



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ**  
**CENTRO DE HUMANIDADES**  
**DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA**

**HAYESKA COSTA BARROSO**

**“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**

**FORTALEZA**

**2019**

HAYESKA COSTA BARROSO

“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

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em  
Sociologia da Universidade Federal do Ceará como  
parte dos requisitos para obtenção do título de  
Doutora em Sociologia.  
Área de Concentração: Sociologia.

Orientadora: Profa. Dra. Andréa Borges Leão

FORTALEZA

2019

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação  
Universidade Federal do Ceará  
Biblioteca Universitária

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

---

B285" 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 / Hayeska Costa Barroso. – 2019.  
168 f. : il. color.

Tese (doutorado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação  
em Sociologia, Fortaleza, 2019.

Orientação: Profa. Dra. Andréa Borges Leão.

1. Festa Junina. 2. Espetacularização. 3. Gênero. 4. Performatividade. I. Título.

CDD 301

---

HAYESKA COSTA BARROSO

“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

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em  
Sociologia da Universidade Federal do Ceará como  
parte dos requisitos para obtenção do título de  
Doutora em Sociologia.  
Área de Concentração: Sociologia.

Aprovada em: \_\_\_\_ / \_\_\_\_ / \_\_\_\_

BANCA EXAMINADORA

---

Profa. Dra. Andréa Borges Leão (Orientadora)  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Profa. Dra. Mariana Mont’Alverne Barreto Lima  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Profa. Dra. Kadma Marques Rodrigues  
Universidade Estadual do Ceará (UECE)

---

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

---

Profa. Dra. Danielle Maia Cruz  
Universidade de Fortaleza (UNIFOR)

À minha família, meu lugar no mundo: Lanysbergue e Izabel.

À minha avó, Inês; à minha mãe, Regina Cláudia; e ao meu irmão, Kauhê.

À minha sogra, Dona Socorro (in memorian).

## AGRADECIMENTOS

Os agradecimentos, embora geralmente sejam os últimos componentes escritos de um trabalho dessa natureza, não estão dispostos logo nas primeiras páginas por acaso. Eles me permitem visitar lugares, momentos, pessoas, emoções, sentimentos e sensações. Revejo, olhando pelo retrovisor da vida, que os caminhos que me trouxeram até aqui são repletos de significados e representações. Dificilmente conseguiria nomear todos e todas que, de alguma forma, contribuíram com o meu processo de formação acadêmica e profissional. Sou grata por tudo e por cada um. Registro nominalmente, nas linhas que se seguem, algumas e alguns daqueles que participaram dessa trajetória.

Inicio agradecendo a Deus, a todos os santos e santas, e à Nossa Senhora, a quem roguei em tantas ocasiões. Não tenho dúvidas que vem dos céus tantas realizações em minha vida. Àquilo que muitos chamam de destino ou de coincidência, eu teimo em crer na providência divina, numa força maior, capaz de mobilizar os melhores sentimentos e práticas. Foi na Igreja Católica, junto aos grupos e às pastorais sociais, referenciados pela Teologia da Libertação, que me constitui como cristã. Foi lá que comecei a lutar por justiça social e igualdade.

Agradeço aos meus dois amores cotidianos, Lanysbergue e Izabel, esposo e filha, respectivamente. O primeiro está comigo há dezessete anos. Ele é meu maior incentivador, com quem sei que posso contar antes de qualquer coisa. Meu querido Lanys, muito obrigada pela companhia incansável, pelos olhares sempre apaixonados, pela amizade sincera, pelas verdades ditas, pelos aprendizados que a vida a dois nos trouxe, pela presença de sempre e por ela, Izabel, o melhor de nós. À minha filha, nos seus quase quatro anos de vida, eu agradeço por ter me permitido vivenciar experiências e sensações até então desconhecidas. Seus olhos me falam o que o seu vocabulário, ainda em construção, não consegue expressar. Obrigada, Izabel; meus dias ganharam novos sentidos e novas cores com a sua chegada.

Agradeço à minha avó Inês, pela vida dedicada a mim, aos seus filhos e netos. Ela é meu motivo de orgulho e gratidão. Por todas as vezes que guardou comida, cozinhou meu prato preferido, me abraçou, me transmitiu segurança e confiança, demonstrou seu afeto e carinho, foi fortaleza nos momentos difíceis. Quando pagou as passagens de ônibus, os lanches e as xerox, garantiu condições concretas não somente para eu acessar o ensino superior, mas também para permanecer nele.

Gratidão à minha mãe, Regina Cláudia, e ao meu irmão, Kauê. Minha mãe, com sua personalidade toda particular, sempre torceu por mim e se orgulhou de cada pequena conquista ao longo dos anos. Kauê, a quem banhei quando bebê, preparei e dei comida, cresceu e tornou-se um homem trabalhador e responsável, ao revés do que a opinião alheia insistia em lhe rotular. Com ele, aprendi que reescrever a própria história é possível.

À minha bisavó Mocinha (in memorian), por ter sido ela que, lá na minha infância, falou tanto sobre a importância dos estudos e do conhecimento. Ela, que não era alfabetizada, foi fundamental para o meu gosto pelo saber. Às minhas tias, em especial à tia Mazé, agradeço pelas orações e pensamentos positivos.

Obrigada à tia Célia, ao tio Almir, e aos meus primos Nádia, Alex e Alexandre. Foi graças a essa família, que disponibilizou seu computador, que eu tive condições de fazer os primeiros trabalhos da faculdade. Eles pagaram minhas passagens de ônibus durante todo o ensino fundamental e médio. Eles me deram mais do que bens materiais; me deram amor, carinho, acolhida e afeto. Me emociona sempre lembrar cada um dos gestos que fizeram por mim. Muito obrigada!

Agradeço à Dona Socorro (in memorian), mãe do Lanys, por sempre incentivar minha busca por aperfeiçoamento profissional, por ter demonstrado com sua própria trajetória de vida a importância de uma mulher estudar, trabalhar e conquistar sua própria independência. Por todas as vezes que a senhora ficou com a Izabel para eu conseguir ir às aulas e aos meus locais de trabalho; por ter gerado, cuidado e educado o cara que eu amo e que escolhi como companheiro de vida; por todo o amor dispensado à minha filha, “quem meu filho beija, minha boca adoça”. Gratidão para sempre!

Agradeço, ainda, à Universidade Estadual do Ceará (UECE), meu espaço de formação profissional como assistente social, onde fiz o mestrado em Políticas Públicas e Sociedade e onde caminhei por sete anos como professora substituta. Na UECE, me formei acadêmica e profissionalmente, acumulei saberes, experiências, amigos e amigas.

Gratidão também aos demais espaços profissionais pelos quais passei nesse período e a todas as amigas docentes que fiz nessa jornada.

Às minhas colegas professoras substitutas e professoras nas IES privadas, companheiras de trabalho e de vida, sou grata especialmente pelas partilhas, pelas conversas e pelas trocas cotidianas, ainda que em um contexto de difícil, precarizada e instável situação laboral. O mundo do trabalho

pode e deve ser espaço para a construção de afetos e amizades. Kelyane, Danielle, Kelly Maria, Lara, Mayra Rachel, Priscila, Ana Paula, Virzângela, Renata, Jana, Duane, Vanessa, Juliana, Raquel, Jennifer, contem comigo sempre.

Muito obrigada a cada aluno e aluna que cruzou meu caminho; com vocês, aprendi e aprendo todos os dias sobre o ofício docente. É sempre muito bom (re)encontrá-los nos espaços de formação e exercício profissionais.

Muito obrigada à Potere Social, nas pessoas de Cinthia Fonseca e Erivânia Bernardino, duas amigas que o Serviço Social me deu. Agradeço por confiarem no meu trabalho, por me oportunizarem tantas e diversas experiências no âmbito da docência. As circunstâncias que nos aproximaram me trouxeram parceiras profissionais, mas antes de tudo, duas amigas muito queridas.

Ao Conselho Regional de Serviço Social (CRESS) 3ª Região, gestão Nossa Voz Na Rua Vem Para Lutar (2017-2020), sou grata pela oportunidade de compor uma entidade que assume as trincheiras na defesa do exercício profissional em Serviço Social. Registro aqui minha admiração e orgulho de cada conselheiro.

Agradeço à Universidade Federal do Ceará, em especial ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia, por, nesses últimos quatro anos, ter sido também um espaço que ocupei e ressignifiquei. A cada professor e professora do doutorado em Sociologia, muito obrigada por estimularem o olhar crítico e pelos encontros sempre tão provocativos e instigantes, em especial àqueles com quem pude realizar trocas em sala de aula: Alba Pinho, Alexandre Flemming, Andréa Borges, Irllys Barreira, Glória Diógenes, Mariana Mont'Alverne, Cristian Paiva.

Aos colegas e às colegas da turma de doutorado, agradeço pelo fato de que, mesmo em um espaço tão impregnado pelo individualismo, competitividade e produtivismo, como tem sido o ambiente acadêmico em geral, conseguir semear relações de amizade e companheirismo.

À professora Andréa Borges Leão, minha orientadora, sou imensamente grata pelo que ela representou ao longo desse período. Uma mulher por quem nutro admiração sem igual, de excepcional qualidade e rigor científicos. Sempre tão doce, mas, ao mesmo tempo, assertiva em suas palavras. Obrigada por me acolher, por me apoiar em todas as decisões, por valorizar a minha maternidade, por incentivar a pesquisa, por me escutar todas as vezes que corri angustiada até você. A academia precisa de mais pessoas assim. Andréa é alguém que quero levar para a vida toda.

À banca de qualificação deste trabalho, composta pelas professoras Kadma Marques e Mariana Mont'Alverne, gratidão pelo aceite em participar daquela etapa, pelas observações e considerações sugeridas e pelas palavras que ganharam eco desde ali até a finalização da tese. Aproveito para agradecer, inclusive, a presença de ambas na banca de defesa, a quem veio se juntar também o professor Edson Farias e a professora Danielle Cruz. Muito obrigada!

Agradeço à Universidade de Brasília, meu mais recente espaço de trabalho, onde irei trilhar uma nova trajetória no Departamento de Serviço Social. Agradecimentos especiais às pessoas que tem me acolhido nesse processo de chegada e adaptação não somente à Universidade, mas também em Brasília, membros da gestão SER +: Elaene, Michelly, Leonardo, Valdenísia e Kênia.

Gratidão à Secretaria de Cultura de Fortaleza (Secultfor), nas pessoas de Graça e Lennon, com quem tive a oportunidade de trabalhar por dois anos consecutivos na política de editais para os festejos juninos em Fortaleza, na condição de parecerista e pesquisadora. Essa experiência foi fundamental para o amadurecimento de algumas reflexões que, àquele período, ainda estavam incipientes nesta pesquisa.

Às federações e entidades do movimento junino, Federação de Quadrilhas Juninas do Ceará (FEQUAJUCE) e União Junina do Ceará, obrigada pelos dados disponibilizados, pelos convites para contribuir com os eventos e os seminários, por ter facilitado meu processo de entrada no campo da pesquisa desde os tempos do mestrado, e pelo empenho em organizar o campo festivo junino no estado do Ceará.

Agradeço à Quadrilha Junina Babaçu, na pessoa de seu presidente Tácio, que me possibilitou aplicar os questionários a fim de construir o perfil dos quadrilheiros do grupo.

Agradecimentos às auxiliares de pesquisa, Thais, Beatriz e Rayna, que colaboraram no levantamento de dados nos jornais antigos, realizado na Biblioteca Pública do Ceará.

Por fim, e não menos importante, agradeço aos interlocutores diretos e indiretos desta pesquisa. Os primeiros com quem realizei entrevista semiestruturada, e os segundos com quem não lancei mão de instrumental de coleta de dados estruturado, mas que contribuíram por meio de cada conversa e debate sobre o movimento junino que traçamos nos últimos anos.

*A fogueira tá queimando  
Em homenagem a São João  
O forró já começou  
Vamos gente, rapa-pé nesse salão*

*Dança Joaquim com Zabé  
Luiz com Yaiá  
Dança Janjão com Raque  
E eu com Sinhá  
Traz a cachaça Mane!  
Que eu quero ver  
Quero ver paia avuar*

*(Luiz Gonzaga / Zé Dantas)*

## RESUMO

Os festejos juninos, no Brasil, constituem um campo de práticas que envolvem questões culturais, políticas, sociais e econômicas. O modo como os agentes estruturam e são estruturados nesse cenário envolve não somente o lugar que ocupam e/ou a função que desempenham. Na maioria das abordagens sobre tradições, culturas populares e festas, a maneira como estes mesmos agentes constituem sua subjetividade e como esta afeta a própria configuração da festa, seu *modus operandi*, não tem sido a tônica predominante. Questões relativas ao gênero, à sexualidade, à raça/etnia e aos aspectos geracionais, contudo, atravessam as celebrações festivas e seus ritos de consagração coletivos. É mister, portanto, visibilizá-los, de modo a desvendar como se expressam no campo e quais os significados que encerram na teia das relações e disputas, materiais e simbólicas. Assim, a presente pesquisa objetiva investigar as expressões e os códigos de gênero e sexualidades no campo da festa junina em Fortaleza-Ce. Seus objetivos específicos são: analisar as interfaces entre o caráter performativo do gênero e as performances culturais no contexto junino; identificar as estruturas e os dispositivos do campo festivo junino em sua expressão espetacularizada; e, compreender como a atuação do poder público incide e/ou afeta o modo de ser dos festejos juninos. Metodologicamente falando, a quadrilha junina é aqui considerada o momento privilegiado em que se opera a observação destes aspectos, sobretudo o caráter performativo do gênero associado ao contínuo processo de espetacularização da festa. Como estratégias para a coleta de dados, foram utilizadas as seguintes técnicas e instrumentos: análise documental, entrevistas aberta e semiestruturada, questionário e observação direta. A presença de indivíduos trans quadrilheiros, assumindo o papel de brincantes dançarinos, foi o ponto de partida para os questionamentos iniciais da investigação. A premissa é de que algumas festas e manifestações da cultura popular, a exemplo da festa junina, do carnaval, da festa do boi e do maracatu, são essencialmente generificadas a partir de um prisma heteronormativo; o que não impede a reedição de símbolos tradicionais sob os quais elas mesmas foram engendradas, sobretudo no que tange aos papéis sociais de gênero e à sexualidade, constituindo um habitus de gênero que, ora tensiona e subverte determinados padrões, ora ratifica-os. É em torno e a partir dela que a festa consagra seu ritual coletivo envolvendo linguagens artísticas e estéticas como a dança, a música, o teatro, a moda e o artesanato. Os resultados apontaram, ainda, para a evidência de que a festa junina se tornou potente espaço de visibilidade trans/gay, ainda que continue a expressar aspectos de uma estrutura social predominantemente heteronormativa e binária como padrão de gênero hegemônico. Como produto cultural que é, tal festa não está blindada às transformações contemporâneas em se tratando da abertura à pluralidade e heterogeneidade das questões relacionadas ao gênero.

**Palavras-chave:** Festa Junina. Espetacularização. Performatividade. Gênero.

## ABSTRACT

The June festivities in Brazil constitute a field of practices involving cultural, political, social and economic issues. The way that agents structure and are structured in this scenario involves not only the place they occupy and / or the role they play. In most approaches to traditions, popular cultures, and parties, the way these same agents constitute their subjectivity and how it affects the very configuration of the feast, its *modus operandi*, has not been the predominant tonic. Issues relating to gender, sexuality, race / ethnicity, and generational aspects, however, cross festive celebrations and their collective rites of consecration. It is necessary, therefore, to make them visible, in order to discover how they are expressed in the field and what the meanings they contain in the web of relations and disputes, both material and symbolic. Thus, the present research aims to investigate the expressions and codes of gender and sexualities in the field of the June party in Fortaleza-Ce. Its specific objectives are: to analyze the interfaces between the performative character of the genre and the cultural performances in the Junino context; to identify the structures and devices of the Junino festive field in its spectacular expression; and, understand how the performance of public power affects and / or affects the way of being of the June celebrations. Methodologically speaking, the Junina gang is considered the privileged moment in which the observation of these aspects is performed, especially the performative character of the genre associated with the continuous process of spectacularization of the party. As strategies for data collection, the following techniques and instruments were used: documentary analysis, semi-structured interview, questionnaire and direct observation. The presence of trans-quadrille individuals, assuming the role of dancers, was the starting point for the initial questioning of the investigation. The premise is that some festivals and manifestations of popular culture, such as the June festival, the carnival, the feast of the ox and the maracatu, are essentially generated from a heteronormative prism; which does not prevent the reissue of traditional symbols under which they themselves were engendered, especially in relation to gender roles and sexuality, constituting a gender habitus that sometimes stresses and subverts certain patterns, and ratifies them. It is around and from it that the festival enshrines its collective ritual involving artistic and aesthetic languages such as dance, music, theater, fashion and crafts. The results also pointed to the evidence that the June party became a powerful space for trans / gay visibility, even though it continues to express aspects of a predominantly heteronormative and binary social structure as a hegemonic gender pattern. As a cultural product that is, such a party is not shielded from contemporary transformations when it comes to openness to the plurality and heterogeneity of gender issues.

**Keywords:** June Celebration. Spectacularization. Performativity. Gender.

## RÉSUMÉ

Les festivités de juin au Brésil constituent un champ de pratiques impliquant des questions culturelles, politiques, sociales et économiques. La manière dont les agents se structurent et sont structurés dans ce scénario n'implique pas seulement la place qu'ils occupent et / ou le rôle qu'ils jouent. Dans la plupart des approches des traditions, des cultures populaires et des fêtes, la manière dont ces mêmes agents constituent leur subjectivité et son incidence sur la configuration même de la fête, son modus operandi, n'ont pas été le tonique prédominant. Les questions relatives au genre, à la sexualité, à la race / ethnie et aux aspects générationnels traversent cependant des célébrations festives et leurs rites collectifs de consécration. Il est donc nécessaire de les rendre visibles afin de découvrir leur expression sur le terrain et leurs significations dans la trame des relations et des différends, à la fois matériels et symboliques. La présente recherche vise donc à étudier les expressions et les codes de genre et de sexualité dans le champ de la fête de juin à Fortaleza-Ce. Ses objectifs spécifiques sont les suivants: analyser les interfaces entre le caractère performatif du genre et les performances culturelles dans le contexte Junino; identifier les structures et les dispositifs du champ festif Junino dans son expression spectaculaire; et, comprendre comment la performance du pouvoir public affecte et / ou affecte la manière d'être des célébrations de juin. Méthodologiquement, le gang de Junina est considéré comme le moment privilégié où l'observation de ces aspects est effectuée, en particulier le caractère performatif du genre associé au processus continu de spectaculaire de la fête. Comme techniques de collecte de données, les techniques et instruments suivants ont été utilisés: analyse documentaire, entretien semi-structuré, questionnaire et observation directe. La présence de trans-quadrilles, assumant le rôle de danseuses, a été le point de départ du premier interrogatoire de l'enquête. Le principe est que certaines fêtes et manifestations de la culture populaire, telles que la fête de juin, le carnaval, la fête du bœuf et le maracatu, sont essentiellement générées à partir d'un prisme hétéronormatif; ce qui n'empêche pas la réédition des symboles traditionnels sous lesquels ils ont eux-mêmes été engendrés, notamment en ce qui concerne les rôles de genre et la sexualité, constituant un habitus de genre qui souligne et subvertit parfois certains modèles et les ratifie. C'est autour et à partir de là que le festival consacre son rituel collectif impliquant des langages artistiques et esthétiques tels que la danse, la musique, le théâtre, la mode et l'artisanat. Les résultats ont également mis en évidence le fait que le parti de juin est devenu un puissant espace de visibilité trans / gay, même s'il continue d'exprimer les aspects d'une structure sociale à prédominance hétéronormative et binaire en tant que modèle de genre hégémonique. En tant que produit culturel, un tel parti n'est pas à l'abri des transformations contemporaines en matière d'ouverture à la pluralité et à l'hétérogénéité des questions de genre.

