mais conservadores no tocante às performances generificadas.

Mas para falarmos de modo satisfatório sobre a generificação no contexto das festas juninas, especialmente no estado do Ceará, faz-se fundamental abordarmos aquela que talvez

seja hoje a sua maior expressão: a quadrilha junina. Se no carnaval as escolas de samba figuram como as instituições mais representativas da festa popular no Brasil da atualidade, as quadrilhas juninas certamente são as grandes protagonistas do período junino, a ponto de se expressarem, na concepção de alguns, não apenas como uma manifestação dentro de um conjunto festivo mais amplo, mas praticamente como sinônimos da festa, em uma relação simbiótica na qual o festejo e o folguedo praticamente não se separam. Assim como as representações da folia carnavalesca, a quadrilha também é uma manifestação de origem europeia, trazida ao Brasil pela corte portuguesa e que, conforme a narrativa consagrada no campo da cultura popular, teria sido apropriada pelo povo e, ao longo tempo, se transformado em um brinquedo típico da cultura brasileira. Progressivamente, a dança sido incorporada ao conjunto de práticas culturais das festas juninas, se tornando um importante rito festivo desse período do ano no Brasil. Câmara Cascudo, em seu trabalho de catalogação das expressões folclóricas do país, assim define a dança:

Quadrilha. Dança palaciana do século XIX, protocolar, que abria os bailes da corte em qualquer país europeu ou americano, preferida por toda a sociedade. Foi popularizada sem que perdesse o prestígio aristocrático e transformada pelo povo, que lhe deu novas figuras e comandos inesperados, constituindo o verdadeiro baile em sua longa execução de cinco pares, gritadas pelo “marcante”, bisadas, aplaudidas, desde o palácio imperial até os sertões. (CASCUDO, 2001, p.547).

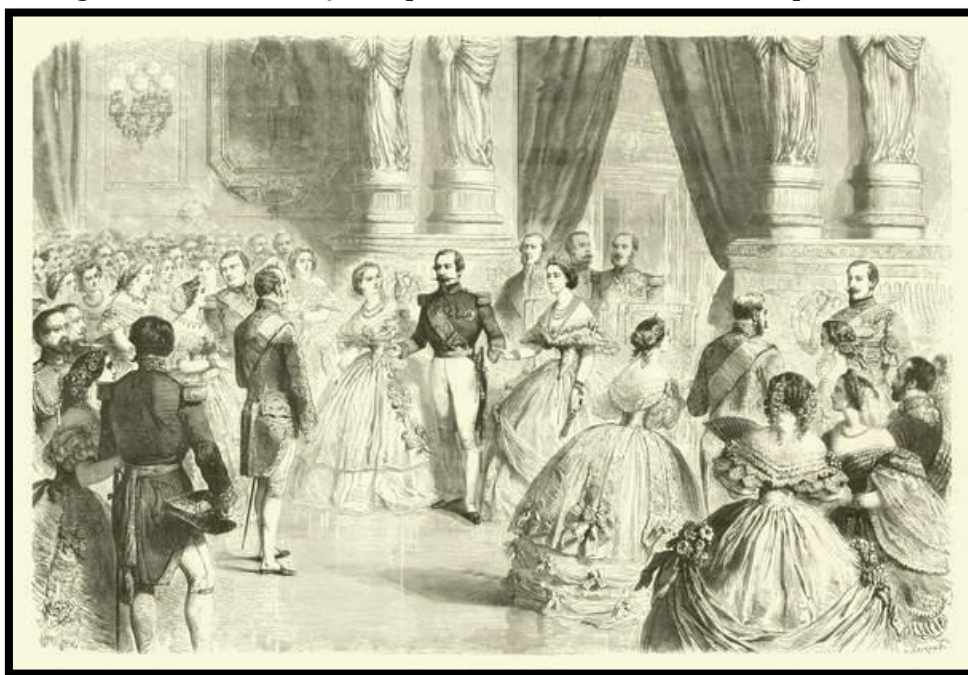
Embora Cascudo afirme que a dança mantém a execução do baile conforme seus formatos originais, o fato é que as transformações das quais o autor também fala foram bem maiores do que parecem à primeira vista, tendo restado apenas algumas referências diretas de seu formato aristocrático e se convertido em uma espécie de paródia caricatural da “nobre dança da corte” – quase uma sátira. Mas dentre as principais sobrevivências que podemos perceber de sua origem palaciana, o estabelecimento de pares generificados, formados por homens e mulheres – ou damas e cavalheiros, para utilizar os termos mobilizados no universo em questão –, constitui uma das mais representativas.

Essa organização binária do baile, que repercute em diferentes performances corporais entre homens e mulheres é, conforme Andrea Moraes Alves (2004), uma característica das danças de salão, que trabalham a partir de um repertório de significados que ritualiza as relações sociais entre os gêneros na sociedade mais ampla, atuando como refratária de concepções que se expressam para muito além do restrito espaço onde se dança. Diante disso, podemos até inferir que essa binaridade tão inerente à quadrilha seria um resquício de sua origem dos salões aristocráticos. Mas, mais que isso, podemos dizer que a própria dança, enquanto expressão humana, é em si um significativo mecanismo de simbolização identitária, capaz de comunicar

muito a respeito das representações sociais que alimentam o imaginário de uma sociedade, incluindo nesse universo as próprias ideias de gênero e/ou sexualidade por ela cultuadas. Nessa perspectiva, como alerta Rafael Noleto (2017), tratar da quadrilha, como de qualquer outra expressão dançada, é lidar necessariamente com experiências corporais generificadas e, acrescentaria, sexualmente orientadas do ponto de vista comportamental. Desse modo, faz-se importante pensar que

Por um lado, se a experiência com a dança for contemplativa, o espectador terá a oportunidade de observar a dinâmica coreográfica que codifica os gêneros a partir de movimentos corporais que os caracterizam no contexto estético de um determinado tipo de dança. Por outro lado, se a experiência com a dança for *performática*, o agente que dança, muito provavelmente, sentirá em seus próprios movimentos o peso do gênero inscrito em seu corpo, materializado coreograficamente. (NOLETO, 2017, p. 4).

Imagem 8 – Gravura Dançando quadrilha em um baile da corte imperial francesa



Fonte: Site meisterdrucke.pt

Conforme Foucault (2014), as relações de poder nas diversas sociedades são caracterizadas por uma multiplicidade de formas que, juntas, atravessam e ajudam a moldar o corpo social. Tais relações, na perspectiva do autor, “[...] não podem se dissociar, se estabelecer nem funcionar sem uma produção, uma acumulação, uma circulação e um funcionamento do discurso.” (FOUCAULT, 2014, p. 278-279). Entende-se aqui que não há possibilidade de um dispositivo de poder fazer-se válido sem colocar em prática uma espécie de economia

discursiva, cujo objetivo central é a produção de um *efeito de verdade* capaz de legitimar os sentidos mobilizados dentro do universo onde tal dispositivo se pretende eficaz. Se pensarmos as representações de gênero e sexualidade valorizadas na sociedade brasileira como expressões de um dispositivo de poder que atua sobre as experiências corpóreas e subjetivas dos sujeitos, rapidamente nos damos conta de que elas são sustentadas a partir de discursos que se reiteram na própria vivência dos indivíduos, ganhando corpo nas próprias atitudes cotidianas dos sujeitos, em um padrão que Judith Butler (2019) classifica como *performatividade de gênero*. Aqui, podemos dizer, todo um repertório generificado de comportamentos ritualizado pela sociedade ganha sentido e expressão a partir de um processo de *citacionalidade*, ou seja, da possibilidade de tais representações serem deslocadas do espaço simbólico em que são produzidas por meio de atos reiterativos, que parodiam os símbolos representacionais e produzem significados.

Na perspectiva de Butler, o gênero enquanto ato performativo – e aqui podemos inserir todos os elementos que o representam, incluindo as expressões de sexualidade a ele atribuídas – é parte de uma repetição que, longe de ser a reprodução estrita e mecânica de uma matriz fixa, consiste em um processo de referenciação que se produz no ato de *fazer-se*, enquanto toma por base modelos que, em si mesmos, não constituem representações fidedignas do que supostamente se entende como o *padrão referencial e original do gênero*, muito embora se estabeleçam tendo por base o reforço de um determinado *discurso de verdade* sobre o gênero, para lembrarmos aqui Foucault. Dito isso, parece-me fundamental interpretar as representações performativas de gênero e sexualidade expressas pelas diferentes formas de dança como símbolos que representam as concepções dos grupos sociais de onde partem tais expressões a respeito de tais dimensões do mundo social. E no caso de manifestações culturais dançadas como a quadrilha junina, pode-se dizer que nos vemos diante de um universo privilegiado para a citacionalidade do gênero e de determinados padrões de sexualidade enquanto dispositivos de poder.

Mas a manifestação quadrilha junina, além da generificação observada na organização binária dançada, possui uma dimensão teatral que merece toda nossa atenção: o *casamento*, também conhecido como *casamento matuto*. Em alguns estados, dentre os quais se inclui o Ceará, a dança da quadrilha se relaciona intimamente à celebração de um enlace matrimonial entre um homem e uma mulher, sendo o baile junino uma espécie de comemoração desse rito. Na narrativa mais clássica dessa encenação, temos uma história que se passa em um povoado do interior do Nordeste, na qual uma jovem moça engravida de um jovem rapaz e este, em razão

da “desonra” causada à mulher e sua família, é obrigado a casar por meio de coação. Com maiores ou menores variações, essa é a narrativa considerada típica do casamento matuto, sempre celebrado antes da dança de forma bastante jocosa, após inúmeras tentativas de fuga do noivo, que é capturado por autoridades policiais e levado ao altar onde o esperam a noiva, seus pais e o padre para dar seguimento a cerimônia.

A bem da verdade, esse roteiro é hoje pouco executado à risca pelas quadrilhas cearenses, sobretudo no contexto das competições, tendo ficado restrito às manifestações juninas comunitárias improvisadas e de caráter não competitivo tanto nos centros urbanos quanto nas comunidades rurais. No âmbito dos concursos juninos, o casamento se tornou um elemento importante na narrativa temática desenvolvida pelos grupos juninos em suas apresentações, tendo se convertido em uma pequena peça teatral de dez minutos, geralmente de caráter dramático, na qual um casal apaixonado enfrenta alguns percalços até culminar na consumação do casamento religioso/católico e, às vezes, civil. Da narrativa base, restaram apenas o contexto da história – geralmente uma cidade interiorana – e os personagens que, com variações entre os grupos, são o casal de noivos, os pais dos respectivos nubentes e algumas figuras secundárias que servem para dar amarração ao roteiro proposto. Outro elemento fundamental é o fato de que, de modo recorrente, há uma diferença de classe social entre noiva e noivo, sendo seus pais representados como coronéis e agricultores, fazendeiros e vaqueiros, dentre outros personagens do imaginário cultural nordestino.

Noiva e noivo são personagens simbolicamente fundamentais para compreender os dispositivos de gênero e sexualidade que a narrativa oficializada sobre a quadrilha enquanto expressão da festa junina coloca em cena. Tais figuras compõem o centro da dança junina, sendo eles os personagens principais da quadrilha cearense. No caso específico do noivo há, em geral, o reforço de traços de uma masculinidade brejeira, valente, viril, quase fetichizada. Esse personagem costuma abusar frequentemente de estereótipos que, conforme o imaginário social brasileiro, representariam o nordestino, figura que segundo Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2013) cruzaria em sua essência, a um só tempo, uma identidade regional e uma de gênero. Nessa representação, conforme o autor, “O nordestino é macho. Não há lugar nesta figura para qualquer atributo feminino.” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2013, p. 18). Sendo assim, o noivo representaria aquilo que supostamente todos os outros personagens do gênero masculino deveriam ser em cena, uma vez que estariam inscritos em um discurso tradicionalista sobre o Nordeste.

A noiva, por outro lado, quase sempre aparece como uma mocinha de romance hollywoodiano, porém, com sotaque nordestino. Algumas vezes possui personalidade forte, mas em geral é representada como uma moça frágil e delicada, de voz doce e com ação restrita diante das circunstâncias que lhes são impostas. Como em um conto de fadas sertanejo, sua realização se dá ao encontrar o amor de sua vida e se casar com ele no fim da história. Ela é o oposto complementar do noivo, encenando com ele uma espécie de idealização da heterossexualidade enquanto dispositivo de poder com efeito de verdade, bem como a performatividade de gênero a ela relacionada. A um só tempo, parecem ritualizar uma identidade sexual e de gênero atravessada por referenciais de regionalidade que produz um saber/poder narrativo sobre o Ceará enquanto parte da Nordeste e sobre suas festividades típicas. Uma produção de sentidos sobre a região, que pode ser percebida como uma invenção imagético-discursiva e se encontra bastante presente em muitos dos símbolos articulados pelas quadrilhas juninas.

Imagem 9 – Encenação de casamento matuto



Fonte: Perfil da quadrilha Estrela do Luar no Facebook

A marca de um arranjo de gênero com cunho patriarcal, que tenta organizar o mundo de modo binário, mostra-se no modo como o próprio discurso sobre a dança junina é mobilizado, se fazendo muito presente em figuras como a do noivo e da noiva. Mas é preciso que se diga que ambos servem como principal referência para os demais personagens que compõem a quadrilha, ou seja: as *damas* e os *cavalheiros*. Quanto a estes últimos, Rafael Noleto (2017) assim os define:

Os cavalheiros são o conjunto de integrantes “masculinos” de uma quadrilha, representam todos os atributos de “masculinidade” que são encenados coreograficamente. Se é possível convencer-se de que as festas juninas, como momentos rituais, expressam, reforçam e exageram certos ideais de ruralidade e conjugalidade, é também possível notar que, dentro dessa configuração, os cavalheiros performatizam a força de trabalho do homem do campo, o desejo sexual “masculino” implícito no cortejo às damas e os elementos distintivos de uma masculinidade adequada para produzir a oposição binária estrutural, cavalheiros/damas, na qual se baseia todo o enredo coreográfico das quadrilhas. (NOLETO, 2017, p. 13).

Com relação às damas, o autor as caracteriza como o conjunto de *brincantes femininas* dentro da totalidade coreográfica que compõe a quadrilha. Um dos elementos importantes que destaca em relação a tais personagens é a valorização estética atribuída a elas na composição coreográfica da dança junina hoje, considerando o fato de que representam as figuras de maior destaque no contexto performático da dança:

É como se todo o discurso coreográfico fosse elaborado em função das damas, feito para exibi-las em termos de qualificadores que os quadrilheiros avaliam como “graciosidade”, “beleza”, “delicadeza” ou algum outro atributo que esteja incrustado em concepções de “feminilidade” veiculadas no senso comum. (NOLETO, 2017, p. 16).

E por falar das damas enquanto elementos estéticos de exibição coreográfica, faz-se fundamental citar uma personagem de grande relevância nas quadrilhas juninas: a *rainha*. É preciso que se diga que, embora os noivos sejam considerados os elementos centrais da narrativa ritual da quadrilha junina, sendo o enredo que os envolve o responsável por dar sustentação à própria expressão cultural em questão, na prática, a personagem mais cultuada e celebrada no contexto festivo junino cearense hoje é a rainha, sendo possível afirmarmos que talvez ela seja a principal figura dessa manifestação nos dias atuais.

Muitas são as versões para a existência dessa personagem na festa junina. Alguns falam que ela faz referência à própria imagem da realeza presente na origem da quadrilha, já que ela surgiu no contexto dos palácios e, inclusive no Brasil, era apreciada pela corte; outros a relacionam à típica figura da *rainha do milho*, uma espécie de vencedora de um concurso de beleza realizado em um contexto rural, em pleno período da colheita do milho; uma terceira explicação, talvez a mais disseminada, é a de que a rainha representaria um tipo de *miss*, que simbolizaria a própria personificação da beleza feminina no contexto da festa, daí ela ser recorrentemente anunciada como “a representante maior da beleza feminina”. No geral, podemos dizer que não existe um consenso sobre a inserção histórica dessa personagem na festa, mais especificamente na quadrilha junina, o que inclusive costuma abrir precedentes para que pessoas com ideias mais preciosistas a respeito da manifestação questionem a pertinência

do grande destaque da personagem atualmente, a ponto de ofuscar o que entendem como os *donos da festa*: ou seja, os noivos.

O que me parece interessante abstrair da performance da rainha é uma relativa independência que esta possui no conjunto da quadrilha. O primeiro aspecto a ser destacado nesse sentido é que, no contexto junino cearense, o seu par – ou seja, o cavalheiro que lhe conduz na dança – não é um rei, como poderíamos supor, mas simplesmente o *par da rainha*. Isso, inclusive, costuma ser pauta de algumas discussões dentro desse contexto, nas quais muitos fazem questão de afirmar tal concepção como uma “peculiaridade da quadrilha junina cearense”, que deve ser respeitada. De minha parte, considerando minhas impressões e observações sobre o campo, percebo que essa espécie de neutralização do cavalheiro que dança com a rainha possui duas funções: 1) afirmar a dominância da personagem, que deve se destacar e brilhar solitariamente, sendo seu par apenas um acompanhante, que, diferente dos demais cavalheiros, não necessariamente precisa transmitir uma ligação de conjugalidade com “sua dama”, ou ao menos uma intenção para tal; 2) Reafirmar papéis de gênero, sendo a própria descrição na postura do par da rainha – que não deve “dançar mais que ela” – um modo de demarcar sua masculinidade em relação à exacerbação da feminilidade da dama com que interage diretamente na dança.

Sobre a expressão de gênero performada pela rainha, faz-se fundamental compará-la com a da noiva. Enquanto esta deve demonstrar atributos mais contidos em sua performance, como certa delicadeza e leveza de movimentos e expressões cênicas, a rainha é uma figura visivelmente mais expressiva, marcada por um padrão coreográfico firme, com movimentos vívidos e cuja principal marca é a capacidade de rodopiar ininterruptamente na arena de apresentações, em uma evolução que desafia a participante que ocupa esse cargo. Além disso, tem se tornado cada vez mais comum, na performance dessas personagens, elementos cênicos de elevação, como escadas, elevadores mecânicos ou coreografias que as lancem para o alto fazendo-as dar piruetas e saltos que levam a plateia ao delírio. Em virtude da ousadia que levam para a festa ou mesmo de seus atributos coreográficos, já que as rainhas precisam ser exímias dançarinas, muitas delas se tornam verdadeiras celebridades no contexto junino, com fãs e admiradores que lhes rendem homenagens e fazem de tudo para chegar perto delas, para elogiá-las e serem fotografados ao lado de suas *divas*, como as chamam. Esse, é bem verdade, é um padrão seguido também com outros personagens da quadrilha, sobretudo se o grupo tiver uma projeção dentro do universo junino, mas é inegável que as rainhas são as que provocam mais frenesi quando despontam na festa.

Imagem 10 – Performance de Adriana Dias, ex-rainha da quadrilha Junina Babaçu (2017)



Fonte: Perfil da quadrilha Junina Babaçu no Facebook

A despeito de toda essa aparente independência performática da rainha, é importante destacar que, embora inventiva, sua expressão está longe de romper com determinados atributos do gênero enquanto dispositivo de poder. Sua representação também se assenta no binarismo característico da heterossexualidade enquanto modelo dominante e nas suas expressões consagradas de gênero. Assim como a noiva, uma das características discursivas mais valorizadas ao redor da personagem em questão é o atributo da beleza. Só que enquanto a primeira assume um padrão de feminilidade mais recatado, a segunda tem explorada uma certa sensualidade que, não raramente, constrói-se enquanto narrativa de modo atrelado a um outro conceito de feminilidade, mas cuja finalidade também é atuar como oposto complementar ao que se entende como masculino. A rainha é exuberante e glamourosa, mas sua ousadia se desenvolve sem que a coloque fora do discurso predeterminado para o feminino enquanto elemento estético, que atua como o contrário da discrição discursivamente atribuída à postura corporal dos cavalheiros.

Mas temos ainda um último personagem a ser considerado nessa gramática de sentidos da quadrilha junina, cujas características também nos levam a refletir sobre aspectos relevantes no contexto da festa: o *marcador*. Essa figura é interessante, pois sobressaem-se nela

características mais atreladas a sua função no baile junino do que necessariamente seus atributos de gênero. O marcador talvez seja o personagem que mais pode ser relacionado a uma espécie de sobrevivência da configuração original da quadrilha dançada nos bailes aristocráticos do século XIX. Naquele contexto, a figura do marcador era uma espécie de mestre de cerimônias, responsável, dentre outras coisas, por conduzir os passos executados pelos casais no salão a partir de comandos marcados. Sob a marcação dirigida por ele, os pares se movimentavam, executando a dança conforme padrões predeterminados. É interessante observar que, na quadrilha junina cearense, o marcador tem exatamente essa função, posto que a execução dos passos e movimentos da quadrilha na arena de apresentações está intimamente ligada à sua marcação, colocada em prática por meio de comandos que se convertem em gestos e gritos. E aqui se faz importante ressaltar que essas características se relacionam a esse personagem no contexto do estado do Ceará, onde sua função dominante se concentra na indicação das marcações e execuções de passos, diferenciando-o do que se entende por marcador em outros estados como Pernambuco, por exemplo, onde essa figura tem um papel que mais se assemelha ao de um *animador* ou de *narrador* de uma história, recurso que quase não é utilizado pelas quadrilhas cearenses.

Imagem 11 – Comandos do marcador



Fonte: Perfil da quadrilha Estrela do Luar no Facebook

O marcador, frequentemente lembrado como uma figura masculina, também pode ser uma marcadora. Embora a recorrência disso seja baixa, se fizermos uma comparação entre marcadoras e marcadores, é possível afirmar que existem algumas mulheres que obtiveram certo destaque ocupando esse cargo, nos permitindo falar que, em termos mais gerais, não há uma expectativa prévia para que a personagem em questão seja necessariamente incorporada por um sujeito identificado com o gênero feminino ou masculino, como no caso das personas analisadas anteriormente. Entretanto, como já dei a entender mais acima, a preferência ainda tem sido por homens, o que também nos leva a algumas reflexões. Ainda que os aspectos de gênero, em um primeiro momento, não contem tanto na performance da personagem em questão, parece haver uma relação implícita de alguns atributos exigidos dessa figura com representações, estas sim, de gênero.

Para marcar uma quadrilha, acredita-se que a pessoa deva ter como uma de suas características básicas a *liderança*, já que, além da performance a ela atribuída na dança, geralmente cabe a tal indivíduo a responsabilidade por coordenar os ensaios técnicos de preparação da quadrilha, corrigindo possíveis falhas e aprimorando a coreografia montada pelo coreógrafo – que às vezes, inclusive, pode ser ele mesmo. Diante desse cenário, podemos supor que, de algum modo, a maior recorrência de homens do que de mulheres nesse cargo se liga ao lugar que o discurso tradicionalista sobre a manifestação aqui enfocada atribui ao feminino, que ora o localizaria em uma representação de leveza e pureza, ora passeia por noções de beleza e sensualidade, ambas assentadas em uma essencialização de gênero que costuma atribuir qualidades como a liderança – frequentemente relacionada a uma personalidade dominante e imperativa – a um universo mais ligado à masculinidade.

A exemplo do que vimos anteriormente em relação ao carnaval, podemos perceber aqui que o contexto das festas juninas, em especial o campo das quadrilhas juninas, também se estabelece mantendo uma grande intimidade com padrões de representação sobre gênero e sexualidade, e que tais padrões partem da afirmação de determinados modelos de masculinidade e feminilidade que encontram ressonância no pensamento naturalizado pela sociedade mais ampla. Assim, enquanto ritual, a quadrilha e a própria festa junina parecem jogar com símbolos discursivos e imagéticos que têm por efeito a afirmação de determinadas performatividades de gênero e sexualidade como as únicas legítimas e naturalizadas, ao menos no nível da narrativa oficializada sobre a expressão cultural. Mas nos cabe perguntar se essa narrativa é a única existente nesse universo e também até que ponto essas representações permanecem intactas tais

quais a oficialidade preconiza quando ampliamos nossa visão sobre a festa e sobre os campos por ela abarcado.

3.2.2 Reconfigurações de gênero e sexualidade no universo junino

Algo que me chama atenção no olhar que recorrentemente se apresenta em trabalhos sobre o universo da cultura popular é o fato de que as manifestações a ela atribuídas geralmente são pensadas somente a partir de um viés delineado pelo que chamo de *oficialidade*, quer dizer, a partir das representações imagético-discursivas cristalizadas pela perspectiva do Estado que, de tanto ser repetida, parece se naturalizar como uma espécie de interpretação *original*. Mesmo as pesquisas interessadas em desvendar os meandros que permeiam a expressão popular muitas vezes se apoiam nas representações da oficialidade como uma espécie de elemento mediador, quando não como um ponto de partida. Não diria que agem de modo errado, mas creio que não localizar tais modelos dentro de um conjunto mais amplo, no qual interagem com outros referências que se colocam fora da oficialidade – mas não deixam de disputar forças com ela – termina por limitar as possibilidades de entendimento sobre a fluidez dos fenômenos analisados. Esse pensamento é algo que me ocorre sobretudo ao observar a complexa teia envolvendo expressões de gênero no campo ritualístico da festa junina – com olhar privilegiado para a quadrilha –, e ao confrontar tais representações oficializadas com o protagonismo observado hoje de pessoas não identificadas com o modelo padrão de gênero e/ou sexualidade no contexto em questão.

Se há algo que o São João das quadrilhas juninas tem em comum com o carnaval das escolas de samba, esse algo certamente é uma certa complexidade envolvendo representações e experiências de gênero e sexualidade no campo das interações sociais, haja vista uma certa descontinuidade entre a discursividade da narrativa tradicional de gênero e sexualidade da manifestação e as vivências de parte do público que a compõe, no caso das quadrilhas, a maioria de seus componentes. Como se verá melhor ao longo deste texto, o universo das quadrilhas juninas é hoje protagonizado por pessoas LGBTQI+, em especial por homens gays e por alguns outros sujeitos com experiências de gênero não normativas, como mulheres transsexuais e travestis. Diferente do que pudemos observar em relação ao contexto do carnaval, não nos é possível apresentar aqui um histórico exato sobre a inserção de pessoas não identificadas com

a heterossexualidade e seus padrões de gênero no campo das festas juninas e das quadrilhas, em razão das dimensões e características dessa manifestação, mas também pela escassez de registros históricos mais detalhados sobre essa presença no referido contexto festivo. No entanto, a inserção etnográfica nesse espaço nos dá rapidamente uma dimensão desse fenômeno no campo investigado, pois além de não se mostrar como algo oculto, trata-se de uma percepção constantemente reiterada pelos participantes de tal universo.

É preciso que se diga que, embora a festa junina frequentemente recaia em um universo simbólico envolvido pela influência da religiosidade cristã e por movimentos que a levam a ser percebida como uma festa familiar e de reforço de laços comunitários mediados por esse imaginário, como já abordado, ela também possui uma dimensão pagã – no sentido de não cooptada pelos símbolos do cristianismo – em sua origem. Isso certamente também a dimensiona como uma manifestação de grande amplitude, permeada por contornos menos controláveis pela narrativa cristã e que, por consequência, também tende a escapar do discurso oficial sobre a festa e suas representações consagradas. No âmbito do carnaval, onde também vimos que isso ocorre, é nessa dimensão, na qual se desenham linhas de fuga dos designios da oficialidade, que a festa se torna um grande espaço de protagonismo para indivíduos historicamente subjugados na história de nossa sociedade, em especial as pessoas pretas e pobres e, como também visto, a população LGBTQI+.

Tais como podem ser observadas hoje, penso que as quadrilhas juninas representam um dos principais exemplos dessa face menos austera e religiosa da festa, muito embora, assim como as escolas de samba, também se encontrem sujeitas aos dispositivos discursivos da tradicionalidade popular. Isso, acredito eu, se por um lado parece se disfarçar por meio de signos que se representam publicamente dentro de uma gramática festiva normatizada, por outro, se torna bastante evidente no processo social que se desenha por trás dessa representação, mas que também a penetra diretamente: o lugar de margem do qual provêm os sujeitos que compõem as quadrilhas, em grande parte ocupadas por pessoas autodeclaradas negras (pardas ou pretas), periféricas e LGBTQI+. Se na história do carnaval carioca tais pessoas foram criando subterfúgios e espaços para ocupar a festa, todos eles permeados por tensões advindas da resistência por parte de determinados grupos sociais em aceita-las espontaneamente, parece-me que no contexto das festas juninas nordestinas, em especial cearenses, as quadrilhas juninas é que cumprem esse papel na atualidade, também desenhando um campo repleto de tensões e contradições, mas que são vitais.

Vimos que no contexto carioca as tensões envolvendo as representações enrijecidas de gênero e sexualidade e a ocupação dessas instituições por pessoas com experiências distintas desse padrão nas escolas de samba tem culminado no recente fenômeno da criação de agremiações assumidamente LGBTQI+, ancoradas em um discurso de resistência à normatividade no campo do carnaval. No universo das quadrilhas juninas, ao menos no Ceará, ainda não se percebe um movimento nesse sentido, não havendo notícias sobre quadrilhas juninas abertamente LGBTQI+, assumindo parte diretamente em uma narrativa político-identitária, ainda que seja lugar comum a percepção sobre uma predominância de pessoas com experiências de gênero e/ou sexualidade não heterossexuais nesse contexto. Apesar disso, parece haver um entendimento – inclusive por parte de pessoas externas ao universo das quadrilhas – dessa manifestação como uma expressão um tanto marginalizada, em grande parte em função da origem territorial dos grupos juninos e do perfil de seus participantes.

Todo quadrilheiro já ouviu ao menos uma vez na vida que quadrilha junina é “coisa de vagabundo, de quem não tem o que fazer”. Há alguns anos, em diálogo com uma conhecida – também pertencente a esse universo –, escutei-a dizer, em tom jocoso, que alguém de sua família (não me recordo se sua mãe ou avó) não gostava que ela dançasse quadrilha, pois se tratava de um ambiente onde “só tinha puta e viado”. Naquela oportunidade, me diverti com o absurdo contado em forma de piada, mas ao fazer hoje uma ligação entre esta percepção e a ideia expressa inicialmente, sobre a quadrilha ser “coisa de vagabundo”, percebo que as duas concepções não apenas estão intimamente ligadas, como ambas ganham sentido sendo uma quase que efeito da outra. Percebo, por outro lado, que esse mesmo público externo às quadrilhas costuma apreciar bastante a apresentação dos grupos juninos quando prontos, embora às vezes se queixem de que “as quadrilhas estão muito mudadas, chegado mesmo a não parecer com quadrilhas”. De todo modo, a narrativa simbólica da tradicionalidade que permeia a expressão popular, evocando supostas regionalidades e representações generificadas performadas em cena, parece agradar mais que a percepção que tais indivíduos possuem acerca dos bastidores do espetáculo, quando se revela mais explicitamente o perfil dos sujeitos que o fazem.

Esse cenário, ao menos no meu ponto de vista, revela que há pelo menos duas representações sobre a quadrilha junina no imaginário popular atual. A primeira corresponde à clássica ideia do folguedo, da manifestação folclórica e da tradicionalidade da cultura popular, que joga com a ritualização de símbolos imagéticos, discursivos e comportamentais – incluindo aqui representações sobre gênero, sexualidade, regionalidade, território e até mesmo raça. A

segunda, por sua vez, encontra-se menos relacionada com esse universo lúdico e tipificado da cultura popular, mas que direta ou indiretamente se vê circundada por ele: trata-se da dimensão da quadrilha enquanto grupo social situado simbolicamente em um lugar de margem segundo o entendimento social mais usual, ocupado por pessoas estigmatizadas em função de classe social, raça e – o que mais nos interessa observar neste trabalho – performatividades de gênero e/ou sexualidade. De algum modo, essas duas ideias sobre a festa, e mais especificamente sobre as quadrilhas juninas, se desenham como um paradoxo que caminha no sentido de uma dupla interpretação sobre a citada manifestação, mas apesar de parecerem representações opostas, na verdade, elas frequentemente se atravessam mutuamente na produção do universo em questão.

Aliada a essa dupla visão – e certamente bastante ligada a ela – há a própria espetacularização da festa junina e consequentemente das quadrilhas, com a lógica dos concursos. Nesse contexto, as festas juninas se transformam em grandes eventos em praça pública, com shows e atrações diversas, tendo as próprias quadrilhas juninas se convertido em instrumento de entretenimento consumido por aqueles que ocupam o espaço público em tais ocasiões. É preciso que se diga que ao mesmo tempo em que essa lógica mercantilizada, que autores como Edson Farias (2006) classificam como *festas espetáculos populares*, mobilizam signos consagrados sobre as expressões culturais, elas também mexem com dimensões diversas no campo político-social, promovendo transformações nos modelos clássicos atribuídos a tais ritualidades festivas. Nessa dimensão, a festa ganha contornos e amplitudes maiores, dando vazão a uma ocupação menos controlada de seu espaço por parte de determinados sujeitos outrora excluídos ou invisibilizados pelo discurso oficial a respeito dela. Acredito ser nessa direção que, ao tratar sobre o que chama de “apropriação homossexual” do São João no Ceará, abertamente influenciada pela leitura de James Green sobre o carnaval, Hayeska Barroso (2019; 2017) indica o predomínio da ocupação de pessoas não identificadas com a heterossexualidade e seus padrões de gênero e sexualidade nos diversos setores da produção das quadrilhas juninas atualmente, apontando uma relação direta entre essa presença e a própria espetacularização dessa manifestação no estado.

Tendo a concordar com a autora sobre à possível ideia de que exista hoje algo como uma *apropriação gay* da festa junina, quando vista a partir do fenômeno das quadrilhas juninas – sendo o termo *gay* aqui interpretado como uma conveniente categoria guarda-chuva capaz de englobar inúmeras experiências não normativas no campo das sexualidades e expressões de gênero. E também me vejo inclinado a corroborar a percepção de uma influência explícita desse público no formato dos espetáculos dos grupos juninos contemporâneos. Determinados padrões

frequentemente relacionados à cultura LGBTQI+, como a histórica relação desse público com símbolos da cultura pop (como as divas), o destaque de gays em determinadas habilidades artísticas como a maquiagem, a dança e o teatro, bem como a própria estética luxuosa do universo das drag queens, por exemplo, são elementos que podem – em maior ou menor grau – ser percebidos no modelo visual que tem se consagrado como referencial no campo das quadrilhas hoje. A ligação entre as transformações estéticas das quadrilhas com o alargamento do espaço político-identitário de pessoas LGBTQI+ em nossa sociedade, bem como a ampliação de seus direitos e visibilidade nas últimas décadas é, certamente, algo que merece um estudo mais detalhado. Entretanto, à luz do que hoje é possível observar em comparação com um passado não tão distante, parece evidente que o reconhecimento das quadrilhas juninas como espaços LGBTQI+ por parte de seus próprios participantes repercute no modo como seus espetáculos são pensados do ponto de vista estético.

A despeito dos códigos de gênero e sexualidade delimitados pela gramática da festa junina, como as performatividades preconizadas para damas e cavalheiros nas quadrilhas, há experiências, como a de homens gays autodefinidos como *bichas afeminadas* ou a de mulheres trans, que apesar da busca por inserir-se em um roteiro binário de gênero, em função das exigências das normas de tradicionalidade, desestabilizam essa gramática apenas pela existência de seus corpos, cujas peculiaridades não são apagadas apesar das expectativas ritualísticas. É nesse sentido, por exemplo, que embora determinadas travestis e mulheres trans busquem invisibilizar a condição de gênero que as representa por meio da acentuação de traços de uma feminilidade padrão, visando assim se aproximar do modelo preconizado para as damas, ainda assim muitas afirmam ser denunciadas pela ação do público ou das comissões avaliadoras, que muitas vezes as identificam e as diferenciam das demais damas, seja por sua estrutura corporal, seus movimentos ou mesmo por traços transgêneros não completamente escondidos pela maquiagem. É também nesse contexto que as bichas afeminadas afirmam encarar o cavalheiro que encarnam apenas como um personagem que buscam encenar, mas imprimindo nessa composição a marca de suas próprias corporalidades afeminadas, cujas performances terminam por ressignificar a própria masculinidade atribuída ao cavalheiro, apesar dos signos preconizados pela tradicionalidade/oficialidade.

Quem assiste às apresentações das quadrilhas provavelmente percebe com certa facilidade que as masculinidades e feminilidades performadas em cena pelos componentes dos grupos, embora se encontrem mediadas pela discursividade normativa do gênero enquanto dispositivo de poder padronizador, não podem ser radicalmente descritas como reproduções

minuciosas do feminino e do masculino descrito como referencial pelo padrão da tradicionalidade. Pelo contrário, assemelham-se mais a uma produção caricatural generificada interpretada por corpos bastante variados em suas expressões de gênero e sexualidade, sendo mais adequado se falar em uma construção *híbrida*, que mistura elementos caricaturais de modelos de gênero interpretados como referenciais com as experiências corpóreo-subjetivas cotidianas dos atores sociais, algumas delas bem distantes dos códigos consagrados pela norma. Acredito, porém, que a atmosfera criada pelos dispositivos discursivos sobre a festa e sobre a quadrilha enquanto manifestação da cultura popular – que como vimos se pretendem generificados e sexualizados conforme determinados padrões – tende a condicionar nosso olhar a uma percepção desse universo como um mero reproduutor de determinadas ideias a esse respeito, quando na verdade parece haver a produção de um campo de interações simbólicas mais complexo do que podemos supor em um primeiro momento.

Hayeska Barroso (2019) é bastante assertiva ao apontar a existência de abordagens cristalizadas acerca da cultura popular e da tradição cuja ampla disseminação termina por ter como efeito o preterimento de um olhar mais preocupado com a produção das subjetividades no âmbito das manifestações que, conjuntamente, compõem o universo em questão, incluindo aqui a manifestação junina. Para ela, entretanto,

Parece evidente que se trate de um *habitus de gênero da cultura popular junina, estruturado a partir de uma performance cultural*, que traz as marcas de uma forte e compulsória tradição heterossexual, no qual a fixidez dos papéis sociais e sexuais femininos e masculinos não foi capaz de limitar rotas de possibilidades de reedições desses mesmos papéis por meio de novas expressões da sexualidade, as quais orbitam em torno, sobretudo, de questões relativas à identidade de gênero feminina. (BARROSO, 2019, p.20).

Estou de acordo com a autora sobre a presença compulsória da heterossexualidade enquanto matriz referencial de gênero e sexualidade na composição da performance cultural predominante no discurso sobre as quadrilhas e a própria festa junina. Porém, não creio ser a ideia de um *habitus* pensado a partir de uma fixidez de gênero e sexualidade a mais frutífera para uma compreensão mais abrangente acerca de tais questões no contexto junino, principalmente nos grupos de quadrilha junina. Isso porque, ao olhar as interações que se desenham no interior do universo festivo enfocado a partir de dentro dos processos, não me parece que tais relações se estabeleçam com base em um modelo estrutural cuja capilaridade reprodutiva alcance plenamente todas as dimensões que instituem tal contexto, sobretudo quando pensamos questões envolvendo representações e performatividades de gênero e/ou sexualidade. Além disso, acredito que, ao pensarmos a manifestação junina partindo apenas do

modelo estrutural ritualístico e discursivo correspondente à performance cultural consagrada e popularizada, corremos o risco de reduzir os processos sociais que se desenham em torno da manifestação popular às representações estabelecidas pela narrativa da tradicionalidade enquanto matriz referencial, excluindo ou minimizando o papel dos sujeitos, que mais do que reproduzir ou reinventar um *habitus*, também ressignificam práticas e símbolos no momento em que os mobilizam – seja em cena ou nos bastidores.

Acredito que a festa em questão – e mais especificamente a manifestação quadrilha junina – precisa ser interpretada como um fenômeno social para além da performance artístico-cultural publicamente apresentada, sendo esta apenas a ponta de um grande iceberg que possui uma massa bastante densa abaixo da superfície visível, mas cuja parte mais explícita também se vê atravessada por esse corpo parcialmente oculto. Nesse sentido, entendo as relações que envolvem tais dimensões nesse contexto como expressões pouco harmônicas que, se por um lado não escapam de uma ligação com conjuntos pré-estabelecidos de disposições duráveis, por outro, desenham processos sociais que se relacionam fortemente com dinâmicas e jogos sociais repletos de contradições. Levando isso conta, o universo junino, para mim, se assemelha mais a um espaço de constantes disputas entre um discurso oficializado que estabelece representações de tradicionalidade e experiências individualizadas, cujas vivências expõem diferentes concepções sobre a própria manifestação, ainda que se vejam atravessadas por uma representação que se pretende cristalizada.

Observa-se que, a despeito de uma narrativa institucionalizada generificada pela tradição, em cuja legitimação os indivíduos do meio têm papel central, outras narrativas advindas de experiências de gênero e/ou sexualidade distintas do padrão representacional estabelecido para a festa junina se desenham dentro dos processos sociais em questão, tensionando assim o modelo consagrado popularmente, uma vez que o predomínio de sujeitos não identificados com os padrões de gênero preconizados pelo que Butler (2019) define como heterossexualidade compulsória se torna latente no contexto junino. Esse fato, evidentemente, não desconstrói o dispositivo discursivo que normatiza as representações de gênero e sexualidade dentro do ritual festivo conforme os padrões valorizados pela sociedade mais ampla, no entanto, torna tal dispositivo dependente de experiências que se percebem dissonantes dele em diversas dimensões, obrigando-o a flexibilizar-se diretamente – ao reconhecer o universo das quadrilhas juninas como um espaço feito e ocupado explicitamente por indivíduos LGBTQI+ –, ou indiretamente – quando corporalidades e subjetividades

interpretadas como “dissidentes” da matriz normatizada de gênero e sexualidade borram a representação tradicional em cena.

Essas diferentes dimensões, em minha visão, atuam diretamente na construção dos modelos de gênero e sexualidade hoje observados na manifestação junina, pois se por um lado o discurso da tradição – e suas generificações – ainda se mantém no intuito de preservar o lugar da expressão junina dentro do conjunto das chamadas manifestações da cultura popular, o que garante inclusive sua manutenção em face das políticas do Estado, por outro, é impossível não reconhecer o papel dos indivíduos LGBTQI+ na espetacularização da festa, em especial das quadrilhas juninas, e nos próprios rumos que tais processos tomaram, bem como nas próprias representações – incluindo as de gênero – que hoje dominam o cenário. Logo, parece que nos vemos diante de um arranjo inicialmente imprevisto, dentro do qual, embora determinados discursos e ações pareçam ter mais força que outros, não conseguem se excluir mutuamente, em face dos atravessamentos mútuos que se desenham dentro dessa rede simbólica e de uma aparente relação de interdependência que surge a partir daí.

É evidente que não se pode ser ingênuo ao ponto de não levar em conta um certo predomínio de determinado modelo de gênero e sexualidade visto como referencial no contexto da festa junina. É óbvio que ele existe e, por encontrar ressonância no imaginário legitimado pela sociedade mais ampla, seus símbolos conseguem ser percebidos e assimilados pelo olhar social com maior rapidez, posto que frequentemente se ritualizam nas performances culturais da festa, sobretudo na quadrilha junina. Mas engana-se quem pensa que esse modelo impera sem ruídos no reino das experiências gênero e/ou sexualidade que se apresentam no interior do processo social que institui a manifestação cultural aqui analisada. Para que permaneça de pé e operante no nível representacional, com base nos padrões discursivos estabelecidos pela tradicionalidade, esse dispositivo de poder normatizador dos corpos parece depender em algum grau de uma negociação simbólica com os indivíduos que dão vida a ele no palco junino. Esse movimento se reflete não apenas na alteração da estética por meio da qual esse modelo se apresenta, mas até mesmo no acionamento de discursos que ressignificam o conteúdo de determinados símbolos de masculinidade e feminilidade no contexto junino, como veremos nos capítulos seguintes a partir da análise daquilo que expressam os participantes desse meio.

4. LÁ VÃO AS BICHAS DA QUADRILHA! – MASCULINIDADES GAYS NO SÃO JOÃO DO INTERIOR CEARENSE

[...] Cabelos coloridos, roupas de cores plurais, diálogos em tom de voz alto. Ao que pude notar, o menor número de pessoas era em função de um bloco de pré-carnaval que ocorrera no dia anterior. Algumas pessoas estavam ainda de ressaca, por isso não compareceram. Foi o que pude intuir ao ouvir as conversas dos presentes. As pessoas estavam todas sentadas na arquibancada direita da quadra esportiva onde ocorrem os ensaios da quadrilha. Muitos garotos gays, algumas mulheres cis jovens e duas trans. Enquanto aguardavam o início do ensaio, as pessoas que foram à festa carnavalesca falavam sobre a noite anterior: lembravam suas aventuras sexuais e afetivas. O linguajar dos indivíduos poderia parecer ofensivo aos desavisados, uma vez que estes se tratavam por meio de termos tidos como pejorativos pela maior parte das pessoas da sociedade brasileira: as mulheres não pareciam se importar em serem chamadas de “rapariga”, ao passo que ser chamado de “viado” não parecia soar desagradável para nenhum dos rapazes naquela situação. Os modos de tratamento binários, com artigos que demarcam bem quem é “homem” e quem é “mulher” se faziam ausentes nessa interação. Os homens eram chamados no feminino e isso não era problema. O termo “sapatão” também foi utilizado em determinado momento por um garoto em relação a uma mulher, que agiu de modo naturalizado em relação a tal fato. No geral, tudo parecia parte de um conjunto de códigos comunicativos partilhados pelos indivíduos, que resignificavam a semântica de termos que costumam ser considerados ultrajantes dentro de uma lógica heteronormativa. Durante a dança, no momento do treino e montagem das coreografias, homens dançavam com outros para suprir a falta de mulheres no ensaio em questão. Eles estavam em maior número. Um deles, com feições bastante femininas, vestia uma anágua (saia de esponja usada por baixo da saia do vestido junino para armá-la) e usava um sapato de salto alto, comum entre as damas juninas. Não estava apenas suprimindo a falta de mulheres, mas interpretando uma.

(Domingo, 26 de janeiro de 2020.)

A longa epígrafe com a qual abro este capítulo é um trecho extraído de um registro feito em diário de campo. Tomei nota da situação narrada em um dos ensaios da quadrilha junina *Estrela do Luar* da cidade de Sobral no início de 2020, antes da pandemia de COVID-19 interromper suas atividades de preparação para as festividades juninas do ano. Este texto leva em consideração minha própria experiência como participante do universo das quadrilhas juninas, em especial minha inserção na quadrilha junina citada, da qual participo há 16 anos. A base do conteúdo que sustenta as análises aqui desenvolvidas encontra, porém, sua substância na narrativa de outros cinco quadrilheiros: Sávio, Jayder, Mateus, Henrique e Marcos. A partir da expressão de suas vivências enquanto homens gays integrantes do contexto junino da região de Sobral, no norte cearense, busco entender as quadrilhas juninas como espaços para a expressão de experiências consideradas diferentes do ponto de vista do gênero e da sexualidade enquanto normas. Nessa direção, tomando como fio condutor as percepções de meus interlocutores, este capítulo busca refletir sobre masculinidades diferenciadas em virtude principalmente da sexualidade dentro do contexto de uma manifestação cultural, mas também

fala sobre a expressão de corporalidades e subjetividades dentro de um campo de sociabilidades forjado em um contexto de *margem* do ponto de vista da expressão do gênero, da sexualidade, classe social e território. Nesse mosaico, insiro também minha dupla narrativa de pesquisador/nativo buscando estabelecer uma conexão entre os dois discursos implicados nessas duas dimensões que, como sugere Viveiros de Castro (2002), consiste no estabelecimento de uma *relação de sentido* ou de *conhecimento*. Ao propor essa aproximação, sigo tentando destrinchar os significados implicados nas relações que compõem a *cultura junina* tendo por base os afetos individuais manifestos na relação de pesquisa.

4.1 Um mundo encantado de masculinidades bichas

A maior parte dos quadrilheiros gays que conheço narram uma experiência de fascínio pelos grupos de quadrilha junina. Descrevem uma espécie de encanto do qual padeceriam, como um tipo de feitiço que teria se abatido sobre suas consciências, fazendo-os para sempre apaixonados pela magia visual dos grupos de quadrilha junina. É como se uma fada ou algum ser encantado, com sua varinha de condão, os tivesse transportado para um mundo de fantasias repleto de cores, babados e saias balançando no ritmo frenético da zabumba. Para essas pessoas, o som do São João movimenta saias e sonhos, que ziguezagueiam juntos nas subjetividades dos indivíduos. É bem verdade que essa característica mais ampla, que tenta dar conta de um forte sentimento de pertencimento à quadrilha junina enquanto manifestação cultural e espaço de socialização é dominante nesse contexto, aspecto que independe de gênero e sexualidade. No entanto, para os quadrilheiros gays com quem conversei ao longo desta pesquisa, esse aspecto aparece como uma espécie de fator diferencial.

É bastante comum as narrativas que expressam memórias afetivas, que falam de uma relação com a quadrilha junina desde cedo, ainda crianças, quando essas pessoas ainda nem eram aceitas nos grupos por conta da pouca idade. Esse fascínio ou encantamento pela arte junina é quase sempre manifesto como um acontecimento marcado pelo afeto e pelo reconhecimento de algo com o qual se identificam. Sávio, participante ativo desse universo há oito anos, diz que sempre gostou das quadrilhas juninas, e foi assistindo às apresentações dos grupos no festival de quadrilhas juninas da cidade de Sobral, onde mora, que ele tomou gosto pela manifestação:

[...] meu pai era que me levava pra assistir quando criança, e aí eu sempre gostei, desde 2007 que eu vou... Desde então todo ano eu ia pro festival, até que em 2011 um amigo meu me chamou pra participar, e eu fui ver o ensaio, fui gostando, aí tô até hoje. [...] Na verdade, eu sempre gostei da dança em si... De apreciar esse movimento cultural, de dança e tudo. E a quadrilha, como é que se diz... Excepcionalmente, me chamou mais atenção, né? Pelo figurino, pelo repertório, a alegria, a emoção que passa... (Entrevista realizada em Sobral/CE no dia 13 de março de 2020).

Morador de um bairro situado na periferia da cidade de Sobral, Sávio fala sobre a experiência de ir com o pai ao principal evento junino realizado anualmente pela prefeitura do município. Ser expectador dos grupos juninos teria despertado seu desejo de um dia também fazer parte daquilo, até ser convidado a se inserir na manifestação. Já Henrique, que hoje é universitário e estuda em Sobral, mas nasceu na zona rural de Meruoca, município vizinho, para onde retorna com frequência, lembra que em seu distrito sempre houve quadrilha, tendo essa expressão feito parte do seu cotidiano desde cedo, quando ainda era muito pequeno. Ao afirmar que já está envolvido há pelo menos 10 anos com o movimento junino, ele também narra seu *processo de despertar* em relação a essa expressão cultural:

Aqui no meu distrito, até onde eu lembro, desde criancinha mesmo, sempre houveram grupos... Aqueles grupos não tão grandes, mas que todo ano tinha essa manifestação. E aí eu sempre gostei do movimento da saia das meninas, de tudo, da parte dos ensaios... Eu acompanhava, ia pro *Polivalente* do distrito acompanhar, molequinho... Eu ia com as pessoas que organizavam, fiquei amigo delas criança, pra poder acompanhar, e aí a partir daí eu só fui gostando mais e mais... Fui me aproximando da cultura junina desde criança, assim eu lembro... E aí teve uma época, acho que foi 2007 ou foi 2006... 2007! Foi a minha primeira vez, como *mascote*, segurando um cartaz (risos), porque eu era muito louco, mas eles não davam espaço para as crianças dançarem... (Entrevista realizada por Whatsapp no dia 18 de abril de 2020).

As memórias de meus colaboradores possuem significados importantes não só para eles, mas também para mim, já que dialogam diretamente com as minhas, enquanto homem gay e quadrilheiro. Nem consigo demarcar o momento certo e preciso em que também me fascinei pela *magia do São João*. Mas sei que a escola teve um papel importante nisso. Quando eu fazia o ensino fundamental, na escola em que eu estudava havia uma quadrilha composta pelos alunos do ensino médio chamada *Brega & Chique*. Aquele grupo era a sensação do bairro, se apresentava anualmente na festa junina organizada pela escola e logo depois começou a participar do festival de quadrilhas da cidade. Lembro que achava um máximo ver aquelas pessoas dançando animadas, sobretudo as mulheres com seus vestidos estampados e suas saias de camadas. Recordo-me que em um ano uma prima minha que morava com minha família e estudava na mesma escola resolveu participar. Talvez tenha sido a partir dali que minha vontade de me inserir nesse meio se tornou mais latente.

Como eu não podia participar do grupo junino reservado aos alunos mais velhos, então entrei para a quadrilha infantil da escola, que também se apresentava anualmente. Para mim, era uma forma de me manter inserido naquele universo, muito embora não fosse a mesma coisa. Era como se a quadrilha infantil fosse *café com leite* e eu quisesse, como se diz no popular, entrar para a brincadeira *valendo*, eu queria *dançar pra valer*. Foi então que no ano 2000 eu, assim como narra Henrique em sua experiência, me ofereci para ser *mascote* da quadrilha Brega & Chique, o que basicamente consistia em crianças segurando uma faixa na frente da quadrilha no início de sua apresentação. Essa prática era bastante comum nos grupos juninos da região de Sobral entre os anos 1990 e início dos 2000. Me senti um máximo, mas ainda continuava *café com leite*.

Imagem 12 – Minhas experiências juninas no colégio



Fonte: participação na quadrilha infantil da escola, à esquerda (acervo pessoal), e minha participação como mascote da quadrilha Brega & Chique, à direita (acervo pessoal).

Tal como Sávio, também tenho lembranças do meu pai levando a mim e meus irmãos para assistir as quadrilhas. Ele gostava e nós também. Meu irmão participou até 2016 e a minha irmã, assim como eu, permanece envolvida até hoje. Lembro que nós três brincávamos de *quadrilha* quando crianças. Formávamos pares ou fazíamos apresentações solo como se estivéssemos compondo grandes grupos de dança, enquanto meu pai nos assistia e, às vezes, até fazia papel de jurado, avaliando nossas performances artísticas. Nelas, não tínhamos gênero,

ora éramos homens, ora mulheres. Nem sei quantas vezes vasculhei o guarda-roupa de minha mãe atrás de seus vestidos e lençóis para compor figurinos inventivos para as damas que artisticamente encarnei nos meus personagens infantis inspirados pela quadrilha junina, nem quantas broncas levei por não arrumar a bagunça deixada – que era grande, em vários sentidos.

Algo que partilho com meus interlocutores, para além das lembranças lúdicas do período junino na infância, são as recordações das violências sofridas em virtude da sexualidade que, embora manifesta em um corpo ainda em formação, mostrava desde cedo sinais que escapavam daquilo que Gayle Rubin (2017) classificou como *sistema sexo/gênero*: “[...] uma série de arranjos por meio dos quais uma sociedade transforma a sexualidade biológica em produtos da atividade humana [...]” (RUBIN, 2017, p. 11)⁵⁸. O estranhamento do contexto social em relação ao indivíduo que demonstra uma descontinuidade entre os referenciais estabelecidos para o gênero masculino se abate sobre seu corpo e subjetividade desde a infância, não deixando grandes espaços para que essa diferença se desenvolva livremente. Ao menor sinal de interação com signos lidos como socialmente inapropriados para aquele corpo biologicamente sexuado, o sistema sexo/gênero se expressa na tentativa de conformar as representações de gênero e sexualidade, perseguindo o padrão dominante da heterossexualidade. Jayder, participante do universo quadrilheiro desde de 2009, ao falar sobre sua infância, expõe um pouco dessa realidade:

[...] minha homossexualidade na infância foi meio complicada por conta que eu era rodeado de garotos héteros... Por exemplo, na minha família, o primeiro gay a se assumir fui eu. E, na infância, eu era muito tratado com violência, tanto verbal como física, por conta que os outros garotos já viam que eu era um pouco afeminado, já viam que eu gostava mais de ficar com as meninas, que eu tinha brincadeiras mais de menina, “rotuladas” de meninas... E aí eu ficava meio excluído, como a maioria dos gays. Eu lembro que eu nunca joguei futebol com os meninos, sempre eram brincadeiras femininas mesmo. [...] Começou na família, e aí foi se abrangendo. Tipo... Familiares meus, tipo primos, chamavam “ei bichinha”, “ei viado”, e aí os outros garotos começavam a ver... Na escola também tinha isso, pelo fato de eu estar só com as meninas... E aí ficava aquela brincadeira “menina com menino”, “menino com menino”, e como eu ficava mais com as meninas, eu era rotulada como bichinha, ou “viadinho”, que era a palavra que eles geralmente usavam, na maioria das vezes. (Entrevista realizada em Sobral/CE no dia 14 de março de 2020).