**Mots-clés:** Parti Junina. Spectacularisation Performativité. Genre

## LISTA DE TABELAS E QUADROS

- Tabela 1 – Recursos dos Editais da SECULT
- Tabela 2 – Recursos dos Editais da SECULTFOR
- Tabela 3 – Perfil Quadrilheiro – Faixa Etária
- Tabela 4 – Perfil Quadrilheiro – Orientação sexual
- Tabela 5 – Perfil Quadrilheiro – Estado civil
- Tabela 6 – Perfil Quadrilheiro – Raça/Etnia
- Tabela 7 – Perfil Quadrilheiro – Escolaridade
- Tabela 8 – Perfil Quadrilheiro – Religião
- Tabela 9 – Perfil Quadrilheiro – Local onde mora
- Tabela 10 – Perfil Quadrilheiro – Renda Individual (em salários mínimos)
- Tabela 11 – Perfil Quadrilheiro – Tempo de participação em quadrilha junina
- 
- Quadro 1 – Interlocutores (as) da Pesquisa.

**LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS**

BPGMP	Biblioteca Pública Governador Menezes Pimentel
CONFEBRAQ	Confederação Brasileira de Entidades de Quadrilhas Juninas
COPCM	Coordenadoria do Patrimônio Cultural e Memória (COPCM)
FEC	Fundo Estadual de Cultura
FEJUC	Federação dos Eventos Juninos e Culturais do Ceará
FEQUAJUCE	Federação das Quadrilhas Juninas do Ceará
FUNCET	Fundação de Cultura, Esporte e Turismo de Fortaleza
IBGE	Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
IPHAN	Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
MinC	Ministério da Cultura
PMF	Prefeitura Municipal de Fortaleza
PNAD	Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios
SECULT	Secretaria de Cultura do Estado do Ceará
SECULTFOR	Secretaria de Cultura de Fortaleza
RNP	Rede Nacional de Pesquisadores em Cultura Junina
UNEJ	União Nordestina de Entidades Juninas
UNESCO	Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura
UNIÃO	União Junina do Ceará

## SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	17
2	A FESTA JUNINA NO CEARÁ: CAMPO FESTIVO E ESPETACULARIZAÇÃO.	38
2.1	O São João do Ceará: aspectos históricos e estruturais do campo.....	38
2.2	A produção da festa-espetáculo: os processos e os sentidos da criação.....	42
2.3	O perfil dos <i>quadrilheiros</i> : identificando agentes estratégicos.....	56
3	A OFICIALIZAÇÃO DO FESTEJAR: REGULAÇÃO E NORMATIZAÇÃO DO CAMPO FESTIVO JUNINO.....	66
3.1	A política de editais e as transformações da/na relação entre o poder público e os grupos juninos.....	66
3.2	Os editais cearenses na edição das <i>regras do jogo</i> no campo das festas juninas: a oficialização do espetáculo e a reconfiguração do tempo/espaço festivo.....	80
3.3	Os conceitos de <i>habitus</i> e de campo como chaves de leitura para a pesquisa.....	87
4	FESTAS, RITOS E TRADIÇÕES: A CONSAGRAÇÃO DO <i>MODUS OPERANDI</i> JUNINO.....	96
4.1	A festa como dispositivo cultural e popular.....	96
4.2	Performances e rituais juninos: reinvenção da tradição e (re) tradicionalização no São João.....	103
4.3	A carnavalização da festa junina .....	113
5	O CARÁTER PERFORMATIVO DO GÊNERO: AGENCIAMENTOS E (RE) EDIÇÕES DO SISTEMA SEXO/GÊNERO NO CAMPO DAS FESTIVIDADES DA CULTURA POPULAR.....	119
5.1	Masculinidades e feminilidades no contexto da espetacularização da festa popular.....	119
5.2	Sobre o caráter performativo da festa e os papéis sociais de gênero no espetáculo	

	junino.....	126
5.3	Deslocamentos e permanências: um caso de performance trans nas festas juninas.....	130
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	142
	REFERÊNCIAS.....	149
	APÊNDICE A .....	160
	APÊNDICE B.....	161
	APÊNDICE C.....	163
	APÊNDICE D.....	165
	APÊNDICE E.....	166
	ANEXO A.....	168

## 1 INTRODUÇÃO

O mês de junho guarda uma das principais marcas da cultura popular sertanejo-nordestina: a festa junina. Cascudo (1969) considera as festas juninas brasileiras uma recriação de festas europeias, marcadas por um caráter familiar e comunitário, cujos aspectos folclóricos, míticos e religiosos assumiam lugar central no rito festivo. Os festejos juninos, no Brasil, constituem um campo de práticas que envolve questões culturais, políticas, sociais e econômicas, numa “série complexa de determinações sociais” (BOURDIEU, 2007, p. 1). O modo como os sujeitos estruturam e são estruturados nesse cenário considera não somente o lugar que ocupam e/ou a função que desempenham. Na contramão de perspectivas que tendem a encarar a decadência das festas nos dias atuais, sobretudo em virtude da crescente espetacularização que as tem afetado, Amaral (1998) chama a atenção, na verdade, para o aumento da riqueza e da diversidade dos símbolos incorporados com o passar do tempo por festas como o carnaval, o Círio de Nazaré e o São João nordestino.

Na maioria das abordagens sobre tradições, culturas populares e festas no Brasil, a maneira como estes mesmos sujeitos constituem sua subjetividade e como esta afeta a própria configuração da festa, seu *modus operandi*, não tem sido a tônica predominante. Alguns estudos abordam tal temática por perspectivas as mais diversas: como “mecanismo institucional do entretenimento-turismo” (FARIAS, 2011); numa perspectiva histórica (DEL PRIORE, 2000); pelo viés antropológico (CAVALCANTI, 2006; 2002) ou folclorista (CASCUDO, 1969; 1954); pela espetacularização nos tempos atuais (CASTRO, 2012) no espaço urbano; na área mais abrangente das chamadas “festas à brasileira” (AMARAL, 1998); a partir da “dimensão musical da experiência festiva” (MENEZES NETO, 2015); com ênfase no aspecto coreográfico da dança (LEAL, 2004); a partir da problematização da relação campo-cidade na vivência juvenil da quadrilha junina (CHIANCA, 2007a), a partir da religiosidade na celebração e devoção de santos (CHIANCA, 2007b), ou mesmo apontando como a festa afeta a dinâmica territorial das cidades (BEZERRA, 2008; CASTRO, 2012).

De início, parece já superada, para a finalidade deste trabalho, parte das leituras que tendem a abordar as festas populares em geral como um campo claramente definido, bem como aquelas que insistem em recair na busca de elementos ditos ‘tradicionalistas’, ‘vocacionais’ e ‘originais’. A intenção, contudo, não é se furtar, deste debate, o qual também faz parte dos inúmeros movimentos,

teóricos e empíricos, sociais e individuais, pelos quais a festa junina tem passado. Trata-se de reconhecer o elevado rendimento simbólico das práticas culturais na sociedade. (BOURDIEU, 2007)

Questões relativas ao gênero, à sexualidade, à raça/etnia e aos aspectos geracionais atravessam as celebrações festivas e seus ritos de consagração coletivos. Gênero e sexualidade são dispositivos nas/das festas populares brasileiras. Noletto (2016; 2014) traz uma valorosa contribuição neste horizonte temático ao abordar a interseccionalidade entre gênero, raça e sexualidade como constitutivos dos sujeitos na realidade da festa junina em Belém, Pará. Numa tentativa de desvendar como as “culturas populares constituem os sujeitos” (NOLETO, 2016, p. 15), o autor considera que este ponto de vista tem sido preterido da maioria dos estudos, os quais tendem a enfatizar seu anverso, ou seja, como os sujeitos constituem as culturas populares<sup>1</sup>.

Desta feita, a presente pesquisa tem como objetivo geral investigar as expressões e os códigos de gênero e sexualidades no campo da festa junina em Fortaleza-Ce, situadas a partir da expressão espetacularizada da festa. Reconhece-se, para tanto, o vasto e diversificado repertório de práticas e linguagens que subjazem a este cenário. Trata-se de diferentes expressões artísticas e culturais, desde a dança, o teatro, a música, o artesanato, passando pela moda, gastronomia e turismo. A partir da compreensão de que o objeto enunciado no objetivo geral apresenta múltiplas determinações e que este engloba particularidades, os objetivos específicos são: 1. Analisar as interfaces entre o caráter performativo do gênero e as performances culturais no contexto junino; 2. Identificar as estruturas e os dispositivos do campo festivo junino em sua expressão espetacularizada; 3. Compreender como a atuação do poder público incide e/ou afeta o modo de ser dos festejos juninos. A premissa inicial é de que algumas festas e manifestações da cultura popular, a exemplo da festa junina, do carnaval, da festa do boi e do maracatu, são essencialmente generificadas a partir de um prisma heteronormativo; o que não impede a reedição de símbolos tradicionais sob os quais elas mesmas foram engendradas, sobretudo no que tange ao gênero e à sexualidade, constituindo um habitus de gênero que, ora tensiona e subverte determinados padrões, ora ratifica-os. É preciso, portanto, “estabelecer as condições sociais de sua produção, reprodução e utilização e, ainda mais as condições de produção, reprodução e utilização dos esquemas de pensamento de que são produto” (BOURDIEU, 2007, p. 176).

---

<sup>1</sup> Para fins desta introdução, esta problemática parece inócua, na medida em que se considera que sujeitos e culturas populares constituem-se simultaneamente no processo histórico. Logo, é imprescindível desvendar tanto a constituição dos sujeitos pelas culturas populares, como destas por aqueles, sob o risco de esvaziar ou fragmentar a apreensão da totalidade do processo em curso.

Metodologicamente falando, a quadrilha junina é aqui considerada o momento privilegiado em que se opera a observação destes aspectos, sobretudo o caráter performativo do gênero associado ao contínuo processo de espetacularização da festa. É em torno e a partir dele que a festa consagra seu ritual coletivo, ao envolver a dança, a música, o teatro, a moda e o artesanato. Trata-se, conforme atesta a fala de dois Entrevistados:

*É a expressão maior da simbologia do São João. O complexo de dança, teatro, música e visualidades em que se compõe o espetáculo junino, é o que mobiliza as pessoas, sejam brincantes, público, profissionais ou gestores públicos. É a quadrilha que também guarda e expõe as memórias da trajetória do que foi e é o São João, é símbolo de uma tradição que se renova na sua permanência de longa duração e se expõe como um fenômeno totalmente contemporâneo, incorporando novas tecnologias, tematizando questões atuais, relendo criticamente outras temáticas de teor social e apresentando-as em forma de arte crítica. (Entrevistado 4)*

*Pra mim, festa junina só significa quadrilha. A quadrilha é a atração da festa junina, ela anima a festa. (Entrevistada 6)*

A presença de sujeitos trans quadrilheiros, no papel de quadrilheiros dançarinos, foi o ponto de partida para os questionamentos iniciais da investigação. O desafio metodológico consiste em ir “das descrições empíricas às interpretações acerca de situações observadas” (LOPES, 2014, p. 19).

Sendo assim, a pesquisa bibliográfica foi realizada, inicialmente, considerando as seguintes categorias teóricas de análise: cultura popular, festa, espetáculo, performance e gênero. As incursões no campo e as tentativas de desvendar o fenômeno em questão a partir de um horizonte teórico capaz de dar conta das nuances com que a empiria se revelava conduziu às aproximações também com as categorias de habitus e campo. A intenção, contudo, não é instituir ou elaborar um sistema de classificação conceitual acerca dos papéis de gênero no campo festivo.

Dentre as demais estratégias acionadas para a coleta de dados em pesquisa de campo, ressalta-se a pesquisa documental, realizada a partir de documentos institucionais e levantamentos em jornais. Os primeiros são classificados a partir da natureza das instituições: públicos (a saber, Secretaria de Cultura do Estado do Ceará – SECULT, e Secretaria de Cultura de Fortaleza – SECULTFOR) e privados (sobretudo, as entidades representativas e organizativas do movimento junino, como: Federação das Quadrilhas Juninas do Ceará – FEQUAJUCE e União Junina do Ceará). Das instituições públicas, foram acessadas informações relativas aos editais públicos de fomento às atividades juninas no estado e em Fortaleza. Das privadas, os dados foram, principalmente, relativos aos cadastros e filiações dos grupos de quadrilhas juninas cearenses.

Os levantamentos em jornais tomaram por base pesquisa no Núcleo de Microfilmagem da Biblioteca Pública Governador Menezes Pimentel (BPGMP) nos dois jornais impressos de maior circulação do estado, Diário do Nordeste e O Povo. O recorte temporal se deu a partir do ano de 1995 até 2017, nos meses de maio, junho e julho, período conhecido por temporada junina<sup>2</sup>. A delimitação histórica justifica-se por uma das hipóteses iniciais desta pesquisa se apoiar na intrínseca relação entre os contornos que a política pública cultural local ganha no trânsito do final da década de 1990 para o início dos anos 2000, notoriamente sob a forma de uma política de editais, aliada à intensificação do processo de espetacularização das festas juninas, ponto de inflexão de sua crescente regulação e normatização, inaugurando uma nova relação entre Estado e sociedade civil no campo dos festejos juninos. As palavras-chave utilizadas nessa fase da pesquisa foram: São João, festa junina, festejos juninos, quadrilha junina. Após a coleta, procedeu-se à classificação dos dados e análise de seu conteúdo considerando o objetivo delimitado.

Ainda no tocante à metodologia, entrevistas abertas, ou melhor, conversas informais com sujeitos que ocupam posição estratégica no campo deram elementos para identificar possíveis e futuros interlocutores, cujos critérios de inclusão para a aplicação de um roteiro semiestruturado de entrevista foram: função desempenhada no espetáculo no tocante aos papéis de gênero e às sexualidades, relação com grupos juninos de grande porte, nível de incidência/influência nas decisões de um grupo, e conhecimento “de perto e de dentro” (MAGNANI, 2002) acerca do *modo de fazer* a festa junina. Tal definição considera que “a posição de um indivíduo ou de um grupo na estrutura social não pode jamais ser definida apenas de um ponto de vista estritamente estático, isto é, como posição relativa numa dada estrutura e num dado momento. O ponto da trajetória, que um corte sincrônico apreende, contém sempre o sentido do trajeto social” (BOURDIEU, 2007, p. 7). Logo,

[...] a cada uma das posições no campo de produção e circulação corresponde, a título de potencialidade objetiva, um tipo particular de posições culturais (ou seja, um lote particular de problemas e esquemas de solução, temas e procedimentos), que só podem ser definidas de maneira diferencial, quer dizer, em relação às demais posições culturais constitutivas do campo cultural em questão, e que também definem aqueles que as adotam em relação às demais posições culturais constitutivas do campo cultural em questão, e que também definem aqueles que as adotam em relação às demais posições e em relação aos que adotaram as demais posições. (BOURDIEU, 2007, p. 159-160).

---

<sup>2</sup> Em Belém-Pa, Noletto (2016) nomeia esse mesmo período de quadra junina.

Com o objetivo de conhecer o perfil dos quadrilheiros, foi aplicado, ainda, um questionário (ver Apêndices B e C) junto a 97 brincantes de um grupo específico, utilizando-se do método de amostragem não probabilístico, por tipicidade ou intencional<sup>3</sup>.

Uma das principais estratégias metodológicas utilizadas na pesquisa foi a observação direta, a qual figurou em todos os momentos e etapas desta investigação. É possível afirmar que ela foi o ponto de partida deste estudo. Além disso, o contato direto com a realidade social, para além de “ver e ouvir”, garantiu o exame dos fatos e fenômenos estudados (LAKATOS e MARCONI, 2003). É imprescindível situar que esta técnica de coleta de dados se deu em dois momentos distintos, no entanto intimamente relacionados. Em um primeiro momento, quando da delimitação do objeto da pesquisa, a observação foi realizada destituída de qualquer instrumental e/ou roteiro, haja vista o seu caráter exploratório àquele período. Realizaram-se, sobretudo, durante o mês de junho do primeiro ano de doutorado, e consistiram em idas aos locais de realização de festivais de quadrilhas juninas, assistir as apresentações dos grupos e anotar, a posteriori, os elementos que mais ‘saltavam aos olhos’.

A festa junina em si não era algo completamente estranho aos olhos de pesquisadora, inclusive pela experiência anterior de pesquisa durante o mestrado. No entanto, até mesmo aquilo que “sempre vemos e encontramos pode ser familiar, mas não é necessariamente conhecido” (VELHO, 1980, p. 126), resultante de um “trabalho de familiarização, ou seja, o conjunto das aprendizagens insensíveis que acompanham o convívio prolongado [com a festa junina], produzindo não somente a interiorização inconsciente das regras de produção [da festa], mas também o sentido de familiaridade derivado do esquecimento do [próprio] trabalho de familiarização” (BOURDIEU, 2007, p. 290).

De alguma forma, novas dimensões do campo se revelavam e demandavam mecanismos outros, teóricos e práticos, para o seu entendimento. No período da dissertação de mestrado, ainda não se tinha mantido contato com os agentes institucionais. As anotações oriundas dessa fase de natureza mais exploratória, geralmente enunciadas em forma de perguntas abertas e questionamentos das mais diversas naturezas (teórica, metodológica e empírica)<sup>4</sup>, foram a matéria-

---

<sup>3</sup> O uso do referido método na definição da amostragem não configura a pesquisa como quantitativa, isso porque não se objetiva “criar modelos abstratos ou descrever e explicar fenômenos que produzem regularidades, são recorrente e exteriores aos sujeitos” (MINAYO, 2009, p. 22), própria a este tipo de pesquisa. A construção do perfil dos quadrilheiros de um grupo junino foi, contudo, um indicador para entender certos aspectos do campo, e possibilitou visualizar elementos fundamentais para as demais dimensões da investigação.

<sup>4</sup> Uma das inquietações a essa altura da pesquisa era eminentemente de natureza metodológica. A festa junina, em particular o espetáculo realizado pelas quadrilhas juninas, é um fenômeno de ‘encher os olhos’. Um caleidoscópio de cores, movimentos, corpos, gestos e expressões. Os aspectos cênicos, durante os 30 minutos de apresentação, têm como

prima para o caráter mais estruturado e direcionado subsequente. A busca por construir respostas (e não apenas encontrá-las) esteve na base da pesquisa bibliográfica já citada. Assim, a observação direta passou a ganhar novos contornos, os quais, além de contar com orientações teóricas mais precisas, possibilitaram, inclusive, delimitar os critérios para o uso de outras técnicas e instrumentos (como o foi com a escolha do grupo junino no qual seria aplicado o questionário para a construção do perfil dos quadrilheiros), e identificar possíveis interlocutores estratégicos para a realização de entrevistas, com o objetivo de acessar o discurso desses agentes e relacioná-los à posição que estes ocupam no campo.

A entrevista semiestruturada, cujo roteiro está indicado no Apêndice D, pode ser considerada um dos efeitos da observação direta. Se, inicialmente, a intenção era entrevistar apenas pessoas trans, consideradas as incursões no campo durante a pesquisa exploratória, esta cedeu lugar ao entendimento de que o sistema sexo/gênero no campo festivo junino não se reduz às performances trans, embora estas o particularizem. A questão de gênero envolve e afeta as práticas e os dispositivos dos mais diversos agentes presentes no campo. Logo, as performances trans são o resultado e não a causa, visibilizam a ‘ponta de um iceberg’, um sistema fortemente enraizado e reproduzido pelos agentes desde antes do espetáculo em si, desde a sua produção. Assim, considerar maquiadores, coreógrafos, produtores culturais, mulheres e rainhas não trans, dirigentes de grupos, bem como outros agentes possíveis passou a ser um imperativo à pesquisa, mediante o grau de representatividade desses interlocutores em potencial, sob pena de não conseguir alcançar a diversidade e a heterogeneidade da natureza compósita do campo festivo junino. Portanto, “a escolha dos entrevistados esteve vinculada à necessidade de compreender o referencial simbólico, os códigos e as práticas daquele universo cultural específico” (DUARTE, 2002, p. 141), na condição de produtores de bens simbólicos que são. A premissa é de que tais agentes não são

---

objetivo catalisar a atenção do espectador e ‘impressionar’ uma comissão julgadora. De certo modo, todos estes elementos também comunicam algo e revelam expressões concernentes ao campo. Assim, o registro fotográfico seria uma possibilidade de captar muitas dessas nuances. No entanto, o andamento da pesquisa não se incursionou por essa via. Embora se reconheça a importância e a validade do registro de imagens como técnica de pesquisa e coleta de dados, seu uso requer o domínio da técnica e de pressupostos teóricos capazes de fundamentar o registro, a classificação e a análise, subjacentes à fotografia como recurso de investigação, e não somente como captação de imagens. Tal opção metodológica exige também a capacidade de “analisar as possibilidades e os limites de utilização dos registros audiovisuais produzidos pelos sujeitos populares, como recursos etnográficos para interpretação dessas manifestações” (LOPES, 2014, p. 64). Conforme Lopes (2014, p. 56-57), “aqueles sujeitos antes fotografados, entrevistados ou observados pelo pesquisador [...], cada vez mais se apropriam das ‘tecnologias de registro’ destas práticas e produzem uma auto-observação” de si e de práticas de outros sujeitos ou grupos com quem interagem. Logo, como tantas escolhas feitas ao longo de uma investigação, optou-se por não empreender este movimento na direção de contar com a fotografia como recurso metodológico. O campo festivo junino está tomado de registros dessa natureza (áudio e visual) por parte de seus próprios agentes, institucionais ou não: os primeiros, inclusive, de modo profissionalizado, geralmente por meio de assessorias de comunicação ou mídias especializadas, usam as tecnologias de registro por meio de câmera fotográfica e câmera de vídeo; os segundos, sobretudo com os celulares com câmera digital. Constitui-se, assim, um acervo não intencional e não organizado de memória da festa junina disponível pulverizadamente na internet e nas redes sociais.

somente portadores do chamado habitus de gênero no campo festa, mas também que, por meio de suas competências/atribuições junto aos grupos juninos, possuem a capacidade de reproduzir, atualizar e expressar o referido habitus por meio de suas práticas, tornando-se produtores das referências estéticas de feminilidades e masculinidades. Depreende-se que

A forma das relações que as diferentes categorias de produtores de bens simbólicos mantêm com os demais produtores, com as diferentes significações disponíveis em um dado estado do campo cultural e, ademais, com sua própria obra, depende diretamente da posição que ocupam no interior do sistema de produção e circulação de bens simbólicos e, ao mesmo tempo, da posição que ocupam na hierarquia propriamente cultural dos graus de consagração, tal posição implicando numa definição objetiva de sua prática e dos produtos dela derivados (BOURDIEU, 2007, p. 154)

As entrevistas semiestruturadas foram realizadas, portanto, levando em consideração a posição e a função que os agentes assumiam no sistema complexo das estruturas e relações no campo festivo junino, bem como sua disponibilidade em participar da pesquisa<sup>5</sup>. A justificativa se ancora no reconhecimento de que “as funções objetivas objetivamente atribuídas a cada categoria de produtores e a seus produtos, por sua posição no campo e pelos sistemas de interesses [...] a elas associados, estão sempre como que recobertos e duplicados pelas funções externas que são objetivamente cumpridas na e pela realização das funções internas” (BOURDIEU, 2007, p. 178).

Foram, ao todo, 7 interlocutores (as). Por se tratar de uma pesquisa qualitativa, cujo foco se debruça na identificação de valores, significados, concepções, idéias e referenciais simbólicos (DUARTE, 2002) acerca da estrutura das práticas no campo, a quantidade de entrevistas realizadas não foi definida a priori, mas sim considerando a qualidade das informações obtidas nos depoimentos, bem como sua capacidade de refletir e indicar aspectos concernentes aos objetivos esperados.

A fim de garantir o sigilo e preservar a identidade dos entrevistados, ao longo da Tese, eles serão mencionados mediante designação do quadro abaixo:

Quadro 1. Interlocutores (as) da Pesquisa.

Interlocutor (a)	Função no Campo Junino
Entrevistado 1	Rainha Junina Trans* <sup>6</sup> , Coreógrafo e Cavalheiro

<sup>5</sup> É importante ressaltar que todos os entrevistados se posicionam dentro do campo festivo junino espetacularizado, ou seja, atuam em grupos considerados de grande porte, exceto o produtor cultural, que é membro da diretoria de uma das entidades do movimento junino cearense.

<sup>6</sup> Embora duas Rainhas Juninas Trans tenham sido entrevistadas, serão utilizados os símbolos \* e \*\* para diferenciá-las entre si. \* indica a Rainha Junina que realiza a performance trans apenas para concursos e competições individuais entre Rainhas Trans, mas que dança na quadrilha junina da qual participa assumindo o papel de cavalheiro. Este interlocutor

Entrevistada 2	Dama Junina
Entrevistada 3	Rainha Junina Não Trans
Entrevistado 4	Produtor Cultural
Entrevistado 5	Coreógrafo
Entrevistada 6	Rainha Junina Trans**
Entrevistado 7	Maquiador e Cabeleireiro

Fonte: Elaboração própria da autora.

O interesse pelo estudo sobre e das festas pode ter as mais diversas motivações. Nesta pesquisa, voltamos às primeiras experiências como assistente social, recém-formada, em meados do ano de 2010, atuando profissionalmente junto aos jovens em situação de vulnerabilidade e risco social, no território do Grande Bom Jardim<sup>7</sup>, na implementação do Projeto Protejo e do chamado Território da Paz, com recursos do Programa Nacional de Segurança Pública com Cidadania (Pronasci)<sup>8</sup>. Àquele período, foi perceptível que, em um dos dias da semana, era mais difícil realizar qualquer atividade com os jovens, pois os mesmos ficavam dispersos. Aos poucos, o motivo da dispersão se revelou: o ensaio da quadrilha junina do bairro, que ocorria sempre à noite nas quartas-feiras. Muitos deles dançavam no grupo, outros participavam apenas como apoiadores e público espectador. A quadrilha junina, naquela realidade circunscrita, atuava como elemento dinamizador

---

se declara gay e sua identidade de gênero é masculina; ou seja, a performance trans desempenhada é ocasional e circunstancial ao mundo junino. Ele foi o primeiro entrevistado desta pesquisa. Pela particularidade do seu perfil e das expressões com que a questão de gênero se colocava a partir de seu relato, sua entrevista serviu de base para o redirecionamento e a reformulação de certos questionamentos para as entrevistas posteriores. Assim, com este informante, a entrevista teve um caráter ainda menos estruturado que as demais; favoreceu-se o relato livre, apenas orientado por duas pautas temáticas, a saber: a relação com o mundo junino e a presença de sujeitos trans nas quadrilhas juninas. \*\* indica a Rainha Junina que realiza a performance trans para além dos concursos e competições individuais entre Rainhas Trans, dançando dentro do grupo de quadrilha que participa na função da dama/rainha. Esta interlocutora possui a identidade de gênero feminina, portanto, não se trata apenas de uma performance para o espetáculo da festa, mas sim da compatibilidade entre a performance festiva e sua identidade de gênero. Em ambos, o caráter performativo do gênero se expressa, mas de modo diferente.

<sup>7</sup> O território do Grande Bom Jardim compreende os seguintes bairros: Bom Jardim, Siqueira, Canindezinho, Granja Portugal e Granja Lisboa.

<sup>8</sup> Peço licença ao leitor para que, nas linhas que se seguem, a linguagem em primeira pessoa seja utilizada como recurso, haja vista o fato de que irei tratar da minha aproximação com o objeto de pesquisa, do modo como fui afetada como pesquisadora, um processo desde a ingenuidade do olhar até ao refinamento do olho (BOURDIEU, 2007). De início, ao não dispor dos instrumentos suficientes para a apropriação do campo em sua especificidade, apliquei-lhe “o código válido para o deciframento dos objetos do mundo familiar, a saber, os esquemas de percepção que orientam sua prática” (BOURDIEU, 2007, p. 289), ou seja, os códigos de minha própria experiência cotidiana. A tônica do texto em geral, no entanto, será a escrita na terceira pessoa. Trata-se de uma escolha conscientemente realizada, dada a minha relação com o mundo junino ao longo do trabalho de campo. Como irei mencionar mais à frente, passei também a desempenhar funções e papéis junto a algumas instituições que estruturam o campo festivo junino no Ceará. Assim, a escrita na terceira pessoa emergiu como uma possibilidade também de autocontrole do meu processo crítico e reflexivo, e em nenhum momento representa uma pretensa neutralidade e/ou imparcialidade como pesquisadora frente ao objeto desvelado. Como chama atenção Bourdieu (2001, p. 38), “enquanto integrantes de um campo, inscritos no seu habitus, não podemos ver com clareza as suas determinações. Não somos capazes de discuti-lo”. Em suma, minha posição no campo, a partir das relações institucionais que mantive, foi sempre uma posição relativa, mas que se constituiu como mediação fundamental na relação que estabeleci com outros agentes.

da sociabilidade juvenil e de mobilização social. Até aquela ocasião, integrávamos tão somente aquele conjunto de sujeitos com manifesto interesse pelas festas populares (MIRA, 2014), o qual, paulatinamente passou por uma mudança: da condição de espectadora à pesquisadora das festas como objeto sociológico de pesquisa<sup>9</sup>.

Dali saiu o argumento que esteve na base da pesquisa para a dissertação<sup>10</sup> produzida no Mestrado Acadêmico em Políticas Públicas e Sociedade, na Universidade Estadual do Ceará, em que, a partir da análise de um grupo junino cearense, categorias como tradição e modernidade foram problematizadas como sinais de distinção práticos e discursivos capazes de reputar e qualificar um grupo na esfera festiva junina. Já em campo, na condição de pesquisadora, os interesses pessoais pela dimensão lúdica da festa caminharam *pari passu* à percepção de que as festas, em geral, “são pontos estratégicos para formular questões sobre a vida social” (MENEZES, 2012, p. 65), e que o tempo, o trabalho, a dedicação e o empenho dos sujeitos na sua realização era um objeto que se colocava empírica e teoricamente, pondo em jogo narrativas e disputas, materiais e simbólicas. Qual o lugar da festa junina na vida social dos sujeitos que estruturam o campo festivo?

Conforme Farias e Mira (2014, p. 24), “falar em cultura popular, no Brasil, é chamar a atenção para os modos de vida e de sobrevivência, mas, igualmente, para os universos simbólicos com seus sistemas de práticas significantes”. Convergem, portanto, no campo festivo, cadeias produtivas, arranjos produtivos locais, bem como a intermediação e o consumo de bens intangíveis. A festa junina, tão logo, realiza-se como um evento, capaz de imbricar, no mesmo contexto, experiências individuais, coletivas e sociais variadas (TAVARES, 2012), redesenhadas de modo contínuo e processual, dada sua intersecção com o entretenimento (FARIAS e MIRA, 2014) e o turismo.

Situada no campo como pesquisadora, desde então, alguns outros papéis foram desempenhados junto às entidades representativas, sobretudo como palestrante em cursos de formação para jurados juninos e seminários de avaliação juninos<sup>11</sup>, como parecerista do Edital de Fomento aos Festejos Juninos em 2016, 2017 e 2018 junto à SECULTFOR, como coordenadora da equipe de pesquisadores do mencionado Edital no ano de 2017.

---

<sup>9</sup> “As festas populares, principalmente as juninas, as do Divino e do Folclore ganharam novo brilho com a retomada do interesse, tanto econômico, quanto simbólico, por parte de um novo conjunto de agentes formado por jovens praticantes, pesquisadores, gestores e produtores culturais, jornalistas, etnomusicólogos, antropólogos, músicos, artistas de todo tipo.” (MIRA, 2014, p. 86)

<sup>10</sup> BARROSO, Hayeska Costa. **“Prepare seu coração pras coisas que eu vou contar...”**: um ensaio sobre a dinâmica das quadrilhas juninas no Ceará. Dissertação de Mestrado (Políticas Públicas e Sociedade), Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza-Ceará, 2013.

<sup>11</sup> Os seminários de avaliação são realizados ao final da temporada junina, entre os meses de agosto e outubro. Em geral são promovidos internamente pelas entidades juninas, pela Secultfor e/ou pela Secult.

A experiência como membro da equipe de pareceristas (2017 e 2018) e, a posteriori, de pesquisadores (2018) da SECULTFOR, responsável pela gestão das políticas públicas culturais em Fortaleza, possibilitou reconhecer o perfil das propostas dos festivais contemplados pela política de Editais municipal<sup>12</sup>. Em 2017, foram 21 festivais contemplados na capital. Dentre outros aspectos, merece destaque a heterogeneidade das propostas apresentadas, tanto no que diz respeito aos proponentes<sup>13</sup> quanto ao conteúdo<sup>14</sup>. Ainda que viabilize o acesso aos recursos financeiros, a Prefeitura Municipal de Fortaleza – PMF não se responsabiliza diretamente pela realização, promoção e produção dos festivais os quais subsidia. O monitoramento da compatibilidade do recurso com a proposta executada se dá pela presença de uma equipe composta por 07 pesquisadores, que visita todos os festivais, com o objetivo de realizar o controle e produzir um relatório sobre as realidades percebidas *in locu*. O governo do estado realiza, há 20 anos, o Festejo Ceará Junino, com etapas de classificação e competição entre os grupos espalhadas em todo o território cearense. Tais processos encerram relações de concorrência que implicam a própria consagração cultural dos grupos juninos no campo festivo (BOURDIEU, 2007).

De completa *outsider* a um estabelecimento estratégico no campo. A mudança de posição no cenário da festa junina possibilitou, dentre outros, a aproximação com: agentes institucionais públicos e privados; líderes de grupos (também chamados ‘donos’ das quadrilhas, mas que oficialmente são os ‘presidentes’<sup>15</sup> de uma entidade de natureza jurídica responsável pela

---

<sup>12</sup> “O saber sociológico será, portanto, diversificado em função dos lugares de produção do conhecimento. À tradição acadêmica, se acrescenta uma tradição mais regionalizada privilegiando temáticas e autores. Ao lado da exigência metodológica [...] a história dos lugares incidirá sobre a produção intelectual. Ela imprime um dinamismo, algumas vezes indevido porque ideologizado, que se agrega à historicidade inicial do objeto sociológico” (ORTIZ, 2000, p. 183)

<sup>13</sup> Líderes comunitários, produtores culturais, professores de escolas públicas, agentes culturais de outras manifestações populares, dentre outros.

<sup>14</sup> O Edital prevê um modelo para as propostas apresentadas, o que não impede que se verifique uma quase total ausência de padrão na sua elaboração e frágeis conhecimentos sobre elaboração de projetos. Além disso, é perceptível a existência de um “mercado de compra/venda” de projetos por meio de assessorias e consultorias de empresas “especializadas” na elaboração de projetos. Por vezes, foi possível identificar textos similares, até idênticos, em propostas apresentadas por proponentes diferentes. Outrossim, atesta-se, ainda, a existência de táticas e estratégias para “disfarçar” o não atendimento de algum quesito considerado para apreciação da proposta, como, por exemplo, a mudança de nome do grupo, o uso de comprovações de atividades culturais não datadas, dentre outros. Nem toda quadrilha junina de grande porte consegue acessar esses recursos por motivos os mais diversos, a exemplo da ausência de prestação de conta de editais anteriores.

<sup>15</sup> Os presidentes de grupos juninos são pessoas adultas, de notável e reconhecida experiência na cultura popular ou especificamente no mundo junino. Alguns trazem como parte de seu capital cultural o aprendizado e a introdução às manifestações culturais juninas desde a infância, por influência de práticas familiares ou escolares. Outros tiveram seus contatos com o movimento junino mais organizado já na adolescência, tornando-se quadrilheiros. Gozam de grande respeito e prestígio dentro do campo festivo junino, independente de serem presidentes de grupos grandes ou pequenos. Hierarquicamente, estão no topo da pirâmide das relações de poder dentro de um grupo junino. São dotados de um repertório de saberes e práticas artísticos e culturais. Eles conseguem reconhecer todas as etapas, processos e detalhes que envolvem a produção do espetáculo junino. Logo, não são apenas os responsáveis jurídicos pelos grupos juninos; são os responsáveis na prática pela condução e estruturação do espetáculo. Um aspecto que saltou aos olhos durante a pesquisa de campo foi a identificação de uma considerável incidência de profissionais ligados ao campo da educação assumindo essa função de presidente e/ou líder de grupos juninos. São diretores de escolas, professores de ensino básico

gestão/administração do grupo); os destaques (rainha, noivo, noiva) das maiores quadrilhas do estado; brincantes/quadrilheiros; músicos; coreógrafos; estilistas; maquiadores; artesãos; costureiras; sapateiros; atores/atrizes que, ao período junino, migram dos palcos do teatro para os palcos da cena junina, e tantos outros agentes que compõem o vasto, heterogêneo e diverso contexto das festas de São João no Ceará.

Para os fins desta pesquisa, a referência para análise se dá a partir da realidade dos grandes grupos de quadrilha junina cearense<sup>16</sup>, os quais apresentam espetáculos de grande porte, contam com denso aparato tecnológico e cenográfico, uma pluralidade de recursos e linguagens artísticas, e que, talvez por esses aspectos, são referência e objeto de inspiração (para não dizer também imitação) de vários outros grupos. Os orçamentos anuais de produção destes grupos giram em torno de R\$ 200.000,00 (duzentos mil reais) a mais de R\$500.000,00 (meio milhão de reais)<sup>17</sup>, possuem forte engajamento nas redes sociais<sup>18</sup>, com perfis com mais de 30 mil seguidores, e tendem a monopolizar (com certa alternância entre si) as primeiras colocações (do primeiro ao terceiro lugar) nos festivais de competição local, estadual e nacional. Com essas características, é possível elencar no máximo cinco grupos. Embora esse número possa ser considerado baixo, é o suficiente para erguer aquilo que chamamos de *modo de ser hegemônico e dominante* da/na festa junina cearense.

Os concursos e campeonatos entre as quadrilhas juninas ocorrem nos meses de junho e julho, num *circuito oficial* dos festejos juninos (BARROSO, 2013), revelando nesta dinâmica uma das feições do espetáculo festivo junino. A normatização imposta pela realidade dos concursos altera substantivamente a semântica e a morfologia da festa. Os festivais podem ser promovidos por meio do fomento dos editais públicos a: pessoas físicas, “com atuação comprovada como organizador(a), produtor(a) ou brincante envolvido (a) na organização da Quadrilha Junina inscrita” (CEARÁ, 2018); ou, pessoa jurídica “de direito público do estado do Ceará ou instituição da administração pública municipal (direta ou indireta), responsável pelas atividades culturais do município candidato ou com histórico de atuação no campo cultural” (CEARÁ, 2018). As entidades representativas e organizativas do movimento junino (sobretudo, FEQUAJUCE e União Junina do Ceará) também promovem, cada uma, seus respectivos festivais/campeonatos estaduais.

---

e superior, da esfera pública ou privada. Nas palavras de Velho (1994), poderiam ser considerados mediadores pela capacidade de lidar com dois ou mais códigos no contexto da festa.

<sup>16</sup> Castro (2018) considera que esse perfil está intimamente relacionado à participação das quadrilhas juninas em competições cuja premiação corresponde a valores em dinheiro, os chamados festivais, intensificadas nas últimas décadas, embora não delimite de modo preciso a que período se refere.

<sup>17</sup> Informações presentes no Relatório Final da Pesquisa do Edital dos Festejos Juninos em Fortaleza, realizada pela SECULTFOR no ano de 2017, a qual foi coordenada por esta pesquisadora.

<sup>18</sup> Alguns grupos possuem uma equipe específica responsável pelas mídias sociais, estando presentes em múltiplas plataformas simultaneamente: youtube, facebook, instagram e twitter.

Há, ainda, festivais que escapam a essas possibilidades e são promovidos, sem qualquer recurso público direto, por lideranças comunitárias, associações de moradores, ou até pela iniciativa privada. Tal qual “outras manifestações festivas brasileiras, as festas juninas atuais transitam dos espaços familiares ou comunitários discretos às megafestas espetacularizadas mercadologicamente” (CASTRO, 2012, p. 48).

Nos últimos cinco anos, têm sido perceptível a intensificação da entrada dos shoppings centers<sup>19</sup> nesse cenário como promotores de festivais. Talvez a emergência dos shoppings como *loci* possíveis para a realização dos festivais e de apresentações dos grupos esteja ligada a outros fenômenos que afetam o campo da festa junina: as características dos territórios onde eles ocorrem e a incidência da indústria cultural sobre a dinâmica do campo.

Nos municípios do interior, os festejos costumam ocupar os espaços mais centrais da vida pública daquelas cidades. Nos centros urbanos, as periferias são os locais privilegiados de realização dos festivais, geralmente marcadas pela incidência de problemáticas sociais, tais como, violência urbana, insegurança, falta de estrutura básica (saneamento, pavimentação, iluminação pública) e tráfico de drogas. A vida nesses lugares das grandes cidades é sintomática de uma frágil atuação do Estado como garantidor das condições básicas para a sobrevivência dos cidadãos. Ali também, mas não por coincidência, pulsam inúmeras manifestações da cultura popular, a exemplo da festa junina.