⁵⁸ Aciono o conceito de sistema *sexo/gênero* por considerá-lo elucidativo para a discussão que apresento neste texto, já que a manifestação de uma sexualidade considerada “dissidente” de um padrão dominante (heterossexualidade) costuma ser frequentemente interpretada do ponto de vista social como “desviante” de um comportamento normativamente generificado. Desse modo, aceito a ideia de que o funcionamento do sistema da sexualidade é afetado pelo gênero e que este também se manifesta com suas especificidades dentro da prática sexual enquanto dispositivo hegemônico centralizado que se pretende *normalizador e homogeneizador* da sexualidade humana. Entretanto, pondero, como também o faz Rubin, que “[...] apesar do sexo e do gênero estarem relacionados, eles não são a mesma coisa, e formam a base de duas arenas distintas da prática social.” (RUBIN, 2017, p. 125).

O relato de Jayder é bastante elucidativo do cotidiano de garotos homossexuais, ao narrarem suas infâncias e a relação que começavam a estabelecer com o mundo a partir dali. Nesse percurso, a *injúria* se expressa como uma espécie de marcador que atua como um poderoso mecanismo de sujeição da subjetividade do indivíduo que demonstra incoerências nos códigos semânticos determinados pelo sistema sexo/gênero. Didier Eribon afirma que um dos principais efeitos da *injúria* sobre a experiência do sujeito homossexual é moldar a relação que este estabelece com os outros e o mundo, “E, por conseguinte, moldar a personalidade, a subjetividade, o próprio ser de um indivíduo” (ERIBON, 2008, p. 27). Para o autor, o insulto atuaria como um veredito responsável por estabelecer uma marca com a qual se terá de viver para sempre, já que ela possuiria um poder de *nomeação* que “[...] produz uma conscientização de si mesmo como um outro que os outros transformam em “objeto”. (ERIBON, 2008, p. 28). Nesse sentido, a própria construção da *consciência de si* não seria um processo vivido apenas individualmente, uma vez que esse atravessamento brusco dos insultos ou mesmo dos condicionamentos comportamentais impostos obrigariam o sujeito a perceber-se em relação aos outros a partir de uma rejeição social sobre si. Sávio também me conta sobre experiências semelhantes na infância, ao afirmar que esta teria sido *ditada*, apontando assim uma vivência marcada por limitações quanto aos padrões sexuais e de gênero:

Na infância é aquela coisa muito básica, né? A gente vai fazendo o que as pessoas dizem que é certo, e vai crescendo com o que é ensinado até uma faixa etária, mas foi uma infância boa, uma infância feliz, mas sempre ditada, né? “O que menino pode fazer” e “o que menina pode fazer”. Sempre, como é que se diz... Limitada. Aquela coisa que menino tem que brincar com carrinho e menina tem que brincar com boneca... Na verdade, na infância, eu tive problema com isso. Porque, na verdade, eu nunca gostei de jogar bola. E é uma coisa que todo viado, todo gay tem essa dificuldade, não tem esse apreço por futebol, né? [...] É muito básico, né? É aquela coisa muito normativa das pessoas... Vindo mais de dentro de casa mesmo. Da família mesmo, mãe, pai... Eu sempre soube, na verdade, né? Mas devido a “Ah isso é certo, isso é errado” a gente vai se moldando [...] As vontades, os desejos... Eu sentia, né? Por exemplo: brincar com boneca. É meio que errado ditar isso, que homem não pode brincar... Mas eu sempre tive interesse de cuidar, de brincar, tá no meio do feminino, das meninas... (Entrevista realizada em Sobral/CE no dia 13 de março de 2020).

Sávio e Jayder compartilham características semelhantes. Além de moradores de bairros periféricos na cidade de Sobral – característica, aliás, dominante entre os participantes de quadrilha junina do município –, os dois são negros. Tal aspecto exige algumas considerações específicas, já que o fator racial é um elemento essencial na experiência dos indivíduos em sociedades marcadas pelo racismo, como é o caso do Brasil. Autoras como Lélia Gonzales (2018) e bell hooks (2019) têm há décadas chamado atenção sobre o duplo efeito do racismo e do sexismo na experiência de mulheres negras, efeito este que se torna triplo quando acrescido do fator classe social. A potência das perspectivas de tais estudos termina por abrir caminho

para pensar não apenas sobre a condição de mulheres pretas em uma sociedade assentada em valores fundados por homens brancos cisgênero e heterossexuais, mas também contribui para a construção de uma reflexão acerca das experiências de outras vivências de gênero e/ou sexualidade, como os homossexuais negros afeminados, também conhecidos como *bichas pretas*⁵⁹.

Ao discorrer sobre a experiência desses indivíduos, Megg Rayara Gomes de Oliveira (2020) chama atenção para o fato de que eles também se encontram marcados por uma dupla opressão: o racismo e a homofobia. Para a pesquisadora, a cultura racista construiu a imagem do homem negro a partir de um estereótipo de hipervirilidade, no qual elementos como força física, agressividade, potência sexual e violência, atributos contrários ao que se costuma atribuir ao homem gay, visto como *frágil* e *delicado*, não apenas se estabeleceram como foram absorvidas positivamente pelos homens negros como um suposto “contraponto” à masculinidade branca. Nesse sentido, a existência de gays negros estaria ocultada da representação de masculinidade negra, assim, “[...] se o estereótipo do homem negro viril e superdotado sexualmente é utilizado para afirmar sua cis heterossexualidade, também o é para negar sua homossexualidade.” (OLIVEIRA, 2020, p. 95).

Para Oliveira, aqueles a quem classifica como *gays afeminados*, *viados* e *bichas pretas* questionam diretamente tanto a negritude como uma suposta extensão da heterossexualidade quanto a branquitude como continuidade da homossexualidade, já que o estereótipo padrão do homossexual consolidado no imaginário social costuma ser o de um homem branco. Dentro desse limbo, os indivíduos em questão tendem a se expressar contrapondo modelos normativos duplos. Entretanto, considerando os pontos abordados, o rompimento com o tipo de masculinidade esperada de um homem negro, dentro desse sistema homofóbico-racista certamente tem um papel importante na repressão de comportamentos desviantes da gramática de gênero e sexualidade dominante em nossa sociedade. Nesse ponto, a história de Henrique, rapaz branco e de olhos claros, parece contrastar com a de Sávio e Jayder, o que é possível notar em sua narrativa sobre a relação de sua família com sua sexualidade:

A minha família, ela foi uma construção, ao longo de todo esse tempo. Teve lá os seus altos e baixos, mas grande parte eu achei que foi legal, porque a minha família por parte de mãe já era bem desconstruída, eu já achava ela bem aberta [...] eles não se importavam muito. Agora minha família por parte pai já é mais, assim, hierárquica... Tem algumas pessoas que já são mais relutantes com isso. Mas, hoje, eu acho que

⁵⁹ Richard Miskolci (2017, p. 64) aponta que “Ao invés de refletir separadamente sobre raça, gênero ou sexualidade, podemos ver esses eixos de diferenciação social como marcas da diferença, daquele rompimento normativo que coloca em xeque os ideais que uma sociedade cria sobre si mesma”.

quando eles viram que minha sexualidade não iria influenciar no meu caráter, hoje eu tenho pessoas da minha família por parte de pai que não aceitavam nunca essa ideia, que eu pensei que nunca iam aceitar, que hoje me aceitam de boas, entendeu? [...] Eu fui me construindo. E chega uma hora que a gente não precisa nem chegar a dizer, eu nunca cheguei pros meus pais e precisei dizer que eu era gay, real. Eles já sabiam. Minha mãe só perguntou, e eu disse. Eu me considero alguém privilegiado nessa questão, muito privilegiado em outras questões também, que fogem disso. Porque a gente sabe que, infelizmente, nem todo mundo vai ter uma aceitação assim, de os pais aceitarem, teus pais te aceitarem, a tua família toda acabar te aceitando, mesmo o lado mais resistente disso... E eu agradeço muito. (Entrevista realizada por Whatsapp no dia 18 de abril de 2020)

Os privilégios aos quais Henrique se refere, como o próprio me confidenciou, têm a ver com muitos fatores. Mesmo tendo crescido na zona rural de um pequeno município da região norte cearense, como é Meruoca, o progressivo apoio da família e dos parentes mais próximos o ajudou, desde cedo, a construir uma autoimagem positiva de si mesmo, o que oportunizou a vivência de uma masculinidade distinta. Hoje estudante do curso de Ciências Sociais da Universidade Estadual Vale do Acaraú, em Sobral, ele narra que seu processo de construção pessoal, como o de todos os gays, não foi apenas *flores*, porém, reconhece que, em comparação ao de outros homossexuais, sua experiência foi tranquila. Nesse ponto, no que se refere à relação com a família especificamente, a experiência de Henrique foi em muitos aspectos parecida com a minha, já que apesar de algumas resistências, em comparação com a vivência de outros, nunca sofri grandes imposições explícitas quanto à performance de gênero e sexualidade no seio familiar. À luz de um enfoque nas discussões raciais, não tenho como não atribuir isso também a fatores raciais.

No caso de gays lidos como brancos, embora os efeitos da homofobia não deixem de pesar sobre suas experiências nos diversos âmbitos sociais, o sistema racista – que institui um padrão racial que envolve não apenas cor de pele, mas também traços comportamentais – pode minimizar as consequências do preconceito em função da orientação sexual, quando comparado às experiências de gays negros. A razão para isso é o fato de que não pesa sobre os corpos dos brancos representações desumanizadoras, que frequentemente são elevadas quando interseccionadas com a objetificação causada pelo preconceito racial, cujo traço perverso na vida da população negra parece ser, dentre outras coisas, a busca por desviar o mínimo possível de representações normalizadas em nossa sociedade, dentre as quais frequentemente se incluem ideias de gênero e sexualidade pensadas como referenciais.

Schucman (2012), ao analisar a constituição racial de brancos, aponta que a *branquitude* pode ser compreendida como um lugar legado inicialmente pelo colonialismo e pelo imperialismo, mas que se mantém preservado na sociedade contemporânea, no qual “[...]”

sujeitos considerados e classificados como brancos foram sistematicamente privilegiados no que diz respeito ao acesso a recursos materiais e simbólicos [...]” (SCHUCMAN, 2012, p. 136)⁶⁰. Embora aponte que a branquitude enquanto sistema de poder também crie hierarquias internas entre brancos com base em diferentes marcadores – classe social, gênero, origem, regionalidade e fenótipo –, a autora é bastante enfática ao indicar a existência de uma fronteira externa que separa pessoas brancas de negras na escala de acesso a privilégios. É com base nessa diferenciação que tomo a liberdade de promover essa comparação entre as narrativas de meus interlocutores e as minhas, indicando que as peculiaridades apresentadas quanto às experiências de aceitação social da homossexualidade também podem estar atreladas a questões raciais e às posições ocupadas na escala de privilégios materiais e simbólicos advindas delas.

Quem também me narrou ter passado por uma experiência distinta quanto à aceitação social da própria homossexualidade foi Mateus. Autoidentificado como *pardo*, Mateus hoje mora em Sobral com seu namorado, mas é proveniente da cidade de Hidrolândia, também na região norte do Ceará, para onde vai com frequência encontrar a família. Diferente dos demais interlocutores, ele me disse não ter sofrido tanto com violências de caráter verbal e/ou física em virtude de sua orientação sexual ao longo da vida, no entanto, afirma que as maiores dificuldades relativas a essa parte de sua identidade provinham de questões internas, o que me faz inferir que sua subjetividade teria sido marcada por violências de cunho mais simbólico. Ele diz:

Graças a Deus, questão de escola, até mesmo fora, na sociedade e tal, nos convívios, nunca fui de sofrer nada, sabe? Mas, tipo assim... Só na questão de escola, tanto no ensino fundamental quanto no ensino médio, pelo fato de ter um pouco de contato a mais com as meninas, eu meio que percebia que existia só aquela reclusão dos meninos a não ter tanto contato comigo. Mas dizer que eu sofri alguma coisa mais grave, fisicamente, alguma coisa assim do tipo, não, graças a Deus. Até porque, Thiago...Vamos dizer que eu acho que o preconceito maior partia muito da minha parte, sabe? Porque é aquela coisa... Por muitas vezes a gente percebe, mas não é aquilo que a sociedade impõe, dizendo que é o certo, aí por muitas vezes a gente tenta esconder de si mesmo. Eu acho que por muito tempo eu vivi nisso, sabe? Até porque eu, definitivamente, coloquei na minha cabeça que eu sou o que eu sou muito tarde... Eu não lembro exatamente, mas foi em meados de 18 a 19 anos, por aí. (Entrevista realizada por Whatsapp no dia 4 de abril de 2020).

⁶⁰ A autora chama atenção para o fato de que o *ser branco* é uma categoria com significados culturais que variam de lugar para lugar. Assim, enquanto nos EUA, por exemplo, a questão da origem étnica e genética é fator determinante para demarcar a brancura de um sujeito, no Brasil, tal aspecto costuma se ligar fortemente ao *status* e sobretudo ao fenótipo e aparência do indivíduo. (SCHUCMAN, 2020, p. 60).

Apesar da dificuldade de aceitação que descreve, o que segundo ele teria persistido até uma idade que considera tardia, Mateus aponta que a participação no contexto das quadrilhas juninas ao longo de sua trajetória teria facilitado seu processo de autorreconhecimento:

Facilitou muito, até mesmo a questão da convivência, porque vamos dizer que 95% dos brincantes de São João, daqueles que formam o São João, são pessoas LGBT, então a partir daí, eu vejo que até mesmo a questão de convivência é bem melhor... Tu pode se expressar da forma que tu é, não precisa tu ficar naquela coisa, “ah se acontecer de eu ficar com uma pessoa, vai ser um bicho de sete cabeças”, “se eu sair de mão dadas com meu namorado o pessoal vai ficar de olho grande” justamente por isso, por conta disso, sabe? Porque, pelo fato de, como eu falei, a presença LGBT estar muito grande dentro do meio junino é mais fácil, é mais fácil tu conviver, é mais fácil de tu ser quem tu é, sem precisar estar se prendendo aos estereótipos entre aspas “corretos” que a sociedade planta. (Entrevista realizada por Whatsapp no dia 4 de abril de 2020).

Jayder também fala sobre esse tema, quando afirma que o ato de se inserir na quadrilha junina se confunde com o momento de sua aceitação e descoberta de si:

Começou em 2009, quando eu entrei num grupo de quadrilha, onde eu vi que lá tinham pessoas iguais a mim e não tinha problema nenhum em todo mundo ser assim, e aí eu me descobri... E, desde então, a quadrilha foi, realmente, uma parte fundamental no meu processo de aceitação e de “me impor” perante a sociedade, porque quando eu entrei na quadrilha, eu tava do ensino fundamental pro ensino médio, e aí eu comecei a me impor, realmente, depois que eu encontrei pessoas iguais a mim no grupo junino. (Entrevista realizada em Sobral/CE no dia 14 de março de 2020).

A maior parte dos gays com quem tive a oportunidade conversar desde que comecei a fazer parte do meio quadrilheiro me falou sobre a importância desse espaço em suas vidas. Em virtude de ter havido uma mudança no padrão das festas juninas e da própria quadrilha junina, que se tornou mais adepta de uma lógica espetacular, em grande medida por causa das competições e disputas por prêmios que se tornaram comuns ao longo das últimas décadas, os grupos passaram a constituir um regime intensivo de trabalho que se desenvolve durante vários meses. Entre ensaios, encontros e eventos arrecadativos, o ciclo junino se estabelece como uma consolidada rede de sociabilidades reunidas em torno dos interesses de quadrilhas juninas e suas participações nos festivais competitivos que acontecem durante os meses de junho e julho em todas as regiões do Ceará. Esse complexo contexto simbólico passa a ocupar parte significativa do cotidiano vivenciado pelos quadrilheiros, que muitas vezes consideram seus grupos juninos como uma extensão de suas famílias, dada a intensidade da relevância que alguns parecem conceder a esse universo. No caso dos homens homossexuais, percebe-se que há certa predominância desses sujeitos no interior de toda essa rede, sendo possível observá-los, em diferentes graus, nos mais diversos lugares constituintes desse contexto: no corpo de baile, na coordenação de grupos, na produção de trabalhos artísticos, na organização e gerenciamento de eventos, etc.

Percebo que essa não é necessariamente uma realidade nova. Quando dancei em uma quadrilha competitiva pela primeira vez, no início dos anos 2000, a presença de gays e determinados sujeitos *queer*, como homossexuais afeminados, lésbicas, travestis e outros sujeitos com experiências mais fluidas de gênero e/ou sexualidade já era observável. Um fato a se considerar é que, naquela época, tenho a impressão de que o público heterossexual participante da manifestação era maior, entretanto, parece inegável que já naquele momento a presença gay era expressiva. Poderíamos especular muitas possibilidades na busca por explicações para esse fato, entretanto, nada parece mais convincente que a percepção de que a quadrilha junina oferece um espectro relativamente amplo para a expressão social dos sujeitos, contemplando de modo direto e indireto distintas habilidades nem sempre absorvidas plenamente por outros contextos. Em nossa conversa, Sávio fala sobre os significados que o contexto quadrilheiro adquiriu em sua experiência social e cita a oportunidade que esse ambiente lhe deu de trabalhar com sua criatividade:

Sávio: É bem prazeroso, sabe? É muito bom. É uma experiência muito boa. É um local onde eu me sinto bem. É um local onde eu tenho muitos amigos, é um local onde eu chego, posso ser quem eu sou, sem ter aquele paradigma das pessoas estarem me olhando, posso fazer o que eu quiser, posso dançar com quem eu quiser, do jeito que eu quiser... Posso usar minha criatividade, pelo lado também de ser figurinista, entendeu?

Thiago: Fala um pouco sobre isso...

Sávio: Do figurinista?

Thiago: sim

Sávio: Pois é... É tipo assim onde eu me sinto livre, entendeu? Não é que eu me descobri gay na quadrilha, mas a quadrilha meio que me ajudou na aceitação, ajudou na minha libertação. E sobre o figurino, foi um grande processo também... Eu sempre gostei de desenhar, e aí foi onde eu tive a liberdade de usar a criatividade pra poder fazer a junção das duas coisas, né? Juntou o útil ao agradável, o prazer com o trabalho, uma coisa muito boa. (Entrevista realizada em Sobral/CE no dia 13 de março 2020).

Thiago: Mas por que tu acha isso, que há essa aceitabilidade toda, o que é que te faz pensar dessa forma?

Sávio: É bem difícil essa pergunta. Porque aí a gente tem que buscar mesmo... E tipo, parando pra pensar, nós que estamos lá dentro, a gente nunca parou pra pensar dessa forma, né? Por que que a gente é tão aceito nesse movimento, como chegou a esse padrão que hoje a gente - “Padrão” vírgula, né? –, que hoje em dia tá no mundo junino. Na verdade, eu nem sei de onde surgiu isso, de onde veio, mas eu vejo que tem uma aceitação muito boa, uma quebra de preconceitos muito grande, que eu acho que hoje em dia o São João é LGBT. Acho que não dá pra distinguir as duas coisas, uma coisa tá ligada à outra. Hoje em dia é meio que impossível, mas eu basicamente não sei onde iniciou, de onde começou. Eu acho que foi todo um processo, eu acho que antes não tinha tanto como hoje em dia sai, mas foi evoluindo essa aceitação também. Creio que antes tinha preconceito como na sociedade, devia ter bastante, mas eu acho que foi uma evolução, foi um crescimento, uma quebra bem grande de padrão. Essa questão de par, por exemplo, “eu só danço se for com mulher”, hoje em dia a aceitação dos homens em dançar com trans, dançar com uma trans hoje as pessoas aceitam de boa, entendeu? Hoje tem muita dama trans, né? E aí eu acho que foi isso. Foi um processo. As pessoas foram se adaptando, se acostumando e aceitando, até que chegou a essa aceitação. (Entrevista realizada em Sobral/CE no dia 13 de março 2020).

Sávio traça um processo cronológico imaginário onde, em sua visão, houve uma mudança radical nas relações sociais estabelecidas dentro das quadrilhas juninas, tomando por base sua experiência de quadrilheiro na cidade de Sobral. Para ele, quando ingressou nesse meio, e mesmo antes disso, quando apenas assistia os grupos na infância, haviam menos gays e pessoas LGBTQI+ em geral participando das quadrilhas juninas, participação esta que teria se ampliado até chegar ao que se observa hoje: a predominância do público gay nas quadrilhas. Como citei anteriormente, não sei se é de um aumento desse público nos grupos juninos que se trata, já que me parece que estas pessoas sempre estiveram lá, mas de uma progressiva diminuição de sujeitos cis-heterossexuais nesse contexto – ao menos de homens, já que a presença de mulheres cisgênero e heterossexuais ainda é considerável. Vale ressaltar também a necessidade se ponderar a interpretação do espaço quadrilheiro como agente de uma *quebra de preconceitos*, já que tal afirmação precisa considerar a diversidade de experiências de sujeitos inseridos no meio, fato que a vivência dos homens gays isoladamente não consegue abarcar totalmente. Por outro lado, a fala de Sávio realmente parece apontar mudanças significativas, como o espaço ganhado por mulheres trans nos grupos e a possibilidade de alguns homens que performam feminilidades cis – como *drag queens* – ocuparem ocasionalmente o lugar destinado a mulheres nas quadrilhas juninas.

Ao questioná-lo mais diretamente sobre se a realidade quadrilheira havia se transformado nesse sentido, Sávio assumiu em suas palavras um tom de *movimento*, ao afirmar que não mudou, mas *tá mudando*. Para ele, a aceitação de sujeitos LGBTQI+ participando explicitamente da manifestação precisa ser vista como um *processo*, que não teria se concluído, mas que segue ocorrendo de modo contínuo. Em sua visão, essa presença é mais aceita hoje, o

que, para ele, faz do ambiente quadrilheiro *à frente* nesse quesito, se comparado a outros espaços nos quais os indivíduos se inserem no cotidiano e no próprio decorrer de suas vidas:

A sociedade tá um pouco pré-histórica, tá avançando aos poucos, e no São João tá um pouco mais avançado essa questão. Aqui em Sobral também já teve mulheres lésbicas dançando como homem, como como cavaleiro na quadrilha... No Pisa⁶¹, já teve. E eu acho que, basicamente, hoje em dia o que sustenta as quadrilhas são as trans, porque se não tivesse as trans, tava tendo um caso escasso de damas, né? A questão de damas tá muito difícil, entendeu? E aí hoje em dia quem está salvando são as trans que tão dançando, e são damas, na verdade. E eu acho que tá sendo uma aceitação... A questão também que antes os homens não aceitavam, “ah, meu par ser uma trans?”, e hoje em dia está uma coisa bem mais de boa, a gente vê que todo mundo aceita normal. Por isso que eu digo, é todo um processo, sabe? (Entrevista realizada em Sobral/CE no dia 13 de março 2020)

Esta fala de Sávio parece corroborar a minha tese sobre um progressivo afastamento das pessoas *não LGBT* dessa manifestação cultural, ao menos dentro da realidade que eu e meu interlocutor compartilhamos: a cidade de Sobral. É provável que esse afastamento tenha ocasionado, como ele diz, essa *maior aceitação*, já que, se por um lado, essa presença LGBTQI+ nunca deixou de existir, por outro, ela parece hoje gozar não somente de maior visibilidade, como tem se mostrado também mais orgânica dentro de toda essa rede que forma a manifestação junina enquanto fenômeno social⁶².

Ao analisar o contexto quadrilheiro a partir da experiência dos participantes LGBTQI+, faz-se importante notar a percepção dos indivíduos a respeito desse espaço não apenas como um lugar agradável e divertido – muito embora essa característica não seja de modo algum desprezada –, mas como um lugar de acolhimento das diferenças que acreditam marcar suas existências. A expressão das emoções e afetos que marcam essa experiência atuam fortemente na construção da imagem que os sujeitos elaboram em relação ao contexto social do qual são parte. Conforme Rezende e Coelho (2010, p.62), “o indivíduo, ao falar do que sente, comunica-se consigo mesmo através da comunicação com os outros, compreendendo, por meio desta expressão, aquilo que sente”. Percebo que o ato de falar sobre o universo das quadrilhas juninas a partir do lugar de quem carrega consigo uma experiência peculiar dentro da sociedade mais ampla ocasiona a produção de sentidos específicos, os quais dependem do ato de elaboração por meio do discurso verbalizado. Por diversas vezes meus interlocutores me interpelaram com frases como *Ainda não havia parado para pensar assim* ou *É importante pensar sobre isso*, me

⁶¹ O interlocutor se refere à quadrilha *Pisa na fulô*, um dos principais grupos juninos existentes na cidade de Sobral, e um dos mais antigos em atividade.

⁶² Para um maior entendimento acerca da presença de pessoas LGBT nas distintas esferas que compõem as festas juninas do Ceará, ver o artigo “*O São João é gay*”: horizontes interpretativos sobre as performances trans na festa junina no Ceará, de Hayeska Costa Barroso (2017), disponível em: <<https://portalseer.ufba.br/index.php/revistaperiodicus/article/view/20561/13167>>

fazendo inferir que nossas conversas articularam sentidos capazes de externalizar emoções diretamente atreladas ao modo como significam socialmente o contexto que vivenciam. Essa percepção social marcada pelo afeto pode ser comprovada no modo como Jayder, considerando sua vivência de sujeito homossexual, elabora sua experiência com a quadrilha junina:

Foi na quadrilha que eu realmente me senti parte de alguma coisa. Porque, até então, eu era um indivíduo que vagava, era um indivíduo que ia pra escola, era um indivíduo que vivia em casa era um indivíduo que vivia no meio da sociedade mas não tinha assim um propósito. E quando eu entrei na quadrilha eu vi que realmente eu não era só um indivíduo que vagava. Eu era o Jayder da escola, que podia participar... Ser o gay “presidente do grêmio”, ou o gay que poderia falar sobre um projeto da escola perante à classe toda ou no pátio da escola, pra toda a galera da escola, entendeu? Então a quadrilha, eu tenho esse pensamento muito forte, que ela realmente ajuda gays, travestis, lésbicas a se reconhecer, a se impor na sociedade, e isso me ajudou muito, quando eu entrei na quadrilha. (Entrevista realizada em Sobral/CE no dia 14 de março de 2020).

No trecho destacado, Jayder faz uma análise sociológica de sua própria experiência muito importante. Com os devidos cuidados para não fazer da quadrilha um espaço “redentor”, é possível extrair dessa fala a narrativa de um processo de *apropriação identitária de si mesmo*, que teve impactos em outros âmbitos de sua vida e seguiu repercutindo. Aqui, o interlocutor identifica a quadrilha como um grupo de apoio para pessoas LGBTQI+, principalmente para gays. Em suas palavras, a inserção na quadrilha concede significado a sua existência pessoal, construindo uma crítica ao processo social em que se encontrava anteriormente, ditado principalmente pelo ordenamento burocrático da escola e do ambiente familiar homofóbico. Para Guacira Lopes Louro (2018, p.31), “[...] a sociedade busca, intencionalmente, através de múltiplas estratégias e táticas, “fixar” uma identidade masculina ou feminina “normal” e “duradora”.”. Conforme a autora, esse processo se dá por meio da produção e difusão de marcas de gênero e sexualidade determinadas, das quais participam ativamente a família, a escola, a mídia, a religião e a lei. Segundo ela,

Todas essas instâncias realizam uma pedagogia, fazem um investimento que, frequentemente, aparece de forma articulada, reiterando identidades e práticas hegemônicas enquanto subordina, nega ou recusa outras identidades e práticas; outras vezes, contudo, essas instâncias disponibilizam representações divergentes, alternativas, contraditórias. (LOURO, 2018, p.31).

A fala de Jayder parece confrontar exatamente essa realidade, indicando a possibilidade de produção de uma autoimagem mais positiva acerca de si mesmo a partir da inserção no contexto quadrilheiro, sugerindo que tal espaço representaria uma alternativa a essa pedagogia impositiva. Ao dizer que, antes da quadrilha, se sentia *vagando*, ele produz uma narrativa que dá a entender que a chegada no espaço do grupo junino representou seu encontro com uma

espécie de *porto seguro*, um ponto fixo onde pôde atracar. Meu colaborador fala desse momento como um *despertar* e afirma que, a partir dele, pôde construir algo que define como um *propósito de vida*, que teria se dado a partir do estabelecimento de uma *identidade não heterossexual*, que segundo ele só foi possível a partir do reconhecimento de seus semelhantes por intermédio do grupo junino.

A expressão de Jayder, assim como a de outras pessoas que contribuíram com este trabalho, está, evidentemente, marcada por uma linguagem afetiva. Isso, entretanto, não minimiza sua carga social nem as torna menos relevantes para os objetivos desta pesquisa, uma vez que a afetividade não deve ser tratada apenas como um refúgio da individualidade ou uma categoria reservada à intimidade dos sujeitos, já que seus traços sempre constituem “[...] uma emanção característica de certo ambiente humano e de determinado universo social de valores.” (LE BRETON, 2019, p. 139). Isso não significa, por outro lado, que o indivíduo deva ser sempre percebido a partir de seu pertencimento social, já que “[...] o conceito de emoção não pode ser entendido sem se evocar seus componentes internos e externos, isto é, o envolvimento psicológico e social [...]”. O impacto das experiências sociais forjadas na coletividade certamente contribui para a formação das identidades a partir do processo de interação com sujeitos que partilham de experiências semelhantes, no entanto, a carga subjetiva esboça contornos peculiares a partir de cada vivência individual, pois “[...] a individuação criativa dos personagens-pessoas desenvolve uma autonomia de significados que não está submetida diretamente à força iminente da sociedade.” (GONÇALVES; MARQUES; CARDOSO, 2012, p. 10). Assim sendo, é também intenção desta pesquisa captar os aspectos subjetivos particulares de uma experiência coletiva.

4.2 O cotidiano junino e suas sociabilidades liminares

A recorrência de narrativas construídas pelos homens homossexuais sobre o espaço da quadrilha junina me leva a pensar esse ambiente não como um lugar à parte, mas como um tipo de refúgio dentro do processo social total que vivenciam cotidianamente. Embora meus interlocutores tendam a muitas vezes recortar esse espaço como *separado* de uma vida experienciada fora de um contexto maior, tenho a sensação de que esse recurso termina por incluí-lo ainda mais no transcorrer cotidiano de suas interações. Não se para as atividades que o mundo social contemporâneo nos exige para se dançar quadrilha, na verdade, isso se insere

dentro da rotina dos quadrilheiros, tornando-se por um período de pelo menos seis meses um exercício tão importante quanto trabalhar e/ou estudar. Parecemos nos sentir completos apenas se conseguimos participar dos ensaios da quadrilha junina que, inicialmente, ocorrem nos finais de semana, mas à medida em que o *São João* vai se aproximando, se tornam diários. Não interessa que função ocupemos no espetáculo, se dançamos, cantamos ou coordenamos, esse processo exige tanto empenho quanto qualquer ação considerada fundamental em nosso dia-a-dia.

Obviamente, não saímos ilesos desse processo, no qual se constrói uma intensa sociabilidade, cujas relações transcendem esse espaço, transformando-se em grandes amizades, relações de compadrio ou romances. O lugar da quadrilha junina na vida dos quadrilheiros, longe de ser o clássico lugar relegado à festa, como uma *exceção* ou uma expressão *à parte* na vida cotidiana, é na verdade parte integrante do cotidiano vivido, ao ponto de se emaranhar diretamente com os outros âmbitos da vida do indivíduo. Entretanto, trata-se de um ambiente sentido de forma especial por quem o vive, pois é um espaço que mistura lazer com a possibilidade de se atuar artisticamente, onde a fantasia de ser a estrela de um espetáculo durante várias noites festivas dos meses de junho e julho colore o tempo/espaço ocupado em maior quantidade pelo tom acinzentado do mundo do trabalho. Nele, por melhor que consideremos nosso ofício, as forças que dirigem nossos corpos capitalizados e produtivos não são necessariamente por nós escolhidas, mas legadas por engrenagens invisíveis que se apropriam de nossa capacidade física e/ou criativa, convertendo-a em capital ou força de trabalho a disposição de dispositivos que controlam nossas subjetividades. A quadrilha junina, assim como qualquer espaço artístico, embora não necessariamente desatrelada por completo dessa lógica, é capaz de oferecer possibilidades alternativas que, se não restauram nossa capacidade de escolha, ao menos resgatam a sua ilusão.

Acredito que essa seja uma das razões pelas quais há uma presença expressiva de pessoas LGBTQI+ nesse universo. Isso também ajuda a compreender as falas proferidas pelos meus interlocutores, que sentem esse espaço como um lugar onde, em suas interpretações, *se pode ser você mesmo*. Para Jayder, a experiência de reconhecimento de si através do contato com outros lidos como semelhantes foi o principal efeito que o ambiente quadrilheiro teve na vivência de sua sexualidade, pois representou um espaço de apoio para ele e outros gays no exercício de consolidação de suas identidades:

Particularmente, pra mim, e eu acredito que pra maioria dos meus amigos, a quadrilha teve um papel fundamental [...] Eu, quando entrei e encontrei pessoas iguais a mim, eu vi que eu não tava só e que eu tinha forças. Um era ajudando o outro. Tipo... Tinham uns gays que já eram assumidos para as suas mães, e aí já ensinavam outros como

chegar... Porque da mesma forma que eu quero que a sociedade, minha família me aceite, eu tenho que saber também como ir me colocando, pra poder não sofrer preconceitos maiores e até mesmo violência física. E aí, na convivência de pessoas iguais a mim, eu fui me descobrindo mais ainda, e aí fui ajudando outras pessoas. Então a quadrilha teve um papel fundamental, por conta que você se sente parte daquilo... (Entrevista realizada em Sobral/CE no dia 14 de março de 2020).

A ideia de *sentir-se parte* trazida à tona por Jayder é interessante porque, mais que uma afirmação, ela é também uma negação. Sentir-se parte em determinados lugares supõe a existência de lugares dos quais *não se sente parte*. Isso fala de um sentimento de deslocamento presente na experiência de meu colaborador em virtude de sua homossexualidade, que não raro produz sensações desconfortáveis provocadas pelas sanções normativas que regem as sociedades cunhadas sob a égide de ideologias ocidentais, dentre as quais o *dispositivo da sexualidade*, como bem nos apontou Foucault (2017, p.115), consiste em um dos maiores mecanismos de controle dos corpos e da vida. Nota-se, na narrativa de Jayder, a família como parte desse ambiente de deslocamento a que se refere, sendo a quadrilha não apenas um refúgio em relação a ela e outros ambientes sociais, mas também um espaço de construção coletiva de estratégias para burlar os enquadramentos por ela proposto. Isso não se dá por acaso, afinal, a família seria o que Foucault definiu como um *crystal no dispositivo da sexualidade*, por refletir aquilo que as relações historicamente constituídas ordenam. Para ele, “Por sua penetrabilidade e sua repercussão voltada para o exterior, ela é um dos elementos tácitos mais preciosos para esse dispositivo.” (FOUCAULT, 2017, p.121).

Sendo a família o grupo social imediato da maioria dos indivíduos, ela é refratária direta de todas as sanções sociais aplicadas pela sociedade com o intuito de moldar os comportamentos dos sujeitos, sendo o principal exemplo de expressão do dispositivo da sexualidade, que na verdade atua em todos os outros espaços, sobretudo aqueles que são burocraticamente institucionalizados, como o trabalho, a escola, etc. Para Didier Eribon (2008), a vivência da identidade homossexual, em geral, se caracteriza – em maior ou menor progressão – por uma renúncia à vida integral no ciclo familiar, orientado por sanções morais incompatíveis com esse modo de existência social. Tal renúncia a que o indivíduo homossexual é mais ou menos forçado não representa apenas mais uma experiência, mas um aspecto constitutivo de seu próprio *eu*, perpassado pela melancolia de um rompimento familiar ou por sua iminência. Nesse sentido, conforme o autor, aquilo que podemos chamar de *sociabilidade gay* teria sua prática fundada primeiramente em uma *política da amizade*, segundo a qual “[...] é preciso procurar estabelecer contatos, encontrar pessoas que vão se tornar amigos e, aos poucos, constituir um círculo de relações escolhidas.” (ERIBON, 2008, p. 38). É sobre isso que a narrativa de Jayder parece falar: da quadrilha como um espaço de sociabilidade LGBTQI+, que

proporciona uma interação direta com indivíduos que compartilham uma mesma identidade social desprestigiada, com diferentes graus de experiência de vida, no qual a imersão provocaria não apenas solidariedade entre semelhantes, mas também uma melhor e mais positiva interpretação sobre si. Para Mateus, o ambiente do São João é sinônimo de liberdade:

O bom do *São João* é isso, sabe? Porque, apesar do século em que a gente vive, ainda existe muito preconceito... Eu acho que o São João é um facilitador, vamos dizer assim, pra você se libertar... Pra tu ser quem tu é. Não existe aquela coisa, de viver dentro daquela caixinha que a sociedade te impõe. Então o São João ele é, pra mim... Eu tenho ele como uma forma muito libertadora pra tu poder, de fato, ser quem tu é, por conta disso, pela grande quantidade de pessoas LGBT dentro desse meio, entendeu? (Entrevista realizada por Whatsapp no dia 4 de abril de 2020).

Em seguida, completando seu raciocínio, ele tenta exemplificar de modo mais esmiuçado o porquê de considerar o contexto quadrilheiro libertador do ponto de vista da homossexualidade, tomando por referência a sua própria experiência:

A sociedade impõe muito o formato em que a gente, homem, “o homem”, deve ser, sabe? Aí, por conta desse preconceito que eu tinha muito comigo, de mim mesmo, eu acho que a quadrilha foi me ajudando a me libertar um pouco mais desse preconceito, porque, como eu falei, é muito mais fácil de tu tá num meio em que ninguém vai te olhar torto, vai te apontar o dedo, porque é tão comum isso nesse meio que não vai existir esse preconceito que eu tinha, que “ah, eu, por ser gay, o pessoal vai me olhar torto” ou alguma coisa assim do tipo, entendeu? Eu vejo a quadrilha nesse sentido, pelo fato de tu fazer novas amizades, aí tu saber a realidade daquelas pessoas, que no São João tu pode realmente ser quem tu é, não precisa tu tá se escondendo, com medo, porque ali, na quadrilha, não tem aquela coisa de existir um preconceito a mais, porque como é que o pessoal vai ter preconceito de ti, se a maior parte daquelas pessoas que estão ali contigo são o mesmo que tu? Ou somente de uma letra diferente da sigla, entendeu? (Entrevista realizada por Whatsapp no dia 4 de abril de 2020).

A narrativa de Mateus é bastante elucidativa do modo como os gays participantes do universo quadrilheiro interpretam o espaço da quadrilha junina. Para eles, ela é um espaço peculiar, capaz de produzir uma sociabilidade permeada por experiências liminares, que, ao menos em suas interpretações, estabeleceria códigos capazes de escapar em alguma medida dos referencias que se pretendem *estruturantes* da vida social mais abrangente, sobretudo no que se refere aos parâmetros de gênero e sexualidade. Isso não equivale a dizer que a quadrilha junina seria um espaço pautado na ausência de regras ou plenamente livre das normas de gênero e sexualidade dominantes, porém, de acordo com as narrativas trazidas por meus interlocutores, haveria certa flexibilização no que concerne aos mecanismos de controle de suas sexualidades e performatividades de gênero, o que exige uma reflexão sobre o grau de *liminaridade* possivelmente presente nesse contexto.

Ao transpor a concepção de liminaridade e seus efeitos – até então utilizados como categorias reservadas a sociedades tribais – para um contexto analítico que enfoca as sociedades de cultura capitalista, Victor Turner (2015) chama atenção para o fato de que essa aplicação

funcionaria sob um ponto de vista *metafórico*, uma vez que a dinâmica ritual tal como observada nas primeiras não existiria nas segundas. Nas realidades tribais haveria, segundo ele, uma mistura entre esferas que nas sociedades lidas como modernas seriam separadas: o campo performático do *lúdico* ou da *brincadeira* e o mundo do *trabalho*. Nesse caso, o núcleo ritual da liminaridade seria parte central dentro do fluxo social das sociedades tribais, já que a vida coletiva imbricaria as performances rituais – envolvidas por comportamentos lúdicos próprios de jogos, brincadeiras, cultos religiosos e expressões artísticas – ao trabalho.

No caso de nossas sociedades, como sugere o autor, em virtude de uma rígida separação e especialização entre as esferas da vida social⁶³, a fonte de energia liminar – que Turner interpreta como *antiestrutural* – observável nos ritos tribais estaria reservada a determinados espaços e fenômenos que o autor classificou como *liminoides*. Para ele, as expressões liminoides se dão de forma contínua na sociedade, porém, se desenvolvem em tempos e lugares situados *à margem* do que classifica como *cenários de trabalho*, em geral em contextos nos quais os indivíduos se dedicam a atividades de *lazer*. Parece-me ser este o caso da quadrilha junina dentro da experiência dos atores sociais aqui enfocados. Pondero, no entanto, que não estou afirmando que esses espaços classificados por Turner como liminoides no interior das sociedades capitalistas estejam completamente livres da lógica do mundo do trabalho⁶⁴. Porém, estou de acordo com o autor quando este indica que tais contextos são capazes de permitir aos indivíduos um grau de liberdade maior em comparação a outros setores dessa mesma sociedade, por serem, em geral, frutos de uma escolha ativa dos sujeitos, gerando a possibilidade do estabelecimento de relações menos rígidas com mecanismos de controle que operam em diferentes dimensões da vida social.

Vários aspectos me levam a pensar o contexto da quadrilha junina e seu universo, a partir dos sentimentos expressos por meus interlocutores – e em parte pelos meus próprios –, como um espaço liminar/liminoide nos termos de Victor Turner. Para os quadrilheiros, em alguma medida, o *São João* parece ser esse lugar simbólico situado à margem dos processos estruturais e burocráticos do mundo do trabalho, da escola ou mesmo da família. E quando pensamos sobre as vivências de sujeitos LGBTQ+ no espaço da quadrilha, tal quadro se torna

⁶³ Nos relacionamentos estruturais e sociais, as pessoas são, por vários processos abstratos, generalizadas e segmentadas em papéis, status, classes, sexos culturais, divisões em faixas etárias convencionais, afiliações étnicas, etc. As pessoas foram condicionadas a atuar em diferentes papéis sociais para cada tipo de situação social. E, desde que “se mostrem” obedientes ao conjunto de normas que controla os diferentes compartimentos do complexo modelo conhecido como “estrutura social”, não importa quão bem ou mal encenem esses papéis. (TURNER, 2015, p. 62).

⁶⁴ No contexto competitivo dos festivais, as próprias quadrilhas juninas absorvem essa lógica quando assumem a profissionalização como marca dos seus saberes/fazeres.

ainda mais incisivo, já que poderíamos dizer que as próprias existências desses sujeitos não raramente costumam ser pensadas como marcadas por uma *condição liminar*, uma vez que seus corpos e subjetividades constantemente são colocadas à margem do que é estabelecido como norma pelo sistema sexo/gênero (RUBIN, 2017) e pelos mecanismos de poder postos em prática pelas pedagogias da sexualidade (LOURO, 2018). Isso parece ficar muito evidente na seguinte fala de Jayder:

Na quadrilha eu posso ser do jeito que eu quiser ser... Respeitando, lógico, quem estiver do meu lado, porque eu sei que todo mundo vai me aceitar de boa e tal... Mas fora é muito difícil! Você tem que se impor... Tem que ficar mais na sua ou saber respeitar os lugares... Pra mim, ainda é um pouco difícil de eu “ser” na quadrilha e “ser” [o mesmo] fora da quadrilha, entendeu? É uma diferença muito grande! Por mim, eu viveria sempre gay, sempre na quadrilha, queria que a quadrilha fosse a sociedade toda, que aí eu ia ser bem afeminada como eu sou e aquela coisa toda... E é muito difícil ser gay fora da quadrilha. Você se sente imune [no grupo junino]. Você não se sente muito seguro fora da quadrilha. A quadrilha lhe dá um abrigo. **É realmente uma “quadrilha”, entendeu? É um apoiando o outro.** Então você sente confiança... Eu sinto que quando e tô na quadrilha, ninguém vai apontar o dedo na minha cara e vai querer me ofender, porque eu estou protegido, eu me sinto protegido. E fora da quadrilha não, nem sempre é assim, você [não] se sente imune à sociedade. (Entrevista realizada em Sobral/CE no dia 14 de março 2020).

Considero essa fala de Jayder muito interessante por diversos aspectos. Mas chamo atenção para o destaque que ele concede à palavra *quadrilha*, ao enfatizar que o grupo junino *é realmente uma quadrilha*, parecendo assim jogar com as diferentes acepções que esse termo possui na língua portuguesa. O *dicionário Priberam*⁶⁵ atribui pelo menos nove significados diferentes a essa palavra, todos eles se referindo à formação de grupos que reúnem sujeitos com objetivos comuns, seja um jogo, uma guerra, uma contradança ou mesmo a prática de atividades consideradas ilícitas, como contrabando e assalto. Parece-me que, ao jogar certa intensidade sobre essa palavra, meu interlocutor não fala apenas de um grupo de dança popular do qual participa para passar o tempo, mas de uma espécie de *irmandade* ou, como muitos quadrilheiros dizem com frequência, um outro tipo de *família*, formada não por laços de parentesco consanguíneo, mas por identificação e, sobretudo, por escolha. Desconfio que a constante referência que meus colaboradores fazem a um sentimento de liberdade acionado nesse contexto social se ligue exatamente a isso: um cruzamento entre identificação e o ato de *escolher fazer parte* – mesmo porque, uma vez integrado ao grupo, ninguém é obrigado a ficar em uma quadrilha junina.

O *ser gay na quadrilha*, em contraposição ao *ser gay fora da quadrilha*, oposição central no discurso de meu interlocutor, ao meu ver, não fala necessariamente da construção de duas

⁶⁵ <https://dicionario.priberam.org/quadrilha>

personas completamente distintas dentro desses dois espaços, mas da existência de um ambiente onde, em sua visão, a capacidade criativa e geradora de seu *eu* pode alcançar um estágio onde pode explorar com maior liberdade seus atributos humanos básicos, sem o peso das sanções aplicadas onde o processo social não consegue ser tão fluido. O sentimento de proteção que Jayder aponta ao se referir ao ambiente quadrilheiro fala de uma condição compartilhada coletivamente com outros seres que, tal como ele, possuem experiências liminares dentro do cotidiano social, que vivenciam no universo liminoide da quadrilha um encontro entre sujeitos situados simbolicamente em um *limbo*, na margem de discursos, corporalidades e subjetividades fortemente *normatizadoras*. Nessa perspectiva, talvez faça sentido pensar a quadrilha junina e seu universo, tal como abordo aqui, não apenas como um espaço liminoide, gerador de um tipo de sociabilidade também liminoide, mas seus próprios sujeitos como seres dotados de experiências liminares, tanto por ocuparem esse espaço e fazerem dele um dispositivo privilegiado de subjetivação, como por suas vivências consideradas dissonantes no tocante às concepções hegemônicas de gênero e/ou sexualidade, que por sua vez também retroalimentam os sentidos que orientam parte das interações sociais nesse ambiente.

É difícil afirmar com precisão que o espaço da quadrilha junina produz necessariamente *communitas* nos termos de Turner (1978; 2015) – um estado subjetivo de *nós essencial*, em que os indivíduos entendem, veem e agem uns para com os outros sem uma mediação entre suas idiossincrasias e experiências históricas concretas –, mas talvez seja possível dizer que ele é permeado por uma atmosfera dessa natureza, pelo menos entre as pessoas que compartilham as experiências narradas até aqui. O *ser gay* na quadrilha, como diz Jayder, ou ser LGBTQI+, fala de uma vivência que é, ao mesmo tempo, individual e *intersubjetiva*. Para Turner (2015, p. 64), “Quando duas pessoas acreditam estar vivenciando uma unidade, para elas todas as pessoas são percebidas como uma só, mesmo que apenas por um instante”. A entrevista com Jayder, assim como as outras que realizei, representou um desses instantes em que sujeitos com determinados graus de experiência liminar se encontraram. Mas o espaço da quadrilha junina é permeado por esses instantes em que os sujeitos se congregam livremente, seja no apoio que meus colaboradores disseram compartilhar quanto aos seus *dilemas existenciais gays* ou nos momentos de êxtase durante a dança, onde os corpos despendem parte significativa de suas energias de vida transfiguradas em vibração que transpira.

A importância que os grupos de quadrilha junina têm para os atores sociais aqui enfocados no que concerne às vivências ou mesmo descobertas referentes à sexualidade já foi muito explanada até aqui. Para muitos, eles funcionam como canais capazes de ligar seus desejos e experiências internas ao campo prático das relações sociais compartilhadas, exercício

que para muitos gays ainda é bastante desafiador, sobretudo para pessoas que não vivem em grandes metrópoles urbanas. Alguns não relacionam seu processo de aceitação e vivência de suas subjetividades e corporalidades dissonantes à quadrilha, por terem encontrado em suas experiências particulares uma maior possibilidade de acolhimento de suas diferenças nos grupos em que foram socializados. Vale a pena apontar, entretanto, que mesmo estes não hesitam em indicar o potencial do espaço quadrilheiro quanto a essas questões, como o faz Henrique:

Então, como eu te falei... Eu não tive tantos problemas assim na questão da sexualidade, então eu acho que eu não atrelei muito essa questão do contexto junino pra me ajudar. Porque eu sei que, sim, ele é responsável e já ajudou muitas pessoas com essa questão... Muito importante isso, muitas pessoas se descobriram, se “redescobriram”, se assumiram a partir disso, assumiram suas identidades, mas eu sempre via mais como um lado mesmo recreativo, pra me divertir mesmo. Embora que, mesmo sendo pra se divertir, dentro da quadrilha, a gente é mil e um papéis... Não tem limite assim pra brincadeiras e gestos e tudo, é muito bom. Porque a gente sabe que fora daquele grupo de amigos e de diversão, a gente tem uma sociedade que nos oprime, né? Pequenas coisas... Então quando a gente entra, quando a gente tá num grupo, a gente tem a liberdade, uma liberdade diferente. (Entrevista realizada por Whatsapp no dia 18 de abril de 2020).

Henrique reforça o caráter de liberdade que esse contexto ofereceria aos indivíduos que dele participam. Mais uma vez, vemos aqui reforçados referenciais comparativos entre um mundo fantástico composto por diferenças e outra atmosfera menos colorida e mais opressora, para usar os termos de meu interlocutor. É interessante observar, entretanto, que o fato de Henrique demonstrar uma experiência diferente da que expressam meus outros colaboradores, justamente por isso, parece fornecer subsídios para uma reflexão mais ampla sobre o caráter liminoide da quadrilha junina e seu contexto de sociabilidade. Para ele, a quadrilha sempre foi encarada mais como uma *fonte de diversão*, inserindo esse espaço exatamente no campo do lazer, pensado como uma espécie de contraponto ao mundo sério das atividades obrigatórias de uma sociedade fundada na divisão social do trabalho. Indiretamente, Henrique aponta elementos importantes que caracterizam uma experiência liminoide a partir das premissas definidas por Turner. Além da liberdade, ele cita a criatividade, subentendida na possibilidade de *assumir múltiplos papéis* e a ausência de limites para o que define como *brincadeiras e gestos*. Mesmo sem se dar conta, Henrique parece fazer menção a elementos muito interessantes para se pensar uma *teoria da performance quadrilheira*.

Antes de tudo, é importante destacar que *performance* aqui é pensada no sentido atribuído por Richard Schechner, a saber, “[...] um amplo espectro de formas de entretenimento, artes, rituais, política, economia e interações de pessoa a pessoa.” (SCHECHNER, 2013, p. 28). Nessa perspectiva, como cita o autor, *toda e qualquer coisa pode ser estudada como*

performance, o que amplia o leque dessa perspectiva teatral para o campo da vida social. Sob essa ótica, não apenas atividades artísticas como uma apresentação de dança ou teatro são vistas a partir de tal concepção, mas também as diferentes esferas vivenciadas pelos indivíduos dentro de seus intercursos sociais, desde rituais religiosos, interações políticas, jogos e brincadeiras, até as relações mais elementares da vida em sociedade, como o simples ato de se colocar em ação em diferentes situações entre amigos, familiares, colegas de trabalho, etc. Conforme o autor,

Performance é um termo inclusivo. Teatro é somente um ponto num *continuum* que vai desde as ritualizações dos animais (incluindo humanos) às performances na vida cotidiana – celebrações, demonstrações de emoções, cenas familiares, papéis profissionais e outros, por meio do jogo, esportes, teatro, dança, cerimônias, ritos – e às apresentações espetaculares. (SCHECHNER, 2012, p. 18).

O universo da quadrilha me parece interessante porque, em certa medida, mistura todas essas diferentes formas de expressão performática. Ele se situa no campo liminoide da vida social, visto como um campo destinado ao entretenimento, ao lazer, à brincadeira, localizado em um ponto de margem nos processos sociais dominantes no mundo capitalista, o que não significa ser excluído dele, mas estar *entre* ele e um mundo de possibilidades criativas e de liberdade em relação a ele. Ao mesmo tempo, a quadrilha junina parece ser um campo de interação social privilegiado para os sujeitos que dela fazem parte e, nesse sentido, estes vivenciam performances sociais criativas que, como por vezes indicaram meus interlocutores, têm como efeito sobre eles uma sensação de *liberdade*. Goffman (2011), em sua análise do que chama de *comportamento face a face*, nos chama atenção para a importância de apreender o caráter ritualístico presente no processo interativo estabelecido entre os sujeitos ao discorrer sobre a *face* – no Brasil, traduzida como *fachada*.

Para o autor, nos diferentes encontros sociais em que nos envolvemos no dia a dia desempenhamos um padrão comportamental constituído de atos verbais e não verbais – voluntários e involuntários – por meio dos quais expressamos nossas opiniões acerca dos participantes dessas situações e, por meio delas, uma avaliação a respeito dos atores sociais que as constituem, incluindo a nós mesmos. A *face* seria o que Goffman define como uma imagem do *eu* delineada a partir de atributos sociais aprovados nessas situações de interação. Ela seria um valor social positivo reivindicado pelo indivíduo a partir da performance por este assumida tendo por base um padrão comportamental demandado por ele e pelos demais participantes da interação face a face. Conforme o autor,

[...] a fachada da pessoa claramente é algo que não está alojado dentro ou sobre seu corpo, mas sim algo localizado difusamente no fluxo de eventos no encontro, e que se

torna manifesto apenas quando esses eventos são lidos e interpretados para alcançarmos as avaliações expressas neles. (GOFFMAN, 2011, p. 15).

A contribuição interessante que a teoria de Goffman nos fornece é o deslocamento da noção de ritual para o campo de relações sociais triviais do cotidiano, ampliando o significado desse conceito e, conseqüentemente, transpondo suas propriedades meta-subjetivas para o processo interativo dos indivíduos. Nesse sentido, poderíamos dizer que, assim como Schechner, Goffman também aponta a presença do elemento performativo nas distintas esferas da vida social, ao atribuir à interação o *status* de ritual que, como toda situação liminoide, seria dotada da energia liminar. Nesse sentido, *sustentar uma fachada* seria um ato performativo e, aqui, a própria experiência social seria permeada pelos imponderáveis de um palco onde a vida é encenada. No caso do quadrilheiro, esse palco de interações sociais marcadas por maior liberdade e criatividade existencial seria o universo da quadrilha junina e suas sociabilidades experimentais – abertas a possibilidades nem sempre permitidas fora desse limem.

Uma vez que admitimos a ideia da vida social como um campo aberto a múltiplas performances e interações sociais que exigem que sustentemos diferentes *faces*, recortemos aqui o campo das quadrilhas juninas e usemos para sua análise a metáfora do *palco*. Se utilizando dos discursos dos meus interlocutores, que insistem em promover uma separação entre uma atmosfera social existente dentro do espaço simbólico das quadrilhas e outra existente fora dele, imaginemos uma linha imaginária e subjetiva dividindo esses dois campos performativos: a *experiência junina* e a *experiência externa* a esse contexto. Essa linha tem a mesma função de um proscênio teatral⁶⁶: um limem que separa e, ao mesmo tempo, conecta aquilo que é performado em cima do palco às experiências cotidianas dos expectadores, que se põem como audiência para tais encenações, mas que também representam aquilo que os atores são quando não estão performando sobre o palco. Schechner se refere ao que se vive no palco e àquilo que se experiencia na vida diária como sendo, ambos, mundos *imaginários*, mas utiliza como exemplo para descrever o cenário da *performance diária* a *casa* dos expectadores, fazendo um contraponto com o palco artístico/teatral. Segundo ele, “A casa é permanentemente decorada, enquanto o palco, normalmente, é completamente vestido em cenários, indicando espaços e tempos específicos.” (SCHECHNER, 2012, p. 65).