---

<sup>19</sup> Os shoppings centers geralmente selam parceria com uma das entidades juninas para a organização e promoção do festival. O pioneiro nesse ramo foi o North Shopping, ao convidar alguns grupos de quadrilhas para se apresentarem como ‘atração’ nas suas dependências. Em seguida, o shopping Benfica também passa a realizar as mesmas ações, com destaque para a participação de quadrilhas infantis. O North Shopping Jóquei e o Shopping Iguatemi despontaram ‘cedendo’ o espaço físico de seus estacionamentos abertos para que as entidades promovessem seus respectivos festivais estaduais. O Shopping Riomar Kennedy, contudo, tem se destacado no papel estratégico que vem desempenhando no cenário junino local. Além de ser patrocinador oficial do maior grupo do estado, promove exposição de indumentárias e cenários utilizados em uma galeria do shopping; sedia ensaios abertos de grandes grupos, sobretudo o Primeiro Ensaio, o qual costuma ser um evento destacado na programação anual do grupos; promove o “Bloquinho Junino”, cuja primeira edição ocorreu em 2017, ou seja, um evento de bloco de carnaval com a temática junina realizado no estacionamento aberto; sedia o Maior Ensaio de Quadrilhas Juninas do Mundo, evento que teve sua segunda edição em 2018, e que reúne membros de grupos do interior do estado, de Fortaleza e Região Metropolitana. Neste ano, foram cerca de 300 pares em um grande ensaio unificado, sem diferenciações entre os grupos. Os ‘templos do consumo’ trouxeram para suas dependências mais essa possibilidade de consumir a cultura junina, já tão presente no apelo estético de sua decoração durante esse período, nas vitrines das lojas, nas ‘comidas típicas’ presentes na praça de alimentação. A este respeito, Bernié-Boissard (2004) reforça que “os espaços comerciais são lugares privilegiados de realização da festa” (p. 374), como uma gerência permanente da mercadoria, cuja finalidade é atrair e aumentar a clientela. A pesquisa em jornais localizou nos anos de 1997 e 1998 a realização dos primeiros festivais e arraiais promovidos por shoppings centers, a exemplo do Plaza Shopping e do Festival de Quadrilhas do Maraponga Mart Moda. O que particulariza a realidade atual é a institucionalização desse processo, haja vista que os shoppings selam parceria com as entidades juninas. Estas, por sua vez, ficam responsáveis pela organização não apenas de uma participação ou mostra de grupos juninos, mas de um evento com feições de espetáculo.

As quadras de escolas, ginásios poliesportivos, praças, ruas e logradouros convertem-se no palco da festa, ainda que num lapso temporal muito delimitado. Nas palavras de Castro (2012), trata-se de uma dinâmica espacial difusa. Mesmo que momentaneamente, aqueles espaços são ressignificados e ocupados. A festa é, às vezes, “um instrumento ao serviço de valorização do território” (BERNIÉ-BOISSARD, 2004, p. 373), de sua recomposição, atribuindo-lhe uma funcionalidade diversa daquela que costuma ter no cotidiano, marcando o tempo e os ritmos das vidas individuais e coletivas. Como num intercâmbio de práticas festivas, as periferias ‘importam’/‘exportam’ seus grupos, possibilitam trocas materiais e simbólicas entre os atores dessa cena itinerante que a festa junina cria, de onde se observa que

[...] a receptividade e a valorização, por habitantes dos grandes centros urbanos, das manifestações performáticas populares [revela] a relação entre os grupos ou segmentos citadinos com as tradições [e] tem-se configurado para além do ato de consumir e de apreciar como espectadores ou intérpretes. [...] existe também um desejo patente de vivenciar, difundir, reverenciar e defender a continuidade e a transmissão dessas tradições.” (GARCIA, 2004, p. 117).

Sem cair na armadilha da romantização, contudo, é mister atentar para um dado do qual não se pode fugir: a diminuição, ano após ano, do quantitativo do público espectador dos festivais de quadrilhas nesses locais. O Relatório Final da Pesquisa sobre os Festejos Juninos de 2017 (FORTALEZA, 2017) revela este indicador. O horário de início da maioria dos festivais ocorre após às 20h e tende a se estender até depois de meia noite, o que também deve ser considerado em relação ao cenário da violência urbana que acomete a cidade.

O calendário é capaz de indicar, à maior parte das pessoas, o mês de junho como sendo aquele em que se celebram as festas juninas, afinal, as festas são juninas exatamente em referência ao mês em que ocorrem. De base mística e religiosa, a alusão a São João, a São Pedro e a Santo Antônio, santos que a Igreja Católica soleniza em seu calendário litúrgico nessa mesma época, é cada vez mais o argumento da festa e cada vez menos o mote de sua expressão espetacular, laicizada e secularizada das formas as mais diversas; uma delas é a quadrilha junina. Nas quadrilhas juninas, como espetáculo ritualizado, prevalecem os aspectos lúdicos, de entretenimento e estético, em detrimento dos aspectos místicos e religiosos.

O tempo do quadrilheiro transborda junho, alarga-se por todos os meses do ano, a delinear seu próprio calendário<sup>20</sup> (ver Apêndice D). Matos (2014) utiliza a expressão “dilatar o tempo” da festa para falar sobre fenômeno semelhante que acomete a festa do Círio de Nazaré, onde se tem tido uma preocupação por parte dos organizadores de garantir uma “extensão do Círio no tempo e no espaço” (MATOS, 2014, p. 189).

É possível viver o espírito da festa o ano inteiro, num calendário junino intermitente. Em janeiro, iniciam-se os ensaios, geralmente ocorridos em quadras de escolas (públicas ou privadas), ou espaços como associações e centros comunitários. São feitas verdadeiras chamadas públicas de divulgação para esse primeiro ensaio aberto. Ali, os quadrilheiros se apresentam, manifestam interesse em dançar naquele respectivo grupo, fazem uma inscrição<sup>21</sup>, adquirem um kit (composto por camisa temática do grupo<sup>22</sup>, garrafinha de água, sacolinha de pano e/ou algum *souvenir* do grupo). Alguns grupos converteram essa ocasião em verdadeiros eventos, em que se faz o lançamento da temática do grupo, apresentação dos destaques juninos (rainha/rei, noivo/noiva) com cerimonial digno de *popstars* da grande mídia. E, de fato, o são. Esses destaques possuem tanta projeção, status e reconhecimento no meio junino, que chegam ao ponto de possuírem seus próprios fã-clubes, fazerem “presença vip”<sup>23</sup> em eventos de outros grupos juninos de menor porte e possuírem um *staff* particular para a sua preparação para a temporada junina. Esse momento pode ser considerado um evento no sentido de ser um acontecimento público, previamente organizado/planejado por uma equipe, que envolve uma dinâmica bem mais complexa e estruturada do que propriamente um ensaio.

Aos novos brincantes, normalmente oriundos de grupos menores em tamanho e estrutura, o encantamento é inevitável. Tal encantamento, por vezes, está relacionado a um capital cultural que

---

<sup>20</sup> No Apêndice D, delinea-se o que poderia ser chamado de calendário/cronograma quadrilheiro, de modo a indicar no tempo anual a localização dos processos e das etapas que envolvem a produção do espetáculo. Com isso, a intenção não é reduzir a complexidade inerente aos processos, nem tão pouco recair numa abordagem linear e sequencial, mas, em geral, os grupos de grande porte adotam cronologia similar.

<sup>21</sup> Alguns grupos chegam sim a cobrar uma taxa de inscrição neste momento, principalmente o tipo aqui considerado, grupos de grande porte. A maioria dos grupos não possui autonomia financeira e depende de algum tipo de patrocínio. Na capital, da iniciativa privada; no interior, dos governos municipais. Shoppings, grupos empresariais, marcas de roupas/sapatos de grife, franquias de lojas de maquiagem e perfumarias, empresas de transporte privado, restaurantes, redes de supermercados e pequenos comerciantes locais estão entre os que patrocinam. Além disso, os grupos juninos promovem estratégias outras para arrecadar recursos antes da temporada, como bingos, rifas, quermesses, festas temáticas, concurso de Rainha Gay, feijoadas, além dos carnês de mensalidade pagos pelos brincantes para custeio de sua indumentária.

<sup>22</sup> Durante todo o período que antecede o início da temporada junina, os quadrilheiros são solicitados, por parte da direção do grupo, para que usem a camisa durante os ensaios. Essas camisas representam um dos inúmeros signos de distinção criados no mundo junino e, analogamente ao papel que cumprem os *abadás* no carnaval de trios elétricos, hierarquizam os participantes da festa entre si.

<sup>23</sup> Pelas quais recebem contrapartida financeira.

o indivíduo possui como referência desde a infância, conforme relata a Entrevistada 2 e a Entrevistada 3, e os Entrevistados 4 e 5:

*Comecei a me interessar pelas festas juninas deste da época de escola, quando chegava o mês festivos sempre me empenhava o máximo para participar da dança, gostava muito da roupas, dos penteados, das maquiagem daquela disputa em ser a rainha do milho da sala, passar dias ensaiando coreografias para apresentar no dia me trazia muita satisfação. Foi então que, um certo dia, umas amigas da escola me chamaram para ir assistir uma apresentação de uma quadrilha diferente, pois era uma quadrilha grande, federada com vários integrantes e com uma coreografia bem diferente das que costumávamos ver, logo ao assistir o espetáculo, meus olhos chegavam a brilhar em cada movimento de saia e cada batida da música chegava a me dar arrepios. Foi, então, que me veio à cabeça de um dia dançar numa quadrilha desse porte. (Entrevistada 2)*

*Sempre dancei em quadrilhas de colégio, sempre fui apaixonada pela dança e atividades culturais desde pequena. Iniciei em quadrilhas maiores a partir de 2010, onde já conhecia [nome da quadrilha em dança atualmente] por ser do meu vizinho, e via toda a movimentação de ensaios e arrumação para os festivais. (Entrevistada 3)*

*Desde a infância, década de 1980, convivi com as festas juninas, em Juazeiro do Norte. Lembro das festividades que eram de rua, no quarteirão ao lado do qual eu morava havia uma quadrilha “Ferrazão”, que se apresentava na rua, nas noites de Sto. Antônio, São João e São Pedro. Havia em cada casa uma fogueira acesa na rua, nela se assavam milho, batata, carne, em torno dela se faziam as adivinhações – nas quais se acreditava piamente. (Entrevistado 4)*

*Desde pequeno eu gostei dos festejos juninos, mas em 2011 eu comecei a ter uma admiração maior. Sempre assistia as quadrilhas juninas e sentia vontade de participar. Em 2012 eu quis participar, mas não pude por ser proibido por meu pai, por não ser uma atividade “masculina”. Desde então, eu comecei a brincar em meu quarto, amarrava meu cobertor na cintura e girava como as rainhas, comecei a analisar vídeos na internet, treinei no meu quarto por anos até que, em 2016, após a separação dos meus pais, pude entrar no meio junino definitivamente. (Entrevistado 5)*

A dimensão do espetáculo festivo junino causa certo magnetismo. Partilham, portanto, de um *habitus* junino, ou seja, princípios organizadores de suas práticas. Este ponto de partida público<sup>24</sup> é sacramentado quando todos os quadrilheiros presentes se colocam a executar uma grande quadrilha improvisada, “coletivamente orquestrada sem ser o produto da ação organizada de um maestro” (BOURDIEU, 2013, p. 87), destituída de coreografia exaustivamente ensaiada e/ou novos passos de dança, mas capaz de consagrar o evento e a festa em si. Esta ocasião visibiliza, como poucas outras, a incidência da indústria cultural neste campo.

No Ceará, também é possível observar a existência de equipes que cumprem a função de ser os *mass media* junino, uma mídia digital especializada em São João, a exemplo de portais, como o Portal Ispia, o Mídia Junina e o Conexão Junina. Eles mantêm uma multiplataforma online de conteúdo sobre as festas juninas: instagram, facebook e youtube, principalmente. Realizam a

<sup>24</sup> Considera-se o ponto de partida público porque, na esfera privada, o pontapé inicial começou meses antes dessa ocasião.

cobertura e transmissão de eventos ao vivo, fazem entrevistas *exclusivas* com as personalidades mais famosas do mundo junino e, recentemente, começaram a assumir o papel de promotores e organizadores de eventos<sup>25</sup>. Essas mídias são geralmente compostas por ex-quadrilheiros (brincantes, presidentes de quadrilha, jurados juninos). Agem, portanto, como indústria cultural, e graças aos mecanismos de reprodução das cópias, filmes, fotografias, CDs, ampliam o ambiente da festa para além do tempo festivo junino, fazem circular “o espírito da festa junina” para além dos meses de junho e julho.

O espraiamento do tempo festivo junino por todo o calendário anual possibilita, por exemplo, que seja comum escutar de um quadrilheiro que o “próximo São João começa imediatamente quando o atual acaba”. Outros tipos de concursos, mas que não podem ser considerados festivais<sup>26</sup>, haja vista serem competições entre os concorrentes individuais, e não entre os grupos, sobretudo nos últimos dez anos, tem ocupado espaço na pré-temporada junina, ou seja, ocorrem antes do mês de junho. Trata-se dos concursos para escolher os destaques juninos, dentre eles a chamada Miss Caipira Gay/Rainha G/Rainha da Diversidade. Noletto (2016) aponta que em Belém esses concursos ocorrem ao mesmo tempo dos concursos e festivais de quadrilha. No Ceará, eles configuram o cenário das pré-festas juninas, geralmente promovidas pelos grupos como possibilidade de arrecadar recursos financeiros<sup>27</sup>.

As entidades representativas do movimento junino também promovem eventos. São concursos para a eleição da melhor rainha<sup>28</sup> (mulheres cisgênero<sup>29</sup>), casal de noivos, princesa (as mini rainhas das quadrilhas juninas infantis), e rainhas G ou Gay. Nesta última categoria, “concorrem homens homossexuais, travestis, mulheres transexuais e todo e qualquer sujeito que viva qualquer experiência com a transgeneridade” (NOLETO, 2016, p. 13), a partir da qual encerre na sua performance a própria experiência de feminilidade (NOLETO, 2016). Nem sempre as

<sup>25</sup> A exemplo do Maior Ensaio de Quadrilhas Juninas do Mundo, promovido em parceria com o Shopping RioMar Kennedy.

<sup>26</sup> Considera-se como festival de quadrilhas “eventos com programação cultural voltada para promoção e valorização dos festejos juninos, realizados em locais abertos e/ou cobertos e 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), feira com comidas típicas do ciclo junino e, preferencialmente, programação adicional de manifestações artísticas regionais e da cultura tradicional popular.” (CEARÁ, 2018)

<sup>27</sup> Para o evento, são vendidos ingressos, além da comercialização de comidas e bebidas no local.

<sup>28</sup> Nesse tipo de concurso, as rainhas dos grandes grupos juninos não chegam nem a competir. Geralmente são convidadas como juradas, haja vista o status e a sua reputação de *celebridade* do cenário quadrilheiro.

<sup>29</sup> Ou seja, mulheres que se identificam com o gênero determinado no momento de seu nascimento por ocasião de suas características fisiológicas. Assim, tem-se uma concordância entre a identidade de gênero (feminina) com o sexo biológico (mulher). Em pessoas trans, identidade de gênero e sexo biológico não coincidem, pondo em xeque a díade mulher-feminino e homem-masculino.

candidatas à Rainha Gay<sup>30</sup> desempenham o papel feminino *sui generis* no interior de seus grupos juninos de pertencimento: as damas. Em Belém, conforme Noletto (2016)<sup>31</sup>, o mundo junino é marcado por uma oposição entre transgeneridade e cisgeneridade. Os sujeitos trans femininos, nos últimos tempos, também estão figurando na própria dinâmica interna dos grupos, dançam junto, e não apenas para os concursos de pré-temporada junina<sup>32</sup>.

Os festivais consideram quadrilha junina como uma dança de pares entre damas e cavalheiros, em comemoração a um casamento *matuto*. Prevalece, portanto, o lugar da heterossexualidade hegemônica como um dos principais códigos da festa. No entanto, “o quadro é mais complexo do que parece, pois a diversidade sexual e de gênero está imiscuída em todo o processo de produção dos certames juninos e de apresentação das performances quadrilheiras” (NOLETO, 2016, p. 14). A presença de homens gays e mulheres trans a desempenhar a função de damas<sup>33</sup> nas quadrilhas já é uma realidade local, regional e nacional, não se configurando apenas como fenômeno local (NOLETO, 2016). Os grupos juninos tem autonomia para a decisão de aceitar ou não performances trans em seus espetáculos.

No Ceará, não se tem conhecimento de alguma regulação proibitiva dos concursos e competições nesse sentido, embora existam relatos que revelam certa resistência na aceitação por parte, principalmente, do corpo de jurados juninos, responsável por avaliar os grupos durante os festivais. Nesse sentido, “a mais importante forma de classificação é aquela que se estrutura em torno de oposições binárias”, afirma Silva (2011, p. 82). Formas de classificação são, sobretudo, formas de dominação e controle<sup>34</sup>.

Predomina, tão logo, certa valorização da “expressão de feminilidades” na quadrilha junina, o que não seria suficiente para afirmar que a festa junina é uma festa feminina. Para Noletto (2016), tal fato pode ter afastado do cenário quadrilheiro a participação de mulheres lésbicas

<sup>30</sup> Em Belém, tais eventos estão divididos em três categorias: miss caipira, mulata e morena.

<sup>31</sup> A recorrência frequente à pesquisa de Noletto (2016) justifica-se pela afinidade do objeto em tela problematizado: a questão de gênero no contexto da festa junina. Ainda assim, a proximidade temática da pesquisa não elimina suas particularidades entre si, sobretudo em relação ao campo, não somente no sentido restrito de local em que se realiza. Falar de campo vai além de uma percepção estática e fixa de lugar; prescinde de um espaço simbólico, atravessado pelas lutas dos agentes, marcado por determinados signos e valores capazes de legitimar práticas individuais e coletivas. (BOURDIEU, 2013)

<sup>32</sup> O caso que será analisado noutro momento deste texto, contudo, figura como exceção, haja vista que a performance trans é exclusiva para os concursos individuais. No seu grupo de origem, o papel desempenhado no momento do espetáculo é de cavalheiro.

<sup>33</sup> Quem, então, tem desempenhado o papel de dama na quadrilha junina? Mulheres cis, mulheres trans, travestis e homens gays.

<sup>34</sup> “a ordem social é mantida por meio de oposições binárias [...]. a produção de categorias pelas quais os indivíduos que transgridem são relegados [...] garante um certo controle social. a classificação simbólica está, assim, intimamente relacionada à ordem social” (WOODWARD, 2011, p. 47)

masculinizadas ou homens trans. Resta problematizar: como pensar as identidades de gênero ali representadas e como se constituem neste campo? É mister pensar como essas identidades foram produzidas, para além de descrevê-las, aqui e agora, como se revelam em sua aparência. Quais mecanismos e instituições atuam diretamente na estruturação do sistema de gênero na festa e como isto perpassa/afeta a criação das identidades generificadas/sexualizadas nesse contexto?

Para Woodward (2011), toda prática social é simbolicamente marcada, de modo que “a forma como vivemos nossas identidades sexuais é mediada pelos significados culturais sobre a sexualidade que são produzidos por meio de sistemas dominantes de representação” (WOODWARD, 2011, p. 33). São produzidas imagens polifônicas que, ao mesmo tempo, podem nos reportar a uma gama variada de significações sobre, dentre outros: cultura popular, folclore, festa, entretenimento, políticas culturais, gênero, sexualidade, raça, classe social, cultura de massa.

A festa junina se tornou espaço poderoso de visibilidade trans/gay, ainda que continue a expressar aspectos de uma estrutura social predominantemente heteronormativa e binária como padrão de gênero hegemônico. Como produto cultural que é, tal festa não está blindada às transformações contemporâneas em se tratando da abertura à pluralidade e à heterogeneidade das questões relacionadas ao gênero. Noleto (2016) parte da premissa de que a festa junina produz sujeitos generificados, racializados e sexualizados. Em que pese esta afirmação, é necessário questioná-la. As questões relativas ao gênero, à raça e à sexualidade não são exclusivas às festas; elas atravessam a vida em sociedade. Antes de a festa produzir sujeitos generificados, a sociedade já o fez. Talvez na festa elas emergem situadas no sistema de práticas da festa, como instância de consagração e cristalização dos papéis de gênero, os quais não possuem uma existência autônoma e/ou independente do quadro mais amplo da realidade social, sobretudo por meio da fixação de determinadas identidades como normas. Em se tratando de gênero, qual o quadro de valores representativos da cultura junina? Qual a relação desse quadro de valores e a possibilidade de sua recriação?