Uma vez atravessado esse proscênio simbólico e imaginário que dá acesso ao espaço da quadrilha junina e seu mundo, os quadrilheiros parecem se deslocar a um palco de interações

⁶⁶ O proscênio é o espaço dianteira do palco, que delimita o espaço da cena, separando-o do espaço destinado ao espectador. É sobre o proscênio que se põe a cortina, junto da qual esse elemento constrói uma espécie de *portal* ou estrutura liminar que une dois mundos: o das possibilidades artisticamente encenadas e o das performances sociais da vida cotidiana.

sociais em seus cotidianos que, em muitos aspectos, lhes permite sair do cenário permanentemente decorado se suas casas, trabalhos, instituições de ensino e demais espaços sociais que integram na vida diária. Ao mesmo tempo, esses indivíduos adentram em uma atmosfera que permite cenários múltiplos, nos quais os papéis sociais cotidianos são mais fluidos e, até certo ponto, com margem maior de flexibilidade. A partir da perspectiva da teoria da performance, é possível afirmar que um palco vazio é o espaço liminar por excelência, pois representa um ambiente permanentemente aberto às mais distintas e inesperadas possibilidades. Esse espaço, conforme Schechner (2012, p. 65), por meio da ação performativa, pode se tornar qualquer lugar. Assim sendo, o universo das quadrilhas juninas pode ser pensado como esse grande palco da vida cotidiana expresso por meus interlocutores, cuja superfície liminoide é preenchida pelas sociabilidades liminares levadas a cabo pelos sujeitos que a ocupam. Para os quadrilheiros, a quadrilha e seu universo seria o equivalente ao palco, onde as experiências vividas seriam mais inventivas. A fantasia que vivem no contexto junino, entretanto, não é menos real que aquela vivida fora dele, porém, no primeiro, as pontencialidades existenciais parecem se ampliar, pois “[...] o que acontece dentro de um espaço-tempo liminar é “reforçado”, “ênfatizado”.” (SCHECHNER, 2012, p. 64).

Não pretendo argumentar que os indivíduos gays e demais pessoas LGBTQI+ que participam do contexto junino encarnam personas distintas daquelas que representam fora desse ambiente. O que me parece ser evidente é que suas experiências, socialmente interpretadas como “dissidentes” dos dispositivos sociais que se pretendem reguladores dos comportamentos e subjetividades dos indivíduos, encontram no contexto das quadrilhas, se não a ausência completa desses mecanismos de controle, ao menos cenários mais alternativos para a composição de suas performatividades existenciais, o que inclui as peculiaridades relativas ao campo das experiências de sexualidade e gênero. Registro, entretanto, que aqui me refiro ao aspecto interacional instituído por esse contexto, ao campo das sociabilidades praticadas em seu interior. A quadrilha junina é um ambiente que proporciona a determinados sujeitos LGBTQI+, como os gays aqui apresentados, um encontro de experiências identitárias forjadas no *entre*, na margem dos processos sociais hegemônicos. Em sua fala, Sávio faz uma comparação bastante elucidativa, ao tentar argumentar sobre as particularidades do universo junino. Ele chama atenção para o que classifica como a *visão* que se tem a respeito de indivíduos como ele dentro desse ambiente, que, no âmbito das sociabilidades, seria menos reguladora de seus corpos e de suas respectivas expressões, em comparação ao mundo externo a essa rede:

É sobre a questão da visão ao seu redor. Do ser visto. Na quadrilha é um ambiente que você se sente bem, se sente confortável, se sente livre pra falar, pra ser, pra brincar,

pra dançar do jeito que você quiser. E fora disso a gente tem um certo padrão que a sociedade impõe pra gente, que a gente não pode falar como a gente quer, não pode dançar como a gente quer, a gente não pode brincar como a gente quer, e dentro [da quadrilha], quando eu chego no ensaio, eu me sinto bem leve, porque converso, brinco com os meus amigos, com todo mundo que tá lá, entendeu? É uma diversão só! E fora disso... Outros ambientes, eu acho que a gente não tem essa liberdade, essa oportunidade toda. (Entrevista realizada em Sobral/CE no dia 13 de março de 2020).

Mais uma vez a palavra *liberdade* aparece na fala de meus interlocutores. Ela parece ser reveladora dos sentimentos dos indivíduos que ocupam essa manifestação, sendo em verdade mais indicativa do que se processa no contexto exterior a esse espaço do que dentro dele. A quadrilha junina, tal como qualquer outro grupo existente dentro da sociedade, funciona como uma espécie de microcosmo daquilo que se opera em uma escala maior, já que é praticamente impossível pensarmos as redes sociais que nos atravessam de modo que estas sejam completamente independentes. As estratégias de poder que figuram como dispositivos instituidores de discursos e práticas naturalizadas também chegam no espaço simbólico dos quadrilheiros, entretanto, por este se apresentar como um contexto dotado de certa energia liminar circundado por um cotidiano por vezes marcado por enquadramentos limitadores das ações dos sujeitos, os controles sociais aos quais os indivíduos são expostos em seu dia a dia se tornam mais evidentes quando estes se encontram no universo da quadrilha, o que produz sobre os atores sociais um efeito de *relaxamento* de tais controles⁶⁷. Essa sensação que chamarei aqui de *relaxamento dos corpos sociais*, diretamente ligada aos contextos que Victor Turner classifica como liminoides, realmente estimula uma maior experimentação dos corpos, abrindo espaço para as nuances que se quedam suprimidas ou pelo menos *mais constrangidas* no dia-a-dia externo ao ambiente liminoide. Esse efeito é capaz de levar as pessoas a estados subjetivos que afetam de modo interessante suas práticas sociais, uma vez que parece produzir um deslocamento do sujeito entre lugares simbólicos, provocando uma sensação de *bem-estar* relacionada ao contexto liminoide e às relações estabelecidas nele. É o que demonstra Sávio, ao falar sobre a experiência de ser gay dentro do universo quadrilheiro:

Não é querendo puxar o saco, mas acho que a gente é bem mais feliz. Eu acho que é uma terapia pra gente, aquilo... É, como se diz... Uma descarga, por exemplo. A gente chega ali, e eu vejo que é uma coisa que muita gente usa pra poder esquecer problema, entendeu? E pra nós ali é um lugar de conforto, onde a gente pode se distrair... Eu acho que a diferença é essa, acho que a gente acaba tendo uma ligação muito grande, um vínculo muito forte entre nós... E acaba que quando a gente sai desse ambiente, a

⁶⁷ Conforme Foucault (2014, p. 45), “O que faz com que o poder se mantenha e que seja aceito é simplesmente que ele não pesa só como uma força que diz não, mas que de fato ele permeia, produz coisas, induz ao prazer, forma saber, produz discurso. Deve-se considera-lo como uma rede produtiva que atravessa todo o corpo social muito mais do que uma instância que tem por função reprimir.”. Sob tal perspectiva, devemos encarar o espaço da quadrilha como parte dessa rede maior que é o *poder*, como um ponto dentro dessa configuração que, dentro das experiências sociais analisadas, aparece como um sinal de inflexão, onde as performances sociais são reconfiguradas por meio de táticas específicas.

gente vai pra fora, a gente acaba se diferenciando porque acaba gerando uma turma bem alegre. Geralmente a gente chama bastante atenção por a gente já se conhecer, já ter toda aquela resenha de ensaio... E por isso quando a gente passa, o pessoal: “olha, lá vai a turma da quadrilha, as bichas da quadrilha”! (Entrevista realizada em Sobral/CE no dia 13 de março de 2020)

A análise que Sávio constrói em seu discurso a respeito da quadrilha junina não me parece nada desprezível. Nesse trecho, ele se refere especificamente aos indivíduos gays no contexto da quadrilha, ou como ele mesmo cita: simplesmente *as bichas da quadrilha*. Para ele, as bichas que participam dessa expressão cultural *são mais felizes*. Com essa expressão, Sávio produz uma análise sobre o que seria *ser gay* em nossa sociedade a partir de sua própria experiência e da de seus companheiros quadrilheiros. Ao afirmar que se é mais feliz na quadrilha, talvez meu interlocutor não esteja necessariamente dizendo que quem não faz parte desse movimento cultural não é feliz, mas que, em seu caso e nos de seus colegas, esse é o espaço que proporciona esse sentimento de modo mais latente. Além do mais, é preciso que se busque entender sua ideia de felicidade a partir de um ponto localizado: o de alguém que se encontra afetado por esse universo, por nutrir por ele um sentimento dotado de peculiaridades. Por outro lado, é preciso entender também que esse ponto de vista abstrai ou ao menos desvia daquilo que porventura possa vir a ser interpretado com negativo nesse ambiente, transmitindo uma sensação de plenitude que não é falsa, mas traduz um recorte.

A liberdade de que falam meus interlocutores, mais do que a expressão de um total estado de deslocamento de regras e regulações – embora muitas vezes sentida dessa forma –, parece ser um efeito subjetivo do próprio poder, que fornece espaços aparentemente mais fluidos, mas que não deixam de estar situados em seus processos mais amplos. A quadrilha, enquanto esfera liminoide, se assemelha a uma bolha de ar dentro de um oceano inteiro, transmitindo sensações de afrouxamento de normas sociais para os indivíduos em questão, mas que também são limitadas, é preciso que se diga.

4.3 A quadrilha junina como palco para existências gays no interior cearense

Ao abordar a manifestação junina a partir da inserção de pessoas com experiências de gênero e/ou sexualidade não normativas, parece-me fundamental observar dois pontos: 1) o discurso pessoalizado que os indivíduos envolvidos com essa expressão cultural produzem para significá-la; 2) o local ocupado pelas quadrilhas juninas dentro dos territórios, tanto do ponto de vista geográfico quanto simbólico. A fusão desses aspectos, ao meu ver, configura uma chave central para o entendimento desse fenômeno. A questão territorial, porém, tem um peso

peculiar nesse conjunto, em razão de comunicar um perfil social que precisa ser levado em conta na própria produção discursiva manifestada por meus interlocutores.

Como pretendo deixar claro ao longo desta tese, as quadrilhas juninas, entendidas enquanto grupos sociais, embora se expressem totalmente dentro de uma gramática social normativa, sobretudo no que se refere a sua performance cultural, configuram-se tendo por base a ação de sujeitos cujas experiências, como abordei na sessão anterior, são de margem em amplo sentido. Nesse cenário, a própria vivência de uma sexualidade e um padrão de gênero distintos da heteronorma por parte da maioria dos indivíduos presentes nesse meio atua como um importante fator de liminaridade dentro da sociedade mais ampla, já que esta não só tende a entender tais experiências como inacabadas, confusas ou desestabilizadoras, como frequentemente também compreende um determinado padrão de orientação sexual e de gênero como o mais legítimo e melhor desenvolvido.

Considerando tais aspectos, certamente a quadrilha junina, bem como o contexto simbólico em que está inserida, não se constitui como um espaço pleno de harmonia, menos ainda livre de regulações, contradições e de conflitos protagonizados pelos próprios sujeitos que a significam como um espaço de liberdade. Entretanto, essas questões muitas vezes são postas de lado pelos sujeitos quando encaram o universo junino em perspectiva, inserindo-o dentro de um contexto social que o transcende. E é aqui que me parece interessante falar sobre como o espaço das quadrilhas pode se configurar como lugar de resistência para grupos sociais que, em alguma medida, ainda são atravessados por preconceitos em função orientação sexual e expressão de gênero, ainda que esteja longe de representar o perfeito exemplo de uma situação ideal nesse sentido.

Sobretudo no contexto do interior do estado, parece-me que a manifestação cultural junina cumpre um papel integrador das diferenças, que, a despeito dos limites que apresenta, parece ter algum grau de efetividade subjetiva na produção de coletivos configurados também a partir do encontro de experiências similares, as quais se reconhecem justamente no lugar de subjugação. Nesse sentido, a cidade de Sobral parece ser um exemplo interessante para pensar se justamente o lugar de sujeitos identificados com a sigla LGBTQI+ no interior cearense, considerando as especificidades desse aspecto territorial implicadas na vivência dos indivíduos em questão, bem como no papel que as quadrilhas têm nesse cenário. Como já demonstrado neste trabalho, essa cidade possui grande relevância dentro de sua zona de abrangência regional, e nesse sentido talvez até possa haver alguma resistência em percebê-la como um território interiorano por excelência. Acontece que, como veremos, mesmo que nem sempre se veja dessa

forma, esse município ainda resguarda traços que não raramente são relacionados a lugares menores, menos verificáveis em metrópoles.

A despeito da importância regional da cidade, que concentra parte significativa dos serviços públicos ofertados em sua área de influência, Sobral ainda apresenta poucos espaços destinados especificamente à sociabilidade de pessoas com identidades diferentes de uma norma cis-heterocentrada, como gays, lésbicas, travestis, transexuais, dentre outras, o que parece reforçar um aspecto frequentemente relacionado a cidades interioranas: a pouca convivência no espaço público com experiências diferentes daquelas consideradas legítimas do ponto de vista das identidades e experiências sexuais e de gênero hegemônicas.

Fabrizio Sampaio (2016), que pesquisou o ambiente da paquera entre homens na cidade a partir de interações realizadas em festas eletrônicas privativas entre 2013 e 2016 aponta que, conforme seus interlocutores, um dos possíveis fatores para a ausência ou escassez de espaços destinados ao público gay em Sobral, como bares, boates e festas destinadas ao público LGBTQI+, seria uma forte influência conservadora existente no município, fruto de uma consistente marcação religiosa do catolicismo. Nesse sentido, no que se refere à absorção das experiências LGBTQI+, a realidade de Sobral pode ser considerada como representativa da realidade social mais ampla da região na qual está inserida, muito embora se diferencie das demais cidades por sua posição político-administrativa. Sobre esse fato, observemos a experiência de Mateus, que vindo de Hidrolândia, cidade da região norte cearense consideravelmente menor que Sobral, narra as dificuldades que teve e ainda enfrenta em seu processo de assumir-se publicamente como gay:

Pra ser bem sincero assim pra ti, até hoje eu nunca cheguei pra sentar com minha mãe, com minha irmã, pra dizer: “Ah mãe, eu sou o que sou”. Não... Eu acho que eu ainda tenho, não diria ainda um preconceito comigo mesmo, mas eu acho que é mais receio de chegar a machucar, a magoar os sentimentos da minha mãe, alguma coisa assim do tipo... (Entrevista realizada por Whatsapp no dia 4 de abril de 2020).

Dentre outros pontos citados por Mateus, o medo de *magoar familiares* ou de perder lugares de afeto dentro desse grupo é algo citado para justificar o porquê de sua condição ser muitas vezes sentida como uma espécie de obstáculo à vivência plena de sua existência. Meu interlocutor complementa, trazendo à tona algo interessante para pensar seu conflito interno:

Em relação a isso, é mais pela parte de tipo... Eu ser o único filho homem. Aí eu acho que sempre exige aquela coisa de “ah, a sociedade impõe a sexualidade que o homem deve ter”. Eu acho que por muitas vezes eu fiquei com esse preconceito dentro de mim por conta disso, sabe? Pelas coisas que a gente via, ou até mesmo, como é que eu posso dizer... Meio que na obrigação de ser “o homem” dos filhos, pelo fato de ser o único, entendeu? (Entrevista realizada por Whatsapp no dia 4 de abril de 2020).

A percepção expressa por Mateus é bastante oportuna para a construção de uma reflexão sobre masculinidade. Para ele, o fato de ser o único filho homem de sua família traria obrigações no sentido de cumprir determinadas expectativas sociais culturalmente atribuídas ao sujeito do gênero masculino dentro de uma sociedade de cultura patriarcal como a brasileira, onde a figura masculina ocuparia um lugar de autoridade simbólica. Sobre esse assunto, Richard Parker (1991) indica que o passado patriarcal do Brasil é um elemento importante para as interpretações acerca das relações sociais estabelecidas no cotidiano do país. Para ele, a questão da autoridade patriarcal, na história brasileira, não se expressa apenas como um modelo de organização social,

[...] mas como construção ideológica, um sistema de representações que continua a influenciar as maneiras pelas quais os brasileiros contemporâneos compreendem a ordem própria das coisas no seu universo, estruturam suas interações sociais e interpretam o sentido de suas relações sociais. (PARKER, 1991, p. 56).

Mateus julga ocupar esse lugar reservado à autoridade masculina no seio de sua família, socializada dentro da lógica generificada típica do padrão patriarcal vivenciado no Brasil, o qual estabelece papéis muito delimitados para os sujeitos a partir do gênero, e que tenderia a se tornar mais latente nas localidades interioranas. Tal traço, somado a outros tantos, faria de sua relação com sua sexualidade – vista como diferente do ideal preconizado para o homem em seu meio social – bastante conflituosa, o que teria desencadeado um sentimento que ele define como *receio*. Sócrates Nolasco (1993), no livro *O Mito da Masculinidade*, ao dissertar sobre a educação investida sobre os garotos em nossa sociedade, indica que o cotidiano desses indivíduos é constantemente orientado no sentido de que se afastem o máximo possível de atributos que costumam ser socialmente relacionados às mulheres, como a afetividade e a expressão das emoções e sentimentos. Por outro lado, são incentivados a se identificarem com atitudes e atributos relacionados à coragem, capacidade de conquista, esperteza, virilidade e imunidade às fragilidades, inseguranças e angústias, dentro de um processo que se delineia a partir de afirmações advindas primeiro da família, depois da escola e demais relações sociais⁶⁸. Como aponta o autor:

No que tange à educação, percebemos que aos meninos são impostos diversos controles pedagógicos. Tanto o comportamento como as mínimas fantasias estarão

⁶⁸ Segundo Pierre Bourdieu (2019, p. 45), esse processo consiste em um trabalho de construção simbólica que “[...] se completa e se realiza em uma transformação profunda e duradoura dos corpos (e dos cérebros) isto é, em um trabalho e por um trabalho de construção prática, que impõe uma *definição diferencial* dos usos legítimos do corpo, sobretudo os sexuais, e tende a excluir do universo do pensável e do factível tudo que caracteriza pertencer ao outro gênero – e em particular todas as virtualidades biologicamente inscritas no “perverso polimorfo” que, se dermos crédito a Freud, toda criança é – para produzir este artefato social que é um homem viril ou uma mulher feminina.

sendo observados e comparados com uma norma para o desenvolvimento sexual. Todos os desvios serão cuidadosamente observados e classificados como problemas de ordem médica, psíquica ou moral. (NOLASCO, 1993, p. 42).

A experiência de meu interlocutor, a partir de sua exposição, parece reforçar a existência disso que o autor classifica como *controles pedagógicos* na medida em que, em sua percepção, sua homossexualidade poderia ferir o modelo de masculinidade esperado daquele que define como *o único filho homem*. Isso estaria em desacordo com a norma estabelecida dentro de um modelo tradicional de família, onde a figura masculina – lugar ocupado por Mateus – deveria carregar todos os signos do homem viril e protetor, guardador da honra familiar, arquétipo que a homossexualidade desconstruiria, por representar o exato oposto da experiência sexual do homem viril dentro do imaginário social. Além de tais aspectos, Mateus relaciona as dificuldades que sua família teria para aceitar sua sexualidade à pouca existência de referenciais que considera positivos em relação ao público LGBTQI+ no universo do interior, o que, em sua opinião, se já é uma situação flagrante em Sobral, seria ainda mais perceptível nas cidades menores do interior do estado. Ele diz:

Vamos levar em consideração Sobral. Sobral é uma cidade bem maior do que Hidrolândia. Vamos dizer assim que o fluxo do meio LGBT é muito maior, entendeu? Aí vamos dizer assim, que é muito mais fácil daqueles que, entre aspas, são de fora dessa sigla enxergarem a realidade, [verem] que não é aquele bicho de sete cabeças, toda aquela coisa que muitas vezes as mídias mostram, entendeu? Aí eu concordo nesse ponto de, pelo fato de ser uma cidade menor, não existir tanto essa presença, essa realidade explícita da homossexualidade, entendeu? Aí eu acho que, por conta disso, as pessoas acabam tendo uma visão do que a mídia apresenta. Porque na televisão passa, “ah, um gay foi assassinado disso, disso e disso”, “aconteceu isso, isso e isso com o gay por conta que estava de mãos dadas com o namorado”, ou alguma coisa assim do tipo... Aí eu vejo que, pelo fato de ser uma cidade pequena, a realidade é bem menor, automaticamente as pessoas têm um ponto de vista menor da realidade do que de fato é [...] Tudo aquilo que a mídia apresenta não é o que é 100%, a gente sabe perfeitamente o que acontece, porém, não é 100% daquilo que a mídia apresenta... (Entrevista realizada por Whatsapp no dia 4 de abril de 2020)

Mateus tece uma reflexão a partir da cidade de Hidrolândia, onde nasceu e foi criado, estabelecendo um movimento comparativo com Sobral, onde mora desde que era universitário. Nesse universo que articula, a cidade de Sobral o permite ter experiências que sua cidade natal não permitia, desde a possibilidade de trabalhos em sua área de formação até uma tranquilidade maior no sentido de vivenciar sua sexualidade. Em Sobral, Mateus vive com o namorado, com o qual circula com certa liberdade por alguns espaços, aspecto que, de acordo com sua interpretação, não seria tão tranquilo se vivesse em Hidrolândia. Posso compreender a perspectiva de meu colaborador quando realiza essa comparação, mas tendo a perceber a questão por outra ótica. Minha experiência de homem gay na cidade de Sobral, em determinados aspectos, não difere muito da dele. Minha infância, por exemplo, foi marcada por

uma grande ausência de referências LGBTQI+ nos espaços em que me inseri e os exemplos de pessoas gays que chegavam até mim estavam marcados por uma estereotipação negativa. Me recordo de sofrer bastante homofobia no espaço escolar, já que desde a mais tenra idade minha sexualidade já estava marcada em meu corpo e subjetividade. Sou incapaz de enumerar as vezes em que frases como *senta direito e isso não é coisa de homem* foram usadas para me repreender durante a infância e a adolescência. No âmbito familiar, apesar de não ser o único filho homem, como Mateus, o fato de ser o mais velho entre os irmãos era sempre usado para me lembrar de que eu deveria ter uma postura *protetora* com os mais novos e ser um exemplo de masculinidade a ser seguido por meu irmão caçula, papel contra o qual me rebelava constantemente. Esses aspectos, como podemos perceber, são muito próximos daqueles narrados por meu interlocutor, o que me leva a perceber que a realidade vivida por sujeitos gays nas cidades da região de Sobral são muito similares. Isso fica explícito no relato de Henrique, que tendo sido criado em uma comunidade rural do município vizinho de Meruoca, aponta como grande obstáculo o que chama de *hierarquia machista*, segundo ele muito presente nas localidades do interior. Henrique se define como *afeminado*, o que, para ele, é mais um elemento que atinge diretamente o ideal de masculinidade cultuado nesse espaço:

Por ser de interior, tanto lá na minha época enquanto criança, como hoje, a gente já sabe que, desde crianças, aos meninos gays já é imposta toda essa hierarquia machista, patriarcal... Então, o que se vê e o que eu pude ver, quanto a isso, foi “muita chacota”, muita opressão, de... “Usa o azul”, “isso daqui não é de menino”, “isso aqui é de menina”, “anda direito”, esse tipo de coisa vinda da sociedade, tudo isso a gente recebe. Quando vai ficando mais adolescente, é aquela fase da rebeldia, que a gente tá se rebelando, e vai querer usar coisas que estão fora daquele contexto daquelas pessoas, então a gente já é vaiado, já é tachado... Eu acho que o gay no interior, alguns, os que não se performam dessa maneira afeminada, não são julgados justamente porque já veem o quanto o gay afeminado já sofre com isso, né? “A chacota da cidade!”. Qualquer motivo, tudo vai ser um falatório, vão falar de ti, vão rir de ti...[...] Hoje eu não vejo tão complicado porque a gente conquista a independência, cresce, não é alvo de tanto falatório, mesmo assim, se for, não importa. Mas eu acho que é uma situação bem difícil de lidar pra quem tá começando, né? (Entrevista realizada por Whatsapp no dia 18 de abril de 2020)

As dificuldades narradas por Henrique são bastante comuns na trajetória de muitos gays, entretanto, como ele frisa, o fato de viver no interior parece potencializar seus efeitos, uma vez que as menores dimensões do lugar onde se vive causam maior exposição. Mas, apesar das diferenças existentes entre a experiência dele e a minha, há elementos comuns, como o fato de a homossexualidade de determinados indivíduos ser muitas vezes percebida como um acontecimento inusitado, dada a baixa expressão de experiências sexuais e de gênero não heterocentradas nos espaços públicos.

Como já citei anteriormente, a cidade de Sobral consegue ser um exemplo interessante da falta de espaços marcadamente LGBTQI+ nas cidades do interior do Ceará. Não é muito difícil intuir que se uma cidade com mais de 200 mil habitantes, com grande influência regional, não possui uma *cena gay*, as chances de ela existir nas demais, que possuem dimensões significativamente menores, são ainda menos prováveis. É assim que, acredito eu, as quadrilhas passam a representar uma opção de sociabilidade para pessoas LGBTQI+ em tais municípios. Mateus aponta algumas características que, segundo ele, facilitariam essa agregação por parte das quadrilhas juninas de pessoas marcadas pela diferença em relação a uma norma sexual e de gênero dominante no contexto do interior cearense:

[No contexto da quadrilha] tu pode estar com teu namorado, ou tu pode estar de mãos dadas com ele, vamos dizer assim, num festival, no ensaio da quadrilha... Tu pode estar com teu namorado de braços dados, pode se abraçar, até mesmo se beijar, estar expressando teu carinho, teu sentimento por aquela pessoa, que não vai existir esse repúdio da sociedade... Por quê? Porque naquele meio é normal isso, entendeu? Eu vejo nesse ponto. Não existe esse preconceito, não existe esse repúdio da sociedade porque ali tá todo mundo basicamente incluso na mesma sigla. Se tem uma menina que tem sua namorada, não tem essa coisa [de preconceito]. Pode se abraçar, pode segurar na mão, pode beijar, trocar carinho na frente de todos, porque não vai existir esse preconceito que, vamos dizer assim, fora do São João existe. (Entrevista realizada por Whatsapp no dia 4 de abril de 2020)

O fato de não existirem tantos espaços para que os sujeitos gays e demais pessoas LGBTQI+ possam estar à vontade nas cidades do interior cearense não significa que essas pessoas não existam nesse lugar. Embora alguns estabelecimentos surgidos nos últimos anos em Sobral consigam reunir esse público, esses espaços não se destinam diretamente a tais pessoas, além disso, se organizam a partir de uma proposta de entretenimento, destinado a festas e baladas, portanto, não se consolidam como lugares permanentes de socialização e convivência para tais sujeitos. Diferente desse modelo de ocupação, as quadrilhas juninas são apropriadas pelos sujeitos LGBTQI+ não apenas como uma opção de entretenimento, mas também como um espaço de vivência cotidiana permanente, dentro do qual compartilham experiências, descobertas e a possibilidade de legitimação diária de identidades.

Não me parece exagero, diante dessa constatação, considerar a quadrilha junina e o universo criado por ela nas cidades do interior cearense como uma alternativa para uma juventude marcada pela diferença no que se refere aos processos subjetivadores do gênero e da sexualidade. Se é verdade que, no interior, é alta a chance de os referenciais e espaços de sociabilidade para esse público serem escassos, então, diante das percepções apresentadas até aqui, não é falso perceber a quadrilha junina como um lugar privilegiado para se observar as interações de tais sujeitos. Além disso, é sempre importante lembrar que essa parcela do público LGBTQI+ que ocupa as quadrilhas é, em geral, representante das classes sociais menos

favorecidas, pois costuma ser composta exatamente por aquelas pessoas cujos recursos não permitem uma maior mobilidade entre o interior e a capital do estado ou outros centros metropolitanos, para onde frequentemente se dirigem os indivíduos com maior poder aquisitivo que buscam viver de modo mais livre a sexualidade. Assim sendo, cabe pensar nos grupos juninos do interior cearense, tal como se apresentam neste estudo, também como um reflexo da busca por uma vivência mais livre com a sexualidade e o gênero por parte de sujeitos LGBTQI+ que, sobretudo em virtude das possibilidades materiais, optam por permanecer na zona interiorana do estado.

4.4 Entre performatividades bichas e discursos de tradição

A popularização da presença das pessoas LGBTQI+, principalmente de homens gays, no universo das quadrilhas juninas da cidade de Sobral, acompanhando um movimento que pode ser percebido na expressão junina do próprio estado do Ceará, é um fenômeno que certamente tem um impacto nos *modos de fazer* da manifestação. Essa presença provoca um movimento direto nas ideias tradicionalistas que ainda permeiam fortemente essa manifestação da cultura popular. Isso pode ser verificado nas representações sociais em torno dos personagens que protagonizam a dança, a saber a *dama* e o *cavalheiro*, arquétipos preconizados pela tradição para a corporalidade de mulheres e homens na dança junina. Para Eric Hobsbawn (2018), uma das principais características da *tradição*, fenômeno prático-discursivo próprio das culturas ocidentais, é o que classifica como *invariabilidade*. Segundo o autor, as tradições trabalham com uma ideia de passado, real ou forjado, que “[...] impõe práticas fixas (normalmente formalizadas), tais como a repetição.” (HOBSEBAWN, 2018, p. 8).

Pensando a tradição como uma produção fortemente atrelada aos próprios ideais de modernidade, ao analisar os usos dessa categoria na produção de narrativas sobre a cidade de Salvador/BA, Edson Farias (2008) propõe uma leitura crítica dessa categoria, que em sua visão se expressa como um ideal que busca seu sentido em um olhar que se volta para um passado percebido como modelo de estabilidade. Este, por sua vez, contrastaria com os desencaixes socioespaciais provocados pela passagem de um tempo que se faz mediar pela leveza da dinâmica social moderna. Contrapondo tal perspectiva, o autor nos indica não ser possível desatrelar os significados mobilizados em torno da categoria tradição dos arranjos produzidos pelas correlações de forças sociais que a reivindicam dentro de um determinado processo. Vista desse modo, a tradição seria uma produção inserida em um modelo global de possibilidades

discursivo-interpretativas que atua na instituição de uma economia simbólica de caráter mercadológico envolvendo cidades, memórias e expressões culturais, o qual se desenvolve a partir de um efeito contrastante dentro de um discurso que complexifica a experiência social por meio da incorporação simbólica de um tempo passado⁶⁹.

No bojo das representações sobre a quadrilha junina, a imagem de uma dança generificada, onde homens e mulheres cisgênero e heterossexuais protagonizam a manifestação formando casais que reificam uma lógica binária e, nos termos de Bourdieu (2019), *androcêntrica* do mundo social, ainda serve de sustentáculo discursivo para a quadrilha junina enquanto manifestação popular. Nela, tanto as mulheres – belas e graciosas –, quanto os homens – vibrantes e viris –, ocupam lugares simbólicos demarcados que acionam símbolos de feminilidade e masculinidade que ao menos superficialmente parecem reafirmar um padrão de heterossexualidade dominante no imaginário social. É preciso dizer, porém, que esse movimento tradicional reificador, sobretudo no que diz respeito aos ideais de masculinidade, parecem ganhar na prática alguns contornos que nos levam a um movimento de relativização no que concerne à fixidez desses papéis. Conversando com Sávio sobre esse assunto, ele afirmou acreditar que algumas mudanças na performance artística das quadrilhas ocorreram em função do espaço que as pessoas LGBTQI+, em especial os homens gays, ganharam no contexto do São João:

Sávio: Antes as quadrilhas tinham um certo padrão. Não tinha a aceitação de damas *trans*, os homens tinham que se portar aquela coisa "durinha", né? Aquela coisa de "dançar como homem", e eu acho que esse padrão tá quebrando. Hoje em dia não tem mais isso... Tá com um tempo, já, um processo... Hoje em dia tá bem mais fácil, né? Hoje tem muita *trans* na quadrilha, tem muito gay, e não tem mais aquele biotipo de você, ao entrar, tem que se portar "dessa forma", hoje em dia é bem mais tranquilo... Sobre essa questão de dançar na frente... O biotipo, você tinha que ser alto, você tinha que ser masculino, aquela coisa toda, ser "padrão homem", "dançar como homem", e hoje não tem mais, eu não vejo mais isso.

Thiago: Tu acha que mudou?

Sávio: Tá mudando! Não são todas, mas a maioria. Isso eu vejo mais no Ceará, sabe? No Ceará tem mais isso. Fora, no Piauí, tipo... Dança na frente a que se rasgar mais.

⁶⁹ De acordo com a reflexão do autor, "[...] o enunciado do moderno introduz, ao mesmo tempo, a complementaridade e a contradição com o antigo, tanto como plataforma de sustentação do discurso acerca da primazia do novo, como também na condição de termo de mediação disposto na composição seja da idéia de moderno, seja na de tradição". (FARIAS, 2008, p. 576). Sua perspectiva é compatível com a de autores como Bruno Latour, para quem todas as definições de modernidade indicam a ideia de passagem ou aceleração do tempo, que por sua vez se relaciona com a instauração de um "novo regime" que promove uma revolução e uma ruptura. Com isso, o autor nos indica que para que termos como "moderno", "modernização" e "modernidade" ganhem sentido, é necessário que, por contraste, definamos "[...] um passado arcaico e estável" (LATOUR, 2019 p. 20).

Thiago: Pronto, é isso que eu queria perguntar também. Tu acha que é uma coisa do Ceará, essa coisa de cobrar essa masculinidade... Ou não necessariamente...

Sávio: Eu vejo que fora tem menos disso... Tem menos disso, sabe? (Entrevista realizada em Sobral/CE no dia 13 de março de 2020)

Imagem 14: Sávio no papel de cavalheiro na quadrilha, ao lado de seu par (2015)



Fonte: Acervo pessoal do entrevistado

Na opinião de Sávio, as quadrilhas juninas têm passado por um processo de mudança quanto aos seus referenciais performáticos. Em sua visão, a cobrança por um determinado tipo de perfil, que buscava enquadrar os indivíduos em um modelo de masculinidade e feminilidade inspirados nos ideais predominantes na sociedade já teria sido mais forte, tendo sido flexibilizado ao longo do tempo. Para ele, a presença cada vez mais visível de homens gays ocupando o lugar da figura masculina nos grupos juninos, bem como a presença de mulheres *trans* dividindo espaço com damas *cis*, provocaria uma alteração espontânea nos referenciais simbólicos da manifestação. Meu colaborador, ao comparar o momento presente com outros momentos vividos pela citada expressão popular no Ceará, percebe mudanças que, de acordo com sua visão, ainda estariam se processando. Ele afirma ainda que a cobrança por um perfil mais alinhado aos referenciais de gênero socialmente consolidados por uma matriz patriarcal seria algo muito presente na cultura das quadrilhas juninas cearenses, o que seria, segundo ele, menos observável nos grupos juninos de outros estados nordestinos:

Eu vejo que, no Ceará, tinha mais disso, sabe? Hoje em dia tá se quebrando mais. Mas, tipo fora, em outros estados, eu vejo que isso é bem mais aceitável. Por exemplo, no Piauí, que foi o segundo estado que eu tive mais acesso, mais proximidade e convívio... A rainha não dança só. No momento dela, ela dança com o rei, o rei

também pode se destacar, inclusive rodar também... E aí eu acho que no Ceará teve mais isso, essa questão de ser mais durinho, mas eu acho que tá se quebrando, esse gelo. (Entrevista realizada em Sobral/CE no dia 13 de março de 2020)

Sávio se refere aqui a uma situação interessante. No estado do Ceará, a rainha, uma das personagens de destaque da quadrilha, representa um ideal de feminilidade que requer atributos ambíguos, que reforcem ao mesmo tempo uma independência e uma reificação da figura da mulher como personagem eminentemente estético, cuja função simbólica principal seria chamar atenção por sua beleza e exuberância. Por outro lado, seu par, que no Ceará não carrega a alcunha de *rei*, possui uma postura mais sóbria e contida, cuja função principal seria a de apresentar essa dama da forma mais discreta possível, o que denotaria não apenas respeito, mas também a preservação de um determinado perfil de masculinidade. Ao se referir às quadrilhas do estado do Piauí, com as quais haveria estabelecido um contato, Sávio chama atenção para o fato de que lá existiria explicitamente a figura de um rei que, ao lado da rainha, não somente ocuparia um grau de importância semelhante ao seu, mas também reservaria para si uma performance tão exuberante quanto a dela. Esse fato quebraria um padrão de masculinidade, marcado pela sobriedade e discrição do par da rainha tal como observado no Ceará, levando meu interlocutor a estabelecer uma comparação entre as realidades verificadas nos dois estados. Mas em sua opinião, a cobrança por esse ideal de masculinidade no Ceará, hoje, estaria restrita aos personagens de destaque na quadrilha, não afetando tão diretamente os demais cavalheiros. É o que ele tenta expressar ao citar o exemplo do noivo:

Sobre a questão do noivo, a forma dele dançar, eu acho que requer muito do personagem, né? Por exemplo: Ah, o personagem era, como é que se diz... “Raçudo”, “era bruto”... Aí tipo, requer bem do personagem noivo, mas eu acho que do restante da quadrilha... Eu acho que tá bem tranquilo. (Entrevista realizada em Sobral/CE no dia 13 de março de 2020)

Essa percepção menos enrijecida acerca da expressão de gênero dos cavalheiros durante à dança, da qual fala Sávio, também fica bastante evidente na narrativa de meu colaborador Jayder. Na conversa que tivemos, incorri no rompante de expressar uma visão pessoal. Expressei que via a intensa participação de sujeitos LGBTQI+, especificamente de homens gays, em uma manifestação que parece ritualizar a heterossexualidade, como uma contradição que me chamava atenção. Então o fiz a seguinte pergunta: *Quais as formas encontradas pelos gays – e as pessoas LGBTQI+ em geral – para se manifestar dentro dessa expressão cultural, mesmo ela ritualizando essa heterossexualidade?* Ao que obtive a seguinte resposta:

Eu nunca tinha parado pra pensar nisso. Porque é tão natural.... Tipo... Dentro da quadrilha a gente se sente tão a gente, que a gente nem percebe essa ritualidade. Tipo...

Mesmo eu fazendo papel de cavalheiro dançando, eu me sinto eu mesmo, afeminado... A gente se sente a gente mesmo, então esse ritual de contradição fica muito invisível pra nós gays, porque “a gente é a gente” dançando como cavalheiro, mas a gente sabe que “a gente é a gente”, entendeu? É meio complicado de explicar. Mas esse ritual fica muito invisível, dessa contradição de eu ser gay afeminado e dançar como “cavalheiro homem”, entendeu? Acho que vai muito pra parte artística do gay, entendeu? É a gente, mas a gente sabe que a gente tá atuando um papel. Então eu acho que isso facilita... (Entrevista realizada em Sobral/CE no dia 14 de março de 2020).

Imagem 15: Jayder conduzindo sua dama (2014)



Fonte: Acervo pessoal do entrevistado

Em seguida, continuo o diálogo, tentando entender melhor sobre isso que Jayder classifica como um *papel*:

Thiago: Então tu acha que é como se fosse o gay interpretando um papel...

Jayder: Isso...

Thiago: De heterossexual, é isso?

Jayder: Eu acho que é isso. A gente, tipo... A gente vai no projeto. Se o projeto [artístico da quadrilha] pede aquilo, a gente incorpora aquilo, como se fosse um personagem... E aí passa despercebido. (Entrevista realizada em Sobral/CE no dia 14 de março de 2020)

Grunvald (2016) chama atenção para o aspecto performativo de *nomeação das coisas*. Para a autora, tendemos a acreditar que o ato de nomear algo, como as práticas sociais dos sujeitos, nos concede a sensação de caminhar por um terreno menos movediço e consequentemente mais seguro, uma vez que nos oferece a ilusão de que estamos a encontrar uma definição para algo até então inominável. No entanto, a despeito de tal sensação, as “[...] palavras muitas vezes criam aquilo que supõem apenas nomear – convertendo e capturando a

multiplicidade desejante que, no entanto, transborda por todos os lados.” (GRUNVALD, 2016, p. 354). A percepção de Jayder parece, de algum modo, expor essa armadilha, pois desconstrói minha preconcepção de que a ideia da quadrilha junina como uma expressão que ritualiza a heterossexualidade seria um consenso. Como se vê, para ele, essa ideia é irrelevante e até *invisível*, uma vez que as representações de gênero e sexualidade mobilizadas pela manifestação cultural, segundo ele, não afetariam suas maneiras individuais de vivenciar a experiência junina como uma *gay afeminada*.

É possível afirmar que a narrativa da tradição popular, uma vez que cristaliza modelos ideais sobre a manifestação junina, tem exatamente o efeito de interditar a expressão das múltiplas experiências sociais que constituem a manifestação, incluindo aqui suas performatividades de gênero e sexualidades. Esse aspecto certamente atua diretamente nos modos como usualmente entendemos manifestações como a quadrilha, que são profundamente generificadas. Entretanto, a existência de um modelo hegemônico de representação sobre essa e outras expressões culturais não garante o total aprisionamento das corporalidades dissonantes da norma. As questões que se ligam ao gênero e à sexualidade, nos lembra Grunvald (2021), não podem ser pensadas de modo desligado do *corpo*, pois “[...] nenhum corpo emerge sem as performances que os engendram.” (GRUNVALD, 2021, p. 24). Sendo assim, se uma determinada corporalidade carrega cotidianamente consigo traços de uma feminilidade, provavelmente esses traços também se farão presentes na composição de um personagem que se pretende masculino na quadrilha junina.

Mateus expressa uma visão parecida com a de Jayder, mas acredita que esses papéis generificados fazem parte de uma lógica repassada às pessoas como um aprendizado. Para ele, tem muito mais a ver com um discurso que busca inserir a quadrilha junina dentro de um campo demarcado pela tradição do que com algo sentido e vivenciado pelos sujeitos na produção prática dos grupos juninos, o que repercutiria tanto do ponto de vista artístico quanto social. Ele diz:

[...] eu vejo isso muito por conta da questão da tradicionalidade, da tradição que foi agregada a essa festa pra gente, sabe? Porque, pra mim, não existe mais esse negócio de “ah, o hétero e o homem machão ser o par da mulher”, porque a gente sabe... Hoje em dia a diversidade tá tão grande que vem essa questão das meninas trans que já tão dançando como dama, tem a gay afeminada que conduz uma dama, porém, essa questão do papel, da figura, vamos dizer assim, entre aspas do “homem” e da “mulher”, parte mais pelo lado da tradição em si, eu vejo assim, porque hoje em dia basicamente o São João tá muito diversificado... Como eu falei, existem as meninas trans dançando, existe a gay afeminada conduzindo a dama, existe o hétero ainda sim, aquele hétero que é apaixonado pela cultura, que tá ali, entendeu? Eu vejo mais realmente como essa questão da tradição. (Entrevista realizada por Whatsapp no dia 4 de abril de 2020)

Imagem 16: Mateus no papel de cavalheiro junino (2017)



Fonte: Acervo pessoal do entrevistado

Mais adiante, ao falar especificamente da figura do homem na quadrilha junina, Mateus arremata ao apontar a necessidade de relativizar o olhar que tende a interpretar a quadrilha junina apenas como uma espécie de reificadora de uma matriz heterossexista, demonstrando a necessidade de se refletir sobre a multiplicidade de experiências que se desenham no contexto da quadrilha apesar dos signos que o discurso da tradição lega à referida expressão popular:

A figura do homem não muda, porque, querendo ou não, quando tu tá assistindo uma quadrilha, ali tu vê a representação de um homem e de uma mulher, de um casal... Mas essa questão da masculinidade em si, é claro que mudou, por conta disso que eu falei, que hoje não existe somente os héteros conduzindo a dama, mas sim tem aquele gay que é, modo de dizer, “formal”, aquele padrão, e já tem aquela gay afeminada que também conduz a dama. A figura de casal não tem como mudar, porque quando a gente olha uma quadrilha dançando, a gente vê um homem conduzindo uma mulher, pois é aquela coisa, o gay não deixa de ser homem pelo fato de ser gay. Em se tratando da quadrilha, a gente continua sim vendo o homem conduzindo a mulher, mas em questão da masculinidade, ela mudou sim, porque hoje em dia não existe somente o hétero “durinho”, vamos dizer assim, aquele hétero que a gente olha e diz: “vixe, olha o machão!”. Hoje existe todo tipo de homem que está dançando quadrilha, que está conduzindo a dama, desde o homem hétero, o gay padrão, e já tem aquela gay afeminada que também tá ali conduzindo a dama. (Entrevista realizada por Whatsapp no dia 4 de abril de 2020).

É perceptível que Mateus expõe uma concepção bastante importante sobre a experiência de gênero e sexualidade dos sujeitos representativos da masculinidade no universo social e artístico da quadrilha junina. Ele fala de duas categorias de gays: o *gay padrão* e a *gay afeminada*. Meu colaborador aponta a existência de diferenças entre esses dois sujeitos, indicando indiretamente que enquanto um seria *afeminado*, por contraste, o outro seria mais

masculinizado. Mas o que me parece interessante não é essa distinção que ele faz, mas justamente a aproximação que realiza entre os dois arquétipos ao opô-los ao sujeito heterossexual. Para Mateus, a verdadeira diferenciação existente é entre o gay e o heterossexual, entretanto, aponta isso para chamar atenção para o fato de que, dentro da quadrilha junina, ambos ocupariam lugares semelhantes.

Quando Mateus afirma que *um gay não deixa de ser homem por ser gay*, embora a expressão pareça trazer certa obviedade, na verdade reivindica um lugar que parece ser negado dentro de um imaginário recorrente. Peter Fry e Edward MacRae (1985) analisam bem as dicotomias relativas a essa oposição dentro do que classificam como *Brasil Popular*, ao perceberem que a categoria *homem* estaria recorrentemente relacionada a um *papel sexual*, que seria propriedade – se é que assim se pode dizer – dos indivíduos do gênero masculino que ocupam a posição de ativos no ato sexual. Nesta acepção, tais sujeitos seriam socialmente entendidos como heterossexuais, uma vez que em geral também se relacionariam com mulheres, mas também porque os sujeitos do gênero masculino que se relacionam sexualmente com eles ocupariam o lugar de passividade, interpretado como eminentemente feminino. A *bicha*, forma popular de se referir ao gay nesse contexto de análise, seria uma categoria diferente do *ser homem* [...] não simplesmente porque se supõe que ele goste de manter relações homossexuais, mas porque ele é “efeminado” (desempenha o papel feminino) [...]” (FRY; MACRAE, 1985, p. 43). Nota-se aqui que, ao gay – encarado como categoria unificadora, tal como aciona Mateus –, é negada não apenas a posição de ativo na relação sexual (o que só faz sentido no campo do imaginário), mas a própria masculinidade, a possibilidade de *ser homem*.

Autoras como Avtar Brah (2004, p. 77) e bell hooks (2019, p. 252-253), inspiradas pelo discurso histórico de Sojourner Truth, mulher negra e ex-escravizada que em 1851 proferiu uma fala na Convenção dos Direitos da Mulher em Akron, no estado de Ohio (EUA), constroem importantes reflexões em torno da categoria *mulher* que podem ajudar na reflexão aqui apresentada. Truth, a partir de seu lugar de mulher negra que viveu na pele o horror da escravidão e os efeitos do racismo da sociedade estadunidense, questiona à plateia: *E não sou eu uma mulher?* Fazia isso em função de não se identificar com os modelos imagéticos e experiências que eram definidos como próprios da mulher a partir do ponto de vista de *mulheres brancas*. O efeito do discurso de Sojourner Truth, por se construir de forma relacional – em relação às mulheres brancas e a todos os homens – é o de apontar que o que costuma ser entendido como identidade, neste caso a *identidade da mulher*, não é um dado *objetivo*, mas fruto de processos em e através de relações de poder (BRAH, 2004, p. 77). Tendo por base o questionamento de meu interlocutor Mateus, que chama atenção para o fato de que *o gay não*

deixa de ser homem por ser gay, questionamento este que se constrói em relação a uma noção de homem como categoria simbolicamente vinculada a um sujeito heterossexual, tomo a liberdade de me inspirar nas proposições das autoras que se ancoram no discurso de Truth, mas inverte a lógica para fazer o seguinte questionamento, que na verdade surge como afirmação no discurso de Mateus: *e não seria o gay – ou seu arquétipo popular, a bicha – um homem?* Para meu interlocutor, ao que parece, não apenas é como também traz uma multiplicidade de masculinidades para compor o arquétipo do cavalheiro, personagem masculino da quadrilha.

A figura tradicional da quadrilha junina enquanto manifestação da cultura popular não raramente nos leva a pensar nessa expressão a partir de um referencial ancorado em uma matriz heterossexista, onde as mulheres e homens participantes da dança são necessariamente heterossexuais. No caso da figura masculina, o discurso tradicionalista frequentemente nos direciona a um arquétipo de masculinidade que aciona códigos que se pretendem universais. Nesse ponto, a fala de meu colaborador contribui para a desconstrução dessa premissa quando reflete sobre o fato de que uma *gay afeminada*, para usar seus próprios termos, não deixa de ser ela mesma apenas porque está na posição de cavalheiro e conduzindo uma dama. Judith Butler, também refletindo a partir de uma perspectiva de gênero, afirma que “[...] Sem a pressuposição ou o objetivo da “unidade”, sempre instituído no nível conceitual, unidades provisórias podem emergir no contexto de ações concretas que tenham outras propostas que não a articulação da identidade (BUTLER, 2019, p. 41)”.

É preciso pensar que, do ponto de vista do gênero e da sexualidade, os sujeitos que participam dos grupos de quadrilha junina não se inserem nesse espaço com o objetivo de articular de modo organizado uma unidade representativa de suas identidades. Contraditoriamente, esse fato é que parece agregar-se ao contexto em questão em virtude do compartilhamento de experiências de gênero e/ou sexualidade não normativas entre parte expressiva dos indivíduos, apesar de um suposto discurso ligado a uma perspectiva tradicionalista preconizar determinados imaginários identitários binários e unificadores. Para Henrique, o aspecto cultural representado pela quadrilha junina, do ponto de vista da expressão artística, nem sempre fornece um ambiente favorável para se refletir criticamente sobre uma suposta reprodução de modelos de gênero e sexualidade hegemônicos. Segundo ele,

Quando as mentes e o grupo em si estão fixados em demonstrar o aspecto cultural, que é só mostrar que aquilo é uma “cultura”, acabam se despercebendo de que, dentro daquele contexto, ele mesmo está reproduzindo algo que é cultural nosso, que é essa performatização da heterossexualidade. Justamente porque existem tantas identidades que já têm uma tendência afeminada, eu acho que ali eles já se encontram, é um lugar de encontro pra eles... E, normalmente, não vão ver além disso, como uma opressão, mas vão levar como algo normal, como *algo a demonstrar, não de estar sentindo*. [...]

Esse estranhamento, por sermos uma atividade tão multicultural, plural, e ela não ser questionada por reproduzir essas ações... Acho que [essas ações] não são [questionadas] porque as pessoas que estão lá não estão com esse objetivo de repensar isso, mas sim de mostrar que aquilo é cultural. (Entrevista realizada por Whatsapp no dia 18 de abril de 2020).

Imagem 17: Henrique na quadrilha junina de sua cidade (2013)



Fonte: Acervo pessoal do entrevistado

Meu interlocutor traz algo de peculiar em sua análise. Ao mesmo tempo que retoma uma espécie de separação entre o ser social e o personagem artístico-cultural interpretado, exercício já realizado por outros dos meus colaboradores, Henrique vai além, quando põe em cena de modo opositivo categorias como *demonstrar* e *sentir*. Para ele, o que se demonstra em termos imagéticos quando um homem gay ocupa o papel de cavalheiro nem sempre tem a ver com o que ele sente, este *sente* estando relacionado à sua identidade (ou não identidade) social, neste caso a expressão de sua sexualidade e gênero. Aqui, Henrique parece contradizer Mateus, por exemplo, que afirma explicitamente que as peculiaridades do ser social – ser gay afeminado, por exemplo – não são abandonadas no movimento de incorporação de um personagem que, dentro do imaginário social, seria heterossexual e performaria uma masculinidade dominante.

Henrique parece dizer que, sim, é possível representar essa masculinidade dominante como uma espécie de ficção, mas que isso não tem a ver com a identidade social do sujeito que a interpreta, pois assim como a personalidade social de um ator permanece intacta depois que ele desce do palco, a do quadrilheiro que termina uma apresentação junina também não

interferiria nem sofria interferência do personagem. Por outro lado, meu interlocutor afirma que as pessoas que se encontram no espaço da quadrilha junina, por serem movidas pela ideia de representar algo que é cultural, não estão preocupadas em questionar possíveis normas e padrões dominantes em relação às performances de gênero e sexualidade reificadas pela dança ou mesmo as suas próprias. Questiono-me, porém, se é realmente possível abandonar *o que se sente*, no sentido acionado por meu interlocutor (essa subjetividade que também é socialmente identitária), no momento em que se produz *o que se pretende demonstrar*: a performance cultural do cavaleiro junino.

Henrique é bastante explícito ao apontar que as pessoas *não se sentem oprimidas* por a quadrilha junina supostamente reproduzir uma lógica heterossexual. Suspeito que elas não se sintam assim exatamente por não a observarem por essa ótica, o que ele próprio, como os demais interlocutores, expressa em outros momentos deste estudo. Nesse caso, o *sentir* e o *demonstrar* aqui não me parecem separados, pois embora a tradição preconize um modelo imagético-discursivo para as performances de gênero e sexualidade, esses arquétipos que parecem fixos e estáticos são animados por corpos e subjetividades que *sentem* de múltiplas formas, o que comprova que aquilo que é *demonstrado*, embora roteirizado por uma tradição inventada, também pode ser bastante diverso. Pode ser errôneo, ao pensar a quadrilha junina e seu universo festivo como um dispositivo, considerá-los como um campo de aprisionamento e homogeneização de corpos com base em uma performance artístico-cultural ancorada em um discurso tradicionalista, pois como demonstra Foucault (2014),

Se o poder só tivesse a função de reprimir, se agisse apenas por meio da censura, da exclusão, do impedimento, do recalçamento, à maneira de um grande superego, se apenas se exercesse de um modo negativo, ele seria muito frágil. (FOUCAULT, 2014, p. 238-239).

É preciso que investigações sobre as quadrilhas juninas, mas também sobre outros grupos da chamada cultura popular, olhem para o campo das relações que estão para além da expressão artística ou do discurso da tradição. Creio ser necessário lembrar que tanto performatividades normativas quanto experiências mais fluidas de gênero e sexualidade podem orientar as práticas dos sujeitos, bem como as concepções que possuem acerca da manifestação da qual fazem parte, que podem ser – e frequentemente são – bastante distintas daquelas que se desenham como oficialidades ou pressuposições recorrentes. Na visão de Jayder, não se pode dizer que a quadrilha é algo delimitado, ao qual os indivíduos que a fazem servem segundo os mesmos parâmetros. Para ele, ela é o que cada sujeito que a compõe deseja:

Eu acho que a quadrilha é hoje uma coisa coletiva, mas que vai muito do individual. Então a quadrilha é o que eu quero que ela seja, entendeu? Não tem essa visão da pessoa dizer que é isso ou é aquilo não... Eu vejo a quadrilha hoje como eu gostaria que fosse a sociedade... Tem os gays, tem os héteros, tem as lésbicas, tem as travestis... E passa despercebido, são pessoas, apenas pessoas, não tem o papel específico dos cavalheiros, por mais que seja pronunciado “os homens vão pra esse lado” e “as mulheres vão pra esse lado”... Mas é um paradigma muito ultrapassado, que eu acho que hoje em dia fica muito invisível... (Entrevista realizada em Sobral/CE no dia 14 de março de 2020).

O que Jayder aponta em sua fala tem uma relevância significativa no processo de captação etnográfica dos significados produzidos no cotidiano do universo junino. A seu modo, o que ele parece me dizer é que a quadrilha junina não pode ser vista apenas sob a perspectiva da tradição ou dos discursos públicos oficiais a respeito dessas manifestações, estes também fortemente ancorados naquela. Os discursos e documentos a esse respeito, muito mais pelo que silenciam do que pelo que afirmam, tendem a excluir experiências identitárias que hoje são fundamentais para a existência da própria expressão popular junina, ao passo que tendem a legitimar experiências dominantes na sociedade como *oficiais*. É o que demonstra Rafael Noleto (2020), que ao analisar os regulamentos dos concursos da quadra junina na cidade de Belém, no estado do Pará, promovidos pelo poder público municipal e estadual, observa uma discrepância entre estes eventos e as ações semelhantes desenvolvidas no cotidiano das quadrilhas juninas da cidade quanto à compreensão da multiplicidade de experiências existente nos grupos.

Para o autor, “[...] os produtores culturais da ‘periferia’ estão mais habituados a lidar cotidianamente com pessoas que vivenciam identidades sexuais e de gênero diversas.” (NOLETO, 2020, p. 9). Ao afirmar que a quadrilha é, para ele, aquilo que ele gostaria que a sociedade fosse, Jayder não parece estar falando desse espaço como um lugar de reprodução automática de experiências binárias e estruturadas, tal como a perspectiva da *tradição popular* e outros discursos oficializantes podem pressupor. Sua visão, enquanto gay, negro e afeminado – como o mesmo se reconhece –, me fala de um universo que também foge da normatividade, tanto quanto é capaz de reproduzi-la. Rafael Noleto é bastante assertivo quando chama atenção para o fato de que o que une os quadrilheiros dentro de seu contexto de pesquisa, mas tomo a liberdade de estender isso ao meu, é o fato de serem *sujeitos periféricos*, “[...] que habitam periferias sexuais, raciais e de gênero, entrecortadas por experiências de classe social, que os colocam numa condição partilhada de subalternidade.” (NOLETO, 2020, p. 12). Dentro dessa margem, desse lugar liminar, esses sujeitos desenham concepções e sensibilidades capazes de extrapolar bastante aquilo que as estruturas sociais roteirizam para suas corporalidades e subjetividades.

4.5 Nem tudo são flores: a face desencantada do conto de fadas junino

Embora se perceba uma predominância de percepções positivas por parte dos quadrilheiros gays em relação às quadrilhas juninas e seu contexto, contraditoriamente, alguns deles indicam que nem tudo é tão cor de rosa quanto parece nesse meio. Suas narrativas por vezes tendem a escamotear as dificuldades enfrentadas dentro desse universo que, a bem da verdade, não é um mundo desvinculado da vida social que lhes rodeia. Embora reconhecendo a importância que esse contexto possui para determinadas experiências sociais decodificadas como dissonantes, os indivíduos apontam a presença de alguns obstáculos que, ainda que se expressem em menor intensidade, se apresentam como barreiras para o pleno reconhecimento das diferenças como legítimas dentro desse espaço. Jayder resume bem esse paradoxo no seguinte trecho:

A quadrilha me deu essa coisa boa de me descobrir, mas também me mostrou que o preconceito começa dentro da nossa classe. Porque têm os gays não assumidos, têm os gays “mais durinhos”... E tem as mais afeminadas, que, por ocasião, são as que eu mais admiro, porque eu lembro até uma frase da *Pablo Vittar* [famosa cantora *drag queen* brasileira], que ela diz que as afeminadas são “as primeiras que recebem a pancada”... E realmente é. Quando você entra, que você é afeminada, você já começa a ser o alvo dos que não são afeminados, dos que são “durinhos”... E isso é muito nítido, que, na maioria das vezes, ficam grupos separados nos próprios gays... Ficam os durinhos, aí ficam as afeminadas... E isso é muito, muito nítido. A quadrilha realmente lhe dá essa visão, de você se impor, de você se reconhecer, mas também lhe mostra que nem tudo é rosa... (Entrevista realizada em Sobral/CE no dia 14 de março de 2020).

O universo das quadrilhas juninas, para os sujeitos que escapam em alguma medida das normas identitárias sexuais e de gênero que predominam no interior cearense, é constantemente acionado na fala de meus interlocutores como um universo paralelo quando descrevem as qualidades desse contexto segundo suas próprias experiências. É interessante perceber, entretanto, que ao apontarem aspectos que não os agradam, esse espaço social é automaticamente aproximado da realidade que se desenha para além desse contexto, nos lembrando que a quadrilha junina não é uma espécie de *sonho gay*, mas um lugar que, embora situado nas margens, não escapa por completo dos dispositivos que permeiam as relações sociais no corpo mais amplo da sociedade.

Ao acionar a oposição *durinhos versus afeminadas*, Jayder parece buscar em seus próprios referenciais um exemplo que fala sobre diferentes modos de ser homossexual e sobre a tensão existente entre esses modos, o que facilmente se verifica dentro da chamada *comunidade gay*. Em sua visão, a relação entre essas duas experiências nem sempre costuma ser harmoniosa, o que também pode ser observado na quadrilha junina. Ao dizer que *as*

afeminadas são as primeiras que levam a pancada, meu interlocutor se identifica diretamente com essa categoria, que seria a menos prestigiada dentro das relações sociais. Para ele, se por um lado o contexto das quadrilhas juninas consegue o grande feito de lhe deixar à vontade para ser quem é, por outro, ele também lhe põe em contato com uma realidade segregada entre *gays mais normativos* (mais identificados com o estereótipo do homem heterossexual historicamente consolidado) e os *gays não normativos* (que não se esforçam para performar tais atributos de masculinidade).

Ao longo de minha inserção nesse meio pude, de fato, perceber que há um tipo de sociabilidade entre os gays que compõem esse universo marcada por *micro-agressões* que não são interpretadas como tal nesse contexto, mas facilmente poderiam gerar atritos se não houvessem relações de intimidade envolvidas. As *brincadeiras* vão desde comentários pouco edificantes sobre a aparência física até aspectos *morais*, que focam pejorativamente no número de parceiros e aspectos relacionados às práticas sexuais dos sujeitos. Percebo que essa lógica funciona como um código de integração e reconhecimento grupal, mas exige de seu receptor uma reação rápida, capaz de atingir na mesma proporção o emissor da mensagem. Esse tipo de sociabilidade está longe de ser exclusiva dos quadrilheiros, mas o que chama minha atenção é como ela trabalha no campo do *insulto* e se direciona fortemente aos gays de comportamento mais afeminado, que no contexto analisado dominam o espaço. E nunca é demais lembrar que é a esses gays que a sociedade costuma dar a alcunha de *passivos*, que ocupariam esse lugar por supostamente serem penetrados no ato sexual. Isso, evidentemente, não se dá por acaso pois, como bem lembram Saéz e Carrascosa (2016, p. 27), “O cu é o grande lugar da injúria, do insulto.”. Para os autores, a penetração anal do sujeito passivo se expressa no centro da linguagem em inúmeras expressões cotidianas pretensamente ofensivas em diversos idiomas, construindo um lugar abjeto para esse personagem dentro do discurso social. Na quadrilha, noto que isso não é diferente, o que denota a infiltração de preconceitos advindos de um *regime cultural heterocentrado*, ainda que a maior parte dos indivíduos escape de algum modo a ele. Mas esse regime, como apontam os autores, não atua como um mecanismo de poder verticalizado que planeja o ódio por esses sujeitos,

É um regime de discurso e práticas que simplesmente funciona, exerce-se, repete-se continuamente em expressões cotidianas de múltiplos lugares e momentos, criando realidades (e ferindo) a partir dessa repetição. Aprende-se esse valor negativo que cria o objeto – e não o contrário. (SAÉZ; CARRASCOSA, 2016, p. 28).

Parece ser dessa natureza as micro-agressões de que falo quando me refiro à sociabilidade dos gays quadrilheiros do contexto que tenho pesquisado. Elas nem sempre são

interpretadas como agressões, evidentemente, mas se inscrevem no rol de expressões que compõem o repertório machista que busca desqualificar o homossexual masculino por aquela prática sexual que historicamente lhe identifica: a sodomia. É também esse conjunto de expressões ofensivas sobre o *ser penetrado* que se estende para o corpo dos indivíduos dentro do imaginário social, cujos traços *afeminados* fariam desses sujeitos mais próximos das mulheres, interpretadas como passivas e delicadas, o oposto da virilidade esperada nos corpos socialmente significados como masculinos. Essa talvez seja a razão para a divisão expressada por Jayder entre *afeminadas* e *durinhos*, esses últimos buscando se distanciar performativamente, em diferentes níveis, da identificação com o sujeito passivo, *penetrável*, ainda que na intimidade pratiquem o ato. Desse modo, segundo sua percepção, as abertamente afeminadas seriam mais frequentemente o alvo desses *insultos-códigos* nas incursões da sociabilidade quadrilheira. Mas, conforme meu interlocutor, apesar dessa divisão, paradoxalmente, esses diferentes grupos não são necessariamente antagonistas, pois, ao lado de outros sujeitos LGBTQI+, também se unem em determinadas situações:

Têm brigas entre nós gays, né? Entre os afeminados contra os durinhos, contra as travestis e tal... Mas quando é contra os héteros, todo mundo se junta, é uma coisa que é meio difícil de explicar... Eu não sei nem como explicar. Mas é bem isso mesmo. Têm as nossas brigas internas, mas eu vejo muita união também entre as gays. (Entrevista realizada em Sobral/CE no dia 14 de março de 2020)

Jayder expressa de maneira muito precisa a presença de uma ambiguidade nas relações vividas pelos gays dentro do universo quadrilheiro, e em alguns aspectos chega a contradizer parte do esforço empregado tanto por ele quanto por meus outros colaboradores na construção de uma narrativa sobre o espaço da quadrilha junina como um lugar totalmente tranquilo para experiências como a sua. No momento em que faz isso, entretanto, se apressa em também trazer à tona uma característica que tende a relativizar as situações problemáticas. Segundo ele, apesar das tensões existentes entre os indivíduos que vivem suas orientações sexuais a partir de referenciais identitários distintos, ou mesmo entre estes e outros sujeitos pertencentes à sigla LGBTQI+, como as travestis, essas pessoas também se uniriam facilmente *contra os héteros* caso a situação exigisse. Nesse ponto, meu interlocutor recupera e reforça a ideia da quadrilha junina e seu universo como compostos de modo expressivo por sujeitos *desviantes* – independente da performance de gênero adotada – de uma norma de gênero e/ou sexualidade considerada esperável. A forte presença desses indivíduos no contexto junino, na opinião de Jayder, seria capaz de tensionar de modo contundente acontecimentos adversos provocados pelo regime cultural heterocentrado, que não deixa de se fazer presente, mesmo disputando espaço com a diferença.

Henrique também apresenta uma visão mais ampla a respeito da experiência dos gays no universo junino, trazendo uma percepção que também dá conta da quadrilha junina como um espaço que tem muitos pontos positivos para os indivíduos em questão, mas que também possui limitações referentes à relação com esses sujeitos. Para ele, apesar das quadrilhas serem de fato um lugar incontestado de agregação das diferenças, sobretudo no interior, elas não estão livres de reproduzirem opressões. Em sua visão, em determinados aspectos, o universo das quadrilhas juninas pouco difere daquilo que se expressa fora delas:

[...] a gente acaba perpetuando algumas opressões, mesmo que pequenas e muito simbólicas dentro de grupos, eu digo isso por parte de brincantes e por parte de, às vezes, coordenação, presidentes, enfim, de achar que o gay está ali pra ser “palhaço” e pra servir de tudo. (Entrevista realizada por Whatsapp no dia 18 de abril de 2020).

Meu interlocutor observa que, exatamente por representar um espaço de acolhimento para os gays e outras pessoas LGBTQI+, esses indivíduos se entregam de forma intensa às atividades propostas pelos grupos juninos. Isso, conforme sua interpretação, pode causar a falsa impressão de que tais pessoas estão dispostas a se sujeitar a tudo em agradecimento pela aceitação que encontram nesses espaços. Henrique frisa bem o fato de que o “gay sabe fazer praticamente de tudo dentro de uma quadrilha, desde cabelo, maquiagem, ao cenário”. Nesse ponto, termina por chamar atenção para um ponto importante em relação à presença desse personagem no contexto das festas juninas cearenses na atualidade. Toda a produção artística das quadrilhas, e em alguns casos a própria gestão burocrática dessas instituições, está a cargo de pessoas LGBTQI+, principalmente dos gays. Isso, na concepção de meu colaborador, se por um lado fornece fortes evidências de um protagonismo desses indivíduos na manifestação – inclusive produzindo sentidos e narrativas –, também pode ser convertido em uma relação *problemática* em algumas situações, já que a própria disponibilidade dos sujeitos pode vir a ser interpretada como desprovida de limites.

A visão de meu interlocutor, ao meu ver, merece ser relativizada em alguns pontos. A interpretação do sujeito gay ou LGBTQI+ como um mero *instrumento* no contexto das quadrilhas juninas pode até estar presente em contextos onde uma sociabilidade cis-heterocentrada reina absoluta. Esse, entretanto, não me parece ser o caso da maior parte das quadrilhas juninas da região de Sobral, onde a presença de pessoas LGBTQI+, inclusive ocupando cargos de direção de grupos, tem sido cada vez mais recorrente. E no caso dos grupos onde a direção é realizada por sujeitos cis-heterossexuais, estes me parecem estar sendo cada dia mais pressionados pelo contexto que se apresenta, no qual a presença de corporalidades e subjetividades que destoam desse padrão se impõem como essenciais no contexto da festa.

Assim sendo, é a manifestação que começa a se mostrar em muitos aspectos dependente dos saberes/fazer dos sujeitos com experiências sexuais e de gênero não-heterocentradas. Não o contrário.

Mas Henrique avança na sua reflexão e, dentro dela, consegue precisar em sua narrativa pontos que considera positivos e negativos dentro do universo quadrilheiro:

O ponto positivo é que todo mundo vai se divertir, independente da sexualidade... Eu não sei, não cheguei a perceber tão constantemente se ainda existe pessoas que chegam a discriminar gays dentro de grupo junino, porque majoritariamente são gays ou bis... Mas pontos negativos nisso é quando, por exemplo, um homem não quer, mesmo sendo gay também, ter um “par homem”, uma “trava” como a gente chama, ou uma “drag montada”. (Entrevista realizada por Whatsapp no dia 18 de abril de 2020).

A fala de meu interlocutor, nesse ponto, se mostra importante para apresentar alguns limites na relação do universo quadrilheiro com os indivíduos LGBTQI+, contribuindo para mostrar um lado menos harmonioso dessa experiência. Henrique reconhece que a quadrilha junina de fato tem uma capacidade de agregar pessoas diferentes, sobretudo as experiências não normativas de sexualidade, mas apresenta como ponto negativo a resistência que alguns homens, mesmo sendo gays, podem ter diante da possibilidade de ter um par que não seja uma mulher cisgênero. Em sua narrativa, Henrique foca nas *drags*, que nesse contexto são os homens que se vestem como mulher, mas sua fala poderia facilmente ser aplicada às mulheres transexuais. De fato, ao longo de minha inserção nesse meio, tenho percebido a conquista de um espaço por parte das pessoas que possuem algum tipo de experiência de *trangeneridade*, mas isso não significa necessariamente que isso se dê de modo tranquilo em todos os grupos. Nunca cheguei a presenciar situações em que essas pessoas tenham sido explicitamente rejeitadas, mas algumas dessas pessoas com as quais já tive a oportunidade de conversar me relataram já ter sofrido algum tipo de exclusão, aspecto que pretendo abordar melhor no capítulo seguinte.

Esse panorama me leva a inferir que, embora ainda sendo sujeitos inegavelmente subjugados em alguma medida na sociedade mais ampla, os homens gays ocupam o lugar da masculinidade dominante no contexto junino. Entretanto, ainda que essa masculinidade esteja visivelmente marcada por uma corporalidade e subjetividade de gênero não dominante, pois a maior parte desses homens frequentemente se definem como *bichas* e se percebem como *afeminadas*, a cisgeneridade ainda se expressa como um valor para parte desses sujeitos. Parece ser daí que a figura do *homem que se veste de mulher*, ou mesmo da própria *mulher trans*,

valorizadas em concursos conhecidos como *Disputas de Rainha G*⁷⁰, podem encontrar bastante aceitação em determinados grupos e entre determinados indivíduos e em outros não, formando assim um campo de tensão e eminente contradição. Desse modo, é possível entendermos a narrativa de plena aceitação das diferenças por parte do universo junino como própria da experiência desses homens gays – todos cisgênero –, o que por sua vez não corresponde à totalidade da experiência LGBTQI+ dentro do universo junino. Henrique aponta outros exemplos que, a despeito da influência das experiências não normativas de gênero e sexualidade, em sua opinião, ainda podem ocorrer nesse contexto:

Um exemplo é também quando um grupo ou uma coordenação chega a querer que um garoto que quer dançar de mulher não dance de mulher... Ou então aquela travesti que tá lá na quarta fila, que tá dançando lá porque não querem que ela apareça em um lugar, mesmo ela “se dando” na dança. (Entrevista realizada por Whatsapp no dia 18 de abril de 2020).

A percepção de Henrique segue tensionando a ideia harmoniosa de agregação das diferenças no interior das quadrilhas juninas. Ela nos mostra que, a despeito da presença de homens que performam damas nas quadrilhas, tal fato por si só não é uma garantia de que tais indivíduos poderão ocupar tais lugares na quadrilha junina, o que muito dependerá do posicionamento dos dirigentes do grupo a esse respeito. Ao citar o exemplo das travestis, meu interlocutor indica que, mesmo com a presença mais expressiva dessas pessoas, elas ainda não conseguem ocupar o mesmo lugar simbólico das mulheres cisgênero, pois na hierarquia da dança – dividida em filas que se organizam entre primeira, segunda, terceira, quarta e assim sucessivamente –, raramente tais sujeitos ocupam uma posição de destaque. Essa percepção, ao meu ver, não desmerece a interpretação dos homens gays que entrevistei, que encaram a quadrilha junina como um espaço de libertação no qual se pode *ser o que realmente é*, mas mostra um outro lado, que expõe campos de rigidez dentro desse universo que parece tão fluido na maior parte das narrativas.

Considero de suma importância inserir neste capítulo os pontos dissonantes das narrativas apresentadas por meus colaboradores, não apenas para construir um contraponto com as percepções dominantes dentro do quadro que se desenhou ao longo da presente análise, mas também como forma de expor que, por mais que as percepções tendam a confluir entre aqueles

⁷⁰ As chamadas *disputas de Rainha G* são eventos organizados pelas quadrilhas juninas no período que antecede o São João, no qual mulheres travestis e transexuais ou homens que *se montam* (se vestem como damas) disputam entre si por uma premiação em dinheiro. Em geral, as candidatas constroem uma performance de dança e a apresentam para uma comissão julgadora, formada por pessoas convidadas pelo grupo junino que realiza o evento, em geral quadrilheiros mais experientes, profissionais da dança ou artistas. Em Sobral, quase todas as quadrilhas existentes realizam essas disputas, sendo elas já parte do calendário cultural dos grupos juninos entre os meses de janeiro e maio.

que compartilham dos mesmos códigos simbólicos, nada será sempre uma unanimidade. Além disso, as contradições são parte constituinte da nossa subjetividade, indicando a impossibilidade da construção de quadros *objetivos* advindos das relações sociais. De todo modo, apesar dos pontos dissonantes, creio que valha a pena insistir na ideia da quadrilha junina e seu universo como um espaço liminoide, que se expressa em uma zona de margem, embora fortemente atravessado por discursos e práticas produzidas no campo de uma estrutura social que, dentre muitos aspectos, define papéis sociais. Como todo campo liminar, o contexto junino se manifesta como um lugar de *imprecisões*, onde se é possível observar traços de mudanças e de permanências, mas no qual não se pode ser nem uma coisa nem outra totalmente.

Ao levar em conta esse ponto de vista, considero que a presença da *perpetuação de algumas opressões* dentro do universo junino, como expressa um de meus interlocutores, é um dado importante a ser considerado no campo mais geral do presente estudo. Por outro lado, ao trabalhar com a discursividade dos atores sociais que colaboraram para esta análise, noto que algo compartilhado nas narrativas é o sentimento de agregação expresso em suas falas em relação a esse universo. Isso me faz pensar que, em determinada dimensão, que tomo a liberdade de chamar aqui de *subjetiva*, existe de fato uma maior absorção das diferenças dentro do espaço social das quadrilhas juninas quando este é confrontado com outras dimensões sociais da vida de tais sujeitos. Além do mais, creio que perceber esse universo como capaz de alargar a margem de criatividade dos corpos e subjetividade dos indivíduos, o que resulta em um campo mais propício a uma sociabilidade menos normativa do ponto de vista dos papéis hegemônicos de gênero e sexualidade, não significa dizer que essas normas se fazem totalmente ausentes desse espaço. O que desejo expressar com isso é que, *apesar delas*, há uma constelação de experiências *não normativas* que se desenham *no entre*, pois, nessa concepção, a própria quadrilha junina se encontra em uma espécie de limem social, em um campo onde nem pertence por completo às narrativas oficiais sobre a cultura popular – forjadas no âmbito do Estado –, nem totalmente aos sujeitos que a constituem, já que estes também se valem daquelas.

A percepção de que os processos sociais vivenciados pelos quadrilheiros LGBTQI+ não são harmônicos parece conferir ao contexto analisado um *status* social mais próximo ao que se expressa em outros campos. Nesse sentido, o *conto de fadas* junino onde os sujeitos LGBTQI+ encontram um lugar completamente livre dos preconceitos se desfaz, demonstrando que *nem tudo são flores*. Isso não deve, porém, descartar o fato de que, para muitos homens gays – cujas experiências foram o foco até aqui – o universo das quadrilhas juninas representou e ainda representa um mundo de alternativas, encontros e caminhos de libertação, conforme suas próprias percepções. Esse aspecto não parece ser menos legítimo, já que os grupos juninos no

interior cearense frequentemente promovem o encontro de experiências diferentes, construindo assim alternativas para tais sujeitos se expressarem subjetiva e corporalmente em conjunto. Talvez estejam aí as potencialidades que meus interlocutores apresentaram em muitos de seus discursos: na fluidez das experiências, que também são narradas dentro de um processo que aparece em movimento, sempre em mudança. Mas considero importante explorar mais aqui as contradições, ou seja: o lugar onde o reforço de determinados ideais de masculinidade tidos como normativos é também visto como mecanismo de mobilização do poder por parte de determinados gays.

4.6 O noivo junino e o lugar do macho no imaginário quadrilheiro

Uma discussão sobre masculinidades no universo junino, incluindo aqui as masculinidades vivenciadas por homens gays nesse espaço, não seria completa se não abordasse um caso específico: o do noivo junino. Ninguém poderia melhor abarcar as contradições envolvendo expressões de gênero e a participação de homens gays em tal contexto do que esse personagem. Como pudemos observar, foram várias as referências feitas a essa figura ao longo deste capítulo por parte de meus colaboradores, acionamentos estes que quase sempre vieram à tona em meio a reflexões sobre representações ideais de masculinidade no contexto da performance artística dos cavalheiros a partir dos conteúdos discursivos de uma determinada ideia de tradicionalidade.

Essa discussão que envolve determinadas ideias de tradição, construções simbólicas regionalistas e tipos ideais generificados já foi realizada em capítulos anteriores e ainda será melhor aprofundada nos próximos, mas aqui gostaria de concentrar minha atenção em algo mais específico: os significados mobilizados por esse personagem a partir de quem o vivencia na pele, seguindo as interpretações indicadas por um noivo de quadrilha junina acerca de sua própria performance dentro e fora do universo simbólico dos espetáculos juninos. Além disso, considerando a já indicada dominância de homens gays nos ciclos que envolvem a produção e execução dessa manifestação cultural hoje, e também o fato de que geralmente também cabe a eles encarnar o personagem em questão, creio valer a pena refletir sobre as características de gênero que o responsável por dar vida a esse personagem precisaria, em tese, também cultivar em seu dia a dia para ser considerado elegível para o cargo. Aqui, penso eu, entra fortemente a dicotomia manifestada por alguns dos meus interlocutores, que dá conta de uma relativa oposição entre tipos mais femininos (as bichas afeminadas) e outros mais masculinizados (os durinhos) entre os homens homossexuais existentes no contexto das quadrilhas. Ao que tudo

indica, os gays que geralmente são escolhidos para interpretar o noivo se encontram no campo dos *durinhos*, que parecem ser minoria no âmbito em questão, mas cuja presença merece ser investigada, já que também cumprem um papel nessa significação discursiva da quadrilha enquanto espaço diverso do ponto de vista das expressões de gênero.

Para a produção das reflexões aqui propostas, dialogarei com a experiência de Marcos, experiente quadrilheiro da cidade de Sobral, brincante de quadrilha junina há pelo menos treze anos, dos quais onze estiveram dedicados a interpretar o personagem de noivo. Minha escolha por ele se deveu tanto pelo fato de sermos conhecidos de longas datas como também, e principalmente, em virtude de sua larga experiência no cargo, que certamente garante uma visão ampla a respeito dos discursos e representações envolvendo a figura em questão. Autodeclarado negro e gay, Marcos, aos trinta anos, já atuou em diferentes quadrilhas, dentre as quais destacaria Estrela do Luar (Sobral), Luar do Sertão (Sobral), Pisa na Fulô (Sobral), Estrela Junina (Uruoca) e Flor de Mandacaru (Cariré), o que faz dele um quadrilheiro bastante conhecido em sua região. Ele conta que sua entrada no universo do São João foi bastante despretensiosa:

Eu comecei no ano de 2008 numa quadrilha chamada Flor do Mamulengo. Até então eles pretendiam retornar para o São João, depois de, se eu não me engano, dois anos parados... E eu decidi entrar nela, nunca tinha participado do movimento. E quando eu entrei, eu comecei a ensaiar durante um período de dois meses, e aí o grupo infelizmente encerrou as atividades por questão financeira, que a gente sabe que é bem complicada essa situação. E através de um convite eu conheci o Estrela do Luar, e lá eu comecei no ano de 2008 também. Entrei quase próximo do início da temporada de 2008, e no primeiro ano eu fui brincante, comecei na comissão de frente, e em 2009 eu recebi o convite pra ocupar o cargo de noivo. (Entrevista realizada em Sobral/CE no dia 25 de outubro de 2022)

Marcos é um tipo de dançarino muito valorizado no contexto das quadrilhas juninas. Bastante desenvolvido, sempre recebeu muitos elogios por sua performance, o que rapidamente o fez ocupar lugares de destaque nas quadrilhas por onde passou. Dono de uma dança forte e expressiva, em seu primeiro ano, como o próprio narra, já ocupou a primeira fila da quadrilha – por muitos também chamada de comissão de frente –, lugar bastante cobiçado pelos brincantes que almejam maior visibilidade, já que apenas os melhores dançarinos são escolhidos compô-la. Logo em seu segundo ano foi alçado ao cargo de noivo, um feito não muito comum entre os indivíduos que geralmente ocupam esse lugar. Nesse papel, especificamente, Marcos coleciona inúmeros reconhecimentos, tendo ganho diversos troféus, medalhas e outras premiações em função de sua performance em diversos concursos, sendo, portanto, considerado uma referência por outros indivíduos que representam esse personagem em suas respectivas quadrilhas.

Quando o questiono sobre *quem é o noivo*, esse personagem tão emblemático na cultura das quadrilhas juninas, e o peço para descrevê-lo, assim Marcos expõe sua visão sobre ele:

Dentro do São João, o noivo é uma figura viril, ele é um personagem apaixonado, que casa com uma parceira, que no caso é a noiva, e aí ele tem que mostrar cumplicidade, jocosidade, desenvoltura, tudo dentro de um personagem. E esse personagem muitas das vezes tem que estar ligado não só à própria temática que o grupo pretende trazer, como também à questão da representação dos festejos juninos: aquele ser não muito caipira, já que hoje o São João está um pouco mais modernizado, porém, sem esquecer um pouco da raiz, essa questão do regionalismo. Pra mim, a figura do noivo eu encaro mais como um ser expressivo, caricato, às vezes cômico, principalmente brejeiro, feliz, então essa é a figura do noivo que hoje eu mais consigo encarnar. (Entrevista realizada em Sobral/CE no dia 25 de outubro de 2022)

Embora mediada pela experiência subjetiva de alguém que encarna, ele próprio, o personagem descrito, o retrato construído por meu colaborador se mostra bastante representativo de uma ideia coletivamente aceita sobre *quem* ou *o quê* deve ser o noivo. Um sujeito *viril*, nas palavras de Marcos. E cuja masculinidade encontra ressonância em discursos que também estabelecem a própria quadrilha junina dentro de um lugar simbólico enquanto expressão cultural, sobretudo no Nordeste – e mais especificamente no Ceará.

Como já abordado nesta tese, o noivo e a noiva compõem o centro da dança junina, sendo eles os personagens principais da quadrilha cearense, ou os “donos da festa”, como também são frequentemente chamados. No caso específico do noivo há, em geral, um reforço de traços de masculinidade dominante. Esse personagem costuma abusar frequentemente de estereótipos que, conforme o imaginário social brasileiro, representariam o nordestino, figura que segundo Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2013) cruzaria em sua essência, a um só tempo, uma identidade regional e uma de gênero. Conforme o autor, “O nordestino é macho. Não há lugar nesta figura para qualquer atributo feminino.” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2013, p. 18). Desse modo, o noivo representaria aquilo que supostamente todos os outros personagens do gênero masculino deveriam ser em cena, uma vez que estariam inscritos em um discurso tradicionalista sobre o Nordeste. Cabe enfatizar, entretanto, que em razão de ocupar um lugar de centralidade narrativa, esse peso da representação de uma masculinidade vista como hegemônica costuma se abater de modo mais contundente sobre ele, sendo mais difícil que seu interprete escape dessa regulação, como parece ocorrer na experiência dos demais cavalheiros.

Como já discutido, as quadrilhas cearenses, em especial as do interior do estado, articulam constantemente temáticas ligadas a um universo convencionalmente interpretado como nordestino, como as práticas e cosmologias ligadas aos povos sertanejos, suas manifestações artísticas, culturais e religiosas, o que frequentemente dialoga com um imaginário tradicionalista sobre a região, no qual, segundo Albuquerque Júnior (2011),

[...] as pretensas tradições nordestinas são sempre buscadas em fragmentos de um passado rural e pré-capitalista; são buscadas em padrões de sociabilidade e sensibilidade patriarcais, quando não escravistas. Uma verdadeira idealização do popular, da experiência folclórica, da produção artesanal, tidas sempre como mais próximas da verdade da terra. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 91).

Essa produção de sentidos sobre o Nordeste, que o autor percebe como uma invenção imagético-discursiva da região, encontra-se bastante presente em muitos dos símbolos articulados pelas quadrilhas juninas. A marca dessa masculinidade de cunho patriarcal, que tenta organizar o mundo de modo binário, se faz presente no modo como o próprio discurso sobre a dança junina é mobilizado, se fazendo muito presente em figuras como a do noivo, como cita meu interlocutor. Esse indivíduo, que é ao mesmo tempo romântico e rude, traz nos gestos uma virilidade que seria representativa desse homem nordestino tradicional, simbolizando uma espécie de sobrevivência do dispositivo de poder da tradição na performance da quadrilha junina.

A presença dessa representação normativa de masculinidade, atrelada a um imaginário regionalista que se institui com base em um discurso de gênero muito marcado, encontra-se tão colada à construção estética do personagem em questão, que passa a exigir de maneira mais explícita uma modelação corporal e estética dos sujeitos, a ponto de necessitarem mesmo de uma adequação comportamental no sentido de se enquadrar nas expectativas ao redor dessa figura. Isso ocorre, penso eu, pelo fato – que ainda analisaremos mais detalhadamente neste trabalho - de o noivo, assim como outros personagens da quadrilha, ser observado de forma mais individualizada nos concursos, de modo que sua performance aparece de forma destacada dentro do corpo homogêneo que, inicialmente, a dança junina se pretende em seu conjunto. Assim sendo, se meus outros colaboradores enfatizaram a possibilidade de inserir nuances de gênero menos normativas em suas performances de cavalheiros, no caso do noivo, essas concepções, embora existentes, encontram mais barreiras, já que a regulação de atributos de uma masculinidade normatizada se expressa aqui de maneira mais incisiva. Marcos deixa esse aspecto muito evidente ao narrar um pouco da sua percepção sobre o noivo, bem como seu trajeto em busca de construir um padrão estético que fosse plenamente aceito no cenário dos festivais juninos:

Quando se trata de corpos, eu acredito que ele [o noivo] se torna um personagem livre. Ele pode ser um personagem livre. Mas por muito tempo eu também me fiz essa pergunta, “quem era [o noivo]”, até de fato eu conseguir me encontrar, conseguir encontrar o meu próprio estilo e, de certa forma, ser aceito por ele. [...] antes, eu não me encontrava tanto devido o meu estilo, pra época, ser um pouco mais “afeminado”. Eu tinha muitos trejeitos de braços, muita perna. Digamos que, pra época, era uma coisa muito “estilizada”, pro tempo... E aí isso, à priori, eu lembro que eu fui um pouco criticado algumas vezes por conta da minha desenvoltura enquanto noivo. (Entrevista realizada em Sobral/CE no dia 25 de outubro de 2022)

Essa fala de Marcos me chamou atenção e, em certa medida, causou-me até mesmo surpresa. Em minha percepção, e por se tratar de uma pessoa que conheço há muitos anos, tenho dificuldade de pensar Marcos como um homem gay de estilo “mais afeminado”, para usar a expressão que ele mesmo acionou em nossa conversa. Se pudesse defini-lo de modo mais preciso, segundo minha própria interpretação, diria que ele está mais para o que os meus interlocutores definiram como *durinho* do que para *bicha afeminada*. Em geral, embora sua orientação sexual se mostre explícita – mesmo porque não me parece a intenção de meu colaborador escondê-la –, considero que o padrão de gênero expresso por sua figura acentua traços de uma masculinidade que se encontra mais próxima ao que geralmente se atribui à heterossexualidade do que ao que o imaginário social brasileiro costuma relacionar à homossexualidade em termos de comportamentos públicos. Há, evidentemente, alguns traços de afeminação em suas expressões os quais podem ser observados na maior parte dos homens gays – dentre os quais me incluo –, no entanto, a observação de tais aspectos, suponha, dependeriam de uma relação com algum grau de proximidade. Todavia, o que ele me narra é que mesmo esses traços, por menores que sejam, são ainda assim rapidamente percebidos no contexto da performance do noivo, produzindo efeitos disciplinadores que orientam a maior extirpação possível dessas características.

Buscando refazer os caminhos percorridos para a composição de seu personagem, Marcos relembra de que modo as críticas relacionadas à sua maneira de dançar afetaram a construção de sua performance, culminando no modelamento de um padrão de gênero mais condizente com tal representação:

No começo, eu sempre ouvia das pessoas que eu dançava muito, que eu tinha um jeito mais elétrico, mais animado, porém, eu colocava tanta força nos meus movimentos, que acabava passando uma percepção de exagero. E nisso, o que é que acontece... Às vezes, eu colocava uns movimentos de perna, de braço, eu tinha muito essa questão de cravar as paradas dos instrumentais... Eu ensaiava tanto a coreografia, que eu sabia praticamente detalhe por detalhe da música, das batidas que o regional fazia, tudo era cravado. (Entrevista realizada em Sobral/CE no dia 25 de outubro de 2022)

Avançando nessa descrição, ele complementa falando sobre como foi produzindo uma autopercepção crítica de seu próprio trabalho artístico no que concerne à construção teatralizada do noivo junino, convergindo para uma readequação de seus movimentos e expressões:

Foi com a presença e a chegada dos festivais, quando o grupo começou a ter uma bagagem maior de apresentações, que eu comecei a observar outros noivos, observar as observações que vinham dos jurados, porque sempre a desenvoltura era um ponto que eu perdia muito. Não tanto no casamento, porque no casamento eu conseguia ser esse personagem que eles exigiam, mas eu acabava que esquecendo que, dentro da dança, também precisa dessa interpretação, dessa virilidade. E aí, com isso, eu fui mudando, mudando a estratégia, mudando um pouco mais o jeito de dançar, mas sem

esquecer um pouco dessa minha essência, que querendo ou não eu acredito que eu trago essas questões de animação, de cravar os movimentos, só que de uma forma mais contida, pra não transparecer tanta feminilidade. (Entrevista realizada em Sobral/CE no dia 25 de outubro de 2022)

É curioso que, de acordo com a visão de meu interlocutor, que na verdade reflete uma percepção ainda bastante recorrente dentro do contexto das quadrilhas juninas, para ser um noivo ideal ele deve dançar de uma forma “mais contida”. É como se, para ser escolhido para o cargo, o indivíduo devesse ser um grande dançarino, mas, ao ser escolhido, contraditoriamente, seu trabalho tivesse que ser o de conter exatamente aquilo que faz dele um destaque dentre os demais: sua grande capacidade expressiva ao dançar. A partir dessa lógica, para utilizar as mesmas palavras de meu interlocutor, dançar demais seria interpretado como algo “exagerado”, o que por sua vez não combinaria com o perfil de virilidade exigido do personagem em questão. Isso nos leva então a intuir que a grande expressividade nos movimentos, a partir dessa gramática de gênero, seria um atributo feminino que, em alguma medida, até pode ser tolerado na performance de outros cavalheiros que formam o corpo de baile da quadrilha, mas que na figura do noivo de modo algum deve existir. Isso, aliás, se confirma com a própria percepção expressa por Marcos, ao afirmar que antes de passar por esse processo de autopercepção e modelação comportamental, seu estilo de dança era considerado afeminado, reiterando a ideia de que o conceito de feminilidade nesse meio encontra uma relação bastante íntima com uma performance dançada vista como mais expressiva em seus movimentos, o que evidentemente é o contrário de “ser contido”.

É nesse ponto que, penso eu, entra um aspecto fundamental para a composição do noivo junino como esse personagem que é ao mesmo tempo jocoso e viril: a teatralidade. Se dançar bem costuma ser um atributo indispensável para ter um lugar de destaque em uma quadrilha junina, no caso do noivo, essa dança precisa se expressar modulada a partir de generosos toques de atuação. É essa capacidade teatral que permite ao dançarino compor a figura esperada desse personagem, fazendo da própria dança um lugar de expressão dramática. Marcos também fala um pouco sobre isso:

Acredito que, pra ser noivo, você precisa, além de tudo, ter uma boa desenvoltura. Você precisa ser um excelente dançarino, porque, além da segurança da própria coreografia do grupo, você tem que ter a segurança de ter a coreografia com uma parceira totalmente dentro de um personagem. Então você precisa ter essa percepção também de teatro, você precisa, além da própria dança, ser um exemplo [...]. Você não pode ser uma pessoa tímida, tem que olhar nos olhos das pessoas, muitas vezes tem que conversar com as pessoas no meio das apresentações, porque isso torna a tua dança, a tua interpretação mais verdadeira. (Entrevista realizada em Sobral/CE no dia 25 de outubro de 2022)

Chama-me bastante atenção a ênfase que meu interlocutor concede ao elemento da atuação na atividade de dançar ocupando o lugar do noivo. É evidente que a teatralidade é algo presente na performance de todos os participantes de uma quadrilha junina, no entanto, aqui, ela parece estar mais comprometida com um exercício de convencimento de quem tem contato com esse personagem em cena. No caso dos demais cavalheiros, a representação da figura masculina se encerra em símbolos específicos, como o tipo de roupa, determinados movimentos durante a dança e a composição de um par de gênero oposto em relação às damas. Nada garante, porém, que no que concerne às suas corporalidades e nuances esse padrão rígido não se desfaça na própria execução coreográfica e na expressividade empregada pelos sujeitos em seus movimentos, o que de fato verificamos facilmente ao assistir a apresentação de uma quadrilha junina. No caso do noivo, entretanto, esses traços corporais mais específicos devem ser necessariamente postos em segundo plano em benefício do personagem, para que, como afirma Marcos, a interpretação soe “mais verdadeira”.

Imagem 18: Marcos no papel de noivo



Fonte: acervo pessoal do entrevistado

Aqui reside, creio eu, um aspecto fundamental nessa discussão. Considerando os elementos elencados, bem como minha experiência etnográfica nesse campo, me parece forte a hipótese de que, assim como podemos verificar na experiência dos demais cavalheiros, a expressão performática do noivo, em geral, também projeta aspectos da própria personalidade e subjetividade do indivíduo que o encarna. Em outras palavras, até mesmo em razão da maior regulação de gênero verificada em relação a essa figura, diria que não é qualquer indivíduo que costuma ser escolhido para ocupar esse lugar, sendo a própria expressão de gênero demonstrada pelo sujeito em seu dia a dia um elemento observado nessa escolha, embora isso nem sempre se manifeste de forma mais explícita nos discursos. Sendo assim, faz sentido pensar que os

homens gays eleitos para o cargo de noivo certamente o são também por serem considerados “mais masculinos”, segundo os códigos normativos que definem a masculinidade de acordo com a ideia de tradicionalidade imperante nesse contexto. Uma pista sobre isso aparece na própria narrativa de meu interlocutor:

Se você se identifica com o personagem, eu acho que esse é o principal, porque é a base, né? Você gostar de ser noivo, de dançar, de interpretar, de interagir com o público. [...] Então assim... Pra ser noivo, você precisa apenas dançar e ter uma boa interpretação. Mas pra ser um excelente noivo, você precisa ter tudo isso. (Entrevista realizada em Sobral/CE no dia 25 de outubro de 2022)

Embora não expresse isso diretamente, o que parece estar em jogo nessa fala de Marcos é um elemento de gênero. Esse trecho me levou a algumas reflexões, advindas das múltiplas interpretações que me ocorreram sobre a visão expressa por meu colaborador. O que seria essa “base” a que ele se refere, dizendo ser isso o “principal”? E que, ao final, ele aponta ser algo fundamental para ser não apenas “bom”, mas um “excelente noivo”? Evidentemente, há aqui uma referência a aspectos relacionados a uma desinibição necessária para encenar o personagem. Mas considerando os traços de masculinidade exigidos para sua composição, os quais já demonstramos neste texto, é provável que, ao menos inicialmente, apenas um sujeito que se sentisse mais à vontade com um perfil de gênero menos afeminado se identificaria com esse personagem, já que estamos aqui falando de performers amadores, não de profissionais das artes cênicas.

Em nossa conversa, fui mais incisivo ao perguntar se uma expressão de gênero mais masculina no comportamento do indivíduo era algo que contava na hora de escolhê-lo como noivo. Na verdade, usei o próprio termo trazido à tona por meus outros interlocutores ao contrapor os traços de feminilidade presentes em suas corporalidades ao dos sujeitos mais masculinizados. Quis saber se os homens eleitos para o cargo de noivo geralmente se encaixavam na definição de “durinhos”, ao que obtive a seguinte resposta:

Pra quem já acompanhou muitos grupos, não só aqui do Ceará, mas de vários outros estados, eu acho que sim, se encaixa. Eu conheço vários noivos, tem vários meninos, inclusive, que são amigos meus, que eu acompanho nas redes sociais, que têm uma pegada mais afeminada, sabe? Essa questão do próprio cabelo, gosta de se maquiar – porque têm estados que isso é bem presente, né? –, a questão das lentes de contato, aquela coisa de um “franção”, que tira totalmente essa questão viril, daquele homem brejeiro, e que são excelentes noivos. Agora, aqui no Ceará, a gente vê uma certa resistência a isso. A gente vê que os noivos não são muito bem vistos quando se tem essa questão de ser mais feminino, ao dançar. (Entrevista realizada em Sobral/CE no dia 25 de outubro de 2022)

Essa fala de Marcos corrobora diferentes ideias trazidas nesta pesquisa ao mesmo tempo. A primeira delas, obviamente, é a confirmação da existência de tipos distintos de

homens gays no espaço das quadrilhas, onde haveria tanto homossexuais mais afeminados quanto mais masculinizados, sendo isso uma questão por vezes crítica nesse contexto, já que ambos ocupariam lugares distintos na ordem simbólica presente nesse âmbito. Outro ponto é a já apontada preferência pelos durinhos para cargos de destaque, como o noivo, o que sugere uma hierarquia simbólica de gênero entre os homens gays presentes nesse contexto, na qual aqueles que estariam mais próximos ao padrão de masculinidade valorizado pela norma heterossexual seriam os mais cobiçados. Esse dado, aliás, releva algo interessante não apenas sobre a manifestação junina em si, mas sobre as representações de gênero produzidas e disseminadas entre os próprios gays. Conforme Eccel et al (2015), frequentemente a autoimagem dos homens gays se mostra afetada pelo que definem como *representações sociais da masculinidade hegemônica*, seja em função da heterossexualidade funcionar como um sistema de poder que projeta suas ideias na totalidade do corpo social como fatos naturais, seja por conta do preconceito que resulta disso em relação ao que esse sistema interpreta como desviante. De acordo com os autores:

No caso dos homens homossexuais, as representações sociais dizem muito a respeito da masculinidade. Em primeiro lugar, porque se referem à imagem – socialmente representada – do masculino hegemônico, algo que, num contexto social qualquer, reflete o que se espera minimamente dos homens a fim de que sejam considerados como tal. Não se trata apenas de percepção do masculino, mas de ajustamentos diversos no sentido de procurar pertencer ao grupo que possui hegemonia da masculinidade. Estes ajustamentos levam ao segundo elemento: as representações sociais também se referem à autoimagem, uma vez que os indivíduos representam a si próprios em relação a um ideal de masculinidade em vigência na sociedade, ao qual, em muitos dos casos, buscam se ajustar, “sufocando-se”, do ponto de vista simbólico, sacrificando o que é distintivo em termos identitários em nome de um padrão social hegemônico. (ECCEL et al, 2015, p.6).

Eles concluem que as representações sobre masculinidades hegemônicas, ao afetarem os homens gays, resultam na projeção de modelos generificados considerados mais ou menos aceitáveis para si e para os demais, os quais tomam por base exatamente uma matriz referencial legitimada por um discurso de gênero dominante do ponto de vista social – no caso, o da heterossexualidade. Isso ajudaria a explicar o que alguns de meus interlocutores afirmaram, ao indicarem a existência de uma certa divisão entre durinhos e afeminados no contexto das quadrilhas, sendo estes últimos os mais discriminados, ainda que pareçam ser maioria nesse universo. Isso me leva a pensar sobre duas coisas: 1) no papel que o próprio discurso da tradicionalidade junina exerce no reforço dessa hierarquização quanto à expressão de gênero entre os gays na quadrilha, uma vez que ele preconiza um padrão baseado na heterossexualidade – ainda que esta apareça de forma caricatural; 2) até que ponto os próprios afeminados, que possuem enorme presença nesse meio, também não legitimam esse discurso tradicionalista e

corroboram suas representações discursivas sobre masculinidade, já que a influência desses indivíduos na produção estética das quadrilhas hoje é algo inegável.

Tomando por referência as concepções de Connell (1998), para quem as masculinidades estão para além do aspecto físico, estando fortemente relacionadas a recursos disciplinadores próprios de cada contexto ou cultura, produzindo ainda relações hierarquizadas entre suas distintas formas de expressão, os autores enfatizam a importância do aspecto contextual ao pensar esse elemento de gênero. Segundo eles, “Por coexistirem diversas masculinidades, operam entre estas relações sociais de hierarquia e exclusão, e em cada contexto, há uma (ou mais de uma) forma de masculinidade privilegiada ou desejada, que pode não ser a mais comum numericamente, mas é a mais legitimada e aceita.” (ECCEL et al, 2015, p. 4). Essa lógica parece fazer sentido ao pensarmos o caso do personagem noivo, pois, do ponto de vista cultural expresso pela manifestação em questão, claramente existe um padrão de masculinidade desejável em relação aos homens que o interpretam.

Poderíamos compreender esse personagem como uma espécie de sobrevivência daquilo que a tradição junina preconiza em termos de masculinidade, embora esse padrão tenha passado por transformações ao longo do tempo. Em um contexto onde, como já demonstrado, os padrões enrijecidos de gênero preconizados pela tradicionalidade junina nem sempre se sustentam de modo pleno na ação prática dos sujeitos, essa masculinidade hegemônica parece encontrar mecanismos para se manter viva condensando-se em uma figura de destaque dentro do ritual performático junino. O intuito disso parece ser fazer com que o conteúdo acerca desse discurso de gênero dominante se faça sempre lembrado como uma espécie de resistência aos *novos tempos*. Ao mesmo tempo, por estar ligado a uma matriz referencial que se configura como um modelo de masculinidade que encontra ressonância no comportamento de uma parcela dos homens gays presentes no contexto analisado, ele resiste também como uma fórmula identitária possível aos homossexuais masculinos existentes nesse contexto.

Mas há algo nesse elemento de masculinidade que se verifica em relação não só à figura do noivo, mas ao próprio discurso de gênero que ainda tenta se sustentar nesse meio, sobre o qual Marcos fala, mas que outros colaboradores também chegaram a apontar: a cultura junina do Ceará. Mais de uma pessoa, ao promover uma comparação entre as quadrilhas juninas cearenses e as de alguns outros estados da própria região Nordeste, chegou a indicar que a grande exigência discursiva por uma masculinidade hegemônica em relação aos cavalheiros seria algo que se desenharia como uma peculiaridade muito marcante na tradição junina do Ceará, sendo observada uma flexibilização maior nessa rigidez de gênero em outros estados. Marcos também reconhece esse fato em relação às cobranças relativas à performance do noivo.

Mais que isso, ele chega mesmo a apontar um marco temporal relativo ao modo como a concepção de masculinidade atribuída ao personagem em questão se transformou no estado ao longo dos anos, indicando que houve mudanças quanto às exigências por um determinado padrão de masculinidade, mas que elas foram tímidas:

Digamos que, de 2010 pra cá, deu pra dar uma evoluída no São João, né? Hoje é um pouco mais aceito [homem mais afeminado], mas não tanto. E eu acredito, sim, que a questão da própria avaliação interfere muito, porque muitos dos avaliadores ainda têm esse paradigma da forma como a pessoa dança, né? A forma como até às vezes, esteticamente, aquilo fica visto no conjunto da obra. Porque vamos supor: se tem vinte pares e quatorze dançando mais durinhos e outros seis são um pouco mais afeminados, isso, de certa forma, para alguns, pode atrapalhar visualmente. Ou seja, a estética também si: se o cavalheiro usa uma franja muito grande no olho, se ele se maquia, isso esteticamente, na visão de quem está vendo, pode atrapalhar. Fora os comentários que a gente sabe que tem, não só vindo da arquibancada... (Entrevista realizada em Sobral/CE no dia 25 de outubro de 2022)

É fundamental prestar atenção na ênfase dada à questão da avaliação. Ainda me aprofundarei mais sobre esse tema em outro capítulo, mas creio ser importante refletir aqui sobre o papel do próprio sistema de competição, dentro do qual são forjadas também as concepções mais usuais sobre gênero e sexualidade nessa manifestação cultural, no reforço de determinadas perspectivas. É interessante apontar que a ideia sobre as quadrilhas juninas como um espaço abertamente composto por uma maioria de gays e outras pessoas LGBTQI+ é, hoje, bastante difundida e aceita, mas precede a essa concepção uma outra inquestionavelmente mais arraigada que ela nesse meio: a das tradições juninas cearenses, que como já vimos não apenas são bastante generificadas como tal generificação toma a heterossexualidade como base, em especial uma hipermasculinização do nordestino. Isso entra em flagrante contradição com o perfil da maior parcela dos sujeitos presentes nessa expressão popular, mas termina por se manter como um *elemento técnico*, que atua na própria produção das ideias norteadoras dos sujeitos responsáveis por eleger as melhores quadrilhas em uma competição.

Como veremos mais adiante, não existe nada nos códigos e regulamentos dos festivais e concursos juninos que exija diretamente determinados comportamentos e expressões de gênero. No entanto, paira como um entendimento geral um conjunto de representações sobre os personagens das quadrilhas que incluem perfis de delimitados de gênero, os quais terminam por atuar de maneira indireta na legitimação de determinadas expressões de masculinidade e feminilidade, em detrimento de outras. O próprio Marcos, em outro momento, aponta já ter sido despontuado em sua *desenvoltura* – quesito observado pelos avaliadores – em razão de dançar de um modo interpretado como “afeminado”, o que lhe obrigou a adequar suas expressões ao longo dos anos. O último trecho destacado de sua fala também dá conta de outras formas que podem ser utilizadas pelo sistema de avaliação para enquadrar os brincantes de uma quadrilha

junina em um determinado padrão de gênero, como a questão estética observada no conjunto de dançarinos, que pode vir a apontar a presença de diferentes expressões de masculinidade no corpo de baile como um fator de *desarmonia*, por exemplo, o que certamente termina por disfarçar um possível componente homofóbico imbricado no modo como as regras da própria competição são interpretadas.

Apesar dos sutis contornos de gênero existentes nas regras da competição, o fato é que hoje é mais difícil aplicar esse tipo de interpretação à totalidade da quadrilha, uma vez que, em temos de conjunto, há elementos capazes de prender mais a atenção dos avaliadores do que a performatividade de gênero de indivíduos isolados – embora não se possa dizer que não ocorram casos do tipo. O próprio formato das competições coloca peso maior em elementos como sincronia coreográfica, efeitos visuais e narrativos e outros artifícios conjunturais que muitas vezes suprimem um olhar mais detido em detalhes como o que aponte. Minha hipótese é a de que é a esse formato que podemos atribuir a possibilidade de nuances distintas de masculinidade no corpo de baile junino. Mas como também afirmei, isso não significa que a narrativa generificada da tradicionalidade junina se perca, recaindo de modo muito forte sobre personagens de destaque da quadrilha como o noivo, que atua como uma espécie de *arauto da masculinidade tradicional*, a lembrar sempre como é ser um *macho nordestino de verdade*. Nesse personagem, a ideia de uma masculinidade normativa do ponto de vista tanto de comportamentos de gênero quanto de orientação sexual passa por um processo não somente de supervalorização, mas de hiper-representação, num nível em que a própria imagem do noivo se cola intensamente ao sujeito que o interpreta. E nisso, como indica Marcos, o próprio público tem também um papel, ao alimentar um imaginário social um tanto fetichizado:

Eu, por exemplo, já passei muito por isso, de dançar totalmente dentro do personagem, aí muitas meninas ficarem dando em cima de mim, e quando de repente vão me encontrar nas redes sociais ou em outro evento, veem que eu não sou “tudo aquilo” (risos), ficam altamente decepcionadas, mas é a vida, né? (risos). (Entrevista realizada em Sobral/CE no dia 25 de outubro de 2022)

A expressão “tudo aquilo”, utilizada por Marcos para descrever o que define como decepção das mulheres heterossexuais ao conhecê-lo fora do ambiente das apresentações, chamou bastante a minha atenção. Isso porque tive a impressão de que meu interlocutor não estava se referindo à sua aparência ou atributos físicos, como sua afirmação inicialmente nos leva a pensar. Pareceu-me que nessa fala havia algo que se relacionava intimamente a um componente de orientação sexual e mesmo de expressão de gênero. Não é difícil perceber que ao redor dos indivíduos que ocupam lugares de destaque em uma quadrilha junina parece pairar uma espécie de magia. É como se existisse uma aura diferenciada que é acionada a partir do

momento em que as pessoas se caracterizam. É comum o relato de que elas ficam diferentes, mais iluminadas e mesmo atraentes. Na verdade, diria que, em certo sentido, isso nem é exclusividade dos destaques, pois basta conversar com qualquer brincante de quadrilha junina sobre o assunto para notar que é bastante comum a ideia de que, ao vestirem o traje junino, é como se as coisas mudassem. Muitas vezes, as pessoas da plateia até pedem para ser fotografadas ao seu lado, tamanha passa a ser a notoriedade circunstancial.

Mas é inegável que, até mesmo em virtude da exposição a que são submetidos, já que não só possuem avaliações individualizadas como também momentos que os evidenciam ainda mais dentro dos espetáculos juninos, os personagens considerados destaques chamam ainda mais atenção que os demais participantes. No que concerne ao noivo, especificamente, parte significativa da construção que o faz notório e atraente aos olhos da plateia e das próprias comissões avaliadoras tem a ver com recursos estéticos relacionados ao gênero. É preciso que a masculinidade atribuída a essa figura se mostre convincente o suficiente, a ponto de as pessoas que a assistem serem convencidas sobre sua plena identificação com os atributos de gênero ali demonstrados, ou na pior das hipóteses fiquem ao menos com dúvidas sobre a possível homossexualidade do rapaz, ainda que na maior parte das vezes ela seja real. A produção dessa ilusão, ao que pude notar a partir de minha inserção etnográfica, é parte ativa da performance desse personagem, sendo o sucesso desse efeito o sinônimo de que o noivo conseguiu cumprir tal papel. Esse ideal de masculinidade, como se pode intuir, também se configura como algo que mexe fortemente com o imaginário social, influenciado por imagens e representações que se inscrevem no cotidiano em diversos níveis.

Ao questionar Marcos sobre se, em sua visão, essa ideia de *macho alfa* atribuída ao noivo mexia com o imaginário das pessoas, ele foi categórico ao afirmar:

Essa pergunta é até engraçada (risos), mas é bem real. Porque, tipo... Eu acho que principalmente a cor⁷¹ chama um pouco a atenção, a forma como você, por ser o único personagem dentro da quadrilha toda que de certa forma tem um afago mais carinhoso, mais viril dentro da quadrilha, né? Porque, de certa forma, muitas das vezes a gente acaba beijando a noiva, tendo carícias, troca de olhares, declarações... E muitas das vezes as pessoas que assistem acabam se envolvendo com aquilo que você apresenta. E aí eu percebo isso principalmente após às apresentações, até durante às apresentações a gente consegue ver a reação das pessoas, como elas te olham, como elas apontam, e principalmente, eu acho que isso é o principal: depois dos festivais. Geralmente as redes sociais são uma ferramenta que quebra esse elo, é aí onde as pessoas vêm e comentam as fotos, geralmente começam a reagir com os emojis mais de “desejos”, e assim... É bem presente! Principalmente porque tem esse imaginário, desperta esse imaginário dentro das pessoas. (Entrevista realizada em Sobral/CE no dia 25 de outubro de 2022)

⁷¹ Meu interlocutor se refere aqui ao branco, cor do traje utilizado pelo casal de noivos nas quadrilhas juninas do Ceará, dentre outras coisas, como forma destacá-los em meio ao colorido da quadrilha.