O casamento é uma expressão ritual e performática do espetáculo festivo, um ‘cartão de visitas’ da quadrilha junina. Nele ficam evidentes a linha temática e os personagens principais. Muitas vezes, o casamento é o pressuposto para tentar explicar ao público espectador a temática escolhida e sua relação com a cultura popular junina. Busca-se um processo de justaposição temática, ou mesmo, um processo de hibridação (CANCLINI, 2000). Nem sempre o objetivo é alcançado. Aqueles mais saudosos do enredo tradicional do casamento, vêm com bastante ressalva

a incidência de temáticas as mais diversas<sup>35</sup> ou que não estão diretamente relacionadas ao contexto do campo, do sertão, onde se imagina que estão alocadas as ‘raízes’ da festa junina.

Para Noletto (2016), a entrada e a participação dos sujeitos no campo festivo junino é democrática e está aberta à participação de todos aqueles que assim o desejarem. Pensar a partir da lógica do circuito oficial dos concursos e festivais, associado à crescente mercantilização da celebração dessa festa, evidencia o notório recorte de classe que se impôs ao celebrar. A percepção do autor referido talvez possa ser ratificada fora desse circuito, onde o *modus operandi* da quadrilha junina ainda está mais ligado aos processos coletivos de mobilização e organização comunitária, de modo autônomo, espontâneo, a exemplo das festas escolares nos colégios e nas periferias, ou mesmo aquelas ‘quadrilhas improvisadas’ que figuram nas celebrações de aniversários, confraternizações de empresa, em consonância com o fato de que

[...] a especificidade das situações analisadas adquire significância, ou relevância, quando contextualizada em uma ordem ampliada de mudanças sociais, onde a realidade se configura como negociação dos projetos de ação em jogo num cenário determinado, em propósitos manifestos e compartilhados por coletividades, segmentos sociais, ou categorias de indivíduos, empiricamente observáveis.” (LOPES, 2014, p. 14)

As interfaces com que se revela o objeto da presente pesquisa estão na base da justificativa para o modo como a tese se encontra dividida em capítulos e tópicos. Ao longo do texto, os aspectos metodológicos, citados noutra momento, são acionados como estratégia de desvelamento entre o material teórico e empírico acessado. Para além desta Introdução, cujo intento é problematizar o objeto, apresentar a pesquisa, bem como os seus objetivos, referenciar os processos de aproximação com o campo e identificar o quadro compósito que subjaz ao mundo junino, a Tese está organizada em quatro capítulos, acrescidos das Considerações Finais, Referências, Apêndices e Anexos citados ao longo do texto.

O capítulo 2 está intitulado como “A Festa Junina no Ceará: campo festivo e espetacularização”, com os seguintes tópicos: 2.1 O São João do Ceará: aspectos históricos e estruturais do campo; 2.2 A produção da festa-espetáculo: os processos e os sentidos da criação; 2.3 O perfil dos quadrilheiros: identificando agentes estratégicos. Nele são evidenciadas as feições com que o campo se estrutura e as particularidades do objeto. Situa, ainda, que o foco aqui não é a

---

<sup>35</sup> Alguns temas abordados tendem a se aproximar mais do imaginário ideal do sertanejo nordestino (ALVES, 2011), da vida no campo, onde insistem em localizar no tempo e no espaço aquilo considerado como tradicional na festa junina. Assim, algumas temáticas presentes na temporada junina de 2018 foram consideradas mais próximas dessa ‘tradição’, tais como: a seca, o artesanato de renda, a devoção aos santos, o cangaço (talvez o tema mais presente no São João, uma das muitas “tradições inventadas” nesse campo), o cordel, o pescador, dentre outros. Outros temas, como cinema, novela, religiões de matriz africana, são considerados como inovações, expressões da modernidade na festa.

análise de toda e qualquer festa junina, mas sim daquela marcada pela espetacularização como norma, capaz de imprimir um modo de ser específico ao festejar.

O capítulo 3, “A oficialização do festejar: regulação e normatização do campo festivo junino”, aborda uma das chaves heurísticas para os resultados esperados com esta pesquisa, a saber: como se dá a incidência do poder público na dinâmica do campo festivo. Além disso, incursiona sobre dois conceitos centrais no desvelar da pesquisa: *habitus* e *campo*. Sua organização considera os tópicos a seguir: 3.1 A política de editais e as transformações da/na relação entre o poder público e os grupos juninos; 3.2 Os festivais de competição: quando as regras, a normas e o critério reconfiguram o tempo festivo; 3.3 Os conceitos de *habitus* e *campo* como chaves de leitura para a pesquisa.

“Festa, Ritos e Tradições: a consagração do *modus operandi* junino” é o título do Capítulo 4, onde se desenvolve um debate sobre a relação entre os três conceitos indicados no título do capítulo, mas também se invocam os sentidos de certas práticas do campo que são comuns a outra festa popular no Brasil, o carnaval. Carnavalização, portanto, para além do sentido amplamente utilizado por Bakhtin (1999), surge aqui como adjetivação do campo festivo junino, sobretudo em relação à sua capacidade de incorporar e importar certo *habitus* do campo festivo carnavalesco espetacular. Os tópicos que compõem o capítulo em questão são: 4.1 A festa como dispositivo cultural e popular; 4.2 Performances e rituais juninos: reinvenção da tradição e (re) tradicionalização no São João; 4.3 A carnavalização da festa junina.

O capítulo 5, intitulado “O Caráter Performativo do Gênero: agenciamentos e (re) edições do sistema sexo/gênero no campo das festividades da cultura popular”, é o último e traz à baila a transversalidade das discussões empreendidas nos capítulos anteriores à luz de um recorte muito específico: o sistema sexo/gênero. Assim, mobiliza a compreensão de Butler (1998, 2003) sobre os atos performativos do gênero e as performances culturais no contexto da festa popular espetacularizada. Para tanto, seus tópicos foram estruturados considerando a sequência a seguir: 5.1 Masculinidades e feminilidades no contexto da espetacularização da festa popular; 5.2 Sobre o caráter performativo do gênero e da festa: os papéis sociais de gênero no espetáculo junino; 5.3 Deslocamentos e permanências: um caso de performance trans nas festas juninas

As Considerações Finais não pretendem ser o ponto final, nem reivindicam a função de esgotar o assunto tratado. Visam, contudo, trazer uma síntese analítica orientada pelos objetivos inicialmente traçados, as respostas encontradas e as possibilidades outras elucidadas a partir desse

ponto de chegada. Ao interseccionalizar a abordagem sobre gênero, festas e cultura popular, a pesquisa incursiona sobre mundos teóricos distintos, por vezes afastados, ainda que no campo das ciências sociais e humanas, mas aqui em diálogo e em convergência. A pretensão não é generalizar os resultados alcançados, mas sim reconhecê-los como ferramentas que possibilitam entender o que há por trás da aparência de certos fenômenos e processos. Por essa via, as práticas são desnaturalizadas e passam a ser vistas a partir de seu enraizamento encarnado nas ações dos agentes, na sua capacidade de constituir e, ao mesmo tempo, ser constituídos no/pelo/para o campo.

## 2 A FESTA JUNINA NO CEARÁ: CAMPO FESTIVO E ESPETACULARIZAÇÃO

### 2.1 O São João do Ceará: aspectos históricos e estruturais do campo

O campo das festividades juninas no Ceará é composto por uma diversidade de agentes, institucionais ou não, individuais ou coletivos, públicos ou privados, que agem simultaneamente na conformação das regras do jogo do mundo junino. Disputam, entre si e com outros campos festivos populares (como o carnaval), posições de legitimidade, prestígio, reputação e símbolos. São lutas nem sempre abertas, nem sempre aparentes, mas, no fim, responsáveis pelo andamento do processo que configura a festa junina no Estado, mais especificamente, os grupos de quadrilhas juninas. Assim, “no tocante à legitimidade, também as diferentes posições culturais constitutivas do campo cultural tendem a organizar-se segundo uma hierarquia que nunca se manifesta inteiramente ao nível da consciência dos agentes” (BOURDIEU, 2007, p. 166)

A história da festa implica desvendar, na verdade, os processos históricos que a subjazem, o modo como ela adquire significação e é representada por meio de uma série de sistemas simbólicos (WOODWARD, 2011). As festas constituem espaço plural para a manifestação das mais distintas sociabilidades. Conforme Barroso (2012), a maioria das explicações acerca dos fundamentos históricos e sociais da festa junina remonta ao século XII, em território francês, por ocasião da celebração do solstício de verão<sup>36</sup>, o qual anunciava a véspera do início das colheitas. O sentido de celebração religiosa, assim como os santos e tantas outras tradições, surgiram com o tempo (HOBSBAWN, 1997). Coteja-se, por exemplo, que a quadrilha francesa possa ter sido uma festa de casamento. No Brasil, a celebração do ciclo junino ganhou caráter também eminentemente profano.

---

<sup>36</sup> A celebração do solstício de verão remonta a uma celebração pagã europeia, iniciada na Idade Média, que indicava o início do verão e o momento no qual se pedia um solo fértil e fartura nas colheitas. Assim, eram as festas de plantação. Paulatinamente, de uma festa secular ganhou ares de uma celebração cristã religiosa, envolvendo homenagens a santos católicos, a exemplo de São João Batista, Santo Antônio e São Pedro. Trazida ao Brasil pelos colonizadores, passou a indicar, ao revés, o início do solstício de inverno, mas manteve o caráter híbrido de celebração, ao mesmo tempo, pagã e cristã. Na região Nordeste, em particular, incorporou a gratidão do sertanejo pelas chuvas após períodos de seca. Trata-se, portanto, de uma festa cujo argumento parte da ideia de fertilidade, não somente da/na terra para o cultivo, mas também por meio da celebração de um casamento, rito principal das quadrilhas juninas. Situar o debate sobre gênero nesse contexto a partir da presença de sujeitos trans, por exemplo, implica reconhecer sua capacidade de performatizar o conflito em torno da questão da fertilidade e, ao mesmo tempo, dar seguimento e continuidade ao costume.

Provavelmente a primeira quadrilha celebrada em terras brasileiras tenha sido por ocasião de um casamento da nobreza local (RUEDA, 2006). A quadrilha, considerada uma herança do folclore francês dos salões da corte acrescida de manifestações típicas da cultura portuguesa, chegou ao Brasil juntamente com a corte real de D. João VI, como uma dança de pares entre damas e cavalheiros, “uma dança enlaçada”, produto da moderna civilização europeia (MAUSS, 2003).

A celebração da festa junina remonta, portanto, à corte e à nobreza do/no velho continente. No Brasil, ela adentra no calendário festivo anual tendo o campo, o espaço rural, como referência. Trata-se, tão logo, de “uma cultura partilhada por sujeitos de diferentes regiões do país” (LOPES, 2014, p. 9), embora, segundo Castro (2012), seja a mais conhecida de todas as festas da Região Nordeste do país. Ainda nos dias atuais, vê-se associada aos símbolos da cultura popular sertanejo-nordestina (ALVES, 2011).

Bezerra (2008) considera que a cidade é um espaço de encontro cerimonial, um espaço de festa. O processo de urbanização das cidades também trouxe consigo a intensificação dos fluxos migratórios do campo para a cidade; e, com eles, um deslocamento não só físico, mas também simbólico das práticas de seus sujeitos, passando a configurar, sob novo cenário, *habitus* cada vez mais marcado pela hibridação entre elementos do campo e da cidade. O modo de celebrar, por sua vez, é afetado por esses processos. Conforme Castro (2012), nas cidades a dimensão lúdica das festas juninas é reinventada em virtude de seu contexto sociocultural, econômico, político e tecnológico. Logo, “não é a cidade em si a responsável pelas mudanças que ocorreram com as festas juninas da atualidade, são os agentes, as condições, os processos no/do espaço urbano” (p. 77).

A intenção aqui não é discorrer sobre a história da festa junina, mas apreender aspectos sociais e históricos que contribuíram para as suas configurações atuais. Entende-se aqui a festa junina como uma estrutura social em permanente transformação, cuja composição se dá por elementos interdependentes (e não independentes) entre si; portanto, não se trata de um campo estático e/ou harmônico, mas marcado pelo seu caráter mutável, em constante devir, para além de sua expressão e/ou manifestação imediata. Interessa apreender suas “configurações dinâmicas específicas” (ELIAS, 2001, p. 213), atravessadas de tensões. Assim, “os símbolos, os mitos e as crenças que os atores acionam nos rituais e nas festas são [considerados] recursos presentes por meio dos quais eles se situam no mundo e na sociedade”. (LOPES, 2014, p. 9-10). Não se pretende, tão logo, indicar no tempo e no espaço quando e como começaram as festas juninas no Ceará. Interessa, para os fins da pesquisa, um modo particular como estas se expressam, ou seja, a partir de

um contexto de competições e concursos, que, acredita-se, pode ser considerado o ponto de inflexão de sua feição espetacularizada.

Na segunda metade dos anos 1990<sup>37</sup>, o Jornal O Povo, na sessão da agenda cultural, divulgava a realização do I Festival de Casamento Matuto, promovido pela Quadrilha Junina Luar do Sertão, em parceria com o Teatro da Praia. O ano era 1997 e, neste mesmo ano, o tradicional Festival de Quadrilhas de Messejana, realizado até os dias atuais, já promovia sua quinta edição. Outrossim, a festa junina figurava nos jornais principalmente na divulgação de festas juninas privadas realizadas em clubes e hotéis, o que pode ser revelador da capacidade de estruturar diversos espaços festivos e diferentes maneiras de se festejar o São João. Ciente disso, ao longo deste texto, a menção às festas dar-se-á no plural, por se considerar a heterogeneidade de modos com que é celebrada e estruturada, dadas as particularidades onde se realiza.

De 1995 a 1998, verifica-se a presença de reportagens sobre o aumento do número de acidentes com queimaduras durante o período dos festejos juninos, haja vista o uso indiscriminado de balões como parte dos símbolos da festa. A partir de 1996, as festas começam a figurar também no Caderno de Turismo das publicações, exatamente quando as políticas públicas no âmbito da cultura passam a se integrar ao calendário turístico do Estado. Este pode ser um aspecto determinante na potencialização do prestígio do campo festivo junino local, sobretudo no âmbito do reconhecimento e da representação da festa.

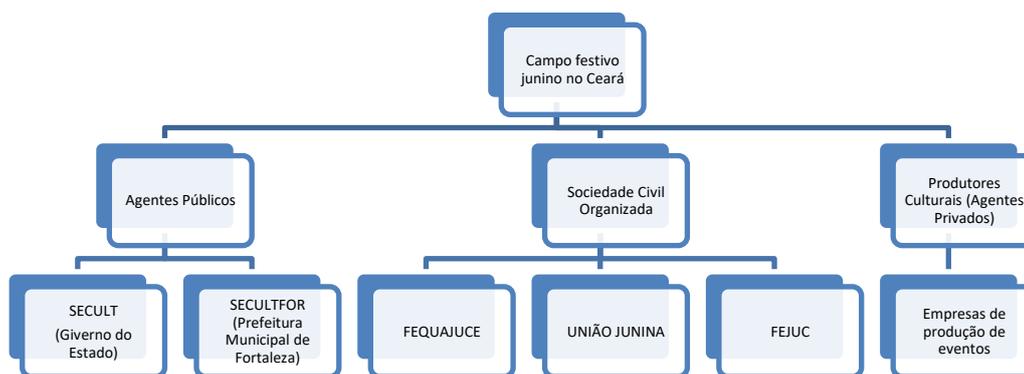
Aquilo que Tinhorão (2000) denominou de “intromissão da nota profana nos eventos devoto-oficiais” (p. 9) aponta para o caráter secular da celebração festiva, materializada nas festas privadas e também nas performances das quadrilhas juninas. Atualmente, no Ceará, observa-se uma tentativa, por parte de alguns grupos juninos, de imputar a temática religiosa como selo distintivo em relação aos demais grupos. Autointitulam-se “quadrilhas juninas católicas”. Seu repertório é todo constituído de músicas católicas, geralmente circunscritas no mercado fonográfico gospel, adaptadas para o ritmo de forró e baião, situando-se no campo como “portadores de uma religiosidade performática” (SILVA, 2014, p. 142). Ainda assim, não se pode afirmar que esses grupos têm como objetivo resgatar a “tradição religiosa” das festas. A religião, nesses casos, é tratada muito mais como signo de distinção no campo e apelo simbólico.

---

<sup>37</sup> As informações que se seguem são resultado de uma análise preliminar dos dados coletados por meio de pesquisa documental nos Jornais O Povo e Diário do Nordeste, por meio do Núcleo de Microfilmagem da Biblioteca Pública Estadual. Foi realizado o levantamento de informações nestes dois jornais de 1995 a 2015 acerca das festas juninas..

O esquema<sup>38</sup> a seguir é uma tentativa de ilustrar a posição no campo<sup>39</sup> dos principais agentes institucionais que atuam nos seus processos de estruturação e legitimação da festa junina no Ceará.

Figura 1. Agentes institucionais da festa junina no Ceará



Fonte: Elaboração própria da autora.

SECULTFOR e SECULT atuam, sobretudo, por meio da política de editais, subsidiando recursos financeiros para quadrilhas juninas e para a realização de festivais. FEQUAJUCE, União Junina do Ceará e FEJUC são as entidades representativas e organizadas do movimento junino. Podem se filiar grupos juninos (adulto e infantil), festivais juninos e agentes culturais (pessoa física). As filiações, dentre outros aspectos, institucionalizam e acirram a competitividade entre os grupos que, inclusive, não podem ser filiados à FEQUAJUCE e à União ao mesmo tempo, devendo optar por apenas uma delas. Assim, só pode participar de festivais filiados à determinada entidade, o grupo que possuir a mesma filiação. Os impactos dessa realidade extrapolam o cenário local e se fazem sentir em âmbito nacional, o qual também é marcado por disputas acirradas entre entidades.

Mesmo diante desta realidade, alguns campeonatos/disputas, que não são organizados por nenhuma entidade, conseguem reunir numa mesma competição grupos de federações diferentes, a exemplo das etapas seletivas para a escolha do grupo representante estadual no Festival de Quadrilhas Juninas da Rede Globo Nordeste, bem como o Campeonato Estadual de Quadrilhas

<sup>38</sup> O esquema apresentado não se trata, necessariamente, de um organograma capaz de definir as hierarquias e/ou a direção da autoridade no campo.

<sup>39</sup> Todo sistema de posições revela, per si, o sistema de oposições que o subjaz (BOURDIEU, 2007).

Juninas (e suas inúmeras etapas descentralizadas em todo o território cearense), promovido pela SECULT, a partir do Edital Ceará Junino. Esses festivais se configuram, de fato, como verdadeiros festivais de status, portadores do “monopólio do poder legítimo de conceder a consagração cultural” (BOURDIEU, 2007, p. 155) aos grupos juninos. São grandes eventos e concentram grande número de grupos, numa programação que pode se estender até por três dias seguidos. Normalmente, o horário de início se dá por volta das 18h, seguindo até às 2-3h da madrugada. As finais do Edital Ceará Junino ocorriam, historicamente, no Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura, conhecido pólo da cena artística e cultural do estado. Em 2018, no entanto, foram transferidas para o Estacionamento da Arena Castelão<sup>40</sup>, mais um indicativo de como tais festivais entraram definitivamente na rota dos megaeventos.

Os festivais juninos funcionam como *loci* de convergência de diferentes tipos de capital: social, simbólico, político e cultural. Eles congregam uma diversidade de agentes, ocupando posições distintas no campo, portanto, imprimindo cada qual seu próprio sentido, significação e utilidade à festa junina. Trata-se do público espectador, de comerciantes informais autônomos, de patrocinadores de grandes marcas, de agentes públicos (servidores municipais e estaduais, a depender da origem do recurso financeiro de fomento ao festival, além da segurança pública e regulação do espaço urbano), atores do mundo da política (políticos em geral, vereadores, deputados, lideranças comunitárias e associativas locais), fornecedores dos grupos, e os próprios quadrilheiros.

## **2.2 A produção da festa-espetáculo: os processos e os sentidos da criação**

Em sua proposta metodológica para uma antropologia da festa, Amaral (2012) classifica a festa junina como sacro-profana, ou seja, que possui um conteúdo de base mítica-religiosa, mas que envolve festejos profanos, os quais acabam por ganhar notoriedade e alta relevância na festa. Outros exemplos desse tipo de festa são citados, como: Natal, Círio de Nazaré, Festival de Parintins. Entre os aspectos que lhe confeririam sacralidade e quais denotariam seu caráter profano, parece mister

---

<sup>40</sup> Após a reforma do ano de 2012, em decorrência da necessária adequação ao padrão-FIFA exigido pela Copa do Mundo FIFA de 2014, o Estádio Governador Plácido Castelo, o Castelão, ganhou novas funcionalidades e passou a sediar uma série de eventos do roteiro turístico e do ramo do entretenimento, local e regional, como shows, festivais, feiras. Passou a adotar, inclusive, a denominação de Arena Castelão.

desvendar, na verdade, suas intersecções, o modo como são ressignificados e se interpenetram (MESQUITA, 2012).

Para Amaral (2012), os festivais constituem um tipo de festa, cuja finalidade envolve a “exposição ou venda de produtos e bens culturais associados ao domínio técnico de sua produção a determinado grupo”, em que também acontecem shows, atrações lúdicas voltadas para o público visitante, desfiles e competições. Nestas, a participação do público se dá por meio da compra de ingressos. Conforme Amaral (2012), no Brasil, tal qual o Festival Folclórico de Parintins e a Oktoberfest, o São João (de Caruaru, por exemplo) pode ser considerado uma festa de maior complexidade, em que se percebe a notória influência do modelo processual de organização do desfile das escolas de samba do carnaval do Rio de Janeiro.

O sentido (literal) que a palavra espetáculo invoca está ligado à expressão visual, à “sedução imagética” (CASTRO, 2012), ao despertar da atenção, “liga-se ao âmbito do olhar, à ideia de exibição ou apresentação, e ao tema da representação” (MENEZES, 2012, p. 134). Etimologicamente, Subirats (1989) remete a *specere*, cujo significado indica contemplação humana, sobretudo no tocante à dimensão expositiva da representação. O foco desta definição é, portanto, o que o espetáculo expressa visualmente, e não a experiência que ele proporciona ativamente. Debord (1997) utiliza o conceito de sociedade do espetáculo para assinalar a sociedade de consumo e de massa contemporânea. A natureza de espetáculo à qual se vê revestida a festa junina, além de implicar na apresentação em si, traz consigo o que ela reivindica representar, bem como os sentidos dessas representações para os diversos agentes dispostos no campo. O debate sobre a sociedade do espetáculo ajuda a entender como também as festas e os festejos populares estão atravessados pela ideia de cultura como mercadoria. Debord (1997) certamente é um dos autores mais invocados nos estudos sobre a dimensão espetacular das festas, e sua definição já desembocou em inúmeras outras perspectivas conceituais de análise. Para fins da presente Tese, no entanto, mesmo reconhecendo a importância da proposta teórica de Debord, um dos pressupostos é reconhecer o papel ativo desempenhado pelo público espectador na conformação das estruturas do campo festivo junino, na contramão do lugar de passividade que este autor o relega. Gusmão (2004, p. 159) considera, inclusive a implicação do fator emocional na relação entre os brincantes e os espectadores, afirmando que “vivencia-se a co-autoria do espectador. Se avança na busca do contato corporal entre atuantes/brincantes e espectadores, com o intuito de expandir o acontecimento para uma relação emocional entre os participantes”.

A grande concentração de público em espaços como praças, ginásios e avenidas é um dos aspectos indicadores da existência de “uma relação direta entre a espetacularidade desses eventos e os processos de massificação, hegemonia e hipervisibilidade” (CASTRO, 2012, p. 89). Em meio a esse grupo, heterogeneamente disposto no campo, expressa-se, ainda, um público de “especialistas em São João”, geralmente composto por ex-quadrilheiros, admiradores de alguns grupos juninos, sobretudo os dos grupos de status, ou mesmo quadrilheiros de grupos juninos de menor porte. Trata-se de um público consumidor especializado na festa, que a consome para além da lógica do entretenimento e da economia da cultura que ela gera, mas também como bem simbólico, que existe e é apropriada enquanto tal por aqueles que detêm “os meios para que dela se aproprie pela decifração” (BOURDIEU, 2007, p. 283), ou seja, “detêm categorias de percepção e de apreciação adquiridas pelo convívio com as obras produzidas segundo tais categorias” (BOURDIEU, 2007, p. 198). Logo, o olhar deste público especializado atentar-se-á para questões técnicas, traços estilísticos e estéticos que passam francamente despercebidas do público em geral, aquele dotado de uma percepção mais ingênua, exemplo: qualidade da letra das composições do repertório, coerência da narrativa do casamento e a temática do grupo, coreografia, em especial alguns passos específicos, alinhamento, evolução, distribuição dos elementos da apresentação pelo tempo, aparato tecnológico e inovador. Trata-se, de acordo com uma fala de um dos entrevistados, “de uma representação profissionalizada, com pouca margem para a autonomia e atuação pessoal, em que a coreografia e a linguagem corporal são padronizadas para todos” (Entrevistado 4). E, assim, a partir da propriedade desses códigos de decifração e/ou decomposição das partes da apresentação de uma quadrilha, esses espectadores/consumidores do espetáculo junino elegem sinais de distinção entre os grupos, comparando-os, elegendo o que é inovador, o que é ultrapassado, o que merece destaque e o que deve ser rejeitado.

Assim, “uns observando os outros, elogiando ou criticando, disputam a melhor apresentação, esforçam-se para realizarem uma apresentação mais próxima da perfeição. Do bom desempenho de uma apresentação [além da premiação] podem surgir contatos [para apresentações privadas/particulares], projetos, verbas ou simplesmente uma boa divulgação do grupo.” (GIOVANNINI JUNIOR, 2012, p. 191). O público junino especializado não apenas aprecia o espetáculo, e sim faz de sua posição naquele campo uma possibilidade de trocas simbólicas, constituem agentes importantes na reprodução de um habitus junino. Assumem, ainda, papel ativo nas redes sociais na internet, ao divulgar vídeos das apresentações, elaborar enquetes interativas com julgamentos e opiniões sobre as apresentações, os figurinos, as performances dos quadrilheiros. Tal contexto reafirma a máxima de Bourdieu (2007, p. 286), ao falar da apreciação

das obras de arte, de que “toda obra é de algum modo feita duas vezes: primeiro pelo produtor e depois pelo consumidor”. Também toda festa-espetáculo é feita duas vezes: pelos produtores e pelo público espectador. O dia da estreia do grupo junino funciona como um termômetro junto ao público e, a depender da recepção deste, a quadrilha, muitas vezes, pode reestruturar todo o seu espetáculo. Assim, as propriedades de recepção, e não somente de produção, são percebidas, na medida em que o público espectador (ainda que não homogêneo) é reconhecido a partir da posição relativa que ocupa no campo<sup>41</sup>. Assim, as festas juninas parecem se configurar como um meio para o alcance desse reconhecimento, como indica a fala da Entrevistada 2:

*Por trás de toda aquela caracterização, é transmitido o significado do tema que a quadrilha vem trazer. Toda a maquiagem artística, o figurino, os adereços [são] pensados nos mínimos detalhes e vem expressar o quanto é importante o que está sendo transmitido para o público. É mostrar todo o trabalho de meses e ver, a partir do público, como foi recebido, qual foi o impacto, surgindo rumores, dúvidas, elogios e questionamentos, e interesse de trazer aquele tema. O que se busca em meio ao São João é o reconhecimento de meses de trabalho entrega e paixão para tornar lindo aos olhos do povo. (Entrevistada 2)*

Se, para Bourdieu, da posição do agente no campo procedem suas preferências e apreciações, e entre a sua posição e o seu habitus se verificam tendências relacionais, pode-se depreender, a partir das considerações anteriores, que diferentes agentes (a depender da posição ocupada no que diz respeito ao gênero e a todo o repertório de práticas e representações oriundos dele) consomem e acessam os vários tipos de capital de modo diferenciado. Logo, não parece exagero a analogia com um ditado popular para explicar esta lógica: “Diga-me que posição ocupas na festa junina, que te direis como se explicam as tendências de seu habitus de gênero nela”.

De acordo com Menezes (2012), apresentação e representação estão interligadas: de um lado, conjugando as artes representativas (como a dança e o teatro); e de outro, as artes de cena, ou seja, os ritos em si. No caso da quadrilha junina, compreendem-se os dois tipos. Tratam-se, na perspectiva de Singer (1985), de *performances culturais*, ou seja, um acontecimento em que uma quantidade de performers, frente a uma plateia, interage dentro de um determinado intervalo de tempo, ou seja:

Unidades de ação que caracterizam por ocorrer durante um determinado período de tempo, englobando um programa organizado de atividades, um conjunto de performers, uma

---

<sup>41</sup> Um exemplo desta máxima é perceptível através dos processos de adaptação que os grupos juninos fazem a depender do público e do local de apresentação. Em pequenos festivais e competições pouco consagradas, nem sempre o grupo lança mão de todo o seu aparato estrutural e cênico. Faz, assim, uma seleção que tende a ‘enxugar’ a apresentação, reduzindo as feições de espetáculo da performance. A definição do modo como esta deve ser realizada, portanto, depende do reconhecimento da posição atual e potencial que o campo “atribui a diferentes categorias de agentes através do sistema das instancias de consagração cultural” (BOURDIEU, 2007, p. 166).

audiência e um lugar ou ocasião para realizar a performance. As performances culturais são compostas pela mídia cultural [...], os modos de comunicação que incluem não apenas a linguagem falada, mas, também, os meios de comunicação não linguísticos, como a dança, encenação, artes plásticas e gráficas – que se combinam de várias maneiras para expressar e comunicar o conteúdo de uma determinada cultura. (MENEZES, 2012, p. 135-136)

Alves (2011) considera que “a retroalimentação temática entre distintas modalidades de bens simbólicos e suas respectivas linguagens é patente [...]. Uma linguagem não sucede outra sem engendrar tensões, rupturas e deslocamentos.” (ALVES, 2011, p. 85). No caso da festa junina, não somente sucedem-se, como se realizam simultaneamente.

A preparação para o espetáculo envolve uma série de rituais públicos e coletivos, ou individuais e privados, um verdadeiro repertório de disposições performaticamente expressas (NEPOMUCENO, 2014). São, portanto, “laboriosamente e materialmente preparadas, custeadas, planejadas, montadas, segundo regras peculiares a cada uma e por atividades efetuadas no interior da própria vida cotidiana, da qual são necessariamente o produto e a expressão ativa” (GUARINELLO, 2001, p. 971).

Os ensaios, embora coletivos, por exemplo, imputam rituais individuais que o antecedem. Há toda uma preparação corporal e estética, que envolve homens e mulheres, como: ir ao salão de beleza (no caso das mulheres) e na barbearia (no caso dos homens) para pintar cabelo, colocar unhas postiças, maquiagem, realizar tratamentos e/ou cirurgias estéticas em clínicas para reduzir gorduras localizadas, fazer bronzamento artificial, colocar lentes de contato, intensificar os treinos nas academias, fortalecer o sistema imunológico por meio do uso de complexo de vitaminas, dentre outros<sup>42</sup>. Tais exemplos seriam rituais mais individuais. Esses rituais prévios são fundamentais para os contornos com que se realizam os rituais coletivos e públicos.

Segundo Silva (2009), as quadrilhas juninas são um espetáculo cuja extensão a percepção do espectador alcança apenas parcialmente. A série de atividades que antecipa a apresentação pública, por exemplo, é desconhecida da maioria dos espectadores-consumidores da festa. O público espectador vai onde as quadrilhas juninas estão para, acima de tudo, vê-las, assisti-las. Para esses agentes, o que vale é o sentido aparente, de exibição, de apreciação. A este respeito, Castro (2012) chama a atenção para o fato de que “nas festas juninas urbanas da contemporaneidade, o objetivo

---

<sup>42</sup> Essa questão relativa aos cuidados com o sistema imunológico se justifica pelo fato de que o volume e a intensidade das apresentações durante os meses de junho e julho exigem preparo e condicionamento físico. É comum se verificar o adoecimento dos quadrilheiros durante a temporada junina, sobretudo com quadros virais (virozes, gripes). Muitos deles iniciam, por volta de um mês antes do início dos festejos, e por conta própria, a ingestão diária de vitamina C ou mesmo de complexos polivitamínicos, a fim de terem mais disposição e estarem fisicamente preparados para a temporada.

principal dos *foliões festivos* é [...] o ponto nodal de deflagração das festas espetaculares: a praça festiva pública ou a arena festiva privada. [...] um meio pelo qual se chega a um determinado ponto de concentração festiva” [grifo nosso] (p. 81).

No bojo dos processos de mudanças pelos quais tem passado a preparação do espetáculo, percebe-se que as coreografias gradativamente passaram a ser executadas de forma individual e repetitiva. Mesmo dançando juntos, homens e mulheres desempenham performances diferenciadas, e cada vez mais ritualizadas de modo independente, isolados de seu par, sempre atendendo às ideias e às expectativas, a priori, de como devem se apresentar uma dama e um cavalheiro. Às mulheres,

*Seu papel [da mulher] na quadrilha é completar a função do homem, deixar ser levada pelo cavalheiro sem ser ofuscada. Uma boa dama precisa esbanjar carisma pelo modo de dançar, ter um jogo de saia, leveza nos movimentos, precisa saber as letras da música pra cantar muito, sorrir bastante. Ela precisa ter uma postura adequada, uma dama junina na atualidade requer um preparo especial, ela necessariamente tem que dominar os seus adereços que no caso é a saia, incorporar uma personagem de acordo com a temática pois requer um interpretação pra dançar (às vezes incorporar uma boneca, uma menina gentil, furiosa, matuta), atualmente precisam sempre estar muito bem vestidas, também muito belas. (Entrevistado 5)*

*As mulheres das quadrilhas são as principais beldades dentro de quadra, no sentido de quadrilha nos dias de hoje. As mulheres tem todos os olhares fixados para elas. A importância delas no São João é muito grande porque, querendo ou não, é sinônimo de delicadeza, simpatia, elegância. (Entrevistado 7)*

Farias (2011) realiza denso estudo sobre as festas populares e o entretenimento-turismo no Brasil. Para o autor mencionado, a incidência de novas tecnologias e linguagens, da sonoridade eletroacústica, do audiovisual, das ferramentas digitais, possibilitam *ambiências culturais* (FARIAS, 2014). As feições do espetáculo moderno funcionam como “dispositivo eficaz de produção de imagens, resultado de combinação entre o sensualismo acústico e ritmo-coreográfico com os aportes de luz e som” (FARIAS, 2014, p. 52). Atravessados pela festa-espetáculo, as praças, as ruas, as quadras esportivas e os ginásios, além de serem redefinidos momentaneamente, também o são esteticamente, convertidos em verdadeiras arenas cênicas durante as festas juninas, donde se constata “a importância e a utilização do espaço físico na construção do espetáculo” (MENEZES, 2012, p. 137), sobretudo com vistas a garantir a interação entre público espectador e os performers, pressuposto fundamental para o vigor da festa (MENEZES, 2012).

A festa, portanto, está integrada à cidade, e se manifesta como possibilidade concreta de ampliar o direito a esta, de democratizar o acesso aos espaços, de ressignificar, ainda que sazonalmente, certos locais da/na cidade, de modo a garantir a “especialização e participação

comunitárias” (LOPES, 2014, p. 39), por um lado; mas, por outro lado, pode acirrar conflitos, tensões e resistências, haja vista o processo de institucionalização do tempo e do espaço festivo. Segundo Bezerra (2008), quando se verifica a concentração dos rituais festivos em determinados lugares em detrimento de outros, pode-se contribuir para a produção de um esvaziamento das comemorações que ocorriam em outros lugares da cidade, provocando, assim, “conflitos de territorialidades” (BEZERRA, 2008, p. 15).

Espaços urbanos espetaculares é um conceito utilizado por Harvey (1992) para se referir às cidades reestruturadas com o objetivo de atrair capital e pessoas num contexto de mercantilização e empreendedorismo intensificado. São, de acordo com o autor, as chamadas cidades-espetáculo, nas quais se testemunha também a espetacularização da sociedade e dos processos nela/por ela engendrados. As transformações nas cidades afetam e redimensionam simbolicamente os sentidos do festejar (CASTRO, 2012) na direção dos megaeventos, da festa-negócio (FARIAS, 2011), da festa-mercadoria (SERPA, 2007), da festa-entretenimento, capaz de alimentar cadeias produtivas no que diz respeito ao capital econômico, mas também de outros tipos de capital (cultural e simbólico). Nesse contexto, os festivais de competição entre quadrilhas juninas são apenas mais um componente da estrutura daquilo que Castro (2012) chama de megaeventos juninos<sup>43</sup> no nordeste brasileiro. Para Ortiz (1988, p. 164), “a lógica mercadológica despolitiza a discussão, pois se aceita o consumo como categoria última para se medir a relevância dos produtos culturais. [...] esta tendência se acentua quando se percebe que o mercado exige do produtor uma postura mais profissional”.

Além disso, as festas possuem um “forte apelo imagético e midiático na dimensão político-partidária” (CASTRO, 2012, p. 94). No Ceará, mais especificamente em Fortaleza, é notório o potencial das festas juninas na conversão de capital cultural em capital político; elas se tornaram verdadeiro palco, ou mesmo trampolim, para lideranças de grupos e/ou entidades juninas se projetarem e alçarem espaços nos poderes executivo e legislativo. Embora alguns autores façam uma associação direta entre festa-espetáculo e turismo, articulando a tríade turistificação, mercantilização e espetacularização, em se tratando de festa junina cearense, o foco parece estar mais no entretenimento local do que no seu apelo turístico<sup>44</sup>. Campina Grande e Caruaru são dois

---

<sup>43</sup> “[...] uma determinada manifestação cultural pode ser espetacularizada turisticamente em uma perspectiva mercadológica. No Brasil, nas últimas décadas, as festas viraram um bom negócio para comerciantes, cervejarias, donos de hotéis e políticos, que se projetam com a dimensão festiva e massiva de grandes eventos festivos”. (CASTRO, 2012, p. 105-106).

<sup>44</sup> As cidades de Maracanaú, localizada na Região Metropolitana de Fortaleza, e Mossoró, no Rio Grande do Norte, caminham na direção da assimilação das práticas organizativas das festas juninas de Campina Grande e Caruaru. Ambas

exemplos de como tal associação se materializa; ambas concentram num mesmo ambiente, espaços de palco, destinados aos shows de bandas, grupos e cantores; e espaços de arena<sup>45</sup>, voltados para as apresentações das quadrilhas juninas.

A dança na quadrilha junina não é espontânea, nem aleatória; pelo contrário, é fortemente ensaiada, elaborada, treinada, a fim de que sua execução no momento da apresentação se dê sem erros e/ou descompassos, sendo um dos elementos indicativos do processo de estetização pelo qual tem passado as festas juninas. Segue, portanto, um determinado padrão, que, além de entreter e prender a atenção do público espectador, deve ser capaz de comunicar elementos fundamentais da estória que começou a ser contada no casamento encenado nos primeiros minutos da apresentação. Revela-se, pela dança, o drama, a estória, explica-se a temática e justifica-se o recurso de certos componentes cênicos, como a indumentária (figurinos, adornos, acessórios). Tanto mais coreografada e bem executada for a dança, mais forte o apelo junto ao público, bem como, mais espetacular ela é<sup>46</sup>. Conforme Londres (2004), as manifestações performáticas possuem um caráter de comunicação direta, a qual é “baixamente codificada, intensamente sensorial e emocional, cujo objetivo primordial é de envolver o interlocutor, provocando uma experiência” (p. 19).

Assim, ergue-se o habitus do grupo, ou seja, “um determinado uso tradicional do corpo para criar movimentos precisos com as mãos e braços, além de certas posturas corporais necessárias à produção do som e do ritmo a partir de batidas específicas” (MENEZES, 2012, p. 144). Logo, o repertório coreográfico e musical<sup>47</sup> são dois componentes na busca pela distinção no campo festivo. Por execução, entenda-se sincronia, alinhamento, entrosamento, ritmo, sintonia com a música,

---

mantêm um calendário intermitente de eventos durante todo o mês de junho, reunidos num só lugar, geralmente nomeado como “cidade junina”. Ali concentram as apresentações musicais, os festivais de quadrilhas, serviços de alimentação e feiras de artesanato.