Imagem 19: Marcos em performance com sua parceira de dança



Fonte: acervo pessoal do entrevistado

Marcos comenta que não é incomum que as pessoas confundam o personagem com seu intérprete. Para ele, o envolvimento que a construção teatral do noivo provoca nas pessoas faz com que elas frequentemente acreditem que toda a performance exibida em cena corresponde à risca a tudo que o indivíduo em questão costuma ser fora do ambiente ritualizado das apresentações juninas. Como eu e meu interlocutor indicamos anteriormente, realmente costuma existir certa identificação dos indivíduos em relação à expressão de gênero atribuída ao noivo, entretanto, como estamos falando de uma construção que exagera traços de uma determinada masculinidade idealizada, é possível que nem mesmo homens heterossexuais consigam de fato se enquadrar plenamente em tal perfil. Em se tratando de homens que geralmente são gays, então, a virilidade fantasiada se desfaz na cabeça das pessoas no momento em que estas descobrem a real orientação sexual do sujeito, já que o elemento central da masculinidade cultuada nesse discurso é exatamente a heterossexualidade. Ainda falando sobre esse momento de desencanto provocado pela desassociação abrupta entre o macho idealizado na figura do noivo e seu intérprete, sobretudo por parte de mulheres heterossexuais, meu interlocutor explana sobre os aspectos que levariam essas pessoas a uma espécie de choque de realidade:

A maioria das pessoas, muitas delas, não convivem com a gente, não sabem como é a nossa realidade diariamente, como é o nosso jeito de andar, de falar, de se vestir. Muitas delas só acompanham pelas redes sociais, e as redes sociais a gente sabe que é um mundo ilusório onde as pessoas só postam aquilo que elas querem mostrar. E aí, quando acontece uma coisa dessas, acaba que, de certa forma, deixando as pessoas meio que frustradas (risos), porque imaginam, fantasiam aquele personagem que já foi falado, em relação à questão de virilidade, da paixão, do romance entre os dois, aquela coisa máscula. Às vezes os trejeitos, na hora de dançar, também tornam esses movimentos mais até chamativos aos olhos de quem vê, e aí as pessoas imaginam isso, e quando elas se deparam e não é aquilo que elas fantasiavam na cabeça delas, acaba causando essas frustrações mesmo. (Entrevista realizada em Sobral/CE no dia 25 de outubro de 2022)

Enquanto ouvia Marcos falar essas coisas, veio-me instantaneamente à mente a figura do *galã de novela*. De algum modo, os artifícios discursivos empregados na produção de um ideal de masculinidade valorizado popularmente são muito semelhantes no universo das quadrilhas e no contexto da teledramaturgia. O protagonista masculino das telenovelas brasileiras consolidado na mente do público, por exemplo, parece beber da mesma fonte narrativa que o discurso da tradicionalidade junina quando da construção da figura do noivo. Antes de tudo, o galã é uma espécie de herói, um sujeito valorizado por suas virtudes, dentre as quais se destacam a coragem, uma personalidade atraente e positiva e a capacidade de realizar grandes feitos, o que faz dele uma figura de centralidade dentro da história que ajuda a contar. Mas existem outros aspectos que tornam essa construção dotada de peculiaridade, conforme apontam João Nemi Neto e Daniela Jakubaszko (2017):

O galã é bonito, mas também precisa ter a cabeça feita; deve ser desejado por mulheres de todas as idades, ser viril, romântico, mas sem ser chorão ou meloso. Interessante notar que o galã é “conquistador”, desejado por todas as mulheres, mas apenas uma irá conquistar seu coração. Depois que um herói encontra sua heroína, a tendência é que se dedique à fidelidade que o amor romântico preconiza. A “fidelidade” associa-se à virtude masculina, ao menos segundo o olhar da tradição romanesca. Na construção da masculinidade do herói estão as virtudes e atributos que um homem “deve” ter, enquanto o vilão mostra as que ele não deve ter. (NETO; JAKUBASZKO; 2017, p. 128).

Levando em conta as devidas proporções, é possível afirmar que há poucas diferenças entre o galã de novela e o noivo junino. Em alguma medida, este personagem tem a mesma função e cumpre um papel bastante semelhante na produção de um imaginário sobre masculinidade em nossa sociedade. Outro aspecto comparável é também o próprio imbricamento da imagem do ator com a de seu personagem viril e galanteador, a ponto de se notar uma continuidade do ficcional na produção de representações e narrativas sobre si, principalmente no que concerne ao padrão de gênero e orientação sexual. Um exemplo disso é o conhecido desencorajamento de atores gays que interpretam galãs de novela a não assumirem sua orientação sexual publicamente para que não percam papéis e, conseqüentemente, não tenham suas carreiras prejudicadas por um possível impacto da revelação no imaginário

másculo que devem cultivar dentro e fora de cena⁷². Como vimos, se a analogia entre o galã e o noivo junino fizer algum sentido, esse impacto realmente ocorre quando a heterossexualidade toma conhecimento dessa descontinuidade entre personagem e performer quanto ao padrão de gênero idealizado. A diferença é que, se nas novelas há toda uma indústria midiática envolvida, no universo junino esse controle é mais fluido, talvez em razão da presença de pessoas LGBTQI+ nesse contexto se expressar de forma mais explícita hoje. Por outro lado, no âmbito cênico do personagem junino, embora meu próprio interlocutor aponte algumas mudanças, ainda se nota muito presente certa cobrança pela supressão de qualquer traço de afeminação nas expressões corporais da figura aqui enfocada.

Mas há algo de interessante sobre o qual Marcos toca nas falas destacadas, porém, aprofunda melhor em outras conversas que tivemos: a questão das redes sociais. Gostaria de retomar isso, pois creio se tratar de um aspecto importante na autoprodução imagética dos sujeitos, bem como na ampliação do alcance das narrativas de gênero mobilizadas pelo personagem. É preciso que se frise uma coisa: embora tendamos a identificar um maior número de homens gays com expressões de gênero mais afeminadas no universo junino, isso não significa que as representações de uma masculinidade hegemônica – no caso, a dos *durinhos* – não seja de algum modo valorizada por esses sujeitos, sobretudo quando se trata da busca por parceiros afetivo-sexuais. E é bom que se diga que essa lógica binária presente nas interações dos homossexuais quadrilheiros não é uma exclusividade desse meio, sendo mais provavelmente um reflexo do que se desenha para além dele. Mesmo em ciclos estritamente gays, não é incomum que homens com aparência mais máscula também costumem ser os mais desejados, até mesmo por aqueles que pessoalmente não se identificam com tais atributos.

Levando em conta tais aspectos, logo notamos que a fantasia ao redor da masculinidade viril, típica do galã, parece encontrar espaço não apenas entre mulheres heterossexuais, mas também entre os próprios gays, o que – considerando a fetichização presente nessa construção – faz da posse de tais atributos de gênero um mecanismo privilegiado de sedução e conquista nesse universo. Em uma das muitas conversas que tivemos, Marcos me falou sobre uma espécie de fascínio que parece existir na caracterização pela qual passam os brincantes juninos. Na verdade, eu mesmo já ouvi pessoas de fora desse meio dizendo coisas como: “as pessoas parecem ficar até mais bonitas quando vestem essas roupas”. De fato, os indivíduos ficam

⁷² Para mais informações sobre isso, acessar os seguintes links:

<https://www.metropoles.com/entretenimento/televisao/marco-pigossi-silvio-de-abreu-pedia-que-atores-gays-nao-se-assumissem>

<https://resumodasnovelas.online/veja-seis-atores-das-novelas-que-foram-forcados-a-sairem-do-armario-e-se-assumirem-gays/>

diferentes. É como se até suas posturas corporais se modificassem. Isso, conforme me disse meu interlocutor, desperta interesses e desejos que frequentemente ganham continuidade nas redes sociais. E se os dançarinos em geral parecem passar por isso, podemos imaginar que esse movimento se desenha de modo triplicado ao redor dos indivíduos que ocupam lugar de destaque, ainda mais em se tratando de figuras como o noivo, que performam atributos de gênero valorizados dentro do imaginário social mais geral.

O papel que redes sociais como o Instagram, por exemplo, exercem nesse movimento interativo mediado por idealizações sobre gênero e sexualidade é visível. Lá, frequentemente, os indivíduos amplificam, por meio de imagens congeladas ou fragmentadas, as representações reforçadas pelo discurso da tradicionalidade junina. A maioria deles leva para lá, se não completamente, pelo menos parte significativa do personagem que incorporam nas arenas de apresentações. Intencionalmente ou não, quase todos os noivos juninos exibem um determinado padrão imagético de masculinidade em suas redes que, em alguma medida, encontra continuidade no discurso sustentado pela persona junina cenicamente construída. Diante disso, não me parece por acaso que meu interlocutor indique justamente as redes sociais como um lugar privilegiado para a continuidade de uma relação que se inicia nos festivais. Isso, claro, quando não ocorre exatamente o oposto. É por meio dessas redes virtuais que os indivíduos trocam contatos e combinam encontros, que geralmente acontecem justamente no contexto das competições, quando quadrilheiros de diferentes cidades se encontram em função dos concursos. Nelas, o *macho ideal* encenado nos palcos quadrilheiros ganha algum tipo de materialidade ao sair da ficção e adentrar a realidade, mesmo que esta também se encontre fortemente carregada de teatralidade.

Essa masculinidade idealizada se configura, como já apontado, como um mecanismo que atua como uma espécie de lembrança ou sobrevivência de uma narrativa que se pretende sustentadora dos sentidos mais orgânicos dessa manifestação cultural, ao menos do ponto de vista discursivo. Ela se impõe em meio a uma expressão artístico-cultural profundamente transformada na atualidade, dentre outras coisas, em razão das próprias mudanças ocorridas na sociedade, o que inclui aqui a afirmação de diferentes discursos identitários no campo do gênero e da sexualidade. Tal como certamente ocorre em outras manifestações da chamada cultura popular, a festa junina – e a quadrilha junina mais especificamente – se vê atravessada por essas novas experiências que ganham espaço no mundo social. Diante disso, penso eu, símbolos que concedem certo ar de estabilidade e permanência a essa expressão assumem a função simbólica de dar visibilidade àquilo que socialmente se entende como tradicional, cumprindo inclusive um papel de convencer o público de que, apesar das transformações, a cultura junina ainda

permanece a mesma de outrora, ainda que de fato não seja a mesma. Esse me parece ser o papel de personagens como o noivo nesse cenário hoje, que, dentre outras coisas, garante um lugar para gays ou outros homens identificados com um tipo de masculinidade que poderíamos aqui classificar como *mais normativa*, os chamados durinhos.

Meu próprio interlocutor fala sobre a identificação com tal padrão de gênero e nos dá algumas pistas para entender a razão de sua sobrevivência em um universo tão marcado pela presença da diferença do gênero e da sexualidade:

Thiago, eu te confesso que eu curto muito, principalmente porque é como se eu me vestisse de outros personagens, sabe? O fato de eu ser um homem gay não me faz menos homem ou menos viril do que um homem hétero, por exemplo. E eu acho bacana me desconstruir desse meu personagem diário – personagem não né, da forma como eu vivo – porque eu fujo dessa realidade. A gente acaba entrando no fictício, e essa ilusão acaba passando essa verdade para as pessoas, e eu particularmente curto muito poder me vestir de outros personagens, poder andar como outros personagens, poder ser outros personagens, e logo após que tudo acaba, naqueles 35 minutos, eu poder voltar a ser o Marcos Sousa. (Entrevista realizada em Sobral/CE no dia 25 de outubro de 2022)

Essa fala de Marcos me provocou algumas reflexões que considero importantes para este estudo. É curioso ver meu interlocutor descrever seu personagem na quadrilha como alguém que é de algum modo diferente dele, quando na verdade consigo observar muitos traços que têm em comum, em especial no que tange à expressão de gênero. Ao mesmo tempo, ele também faz questão de frisar que ser um homem gay não lhe faz “menos viril que um heterossexual”, apontando aqui para a já indicada mistura entre ator e seu personagem, o que em alguma medida confirma a continuidade entre ambos no tocante ao perfil de gênero apresentado no espaço público. Dessa forma, o que me parece haver de mais ficcional nessa construção é a heterossexualidade do noivo, já que seu interprete raramente costuma ter com ela uma identificação. E é aqui que me chama atenção um dos trechos da fala de Marcos: “porque eu fujo dessa realidade”.

Fiquei a me questionar sobre qual realidade seria essa de que fala meu interlocutor. A realidade de carregar o estigma de ser gay e, por isso, ser considerado menos viril? A realidade de ser lido como menos homem quando, na verdade, se desejaria estar plenamente enquadrado dentro dessa representação? Não encontrei respostas plenamente satisfatórias para essas perguntas, mas esse parece ser o paradoxo no qual se encontram determinados homens gays em um contexto repleto de contradições como o universo junino, onde habitam sujeitos que, com seus próprios corpos, desestabilizam normas de gênero e sexualidade, mas onde também reside de modo bastante vívido o fantasma do *macho ideal* com seu grande e forte falo ereto. Essa invenção, tal como a própria ideia de tradição junina, parece ser bastante resistente. Ela afeta

tanto as representações sobre masculinidade quanto as de feminilidade dentro manifestação cultural aqui enfocada. É o que veremos no capítulo que se segue.

5. DIVAS DO SÃO JOÃO: PERFORMATIVIDADES DE GÊNERO E DISTINTAS FEMINILIDADES NO UNIVERSO QUADRILHEIRO

Este capítulo discute a experiência de diferentes representantes do *feminino* no contexto das quadrilhas juninas dentro do território enfocado nesta pesquisa. A discussão aqui travada surge como uma espécie de contraponto ao tema abordado no capítulo anterior, no qual discuti a expressão de homens gays ou *bichas* nas quadrilhas. Levando em conta a predominância desses sujeitos na manifestação junina contemporânea, procurei refletir, a partir de suas falas, a respeito de suas visões e experiências enquanto pessoas LGBTQI+ dentro do universo das quadrilhas juninas, atentando para os modos como significam e (re)elaboram seus discursos a respeito dessa expressão, notadamente a composição do *cavalheiro*, personagem que representa da masculinidade na manifestação.

Nesta parte da tese busco fazer um exercício semelhante, porém, com foco nas experiências de determinadas pessoas LGBTQI+ que desempenham o papel de *damas* na dança junina, lançando luz sobre sua inserção nesse contexto e na produção subjetiva de sua relação com a quadrilha junina enquanto manifestação cultural popular. O texto se pauta basicamente na experiência de três pessoas: Islândia Nara, uma mulher trans que possui longa relação com a manifestação quadrilheira em Sobral, Yanna, mulher cis auto identificada como lésbica inserida há cerca de uma década no universo das quadrilhas juninas de Sobral, e Patrick, rapaz que se define como homem gay, mas que possui uma experiência bastante fluida de gênero e atua no contexto junino por meio da *drag queen* Mia, cuja expressão se dá de forma mais intensa na festa junina.

Cada uma dessas vivências possui especificidades que impactam de modo específico na maneira como o universo em questão é vivenciado, bem como na forma como a feminilidade se constrói e se expressa na quadrilha, exigindo um olhar cuidadoso sobre as narrativas que mobilizam individualmente. É levando em conta tais aspectos e seguindo o rastro apontado pelas interlocutoras que se busca entender melhor a produção dessa feminilidade que se expressa de modo plural.

5.1 Transfeminilidades juninas

“Se eu não dançasse São João, hoje eu não era essa Islândia, podia tá nas drogas ou podia estar assassinada...”

Foi no dia 24 de abril de 2018 que ouvi a frase que abre esta sessão. Quem a expressou foi Islândia Nara, mulher trans, autoidentificada como parda, hoje com cerca de 30 anos, participante da quadrilha junina Luar do Sertão, da cidade de Sobral. Islândia foi uma das três pessoas que entrevistei para a elaboração do documentário *O São João também é trans*, filme que dirigi como parte das atividades de um projeto que submeti junto com a quadrilha junina Estrela do Luar a um edital da prefeitura municipal de Sobral. O documentário registrou a experiência de três mulheres transexuais participantes do universo junino na referida cidade, tendo por foco a narrativa elaborada por cada uma das entrevistadas⁷³. Foi graças a essa produção que pude elaborar o projeto de pesquisa que me deu acesso ao doutorado e pude adentrar nas reflexões que hoje embasam este texto.

Das entrevistas que realizei para a montagem do documentário, a de Islândia é a que se mostra mais elucidativa para a compreensão da experiência de travestis e mulheres transexuais no contexto das quadrilhas juninas, o que me levou a voltar a entrar em contato com a interlocutora em setembro de 2020 para uma nova conversa, visando complementar a entrevista com o registro de outras informações. No trecho destacado, Islândia me contava como perdeu sua amiga de infância e também quadrilheira Priscila, que fora assassinada em uma zona de prostituição localizada às margens da BR 222, rodovia que liga Sobral à capital Fortaleza. Ela conta que, com o passar dos anos, sem muitas alternativas de sobrevivência, a amiga terminou entrando no mundo das drogas e da prostituição, até ter seu trágico – e, de acordo com as estatísticas, bastante recorrente – fim.

Quando se trata de violência, como bem sabemos, o Brasil rapidamente se destaca com seus números assustadores. Em se tratando de homicídios, especificamente, o número diário, de acordo com Lilia Schwarcz (2019, p. 152), “[...] equivale ao de mortos na queda de um Boeing 731-800 totalmente lotado.”. Como já era de se esperar, diante desse quadro, o país é também um dos líderes na violência contra mulheres e no assassinato de pessoas LGBTQI+, notadamente de pessoas transexuais. Isso, de acordo com Letícia Nascimento (2021) nos exige

⁷³ O filme pode ser acessado por meio do endereço a seguir: <https://www.youtube.com/watch?v=MEMM4mSJ2Pk&t=47s>

uma abordagem interseccional, no sentido de interpretar as opressões que se articulam nesses tipos de violência, percebendo o modo como se inter cruzam, pois

Apesar de suas especificidades relevantes, a morte de mulheres e da comunidade LGBTQIA+ possui fortes entrelaçamentos, uma vez que compartilhamos experiências marcadas pela colonialidade de gênero, que, a partir de padrões cis-heteronormativos, impõem uma lógica binária de gênero. (NASCIMENTO, 2021, p. 159).

Islândia conta como, influenciada por sua amiga, começou a adentrar o violento universo das drogas e da prostituição nas ruas sobralenses, realidade vivenciada de modo bastante expressivo por pessoas trans, em virtude da falta de oportunidades e da experiência sistemática de exclusão e violência que, como demonstra Luma Nogueira de Andrade (2012), tais sujeitos costumam vivenciar desde a infância. Após a insistência de Priscila, minha interlocutora afirma que chegou a acompanhá-la ao seu local de trabalho algumas vezes, mas, diferente da parceira, não conseguiu prosseguir em tal ofício. Ela conta:

Quis me levar, tentei, mas eu disse não: essa vida, Priscila, não é pra mim, eu já trabalho. “*Bicha, mas tu ganha um dinheiro extra*”, e eu: “sim bicha, mas eu não consigo vender meu corpo pra nenhum homem! Se for pra fazer alguma coisa com homem, é com alguém que eu vou amar ou de quem eu vou gostar, eu não vou vender meu corpo e pronto!”. Ficava ali com raiva, me pedindo pra eu ir... Ia, podia até ir, mas eu chegava lá e ficava na mesa onde tem a lanchonete, bebia uma cerveja e ela ia fazer os programas dela e eu ficava esperando ela até de manhã, aí eu vi: “não, essa vida aqui não dá pra mim não”. (Entrevista realizada em Sobral/CE no dia 24 de abril de 2018)

Islândia diz acreditar que foram duas as razões que a levaram a não acompanhar a amiga – que segundo ela era praticamente uma irmã – na direção que crê ter sido a responsável por tirar sua vida: 1) falta de identificação com a atividade da prostituição e o estilo de vida proporcionado pelo uso de drogas; 2) seu envolvimento com a quadrilha junina não lhe permitia encontrar tempo para acompanhar sua amiga. Segundo ela, a dedicação exigida pela quadrilha junina, somada a outras atividades como a escola, na época, não lhe permitiram ter as mesmas experiências de Priscila. Além disso, o fato de Islândia possuir mais estudo que a amiga, teria lhe oportunizado ser contratada por uma fábrica de calçados, o que contribuiu para um certo distanciamento entre ambas, embora tenham permanecido ainda muito unidas em função dos laços de amizade e vizinhança. Ela fala sobre a influência que a quadrilha teve em lhe afastar de uma experiência parecida com a de sua amiga:

[...] ela [a quadrilha] me tirava do colégio pra ir pros ensaios e dos ensaios pra ir pra casa, tá entendendo? Eu não via ela [Priscila], por causa que era tipo: eu estudava de manhã, saía 11:30 do colégio, ia pra casa, passava a tarde dormindo, quando era sete horas [19:00] eu ia pro ensaio, o ensaio ia até uma da manhã... Uma da manhã os meninos iam me deixar, pronto, tava em casa! Eles faziam questão de ir me deixar em casa, sabe? Com medo de tipo eu querer me envolver... achavam que ela tipo tava me

esperando nos cantos, e eu desviar o caminho... Mas não, tinha o colégio e tinha a quadrilha, eu sabia que eu tinha esse compromisso, que era o colégio e a quadrilha. (Entrevista realizada em Sobral/CE no dia 24 de abril de 2018)

Islândia concede um peso forte ao universo quadrilheiro, em especial ao grupo junino Luar do Sertão, do qual faz parte há mais de uma década. Sua narrativa nos faz pensar que o contexto da quadrilha teve um papel fundamental em minimizar possíveis agravos que circundam a condição de precariedade que costuma ser reservada às experiências trans em um mundo que, conforme Butler (2019), produz uma desigualdade na proteção dos corpos, fazendo com que determinadas vidas sejam consideradas menos legítimas que outras. Minha interlocutora aponta a quadrilha como uma espécie de rede de proteção que se constituiu em sua trajetória, dentro da qual se sente menos vulnerável a determinadas violências: “Eu me sinto muito protegida, sabe, dessas coisas... Porque é onde eu fico mais tranquila...”, afirma.

Mas é preciso que se diga que, apesar da importância que Islândia deposita na quadrilha, ela também descreve suas inseguranças quanto à aceitação de sua identidade de gênero nesse universo, o que, segundo ela, não foi um percurso fácil. Ao abordarmos as experiências envolvendo transexualidade no contexto das quadrilhas juninas, duas coisas precisam ser destacadas: 1) a ausência de homens trans nesse contexto; 2) a ambiguidade vivenciada por travestis e mulheres transexuais nas quadrilhas, que trazem narrativas que ora apontam para a importância desses grupos na produção e legitimação de suas performatividades de gênero, ora expressam os percalços pelos quais passaram até que fossem plenamente aceitas nos grupos. Sobre o primeiro ponto, é difícil precisar uma razão para tal fenômeno, mas é provável que se relacione com o próprio perfil da manifestação na contemporaneidade, na qual as mulheres parecem se destacar como elemento estético, com suas indumentárias volumosas e exuberantes, o que, por exemplo, faz delas uma espécie de modelo de referência quando pensamos na dança, estando os cavalheiros em segundo plano. Já o segundo parece se ligar exatamente ao padrão cisgênero e binário da quadrilha junina, que valoriza determinados traços fisionômicos os quais recaem de modo mais forte sobre a figura feminina.

Diferente do que ocorre hoje, quando as quadrilhas parecem impor menos barreiras para a incorporação de mulheres trans em seus quadros, Islândia conta que começou dançando “como homem” em sua quadrilha. Foi só em 2008, quando um coreógrafo julgou ser inapropriado que ela permanecesse ocupando o lugar de cavalheiro, já que segundo ela sua performatividade de gênero destoava do esperado para o personagem, que ela finalmente começou a ocupar o lugar de dama, processo que parece ter influenciado na aceleração das

mudanças corporais que vinha fazendo até então, como a aplicação de hormônios. Ela narra esse processo, bem como a emoção que sentiu por poder enfim ocupar tal lugar:

Fui lá no céu! Joga purpurina pra cima! Que a minha felicidade era dançar de mulher! Aí eu chorei nesse dia. Aí todo mundo me abraçou e tal... Só que existiam aqueles medos né, porque eu bebia muito quando era mais nova... Eu bebia muito, e sempre quando eu ia dançar, nós tomávamos um litro de cachaça e eu dançava bêbada. O medo deles era de eu fazer isso, que era de sapato alto, de vestido [...]. Mas não fiz. Eu mostrei pra eles que eu não fiz e tinha capacidade. Aí 2009 ainda fiquei com medo de voltar pra dançar de homem. Fiquei com medo, porque foi o tempo que eu comecei a tomar hormônio feminino, né? Criei corpo, criei coxa, criei perna, criei bunda, criei seios... Até hoje meu braço ainda é dessa grossura por causa dessa maldita injeção... Aí pronto, eu fiquei mulherona, aí disseram: “não, tem mais como não, agora vai ficar de mulher pra sempre aqui”. (Entrevista realizada em Sobral/CE no dia 24 de abril de 2018)

Islândia descreve a mudança de posição dentro da quadrilha como a realização de um sonho, pois foi quando enfim conseguiu, de acordo com sua visão, sentir-se plena dentro do universo que tanto ama. Assim ela narra o que sentiu na primeira vez que se vestiu à caráter para o papel de dama na quadrilha: “O que foi que eu senti? Emoção! Emoção, alegria, de eu tá com aquela coisa na minha cabeça, aquele arranjo [de cabelo], aquela “perucazona”, um vestido bonito... Aí eu disse assim: agora sim eu sou a Islândia” (Entrevista realizada em 24 de abril de 2018).

Imagem 20 – Islândia posando para foto



Fonte: acervo pessoal da entrevistada

Os sentimentos expressos por Islândia foram bastante recorrentes entre as mulheres trans e travestis com quem tive contato ao longo desta pesquisa. De uma maneira ou de outra,

todas elas dizem que a experiência de ser dama junina parece produzir um efeito de legitimação de suas identidades de gênero. Teria sido com a quadrilha, conforme narraram, que puderam “ser elas mesmas”. Algumas tiveram a oportunidade de ocupar esse lugar desde que adentraram este universo. Mas a maioria, sobretudo aquelas que chegaram nos grupos juninos há uma década ou mais, como é o caso de minha interlocutora, afirmam não terem sido reconhecidas como damas de início. Na opinião de Islândia, ser uma trans no universo junino é algo bastante gratificante para quem, em suas palavras, “consegue”:

Pra quem consegue é muito gratificante, né, a gente ser recebida como mulher, maravilhosamente bem [...] A dificuldade é muito grande pra quem não consegue... Eu sei que eu consegui, né? Mas no começo eu senti muita dificuldade pra conseguir as minhas coisas no meio junino... Mas, pra quem consegue, é muito bom. (Entrevista realizada por Whatsapp entre os dias 29 e 30 de setembro de 2020)

Esta fala de Islândia em específico me chamou atenção em razão do uso do verbo *conseguir*, empregado algumas vezes por ela em nossa conversa. A mobilização desse termo acaba assumindo força em sua narrativa em virtude de nos levar a refletir sobre algumas contradições apresentadas pelo universo das quadrilhas juninas quando o assunto é a inserção de pessoas trans dentro dele, contradições estas que muitas vezes permeiam os discursos dessas próprias pessoas. Em suas palavras, Islândia aponta de modo explícito a importância que o lugar de dama em uma quadrilha junina possui para as mulheres trans nesse meio, entretanto, direta ou indiretamente, sua narrativa termina também por denotar que “nem todas conseguem” tal feito. Apesar dessa assertiva, porém, ela afirma:

É muito difícil hoje a gente não encontrar uma mulher trans dançando no meio junino. Porque antigamente tinha muito preconceito das quadrilhas aceitarem mulher trans dançando. Mas hoje não, hoje o povo aceita e tal... (Entrevista realizada por Whatsapp entre os dias 29 e 30 de setembro de 2020)

Mais adiante, ao questioná-la a respeito de como enxerga os preconceitos e dificuldades enfrentadas pelas mulheres trans nesse contexto, se essas barreiras acabaram, obtive a seguinte resposta:

Islândia: Nas quadrilhas eu tenho certeza que acabou, né? Mas pelo público não, sempre tem uns que ficam nas arquibancadas jogando piada, falando besteira, mas pelas quadrilhas não. Nas quadrilhas acabou sim o preconceito, assim... Pra quem tá acostumado. Mas pra quem é iniciante né, não é muito fácil. A pessoa vai se adaptando com o tempo.

Thiago: E como é essa coisa do público, essa coisa dos preconceitos? Tem como descrever mais ou menos o que acontece?

Islândia: Eles ficam, o público, ficam jogando piada na gente. “Olha ali” – como eles chamam a gente né – “o viado, não sei o quê...”. Mas isso não deixa mais a gente constrangida, né? Porque a gente não é viado e nem homossexual, nós somos mulheres trans... (Entrevista realizada por Whatsapp entre os dias 29 e 30 de setembro de 2020)

A reação da plateia descrita por Islândia se mostra recorrente nas apresentações não apenas das quadrilhas juninas, mas de praticamente todas as manifestações culturais que acolhem travestis, transexuais e homossexuais que performam explicitamente uma feminilidade. Na cidade de Sobral, especificamente, não é incomum observarmos essa presença em algumas expressões da cultura popular, como é o caso do carnaval. Lembro de estar algumas vezes assistindo ao desfile das escolas de samba da cidade, promovido pela prefeitura, e observar uma quantidade significativa dessas identidades nos cortejos carnavalescos.

A dispersa observação do público durante a passagem das agremiações sempre era interrompida por uma ambígua mistura de gritos, aplausos e vaias quando esses corpos eram identificados, geralmente por um quadril que rebolava mais do que o esperado de alguém socialmente lido como homem em nossa sociedade, ou pela seminudez das travestis que cruzavam a avenida com seus biquínis brilhantes à frente das baterias. Nessas situações, era possível observar desde crianças até senhoras de idade se divertindo com a passagem daquelas pessoas, como se tais existências ali estivessem para lhes entreter. As expressões indicadas por Islândia sempre se faziam presentes, entremeadas por gargalhadas e gestos obscenos, comprovando o que James Green constatou ao afirmar que a apropriação dos espaços carnavalescos no Brasil por tais experiências consiste em um árduo e longo processo, no qual “A reação das autoridades e do público tem oscilado entre a aceitação e a repressão, entre a curiosidade e a repulsa” (GREEN, 2019, p. 340).

No contexto do São João isso não parece destoar, porém, com uma diferença significativa. Nos concursos juninos, essa reação não é despendida igualmente para todas as experiências não normativas de gênero e sexualidade, mas somente em direção àquelas cuja plateia possui maior dificuldade de decodificar automaticamente como encaixada ao padrão corporal binário da norma cis-heterossexual. Nesse sentido, os corpos mais passíveis de sofrerem esse tipo de violência simbólica são justamente os das pessoas trans, que muitas vezes são percebidos como exóticos ou inadequados dentro do jogo visual que busca representar ideais de gênero bastante cristalizados nas representações sociais.

Pude observar isso em algumas oportunidades. Uma delas ocorreu em 2015, quando estava na plateia de um festival de quadrilhas realizado em Jordão, distrito situado na zona rural de Sobral. Naquela oportunidade, uma das quadrilhas trazia uma travesti ocupando o lugar de rainha, fato que destoou completamente de todos os grupos que se apresentaram naquele evento, onde a preferência por mulheres cis para esse cargo foi dominante. Tratava-se de uma quadrilha pouco conhecida, simples e visivelmente de poucos recursos, o que lhe tornava mera figurante

em um evento em que conhecidos grupos de diferentes regiões do estado estavam inscritos. O olhar de espanto de algumas pessoas – sobretudo daquelas que não pertenciam ao universo junino – era evidente. Havia risos, cochichos e reações inesperadas. Era como se, colocar uma travesti como rainha, fosse resultado da falta de estrutura do grupo, uma espécie de “atestado de fracasso”, não uma escolha realizada em função dos atributos daquela mulher na dança. Quando Islândia comentou sobre as reações preconceituosas que o público pode direcionar a pessoas como ela, essa cena me veio à mente no mesmo momento.

Mas devo admitir que sou obrigado a discordar de minha interlocutora quando ela diz que o preconceito é um atributo exclusivo do público, tendo supostamente acabado no contexto do São João e das quadrilhas juninas. Embora essa realidade não seja algo novo dentro da cultura quadrilheira, a discussão sobre a aceitação de mulheres trans, ou mesmo de homens gays cis que gostam de performar artisticamente a feminilidade cisgênero nas quadrilhas, parece só ter ganhado um fôlego maior nos últimos anos. Ainda assim, isso não se deu sem polêmicas.

Mesmo com o notório aumento da visibilidade trans nas quadrilhas, ainda é possível perceber a ausência de tais pessoas em muitos grupos juninos e, até recentemente, não era incomum se ouvir relatos de que determinados dirigentes não permitiam essas experiências no corpo dançado de suas quadrilhas. Se detivermos nosso olhar em um movimento comparativo, nos daremos conta de que quanto mais uma quadrilha junina busca se aproximar de um discurso que se define como tradicional, expressando isso no conteúdo apresentado ao público por meio da dança, da vestimenta e dos discursos performativos evocados, menor será a possibilidade de encontrarmos experiências *não cis-heterocentradas* evidenciadas no corpo de baile. Ao contrário, quanto mais um grupo se distancia desses signos na composição de sua performance, mais propício ele tenderá a ser na absorção de tais individualidades. Evidentemente, isso não constitui uma regra intransponível e inquebrável, mas no geral é possível perceber essa espécie de divisão simbólica atuando com certa frequência.

No ano de 2005 a extinta quadrilha *Botando Quente* do bairro Sumaré, antes que qualquer grupo junino da cidade de Sobral pudesse cogitar essa possibilidade, coroou uma mulher transexual como sua rainha. Tive a oportunidade de conversar com Elge Souza quando dirigi o documentário *O São João também é trans*. Ela me contou que, naquela época, a escolha para esse cargo em seu grupo era fruto de uma disputa entre as damas, que tinham que vender a maior quantidade de cartelas de bingo, sendo a vencedora aquela que mais conseguisse arrecadar com a venda dos bilhetes para o sorteio. Naquele ano Elge ganhou a disputa, mas não teve certeza se de fato iria assumir o lugar que conquistara com seus próprios esforços. Foi até

o presidente do grupo perguntar se o combinado se cumpriria, ao que ele respondeu que sim, ratificando e legitimando sua conquista. A questão, entretanto, de acordo com que me narrou, ainda seria motivo de debate em uma reunião realizada pela Secretaria de Cultura do município, promotora do festival de quadrilhas local, com os dirigentes dos grupos participantes do evento naquele ano. Apesar da não oposição por parte da organização do concurso, houve, segundo ela, quem fosse contra a possibilidade levantada na assembleia:

Teve um rapaz lá, de uma outra quadrilha lá do [bairro] Sinhá Sabóia que não gostou. Ele ficou debatendo [gesto de insistência com as mãos] toda vez... Aí pronto. Mas depois daí eu também não quis mais não, porque é uma coisa que pesa demais na consciência da gente. E a comunidade aqui também não apoiou. (Trecho extraído da fala de Elge no documentário *O São João também é trans*, de 2018).

A fala de Elge é bastante explícita quanto às barreiras enfrentadas por pessoas trans no contexto das quadrilhas juninas do Ceará. Em poucas linhas, a entrevistada expõe as resistências e as provações a que esse universo pode submeter uma experiência como a dela, deixando evidente inclusive que a plena aceitação de sua presença nesse meio depende diretamente da aprovação da cisgeneridade. Até o momento em que escrevo este texto, Elge permanece sendo a única mulher trans a ter ocupado um cargo de grande destaque em uma quadrilha junina na cidade de Sobral, situação que não parece ter sido diferente na maioria das demais localidades do estado do Ceará, incluindo a capital, ao menos no que se refere aos grupos juninos de maior expressão no cenário quadrilheiro cearense. Com exceção do grupo que assisti em 2015 em Jordão, situação que descrevi em momento anterior neste texto, um grupo junino desconhecido e considerado inferior inclusive por precisar pôr uma travesti como sua rainha, não tive notícias sobre outras pessoas trans em semelhante posição no São João cearense; e se houve, permaneceram anônimas, em quadrilhas juninas de recantos bastante distantes do badalado circuito das grandes campeãs dos concursos juninos do Ceará, situação que só foi interrompida em 2018.

Em junho do referido ano, o vídeo de uma quadrilha cearense ganhou bastante destaque nas redes sociais, conseguindo inclusive romper o que poderíamos chamar de *bolha junina*, ou seja: o circuito composto por pessoas envolvidas e interessadas direta ou indiretamente no cenário das quadrilhas juninas competitivas, seja por participação nos grupos ou por admiração a estes. Era a gravação de uma apresentação da quadrilha *Girassol do Sertão*, da cidade de Russas, situada na região cearense do Vale do Jaguaribe. O trecho que viralizou era exatamente o momento da performance da rainha do grupo, uma mulher trans chamada Cíntia Freitas.

Em 2018, a quadrilha levou para os circuitos competitivos do São João cearense o tema *Minha manifestação Cultural também é política*, um trabalho que tocava em questões sociais relevantes, como o legado da ditadura militar no país e a luta das diferentes minorias de direito na sociedade brasileira. Em seu momento, Cíntia trazia para a cena uma referência direta ao brutal assassinato da travesti Dandara dos Santos, crime de ódio ocorrido em fevereiro do ano anterior no bairro Bom Jardim, na periferia de Fortaleza, com requintes de crueldade⁷⁴. Além da encenação trazida pela brincante, que por si só provocava um grande impacto na plateia, Cíntia terminava sua performance dizendo para todo o público: “Dandara, presente! Parem de nos matar! Eu sou Cíntia Freitas, sou mulher trans e faço parte dessa sociedade!”.

Imagem 21 – Cíntia Freitas em sua performance marcante



Fonte: Site G1 Ceará

Ao se referir a essa performance de Cíntia e da quadrilha *Girassol do Sertão* em texto escrito para o site *4ª parede*⁷⁵, Hugo Menezes Neto (2018) chama atenção para aspectos importantes trazidos à tona por meio dessa iniciativa. Ele nos lembra que embora a presença de mulheres transexuais, travestis e mesmo de homens gays “que se vestem de mulher” apenas

⁷⁴ Dandara foi brutalmente espancada em praça pública por um grupo de homens e teve seu calvário registrado em um vídeo que se espalhou pela internet, provocando uma grande comoção em toda a sociedade brasileira, vindo a se tornar um símbolo da luta contra a transfobia no país. Esse crime de ódio fez surgir na Câmara Federal o projeto de lei Dandara, de autoria da deputada cearense Luiziane Lins (PT), que preside a Comissão de Direitos Humanos, Minorias e Igualdade Racial da Câmara. Dentre outros aspectos, o projeto tem como objetivo promover uma alteração no Código Penal brasileiro visando inserir o LGBTcídio como aspecto qualificador nos crimes de homicídio, ampliando ainda mais sua gravidade perante a lei em casos comprovadamente motivados por preconceito e discriminação em razão de orientação sexual ou identidade gênero da vítima. Outra proposta contida no projeto visa incluir o LGBTcídio na lista dos crimes considerados hediondos no Brasil, ao lado de crimes como o genocídio e o estupro.

Para mais informações sobre esse o projeto de lei, ver: <https://www.opovo.com.br/noticias/politica/2023/03/22/comissao-presidida-por-luizianne-aprova-audiencia-sobre-lei-dandara.html>

⁷⁵ O texto pode ser lido acessando o seguinte link: <https://4parede.com/09-queer-entre-rainhas-dandaras-e-genis-notas-sobre-transgeneridades-nas-quadrilhas-juninas/>

para a quadrilha não seja algo incomum nesses grupos, há uma regra – às vezes silenciosa, outras vezes nem tanto – que tende a trabalhar no sentido de apagar as peculiaridades dessas experiências, com o intuito de torná-las o mais próximo possível da norma de gênero padrão, fazendo-as invisível no conjunto. O autor aponta que, na cena dos espetáculos juninos

[...] esses sujeitos devem apagar os marcadores de diferença corpórea no intuito de se confundir com as mulheres cis e compor de modo coeso, uniforme, o conjunto de damas do seu grupo. Os quadrilheiros, os concursos e a audiência esperam que as damas representadas por sujeitos trans passem despercebidas, o que nem sempre acontece com sucesso, se misturem às demais damas para parecerem com mulheres cis, heterossexuais, dançando com graça, leveza, feminilidade (e outros adjetivos constitutivos da ideia do feminino heteronormativo), compondo um par de opostos com seus cavalheiros. (NETO, 2018).

Para o autor, quando Cíntia Freitas afirma publicamente, em plena apresentação de sua quadrilha, ser uma mulher trans e reivindica seu lugar na sociedade, rompe completamente com o pacto silencioso que deseja suprimir a visibilidade de corpos trans no espetáculo junino por meio de uma negação cujo efeito, conforme Stona e Carrion (2021), é a afirmação da cisgeneridade como norma de gênero padrão⁷⁶. Atualmente, a quadrilha junina *Girassol do Sertão* figura como um dos grupos juninos mais importantes do interior do estado, produzindo trabalhos que frequentemente têm encontrado destaque no cenário dos concursos juninos do Ceará, muitas vezes estando ao lado das quadrilhas juninas mais conhecidas da capital, bastante celebradas por serem muito estruturadas e detentoras de diversos títulos e prêmios dentro e fora do estado. Olhando por essa perspectiva, a afirmação pública de uma mulher trans em um grupo de semelhante importância no contexto da festa junina cearense pode ser percebida como um poderoso dispositivo de desestabilização de uma norma amplamente compartilhada, onde o elemento da *passabilidade* – ao menos do ponto de vista do discurso performativo de gênero – deve prevalecer.

Tiago Duque (2019; 2020) entende as experiências de *passabilidade* ou de *passar por* como performances de feminilidade ou masculinidade contemporâneas cujo o principal efeito seria o de evidenciar convenções sociais e normas para o que se reconhece em nossa sociedade como *homem* ou *mulher*. O autor reconhece esse fenômeno como um *regime de (in)visibilidade*, que embora não apague a agência dos indivíduos que a ele estão sujeitos, os impõe um tipo de gramática que determina como *podem parecer visíveis*, nesse caso do ponto de vista da

⁷⁶ De acordo com os autores, “Ao estabelecer a norma desviante de como são as pessoas não cisgêneras, a cisnormatividade começa a definir pela negativa o que são as pessoas cisgêneras. Isso evidencia que o processo compulsório da cisnormatividade atravessa todos os corpos e vivências (não da mesma forma) na contemporaneidade ocidental, ocasionando possibilidades de subversões ou reiterações dessa categoria.” (STONA; CARRION, 2021, p. 47).

expressão de gênero. Esse regime, de acordo com ele, não impõe proibições diretas, mas se constitui como uma tecnologia sutil de determinações indiretas que possui bastante eficácia no processo de gestão daquilo que é posto como inteligível e decodificável como visual e socialmente aceito no cotidiano.

Na quadrilha junina, poderíamos dizer que o esquema da passabilidade vai para bem além das experiências trans, englobando todos os corpos e subjetividades dançantes na manifestação. É uma forma estabelecida de ser homem e de ser mulher que, em tese, deve ser incorporada por todos os brincantes. Mas como é bastante espaçado o abismo entre o que a norma exige e o que demonstram as feminilidades e masculinidades quadrilheiras, não é difícil imaginarmos que esse jogo do *passar por* nem sempre se dá do modo como se poderia esperar.

No caso das mulheres transexuais e travestis participantes das quadrilhas juninas, nota-se que há de fato uma expectativa para que esses corpos e experiências se moldem esteticamente ao ponto de poderem supostamente se passar por determinados modelos de cisgeneridade. Expressões como “não podem ser machudas” ou “devem ser mais meninhas” ou “bonequinhos”, presentes na fala de pessoas cisgênero a respeito de mulheres trans no universo quadrilheiro, denunciam que há um movimento de enquadramento dessas experiências. Por outro lado, ao conversarmos com essas pessoas a respeito de suas vivências nas quadrilhas, é possível notar que, independentemente de serem consideradas mais ou menos passáveis nesse contexto, praticamente todas elas expõem situações em que suas transexualidades não passaram despercebidas, apontando assim para a relativização da ideia de uma suposta onipresença do sistema de passabilidade no contexto estudado. Até mesmo porque, como também indica Tiago Duque (2019; 2020), a construção do gênero nesse regime não passa apenas pela identificação com signos de masculinidade ou feminilidade, mas também valoriza a busca por elementos como o *belo*, que em nossa sociedade se ligam diretamente a um padrão físico, etário, racial e de classe que não está acessível a todas as pessoas:

A beleza branca dos corpos joviais e bem trabalhados via os exercícios físicos é central em um processo de inteligibilidade de gênero, sem deixar de lado a performance com sinais de discrição tipicamente relacionados a classes tidas como mais altas economicamente, tanto para os que *passam por homens* como para aquelas que *passam por mulher*. (DUQUE, 2020, p. 24).

Evidentemente, são poucas as pessoas que conseguem, dentro do universo das quadrilhas juninas, ter acesso a todos os procedimentos necessários para uma perfeita inserção nesse regime de passabilidade de gênero almejado em nosso mundo social, tendo as pessoas trans menos possibilidade ainda. Sendo assim, é possível afirmarmos que, ao mesmo tempo em

que o gênero enquanto norma direciona as vivências trans a se invisibilizarem no corpo de baile da quadrilha, ele também trabalha no sentido de evidenciar essa diferença por meio de um regime de passabilidade que frequentemente fracassa, ainda que essas experiências nem sempre se verbalizem, rompendo ritualmente com o teatro da cisgeneridade, como faz Cíntia Freitas.

De acordo com Butler (2019, p. 16), numa perspectiva de gênero, o *eu* se encontra constituído por normas, das quais depende diretamente, porém, também deseja manter com tais normas uma relação crítica e transformadora. Embora essa não seja, segundo a autora, uma tarefa fácil, uma vez que o *eu* se arrisca a não se fazer totalmente reconhecível dentro desse regime por meio dessa ação individualizada, podemos dizer que tal tensão é parte de um jogo que se faz por meio da produção de expectativas sociais que ora se cumprem, ora não. Sob essa perspectiva, podemos dizer que a experiência trans, nesse sentido, traz à cena desestabilizações inevitáveis, com as quais manifestação cultural é obrigada a lidar, queira ela ou não.

Infelizmente, de acordo com o que tenho podido observar ao longo de minha inserção no cenário pesquisado, o contexto das quadrilhas juninas do circuito competitivo do Ceará, embora tenha começado a dar importantes passos nessa direção, ainda apresenta bastante dificuldade em lidar com a desestabilização que os corpos trans provocam nas arenas de apresentação. Nesse sentido, mais do que uma invisibilização de suas experiências – já que isso não se faz possível de fato, do ponto de vista imagético –, o que parece ocorrer é uma espécie de silenciamento de suas vozes e uma gestão arbitrária dos lugares a serem ocupados por tais corpos no espetáculo junino. Eles até são visíveis, mas apenas como partes que devem se diluir em um todo, dentro do qual os lugares de destaque são reservados para pessoas cis.

Apesar da potência representada pela performance de Cíntia Freitas no São João de 2018, é possível dizer que pouca coisa mudou de lá para cá quando o assunto é a presença de mulheres transexuais ou travestis nos lugares mais cobiçados nas quadrilhas, como o cargo de rainha ou o de noiva. A expressão da então rainha da quadrilha *Girassol do Sertão* parece ter sido um rompante que veio, provocou um debate, mas logo em seguida as peças do jogo retornaram ao seu lugar. É evidente que a porta foi aberta e, talvez, hoje as resistências sejam menores do que já foram outrora, mas em termos práticos, a manutenção de certo silenciamento às experiências trans ainda permanece. Até mesmo Islândia, minha interlocutora, que demonstra uma visão bastante otimista quanto à aceitação das mulheres trans e travestis no contexto quadrilheiro cearense, parece hesitar diante das perspectivas de ampliação do destaque para pessoas trans nas quadrilhas de sua cidade e região:

O que eu enxergo é que o espaço que nós temos é de dançar como mulher... Agora, pra cargo [de destaque], eu acho muito difícil a gente ter aqui na região. [...] eu acho que eles têm medo de alguma coisa acontecer. Já teve um caso de uma trans ser rainha de uma quadrilha, que foi na Botando Quente, mas isso foi em 2004⁷⁷. Depois disso, nunca ninguém mais ouviu falar de uma trans sendo noiva ou rainha não. Mas dançando de mulher, sim. E também eu acho que eles, como é que diz... Têm medo porque nós já chamamos atenção dançando, imagina nós sendo rainha ou noiva? Menino... Ia ser assim um fuá! Ai ia ser [som de beijo] babado! (Entrevista realizada por Whatsapp entre os dias 29 e 30 de setembro de 2020)

Com toda a sagacidade e sutileza típicas de sua personalidade, Islândia parece corroborar minha hipótese em relação ao espaço dado às pessoas transexuais – no caso, mulheres trans – no São João cearense. A “atenção” que essa presença “chama”, para usar os termos de minha interlocutora, não tem como ser suprimida, pois ela se impõe apesar das supostas tentativas de enquadramento, porém, a determinação dos lugares ocupados pelas pessoas em questão depende dos interesses e convenções valorizados pela norma cisgênero. A partir do momento que todo o discurso sobre a manifestação se estabelece de modo a valorizar elementos que privilegiam determinadas experiências de gênero, aquelas que por ventura sejam identificadas como desviantes desse modelo tendem a ser retiradas de um primeiro plano – supostamente mais representativo de uma tradição – e lançadas para um plano secundário, no qual terão papel apenas figurativo. É revelador que Islândia defina como *medo* a resistência ainda demonstrada pelas quadrilhas juninas em colocar mulheres trans em destaque, mesmo após as mudanças ocorridas nos últimos anos.

Mas o que seria esse medo ao qual se refere minha interlocutora? Medo de que a quadrilha sofra algum tipo de ridicularização por ter uma mulher trans nos lugares de maior destaque nos grupos? Medo de que a afirmação de tais pessoas se reflita em algum tipo de penalização do júri ou rejeição do público? Ou seria apenas uma manobra política para que pessoas mais conservadoras ou os arautos do discurso da tradição não criem narrativas contrárias ao grupo, evitando que isso se reflita em certa má vontade em relação a ele? Na língua portuguesa, uma das definições da palavra *medo* nos diz: “Estado emocional provocado pela consciência que se tem diante do perigo”⁷⁸. Cabe-nos perguntar que tipo de perigo é enxergado na possibilidade de se retirar as mulheres trans de lugares secundários e alçá-las aos pontos de maior destaque dentro de uma manifestação que, diante da dificuldade cada vez mais flagrante de se completar o elenco *cisfeminino* dos grupos, tem sido obrigada a se abrir com maior intensidade a experiências de mulheridades *não-cisgêneras*. A resposta talvez resida

⁷⁷ Islândia se refere ao caso de Elge, por mim citado anteriormente, mas se confunde com as datas. O ano foi 2005.

⁷⁸ Disponível em: <https://www.dicio.com.br/medo/>

nesse desencontro ainda vigente entre quem de fato faz a manifestação e o que se diz sobre ela no âmbito da oficialidade da cultura. Essa conta fecha cada vez menos, entretanto, a manutenção de certa ordem discursiva, longe de suprimir, deixa cada vez mais visíveis as tensões.

Parte dessa centralidade ainda negada às mulheres trans no corpo de baile da quadrilhas, algumas delas a encontram em eventos popularmente conhecidos como *Rainhas G*. Tais realizações são, em geral, promovidas pelas próprias quadrilhas ao longo dos meses que antecedem o São João no Ceará e se assemelham aos concursos de Miss Gay ou Miss Mix, observados por Rafael Noleto (2016) durante a quadra junina em Belém do Pará, dos quais participam homens gays que performam damas, mulheres transexuais, travestis e demais sujeitos que possuam experiências de trangeneridade. No contexto etnográfico analisado pelo autor, entende-se esses eventos como destinados a “[...] sujeitos que não são considerados plenamente como mulheres, mas que vivenciam experiências com a feminilidade em seus corpos.”. (NOLETO, 2016, p.13).

Rainhas G, no contexto das quadrilhas juninas cearenses, aparece como o termo mais recorrente, mas outras denominações como *Rainhas da Diversidade* ou mesmo *Rainhas Gays* também aparecem para fazer referência aos citados eventos. Na cidade de Sobral, especificamente, se tratam de competições que ocorrem como parte da programação de festas realizadas pelos grupos juninos durante seus períodos de preparação, com o intuito de arrecadar verba para a montagem de seus espetáculos. Em geral, a entrada em tais eventos é condicionada à compra de um ingresso e o consumo de comidas e bebidas também é pago. O embate entre as candidatas inscritas no concurso costuma ser a principal atração da festa. Muitas delas levam torcida e equipes de apoio para ajudar na montagem artística das personagens, com pessoas que cuidam da maquiagem, cabelo e figurino. Geralmente, as participantes dos concursos de *Rainhas G* costumam se apresentar como representantes das quadrilhas em que dançam, fato que colabora para fomentar a rivalidade entre elas durante o embate na arena de apresentações e costuma mobilizar os integrantes de seu grupo para compor suas torcidas. Apesar disso, faz-se importante frisar, como indica Hayeska Barroso (2019; 2017), que os esforços empreendidos pelas candidatas para participarem de tais eventos é individual, sendo seus apoiadores voluntários e os investimentos com suas produções de total responsabilidade delas.

As performances apresentadas pelas candidatas são milimetricamente pensadas e ensaiadas exaustivamente, visando impressionar o corpo de jurados, geralmente composto por pessoas que possuem algum destaque no meio junino ou em outros campos artísticos locais.

São inspiradas diretamente nas exibições das rainhas das quadrilhas mais conhecidas do Ceará, em seus movimentos, vestimentas e, na maior parte dos casos, até nas músicas dançadas por elas. Uma coisa que me parece explícita no empenho das participantes desses eventos é o fato de que, nessas ocasiões, elas podem ter a experiência de se sentirem como se fossem rainhas de quadrilha – ao menos é isso que algumas delas expressam, ao serem questionadas sobre o que pensam a respeito de tal oportunidade.

O que me parece é que, para algumas participantes não trans – como os homens gays que se vestem artisticamente como damas – tais eventos proporcionam a possibilidade de performarem essa feminilidade, já que nem sempre isso é possível no cotidiano de suas quadrilhas. No caso das mulheres trans, por outro lado, a participação em concursos de *Rainhas G* aparece como uma espécie de compensação do lugar secundário em que costumam ser colocadas na composição dos espetáculos apresentados nas disputas oficiais do ciclo junino do estado. Islândia, inclusive, aponta para isso quando se refere à sua participação nessas competições:

Meu sonho era ser rainha... Aliás, meu sonho – não é mais como era antes – é ser rainha. Aí surgiu essas rainhas G, né? [...] Eu só gosto de ir pro evento de rainha G porque eu me sinto bem, eu me sinto uma rainha ali dentro, mesmo sem estar de vestida de quadrilha. (Entrevista realizada em Sobral/CE no dia 24 de abril de 2018)

Minha interlocutora conta que só conseguiu realizar seu sonho de ser rainha junina ao participar das disputas de *Rainha G* de sua cidade e região, tarefa que ela narra não ter sido fácil no começo, já que inicialmente seu grupo demonstrava uma resistência em permitir que ela se apresentasse nesses eventos:

Tinha vontade, só que eles nunca deixavam por causa de intriga de uma quadrilha com a outra. Disputei um, fiquei em terceiro, eles não deixaram mais eu ir, foi em 2008. [...] eles nunca deixavam eu disputar com medo de eu fazer palhaçada, tipo beber e fazer palhaçada né? Não dançar boa. [...] Quando foi em 2016, uma pessoa veio, me incentivou – é até o Ilário! –, me incentivou muito, passava noites ensaiando, de madrugada ensaiando aqui nessa praça, uma hora dessas eu tava ali dentro dos matos ensaiando mais ele, de trás do Jatobá⁷⁹, pra mostrar que eu tinha capacidade de ganhar o Rainha G da Estrela⁸⁰. Eu só queria mostrar isso, que eu tinha capacidade de ganhar, tá entendendo? (Entrevista realizada em Sobral/CE no dia 24 de abril de 2018)

⁷⁹ O Residencial Jatobá consiste em um conjunto habitacional popular, na forma de um condomínio, construído pela prefeitura de Sobral com o intuito de alocar famílias de baixa renda;

⁸⁰ A partir de 2014 a quadrilha Estrela do Luar passou a organizar o evento *Rainha do São João*, realizado anualmente no período anterior às festividades juninas. Repleto de atividades culturais, como apresentação de grupo musical com repertório eminentemente junino e DJ, o ponto alto da festa eram as disputas entre rainhas, divididas em duas categorias: rainhas tradicionais (mulheres cisgênero) e rainhas G (pessoas com experiência trans ou drag queens). O evento, que mobilizava pessoas de várias cidades da zona norte cearense, teve sua última edição em 2018, ano em que a quadrilha Estrela do Luar deu uma pausa em seus trabalhos.