<sup>45</sup> A adoção dessa diferenciação entre espaços de palco e espaços de arena para a finalidade desta pesquisa considera que: os primeiros ficam localizados de modo que os espectadores apreciem de frente a um palco a apresentação de artistas e grupos musicais dispostos em um patamar um pouco mais elevado em relação à plateia, mantendo certa distância entre eles; já os segundos podem estar dispostos em formato de círculo, quadrado ou retângulo, em que o público fica disposto ao redor do local de apresentação, o qual está no mesmo patamar dos espectadores, o que confere maior proximidade entre os performers e a plateia.

<sup>46</sup> “Qualificar socialmente as propriedades e os movimentos do corpo é ao mesmo tempo naturalizar as escolhas sociais mais fundamentais e constituir o corpo, com suas propriedades e seus deslocamentos, em operador analógico que instaura todas as espécies de equivalências práticas entre as diferentes divisões do mundo social, divisões entre os sexos, entre as faixas de idade e entre as classes sociais ou, mais exatamente, entre as significações e os valores associados aos indivíduos que ocupam posições praticamente equivalentes nos espaços determinados por essas divisões. Tudo permite supor em particular que as determinações sociais vinculadas a uma posição determinada no espaço social tendem a modelar, por meio da relação com o próprio corpo, as disposições constitutivas da identidade sexual (como o modo de andar, o modo de falar etc.) e, sem dúvida também, as próprias disposições sexuais” (BOURDIEU, 2013, p. 117)

<sup>47</sup> É preciso registrar que no que diz respeito ao repertório musical executado durante a apresentação da quadrilha junina, cada grupo é responsável pelas despesas com o Escritório Central de Arrecadação e Distribuição de Direitos Autorais – ECAD. Alguns festivais fazem essa exigência de modo mais explícito, outros não.

entusiasmo, apelo junto ao público espectador. “Aqui intervém a noção [...] de destreza. Mas, em francês, temos apenas um termo ruim, ‘habile’, que traduz mal a palavra latina ‘habilis’, bem melhor para designar as pessoas que têm o senso da adaptação de seus movimentos bem coordenados a objetivos, que têm hábitos, que ‘sabem como fazer’.” (MAUSS, 2003, p. 411). Para Mauss (2003), “convém distinguir a dança dos homens e das mulheres, frequentemente opostas” (MAUSS, 2003, p. 417)<sup>48</sup>. Seriam os gays e os sujeitos trans quem dominaria a técnica “do saber fazer” a festa junina espetáculo? Na verdade, tudo (coisas, pessoas e símbolos) o que está em cena na hora da apresentação ao público possui um caráter representativo, um significado. O que a estética das quadrilhas juninas diz sobre a estetização das festas juninas?

Tal qual Menezes (2012) considera que a “*riqueza estética* exerce um grande poder de atração nas festas públicas de candomblé” (grifo nosso), acredita-se que também o exerce quando da entrada das quadrilhas juninas no espaço das apresentações. Tanto o é, que se cria, antes da primeira apresentação dos grupos na temporada junina daquele ano, uma aura sigilosa em torno das indumentárias que o grupo irá utilizar. Nem mesmo os brincantes tomam conhecimento dos modelos em sua completude. Apenas fazem as medidas com as costureiras. No mais, acabam tendo acesso ao figuro quase às vésperas da primeira apresentação. O vestuário junino atua como um sistema simbólico no campo, e é um dos componentes das regras do jogo da distinção (BOUDIEU, 2007). Demarca, portanto, esteticamente distinções e códigos de gênero, expressas, por exemplo, por meio de

*critérios particulares dos grupos que, via de regra, observam o padrão hegemônico de beleza e feminilidade nas mulheres (brancas, loiras, corpo escultural ou magras, femininas etc.), mas há os dissonantes, em menor número, que impõem outros padrões de beleza inclusive aos seus destaques (trans, gordas, negras). Para os homens, o padrão hegemônico de beleza e masculinidade é um perfil hétero, malhado, branco, mas há os dissonantes, em menor número, que impõem outros padrões de beleza inclusive aos seus destaques: gordos, negros, afeminados, trans. (Entrevistado 4)*

Assim como existem “provas de figurino”, também têm “provas da maquiagem” que as mulheres irão utilizar. No dia da prova de maquiagem e penteado, são testadas algumas possibilidades nas damas que servem ali como ‘modelos’. Os maquiadores são profissionais do ramo da beleza e estética. Tornou-se mais usual que estes, nos últimos tempos, sejam membros do próprio grupo. Não é coincidência também que sejam mulheres trans ou homens gays que desempenhem essa função<sup>49</sup>. Marcadores estilísticos e de gênero, portanto, estão presentes nas

<sup>48</sup> Técnicas do corpo se dividem e variam por sexos e por idades (MAUSS, 2003).

<sup>49</sup> Inclusive, no ano de 2018, a maquiadora de um grande grupo junino, referência nacional, sagrou-se Miss Brasil Gay 2018, Yakira Queiroz.

indumentárias, no repertório, na caracterização estética, na apresentação solo da rainha, e podem levar ao aumento de prestígio e reconhecimento, materializado na quantidade, importância e/ou visibilidade dos títulos e premiações conquistados na temporada.

Beleza e extravagância se sobrepõem nos aspectos visuais não somente das roupas, mas dos rostos, do corpo como tecnologia à disposição do espetáculo. “O brilho das roupas é fundamental ao aspecto visual da festa” (MENEZES, 2012, p. 142). A indumentária revela muito do estilo e do lugar social ocupado por aquele grupo e seus membros no campo das festas juninas. A ostentação em pedrarias, brilhos e adornos cristalizam o *status* do grupo nesse contexto festivo, funcionam como sinais de distinção, convertem-se em *prestígio simbólico* (MENEZES, 2012), status e poder. O gasto financeiro com a organização e produção do grupo é muito elevado e, geralmente, vai além da capacidade financeira do próprio grupo. Não é exceção à regra grupos que terminam a temporada junina ainda endividados, em débito com o pagamento de fornecedores. Os gastos, há que se destacar, vão muito além da indumentária. Os grupos juninos buscam insistentemente erguer em torno de si sinais de distinção, a busca da diferença capaz de separar o vulgo, normal, dos demais: “um toque de elegância, nobreza e bom tom”. Logo, “compreende-se por que os grupos de status tendem a distinguir-se uns dos outros por oposições mais ou menos sutis e, também, por que os grupos de nível mais elevado são os que melhor realizam o sobrelanço do refinamento, quer se trate de linguagem, de vestuário ou de todo habitus em geral” (BOURDIEU, 2007, p. 22). Tão logo conseguem erigir um signo distintivo, a priori, pertencente somente ao grupo que o criou, que, a posteriori, se universaliza e se torna amplamente acessível, aquele signo tende a perder sua significação, deixa de demarcar a diferença e passa a ser considerado comum, pois o seu valor deriva exatamente “de sua posição num sistema e de sua oposição aos outros elementos do sistema” (BOURDIEU, 2007, p. 19). Nesse sentido,

[...] quanto mais o campo estiver em condições de funcionar como o campo de uma competição pela legitimidade cultural, tanto mais a produção pode e deve orientar-se para a busca das distinções culturalmente pertinentes em um determinado estagio de um dado campo, isto é, busca dos temas, técnicas e estilos que são dotados de valor na economia específica do campo por serem capazes de fazer existir culturalmente os grupos que os produzem, vale dizer, de conferir-lhes um valor propriamente cultural, atribuindo-lhes marcas de distinção (uma especialidade, uma maneira, um estilo) reconhecidas pelo campo como culturalmente pertinentes e, portanto, suscetíveis de serem percebidas e reconhecidas enquanto tais. (BOURDIEU, 2007, p. 109).

---

Nos grandes grupos ou grupos de status, a música é executada por uma banda, com vozes e instrumentos os mais diversos. O repertório, com mescla de músicas inéditas e cujos direitos autorais geralmente são do grupo ou de algum membro da direção (ou são composições encomendadas especificamente para aquele grupo), é talvez um dos primeiros elementos a ser finalizado com bastante antecedência (ver Apêndice D), haja vista que dele depende a preparação de toda a coreografia.

A música funciona como elemento ordenador (MENEZES, 2012) do ritual festivo. Ela anuncia o início do espetáculo e seus principais momentos. Segundo Castro (2012), os contornos da festa junina nos dias atuais encerram o caráter espetacularizante da sua musicalidade. A linha do tempo de como essa musicalidade se manifestou na festa junina ajuda a entender os processos que a trouxeram às feições de hoje.

Na década de 1970, as festas juninas eram animadas pelo forró tradicional com sanfona, triângulo e zabumba. Nos anos 1980, estiveram no auge os chamados forrós de duplo sentido, de forte apelo à sexualidade. A partir dos anos 1990, progressivamente, o forró tradicional e o de duplo sentido foram sendo substituídos pelo forró eletrônico, com forte presença feminina e a introdução do teclado, substituindo os instrumentos tradicionais; essa modalidade de forró foi popularizada inicialmente por bandas musicais como o grupo *Mastruz com Leite*, do Ceará, e *Calcinha Preta*, de Sergipe. (CASTRO, 2012, p. 114)

As quadrilhas juninas incorporaram essas transformações, as quais impactaram também nas roupas e nas formas performáticas da dança. As representações do gênero, da feminilidade e da masculinidade estão presentes nas roupas, no gestual, na coreografia, na disposição do corpo ao longo do ritual festivo, nos adereços e maquiagem. Por conseguinte, “a fisionomia da economia simbólica ostenta, entre seus traços, a competência em operar com signos. Logo, adquire importância crescente o processo de efeitos civilizatórios de interpenetração das formações afetivo-identitárias com a difusão contínua de imagens (visuais, sonoras e audiovisuais, sobretudo)” (FARIAS, 2014, p. 73).

Farias (2014) pontua que a “a cultura contemporânea é indissociável da universalização da lógica mercantil com seus imperativos de eficiência e concorrência.” (p. 55). Logo, a trama dos bens culturais se vê inteiramente afetada pelo entretenimento como seu mecanismo de regulação, capaz de produzir estreita vinculação entre a lógica mercantil do capitalismo e a produção simbólica.

Assim, como uma ampla esfera social, em que se ajustam mercantilização, atividades de diversão, técnicas e equipamentos, além de nichos institucionais variados, a cultura contemporânea figurada nas formações do popular parece sagrar-se, ao concatenar a

dinâmica da lucratividade do capital com circuitos de produção e consumo de bens culturais e, daí, interagir com as lutas em favor da afirmação de identidades e atendimento de estímulos. (FARIAS, 2014, p. 55)

Assim, a dimensão espetacular na apresentação dos grupos não é algo espontâneo, mas intencionalmente *planejado* pela equipe dirigente, *desejado* pelos quadrilheiros que buscam o referido grupo para compor seu quadro de membros, *referenciado* pelos demais grupos juninos que compõem o campo da festa, e *esperado* pelo público que se dirige aos espaços de apresentação quando do início da temporada junina. “Nesse diapasão, o luxo, a abundância, a ostentação, o brilho e os aparatos tecnológicos acabam produzindo sinais diacríticos que distinguem [as quadrilhas] ‘pobres’ das ‘ricas’, os ‘tradicionais’ dos ‘modernos’, os ‘anônimos’ dos ‘midiáticos’.” (MENEZES, 2012, p. 143).

Os festivais de competição de quadrilhas juninas organizados em nível local, regional e nacional, exigem o aprimoramento e a inovação constantes. Prêmios em dinheiro são concedidos aos melhores grupos, àqueles que atendem satisfatoriamente aos principais critérios de avaliação, dentre os quais: casamento, conjunto, figurino, animação, marcador, rainha, casal de noivos, dentre outros. Além das recompensas financeiras, o prestígio social, a visibilidade e a distinção que um grupo junino alcança nesse cenário, tornam-no símbolo e referência a ser amplamente reproduzida pelos demais grupos. Não se deve confundir, contudo, a distinção cultural “com a procura a qualquer preço de qualquer diferença capaz de livrar do anonimato e da insignificância” (BOURDIEU, 2007, p. 109). Buscam, assim, demarcar uma singularidade, um modo de expressão.

Os festivais são vistos, portanto, como instâncias de consagração de certas práticas, de certos sujeitos/grupos, cumprindo o papel de verdadeiras ‘rotas de canonização e consagração’ no cenário junino. O status conquistado legitima determinados grupos juninos a serem vistos como modelos para ampla reprodução por parte dos demais. A esse respeito, Bourdieu (2005, p. 16) afirma que: “é, portanto, natural que [...] os grupos de status imponham aos que neles desejam participar, além de modelos de comportamento, modelos da modalidade dos comportamentos, ou seja, regras convencionais que definem a maneira justa de executar os modelos”.

O circuito junino oficial (festas, eventos, festivais e editais de fomento) possui um habitus próprio, estabelecendo determinadas expectativas quanto a uma performance pré-estabelecida (BARROSO, 2015). Esta performance está ditada nas regras dos editais públicos (municipais e estaduais) de fomento, nos regulamentos dos festivais, os quais estipulam, dentre outros, tempo para apresentação e uma série de passos ‘tradicionais’ que, obrigatoriamente, devem ser executados.

Como nos manuais de conduta e comportamento eliasianos, aqui, estes parecem cumprir o papel de controle normativo da vida na festa.

Os festivais de quadrilha junina ocorrem por todo o estado do Ceará, numa grande ritualização secular dos festejos (FARIAS, 2005). Segundo a FEQUAJUCE (2016), cerca de 350 festivais ocorreram em todo o território cearense, dos quais 245 eram filiados a esta Federação. A referida entidade dispunha, àquele ano, de uma equipe composta por 320 jurados credenciados considerados aptos, por meio da participação em cursos e oficinas que antecedem o período junino, a compor comissões julgadoras nos referidos festivais. Nem todos os festivais possuem o mesmo grau de aceitação e prestígio por parte das quadrilhas juninas, mas, ainda assim, possuem a capacidade de agregar certa uniformidade nos padrões dos rituais celebrados na festa.

Trigueiro (2008) considera os festivais, nos quais se reúnem quadrilhas juninas de distintas regiões e lugares, um espetáculo formado por três componentes fundamentais, a saber: o espaço, o tempo e o movimento de apresentação. Em relação ao espaço da apresentação (quadras e/ou ginásios esportivos, ruas/logradouros, praças), geralmente, está dividido em dois ambientes, os quais consideramos como espaço cênico e bastidores. Via de regra, esta divisão ocorre por meio de cenários, palcos e/ou alegorias. Nos bastidores, o cansaço, as dores, os problemas no figurino e as imperfeições são evidenciados. No espaço cênico, acontece a “magia em cena”, o espetáculo em si em seu sentido *stricto*, aquilo que se permite e que deve ser visto, apreciado, aplaudido. As trocas de figurinos, ou mesmo suas sobreposições, ocorrem nos bastidores, e devem ser feitas com a maior discrição possível.

Uma grande e complexa equipe de apoio acompanha os grupos, a fim de manusear cenários, alegorias, auxiliar a noiva e a rainha, ficar a postos para quaisquer imprevistos. Tal equipe pode ser composta por pessoas que prestam tais serviços voluntariamente porque “amam o São João” ou por profissionais contratados especificamente para aquele fim. Há, ainda, brincantes que compõem uma equipe reserva, vestidos com toda a indumentária para, caso ocorra algum problema e/ou imprevisto com alguém que esteja dançando (mal-estar físico, por exemplo), este possa ser imediatamente substituído sem que haja comprometimento na performance do grupo.

Em consonância com os componentes apontados por Trigueiro (2008), o tempo é determinante para o modo como os diversos grupos que passam por aquele espaço alcancem satisfatoriamente seus objetivos. O tempo de apresentação nos festivais é de, no máximo, 35 minutos, com tolerância de 1 minuto. Durante este transcorrer, seis quesitos (e seus respectivos sub-

questos) são avaliados pelos jurados: 1. Quadrilha (coreografia, evolução, harmonia, animação, figurino, casamento); 2. Marcador (desenvoltura, liderança, animação, figurino); 3. Rainha/Princesa 12 (animação, desenvoltura, figurino); 4. Noivo (desenvoltura, interpretação, animação, figurino); 5. Noiva (desenvoltura, interpretação, animação, figurino); 6. Repertório Musical (letra, ritmo, relatividade com o tema e o festejo junino). Dos 35 minutos, geralmente os 10 primeiros minutos são para a encenação do casamento, e os outros 25 minutos para a quadrilha dançar. Nesse tempo de dança, a Federação enumera 27 passos obrigatórios, dos quais 8, no mínimo, devem ser executados, a fim de que se preserve a “tradição”: anarriê, anavantu, balance, beija-flor, buquê de flores, caminho da roça, caracol, catavento, cavalinho, cinturinha, cruz de malta, cumprimento, gancho, grande roda, jabaculê, montanha russa, parafuso, passeio dos namorados, peão/carrapeta, peri/contra, roda gigante/espalha brasa, rondinha de quadro (lacinho do amor e espanhola), serrote, sombrinha, túnel, trancilin, X (xis).

O último componente fundamental dos festivais apontado por Trigueiro (2008) é o movimento de apresentação. Não há um acordo formal que estabeleça a quantidade mínima de membros com que uma quadrilha possa realizar sua apresentação, mas se reconhece que quanto maior a quantidade de membros, maiores também são as dificuldades para movimentar-se durante a apresentação. Ainda a esse respeito, Trigueiro (2008) chama a atenção para o pouco espaço reservado para muitas pessoas.<sup>50</sup> O fato de os festivais implicarem na atribuição de notas e pressuporem a competição entre os grupos pode aumentar a rivalidade entre os mesmos e/ou servir como um estímulo à busca pelo aperfeiçoamento constante das quadrilhas, como indica a fala de uma das entrevistadas.

*O primeiro colocado tanto fica com status de melhor quadrilha porque ganha um prêmio em dinheiro que ajuda a custear alguns gastos. As quadrilhas de pequeno porte, nesse ponto, algumas ficam em desvantagem, por não trazer uma exuberância em seus figurinos, tendo em vista que hoje existe uma grande exigência de figurino, que estão vindo cada vez mais cheio de detalhes, com muitas pedrarias, trazendo uma riqueza imensa para a indumentária. Além do mais, São gastos enormes que, muitas vezes, acabam tirando a essência do que realmente é a festa tradicional de São João. Essas quadrilhas pequenas não trazem tanta exuberância em seus figurinos, mas têm boas histórias dentro de suas apresentações e boas representatividades, além da força de vontade em competir com quadrilhas de grande porte. (Entrevistada 2)*

<sup>50</sup> Em outra oportunidade, Barroso (2013) apontou o fenômeno de crescimento no número de brincantes envolvidos diretamente com a dimensão cênica dançante do espetáculo (coreografia), ou seja, aqueles que realmente dançam nas quadrilhas juninas, haja vista que nem todos os que participam da encenação do casamento, por exemplo, dão continuidade à sua participação na parte coreografada da apresentação. Os grandes grupos juninos possuem, via de regra, cerca de sessenta pares, ou seja, 120 brincantes. Os editais costumam indicar o número mínimo de pares, quinze, mas não estipulam o máximo.