Islândia conta que, mesmo a contragosto da direção de seu grupo, não apenas participou da disputa de *Rainhas G* em 2016, como se sagrou campeã do evento, façanha que chegou a repetir outras vezes naquele mesmo ano:

Fui lá, mostrei que tinha capacidade e ganhei, trouxe meus bons 400 reais pra casa, e mostrei pra eles: “eu disse que tinha capacidade de ganhar, vocês não acreditaram em mim” [...] Aí daí foi que a Islândia começou a subir, comecei a ir pra um, pra outro, ganhei mais um, que foi o do Pisa⁸¹, fui pra Camocim, fiquei em segundo, fui pra Atiçando Fogo⁸² fiquei em segundo, mas não saía do primeiro pro segundo. Só ficava em primeiro ou no segundo, nunca fiquei em terceiro... Pronto, aí daí foi que eu disse: “Pronto, já não ganhei, para por aqui, encerra.”. (Entrevista realizada em Sobral/CE no dia 24 de abril de 2018)

Durante uma de nossas conversas, Islândia me disse se sentir valorizada nesses eventos, disse ainda que se sente lisonjeada em poder participar deles, uma vez que, em sua opinião, eles oportunizariam às pessoas trans uma vivência que ainda se mostra um tanto distante no contexto dos concursos juninos oficiais da região em que atua. Mas se por um lado minha interlocutora tem razão ao apontar essa espécie de reconhecimento simbólico proporcionado pelos concursos de *Rainhas G*, por outro, parece-me que eles também atuam como parte de um dispositivo que promove uma divisão entre o jogo real, aquele para o qual as quadrilhas se preparam arduamente durante meses – e que ainda é ordenado por discursos de gênero normatizados –, e um jogo de exceção, que produz um processo social à parte, no qual essas outras experiências podem assumir explicitamente seu protagonismo. Percebe-se que a linha entre uma e outra dimensão é bastante fina, já que ambos os jogos são duas faces de uma mesma configuração. Falta ainda, entretanto, a força necessária para cruzá-la, ou, para usar o termo empregado por Islândia, falta perder o *medo*.

Quando Islândia afirma que ser uma mulher trans no contexto das quadrilhas juninas é algo gratificante para “quem consegue”, como expressou em outro ponto já abordado de nossa conversa, ela parece expor as contradições constitutivas desse universo, sobretudo em relação ao modo como ele ainda absorve experiências como a dela. Todavia, apesar dessas contradições, minha interlocutora parece seguir sendo ela, da maneira como se percebe, no interior desse contexto.

As representações dominantes acerca dos papéis sociais de gênero são fatores que pesam sobre todos os corpos inseridos nessa manifestação, mas é inegável que os desafios são ainda maiores para travestis e transexuais, cujas existências não costumam ser pensadas como parte

⁸¹ Aqui, minha interlocutora se refere à quadrilha junina *Pisa na Fulô*, do bairro Alto da Brasília, em Sobral.

⁸² *Atiçando Fogo* se trata de um grupo junino do bairro Dom Expedito, em Sobral, cujas atividades foram encerradas há alguns anos atrás.

representativa dessas oficialidades. Um exemplo disso é que as mulheres trans, mesmo que nem sempre ocupem de fato tais lugares, ainda conseguem ser cogitadas como rainhas, fato que, ao menos no contexto etnográfico por mim investigado, não costuma ocorrer em relação a personagens como a noiva. A que se deve isso? Seria porque a rainha é quase sempre representada em uma performance solo, onde o que prevalece é a força de sua dança e sensualidade? Ou talvez seja porque a noiva dialoga de maneira mais direta com os símbolos de uma feminilidade dominante e patriarcal, sendo representada sob os signos do amor romântico e cis-heterossexual, o que socialmente se afastaria das experiências de solidão vivenciadas por parte significativa da população trans em nossa sociedade? Essas são questões de difícil resposta, mas que certamente nos dão pistas importantes.

O campo social instituído pelas quadrilhas juninas competitivas, ao estabelecer parâmetros e modelos a serem seguidos pelos grupos que representam essa manifestação popular, termina por transformar – já que promove a abertura para outros discursos e experiências possíveis –, mas ao mesmo tempo também termina por oficializar representações hegemônicas, incluindo as relativas a gênero e sexualidade. É por essa razão que uma certa ambiguidade quanto ao acolhimento de determinadas expressões se manifesta na fala de determinados sujeitos, sobretudo de travestis e transexuais, pois de fato o universo quadrilheiro absorve tais experiências, mas ele também as impõe certos limites. De todo modo, considerando a expressão ritual da manifestação cultural em questão, bem como as representações que acaba por reforçar, parece-me inegável que a simples presença de corpos que, ainda que busquem incorporar a gramática binária do gênero, embaralham essa lógica, promove tensionamentos e desestabilizações importantes, para as quais precisamos atentar.

O caráter generificado da quadrilha junina fornece aos sujeitos incorporados em seu fazer uma gramática que tende a estabelecer padrões demarcados de performatividade, contribuindo para o estabelecimento de códigos referenciais que atuam na produção subjetiva de modelos de feminilidade e masculinidade. Os corpos, de acordo com York et al (2020), são colocados em um jogo hierárquico por meio daquilo que chamam de *enxadrezamento cênico da vida social*. Tal movimento [...] nos dispõe em valores e vão estar submetidos ao conjunto de marcas que imprimem sobre eles ficções políticas que frequentemente pensamos ser naturais (York et al, 2020, p. 7). Para as autoras, o caráter compulsório no reforço de enquadramentos de gênero binários nas experiências sociais cotidianas tende a mover corpos transgenerificados, que escapam da norma, para uma seara reforçadora do binarismo. Por outro lado, como não existe uma única forma de experienciar a condição trans, é possível pensarmos nessas vivências

a partir de uma expressão micropolítica, que não necessariamente é dominada por uma norma, mas dela se apropria para a produção de subjetividades e corporalidades específicas.

Apesar da reivindicação da identidade de mulher trans, ao invés de travesti, Islândia parece se inscrever facilmente nesse lugar simbólico que abriga a segunda definição, que reconhece “[...] um outro corpo possível, legítimo, além daquele normatizado” (YORK et al, 2020, p. 2), que por sua vez rompe com signos de um binarismo estático, embora se expresse como parte do gênero feminino. A experiência de margem vivenciada por minha interlocutora é compatível com os processos de exclusão e violência inscritos na histórica experiência travesti em função da disrupção por ela provocada nas normas sociais. Diante desse fato, é impossível pensarmos Islândia, por exemplo, como alvo inerte de uma estrutura, posto que seu corpo-experiência se expressa como desestabilização dentro de um contexto que se pretende imóvel, provocando movimentos inevitáveis. Mas é inegável também que o tensionamento provocado por sua presença no espaço em questão constantemente esbarra em limites estabelecidos por um dispositivo normativo que se pretende criador da manifestação cultural aqui estudada, fazendo desse campo um espaço de permanentes conflitos que terminam por se estabelecer como constitutivos do próprio processo social.

5.2 Outras feminilidades, desejos transitantes

Conheço Yanna desde 2010, quando ela passou a fazer parte da quadrilha junina Estrela do Luar. Mulher negra, hoje com 25 anos e moradora do bairro Dom José, uma das comunidades mais estigmatizadas da periferia da cidade de Sobral, Yanna descreve sua identidade sexual como fluida, já que se diz aberta a diferentes possibilidades: “se a pessoa souber me conquistar, independente se ela é lésbica, hétero, trans, essas coisas e tal... Eu estou aí!”, disse-me em tom direto e bem humorado, uma das principais marcas de sua personalidade. Mas embora a descrição de minha interlocutora possa facilmente inseri-la em outras categorias identitárias de sexualidade, como a bissexualidade⁸³ ou a pansexualidade⁸⁴, faz-se importante evidenciar que, ao avaliar sua experiência atual, ela própria busca demarcar seu lugar no universo lésbico, já

⁸³ Se refere à orientação sexual caracterizada pela atração tanto por indivíduos identificados como homens como por mulheres;

⁸⁴ É chamado de pansexual, na contemporaneidade, o indivíduo sexualmente atraído por pessoas de todas as orientações sexuais e identidades de gênero. Em suma, seu desejo não se limita à binaridade do gênero ou apenas a uma categoria de orientação sexual.

que de acordo com a mesma, sua vivência parece hoje se encaminhar no sentido de direcionar seus interesses afetivos-sexuais para outras mulheres: “hoje, pela minha orientação, eu estou procurando mais me relacionar com mulher, que é o que eu venho sentindo mais, né?”⁸⁵, afirma.

Yanna faz parte de um grupo de pessoas residentes no Dom José que passaram a dançar no grupo do qual faço parte a partir de um intercâmbio espontâneo entre a Estrela do Luar e uma quadrilha vinculada a uma ONG⁸⁶ que atuava naquela comunidade, um grupo junino chamado *Explodindo de Paixão*, que na época era organizado por um rapaz que hoje ocupa o cargo de marcador na Estrela do Luar, chamado Jonathas. A quadrilha Explodindo de Paixão era composta por adolescentes com idades próximas às dos brincantes da Estrela na época, porém, era um grupo de bairro, que estava restrito a apresentações para sua própria comunidade e, quando muito, fazia participações não competitivas no festival de quadrilhas de Sobral⁸⁷.

O contato entre as duas quadrilhas começou quando alguns participantes do grupo junino do bairro Dom José, incluindo o próprio organizador, passaram a integrar a Estrela, em 2010. Logo os brincantes começaram a se misturar, a ponto de muitos dançarinos da Estrela do Luar passarem a integrar também a Explodindo de Paixão, fato que influenciou muitos brincantes desta última a também se envolverem com aquela, apesar da distância entre o bairro Dom José e o Dom Expedito, onde está sediada a Estrela do Luar. Foi nesse movimento duplo de estar em duas quadrilhas ao mesmo tempo que Yanna começou sua trajetória no São João, quando tinha cerca de 15 anos. Naquele momento, fazia pouco tempo que a quadrilha Estrela do Luar havia deixado de ser um grupo não competitivo, com as mesmas características da

⁸⁵ Embora, do ponto de vista político, a fala de Yanna possa provocar algum tipo de ruído, já que ela reivindica a identidade lésbica, mas sua experiência de sexualidade parece se estender para além de tal definição, considere importante evidenciar o posicionamento de minha interlocutora, pois ele tem o poder de questionar a estabilidade das identidades. Sob a perspectiva lançada por Yanna, parece-me que o *ser lésbica* tem a ver com algo mais do que uma regularidade homoafetiva de sua prática sexual. Tem a ver com a percepção sobre como ela se sente, se vê e, principalmente, como a sociedade a percebe. Ela demonstra uma consciência a respeito dessa categorização que se abate sobre seu corpo, mesmo sabendo que, apesar de sua preferência por mulheres cis, não descarta o intercuro afetivo e sexual com outras experiências de gênero e sexualidade. Nesse sentido, minha colaboradora assume a identidade lésbica, no intuito de ocupar um lugar dentro da gramática da representatividade política, mas não abre mão de um entendimento de que seu desejo não necessariamente se encerra nos limites estabelecidos por essa categorização. Tal perspectiva é interessante porque sugere que a orientação sexual, como parte do dispositivo da sexualidade (Foucault, 2017), se estabelece como reflexo de um regime de poder que produz verdades sobre o *corpo sexuado*, ao mesmo tempo que questiona e desafia esse regime, afirmando que a possibilidade de se identificar sexualmente com uma categoria não anula a mobilidade do corpo e do desejo.

⁸⁶ A instituição a qual me refiro é a SAFS – Sociedade de Apoio e Proteção à Família Sobralense, fundada em 1983 com o intuito de prestar serviços assistenciais, educacionais e comunitários a famílias de baixa renda do território onde se encontra localizada. Para outras informações acessar: <https://cultura.sobral.ce.gov.br/agente/9628/>

⁸⁷ O Festival de quadrilhas de Sobral possui uma categoria chamada *Mostra infanto-juvenil*, onde quadrilhas juninas compostas por crianças e adolescentes se apresentam fazendo a abertura de cada uma das noites do evento. Ressalta-se que essa categoria não é competitiva, os grupos exibem seus trabalhos para apreciação do público sem o crivo de uma comissão julgadora.

Explodindo de Paixão, e já iniciava um movimento de participação em concursos como o Festival de Quadrilhas de Sobral e alguns outros eventos competitivos em sua região, o que despertou o interesse daqueles jovens, incluindo Yanna:

[...] a gente só se apresentava mesmo por diversão, sem essas coisas que têm no São João atual, que é viajar pra disputa, essas coisas assim... Aí no mesmo ano também foi quando eu conheci a quadrilha Estrela do Luar, que alguns dançarinos vinham pra essa quadrilha aqui do bairro pra ajudar, pra dançar e tal... E aí eles me fizeram o convite... Foi o convite pra eu ir, mais outros três amigos meus. Aí a gente foi conhecer, lá do Dom Expedito... A gente foi conhecer e foi daí que a gente gostou, né, queria conhecer mais, queria vivenciar algo novo, aquele negócio de adolescência, querer viajar, querer curtir... E a gente inventava sempre o pretexto: “não, a gente tem que dançar quadrilha, pra gente aproveitar a vida e tal.”... E tô até hoje nesse mundo, né, nesse mundo de quadrilha aí. (Entrevista realizada por Whatsapp no dia 16 de setembro de 2020)

Assim como outras pessoas que colaboraram diretamente para o desenvolvimento desta pesquisa, Yanna foi uma das pessoas que apontaram a importância que o universo quadrilheiro teria exercido em seu processo de autoaceitação da própria orientação sexual. Ela afirma que, durante a infância e parte de sua adolescência, foi uma pessoa “mais calada” em função de perceber suas diferenças em relação às pessoas de seu convívio e não saber como lidar com elas, mas que o convívio com pessoas em situação semelhante à sua dentro do contexto junino a ajudaram a se abrir:

A quadrilha já me ajudou muito, a me aceitar pra outras pessoas... Porque assim, eu era muito fechada, né, na minha... Aí tipo, a quadrilha me deu muito esse, como é que eu posso dizer... Essa liberdade de entender esse mundo, de entender que nem todo mundo é como eu, tem o mesmo pensamento, mas que se a gente unir pensamentos e forças, a gente acaba, querendo ou não, se aceitando mais... Porque assim, no início, quando eu me assumi, eu não me aceitava muito, né, com medo do que as pessoas podiam falar, e depois que eu entrei nesse meio junino as pessoas me ensinaram bastante sobre aceitação. (Entrevista realizada por Whatsapp no dia 16 de setembro de 2020)

Yanna me conta que, ao contrário de outras pessoas que conhece, não chegou a sofrer grandes rejeições em função de sua orientação sexual, entretanto, diz que o preconceito que a atinge se expressa de maneiras mais específicas, pois se desenha bastante atrelado ao modo como constrói sua performatividade de gênero. Minha interlocutora conta que o principal aspecto de sua identidade é uma não adesão completa a marcadores fixos de uma feminilidade que define como *padrão*, os quais ela não rejeita, mas diz encará-los como apenas mais uma das possibilidades para sua autoexpressão:

[...] eu nunca liguei pra padrão de beleza, sempre fui essa menina mesmo, já fui julgada, né? Por muitas das vezes, por minha orientação sexual ser lésbica, muitas pessoas têm aquela coisa de que lésbica tem que ser “mulherzinha” né, “padrãozinha”, que tem que ser delicada, essas coisas... E já eu não. Já pra mim, eu me considero

como dois tipos: a delicadinha e a “mais forte”, mas isso nunca foi uma dificuldade na minha vida não. (Entrevista realizada por Whatsapp no dia 16 de setembro de 2020)

Alguns aspectos chamam atenção na exposição de Yanna quanto ao modo como ela afirma vivenciar sua sexualidade e, atrelado a isso, à forma como joga com diferentes marcadores de gênero. Contraditoriamente, minha colaboradora manifesta não sofrer tantas resistências por se perceber e se definir como mulher lésbica, mas, ao narrar que não gosta de se prender apenas a uma expressão de gênero mais alinhada a uma feminilidade padrão, que aciona símbolos comportamentais como a delicadeza, ela também nos deixa intuir que isso às vezes frustra as expectativas daqueles que estão ao seu redor. Percebemos com isso que, por um lado, essa não resistência quanto à sua orientação sexual e expressão de gênero não parece ser total, já que, segundo suas próprias palavras, o que se costuma esperar dela em termos comportamentais por ser mulher é uma expressão fixa e padronizada; por outro, se Yanna diz não ter sofrido rejeições, em comparação com a experiência de outras mulheres lésbicas, tal fato provavelmente se relaciona justamente com a capacidade que afirma ter em negociar tanto com signos de uma feminilidade padrão – para usar suas palavras – e outra frequentemente encarada como dissidente.

Judith Butler (2019, p. 28) afirma que faz parte do gênero enquanto aparato cultural de poder o estabelecimento de uma dualidade sobre o sexo que é posta numa dimensão pré-discursiva, cujo intuito seria o de assegurar de modo eficaz uma estrutura binária de representação. Dito de outro modo, toda essa produção que busca dar conta do *masculino* e do *feminino*, responsável por gerir a gramática de inteligibilidade sobre os corpos e identidades, conforme a autora, deve ser entendida “[...] como efeito do aparato de construção cultural que designamos por gênero” (BUTLER, 2019, p. 28). A partir desse princípio, é possível pensarmos a experiência de Yanna como estabelecida em um lugar de ambiguidade ou mesmo de conflito com essa pré-discursividade do gênero e da sexualidade.

Enquanto sujeito produzido pela norma em questão, minha interlocutora tem consciência de que é posta em um determinado lugar representacional e que, estando nesse lugar, a ela são dados signos que devem caracterizá-la enquanto efeito personificado dessa mesma norma. Mas, ao mesmo tempo, ao se apropriar dessa percepção, Yanna parece entender que essa produção normativa não é a única possível, já que ela própria não consegue se ligar totalmente a ela. Assim sendo, ao lançar mão de uma mobilidade entre uma expressividade mais alinhada a um padrão supostamente universal do que viria a ser uma mulher e outra que, de algum modo, contesta esse padrão, ela produz um espaço de deslocamento das representações,

que a permite acionar ou abandonar códigos conforme às situações, expondo assim uma plasticidade que, em geral, não costuma ser colocada como um atributo do gênero. É a exposição desse aspecto que, de acordo com Yanna, parece causar um desconforto.

Ao afirmar que o gênero é performativo, Judith Butler (2019) nos indica que ele se expressa como um dispositivo que não é substantivo – isto é, algo que indica uma espécie de essência intrínseca às experiências, uma substância que naturalmente as caracteriza –, entretanto, está longe de ser um conjunto de atributos soltos e flutuantes. Segundo ela, o gênero se configura como uma produção que se impõe a partir do que define como “práticas reguladoras da coerência do gênero”, sendo seu efeito de substância um fruto de ações reiterativas e performativas, em outras palavras, algo que se faz na própria atitude de enunciar-se. Nesse sentido, a autora nos leva ao entendimento de que não há representação de gênero que esteja fora das expressões estabelecidas por esse sistema de regulação, “[...] essa identidade é *performativamente* constituída, pelas próprias “expressões” tidas como seus resultados.” (BUTLER, 2019, p. 56).

Levando em conta a perspectiva anteriormente indicada, faz-se importante perceber que tanto os incômodos quanto as tentativas de enquadramento de gênero direcionados à minha interlocutora, conforme nos aponta, são despertados pela fluidez da qual Yanna se apropria tanto para produzir uma narrativa sobre sua sexualidade quanto para compor sua performatividade de gênero. Essa regulação se tornaria mais explícita, conforme sua narrativa, em uma tentativa por parte das pessoas em geral em tentar controlar o que ela veste. Segundo Yanna, situações desse tipo ocorreram durante toda sua vida e ainda permanecem sendo comuns:

Hoje ainda acontece muito, tipo: às vezes as pessoas querem me rotular, a forma de eu me vestir, sabe Thiago? Tipo, por eu ser mulher, eu teria que andar naquele padrãozinho, que toda mulher se veste e tal... Ave Maria! Se eu boto uma roupa que já me deixe assim tipo com a expressão sapatão mais homem, as pessoas ficam tipo “ai não, não sei o quê, por que tu não veste essa roupinha aqui mais coisadinha”, sabe? Só que eu acho assim, se eu gosto... Eu tenho que me vestir da forma que eu gosto, não como as pessoas querem, só pra agradar elas. E isso acontece muitas vezes. (Entrevista realizada por Whatsapp no dia 16 de setembro de 2020)

Voltando a Butler, é importante notarmos que a vestimenta parece se estabelecer como um importante elemento regulador do gênero, sendo responsável por orientar nossa percepção quanto ao ato de definir alguém como mulher, homem e mesmo quem porventura procure escapar dessa construção. Yanna afirma que alguns querem que ela se vista “naquele padrãozinho que toda mulher se veste” e, ao mesmo tempo, diz que também veste roupas que

podem deixá-la “sapatão mais homem”. Essas expressões indicam categorias que, direta ou indiretamente, definem identidades que se pretendem fixas e estáticas, produzindo inclusive modelos binários que são reproduzidos também por grupos que, inicialmente, são vistos como dissidentes de uma norma – aspecto do qual minha colaboradora pretende escapar se movendo indistintamente entre elas, fato que ora lhe proporciona vantagens ora lhe traz estigmatização.

Ao analisar as diferentes classificações mobilizadas por mulheres que se relacionam afetiva e/ou sexualmente com outras mulheres no contexto na cidade de São Paulo, Regina Facchini (2008) parece ir de encontro a Butler, ao apontar para a produção de padrões generificados que tendem a dividir tais pessoas tomando por base a gramática pré-discursiva do binarismo de gênero, dentro da qual as mulheres são vistas como *femininas* ou *masculinas*. Ao observar o modo como tais performatividades binárias se produzem nos circuitos festivos frequentados por tal público na cidade, a autora atenta para uma cuidadosa composição visual e gestual que parece parte de um tipo de treinamento:

Se entre as “femininas” a dança e os gestos são minuciosamente marcados por características como delicadeza e sensualidade, entre as “masculinas”, o olhar, o jeito de parar o corpo, de posicionar as mãos e a cabeça, de bater o cigarro ou segurar a bebida também parecem, muitas vezes, fruto de algum tipo de treinamento cuidadoso. (FACCHINI, 2008, p. 203).

Embora se referindo a situações distintas, tanto Facchini quanto Yanna parecem estar falando de coisas semelhantes, ao apontarem a existência de uma interpretação binária em relação à experiência de mulheres que se relacionam sexual e afetivamente com mulheres. Minha interlocutora também indica a produção de expectativas sociais relativas à expressão de gênero a ser adotada na composição de sua performatividade, com as quais ela acredita romper ao buscar transitar entre os dois polos: o da *feminina* e o da *masculina*. Ela diz que isso, inclusive, repercute no tipo de atração que desperta, o que em sua visão às vezes causa alguns desconfortos:

[...] às vezes, quando eu tô com uma roupinha bem vestida padrão, muitos homens aparecem, dão em cima e tal por ser aquele padrãozinho que eles gostam, né? E aí quando eu visto mais aquela roupa tipo “sapatão boy”, aí já vem mais é mulheres, entendeu? (Entrevista realizada por Whatsapp no dia 16 de setembro de 2020)

É de fundamental importância que se diga que, quando falamos da experiência de mulheres negras, como é o caso de Yanna, não é possível perdemos de vista a perspectiva interseccional⁸⁸, em especial o intercruzamento entre racismo e sexismo que, conforme aponta

⁸⁸ A interseccionalidade, enquanto ferramenta analítica, nos permite tratar categorias que se referem à fatores de opressão – como raça, gênero, classe, orientação sexual, etnia, território, etc. – como fatores inter-relacionados dentro de um mesmo processo. Entendida desse modo, tal perspectiva sugere que “[...] em determinada sociedade,

Lélia Gonzales (2018), se manifesta na produção de imagens sedimentadas sobre os corpos e expressões relativas a elas no Brasil. Conforme a autora, uma das representações mais disseminadas a respeito da mulher negra no Brasil é a da *mulata*, padrão feminino hipersexualizado e portador de signos de uma sensualidade produzida por meio de uma percepção objetificadora que entrecruza aspectos raciais e de gênero. Tal representação seria fruto do *mito da democracia racial*, produção por meio da qual a branquitude “[...] oculta algo para além daquilo que mostra” (GONZALES, 2018, p.196), ou seja: o tipo específico de violência simbólica que exerce contra a mulher negra, que é duplamente atravessada pelo racismo e pelo machismo condensados em um determinado tipo de representação.

Diante dessa percepção, faz-se importante pensar que, quando promove um movimento pendular que vai de uma performatividade de gênero feminina para uma mais masculina, Yanna também bagunça a representação sedimentada sobre a mulher negra na sociedade brasileira, o que tem como efeito a desestabilização de referenciais binários de gênero racializados. Se a mulher negra sensual e “padrão”, para usar o termo empregado por minha interlocutora, surge como a performance esperada socialmente, a masculinização voluntária que ela adota em algumas situações parece surgir, ao mesmo tempo, como parte de uma personalidade que não se limita a estereótipos e também como fator de resistência, já que essa expressão amplia seu repertório corpóreo-subjetivo.

Ao falar sobre o espaço para mulheres lésbicas no contexto do São João, Yanna diz acreditar que, apesar do predomínio de homens gays nesse universo, há espaço para todo mundo, mas que, em sua opinião, o número de lésbicas que se interessa por uma manifestação como a quadrilha é que seria menor do que o de gays:

Eu acho que tanto os gays homens quanto as mulheres lésbicas têm o mesmo espaço, né? Só que a gente sabe que muitas mulheres lésbicas tipo não têm, como é que eu posso dizer... Esse desejo de dançar quadrilha, têm algumas que são mais reservadas. Tanto é que, pelo menos nesse tempo de São João, que eu faço parte, eu conheço muitas mulheres lésbicas, né? [...] tem mais homens gays do que as lésbicas, só que eu acho que elas têm o mesmo espaço, só que muitas não levam pra esse lado, né, de querer dançar, de dar a cara à tapa, de se expor... Não, tem gente que é mais reservada. (Entrevista realizada por Whatsapp no dia 16 de setembro de 2020)

Imagem 22 – Yanna ao lado de seu par em 2018

em determinado período, as relações de poder que envolvem raça, classe e gênero, por exemplo, não se manifestam como entidades distintas e mutuamente excludentes.” (HILL COLLINS; BILGE, 2021, p. 16). Entende-se, a partir dessa visão, que as categorias em questão se constituem a partir de um imbricamento, dentro de um sistema unificado, e que apesar dessa intersecção não se expressar de modo tão visível, ela impacta os múltiplos aspectos que constituem a vida social.



Fonte: acervo pessoal da entrevistada

Considero importante debater alguns aspectos levantados por Yanna em sua fala. Embora ela não se aprofunde muito quando afirma conhecer muitas mulheres lésbicas no contexto do São João, não nos deixando adivinhar melhor o perfil de tais mulheres, creio ser interessante fazer algumas intervenções etnográficas no sentido de elucidar de modo mais amplo a explanação de minha interlocutora. O primeiro aspecto que parece se desenhar de modo implícito em sua fala tem a ver justamente com as prováveis características das mulheres a que se refere. Ao longo dos vários anos em que estive inserido no contexto quadrilheiro competitivo, algo que pude perceber de maneira muito evidente é que a presença de mulheres de algum modo identificadas com experiências de lesbianidade não se constitui como fato marcante em seu interior. Talvez eu possa até contar nos dedos a quantidade de mulheres abertamente lésbicas com quem tive a oportunidade de interagir no universo junino, uma vez que, comparada à presença de homens gays, a participação delas passa quase que pela invisibilidade.

Enquanto que a influência dos rapazes gays se apresenta como dominante nesse espaço, já que os fazeres e saberes por eles produzidos encontram ramificações em praticamente todos os setores de uma quadrilha junina, pouco se fala e se ouve a respeito de lésbicas no São João. Dificilmente não encontraremos homens gays em cargos de direção, de produção artística em geral e no próprio corpo de baile de um grupo junino. Em suma, é possível dizer que hoje a contribuição de tais indivíduos está bastante representada na gestão, na produção coreográfica, na confecção de figurinos, na música e demais dimensões do espetáculo junino. Talvez sequer

seja exagero dizer que as próprias performances femininas artisticamente apresentadas pelas quadrilhas são pensadas e produzidas, na maior parte das vezes, por homens gays. Ao contrário disso, frequentemente podemos até nos perguntar onde estão as mulheres lésbicas, já que elas praticamente não possuem representatividade nesse universo⁸⁹.

Diante do quadro apresentado, sou levado a discordar de minha colaboradora quando ela afirma que tanto homens gays quanto mulheres lésbicas possuem iguais espaços dentro do contexto pesquisado, uma vez que enquanto os primeiros possuem presença quase orgânica nos processos sociais em questão, as segundas pouco aparecem dentro deles. É evidente que isso não significa que as lésbicas participantes do universo junino sejam destituídas de ação, entretanto, o perfil dessas mulheres parece ser bastante específico, o que pode justificar essa presença pouco acentuada em comparação aos gays.

Quando Regina Facchini (2008) aponta, em estudo já citado, para existência de um binarismo de gênero na performatividade de mulheres que se relacionam com outras mulheres, nos indica que poderão existir dois perfis bastante demarcados: 1) um menos afeito a um padrão de gênero hegemônico pensado como feminino, as *masculinas*; 2) um outro mais identificado com modelos de feminilidade normativos, as *femininas*. O segundo perfil certamente negocia mais facilmente com as ideias que organizam o gênero enquanto sistema de enquadramento performativo, estando por isso mais identificado com a narrativa de feminilidade representada pela quadrilha junina. Considerando esses aspectos, faz sentido pensar que essas mulheres lésbicas quadrilheiras de que fala Yanna provavelmente se encaixam mais frequentemente nesse segundo padrão, que por sinal representa o modelo de feminilidade vivenciado pelas mulheres lésbicas que eu também conheci nesse meio.

Vale ressaltar que Yanna mesmo nos fornece indícios a esse respeito, ao expressar suas percepções e dificuldades relativas ao modo como o personagem feminino da dança se constrói. Ela diz:

Eu acho que é basicamente isso mesmo, né, de tipo o papel da dama ser aquele negocinho delicado, né, de ter aquelas coisinhas... Tanto é que, pra mim, é muito difícil – é muito difícil mesmo! – quando na quadrilha pede pra fazer um passinho mais delicado, de tipo *beija-flor*, de tipo olhar pra pessoa dando aquele ar de, querendo ou não, trabalhar aquele conjunto com a pessoa que eu tô dançando, muito delicadinha, pra mim, é uma dificuldade enorme, por mais que eu me solte dançando, a minha alegria, mas ainda essa parte é realmente muito complicada porque eu não

⁸⁹ Um exemplo dessa baixa representatividade é que, durante décadas inserido no universo das quadrilhas juninas da cidade de Sobral e mesmo do estado do Ceará, a única presidenta – que, a propósito, não são muitas – abertamente lésbica com que tive contato foi minha irmã, Dalila Castro, presidenta da quadrilha junina Estrela do Luar.

sei, eu não sei por muitas das vezes ser essa mulher delicada que... Entendeu?
(Entrevista realizada por Whatsapp no dia 16 de setembro de 2020)

A fala de minha colaboradora, ao descrever os processos generificados aos quais se encontra submetida ao ocupar o lugar de dama na quadrilha junina, caminha no sentido de corroborar o que Rafael Noleto (2016) aponta ao identificar o processo de *heterossexualidade e cisgeneridade coreográfica* que, conforme sua percepção, atua diretamente na produção da quadrilha junina enquanto manifestação cultural. Segundo ele, a quadrilha junina se encontra baseada em “[...] uma narrativa dançada, nem sempre interpretada por sujeitos heterossexuais e cisgêneros, que é elaborada para criar efeitos performativos de heterossexualidade e cisgeneridade.” (NOLETO, 2016, p. 91).

Pautados por essa ótica, podemos depreender que as mulheres lésbicas que se mostram mais inclinadas a dançar quadrilha junina provavelmente possuem uma performatividade de gênero que parece estabelecer uma relação menos conflituosa com a narrativa normativa sobre o *ser mulher* em nossa sociedade, cujos atributos atuam por oposição às representações fixas de masculinidade. Se isso não explica, ao menos fornece importantes indícios sobre a presença quase nula de *lésbicas masculinas* no contexto dos grupos juninos, mesmo porque, diferente do que ocorre com alguns homens gays, que podem vir a dançar como damas em algumas situações, a possibilidade de mulheres lésbicas vestirem-se como cavalheiros não costuma ocorrer – ou, se ocorre, a recorrência é inegavelmente menor. Mas mesmo Yanna, que diz ter frente à norma binária de gênero uma postura menos rígida, afirma realizar um certo esforço para compor o personagem em questão:

Eu saio daquilo que eu sou pra entrar em algo que eu não me identifico, que é ser delicada, ter aqueles traços, né? [...] eu tenho que me desconstruir totalmente pra construir uma nova pessoa, de tipo sair do meu eu pra encarar aquele personagem de delicadinha... (Entrevista realizada por Whatsapp no dia 16 de setembro de 2020)

Tal como já indicado por outros colaboradores deste trabalho, Yanna é mais uma a se referir aos arquétipos generificados da dança junina como construções performáticas. A dama surge, em sua narrativa, como um personagem que ela precisa encarnar em função do espetáculo junino, o que por sua vez se expressa como uma tarefa desafiadora, já que essa produção imagético-discursiva mobiliza elementos corporais que nem sempre coincidem com os atributos de gênero que performa em seu cotidiano.

A composição da dama, para ela, exige uma desconstrução que assume elementos de uma teatralidade que parodia o que é considerado socialmente usual: a binaridade de gênero, que por sua vez corrobora o aspecto de citacionalidade e reiteração que Butler (2019) indica

como sendo o eixo central da imposição do gênero enquanto performatividade com valor de norma. E uma vez que Yanna afirma ser uma pessoa que se expressa exatamente no *entre*, ou seja, que se movimenta entre polos supostamente fixos dentro de uma representação estática entre feminilidade e masculinidade, o enquadramento situacional em apenas um desses polos parece lhe causar alguns conflitos. Apesar disso, porém, ela não acredita que a narrativa sobre a personagem dama a impeça de incorporar suas características pessoais nessa produção: “[...] talvez eu tenha já incluído o meu jeito de ser com essa questão...”, afirma, ao se referir ao acionamento de elementos de sua própria performatividade cotidiana durante sua exibição na quadrilha.

Ao refletir sobre as possibilidades de subversão da sexualidade e das identidades realizadas a partir dos próprios termos e jogos estabelecidos pelo poder, Judith Butler evidencia explicitamente que “[...] operar no interior da matriz de poder não é o mesmo que reproduzir acriticamente as relações de dominação.” (BUTLER, 2019, p. 65). No meu modo de ver, essa percepção se alinha bastante à experiência das quadrilheiras e quadrilheiros com vivências não normativas de gênero e sexualidade, posto que a quadrilha não deixa de agir como um dispositivo que reafirma o poder materializado na binaridade de gênero, mas os indivíduos que a integram parecem, direta ou indiretamente, mobilizar artifícios corpóreos e subjetivos de suas experiências que, ainda que nas entrelinhas, são capazes de produzir algum tipo de subversão. O caso de Yanna demonstra bem esse aspecto. Mas, por outro lado, é preciso registrar que seu exemplo possui particularidades que, se por um lado a fazem ser uma experiência dissonante da norma em questão, também a privilegiam na tarefa de enquadrar-se artisticamente na persona determinada para a dama junina, o que certamente não ocorreria se ela se identificasse como uma mulher lésbica exclusivamente masculina.

Pensar o gênero no universo das quadrilhas juninas atualmente – sobretudo a feminilidade – não é algo simples, em virtude das ambiguidades que se expressam nessa seara. Parece-me muito explícito que o elemento feminino possui uma predominância no espetáculo da quadrilha junina competitiva, estando as representações masculinas em um campo visivelmente secundário, apesar de uma narrativa tradicionalista que não raramente recai em representações patriarcais. O que costuma chamar atenção nos grupos não são os cavalheiros, mas as damas, cujas performances são milimetricamente pensadas com o intuito de fisgar os expectadores pela beleza, exuberância e certa sensualidade. Desde os movimentos até os volumosos vestidos de saia rodada e muitos babados, as principais estrelas da festa seguramente são as personagens femininas. Geralmente, são elas que enchem os olhos do público, geram

curiosidade a respeito dos detalhes de sua indumentária e, quando participantes de grupos com certo renome, costumam ser “tietadas” pelas pessoas do meio quadrilheiro com elogios e fotografias nos festivais. As damas devem exprimir beleza, glamour, elegância e muita *rasgação de saia*, expressão frequentemente utilizada para indicar o movimento expressivo que uma boa dama deve realizar ao balançar as inúmeras camadas que revestem a parte de baixo de seu vestido. Em resumo, as damas de uma quadrilha junina devem ser verdadeiras *divas juninas*, para usar outro termo também muito presente no cotidiano quadrilheiro.

Essa representação da *diva*, muito presente no universo gay, parece ser de algum modo transportada para os grupos juninos exatamente pela predominância de homens gays nesse contexto. Não é segredo que as *divas pop*, encontradas principalmente no campo da música e da dramaturgia, possuem historicamente grande poder de representatividade para os indivíduos LGBTQI+, notadamente para os homens gays, que ainda ocupam lugar de dominância na sigla. Alguns significados para a palavra *diva* giram exatamente em torno de expressões como *deusa*, *musa*, *beldade* e até, literalmente, “cantora ou atriz notável, mundialmente famosa”⁹⁰. E no que concerne especificamente a indivíduos LGBTQI+ de pequenas e médias cidades, como é o caso apresentado na presente pesquisa, conforme Benhur Pinós da Costa (2020), a identificação com as chamadas *divas pop* cumpriria um papel importante no processo de produção e expressão de suas identidades em um contexto onde as formas de sociabilidades cis-heteronormativas costumam predominar e as alternativas de espaços destinados a expressão social das citadas diferenças são escassas em comparação aos grandes centros urbanos⁹¹.

⁹⁰ Verificável em: <https://www.dicio.com.br/diva-2/>

⁹¹ De acordo com o autor, é a partir dos anos 1980, com a emergência dos videocliques e da MTV, canal de TV norte-americano originalmente surgido com uma programação focada principalmente na exibição de videocliques, que também teve sua versão brasileira a partir dos anos 1990 (MTV Brasil), que há uma grande popularização de conteúdo audiovisual produzido por artistas cujas performances adentram mais incisivamente em experiências identificadas com sujeitos considerados à margem em razão de sexualidade, desejo, afeto e estética percebidas como divergentes dos discursos e modelos normativos. É esse cenário que, em sua opinião, acaba conduzindo a identificação de pessoas LGBTQI+ com imagens produzidas e promovidas pelos circuitos mercadológicos que circundam a carreira de tais artistas, já que tais estéticas passam a ser fortemente trabalhadas por atrizes e atores, cantoras e cantores, etc. A partir de pesquisa realizada com grupos formados por sujeitos LGBTQI+ habitantes de pequenas e médias cidades de diferentes estados brasileiros – em especial aqueles advindos de contextos sociais mais repressivos em relação às suas sexualidades –, o autor percebeu que as imagens de videocliques de artistas pop, filmes e vídeos da internet tiveram uma importância central na construção e legitimação dos desejos e identidades de gênero e sexualidade de tais indivíduos (a maior parte homens gays), já que representaram um dos poucos meios possíveis para essa afirmação em tais contextos. Essas expressões, nos diz ele, “[...] encontraram em um “mundo” das imagens (os espaços imagéticos da internet e/ou da televisão) aquilo que é restrito e contido no mundo real dos afazeres cotidianos.” (COSTA, 2020, p. 13). A *divas*, personagens que mais nos interessam nessa discussão, parecem ser frutos desse processo, pois os estímulos provocados por suas performances são os que provocam maior repercussão na produção das subjetividades e identidades dos sujeitos LGBTQI+, em função da forte conexão que seus discursos estabelecem com essas experiências. “As representações de algumas “mulheres” do cinema e da música geram, além de uma possibilidade de encontro com um mundo de representações e amores contidos no universo feminino, uma capacidade de romper com um código social de

É interessante perceber que, embora algumas dessas *divas* assumam abertamente um discurso ativista e uma performance de apoio às pessoas LGBTQI+, a maioria delas não se identifica como pertencente à comunidade, mas em geral costumam ser artistas extravagantes, com uma performance corporal marcante e glamourosa, estética amplamente explorada pela indústria fonográfica, cujo foco principal parece ser exatamente atingir o público gay. Refletir sobre a quadrilha como uma manifestação pensada principalmente por gays, como já citei em outro momento deste texto, parece recair justamente nessa dimensão, onde a própria performance feminina que assume centralidade na estética dos grupos juninos hoje parece ser fruto do imaginário que permeia, seja direta ou indiretamente, os sonhos e vivências de tais indivíduos. Mas uma vez que essa representação de feminilidade costuma ser frequentemente buscada em figuras que, apesar de pouco convencionais, são socialmente lidas como parte da norma de gênero e sexualidade – já que quase nunca são figuras LGBTQI+ – a aparente revolução estética que a centralidade das damas juninas proporcionaria termina por assentar-se a uma representação dominante do feminino, uma vez que essencializa o ideal de mulheridade e reforça os binarismos.

Na esteira dessa representação dominante sobre o feminino, Samantha Medeiros Ferreira e Francielli Galli (2019), ao refletirem sobre os processos de subjetivação das mulheres a partir das narrativas de contos de fadas e sobre como tais contos trabalham no sentido de reforçar ideias de feminilidade heterossexual e invisibilizam outras possibilidades existenciais de gênero, nos fornecem subsídios interessantes para também pensar tais questões no contexto junino. Para as autoras, essas histórias direcionadas ao público infantil fazem parte de dispositivos reforçadores da heterossexualidade, que desde cedo atuam no sentido de preparar sobretudo as mulheres para uma vivência heteronormativa, onde orientações, identidades e representações de gênero e sexualidade dissonantes são excluídas ou apagadas. Na visão das autoras, as histórias mais emblemáticas do citado gênero literário são narradas a partir das seguintes proposições: “1) O exílio ou confinamento das personagens femininas; 2) A mulher com representações estereotipadas da feminilidade e dentro disso uma posição de passividade explícita ou implícita; 3) O casamento heterossexual com final feliz.” (FERREIRA; GALLI, 2019, p. 148).

conduta e desejo heterossexista, vivido cotidianamente pelas pessoas LGBTQI+.” (COSTA, 2020, p. 13). Performances apresentadas por cantoras como Lady Gaga, Madonna, Britney Spears e outras artistas – tanto estrangeiras como nacionais – se expressam, no entendimento do autor a partir de uma interpretação da experiência de seus interlocutores, como atitudes cuja força consistiria em provocar um deslocamento em relação a um imaginário social assentado em representações rígidas sobre gênero e sexualidade.

Sherry Ortner (2007), também lançando um olhar sobre os elementos de gênero mobilizados por contos de fadas, desta vez sobre as fábulas infantis criadas pelos irmãos Jacob e Wilhelm Grimm, autores alemães de grande expressão na literatura infantil mundial, identifica algo que classifica como “[...] políticas narrativas envolvidas na construção da agência em um *corpus* particular de histórias [...]” (ORTNER, 2007, p. 59). Segundo a autora, há nesses contos algo como uma distribuição desigual da capacidade de ação entre os personagens femininos e masculinos, que se encontram divididos entre: 1) representações de *atividade*, que ela resume como sendo a atitude de *perseguir projetos*, e 2) representações de *passividade*, compreendida não só como a ação contrária à primeira, mas também como a própria ausência do desejo de perseguir tais projetos. Conforme Ortner, as histórias analisadas caminhariam no sentido de reduzir a agência das heroínas, que se tornariam protagonistas mais pelas coisas que lhes acontecem do que pela iniciativa de suas próprias ações, o que seria o oposto dos heróis masculinos, que são representados como salvadores e fortes.

Quando as personagens femininas conseguem romper com o lugar de passividade que lhes é atribuído, esse rompimento esbarra em limites que são representados pela punição das princesas pela transgressão, ponto que é sempre descrito como crucial nos rumos da história, já que é nesse momento em que os príncipes surgem munidos de poder e atitude para salvá-las das garras das bruxas – personagens femininas que destoam da representação normativa padrão e que, por serem “más”, quase sempre têm um trágico fim. Ferreira e Galli (2019) entendem que o final feliz representado por esse desfecho, presente nas mais famosas narrativas de contos de fadas,

é a concretização da heterossexualidade: o encontro com o príncipe, figura corajosa, independente e com uma vida ausente de problemas. A vida heteronormativa, ou seja, o casamento, os filhos e o lar como funções de cuidado da mulher é compreendida como a única ou mais segura narrativa fora do confinamento, fora do espaço de subjugamento feminino. (FERREIRA; GALLI, 2019, p. 149).

Essa narratividade normativa, que culmina na idealização do amor romântico e sobretudo no casamento heterossexual está longe de ser uma novidade em nossa sociedade, estando presente de forma bastante incisiva nas mais variadas linguagens artísticas, não apenas na literatura. Mas exatamente por essa razão ela me parece um elemento importante na ação de tentar compreender o apagamento da existência lésbica nos discursos normativos a respeito do que viria a ser uma mulher. É claro que o mesmo ocorre em relação aos homens, uma vez que o regime da heterossexualidade compulsória também busca padronizá-los, mas nos atenhmos aqui ao caso da figura feminina, já que é ela que nos interessa neste capítulo. O que parece estar

em jogo nesse tipo de narrativa é a consolidação do desejo e dos modos de vida heterossexuais como o ponto a ser almejado pelas mulheres.

Acredito que é exatamente nesse lugar de representação determinista sobre o gênero feminino que a quadrilha junina se encontra com os discursos de poder produzidos pelos contos de fadas anteriormente abordados, bem como pelas outras formas de expressão disseminadas pelos múltiplos dispositivos midiáticos e sociais que configuram os processos que vivenciamos. Assim como tais dispositivos, a quadrilha junina apresenta uma ideia que, apesar de colocar o elemento feminino como o centro de suas produções artísticas hoje, relega sua importância no espetáculo a um lugar substancialmente estético. Desse modo, a imagem de força e protagonismo das *divas pop* que parece inspirar os modelos pensados pelos sujeitos LGBTQI+ - sobretudo os homens gays - para as damas no espetáculo junino atual, parece esbarrar nesse outro extremo de representação feminina - que se pretende passiva e cristalizada - mobilizada pelo discurso da quadrilha junina enquanto manifestação tradicional da cultura popular, resultando em uma expressão ambígua, que ora parece subversiva, ora atua como conformadora da norma.

Desse modo, não é nem que as damas juninas necessariamente assumam um lugar de passividade ou de ausência de agência, para usar os termos de Ortner (2007) ao analisar as narrativas dos contos dos irmãos Grimm, mas me parece que esse poder de ação tem sua energia direcionada para determinadas representações de feminilidade, que embora mostrem sua potência e imprescindibilidade no jogo, atuam dentro de uma gramática de gênero que não provoca grandes estranhamentos à norma. Assim sendo, se por um lado a presença das damas nas arenas de apresentações não expressa fragilidade e passividade - diria até que longe disso! -, por outro, essa força se desenha à serviço de modelos que poderíamos definir como hegemônicos: a mulher que é discursivamente conduzida pelo cavalheiro na dança; a dama que é percebida como um objeto de contemplação, marcada pela beleza de seus trajes e expressões corporais que seduzem a plateia e o corpo de baile; e, claro, a quadrilha junina que celebra um casamento heterossexual, onde a binaridade dessa representação se estende ritualmente para àquelas e àqueles que compõem o conjunto da celebração junina dançada. Ao menos do ponto de vista discursivo, todos esses fatores deixam pouco espaço para a expressão de feminilidades pensadas fora desse enquadramento.

Mas embora os regimes normativos do gênero se imponham de modo sedimentado no contexto da manifestação junina, minha própria interlocutora aponta a possibilidade de incorporar seu “jeito de ser” ao arquétipo de feminilidade colocado pela quadrilha como o ideal.

Assim como os outros indivíduos com experiências não normativas de gênero e sexualidade com quem conversei ao longo desta pesquisa, ela também encara o ambiente da citada expressão popular como um lugar de maior liberdade, que proporciona uma vivência menos restritiva quanto às experiências de afetividade e sexualidade. Ao logo de nosso diálogo, Yanna refletiu a respeito de questões sobre as quais me disse nunca ter pensado, mas acredita que a quadrilha, mesmo com suas limitações, ainda representa um espaço importante para a afirmação de pessoas como nós, que não nos identificamos total ou parcialmente com o discurso normativo de gênero e/ou sexualidade. Ao menos do ponto de vista das possibilidades de interação social que ela proporciona, em sua opinião, a quadrilha junina atuaria como um campo de expressão para muitos indivíduos que passam por restrições advindas de tais aspectos nos demais setores da sociedade:

Muitos LGBT's veem o mundo junino como essa forma de poder se expressar, de poder dizer algo, né, que a pessoa esteja passando ou que o mundo esteja precisando ouvir... Tanto é que a gente sabe que 90% das pessoas que compõem uma quadrilha junina é LGBT, são poucas pessoas que não são [...] eu acho que o mundo junino aceita tanto da orientação sexual como da cor da pele, essas coisas, então acho que uma pessoa LGBT se sente mais aceita, se sente mais valorizada pra poder mostrar aquilo que ela também sabe fazer, né... (Entrevista realizada por Whatsapp no dia 16 de setembro de 2020)

Yanna diz ainda acreditar que, para pessoas LGBTQI+, o contexto social da quadrilha junina parece representar um espaço de reconhecimento, pois se produz como um lugar que proporciona a possibilidade de seus fazeres se expressarem e serem notados. E embora a percepção de minha interlocutora seja passível de ponderações ou mesmo de um olhar mais crítico quando vista a partir de uma perspectiva etnográfica mais ampla, uma vez que vários fatores apontam uma limitação em relação a essa liberdade por ela descrita, de outro ângulo ela parece bastante legítima, já que a manifestação junina de fato demonstra ter uma potência que marca as existências dos indivíduos tanto no nível pessoal como coletivo. Nesse sentido, ela de fato tem o *efeito empoderador* que Yanna procura expressar, pois se faz a partir das vivências de sujeitos que possuem experiências de margem em um sentido bastante amplo desse termo, seja em função de classe social, raça, gênero, orientação sexual, dentre outros aspectos. Para ela, as pessoas LGBTQI+ participantes das quadrilhas juninas são do tipo que mais “dão a cara à tapa”:

Eu acho que as pessoas LGBT que são desse meio são as que mais dão cara à tapa, né, mesmo de “Eu vou te afrontar... Tu quer me afrontar? Pois eu também vou te afrontar”. (Entrevista realizada por Whatsapp no dia 16 de setembro de 2020)

O que Yanna parece querer expressar com tal percepção é que, em sua visão, as pessoas de gênero e sexualidade não normativas participantes das quadrilhas juninas não são quaisquer

peessoas que reivindicam para si tais identidades. Em sua opinião – e nisso eu de fato concordo com ela –, os quadrilheiros LGBTQI+, percebidos de forma geral, são sujeitos atravessados por experiências de vida que os levam a uma busca por vivenciar suas identidades de gênero e sexualidade de forma mais explícita, pelo menos dentro do universo correspondente ao espaço dos grupos juninos. É evidente que, no interior desse universo, sempre existirão pessoas que procurarão viver essa experiência de modo mais discreto, mas a maioria se mostra à vontade para expressar plenamente essa condição, o que se mostra na corporalidade mais *pintosa*⁹² ou mesmo na possibilidade de se viver abertamente romances, afetos e interações sexuais consideradas desviantes segundo o olhar disciplinador da norma de gênero e sexualidade. O contexto quadrilheiro, segundo Yanna, até por representar um espaço que concentra experiências semelhantes quanto ao gênero e a sexualidade, é um ambiente muito propício para a paquera, encontros e relacionamentos não heterossexuais, conforme ela, com base na sua própria vivência, me conta:

A gente sabe que tem *crush*⁹³, né? Em todo canto a gente sabe que tem, mas no período da festa junina, ave maria, parece que chove né?! Eu mesma, um exemplo que lhe dou foi no ano passado, que eu tinha uma crush de outra quadrilha, e a quadrilha que eu dançava não ia sair de jeito nenhum, aí por eu ter aquele olhar pra crush eu fui dançar na quadrilha que a pessoa dançava, né, mesmo só por aquele negócio de “atíçar”, bem dizer assim... E tanto é que eu fui, dancei, e acabei namorando com essa pessoa, né? [...] é constante! Senti até falta esse ano que não teve, que foi uma oportunidade assim perdida, né, porque nem deu pra *stalkear* crushs esse ano por conta do que a gente tá vivendo [a pandemia]. Mas esperamos aí que próximo ano dê tudo certo, pra gente poder stalker mais crushs, que é muito bom mesmo (risos). (Entrevista realizada por Whatsapp no dia 16 de setembro de 2020)

Minha interlocutora reforça algo que outras pessoas com quem tive contato ao longo desta pesquisa me disseram: as quadrilhas juninas são espaços de encontro e interação de pessoas LGBTQI+, que permitem uma vivência menos restritiva das identidades sexuais e de gênero em comparação a outros espaços sociais. Nesse sentido, talvez valha a pena pensar essa *rede junina*, que é simbólica, mas também é espacial, como parte da paisagem urbana, porém, uma parte que termina por se desenhar como um lugar ocupado por corpos e experiências que nem sempre podem ocupar tranquilamente a totalidade socioespacial, que conforme Joseli Maria Silva (2008), é território dominado por aqueles que encarnam as performances de gênero e sexualidade da heteronorma. Nesse sentido, a quadrilha, embora seja elemento pretensamente

⁹² Que não se importa em demonstrar gestos e comportamentos que deixam explícita a orientação sexual, por exemplo.

⁹³ Termo da língua inglesa que quer dizer literalmente “colisão” ou “esmagamento”, mas que no português brasileiro transformou-se em uma gíria muito utilizada para se referir ao interesse ou paixão por alguém. Dizer que tem “tem crush” em alguém ou que esse alguém é seu “crush” é o mesmo que dizer que se tem desejo pela pessoa ou que essa pessoa é alguém que se paquera.

integrante dessa paisagem socioterritorial que privilegia discursos, práticas e corporalidades cis-heteronormativas, é em alguma medida apropriada por essas experiências periféricas, que nem sempre acessam a maior parte do espaço⁹⁴.

Quando Yanna diz que, no período da festa junina, “*chovem crushs*” não interpreto isso como algo do tipo *aumenta a quantidade pessoas paqueráveis*, mas como um indício da concentração de experiências como a dela em um determinado universo, bem como da evidenciação de um espaço menos repressivo do ponto de vista das relações envolvendo gênero, sexualidade e afetividade, o que amplia as contradições entre os símbolos binários do ritual festivo e as relações sociais que o circundam hoje.

E quando pensamos o referido aspecto diretamente relacionado ao contexto onde estudo – o campo das quadrilhas juninas do interior do estado –, levando em conta principalmente as características sociais dos sujeitos que o integram – indivíduos pertencentes às classes populares e, na sua maior parte, negros – fica evidenciado que não estamos nos referindo a sujeitos que teriam acesso direto aos espaços frequentados por pessoas LGBTQI+ pertencentes às camadas mais altas e brancas da sociedade. É por esse motivo que talvez valha a pena buscar identificar os pontos onde a manifestação junina produz modos de resistência e sobrevivência para determinadas identidades que, para utilizar os próprios termos de minha interlocutora, precisam “dar a cara a tapa”. O quadrilheiro, em geral, não faz o tipo pacífico. É aquele que briga, chora, grita e, se preciso, vai “pro atraque”⁹⁵ para conquistar seu espaço e o de seu grupo no cenário competitivo junino. Mas essa me parece uma postura simbólica, que o ambiente quadrilheiro talvez estimule, mas que os indivíduos trazem consigo de suas vidas particulares. E que, na prática, representa uma busca por um lugar com alguma visibilidade na sociedade, ainda que essa busca termine por assentar-se em uma manifestação cultural que se expressa a partir de um discurso que na maior parte das vezes não encontra conformidade nas experiências de tais sujeitos.

⁹⁴ De acordo com Joseli Maria da Silva (2008, p. 7), “Uma significativa parcela de trabalhos de geógrafas(os), notadamente aqueles vinculados às abordagens pós-modernas, estão investigando os caminhos em que certos corpos são marcados como sendo diferentes ou marginais e também os tem associado com locais particulares, enquanto outros corpos julgados normais e neutros podem ser onipresentes e podem desenvolver qualquer espacialidade.”. Evidentemente, não faz parte dos meus objetivos enveredar por esse caminho a ponto de fazer um grande diálogo entre as perspectivas socioantropológicas e a Geografia, entretanto, essa visão espacial do contexto das quadrilhas juninas pensado como um território que, ao menos do ponto de vista das interações sociais, compõe-se a partir de experiências nem sempre absorvidas por outros locais da paisagem urbana que se pensam a partir de narrativas que ou excluem ou subjugam essas mesmas experiências, pareceu-me nesse momento oportuna.

⁹⁵ Gíria frequentemente acionada pelos quadrilheiros LGBTQI+, que faz referência à ação de brigar intensamente com alguém. Nem sempre se refere à luta corporal, mas também pode ser utilizada com essa conotação.

5.3 Montando uma dama

A minha Mia é uma mulher poderosa, muito patricinha, muito enjoada, muito carismática e caricata (risos). Posso definir ela com essas palavras. (Entrevista realizada por Whatsapp no dia 22 de setembro de 2020)

Eu tinha acabado de chegar no CRAS Mimi Marinho, equipamento da rede de Assistência Social de Sobral, localizado no bairro Dom Expedito. Como de costume aos domingos, encontrei várias pessoas espalhadas pelo espaço que existe em frente ao prédio, esperando que o vigilante abrisse o portão e permitisse a entrada dos indivíduos em direção à quadra esportiva existente em suas dependências, onde geralmente ocorrem os ensaios da quadrilha Estrela do Luar nos finais de semana. Aquele era o primeiro ensaio da quadrilha em 2020, após a interrupção de seus trabalhos durante um ano, já que o grupo havia resolvido não se mobilizar para o São João do ano anterior, após um desgaste ocorrido em 2018. Esse primeiro ensaio das quadrilhas é, geralmente, marcado pela presença de muitas pessoas novatas, que não participaram da temporada anterior do grupo. Algumas dessas pessoas são apenas curiosas, que não necessariamente possuem interesse de permanecer na quadrilha, enquanto outras comparecem a tais ocasiões com o intuito de assumir o compromisso de integrar o grupo para a temporada que se inicia.

Foi naquela tarde de fevereiro que vi pela primeira vez Patrick, ou melhor, foi a primeira vez que vi Mia, aquela que poderíamos tratar como sua *outra persona*. Diferente das outras moças presentes ali, Mia estava com alguns acessórios que as damas não usam com frequência fora das apresentações, o que a fazia chamar bastante atenção. Além de uma maquiagem bastante viva, ela tinha em sua cabeça uma exuberante peruca loira, penteada aos moldes dos modelos capilares utilizados pelas damas em dias de festival e calçava sapatos de salto alto. Aquela cena despertou meu interesse de imediato, uma vez que como aquele ainda era o primeiro ensaio, não haviam exigências para que as damas ensaiassem com os apetrechos utilizados nas apresentações, o que passa a ser cobrado ao longo da preparação visando a aquisição de hábito e resistência. Aquele era mais um momento de socialização, que marcaria o início dos trabalhos para aquele ano, os quais seriam interrompidos pouco tempo depois em função da pandemia de COVID-19. Além do mais, o modo como Mia estava montada, nos deixava perceber que se tratava de uma personagem, uma representação que se expressava como parte de uma identidade, não a constituindo por completo.

A impressão que tive, naquela oportunidade, é que a presença de Mia naquele espaço soava como uma mensagem que, ao mesmo tempo, demarcava um território. Seria ela quem deveria ocupar o primeiro plano naquele contexto, não Patrick. Ao mesmo tempo, isso também me pareceu um recado direto deste, como quem dissesse: *não vim aqui para ser cavalheiro, mas para ocupar o papel de dama*. Para um bom entendedor, estava explícito que sua permanência na quadrilha dependeria da aceitação de Mia em seu quadro de damas. Isso ficou mais evidente durante os ensaios seguintes, nos quais Patrick passou a surgir com sua aparência cotidiana, mas ocupando o lugar de uma personagem feminina da quadrilha, momentos em que guardava e garantia o lugar de sua *drag*.

No momento em que conversamos para este trabalho, em setembro de 2020, Patrick tinha 22 anos. Apesar de uma tonalidade de pele menos retinta, ele se autodeclara negro e se define como homem gay. É preciso que se diga, porém, que meu interlocutor está bastante longe de se enquadrar naquela que talvez seja a representação mais usual de masculinidade atualmente, inclusive entre homens gays, que tende a demarcar corporalmente atributos como barba, corpo musculoso, o uso de roupas mais sóbrias, dentre outros aspectos histórica e socialmente significados como masculinos. Em seu dia a dia, Patrick usa cabelos coloridos e roupas de cores fortes, algumas mesclando peças masculinas e femininas, conforme as definições generificadas atribuídas pelo campo da moda. Em suas redes sociais, ele e Mia se misturam, mas meu interlocutor é taxativo ao afirmar não se reconhecer como uma pessoa trans:

Era muito confusa pra mim essa questão de trans e gay, e sem nenhum apoio assim, sem ser falado, sem ser de livre acesso essa informação. Foi com o tempo que eu fui descobrindo que eu era gay, um homem cis gay, mas que gostava apenas de me montar⁹⁶. Depois foi que eu descobri que também era apenas uma arte, né? Ser drag queen é arte. [...] Eu comecei a me montar... Me montei, me montei, me montei, aí depois eu fui me questionar se, na verdade, eu era uma travesti – na época era usado esse termo – ou não. E foi aí que eu fui percebendo que tudo era muito momentâneo, tudo passava rápido. Uma hora eu queria tá com o cabelão, queria tá mulher, e outra hora eu queria ser apenas eu assim como eu sou, tá entendendo? (Entrevista realizada por Whatsapp no dia 22 de setembro de 2020)

⁹⁶ “Se montar” é um termo bastante característico da cultura *drag queen* – embora não seja uma exclusividade desse meio. De modo geral, ele faz referência ao processo de produção da personagem, envolvendo a maquiagem, o cabelo, as roupas e outras intervenções realizadas na construção da drag. É a transformação daquele que encarna na persona que se deseja performar. Vencato (2002) define esse processo como o ato de travestir-se, (trans)vestir-se ou simplesmente *produzir-se*. Conforme a autora, essa produção é pensada como uma “montagem” porque tal construção é gradativa e “[...] constantemente passa por refazer, sendo iniciado quando se decide pela primeira vez “sair montada” e reelaborado a cada vez que é necessário pôr em ação qualquer um dos aspectos inerentes à experiência drag.” (VENCATO, 2002, p. 38).

Meu interlocutor conta que sua *drag* surgiu de seu desejo infantil de imitar uma famosa personagem da novela mexicana *Rebelde*, que possuía o mesmo nome escolhido⁹⁷. Patrick conta que a admiração por ela era tão grande que chegava a ser motivo de disputa entre ele e o irmão em suas brincadeiras, nas quais interpretavam as personagens femininas da novela. Para ele, a personagem serviu de inspiração para que, no decorrer da vida, Mia fosse criada e aos poucos passasse a ocupar um importante lugar em seu cotidiano:

Eu sempre quis ser a Mia, mas meu irmão nunca deixava (risos). Meu irmão nunca deixava eu ser, ele queria ser a Mia, aí eu era a Roberta⁹⁸. [...] eu sempre gostei dos trejeitos – ai, trejeito não, como é que fala? Você entendeu né? –, sempre gostei do jeito dela, sempre gostei de como ela vê o mundo, sempre gostei das falas dela... E foi uma libertação pra mim mesmo, da minha infância, que eu sempre sonhava em ser ela... (Entrevista realizada por Whatsapp no dia 22 de setembro de 2020)

Dentre as três personagens femininas centrais da trama de *Rebelde*, e que compunham o grupo musical RBD, Mia Colucci certamente era a que melhor representava o estereótipo das clássicas mocinhas das novelas mexicanas: loira, rica e mimada, a personagem era extremamente romântica e vivia às voltas com seu par romântico Miguel. O casal protagonizava boa parte das cenas românticas e, de certo modo, poderiam ser considerados os protagonistas da novela. No palco, diferente de suas parceiras Lupita e Roberta – principalmente dessa última, que com seus cabelos vermelhos parecia sugerir um visual mais alternativo –, Mia reforçava todos os estereótipos relacionados às mais conhecidas cantoras da música pop latina, como Shakira e Thalía, das quais inclusive parecia ser uma mistura. Com grande afinação e extensão vocal, a personagem liderava sua banda de maneira muito expressiva e seu visual chamava atenção pelo corpo esbelto, os longos cabelos loiros, roupas sempre antenadas aos estilos mais cultuados pela moda juvenil e uma performance com toques de sensualidade.

Considerando as características da referida personagem, chama atenção a adoção de tal estilo por Patrick ao compor sua *drag*, posto que isso evidencia importantes aspectos ligados à ação de “se montar” dentro desse tipo de experiência social. Para Rubens Mascarenhas Neto

⁹⁷ A novela *Rebelde* foi originalmente produzida pela rede de TV mexicana *Televisa* e exibida entre 2004 e 2006, tendo se tornado um grande fenômeno de audiência em vários países, especialmente na América Latina. No Brasil, a produção passou a ser exibida em 2005 pelo SBT (Sistema Brasileiro de Televisão), onde também foi um grande sucesso. *Rebelde* era uma novela destinada ao público juvenil, protagonizada por seis jovens que formavam uma banda chamada *RBD*, que transcendeu a ficção e se tornou um dos maiores fenômenos da música POP latina na década de 2000. Mia era uma dessas protagonistas, interpretada pela atriz e cantora mexicana Anahí. A personagem era filha de um rico empresário, com hábitos de classe alta, muito vaidosa e considerada popular na escola onde estudava, lugar onde se passa a maior parte das histórias da trama. No geral, a novela é um típico folhetim para jovens, onde os personagens centrais são adolescentes ricos ou de classe média alta que vivem os dilemas considerados típicos dessa fase da vida, embalados por uma trilha sonora com letras e ritmos também direcionados para essa faixa etária.

⁹⁸ Roberta era outra protagonista feminina da novela e uma das componentes da banda *RBD*, interpretada pela atriz e cantora mexicana Dulce María.

(2020), na vivência *das drag queens* o ato de se montar enseja muitos significados e possibilidades que perpassam pelo gênero, mas atravessam também elementos de classe e raça, que se expressam diretamente entrecruzados nas ideias de feminilidade acionadas na composição das personagens. Ao se montarem, as drags também podem vivenciar, ao menos no nível da representação, deslocamentos sociais que dizem tanto sobre o lugar ocupado por tais indivíduos na sociedade como a respeito dos ideais de feminilidade que dominam o imaginário tanto na ficção quanto na realidade. Como aponta o autor (2020),

[...] são partes como roupas, maquiagem, peruca e joias que são combinadas no processo de criação de uma personagem. Ideias sobre “mulher”, “feminilidade” e “sensualidade” parecem estar imiscuídas nas roupas e acessórios, combinados com a finalidade de moldar personagens. Essa composição, como pretendo demonstrar, também é perpassada por ideias sobre raça, nacionalidade e classe social. Para mencionar um exemplo, penso na categoria êmica *abuso*, que conjura opulência, glamour e luxo materializados no excesso de joias, maquiagem, brilho com uma atitude insubmissa característica das divas, como Mariah Carey ou Beyoncé para citar exemplos mais ou menos contemporâneos. (NETO, 2020, p.144).

Considerando as devidas particularidades, é possível dizer que as características apontadas por Neto (2020) também podem ser observadas na experiência de meu interlocutor no processo de montagem de sua drag. Patrick é jovem e, de certa forma, pode ser visto como um iniciante nessa carreira, mas sua narrativa já demonstra uma busca por certo tipo de feminilidade, cuja composição se dá a partir do acionamento de elementos relacionados ao universo das *divas pop*, dimensão que já discuti em outro momento deste texto. A busca por determinada imagem e atitude, de modo direto ou indireto, enseja um determinado padrão de representação do *ser mulher* estimulada pelo *maistream*, cuja tendência sempre esbarra na produção de símbolos fortemente disseminados pela indústria fonográfica, pelo cinema e pela teledramaturgia. Nesse contexto, mesmo as divas latinas – elas mesmas inspiradas em figuras norte-americanas, principalmente – terminam por reforçar padrões de feminilidade que privilegiam uma estética quase sempre branca e baseada em um visual opulento, onde o luxo e o glamour predominam.

Olhando por essa perspectiva, fica até certo ponto fácil entender a busca de Patrick pelo universo quadrilheiro, ou pelo menos sua atitude em considerar esse contexto como uma possibilidade de expressão para Mia. Há algo em comum entre a performance *drag queen*, tal como olhada aqui, e a produção de uma dama junina. Tanto em uma quanto na outra considero fazer sentido utilizar o termo montagem para se referir ao processo de composição da personagem. Tal como na experiência drag, tornar-se uma dama junina requer um ritual, no qual um determinado ideal de feminilidade é literalmente “montado” por meio de acessórios.

Além dos vestidos, que são produzidos com o evidente objetivo de encher os olhos dos expectadores pelo volume, brilho, cores e arrojo – e que, dependendo do modelo, às vezes requerem até certa técnica corporal para usar⁹⁹ –, as damas normalmente enfrentam uma maratona que pode durar uma tarde inteira até que cheguem no padrão desejado para a apresentação. Estimo que cada dama demore pelo menos 3 horas até que a maquiagem esteja concluída e o penteado bem finalizado, com apliques capilares – também chamados de perucas –, bastante laquê e caixas e mais caixas de grampos para segurar o pesado arranjo de cabelo que elas utilizam como parte da indumentária junina. Esse processo pode ser tão complexo que muitas brincantes não conseguem realizá-lo sozinhas, necessitando do suporte de outras pessoas, que podem ser amigos da própria quadrilha ou um profissional externo. O penteado é praticamente impossível de ser feito pelas próprias damas, já a maquiagem, quando conseguem, necessitam de certas técnicas que adquirem por meio de oficinas e tutoriais buscados na internet ou por meio da ajuda de membros mais experientes dos grupos juninos.

Como se vê, para ser uma dama junina é necessário “se montar” tal como uma *drag queen*, o que certamente consiste em um fator de convergência entre tais experiências. Outro fator, sobre o qual também já explanei neste trabalho, consiste na busca por uma postura de *diva junina*, uma performance de feminilidade que mobiliza determinados signos capazes de promover uma convergência entre uma atitude tradicionalmente cobrada pela dança e referenciais de mulheridade indiretamente inspirados em modelos extraídos de outros campos artísticos e sociais, como as já citadas divas do pop. Assim como pode ocorrer no caso da experiência artística da drag, a montagem dos personagens juninos atualmente – notadamente das damas – também costuma trabalhar no sentido de promover uma padronização e um deslocamento de representações de gênero, os quais direcionam os modelos de masculinidade e, sobretudo, os de feminilidade para referenciais embranquecidos e que, ao menos na execução da dança, se caracterizam pela busca de elementos como elegância, “limpeza de movimentos”¹⁰⁰ e outros aspectos ligados uma estética historicamente cultuada nos ciclos artísticos burgueses.

⁹⁹ Os vestidos juninos podem ter diferentes modelos, a depender dos interesses dos grupos: podem ser de corpo inteiro ou divididos em saia e blusa, por exemplo, ou fazerem uso de espartilhos e outras estratégias que favoreçam seu uso sem que causem prejuízos ao penteado, à maquiagem e joias usadas pelas damas, elementos que são estruturados no corpo das mesmas bem antes da vestimenta. As roupas dos quadrilheiros, em geral, só são vestidas pouco antes da apresentação, pois constituem uma espécie de fator de surpresa.

¹⁰⁰ Esses são termos utilizados com certa frequência pelos próprios quadrilheiros ao se referirem ao conteúdo técnico almejado em suas performances artísticas;

É digno de nota que, embora a maioria dos quadrilheiros se defina como pretos e pardos e venha da periferia urbana, a produção das damas quase sempre segue um caminho que visa esconder ou ao menos “suavizar” tais traços. No que concerne à maquiagem, isso ocorre por meio da utilização de técnicas que tentam “afinar o nariz” e afilar o rosto, destacar os lábios e esconder traços e expressões encarados como “falhas”, aspecto que certamente colabora para a demora desse processo. Já os penteados se valem de apliques capilares quase sempre de textura lisa e também visam criar uma padronização cujo efeito é uma suposta homogeneidade de tipos de cabelos entre as participantes, o que evidentemente se dá tendo a estética branca como mediadora. O mesmo se pode dizer dos vestidos, cortados e costurados de um modo que nivele ao máximo os corpos das participantes, não destacando qualquer peculiaridade corporal individual.

Como se vê, a própria composição da dama junina se encontra com parte dos referenciais hegemônicos valorizados por muitas *drag queens*, já que ambas costumam encontrar suas referências nessa feminilidade idealizada em termos classe, raça e performatividade, que não raras vezes se distancia da experiência cotidiana das performers em questão. Ao optar pela personagem Mia Colucci – uma garota branca e burguesa da sociedade latino-americana – como inspiração para a composição de sua persona feminina, Patrick não foge à regra, nem enquanto drag nem enquanto dama junina. Mas, embora suas escolhas reforcem um determinado padrão, é evidente que o ato de se vestir como mulher artisticamente em uma sociedade cercada por preconceitos de gênero e sexualidade não consistiu em uma tarefa fácil, menos ainda em uma escolha confortável.

Ele fala que, quando começou a se montar, sua *drag* não tinha nome. O processo que a batizou com o mesmo nome da personagem que admirava desde a infância ocorreu aos poucos. Entretanto, até que pudesse dar vida à sua persona feminina, Patrick diz que passou por alguns percalços que, na verdade, se misturavam bastante com sua performatividade de gênero fluida, em especial a feminilidade que expressa em seu comportamento. Na família, meu interlocutor afirmou ter passado por dificuldades pontuais. O problema, segundo ele, estava na escola, onde a LGBTfobia se expressava de modo mais forte, porém não entre seus colegas estudantes, mas por parte do núcleo gestor. Patrick me conta que foi na escola, sobretudo nos anos finais, que começou a se montar publicamente como mulher, fato que, ao lado de sua performatividade de gênero considerada pouco convencional para os padrões da heterossexualidade, gerou muitos conflitos motivados pela intolerância da diretora da instituição:

Eu comecei a me transformar na escola em peça de teatro. Sempre eu gostei de me montar, e eu fui assim aperfeiçoando nos tempos. Enfim... Eu já fui “cansada”, só com uma peruca “véia”, pra apenas me montar e me sentir bem! E lá, nas peças, eu sempre queria fazer os papéis femininos. [...] eu fiz duas peças montado né, aí teve um professor que chegou pra mim e disse que ela [a diretora] tinha falado que da próxima vez que eu me vestisse de mulher eu ia ser expulso. Aí eu escolhi o momento. Eu: “Ai é? Pois ela vai ver!”. Aí eu escolhi um momento, no dia de uma feira que a sexta CREDE¹⁰¹ foi toda pra escola, de São João, eu peguei, fui pro banheiro, peguei minha peruca, levei uma roupa... Fui pro banheiro e me montei, do nada! Toda a sexta CREDE tirando foto comigo, e ela tirando também, achando graça assim, sorrindo só no ódio. Aí como a sexta CREDE tava lá né, ela não pôde fazer nada... Porque se não eu ia atrás dos meus direitos, e ia falar que ela tinha me expulsado só porque eu tinha me transformado. (Entrevista realizada por Whatsapp no dia 22 de setembro de 2020)

Ao narrar sua experiência escolar, sobretudo sua relação com a citada diretora, Patrick nos concede um panorama para entender as dinâmicas que são frequentemente vivenciadas por pessoas que possuem experiências não identificadas com a cis-heterossexualidade em nossa sociedade. Havia, em sua percepção, uma explícita perseguição da diretora não só com ele, mas com todos que não se enquadravam nos padrões de gênero e sexualidade por ela considerados adequados aos modelos disciplinares da escola: “[...] ela fez uma reunião e disse que eu e outros dois amigos meus éramos as raízes más da sala”, desabafou. Que o relato de Patrick se dê com enfoque justamente na escola não é por acaso. De acordo com Guacira Lopes Louro (2018), é exatamente nesse espaço onde se desenvolve de modo mais sistemático uma pedagogia que se pretende disciplinadora dos corpos dos sujeitos. Tal pedagogia está baseada em um enquadramento comportamental que visa produzir indivíduos alinhados a modelos ideais, conforme as expectativas de uma sociedade, o que inclui tanto as expressões do gênero quanto a vivência da sexualidade¹⁰².

Para Megg Rayara Gomes de Oliveira (2020), além de gênero e sexualidade, esse modelo de expectativas sociais também possui raça, já que se inscreveria dentro de uma norma cis-heterossexual branca que orienta instituições como a escola. Nesse sentido, um aluno com comportamentos dissonantes desse modelo que visa formar homens e mulheres alinhados com

¹⁰¹ CREDE – Coordenadoria Regional de Desenvolvimento da Educação é um órgão vinculado à Secretaria de Educação do Ceará que se organiza por meio de subdivisões regionais, cujo o intuito é gerir a política educacional de maneira territorializada. A CREDE 6, também conhecida como sexta CREDE, é a coordenadoria responsável pela gestão da pasta educacional no território correspondente à Sobral, onde se encontra sediada. Além de Sobral, a sexta CREDE abrange outros 19 municípios.

¹⁰² Assim autora reflete sobre esse processo: “Não pretendo atribuir à escola nem o poder nem a responsabilidade de explicar as identidades sociais, muito menos de determiná-las de forma definitiva. É preciso reconhecer, contudo, que suas proposições, suas imposições e proibições fazem sentido, têm efeito de verdade, constituem parte significativa das histórias pessoais. [...] passar ou não pela escola, muito ou pouco tempo, é uma das distinções sociais. Os corpos dos indivíduos devem, pois, apresentar marcas visíveis desse processo; marcas que, ao serem valorizadas por essas sociedades, tornam-se referência para todos. [...] um corpo disciplinado pela escola é treinado no silêncio e em determinado modelo de fala; concebe e usa o tempo e o espaço de forma particular.” (LOURO, 2018, p. 25-26).

as expectativas em jogo parece colocar em risco um suposto projeto de futuro. Assim, conforme a autora, “Controlar seu gestual, seu vocabulário, suas vestimentas, seus atos, enfim, controlar o próprio sujeito é fundamental para assegurar um futuro sem gays afeminados, viados e bichas” (OLIVEIRA, 2020, p. 117), perfis que representariam o próprio fracasso do modelo idealizado pela estrutura em questão.

Essa reflexão suscitada pela experiência escolar de meu interlocutor é interessante porque ela acaba sendo bastante representativa dos modelos de disciplinarização de corpos que se desenham fora dela, o que repercute também no universo das quadrilhas juninas, ainda que muitas pessoas LGBTQI+ descrevam esse contexto como um espaço de maior liberdade, como já abordado neste trabalho. Patrick conta que começou a dançar quadrilha em 2016, logo, sua experiência nesse universo é bastante recente em comparação às demais trajetórias apresentadas nesta pesquisa. Entretanto, ele me diz que, inicialmente, não encontrou aceitação por parte de seu primeiro grupo, que não permitia que ele “dançasse de mulher”:

[...] eu ficava ensaiando com um e outro, tapando buraco, ensaiando como mulher né, só os ensaios, mas na hora das apresentações eles inventavam as coisas... Mas um dia eles precisaram de mim, e eu com tanta vontade nem liguei para o que eles faziam comigo, pra rejeição que eles tinham. [...] Aí em 2017 eu ainda tentei dançar lá, mas aconteceu a mesma coisa. E eu: “quer saber? Eu não preciso disso não!”. Pronto, aí eu desisti de dançar São João. Passou janeiro, fevereiro... Os ensaios começaram lá em janeiro, e quando eu vi que eles não me dariam oportunidade, mesmo eu tendo provado que eu poderia dançar de mulher, eu parei de dançar. (Entrevista realizada por Whatsapp no dia 22 de setembro de 2020)

Mas Patrick e Mía não ficariam fora do São João por muito tempo. No mesmo ano, meu interlocutor conta que foi convidado para integrar outro grupo junino, no qual pôde enfim vivenciar seu desejo de ser uma dama junina:

Aí em maio, um amigo meu me chamou pra ver o ensaio da quadrilha *Brasil Junino*¹⁰³. Aí pronto né, quando eu cheguei lá, todo mundo muito legal, todo mundo me amou, né! Fui só olhar o ensaio, e no outro dia os coordenadores do grupo foram na minha casa assim do nada, me chamar pra dançar como mulher. No primeiro momento eu tipo não acreditei, depois de tanta rejeição, ser convidada... Eu sei que é porque tava faltando, pois já era em maio e a estreia já era em junho, mas eu fui de coração aberto. Aí quando eu cheguei lá algumas dançarinas mulheres me criticavam por conta da maquiagem, por conta do cabelo. [...] falavam da minha peruca, que aparecia meu cabelo natural, falavam que a minha maquiagem não tava tão boa, sabe? Essas coisas que eu escutava muito, e era assim na cara! E ainda bem que era na cara... Me deixava triste, mas deixava com raiva e com vontade de evoluir mais ainda. (Entrevista realizada por Whatsapp no dia 22 de setembro de 2020)

Patrick relata que permaneceu no referido grupo junino por mais dois anos, até começar frequentar os ensaios da Estrela do Luar em 2020. Diferente do que relata a maior parte das

¹⁰³ O nome original foi substituído para não identificar o grupo.

peessoas com quem conversei, ele diz que há sim bastante LGBTfobia no meio quadrilheiro, sobretudo com drag queens e pessoas trans. E sobre esse ponto é necessário refletir a respeito de alguns aspectos importantes. Ao fazer um exercício de retorno às minhas próprias memórias de São João na cidade de Sobral, chama-me bastante atenção a quase ausência de lembranças de drag queens ou mesmo de homens interpretando damas nas quadrilhas juninas. De fato, percebe-se que esse não é um cenário marcante na cultura junina da região cearense da qual participei ao longo dos anos, e ousaria dizer que ela é praticamente inexistente no próprio estado.

A cultura das drag queens, que pode ser entendida como a arte de travestir-se artisticamente conforme à performatividade atribuída ao gênero oposto, que alguns autores afirmam estar muito presente em manifestações como o carnaval, ao menos no Ceará, não se mostra marcadamente presente nos festejos juninos. Embora não se possa afirmar com precisão que tais experiências estiveram ausentes das quadrilhas desde a fundação do movimento junino organizado no Ceará e do mundo dos concursos juninos que se consolidou pelo menos nos últimos trinta anos, parece ser fato que, se fizermos uma comparação com o movimento junino de estados como Pernambuco, por exemplo, onde a figura das *caricatas* teve bastante destaque, praticamente não houve personagens marcados por esse tipo de performance nos arraiais. E se houve, não tiveram tanta visibilidade.

Conforme Fabiano Gontijo (2009), a drag queen representa uma expressão do que chama de *queer movement*, que não consiste apenas em produzir uma caricatura estilizada do que se entende por feminilidade, mas em um “modo de vida *fake*” ou de “faz-de-conta”. De acordo com o autor, as drag queens são personagens que, durante as décadas de 1970 e 1980, eram conhecidas como *transformistas*, termo utilizado para designar artistas do gênero masculino que buscavam “se transformar” em mulheres de um modo não caricatural, ou seja, que buscavam retratar com o máximo de fidelidade e “perfeição” o que acreditavam ser a figura feminina. Por outro lado, segundo Gontijo, a figura da caricata, que também consistia nessa transformação, se configurava exatamente pelo caminho contrário, o da caricatura feminina, que não buscava essa perfeição, mas uma atitude ancorada na comicidade. A palavra caricata

Designava nesse mesmo período a caricatura da mulher e da feminilidade num corpo de homem fantasiado, sem que a fantasia caricatural chegasse ao extremo da riqueza estilística e da busca estética atingida pelas drag queens atuais. (GONTIJO, 2009, p. 100).

No universo das quadrilhas juninas pernambucanas, Hugo Menezes Neto (2009) aponta a emergência dessas personagens como parte de um movimento que o autor define como *quadrilhas recriadas*, estilo de quadrilha que embora tenha influenciado a estética de grupos juninos muito reconhecidos no Nordeste, não encontrou ressonância no estado do Ceará. Neto define a *quadrilha recriada* como uma transformação no contexto dos concursos juninos que surge como alternativa ao que então se entendia como *quadrilha estilizada*, que por sua vez já representava uma evolução da *quadrilha matuta*.

De um modo muito resumido, podemos dizer que o que se entende por essa última definição é um tipo de manifestação profundamente arraigada nos discursos de tradição, de acordo com os quais os grupos devem primar pela simplicidade e pela mobilização de todos os signos caricaturais de ruralidade frequentemente relacionados ao contexto das festas juninas, estética que deve se expressar nas vestimentas, repertório musical e coreografias. A estética estilizada, por sua vez, embora não rompa completamente com os discursos tradicionais, busca sua inspiração em elementos externos a esse modelo, procurando mesclar ao conteúdo da tradição, formas mais ousadas e espetaculares, o que se reflete em indumentárias luxuosas, grandes cenários, iluminação, coreografias marcadas por uma extrema sincronia e um repertório musical adaptado aos interesses temáticos propostos anualmente pelos grupos. Embora com sensíveis diferenças quanto ao uso e interpretação de tais categorias em relação ao contexto pernambucano, é essa dicotomia entre *quadrilha matuta* – chamada mais frequentemente de *quadrilha tradicional* – e *quadrilha estilizada* que define o pensamento quadrilheiro do estado do Ceará.

Já a quadrilha recriada, fenômeno da cultura junina de Pernambuco, de acordo com Neto, como o próprio termo sugere, promove a recriação dessas definições a partir de um conceito alternativo. Essa concepção retoma o conteúdo da quadrilha matuta em uma perspectiva que pretende superar a representação do matuto – personagem central dessa narrativa, que corresponderia ao homem do campo –, frequentemente representado como atrasado ou como antítese da urbanidade. Nesse sentido, a quadrilha recriada reatualizaria a proposta de modernização da estilizada, que se caracteriza pela retirada dessa figura do matuto da centralidade simbólica. Essa nova proposta, na verdade, ao invés de focar seus esforços nessa retirada, ressignifica suas representações. Nessa configuração, “O matuto, apesar de não voltar à posição de *centralidade simbólica*, é reassumido com uma nova roupagem imagética e discursiva, recria-se, adapta-se à vida na cidade, mas mantém essa “essência” do rural” (NETO, 2009, p. 50).

As quadrilhas juninas que se encaixam nessa definição possuem características muito marcantes do ponto de vista estético e, ao menos em minha visão, em nada podem ser comparadas aos grupos juninos do Ceará, tanto os do interior quanto os da capital. Com um conteúdo profundamente teatral e movimentos expansivos que lembram uma espécie de balé em ritmo de arrasta-pé, para olhos pouco habituados aos seus espetáculos, tais grupos apresentam um estilo quase circense, o qual parece ter influenciado bastante o próprio conceito de *fazer quadrilha junina* em Pernambuco, já que ainda hoje consigo notar esses traços em praticamente todos os grupos juninos pernambucanos que já tive a oportunidade ver. De acordo com Neto (2009), o movimento das quadrilhas recriadas sofreu forte influência do trabalho de uma companhia de teatro pernambucana chamada *Trupe do barulho*, que teve grande repercussão no estado durante a década de 1990, tendo os grupos se apropriado principalmente de duas de suas principais características: o tom cômico trabalhado em cima de temas do cotidiano periférico e o que ele classifica como *travestismo*, já que todas as produções desse grupo eram encenadas por homens vestidos de mulher que encarnavam performances marcadas pelo exagero. Sendo assim, a principal influência desse estilo teatral expresso pelas quadrilhas recriadas é justamente a presença das caricatas em seus espetáculos, que, conforme Neto, foram inseridas nesse contexto pela conhecida quadrilha recifense Lumiar no ano 2000. O autor descreve tais personagens como:

[...] representados por homens vestidos de mulher – aliás, vestidos de damas –, com linguagem corporal própria, propositalmente exagerada, similar ao que é feito pela Trupe do Barulho desde a década de 1990. Hoje, as caricatas são brincantes que dançam, animam, interpretam e participam do espetáculo das mais diversas formas. (NETO, 2009, p. 54).

É preciso que se diga que, embora as caricatas tenham se tornado uma forte marca no cenário do São João pernambucano, o autor chama atenção para o fato de que a incorporação delas nas quadrilhas juninas não se deu sem polêmicas. De acordo com ele, a plena aceitação da presença de tais personagens nesse universo nunca foi uma unanimidade entre os quadrilheiros, fato que costuma ser justificado por meio do acionamento de narrativas e representações consideradas tradicionais no que concerne aos significados atribuídos a uma quadrilha junina. Nesse sentido, muitos considerariam que a presença das caricatas “descaracterizaria a manifestação”, posto que a quadrilha seria, por excelência, uma dança de pares de opostos, ou seja, que deve ser executada por damas e cavalheiros, em uma representação biologizante do que viria a ser uma mulher e um homem. Segundo essa concepção, a caricata representaria uma espécie de distorção na gramática de feminilidade cultivada pela manifestação, aquela que naturaliza o feminino a partir das concepções

normativas do binarismo de gênero, provocando uma alteração nos códigos tradicionais da expressão cultural em questão.

Quando Patrick narra as dificuldades de aceitação pelas quais passou ao tentar dançar montado como dama, embora não adentre de modo mais profundo nas razões embutidas nessa rejeição, ele me leva a pensar que essa dificuldade parece residir exatamente nas mesmas questões que fazem a caricata não ser completamente aceita no contexto junino pernambucano. O binarismo de gênero nas quadrilhas cearenses me parece algo fortemente celebrado do ponto de vista discursivo. Até mesmo grupos juninos mais ousados e inventivos sustentam a base de seus trabalhos estéticos a partir de símbolos como a fertilidade, o reforço da ordem normativa por meio do matrimônio heterossexual, o culto da virilidade masculina e a legitimação de imaginários sobre a feminilidade a partir de polos opostos, porém patriarcais: 1) o da mulher frágil e passiva e 2) o da mulher independente, porém, sedutora, ambos mediados pela objetificação e supervalorização de uma beleza idealizada. Esse imaginário, embora quase sempre não corresponda à realidade dos *performers* nas apresentações juninas, termina por convergir para a produção de representações que instituem aquilo que Foucault (2014) chama de *efeito de verdade* sobre o ritual quadrilheiro: a ideia de que a dança junina é naturalmente cisgênero e heterossexual.

Olhando por essa perspectiva, se os brincantes não precisam necessariamente se identificar socialmente com essas representações, na cena junina, eles devem o máximo possível ao menos *parecer ser* o que essas representações sugerem, ainda que na prática nem sempre de fato consigam. É nesse ponto que a presença de *drag queens* nas quadrilhas juninas me parece um ponto crítico, uma vez que tudo é interpretado como uma montagem, como artificial. Nesse sentido, a maquiagem precisa ser carregada para esconder os traços supostamente masculinos, a peruca precisa estar bem presa para não cair durante a apresentação, o que provavelmente faria o grupo perder pontos pelo duplo desfazimento da indumentária – aquela que veste o corpo e, por outro lado, o corpo que é produzido para esconder o corpo real –, dentre outras exigências. Não é incomum se ouvir nesse meio frases como: “acho muito feio homem dançando de mulher na quadrilha” ou “tem que ter traços femininos para ser dama”. Essas expressões denunciam os limites da liberdade expressa por determinados quadrilheiros LGBTQI+ que conseguem transitar com mais facilidade pelas representações normativas na quadrilha junina, demonstrando situações de exclusão. Sobre isso, meu próprio interlocutor expressa sua opinião, ao descrever as dificuldades que enfrenta nesse contexto em virtude de não se identificar com a performance masculina na cena junina:

Eu vou falar de transfobia porque, de certa forma, em geral, não entendem muito que eu sou um gay que dança de mulher, e existe muita transfobia no meio junino. Essa é a pior parte! E por mais que eu possa executar os passos melhor do que uma mulher, eu sempre vou ser escondida, assim podemos dizer... E também na questão que sempre falavam lá na outra quadrilha né, que os jurados não gostavam, tinha que colocar um pouco mais escondida, e falavam “não, mas o Patrick parece muito mulher, etc”, mas isso é uma transfobia enrustida, que tem que ser quebrada! (Entrevista realizada por Whatsapp no dia 22 de setembro de 2020)

Em seguida, Patrick complementa sua ideia:

Assim, eu tive muita sorte em sempre ter o jeito de menina, sempre ter assim até meu rosto de menina, porque têm gays que eu já vi, que dançavam lá na quadrilha, que sofriam muito mais que eu, tá entendendo? (Entrevista realizada por Whatsapp no dia 22 de setembro de 2020)

A percepção de meu colaborador é bastante interessante e chama atenção pela perspicácia. Embora tenha feito questão de me explicar no início de nossa conversa que, naquele momento, não se reconhecia como uma pessoa transexual, Patrick se vale do termo *transfobia*, que faz referência a ações e comportamentos que indicam intolerância e aversão contra as experiências transexuais, para exemplificar situações de preconceito que vivencia no contexto quadrilheiro. De acordo com texto publicado no site do *Projeto Equidade*¹⁰⁴, que tem o objetivo de disseminar informações a respeito dos principais fundamentos dos direitos humanos, o comportamento transfóbico se liga a qualquer tipo de agressão – física, verbal ou psicológica – manifesta em atitudes que visam reprimir a livre expressão de gênero de pessoas travestis e transexuais. A expressão desse preconceito está ligada ao que Stona e Carrion (2021) entendem como *naturalização da cisgeneridade*, processo no qual se aliam tanto os âmbitos socioculturais quanto os científicos na ação de produção e legitimação de formas atribuídas a tal experiência com o gênero, contribuindo assim para a delimitação da “[...] continuidade entre sexo e gênero, seus ideais de corpos, seus estereótipos, acionando o binário de gênero.” (STONA; CARRION, 2021, p. 47-48).

Ao frisar que há certa falta de entendimento por parte de determinadas pessoas em relação ao fato de que ele se trata de um homem gay dançando como dama, Patrick denuncia a existência de uma confusão no meio junino a respeito da compreensão sobre diferentes experiências de gênero. Nesse sentido, meu interlocutor indica a presença generalizada de uma equiparação entre as experiências de mulheres travestis ou transexuais e as de uma *drag queen*, razão pela qual ele considera viável falar sobre os preconceitos que enfrenta por meio de um termo relacionado às vivências trans. Para ele, a resistência ainda existente no universo das quadrilhas juninas em relação a experiências como a sua é da mesma ordem que aquela

¹⁰⁴ Disponível em: <https://www.politize.com.br/equidade/blogpost/o-que-e-transfobia/>

enfrentada por pessoas trans nesse contexto, posto que ambas as expressões de gênero – cada uma a seu modo – parecem representar uma desestabilização visual nos códigos de inteligibilidade do sistema simbólico de representações sobre o masculino e o feminino na expressão ritual da quadrilha, cuja narrativa deseja ainda corroborar a continuidade entre sexo e gênero, bem como os modelos simbólicos ensejados por essa construção.

É por essa razão, para usar os termos de meu interlocutor, que estratégias que visam de algum modo “esconder” tais experiências, tornando-as mais discretas, ainda que discursivamente, costumam ser consideradas no sentido de que a quadrilha junina se mostre o mais adaptada possível às representações sobre gênero e sexualidade entendidas como tradicionais nos concursos. Nesse sentido, tais atitudes não se tratariam de ações isoladas, mas de um efeito sistêmico que reverbera em toda a manifestação. Patrick parece representar bem esse caso pouco adaptável às expectativas instituídas pelo discurso da tradição junina, aquele que a norma não deixa passar despercebido por seu panoptismo, ou para o qual ela pode fazer “vista grossa”. Sua performance artística, como o próprio indica, pode ser a melhor trabalhada e estar mais irretocável que a das demais damas, ainda assim estará sujeita a um crivo mais intenso, o que frequentemente gera dificuldades que, de acordo com o próprio, consegue contornar melhor que outros indivíduos com experiência semelhante a dele, posto que seus traços são considerados “mais femininos” do que os de outros homens que porventura também costumam encarnar damas.

Mas, apesar dos preconceitos que afirma enfrentar, Patrick também diz que esse universo é fundamental para a existência de Mia, já que foi nesse contexto que ela pôde se desenvolver com menos restrições. Em sua opinião, sem o São João, uma parte importante da Mia deixa de existir. A emoção que sente ao incorporar Mia para dançar quadrilha, diz, é maior que todas as questões que lhe afligem dentro e fora desse contexto. Assim descreve esse processo:

Vou falar logo da questão da transformação, de como eu me transformo... Primeiro eu começo com a peruca, e dói muito porque é só com esparadrapo... É muita dor! E a primeira coisa que eu faço é o cabelo, depois que é a maquiagem, e quando eu vou fazendo a maquiagem, eu ainda vou sentindo a dor do cabelo! Mas tudo passa quando eu me visto – e eu nem falo assim do figurino, eu falo da vestimenta que eu vou para os festivais, ou pra um ensaio assim montada –, a dor desaparece. E não só apenas a dor da cabeça, do salto, é a questão das dores assim do meu convívio, das coisas que eu já vivi, das minhas coisas pessoais, isso some, desaparece... E o sentimento que eu sinto é amor, quando eu danço... É alegria... Um turbilhão de sentimentos... Poder! Eu me sinto muito poderosa! (Entrevista realizada por Whatsapp no dia 22 de setembro de 2020)

Imagem 23 – Mia e seu par



Fonte: acervo pessoal da entrevistada

Caso eu decidisse me ater a cada detalhe expresso por essa fala de Patrick, provavelmente teria elementos para produzir uma outra tese de doutorado, dadas as camadas que sua narrativa nos proporciona em termos de análise. Mas creio ser necessário nos atermos aqui a um: o sentimento por ele expresso em seu discurso. David Le Breton (2019) nos propõe encarar os sentimentos e emoções não como estados absolutos, quer dizer, como elementos que podem ser transpostos de indivíduos ou grupos para outros indistintamente, mantendo a mesma substância. Para esse autor, falar sobre sentimentos ou emoções é tratar principalmente de relações. Nesse sentido, faz-se importante entender que o que Patrick expressa ao fazer referência a um conjunto de sentimentos como amor, alegria e mesmo *poder*, assume um conteúdo muito específico dentro do universo quadrilheiro, que por sua vez costuma ser compartilhado por todos os indivíduos que compõem o contexto analisado – ao menos do ponto de vista discursivo.

Esse sentimento quadrilheiro, que muitos classificam como “amor pelo São João”, possui um conteúdo subjetivo muito forte que, de acordo com diversas pessoas com que conversei durante esta pesquisa, mexe tanto com aspectos psicológicos quanto físicos, pois se liga bastante com o investimento simbólico e material que os quadrilheiros dispendem para a produção de seus grupos, que por sua vez também se misturam com elementos das trajetórias

peçoais trazidas por cada um dos sujeitos. Patrick atribui ao contexto das quadrilhas juninas uma importância que outras pessoas me expressaram, visto que se constitui também como um lugar de expressão de emoções e de interação social, que favorece inclusive a superação ou ao menos a minimização das dores enfrentadas no dia a dia. Meu interlocutor chegou a me dizer que, apesar dos enfrentamentos que ainda precisa travar nesse universo, o contexto quadrilheiro já o ajudou a superar lutos e a lidar com os processos discriminatórios que já enfrentou não apenas por ser *drag queen*, mas em razão de sua performatividade de gênero considerada pouco convencional até mesmo para a maioria dos gays. Como o mesmo me falou, “É terapêutico”. Em sua opinião, participar do ciclo junino por meio das quadrilhas, em partes, se configura como vital para sua personagem:

O São João, em partes, fez a Mia. Então sem São João não há uma parte da Mia, só há a Mia que se monta pra festa, que se monta pra ser DJ, só há uma parte dela... Mas assim, a melhor parte não há, que é sentir a emoção de dançar São João. [...] o momento que eu me sinto mais diva é a partir do momento em que eu me visto e vou pra quadra, que eu vejo aquela plateia vibrando, que eu vejo todo mundo me olhando, eu me sinto assim no céu. (Entrevista realizada por Whatsapp no dia 22 de setembro de 2020)

A partir do que expressa Patrick, é possível afirmar que há uma interligação entre as emoções que ganham forma a partir das relações quadrilheiras e aspectos de sua vivência individual, sobretudo com sua experiência com Mia. Mais do que uma drag, esta última assume uma forma sentimental, o resultado de uma fusão entre seus desejos e as emoções suscitadas pelos processos sociais e artísticos da quadrilha. A experiência de Patrick e Mia no São João consegue traduzir de modo bastante direto as contradições e complexidades envolvendo a participação de pessoas não identificadas com a cis-heterossexualidade nesse contexto. Meu interlocutor expressa de maneira bastante direta os percalços que enfrenta nesse universo em função da narrativa normativa que permeia a manifestação, no entanto, assim como expressam outros indivíduos LGBTQI+ participantes de quadrilha junina, ele também aponta para a importância do contexto focado no que concerne à livre expressão de sua performatividade de gênero, contrastando essa vivência com a que se desenha ou já se desenhou em outras esferas da vida social.

Patrick narra sua trajetória com um tom de resistência, ao indicar que as rejeições que vivenciou no contexto junino tiveram como efeito uma insistência até que houvesse, enfim, uma aceitação. Quando perguntei quem era a Mia para ele, de que forma ele a definiria, obtive a seguinte resposta:

A minha Mia é uma mulher poderosa, muito patricinha, muito enjoada, muito carismática e caricata (risos). Posso definir ela com essas palavras. [...] Ah eu esqueci de um último adjetivo: guerreira! Porque assim, não foi fácil eu ser aceita, e depois que eu comecei a ser aceita, ainda escutei muitas críticas, em questão de maquiagem, questão de figurino, etc... E sou grato porque se não fosse esse começo tão difícil eu não me tornaria o que hoje eu tenho muito orgulho. (Entrevista realizada por Whatsapp no dia 22 de setembro de 2020)

Até mesmo quando se refere às críticas que enfrentou, Patrick parece entender o universo das quadrilhas juninas como um espaço de aceitação, como uma espécie de laboratório que proporcionou à sua personagem assumir uma forma, por mais duro que tenha sido tal processo. Mas esse talvez seja um dos pontos que mais mereçam nossa atenção, em virtude do que se mostra capaz de revelar no que concerne aos interesses desta pesquisa. O processo a que me refiro parece ter resultado em um ajustamento da performatividade de gênero acionada por Mia, em um movimento de enquadramento que toma por base a norma vigente no discurso generificado que paira sobre a manifestação.

No campo da performatividade, entendida aqui como reiteração de uma norma de gênero, embora não haja necessariamente uma restrição da agência do sujeito, conforme Butler (2019), sua ação termina por ser incorporada como parte do processo de reiteração. De acordo com a autora, “O paradoxo de subjetivação como assujeitamento (*assujettissement*) é precisamente que o sujeito que resiste a tais normas é habilitado, quando não produzido pelas mesmas normas.” (BUTLER, 2019, p. 39). Parte da narrativa de Patrick nos leva a percebê-lo como uma espécie de *outsider* dentro dos processos rituais que constituem a manifestação cultural quadrilha junina, já que sua performatividade de gênero o levaria em direção a um papel que, em princípio, a tradição não lhe permitiria assumir: o de dama. Mas uma vez que as circunstâncias o levam a ser absorvido pelo meio em questão, a performance artística de feminilidade que ele deve apresentar em cena deverá se adequar da melhor maneira possível aos ideais de mulheridade instituídos pelos dispositivos de gênero cultuados pela citada manifestação cultural, sob pena de perder o espaço ou mesmo de possíveis despontuações ao seu grupo em concursos.

Considerando as questões apresentadas, a resistência de meu interlocutor e de sua drag no contexto junino não deixa de se impor, entretanto, parece se dar a partir das regras instituídas pelo jogo social ou, para usar termos mais consonantes com os de Butler, ela é habilitada pelos próprios códigos normativos de gênero que estabelecem a expressão cultural. No entanto, apesar de tais aspectos, é impossível dizer que Mia seja apenas reprodução, afinal, ela nasce da emoção de Patrick e de sua capacidade de transitar de modo fluido sobre o que se pensa estático. É assim que Patrick entende o ato de sustentar sua personagem no contexto do São João, pois

quando ele chega aos ensaios montado como Mia, mesmo que tais situações não exijam que sua imagem necessariamente manifeste essa feminilidade delineada, meu interlocutor delimita um espaço subjetivo que transita constantemente entre os gêneros. Ali, no contexto dos bastidores, quando as cortinas ainda não se abriram ao público e as luzes ainda não foram lançadas sobre os brincantes, é quando Mia e Patrick se mostram mais misturados, um invadindo o espaço do outro, diluindo as fronteiras que os separam. E levando em conta que o espetáculo não existe sem o momento da montagem e da preparação, o corpo que se generifica se mostra dependente daquele se coloca no *entre*, uma vez que podem ser vistos como parte de um único processo.

5.4 Quadrilha junina: lugar de reconhecimento ou restrição das performatividades?

Ao discutir a expressão das feminilidades no contexto das quadrilhas juninas, um elemento que também se mostrou presente na experiência dos sujeitos das masculinidades nesse meio veio à tona: algo que eu classifico como uma espécie de *contradição*. Como venho demonstrando, a discussão produzida por este trabalho tem como foco a vivência dos quadrilheiros com experiências não heterossexuais e/ou não cisgêneras, que em suas vidas não se identificam com o que usualmente se estabelece em termos de normas para o entendimento e vivência do gênero e da sexualidade. Parece ser uma unanimidade a opinião de que são essas pessoas que hoje ocupam em maior número os grupos quadrilheiros, o que nos leva a pensar não ser equivocado dizer que o movimento de quadrilhas juninas atualmente se configura como um espaço protagonizado por sujeitos identificados com a sigla LGBTQI+ ou que possuem vivências que não se coadunam com o que Butler (2019) e outros autores chamam de “heterossexualidade compulsória”.

Mas ao mesmo tempo que esse fato se mostra bastante evidente quando nos inserimos em campo, não deixa de nos saltar aos olhos o quão vivos também são os discursos e representações de gênero e sexualidade produzidos pelo referido dispositivo de poder. Em outras palavras, percebe-se que a apropriação da manifestação por indivíduos com experiências não-cis-heterocentradas não tem necessariamente significado uma reelaboração profunda das concepções binárias e generificadas que fundamentam essa manifestação cultural. É como se determinadas representações performáticas permanecessem como parte de um ritual pretensamente reiterativo, que em nome de uma determinada ideia de tradição trabalhasse para

a manutenção de determinados signos e símbolos, cujo efeito traria como brinde a naturalização da heterossexualidade e da cisgeneridade. Para ser quadrilha junina, entende-se comumente, é preciso que tais narrativas sejam mantidas, sob pena dessa expressão perder seu *status* dentro do panteão do que se entende por manifestações da cultura popular. Apesar disso, que me parece um aspecto inquestionável nesse universo, soa-me equivocado negligenciar atitudes de resistência e ressignificações realizadas pelos indivíduos em questão no que concerne a tais aspectos.

Considerando o recorte que interessa a esta pesquisa – os indivíduos não heterossexuais e/ou não cisgênero -, ao comparar as experiências daquelas que classifico aqui como sujeitos da feminilidade com as vivências atribuídas aos sujeitos da masculinidade no universo das quadrilhas juninas, algumas sensíveis diferenças aparecem, apesar de algumas coincidências. Aquela que posso evidenciar mais explicitamente diz respeito à narrativa propriamente dita. Embora os três casos apresentados neste capítulo – Islândia, Yanna e Patrick/Mia – reservem cada um para si um mundo de particularidades, pareceu-me mais recorrente na exposição de suas vivências a descrição de situações de desconforto relacionadas a expressão de gênero na quadrilha. Para algumas, essa dificuldade se mostrou de modo mais indireto ou implícito, enquanto para outras as barreiras se colocaram mais diretamente.

O que se percebe é que, quando falamos das experiências de quadrilheiros LGBTQI+, estamos nos referindo a um grupo no qual a presença de homens gays identificados com experiências de cisgeneridade se mostra mais recorrente. A participação de tais indivíduos na manifestação junina hoje parece mais capilarizada que a de outros sujeitos, nos levando à hipótese de que são eles que produzem – ou pelo menos adaptam – as próprias ideias de gênero (tanto sobre masculinidade quanto feminilidade) que se desenvolvem dentro do universo das quadrilhas juninas atualmente. Isso, evidentemente, não significa que suas masculinidades vistas como dissonantes das representações normativas se enquadrem plenamente no discurso tradicional da quadrilha enquanto expressão da cultura popular – pelo contrário, como já pude demonstrar no capítulo anterior. Entretanto, o fato de a presença desses sujeitos se mostrar mais expressiva no interior dessa manifestação cultural possivelmente os permite adaptar os símbolos tradicionais às suas experiências e visões de mundo, que certamente tendem a diferir das de outros indivíduos LGBTQI+, como demonstrado neste capítulo.

Essa presença se faz visível em diversas dimensões dentro do contexto estudado, mas a que mais se destaca e, por isso, merece aqui nossa atenção é a dimensão artística/estética. As coreografias, os figurinos, os trabalhos artesanais, a maquiagem e outros elementos essenciais

para dar forma aos espetáculos juninos são frequentemente criações resultantes de habilidades postas em prática por tais sujeitos. Embora esse aspecto possa parecer um tanto irrelevante em um primeiro momento, não custa lembrarmos que é exatamente essa produção estética expressa nos movimentos dançados, na roupa que se veste, nos adereços usados e no tipo de caracterização que a maquiagem proporciona que as representações de gênero consolidadas pela quadrilha junina se materializam. Em outras palavras, é em grande parte a visão de tais indivíduos que medeia os estilos estéticos adotados como usuais pela manifestação popular enfocada.

É possível que aqui resida um desencontro de narrativas que fará com que, enquanto os sujeitos que performam cavalheiros tendam a interpretar o universo em questão a partir das mudanças, de um certo potencial subversivo e de um acolhimento de suas peculiaridades de gênero e sexualidade, mulheres trans, mulheres lésbicas e *drag queens* – para citar apenas as vivências explanadas neste capítulo – dediquem parte de suas narrativas à indicação de que a participação nesse contexto nem sempre é um processo harmônico. Ou, no caso mais específico de mulheres lésbicas ou não heterossexuais, como essa participação passa pela capacidade de se identificar ou se adaptar à performatividade de gênero cis-heteronormativa frequentemente exigida das damas juninas.

A despeito dessas contradições, entretanto, faz-se importante apontar que essa maior capilaridade da presença dos homens gays – que, como vimos, também podem expressar performatividades bastante fluidas – nesse universo, certamente colabora para que existam possíveis flexibilizações nos grupos juninos atualmente quanto aos padrões e discursos tradicionalistas de gênero e sexualidade que gerem a manifestação. O fato de observarmos atualmente a presença de outras experiências LGBTQI+, como mulheres transexuais, travestis, drag queens e mesmo mulheres lésbicas dentro do contexto analisado provavelmente se deve ao fato de tais pessoas hoje enxergarem na referida manifestação cultural a possibilidade de encontrar um espaço de interação e sociabilidade, em alguma medida, menos restritivo para pessoas com experiências não-cis-heterocentradas. Acredito que a legitimação e evidenciação da presença gay nos meandros dessa expressão popular tem contribuído diretamente para tal fato.

Olhando por esse lado, e resguardando as devidas limitações que essa concepção possa porventura apresentar, acredito que valha a pena pensar nesse espaço criado pelas quadrilhas juninas no contexto estudado como um lugar de reconhecimento simbólico para essas vivências de feminilidade e masculinidade analisadas nesta tese. Ao refletir sobre o universo dos direitos

à luz da Antropologia, Luís Roberto Cardoso de Oliveira (2010) chama atenção para o fato de que esse campo possui uma dimensão que ele define como *simbólica*, que se estende para um universo que transcende em muito o que o direito formal determina. A dimensão simbólica dos direitos, nos lembra o autor, “[...] vai muito além daquilo que está expresso em qualquer código de direito, ou mesmo nos princípios formais que balizam os procedimentos e nas leis positivadas.” (OLIVEIRA, 2010, p. 457). Usando outra referência que me parece aqui adequada, poderíamos dizer que essa dimensão simbólica referenciada por Luiz Roberto Cardoso de Oliveira seria da ordem do que Axel Honneth (2003) entende como *estima social*: um tipo de reconhecimento social que, conforme o autor citado, se diferenciaria do que chama de “reconhecimento jurídico” por levar em conta princípios que se referem às particularidades de grupos e indivíduos, ou seja, elementos que entendem os seres humanos naquilo que os fazem diferentes.

Para Honneth, enquanto o campo do reconhecimento jurídico estabelece um código de entendimento que uniformiza os seres humanos, que passam a ser lidos conforme o padrão moderno de um “sujeito universal”, a estima social se expressa de modo mais difuso e menos propensa aos enquadramentos do Direito formal, pois se expressa com foco nas diferenças a partir de uma vinculação pautada na *intersubjetividade*, quer dizer, em um processo de interligação dos indivíduos baseado em um princípio de reciprocidade. Em função de tais características, Honneth chama atenção para o fato de que esse tipo de reconhecimento frequentemente depende de sua vinculação a “[...] um contexto de vida social cujos membros constituem uma comunidade de valores mediante orientação por concepções de objetivos comuns.” (HONNETH, 2003, p. 200).

A dimensão da estima social em Honneth, conforme Suzana Guerra Albornoz (2011), é resultado da forte identificação do filósofo com o modelo interpretativo do reconhecimento em Hegel, cuja formulação aponta para uma tese que sustenta que a formação do que define como “eu prático” depende diretamente de uma relação de reciprocidade estabelecida com o outro. Em outros termos, de acordo com a autora, a concepção hegeliana apontaria que o entendimento dos sujeitos como agentes autônomos e individuados depende fortemente desse “estar com o outro”, em um movimento no qual tais sujeitos se reconhecem mutuamente em uma relação de complementariedade. Além disso, outro aspecto da teoria hegeliana absorvida por Honneth diz respeito à concepção de que tais relações intersubjetivas fariam surgir diferentes formas de reconhecimento recíproco, cujo grau de distinção entre elas ficaria por conta da medida de autonomia que tais dimensões poderiam possibilitar aos sujeitos. As principais esferas de

reconhecimento resultantes dessa concepção seriam, de acordo com as ideias hegelianas, a do amor, a do *direito* ou *esfera jurídica* e a da *eticidade*, dimensão que Honneth também compreende como *solidariedade*. É a esta última esfera que o autor relaciona sua compreensão de “estima social”, já que em seu entendimento ela é resultante desse processo intersubjetivo e recíproco que institui o indivíduo enquanto tal, uma vez que tal movimento se vê necessariamente vinculado à identidade de uma coletividade por ele integrada.

Honneth, em uma primeira aproximação, assim define a solidariedade: “[...] uma relação interativa em que os sujeitos tomam interesse reciprocamente por seus modos distintos de vida, já que eles se estimam entre si de maneira simétrica”. Essa simetria, de acordo com o autor, teria relação com as experiências dos sujeitos pertencentes a determinado grupo, já que a referida relação intersubjetiva resultaria de uma aproximação em função de objetivos práticos semelhantes. Nesse sentido, simetria se referiria a uma espécie de paridade advinda, por exemplo, de adversidades partilhadas pelos indivíduos em suas experiências, cujos caminhos levariam à produção espontânea de relações em algum grau perpassadas por valores de solidariedade, que por sua vez levam os sujeitos a mutuamente “[...] estimar o outro por realizações e capacidades que antes não tiveram importância social.” (HONNETH, 2003, p. 209-210).

Considero o modelo de estima social e solidariedade de Honneth bastante frutífero para se pensar a vivência dos quadrilheiros de experiência não cis-heterocentrada. Em alguma medida, as performatividades de gênero e sexualidade observadas dentro dos processos sociais que compõem as quadrilhas juninas parecem refletir um tipo de relação como a que nos propõe o autor. No contexto pesquisado, a quadrilha junina se expressa como um lugar de encontro para pessoas que, em diferentes graus, compartilham vivências semelhantes. A despeito da predominância de pessoas LGBTQI+, parece ser fato que a maior parte das experiências que compõem os grupos juninos são cunhadas em lugares sociais nos quais se atravessam fatores de classe social e/ou raça, elementos que em uma sociedade como a brasileira, marcada por históricos processos de produção de desigualdades, contam bastante quando o assunto é segregação socioespacial.

De certo modo, ao tratarmos do público que pensa, faz e produz a manifestação quadrilha junina – principalmente no interior cearense –, estamos falando de uma parcela da população que, em variados graus, encontra limitações em acessar plenamente seus direitos na sociedade de valores burgueses que vivemos. Os grupos se localizam em bairros periféricos das cidades, onde as políticas públicas chegam de modo fragmentado, sendo o pouco acesso às artes

e às manifestações culturais apenas um dos reflexos mais latentes desse cenário. A própria cidade de Sobral, onde se concentrou a maior parte do trabalho de campo para esta pesquisa, se desenha dessa forma segregada, sendo os contrastes sociais bastante vivíveis ao compararmos bairros considerados nobres ou mais centrais com as comunidades periféricas e estigmatizadas onde se encontram as quadrilhas. Embora possa parecer um tanto clichê acionar esse discurso quando tratamos de coletivos culturais situados em tais zonas dos espaços urbanos, não há como negligenciar a possibilidade de reconhecimento social que grupos como a quadrilha junina são capazes de proporcionar a indivíduos situados nesses lugares sociais, ainda mais se, além desses fatores, tais coletivos oportunizam o encontro de sujeitos com performatividades de gênero e/ou sexualidade consideradas desviantes sob o olhar da norma.

Essa simetria da estima social, bem como o processo intersubjetivo de reciprocidade do modelo de reconhecimento proporcionado pela solidariedade, tal como pensada por Axel Honneth, se desenha no universo das quadrilhas juninas por meio do encontro de experiências atravessadas por interseccionalidades. Durante a pesquisa ouvi bastante falas como: “me sinto realizada na quadrilha”, “me sinto artista”, “os aplausos do público são meu reconhecimento” ou “me sinto eu mesmo quando estou pronto para a apresentação”. E no que concerne especificamente às questões relativas à orientação sexual ou identidade de gênero, foi bastante recorrente a ideia de que a quadrilha junina representou um espaço de acolhimento e troca de experiências com pessoas que viviam situações semelhantes, algo que os indivíduos não encontravam com recorrência em suas famílias ou outros espaços sociais cotidianos. Acredito que é nesse ponto, que se liga mais ao aspecto das relações sociais do que à ritualística da quadrilha enquanto manifestação ligada a uma festa de caráter popular, que o reconhecimento social dos indivíduos enfocados neste trabalho se expressa, referindo-se a uma dimensão que é mais simbólica do que de tátil, muito embora também se expresse fisicamente por meio de emoções e trocas corporais.

Mas é aqui, também penso, que entram as contradições. Porque se voltarmos à pergunta que abre esta sessão, se a quadrilha é um lugar de reconhecimento ou de restrição das performatividades, nos pegamos dentro de uma incógnita que, acredito, possui duas respostas possíveis: sim e não. De fato, não me parece um equívoco enxergar aspectos da estima social e da solidariedade propostas por Honneth na construção da autonomia dos indivíduos dentro do universo pesquisado. As pessoas se reconhecem a partir do reconhecimento do outro que com elas partilha determinados aspectos; por outro lado, o peso dos discursos de tradição tende a comprimir essas relações, pois leva à busca por enquadramentos que, embora ligados à

performance artística dos sujeitos, repercutem no fortalecimento ou enfraquecimento do poder de acolhimento das diferenças na quadrilha junina. Essas contradições, no meu ponto de vista, são fundantes da manifestação quadrilheira tal como ela se apresenta hoje: reconhecimento e segregação podem funcionar como dois lados da mesma moeda, que se acentuam ou se retraem dependendo do olhar que se lança sobre a referida expressão popular e de qual ponto de vista é levado em conta na estruturação das análises.

6 REFLEXÕES FINAIS

Escrever sobre qualquer manifestação daquilo que se convencionou chamar de *cultura popular* parece sempre ser uma armadilha. Creio que o principal desafio resida na própria definição do que é *popular* e, em que medida, isso se diferenciaria do que constantemente foi pensado como seu oposto: o erudito. Neste trabalho, porém, afirmo que essa diferenciação não é uma questão importante. Enquanto expressão artística, do ponto de vista socioantropológico, o trabalho dos grupos quadrilheiros não se encontra muito distante do que é produzido por companhias de dança erudita, e seus espetáculos certamente são capazes de encher nossos olhos igualmente. Do mesmo modo, os componentes das quadrilhas juninas também se percebem como artistas quando pisam nas arenas de apresentação, e seus objetivos são os mesmos: estabelecer uma comunicação emocional com o público e expressar suas próprias afecções em relação ao universo do qual são parte.

O cenário que constrói os espetáculos juninos é, porém, permeado por aspectos diversos, cujas nuances o recorte do *palco*, ou da apresentação pública durante o período do São João, não é capaz de apreender sozinho. Não creio que esse momento possa ser entendido isoladamente, pois ele é apenas uma continuidade do amplo processo de produção da manifestação, um cotidiano que por vezes põe em xeque as representações consolidadas ao redor da festa junina. Embora manifestações culturais como as quadrilhas tendam a reproduzir no discurso uma série de dispositivos que buscam uma conformidade com representações hegemônicas em diversos graus, como as que dizem respeito a padrões de gênero, sexualidade e dicotomias territoriais (rural/urbano, por exemplo), é preciso que nos distanciemos um pouco dessas narrativas oficializadas, no sentido de olharmos para quem são os atores sociais que emprestam seus corpos para essas produções.

Chama bastante atenção que só muito recentemente tenhamos nos atentado para o fato de haver uma significativa presença de sujeitos cujas experiências cotidianas são de não adequação às normas hegemônicas de gênero e sexualidade dentro das quadrilhas juninas. É difícil precisar as razões para esse fato, mas é certo que uma delas se liga fortemente aos discursos de tradição, que se encontram amplamente disseminados nos modos de produção das manifestações artístico-culturais. No caso das expressões relacionadas ao campo do *popular*, nota-se um preciosismo quanto aos *modos de fazer* que contribuem para a naturalização de uma estrutura representacional estática das manifestações. Esse foco em um discurso representacional que tenta dar uma conformidade de narrativa a tais práticas culturais, busca sua inspiração em padrões de inteligibilidade que objetivam ordenar o mundo social com base

em referenciais normalizadores que abarcam os diversos setores da vida dos indivíduos. Desse modo, enquanto ritual festivo, a quadrilha e os símbolos das festas juninas cumprem o efeito de reafirmar uma estrutura de significados sociais que se pretendem universais, desconsiderando as linhas de fuga e os processos *antiestruturais* que se formam em seu interior, demonstrando que ela não é o único mecanismo de subjetivação possível.

O fato das representações hegemônicas relativas ao gênero e a sexualidade permanecerem dando o tom dos enunciados da manifestação cultural em questão não significa, porém, que no desenrolar das interações sociais cotidianas os indivíduos as sigam à risca. Além disso, não podemos nem mesmo dizer que as pessoas em questão significam os processos nos quais se encontram exatamente da mesma forma como os olhamos quando tomamos alguma distância deles. Aqui, inevitavelmente começamos a acionar recursos e referenciais teóricos que nos sirvam de *tradutores culturais* para outros públicos. No interior dos processos sociais, por outro lado, as interpretações que os sujeitos constroem acerca de suas próprias experiências se alinham com suas próprias visões e vivências no ato de existir. Por diversas vezes fui atravessado pelos meus interlocutores ao expressar essas minhas percepções forjadas em um movimento metodológico de distanciamento. Muitas vezes, aquilo que percebia como contradição naquele contexto, as pessoas me diziam nunca ter interpretado desse modo, já que elas não percebiam nada de diferente em suas vidas dentro e fora do universo quadrilheiro.

Talvez tenha sido exatamente essa percepção, expressa por muitas pessoas com as quais conversei ao longo do trabalho de campo, que me despertou atenção para um outro lado. Se há uma contradição envolvendo o universo das quadrilhas juninas, isso não é da ordem das experiências vividas pelos atores sociais que o constituem, mas se encontra em certo contraste existente entre os discursos que se produzem sobre esse contexto cultural a partir da vivência dos quadrilheiros e dos significados culturalmente acionados acerca da manifestação. A ideia dos indivíduos sobre o ambiente dos grupos juninos costuma ser bem evidente: um espaço de liberdade e experimentações, produzido em comparação aos demais universos sociais nos quais se inserem. O modo como cada sujeito percebe e significa isso que definem como liberdade vai se ligar a cada experiência particular, às suas próprias rupturas com a norma nesse ambiente. O que me parece evidente, porém, é que essas pessoas já trazem elas próprias experiências de ruptura com essa norma em suas vivências, embora a vida social mais abrangente procure enquadrá-las de modo mais incisivo.

Se me permitirem uma redundância, porém, cabe frisar que tal liberdade também não é tão livre quanto se pode pensar. E mais que isso: parece-me evidente que ela funciona de forma mais vívida para algumas experiências do que para outras, embora todas afirmem dela usufruir

em alguma medida. Seria ingenuidade pensar que existe, no contexto da festa junina, a possibilidade de ser livre sem qualquer tipo de regulação. Talvez para homens gays esse sentimento se mostre mais latente, se pesarmos que parece haver uma maior presença de tais indivíduos dentro do contexto em questão, o que certamente lhes dá a ilusão de que estão plenamente ajustados – e talvez até estejam, pois encontraram um meio termo entre as representações normativas da cultura junina e suas identidades sexuais. Contudo, quando pensamos outras experiências, como a de pessoas transexuais, mulheres lésbicas, *drag queens* e outras vivências e identidades que mexem mais abruptamente com arranjos consolidados de gênero e sexualidade, talvez o campo da festa junina exponha de modo mais direto suas limitações em absorver e garantir plenamente a liberdade de que tanto falam meus interlocutores. Logo, longe de ser um universo perfeito para as diferenças de gênero e sexualidade, o contexto festivo focado parece se resolver no campo de uma certa imprecisão, que de modo algum abre mão do reforço de uma retórica forjada na e para a norma, mas que como toda rede de poder deixa frestas abertas, por meio das quais atuam movimentos inesperados.

Observa-se que o campo das quadrilhas juninas produz diversas linhas de fuga, sendo a norma que permeia discursivamente a produção dos espetáculos juninos apenas uma entre todas possibilidades, embora certamente seja a que se impõe com maior força, já que encontra sua legitimação em um campo que em muito extrapola os limites da festa e suas expressões. Os mecanismos que a fazem se impor publicamente e orientar as representações culturais da manifestação são evidentes, pois encontram ressonância em uma gama discursiva que busca instituir referências simbólicas que se pretendem representativas de uma coletividade mais ampla, verificando-se na produção de dispositivos cujo principal objetivo é garantir a manutenção de uma ideia com a qual a sociedade normativa mais ampla possa se identificar, já que a final parece ser dela o aval de legitimação.

Por outro lado, como tentei demonstrar neste trabalho, parece-me fundamental também expor como experiências interpretadas como dissidentes pela norma em questão se expressam independente de sua vontade, mesmo dentro daquilo que ela crê ser seus limites. Evidentemente, nem tudo são flores para as pessoas LGBTQI+ dentro do universo junino, como alguns de meus interlocutores conseguem demonstrar facilmente. Entretanto, ao que me foi possível notar, há um potencial agregador dessa diferença por parte da citada expressão cultural hoje, a despeito das representações e discursos que ora a excluem, ora a silenciam - e creio ser um compromisso político destacar esse potencial, já que assumi o envolvimento com o campo como sendo parte fundamental da metodologia desta pesquisa. Essa constatação me faz

entender a expressão festiva enfocada como um tipo de experiência cheia de especificidades, que longe de ser um processo harmônico, se encontra cercado por tensões que envolvem aspectos subjetivos, mas também práticos, já que estamos falando de um tipo de sociabilidade que mobiliza não apenas questões de gênero e sexualidade, mas também elementos como classe social e até mesmo racialidade e regionalidade. Tais aspectos terminaram por dar o tom das reflexões que foram desenvolvidas ao longo desta tese.

Ao menos no contexto cearense, percebe-se que as quadrilhas juninas aparecem, em alguma medida, como espaços de reconhecimento simbólico para as experiências de sexualidade e gênero de pessoas LGBTQI+. Cabe frisar que elas não se constituem com esse objetivo, tanto que também observamos pessoas não pertencentes à sigla compondo os grupos. Os discursos acionados em torno da manifestação por parte de muitos dirigentes de quadrilhas, pelas instituições que organizam politicamente a festa junina no estado e mesmo pelo poder público, lançam frequentemente seu foco para outros aspectos, evidenciando a participação da juventude, a preservação de *tradições culturais*, a estruturação de uma cadeia produtiva, a construção de entretenimento para uma população interpretada como periférica, dentre outros elementos genéricos. Pouco se fala, porém, daquilo que a presente pesquisa pareceu constatar: o fato de que a festa junina – as quadrilhas, sobretudo –, ao menos de acordo com o que pude ter contato em campo, apesar de todas as limitações que apresenta, é entendida com certa frequência por quem dela faz parte como espaço de vivência da diferença de gênero e sexualidade. Tal fato poderia ser pouco significativo, se não estivéssemos falando de um dos estados que mais cometem violências contra pessoas LGBTQI+¹⁰⁵, sobretudo contra transexuais, o que demonstra que a importância dessa manifestação talvez não resida apenas no elemento cultural, mas em sua capacidade de criar processos de socialização menos hostis para essa parcela da população.

Quando penso especificamente no contexto de Sobral, onde realizei parte significativa de meu trabalho de campo, tenho a sensação de que esse potencial se torna mais evidente, diante dos ainda limitados espaços de socialização para sujeitos não identificados com a cis-heterossexualidade no contexto interiorano. Embora, como vimos, esta cidade ocupe uma centralidade em sua região, fazendo inclusive com que jovens busquem o município para estudar, trabalhar e mesmo terem experiências de gênero e sexualidade menos normativas, ela não possui um leque variado de espaços destinados a essa população. Ao contrário, predomina

¹⁰⁵ O Ceará aparece frequentemente em listas sobre crimes contra a população LGBT. Em 2019, o estado aparecia na quinta posição, segundo relatório anual do GGB – Grupo Gay da Bahia. No que concerne ao recorte específico de assassinatos de pessoas trans, o estado ocupa a segunda posição, perdendo apenas para São Paulo.

na cidade e em sua região uma cultura diferente da que frequentemente se costuma relacionar aos contextos mais metropolitanos, na qual o simbolismo de um cristianismo de base mais conservadora ainda possui grande ramificação nos espaços públicos.

É possível que essa seja uma das principais razões pelas quais os quadrilheiros do interior do estado, em especial de Sobral e dos municípios de sua região de influência, interpretem o espaço da quadrilha junina como esse lugar da *liberdade cotidiana*. A ainda limitada expressão daquilo que poderíamos chamar de *cena LGBT* verificada nesse cenário, ou seja, a baixa recorrência de iniciativas no espaço público pensadas para e a partir das experiências desses sujeitos no contexto indicado, parece ter como efeito a produção dessa sociabilidade em espaços alternativos, dentre os quais as quadrilhas juninas surgem como um campo apropriado principalmente por pessoas de menor poder aquisitivo. Surge desse fato aquilo que possui um tom de contradição para aqueles que as observam mais detidamente: a predominância de sujeitos marcados por experiências subjetivas e corpóreas desalinhadas de uma normatividade sexual e de gênero dentro de uma manifestação popular que, enquanto discurso, busca enunciar constantemente o oposto disso, uma vez que tem por referência dispositivos normativos relativos a gênero, sexualidade, corporalidades e referenciais de parentesco.

O mais fascinante para mim é que, vista por esse ângulo, a quadrilha junina enquanto parte de um ritual festivo, longe de representar um momento de inflexão e desordem dentro do cotidiano, como sugere a perspectiva clássica sobre a festa, busca exatamente o oposto. Considerando as representações que a quadrilha aciona, a festa aqui não tenta produzir inversão alguma, mas exatamente um processo de normalização das práticas e subjetividades por meio da reificação de símbolos. Quem desestabiliza esse processo, ao contrário, são os sujeitos que dela fazem parte, que no cotidiano vivido dentro da própria manifestação, tencionam a todo momento a estabilidade das representações que dão sustentação à expressão ritual, mesmo quando sequer questionam abertamente o ordenamento das coisas. Seus corpos, subjetividades e experiências são a própria *inversão* do mundo tal como foi pensado a partir dos processos de inteligibilidade produzidos pelas normas de gênero e sexualidade. Sob essa perspectiva, não é o espaço da quadrilha junina pensado enquanto estrutura ou sistema que produz a *liminaridade* dos corpos, mas o encontro das experiências dos sujeitos nesse contexto é que faz dele liminar. Dessa forma, faz todo sentido pensá-lo como um amontoado de partículas de estrutura e antiestrutura que colidem a todo instante, ora produzindo normalização, ora linhas de fuga, o que exige bastante vibratibilidade por parte de nossa visão analítica para captar, já que se trata de um campo pantanoso e bastante escorregadio.

Considerando minha experiência de inserção no campo dessa manifestação, percebo que é cada vez menos possível olhar para o contexto produzido pelas quadrilhas juninas sem incluir o lugar que os sujeitos LGBTQI+ ocupam nesse universo. Não se trata mais, ao menos no meu ponto de vista analítico, de uma busca por aceitação por parte dessas pessoas dentro da expressão junina. Na maior parte das vezes, essa aceitação já existe em alguma medida, não por altruísmo, mas porque a manifestação quadrilheira tem sido cada vez mais dependente da presença desses sujeitos no contexto da produção dos espetáculos juninos. O que tenho notado, porém, é uma dificuldade por parte dos dispositivos de poder que orientam os discursos sobre a cultura junina em absorver em seu conteúdo oficial essa realidade. Mas, se é verdade que isso produz limitações relativas à transposição de imaginários cis-heterocentrados que pairam sobre a quadrilha junina, por outro, isso está longe de suprimir o sentimento de libertação da normatividade produzido pelo encontro, em um mesmo lugar, de corpos-subjetividades que se reconhecem não por aquilo que a norma consegue regular em suas experiências, mas exatamente por aquilo que dela escorrega – embora saibamos que essa liberdade possua limitações.

Como aponta Judith Butler (2019, p. 68), “[...] el género requiere e instituye su próprio y distinto régimen regulador y disciplinador.”, o que também abarca aqueles e aquelas que se pretendem fora dessa regulação normativa, já que também existem em relação a ela. Uma vez que determinadas experiências são definidas como não adequadas a determinadas representações oficializadas de gênero e sexualidade, elas não se apagam, permanecem existindo para lembrar sobre a existência de tal regulação, mas também seguem produzindo modos de subjetivação próprios. Sob esta perspectiva, um olhar sobre o campo das interações e sociabilidades mobilizadas por trás da cortina junina, quer dizer, no amplo campo dos bastidores dessa festa, é fundamental para captar e compreender as subjetividades não normativas que também fazem parte desse contexto cultural. Tal movimento é capaz de nos mostrar que as quadrilhas juninas, enquanto palco de expressões sociais, não são apenas signos culturais estáticos, mas se produzem nessa encruzilhada entre processos de normalização e expressão da diferença.

A esse propósito, aliás, é preciso que se diga que se há um resultado digno de nota relativo à análise aqui empreendida, ele se liga exatamente a essa dimensão ambígua que atua como uma espécie de pêndulo entre norma e diferença. É evidente que, ao olharmos para qualquer fenômeno social, notaremos que há inúmeras faces dentro dele, o que não é diferente em relação ao universo social da chamada cultura junina. Mas se pudesse apontar um aspecto que se expressa de forma bastante vívida nos processos sociais das festas juninas cearenses, sobretudo no universo habitado pelas quadrilhas juninas, é uma espécie de dicotomia discursiva.

Se pensarmos metodologicamente esse contexto como uma abstração – ou como uma alegoria, para retomar os termos de Clifford (1998) –, talvez consigamos perceber esse universo como um contexto que se autorrepresenta por meio de uma dupla narrativa, que fala ao mesmo tempo de dimensões distintas dentro de um mesmo contexto simbólico.

Primeiro há o que chamaria de *representação imagético-discursiva teatralizada do folgado*, que se caracteriza pelos referenciais socialmente compartilhados, e que fazem da festa junina e suas expressões típicas parte de um repertório ritualizado, que formalmente chamamos de tradições culturais. Essa representação está totalmente de acordo com o discurso e os arranjos do poder enquanto matriz normativa que circula no corpo social, repercutindo em diversos aspectos, nos quais se incluem as performatividades relativas ao gênero e a sexualidade dos sujeitos, cuja base referencial é a heterossexualidade enquanto sistema comportamental. Aqui vemos os padrões binários já amplamente citados nesta tese, a legitimação da heterossexualidade por meio da encenação de um casamento pensado a partir de uma simbologia do cristianismo católico e até mesmo o reforço de narrativas que consolidam estereótipos regionais mediados por performances generificadas hegemônicas, para ficarmos apenas em alguns exemplos.

Por outro lado, como acredito ter demonstrado nesta pesquisa, existe também a dimensão da quadrilha e da própria festa junina que se desenha enquanto *coletivo ou grupo social*, que, como podemos supor, transcende a retórica cristalizada da tradição cultural, mostrando uma face indiscutivelmente mais complexa. Nesse âmbito – que certamente consegue ser percebido mais explicitamente nos bastidores –, há, dentre outras coisas, fenômenos como o protagonismo de pessoas cujas performatividades de gênero e/ou sexualidade não se enquadram plenamente na norma atuando em diversos setores necessários à produção da expressão festiva, sobretudo nos espetáculos produzidos pelas quadrilhas juninas, que, por sua vez, são hoje os principais símbolos dessa manifestação cultural no Ceará. É nessa dimensão que, a despeito dos limites que podemos apontar ou dos questionamentos que podemos fazer, a festa é encarada como espaço de liberdade, reconhecimento e aceitação por parte dessas mesmas experiências, ou mesmo como um lugar que oferece algum tipo de acolhimento para indivíduos identificados com referenciais não-heterocentrados ou não cisgêneros. E isso, é bom que se diga, tem mais haver com os encontros e afetos do que com estímulos advindos do meio que se pretende previamente estruturado.

Mas é importante que se diga também que essas duas dimensões das quais trato aqui nem sempre aparecem assim tão isoladas uma da outra quanto parecem. Se assim o fosse, as

coisas certamente seriam mais simples. Como também demonstrei, elas frequentemente se interpenetram, algumas vezes não nos permitindo identificar onde uma começa e a outra termina. Algo que demonstra isso é, por exemplo, quando alguns de meus interlocutores se assumem como afeminados e consideram legítimo encenar um determinado padrão de masculinidade em favor da tradicionalidade do folguedo, mas, por outro lado, afirmam levarem consigo suas subjetividades e corporalidades para a dança junina, ressignificando na prática o próprio ideal de gênero esperado do cavalheiro junino. Ou quando uma disputa de homens vestindo saias e performando damas se desenha improvisadamente no meio de um seminário de formação dentro do qual as principais pautas giram justamente em torno de legitimar processos de regulação sobre a manifestação cultural em questão, delimitando inclusive representações normativas de gênero como oficialidades.

Tudo isso torna inevitável, para mim, pensar no contexto analisado como fruto de um processo configuracional cuja base reside na própria contradição. O universo junino, tal como pensado aqui, se expressa como um espaço permeado por tensões, situado em infinitas encruzilhadas discursivas, dentro das quais tanto arranjos mais conservadores quanto a expressão de narrativas que parecem se aliar com a diversidade da vida contemporânea em nossa sociedade se chocam, mas também constroem uma estranha relação de interdependência sem a qual a manifestação cultural em questão dificilmente resistiria. É na busca por uma espécie de equilíbrio entre esses campos aparentemente opostos que parece residir a vivacidade da expressão junina dentro do campo investigado atualmente, o que evidentemente faz dele um espaço nada estável do ponto de vista da interação sociodiscursiva, mas garante o seu movimento, que por sua vez consiste no cerne de sua energia vital.

Considerando tais aspectos, diria que a festa junina, exemplificada principalmente por sua expressão mais vívida – a quadrilha junina –, se expressa como um grande caldo repleto de contrastes, dentro do qual as referências tradicionalistas e modernas/contemporâneas não suprimem umas às outras, mas coexistem, formando arranjos que ora reivindicam a preservação de signos hegemônicos (inclusive de gênero e sexualidade), ora se desenhavam como espaços pretensamente inclusivos. Creio, portanto, que, a bem da verdade, talvez não seria absurdo dizer que a manifestação aqui enfocada reflete contradições que nem mesmo seriam especificamente suas, mas se relacionam intimamente com o que muitos estudiosos já se dedicaram a informar sobre a própria sociedade brasileira, que historicamente busca se equilibrar – ora com maior, ora com menor sucesso – nessa mesma corda bamba. Até quando será possível manter essa espécie de conciliação não se sabe, mas hoje ela parece ser a saída encontrada para garantir

tanto o lugar da manifestação aqui estudada no conjunto das expressões consideradas típicas da cultura popular brasileira, quanto para reconhecer a importância da diferença de gênero e orientação sexual na manutenção daquilo que se entende por tradição.

Foi seguindo a trilha aberta por tal percepção que considerei importante expandir essa reflexão sobre o protagonismo de pessoas LGBTQI+ no fazer da manifestação junina, no sentido de incluí-la dentro de um panorama mais amplo sobre os processos que produzem o que entendemos por expressões artísticas da chamada *cultura popular* hoje. Parece evidente que esse aspecto se encontra presente em outras manifestações e festas populares, dentre uma série de fatores, também como parte dos efeitos das transformações levadas a cabo por fenômenos mundializados que produzem novos sentidos para as expressões populares. Nesse sentido, pareceu-me importante para esta pesquisa também pensar o fenômeno mais amplo no qual as quadrilhas e as próprias festas juninas se encontram inseridas, refletindo sobre elas como parte de uma rede mais extensa de processos sociais, discursos e fazeres estéticos que dão o tom das expressões culturais na atualidade.

Essa foi minha tentativa ao promover um diálogo entre o São João e o Carnaval, duas manifestações populares extremamente orgânicas na cultura brasileira, e que apesar de possuírem flagrantes singularidades que as tornam únicas em suas formas de expressão, também encontram inúmeros pontos de contato tanto em suas histórias quanto nos modos como se ramificam no corpo social atualmente. Tal como pude perceber nos processos que dão vida ao o universo da festa junina no Ceará, no âmbito do carnaval brasileiro, sobretudo o do Rio de Janeiro, a ação de sujeitos socialmente marginalizados, seja em função de raça, classe social ou performatividade de gênero e/ou orientação sexual na produção estética que figura como central no imaginário social, bem como na própria experiência festiva, é mais que evidente. Essa experiência de *margem* ou de *limen*, aliás, parece ser uma chave para entender etnograficamente um universo bastante amplo de expressões relacionadas à chamada cultura popular, sobretudo das festas. É ela que por vezes, ao meu ver, produz aos olhos da norma um efeito de rompimento com uma lógica de vida padronizada no cotidiano. É válido que se diga, porém, que o que é visto como exceção pelo olhar do poder enquanto matriz reguladora no campo social, está na verdade presente no dia a dia de quem produz as manifestações que se expressam na festa. Não por acaso essa regulação também se apressa em fazer-se presente dentro dela, mas como toda experiência em alguma medida envolta por uma energia liminar, abre brechas dentro das quais a ação do poder não consegue penetrar plenamente.

Por outro lado, algo que também parece se mostrar bastante presente nessa comparação entre o São João e o Carnaval – em especial quando colocamos em cena aquelas que talvez sejam suas principais expressões, a quadrilha junina e a escola de samba –, é que paira sobre essas festas exatamente uma divisão discursiva, fruto de processos históricos sistemáticos com o evidente intuito de discipliná-las, para fazer uso aqui de termos mais foucaultianos. Desde a ação do discurso religioso de base cristã-católica, que frequentemente suprime o caráter *pagão* presente na simbologia dessas festividades, passando pelo enquadramento estatal ou institucionalizado que tal regulação adquire, os efeitos dessa dupla face da experiência festiva se revelam nas contradições que tratei de apresentar neste texto, e das quais parte significativa das expressões da cultura popular brasileira parecem depender para seguir existindo dentro de uma gramática de sentidos que está para muito além delas.

Dito isso, penso que seria ingenuidade achar que a massiva presença de sujeitos LGBTQI+ nos mais diversos segmentos artísticos e culturais, incluindo as festas juninas, é uma *invenção recente*. Evidentemente, esses sujeitos sempre estiveram presentes em tais esferas, ocupando lugares estratégicos para a manutenção de tais expressões nas mais diferentes classes e campos artísticos. Exemplos do tipo podem ser observados no carnaval, na música, no teatro e outras expressões. O que chama atenção, talvez, seja um certo silenciamento produzido a respeito de tais experiências, ainda que permaneça evidente e vívida a atuação de tais pessoas em nesses meios. Nesse sentido, é preciso refletir também sobre até que ponto ocorreu algum movimento no tecido social que oportunizou uma explanação mais aberta sobre essas vivências enquanto parte ativa das expressões artístico-culturais, provocando uma espécie de mudança de fora para dentro, mas que – é importante que se diga – ainda se dá de modo orgânico e lento.

As festas juninas, assim como outras festas populares existentes no Brasil, são parte de um conjunto discursivo que tem por objetivo inventar uma ideia de nação. Elas integram os símbolos de uma comunidade imaginada, aos moldes do que nos propõe Benedict Anderson (2008), quando sugere que as nações são comunidades políticas imaginadas a partir da delimitação de símbolos que determinam uma ligação imaginária entre as diferentes pessoas que as compõem, ainda que nunca tenham se conhecido pessoalmente. E como também propõe o autor, enquanto comunidades imaginadas, as nações são pensadas com base em estilos específicos, forjados em signos disseminados como elementos naturais ou intrínsecos a um povo, sendo esta também mais uma invenção cercada de imprecisões.

Parece-me necessário refletir melhor sobre os sentidos articulados por essa invenção e o modo como eles são expressos através das festas e manifestações culturais populares, haja vista que o fomento e a manutenção discursiva delas se dá principalmente por parte do Estado.

Levando em conta essa constatação, faz sentido pensar que os sentidos oficializados acerca de festas como o São João e manifestações culturais como a quadrilha junina são produto de um repertório imaginado na construção de uma narrativa sobre o Brasil, podendo assumir aspectos regionalizados conforme o foco se movimenta.

Sob essa perspectiva, imaginar a quadrilha e as festas juninas com base em estereótipos regionais e modelos imagético-discursivos baseados apenas em experiências de gênero e sexualidade hegemônicas é algo que, por exemplo, parece fazer parte da mesma lógica que frequentemente reduz as experiências dos componentes das escolas de samba cariocas à objetificação da arte corporal das passistas e condiciona o batuque festivo do samba à noção de “desordem”, desconsiderando todos os sentidos políticos, culturais e raciais mobilizados nesse fazer. O discurso sobre uma nação imaginada tende a aprisionar os símbolos das festas populares às noções e estereótipos produzidos por quem ocupa um lugar privilegiado na rede que mobiliza o poder. Essa produção cria dispositivos também imaginados, que ao se disseminarem no tecido social, passam a ser acionados coletivamente como elementos que supostamente unificam os indivíduos inseridos nessa produção. Mas como Victor Turner (2005) já apontou, os símbolos não são estáticos, estão em constante movimento e transformação, pois são fator de *ação social*. Logo, se é nosso interesse pensar a experiência festiva como produtora de sentidos múltiplos e dinâmicos, creio não só ser possível como necessário contestar alguns dos usos de determinados símbolos no contexto da produção discursiva generalizada sobre a cultura enquanto expressão existencial de uma sociedade. A tarefa pode até não parecer simples, mas basta um movimento que entrelace discursos e sujeitos para torná-la possível.

REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. 7 ed. São Paulo: Cortez, 2011.
- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **Nordestino**: a invenção do “falo”: uma história do gênero masculino (1920-1940). 2 ed. São Paulo: Intermeios, 2013.
- ALBORNOS, Suzana Guerra. As esferas do reconhecimento: uma introdução a Axel Honneth. **Cadernos de psicologia social do trabalho**, São Paulo, v. 14, n. 1, p. 127-143. 2011.
- ALEXANDRE, Juciêdo Ferreira; SOUZA, Océlio Teixeira; BEZERRA, Sandra Nancy Ramos Freire. Festa de Santo Antônio de Barbalha. In: **Sentidos de Devoção**: festa e carregamento em Barbalha. Fortaleza: Iphan, 2013.
- ALVES, Andréa Moraes. **A Dama e o Cavaleiro**: um estudo antropológico sobre envelhecimento, gênero e sociabilidade. Rio de Janeiro: FGV, 2004.
- ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**: reflexões sobre a origem e difusão do nacionalismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ANDRADE, Luma Nogueira de. **Travestis na escola**: assujeitamento e resistência à ordem normativa. Orientadora: Celecina Vera Sales. 2012. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2012.
- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. **A cultura Popular na idade média e no renascimento**: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec, 2013.
- BARREIRA, Irllys. **O labor criativo na pesquisa**: experiências de ensino e investigação em Ciências Sociais. Fortaleza: Imprensa Universitária, 2017.
- BARROSO, Hayeska Costa. “O São João é gay!”: horizontes interpretativos sobre as performances trans na festa junina no Ceará. **Revista Periodicus**, Salvador, n. 6, v. 1, 2017.
- BARROSO, Hayeska Costa. A oficialização do festejar: regulação e normalização do campo festivo junino no Ceará. **Bilros**, Fortaleza, v. 9, n. 19, p. 18-42. Jul- Dez, 2021.
- BARROSO, Hayeska Costa. A produção do gênero na/da cultura popular: problematizando um *habitus de gênero* junino. **Caminhos da história**, Montes Claros, n 24, v.1, p.10-27, jan./jun., 2019.
- BARROSO, Hayeska Costa. **Dança Joaquim com Zabé, Luiz com Iaiá, dança Janjão com Raqué e eu com sinhá**: a espetacularização da festa e o caráter performativo do gênero nos festejos juninos. Orientadora: Andréa Borges Leão. 2019. Tese (Doutorado em Sociologia) – Centro de Humanidades, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2019.
- BEZERRA, Luiz Anselmo. O mecenato do jogo do bicho e a ascensão da Beija-flor no carnaval carioca. **Textos escolhidos de cultura e arte populares**, Rio de Janeiro, v.6, n 1, p. 139-150, 2009.
- BOURDIEU, Pierre. **A dominação Masculina**: a condição feminina e a violência simbólica. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2019.

- BOURDIEU, Pierre. **O senso prático**. 3 ed. Petrópolis: Vozes, 2013.
- BORA, Leonardo A. Reflexões de Alice: direitos humanos, carnaval e diversidade. **Revista Z Cultural (UFRJ)**, Rio de Janeiro, v.1, Ano 21. 2017.
- BRAH, AVTAR; PHOENIX, Ann. Ain't I A Woman?: Reviditing Intersectionality. *In: Journal of International Women's Studies*, v.5, p. 75-86, Mai. 2004.
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.
- BUTLER, Judith. **Deshacer el género**. Buenos Aires: Paidós, 2019.
- BUTLER, Judith. **Corpos que importam**: os limites discursivos do sexo. São Paulo: N-1 edições; Crocodilo, 2019.
- BUTLER, Judith. **Vida Precária**: os poderes do luto e da violência. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.
- BUTLER, Judith. **Os sentidos do sujeito**. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.
- CALVINO, Ítalo. A palavra escrita e a não escrita. *In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína. Usos e abusos da História Oral*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996.
- CARNEIRO, Aparecida Sueli. **A construção do outro como não-ser como fundamento do ser**. Tese de doutorado, Educação, USP, 2005.
- CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. 11. Ed. São Paulo: Global, 2001.
- CASTRO, Thiago S. de; Paiva, Antonio Cristian S. São João em tempos de COVID-19: os impactos da pandemia do novo coronavírus nas experiências de participantes de quadrilhas juninas no interior cearense. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, n. 59, p. 287-305. 2021.
- CASTRO, Janio Roque Barros. Concepções de festa, os sentidos do festejar e as dimensões socioeconômicas, culturais e lúdicas das festas juninas. *In: Da casa à praça pública: a espetacularização das festas juninas no espaço urbano* [online]. Salvador: EDUFBA, 2012.
- CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. Drama, ritual e performance em Victor Turner. **Sociologia & Antropologia**, Rio de Janeiro, V.03.06:411-440, Novembro, 2013.
- CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. A festa em perspectiva antropológica: carnaval e os folguedos do boi no Brasil. **Artelogie (online)**, v. 5, n. 4, p. 125-140. 2013.
- CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. Ritual e teatro na cultura popular. **Textos escolhidos de cultura e arte populares**, Rio de Janeiro, v. 12, n. 1, p. 7-22, mai. 2015.
- CEARÁ. Governo do Estado do Ceará. Secretaria da Cultura. **XXII Edital Ceará Junino – 2020**. Fortaleza/Ceará. 2018.
- CHIANCA, Luciana de Oliveira. **A festa do interior**: São João, migração e nostalgia em Natal no século XX. Natal: EDUFRN - Editora da UFRN, 2006.

CHIANCA, Luciana de Oliveira. Quando o campo está na cidade: migração, identidade e festa. **Sociedade e Cultura**, Goiânia, v. 10, N. 1, JAN./JUN. 2007.

CHIANCA, Luciana. Devoção e diversão: expressões contemporâneas de festas e santos católicos. **Anthropológicas**, Recife, v. 18, n. 2, p. 49-74. 2007.

CLIFFORD, James. **A experiência etnográfica**: antropologia e literatura no século XX. Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ, 1998.

COLLING, Leandro. A emergência e algumas características da cena ativista das dissidências sexuais e de gênero no Brasil da atualidade. In: **Artivismos das dissidências sexuais e de gênero**. Salvador: Edufba, 2019.

COLLINS, Patrícia Hill; BILGE, Sirma. **Interseccionalidade**. 1.ed. São Paulo: Boitempo, 2021.

CONNELL, R. W. Masculinities and globalization. **Men and Masculinities**, London, v. 1, n. 1, p. 3-23, July 1998.

COSTA, Benhur Pinós da. Lady Gaga me salvou: música pop, divas, imaginários midiáticos e construção de espaços sociais homossexuais dissidentes. **Geograficidade**. Niterói, V. 10, n. 2, p. 7-29.2020.

DAMATTA, Roberto. **O que faz do brasil, Brasil?**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

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

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia 2. V.1. São Paulo: Editora 34, 2011.

DEL PRIORE, Mary. **Festas e utopias no Brasil colonial**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Que emoção! Que emoção?**. São Paulo: Editora 34, 2016.

DUQUE, Thiago. **Gêneros incríveis**: um estudo sócioantropológico sobre as experiências de (não) passar por homem e/ou mulher. 2 ed. Salvador: Editora Devires, 2019.

DUQUE, Thiago. A epistemologia da passabilidade: notas analíticas sobre experiências de (in)visibilidade trans. **História Revista**, Goiânia, v. 25, n. 3, p. 32-50, 2020.

ECCEL, Claudia Sirangelo; SARAIVA, Luiz Alez Silva; CARRIERI, Alexandre de Pádua. Masculinidade, autoimagem e preconceito em representações sociais de homossexuais. **Pensamento contemporâneo em Administração**, Rio de Janeiro, v. 9, n. 1, p. 01-15. 2015.

ELIAS, Norbert. **O processo civilizador**: uma história dos costumes. V. 1. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

ERIBON, Didier. **Reflexões sobre a questão gay**. Rio de Janeiro: companhia de Freud, 2008.

EVARISTO, Conceição. **Becos da Memória**. 3 ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2017.

FACCHINI, Regina. Vinte anos depois: mulheres, (homo)sexualidades, classificações e diferenças na cidade de São Paulo. **Revista Gênero**, Niterói, v. 9, n. 1, p. 195-223. 2008.

FARIAS, Edson. **O desfile e a cidade**: o carnaval-espetáculo carioca. Rio de Janeiro: E-papers, 2006.

FARIAS, Edson. Quando inovar é apelar à tradição: a condição baiana frente à modernização turística. **Caderno CRH**, Salvador, v. 21, n. 54, p. 571-594. 2008.

FEDERAÇÃO DAS QUADRILHAS JUNINAS DO CEARÁ. **Manual da comissão avaliadora**. Fortaleza, 2022.

FERREIRA, Samantha Medeiros Ferreira; GALLI, Francielli. Era uma vez: a invisibilidade lésbica na literatura infantil. In: **Lesbianidades Plurais**: abordagens e epistemologias sapatonas. Salvador: Editora Devires, 2019.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade I**: A vontade de saber. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e terra, 2017.

FOUCAULT, Michel. **Os anormais**: curso no Collège de France (1974-1975). São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

FOUCAULT, Michel. **Subjetividade e verdade**: curso no Collège de France (1980/1981). São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2016.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2014.

FREYRE, Gilberto. **Manifesto regionalista**. 7.ed. Recife: FUNDAJ, Ed. Massangana, 1996.

FRY, Peter; MACRAE, Eduard. **O que é homossexualidade**. São Paulo: Abril Cultural/Brasiliense, 1985.

GLUCKMAN, Max. Análise de uma situação social na Zululândia Moderna. In: **Antropologia das Sociedades Contemporâneas**: Métodos. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

GOFFMAN, Eving. **Ritual de inteiração**: ensaio sobre o comportamento face a face. Petrópolis: Vozes, 2011.

GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. 20 ed. Petrópolis: Vozes.

GOMES, Thiago de Melo. Gente do samba: malandragem e identidade nacional no final da primeira república. **Topoi Revista de História**, Rio de Janeiro, n 9, p. 171-198, 2007.

GONÇALVES, Marcos Antonio; MARQUES, Roberto; CARDOSO, Vânia Z. Introdução. In: **Etnobiografia**: subjetivação e etnografia. Rio de Janeiro: Viveiros de Castro Editora, 2012.

GONTIJO, Fabiano. **O Rei Momo e o arco-íris**: homossexualidade e carnaval no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

GONZALES, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. In: **Primavera para rosas negras**. Diáspora Africana: Editora Filhos da África, 2018.

GREEN, James N. **Além do carnaval**: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX. 2ed. São Paulo: Editora Unesp, 2019.

GIRON, Luís Antônio. O etnógrafo enfarinhado: Gonçalves Dias na guerra contra o entrudo. **MÉTIS: história & cultura**, Caxias do Sul, v. 1, n. 1, p. 185-200, jan./jun., 2002.

GRUNVALD, Vitor Pinheiro. **Existências, insistências e travessias**: sobre algumas políticas e poéticas de travestimento. Orientadora: Sylvia Caiuby. 2016. Tese (Doutorado em Antropologia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

GRUNVALD, Vitor Pinheiro. Performances de gênero e gêneros em performance: reflexões sobre a arte e os corpos de Michel Journiac. **Revista Sociedade e Cultura**, Goiânia, v. 24. 2021.

GUIMARÃES, Helenise Monteiro. **Carnavalesco, o profissional que “faz escola” no carnaval carioca**. Orientadora: Liana Silveira. 1992. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais/História da Arte) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1992.

HALBWACHS, Maurice. **Memória Coletiva**. São Paulo: Edições Vértice, 1990.

HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence. **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e terra, 2018.

HONNETH, Axel. **Luta por reconhecimento**: a gramática moral dos conflitos sociais. São Paulo: Editora 34, 2003.

hooks, bell. **E não sou eu uma mulher?**: mulheres negras e feminismo. Rio de Janeiro: Rosa dos tempos, 2019.

LATOUR, Bruno. **Jamais fomos modernos**: ensaio de antropologia simétrica. São Paulo: Editora 34, 2019.

LE BRETON, David. **Antropologia das emoções**. Rio de Janeiro: Vozes, 2019.

LEMOES, Carlos A. C. **O que é patrimônio histórico**. São Paulo: Brasiliense, 2000.

LIMA, Elizabeth Christina. **A fábrica dos sonhos**: a invenção da festa junina no espaço urbano. João Pessoa: Ideia, 2002.

LIMA, Patrícia Geórgia Barreto; ALBERNAZ, Lady Selma Ferreira. Gênero e cultura popular: relações de poder, posições e significados da participação das mulheres nos grupos de bumba-meu-boi do Maranhão. **Sociais e Humanas**, Santa Maria, v. 26, n. 03, p. 489 – 508, 2013.

LOURO, Guacira Lopes. **O corpo educado**: pedagogias da sexualidade. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2018.

LUSTOSA, Tertuliana. Manifesto traveco-terrorista. **Concinnitas**, Rio de Janeiro, ano 17, n. 28, p. 385-409, Set. 2016.

MACEDO, Emiliano Unzer. Religiosidade popular brasileira colonial: um retrato sincrético. **Revista Ágora**, Vitória, n. 7, p. 1-20. 2008.

MARQUES, Janote Pires. A invisibilidade do negro na história do Ceará e os desafios da lei 10.639/2003. **Poiésis**, Tubarão, v. 7, n. 12, Jun./Dez. 2013, pp. 247-366.

MARQUES, Roberto. Alexandre vai à festa: gênero e criação no forró eletrônico. In: **Etnobiografia**: subjetivação e etnografia. Rio de Janeiro: Viveiros de Castro Editora, 2012.

MIRA, Maria Celeste. Entre a beleza do morto e a cultura viva: a(s) cultura(s) popular(es) na virada do milênio e seus mediadores simbólicos. **Caderno CRH**, Salvador, v. 29, n. 78, p. 427-442, Set./Dez. 2016.

MISKOLCI, Richard. **Teoria queer**: um aprendizado pelas diferenças. Belo Horizonte: Autêntica Editora/UFOP – Universidade Federal de Ouro Preto, 2017.

NASCIMENTO, Letícia. Transfeminismo. São Paulo: Jandaíra, 2021.

NETO, Hugo Menezes. O balancê no Arraial da Capital: Quadrilha e tradição no São João do Recife. Recife: Ed. do Autor, 2009.

NETO, Hugo Menezes. Música e festa na perspectiva das quadrilhas juninas de Recife. **Revista Antropológicas**, Recife, Ano 19, 26(1):103-133, 2015.

NETO, Hugo Menezes. Entre rainhas, Dandaras e Genis: notas sobre transgeneridades nas quadrilhas juninas. 4ª Parede, Recife, 3 de jul. de 2018. Disponível em: <https://4parede.com/09-queer-entre-rainhas-dandaras-e-genis-notas-sobre-transgeneridades-nas-quadrilhas-juninas/>. Acesso em: 22 de mar. de 2018.

NETO, João Nemi; JAKUBASZKO, Daniela. A ficção televisiva e o galã de novela em zona de fronteira entre o machismo e o feminismo: um estudo de caso do galã José Mayer. *Comunicação & inovação*, São Caetano do Sul, v. 18, n. 38, p. 122-140. 2017.

NETO, Rubens Mascarenhas. Da praça aos palcos: caminhos da construção de uma carreira drag queen. Salvador: Editora Devires, 2020.

NOLASCO, Sócrates Álvares. **O mito da masculinidade**. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

NOLETO, Rafael da Silva. **Brilham Estrelas de São João**: gênero, raça e sexualidade em performance nas festas juninas de Belém/PA. Orientadora: Laura Moutinho. 2016. 351f. Tese (Doutorado em Antropologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

NOLETO, Rafael da Silva. Regulamentos da Cultura: diversidade sexual e de gênero nos concursos juninos de Belém. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 28, n. 1, p. 1-16. 2020.

NOLETO, Rafael da Silva. Casamento em Performance, parentesco em questão: gênero e sexualidade no São João de Belém, Pará. **Cadernos Pagu**, Campinas, (51), 2017.

OLIVEIRA, José Marcelo Domingos de; MOTT, Luiz (Org). **Mortes violentas de LGBT+ no Brasil - 2019**: Relatório do Grupo Gay da Bahia. Salvador: Editora Grupo Gay da Bahia, 2020.

OLIVEIRA, Luís Roberto Cardoso. A dimensão simbólica dos direitos e a análise de conflitos. **Revista de Antropologia**, São Paulo, v. 53, n. 2, p. 451-473. 2010.

OLIVEIRA, Megg Rayara Gomes de. **O diabo em forma de gente**: (re)existências de gays afeminados, viados e bichas pretas na educação. Salvador: Editora Devires, 2020.

ORTIZ, Renato. **A consciência fragmentada**. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1980.

ORTNER, Sherry B. Poder e projetos: reflexões sobre a agência. *In: Reunião Brasileira de Antropologia (2ª: Goiânia: 2006)*: conferências antropológicas/textos de Bárbara Glowczewski. Blumenau: Nova Letra, 2007.

PARKER, Richard. **Corpos, prazeres e paixões**: a cultura sexual no Brasil contemporâneo. Rio de Janeiro: Editora Best Seller, 1991.

PRECIADO, Paul B. **Manifesto contrassexual**. São Paulo: n-1 edições, 2017.

REZENDE, Cláudia B; COELHO, Maria C. **Antropologia das Emoções**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2010.

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental**: transformações contemporâneas do desejo. Porto Alegre: Sulina/Editora da UFRGS, 2016.

ROLNIK, Suely. Uma insólita viagem à subjetividade: fronteiras com a ética e a cultura. *In: Daniel Lins (org.). Cultura e subjetividade*: saberes nômades. 3 ed. Organização Campinas: Papirus, 1997.

RUBIN, Gayle. **Políticas do sexo**. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

SÁEZ, Javier; CARRACOSA, Sejo. **Pelo cu**: políticas anais. Belo Horizonte: Letramento/Quixote, 2016.

SAMPAIO, Fabrício Sousa. Entre paqueras e “catações”: A ritualização da busca por parceiros em festas eletrônicas sobralenses. *In: Amazônica - Revista de Antropologia*, 8 (1): 172 - 196, 2016.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Pela mão de Alice**: o social e o político na pós-modernidade. 4 ed. São Paulo: Cortez, 1997.

SCHECHNER, Richard. **Performance e Antropologia de Richard Schechner**. Organização: Zeca Ligiero. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.

SCHECHNER, Richard. Pontos de contato revisitados. **Revista de antropologia**, São Paulo, v. 56 nº 2, 2013.

SCHUCMAN, Lia Vainer. **Entre o encardido, o branco e o branquíssimo**: branquitude, hierarquia e poder na cidade de São Paulo. São Paulo: Veneta, 2020.

SCHUCMAN, Lia Vainer. Branquitude e poder: revisitando o medo branco no século XXI. **Revista da ABPN**, Curitiba, v. 6, n. 13, mar–jun. 2014.

SCHWARCZ, Lilia M. **Sobre o autoritarismo brasileiro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

SILVA, Joseli Maria. A cidade dos corpos transgressores da heteronormatividade. **Geo UERJ**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 18, p. 1-17. 2008.

SOARES, Ana Lorym. Folclore e políticas culturais no Ceará entre as décadas de 1950 e 1970. *In: Cultura, política e identidades*: Ceará em perspectiva. Fortaleza: IPHAN-CE, 2014.

STONA, José; CARRION, Fernanda. **O cis no divã**. Salvador: Editora Devires, 2021.

STRATHERN, Marilyn. Os limites da autoantropologia. In: **O efeito etnográfico**. São Paulo: UBU editora, 2017.

TUNER, Victor. **O processo ritual**: estrutura e anti-estrutura. Petrópolis: Vozes, 1974.

TURNER, Victor. **A floresta dos símbolos**. Rio de Janeiro: EDUFF, 2005.

TUNER, Victor. **Do ritual ao teatro**: a seriedade humana de brincar. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2015.

TURNER, Victor. **Dramas, campos e Metáforas**: Ação simbólica na sociedade humana. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2008.

VENCATO, Anna Paula Vencato. **Fervendo com as drags**: corporalidades e performances de drag queens em territórios gays da Ilha de Santa Catarina. Orientadora: Sônia Weidner Maluf. 2002. Dissertação (Mestrado em Antropologia) - Centro de Filosofia e Ciências Humanas de Santa Catarina, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2002.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. O nativo relativo. **MANA**, Rio de Janeiro, 8(1):113-148, 2002.

WAGNER, Roy. **A invenção da cultura**. São Paulo: Ubu editora, 2020.

WEBER, Max. **A objetividade do conhecimento nas ciências sociais**. São Paulo: Ática, 2006.

WEBER, Max. **A ética protestante e o espírito do capitalismo**. São Paulo: Companhia das letras, 2004.

YORK, Sara Wagner/GONÇALVES JUNIOR, Sara Wagner Pimenta; OLIVEIRA, Megg Rayara Gomes; BENEVIDES, Bruna. “Manifestações textuais (insubmissas) travesti”. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 28, n. 3,e75614, 2020.