Os Entrevistados 4 e 5 apontam outros aspectos que podem ajudar a identificar a produção de hierarquias entre os grupos juninos, sobretudo em relação às diferenças de capital econômico, cultural e simbólico:

*Creio que ajam duas diferenças básicas: poder aquisitivo/financeiro e capacidade técnica/profissional. É comum que os grupos de grande porte atraiam mais brincantes e melhores profissionais pois detêm as condições necessárias para efetivar um bom projeto, daí a situação de se saírem vitoriosos com mais frequência nos festivais e de serem questionados os festivais onde estes grupos não obtêm a melhor classificação. Os grupos de pequeno porte, via de regra, tem demonstrado grande dependência dos recursos financeiros do Estado, via editais, sem as quais demonstram pouca capacidade de se realizarem, e quando o fazem estão sempre em menor condição de disputa, pois tecnicamente apresentam mais falhas. Há um terceiro fator que não consigo analisar qualificadamente por falta de dados, de maior conhecimento, mas que suponho seja diferente nos dois grupos, qual seja: a participação comunitária, os laços afetivos entre os brincantes e a integração com a vida social de uma comunidade local. (Entrevistado 4)*

*A diferença é que nas de grande porte existe um investimento maior, tanto dos brincantes como da comissão organizadora. Nas de grande porte geralmente existe seleção de brincantes, exige um custo maior. Elas possuem uma temática elaborada por profissionais, um casamento comprado, participam de concursos maiores, pois existe um cenário mais elaborado, indumentárias cada vez mais luxuosas, regional musical. Essas são as mais conhecidas pelos quadrilheiros. As de pequeno porte buscam mais a tradicionalidade pra brincar, é algo mais simples, onde qualquer pessoa pode ingressar pois existe um custo menor, as vezes as de pequeno porte possuem mais brincates. Pra sair no ano é preciso um esforço maior pra conseguir patrocínio pra custear partes do projeto, como: Pagar roupas, gravação de músicas, transporte, etc. As de pequeno porte participam de concursos pequenos, muita das vezes criam suas próprias temáticas, desenvolvem e costumizam seus próprios figurinos, etc. Claro que sempre buscam evoluir cada vez mais pra chegarem em concursos mais requisitados, etc. As quadrilhas de pequeno porte é uma fase, pois todas querem ser de grande porte hoje em dia. (Entrevistado 5)*

Ainda que estejam envoltos pelo debate da competição que lhe acabou sendo inerente, os festivais demonstram ter a capacidade de desterritorializar e deslocar os grupos de quadrilhas juninas de seus bairros de origem, de suas cidades. Todo o processo de reconhecimento e visibilidade pelo qual passou a festa junina perpassa esses deslocamentos que possibilitam intercâmbios e trocas os mais diversos.

### **2.3 O perfil dos *quadrilheiros*: identificando agentes estratégicos**

Ao longo desta Tese, será perceptível o uso indiscriminado das expressões “brincantes” e “quadrilheiros” como sinônimos para se referir ao mesmo conjunto de agentes que dançam na quadrilha junina, integrando, por assim dizer, seu elenco espetacular. No entanto, Barroso (2004),

ao discutir sobre a performance do ator brincante no Reisado de Caretas, fez questão de esclarecer que

[...] mais do que apresentar ou do que representar, o termo brincar parece melhor adequado para designar o fazer do ator brincante. Na brincadeira, rigorosamente, não se apresenta, não se representa, simplesmente se brinca. Brinca-se no sentido de que os brincantes apenas se divertem, junto com o público, que também faz parte da brincadeira. E aqui se usa o termo brincar, na acepção mesma de brincadeira infantil. Mas de uma brincadeira infantil coletiva (como são mesmo a maioria das brincadeiras infantis), na qual os brincantes, a partir de um acordo sobre uma estrutura, vivem uma outra vida, uma vida de faz-de-conta, improvisando livremente (p. 84-85).

A referida definição, contudo, parece não se aplicar à realidade do campo festivo junino, haja vista que não cabe, dentro do contexto espetacularizado, espaço para o improvisado, para a despreensão ingênua ou informal, dado seu caráter altamente ritualizado e ensaiado. A concepção de “quadrilheiros” poderia, ainda, ser alargada para alcançar também os agentes que atuam na preparação do espetáculo sem, contudo, figurar como elenco. Assim, brincantes<sup>51</sup> e quadrilheiros são como os próprios agentes de autoidentificam e se autointitulam no campo. Podem ser considerados quadrilheiros também a equipe de produção e gestão do espetáculo. Castro (2012), ao pautar os processos de espetacularização das festas juninas e sua incidência sobre o espaço urbano das cidades, não utiliza nenhuma das expressões aqui apontadas; prefere se referir aos “foliões”, numa clara e direta alusão ao vocabulário de outra festa popular brasileira, o carnaval. Para ele, foliões são todos aqueles que participam como público espectador da festa junina, sobretudo dos grandes shows de cantores realizados em palcos dispostos no espaço festivo. Logo, não se trata dos mesmos agentes a quem se alude aqui.

Este tópico tem como objetivo conhecer o perfil dos quadrilheiros, a fim de desvendar seus vínculos de pertença, enraizamento social e cultural. A aproximação com os sujeitos se deu, inicialmente, em contato com o presidente do grupo escolhido para a realização da coleta de dados, por meio das redes sociais, o qual se mostrou solícito e aberto a contribuir com a pesquisa de campo. Foi-lhe enviada uma Carta de Apresentação (vide Apêndice A), através da qual foram expostos os objetivos da pesquisa, bem como os objetivos específicos relativos à aplicação do questionário junto aos quadrilheiros do grupo. A convite do mesmo, a aplicação dos questionários se deu por ocasião de alguns ensaios, oportunidades também de empreender à observação direta daqueles momentos. Foi imprescindível a chegada ao campo pela mediação do presidente do grupo, o qual apresentou a pesquisadora aos quadrilheiros presentes, dando-lhe oportunidade de falar sobre

---

<sup>51</sup> Brincantes ainda pode sofrer uma variante linguística para “brilhantes”.

a finalidade da pesquisa. Este foi um ponto fundamental para o bom andamento da pesquisa de campo. Como se tratava de uma pessoa desconhecida por parte da maioria dos brincantes, havia o sério risco de os mesmos pensarem que se tratava de alguém “a serviço” de algum outro grupo junino, com o objetivo de “espionar” o ensaio e repassar informações sigilosas da produção do espetáculo, como repertório e coreografia, a um grupo “concorrente”.

Os questionários foram aplicados por ocasião da realização dos ensaios que antecederam o início da temporada junina do ano de 2018. Os ensaios ocorrem na quadra de uma escola pública estadual e são abertos à entrada de quaisquer pessoas interessadas em assistir. Para tanto, os momentos que antecederiam o início do horário dos ensaios, geralmente marcados para as 17h, eram aproveitados para a aplicação dos questionários. Após o início do ensaio, tornava-se inviável este feito, haja vista que todos os presentes ficavam envolvidos e concentrados na execução/aprendizado da coreografia, donde esse momento era reservado para a realização de outra técnica de pesquisa para a coleta de dados, a observação direta. Mesmo com alguns poucos intervalos de 10 minutos ao longo do ensaio, estes acabavam sendo utilizados pelos presentes para beber água, verificar algo no celular, socializar com outros presentes, fazer um lanche rápido, ou mesmo para repassar algum passo da coreografia com seus pares. Ao final dos ensaios também não se mostrou um momento oportuno para a aplicação dos questionários por alguns motivos: o horário de término costumava passar das 22h, os brincantes mostravam-se fisicamente cansados pela intensidade da realização do ensaio, que costuma exigir deles preparo e condicionamento físico. Muitos participantes chegavam atrasados, após o horário marcado para o início, o que inviabilizou a aplicação dos questionários com a totalidade dos indivíduos presentes.

O método de amostragem utilizado para delinear o perfil dos quadrilheiros foi o não probabilístico, com vistas a, por meio do perfil, estimar as características do universo dos sujeitos considerados nesse campo festivo. Para tanto, adotou-se o tipo de amostragem por tipicidade ou intencional (GIL, 2008), ou seja, “um tipo de amostragem não probabilística [qu]e consiste em selecionar um subgrupo da população que, com base nas informações disponíveis, possa ser considerado representativo” (GIL, 2008, p. 94).

O grupo Quadrilha Junina Babaçu foi o escolhido pelo fato de aglutinar o maior número de características possíveis relativas ao perfil quadrilheiro junino das chamadas “quadrilhas de grande porte” do Ceará. Configura-se aquilo que Bourdieu (2007) chamou de “grupo de status”. Trata-se, nesta Tese, do “caso particular do possível”, um caso privilegiado, um “guia para a construção de hipótese” por meio do qual são retiradas as propriedades gerais ou invariantes do objeto, de modo a

visualizar a partir dele as particularidades do objeto e, assim, identificar o que ele possui como generalidade (BOURDIEU, 2002). Como um tipo-ideal, e não um modelo, este caso é útil para descrever e identificar os sistemas de relações objetivadas no campo.

Dentre a totalidade dos componentes do referido grupo junino, a amostragem foi definida por acessibilidade ou conveniência; isso significa dizer que do universo dos quadrilheiros que integram o quadro de membros da Junina Babaçu, o questionário só foi respondido por aqueles que se dispuseram a fazê-lo, espontânea e voluntariamente. Assim, foram aplicados 97 questionários, dentre o total de 120 brincantes. Foi realizado pré-teste (ver Apêndice B) com a aplicação de 10 questionários. Neste havia perguntas fechadas, dependentes e abertas. A análise permitiu verificar que as perguntas abertas, em geral, não foram respondidas (ou seja, foram deixadas “em branco”) ou eram complexas para um questionário desta natureza, mostrando-se mais conveniente seu uso em entrevistas, num momento a posteriori, considerando seu conteúdo subjetivo inerente. O questionário definitivo, conforme Apêndice C, possuía perguntas dos tipos fechada e dependente. A seguir, será apresentada a síntese dos principais resultados obtidos..

No tocante à questão geracional, a pesquisa revelou que predomina a presença de jovens, sobretudo na faixa etária dos 19 aos 30 anos. A baixa incidência da presença de adolescentes, portanto, com 18 anos ou menos, justifica-se por ser uma normativa da equipe dirigente do grupo. Considerando que os horários de apresentação são à noite, geralmente, após às 22h, o presidente do grupo<sup>52</sup> considera os riscos e as responsabilizações adicionais as quais poderiam sobrecarregar a diretoria. Brincantes interessados cuja faixa etária se concentra dos 13 aos 16 anos são orientados a buscar as quadrilhas juninas infantis.

Segundo Travassos (2002), a partir de meados dos anos 1990, verifica-se um crescente interesse de jovens, residentes nos centros urbanos, oriundos de segmentos da classe média, por folguedos e festas tradicionais e folclóricas, sobretudo naquele que se convencionou chamar de circuito alternativo, mediatizado pela atividade estudantil dos jovens.

Tabela 3. Perfil Quadrilheiro – Faixa Etária.

<b>Menor de 18 anos</b>	<b>1,5 %</b>
<b>Entre 19 e 22 anos</b>	16,4 %
<b>Entre 23 e 26 anos</b>	29,9 %
<b>Entre 27 e 30 anos</b>	11,9 %
<b>Entre 31 e 34 anos</b>	22,4 %

<sup>52</sup> É válido destacar que o presidente do grupo é professor e diretor de escola pública da rede estadual de ensino.

<b>35 anos ou mais</b>	<b>17,9 %</b>
------------------------	---------------

Fonte: Pesquisa de Campo. Elaboração própria da autora.

Em relação ao sexo, 53,7% dos respondentes foram do sexo masculino. Conforme indica a próxima tabela, a população LGBT prevalece quanto à orientação sexual. Embora o prefixo *trans* não seja indicativo de orientação sexual, mas sim de identidade de gênero, a sua incidência pode revelar certa confusão entre os próprios quadrilheiros de tais distinções.

Tabela 4. Perfil Quadrilheiro - Orientação Sexual

<b>Heterossexual</b>	<b>46,3 %</b>
<b>Homossexual</b>	41,8 %
<b>Bissexual</b>	9 %
<b>Outro (Trans)*</b>	1,5 %
<b>Não respondeu</b>	1,5 %

Fonte: Pesquisa de Campo. Elaboração própria da autora.

Relativo ao estado civil, a maioria informou estar solteira. É notória a incidência de relações amorosas e afetivas entre os próprios membros quadrilheiros. Durante o trabalho de campo, por algumas vezes, foi possível escutar a afirmação de que o “Santo Antônio casa, mas o São João separa”; isso porque o volume de ensaios e a intensa dedicação durante a temporada de apresentações, ao longo de dois meses, segundo eles, “atrapalha” os relacionamentos amorosos, haja vista que há apresentações em todos os finais de semana, a partir de sexta-feira. Desta feita, pessoas que não são do movimento junino dificilmente estarão dispostas aos “sacrifícios e abnegações” que dançar numa quadrilha junina exige. O anverso disso também ocorre, ou seja, casais de namorados se formam tendo o movimento junino como pano de fundo<sup>53</sup>.

Tabela 5. Perfil Quadrilheiros - Estado Civil

<b>Solteiro</b>	<b>71,7 %</b>
<b>Casado</b>	10,4 %
<b>União Estável</b>	13,4 %
<b>Outro (Namorando)</b>	4,5 %

Fonte: Pesquisa de Campo. Elaboração própria da autora.

<sup>53</sup> Durante outras ocasiões da pesquisa de campo, inclusive em contato com grupos juninos infantis, ficou evidente o envolvimento de pais ex-quadrilheiros com a iniciação de seus filhos dentro do campo festivo junino, talvez num rito de passagem, ou numa preocupação em dar continuidade ao seu legado, ou como herança. O fato é que, tal qual as quadrilhas juninas adultas, as quadrilhas juninas infantis que figuram no circuito oficial dos festejos juninos estão longe de ser “brincadeira de criança”, no sentido espontaneísta e informal da expressão. Reproduzem, também elas, o habitus junino tão caro a este campo.

Em relação à raça/etnia, os dados revelaram uma característica estrutural da sociedade brasileira: a prevalência de pardos e negros. No entanto, merece problematização o fato de que poucos são os destaques juninos (noivo/noiva, rainha) que são negros. Inclusive, uma destacada e conhecida rainha do cenário junino do Rio Grande do Norte, já eleita como a melhor rainha do país, ganhou a identificação de “Pérola Negra” por ser uma das poucas mulheres negras a assumir posição de destaque, lançando mão deste título também como selo de distinção entre as demais rainhas.

Tabela 6. Perfil Quadrilheiro - Raça/Etnia

<b>Pardo</b>	<b>61,2 %</b>
<b>Branco</b>	23,9 %
<b>Negro</b>	13,4 %
<b>Indígena</b>	1,5 %

Fonte: Pesquisa de Campo. Elaboração própria da autora.

Os dados referentes à escolaridade indicaram, ainda, que o movimento junino possui elevado nível de escolarização de seus componentes, quando comparado com os indicadores educacionais nacionais. Segundo a Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílio (PNAD), realizada pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), em 2017, a proporção de pessoas de 25 anos ou mais de idade que concluíram o ensino médio era de 46,1%. Em relação ao ensino superior, esse número cai para 15,3% dos brasileiros. A maior parte dos brincantes, à revelia das estatísticas nacionais, está inserida no ensino superior ou já o concluiu.

Tabela 7. Perfil Quadrilheiro - Escolaridade

<b>Ensino Superior Completo</b>	<b>25,4 %</b>
<b>Ensino Superior Incompleto</b>	20,9 %
<b>Pós-graduação</b>	9 %
<b>Ensino Médio Completo</b>	35,8 %
<b>Ensino Médio Incompleto</b>	3 %
<b>Ensino Fundamental Completo</b>	6 %

Fonte: Pesquisa de Campo. Elaboração própria da autora.

Em outro momento deste texto, o caráter místico e religioso da festa junina, a celebração de santos já foi abordada, donde suas raízes no Brasil estarem historicamente marcadas pela influência da Igreja Católica. Algumas igrejas protestantes mais ortodoxas proíbem seus membros de dançarem em quadrilhas juninas. Ainda assim, na quadrilha junina dos dias atuais predomina a

dimensão lúdica e no âmbito do entretenimento, quase que inteiramente desenraizada da matriz da religião católica. Esta, quando emerge nos grupos juninos, é associada muito mais a uma representação ou temática, do que ligada às práticas propriamente religiosas<sup>54</sup>. Os dados apontaram a incidência das religiões evangélica, espírita e de matriz africana. Na classificação “Outra” foram consideradas pessoas que se declararam “Sem Religião” ou que “Acreditam em Deus”.

Tabela 8. Perfil Quadrilheiro - Religião

<b>Católica</b>	<b>68,7 %</b>
<b>Evangélica</b>	9 %
<b>Espírita</b>	3 %
<b>De Matriz Africana</b>	6 %
<b>Outra</b>	13,5 %

Fonte: Pesquisa de Campo. Elaboração própria da autora.

“A quadrilha não é do bairro; é sim da cidade”; esta foi uma expressão ouvida, certa vez, durante uma visita realizada na sede de uma das federações do movimento junino cearense por ocasião de outra pesquisa já concluída, nos anos de 2011 e 2012. Aquela expressão fora utilizada por um brincante quando o mesmo quis dizer que, mesmo a quadrilha junina possuindo uma sede em determinado local e seus ensaios ocorrerem num bairro específico, seus brincantes não necessariamente seriam oriundos daquele bairro. Tal máxima continua atual, conforme revelam os dados sobre os territórios de residência dos quadrilheiros. A quadrilha junina em questão realiza seus ensaios em uma escola pública localizada no território da Secretaria Executiva Regional IV. Ainda assim, seus brincantes advêm dos mais variados lugares, até de outros municípios (Categoria “Outro”).

Ao abordar sobre as festas de negros em Fortaleza, Marques (2009) considera que “eram territórios onde os grupos sociais criavam representações e redes relacionais por intermédio de suas práticas culturais, produzindo significados por meio de símbolos pertencentes a suas culturas, ou se apropriando de outros em um processo dinâmico de ressignificação.” (p.89). Assim como Marques afirma que “os sambas e outras festas de negros [na Fortaleza do final do século XIX] exerciam um papel de mostrar *uma outra geografia da cidade*; não aquela da mera reurbanização, do rígido alinhamento de casas e ruas, da suburbanização dos pobres, mas aquela em que práticas culturais

<sup>54</sup> Alguns grupos adotam a prática de rezar um Pai Nosso e uma Ave Maria antes de cada ensaio ou apresentação. Nos bastidores dos festivais, é bem comum ver os brincantes, individualmente, fazendo o sinal da cruz antes de entrarem para uma apresentação. Contudo, não se tratam de práticas coletiva e/ou conscientemente orquestradas e realizadas como devoção a uma matriz católica, associada a uma tradição das festas juninas ligada a esta.

negras também eram instrumentos para constituírem espaços próprios da cidade” (MARQUES, 2009, p. 92, grifo nosso), as quadrilhas juninas (re)constituem as espacialidades e os territórios na cidade. “Nesse sentido, espaço público é aqui compreendido como um espaço social que, longe de ser homogêneo, deve garantir acesso a todos e comportar divisões, fragmentações, conflitos e hierarquias. Deve, também, comportar a construção de novas subjetividades e identidades dos mais diversos grupos” (VELOSO, 2004, p. 15). Tal fenômeno, contudo, não se faz sem tensionamentos e conflitos.

Tabela 9. Perfil Quadrilheiro - Local onde mora<sup>55</sup>

<b>Região Metropolitana de Fortaleza</b>	<b>16,4 %</b>
<b>SER I</b>	11,9 %
<b>SER II</b>	7,5 %
<b>SER III</b>	7,5 %
<b>SER IV</b>	16,4 %
<b>SER V</b>	22,4 %
<b>SER VI</b>	10,4 %
<b>Sercefór (Centro)</b>	1,5 %
<b>Outro</b>	6 %

Fonte: Pesquisa de Campo. Elaboração própria da autora.

A Secretaria Executiva Regional onde mora o maior número de quadrilheiro, a SER V, segundo o Anuário do Ceará 2018-2019, apresenta o menor Índice de Desenvolvimento Humano (IDH) dentre todas as Regionais: 0,247, num índice de 0 a 1, que considera como indicadores a educação, a longevidade e a renda. Todos os 18 bairros da SER V possuem o IDHb (IDH por bairro) considerado muito baixo. Segundo o Mapa da Criminalidade e Violência em Fortaleza (2011), é a Regional mais populosa de Fortaleza, mas também a mais pobre da Capital. Apenas 24,56% dos imóveis localizados na SER V possuem acesso à rede pública de esgotamento sanitário.

Em 2018, segundo o IBGE, o rendimento nominal mensal domiciliar per capita do cearense foi de R\$ 855,00. Dentre os sujeitos investigados, a maioria possui renda mensal de inferior a um até seis salários mínimos. Tal fato, no mínimo, merece atenção. Os custos para dançar num grupo de grande porte são bastante elevados, principalmente para os homens, a quem cabe o “dever moral” de arcar com os custos da indumentária do casal, e não apenas a sua, coadunando com o papel de “verdadeiro cavalheiro” que lhe resta. Os valores giram em torno de R\$ 2.000,00 (dois

<sup>55</sup> Para melhor visualização da disposição dos respectivos territórios de cada Secretaria Executiva Regional, ver Anexo A.

mil) a R\$ 4.000,00 (quatro mil) reais, ou seja, além de não serem remunerados para tal, empreendem elevados gastos por temporada. Além disso, as mulheres, em cada apresentação, fazem uso dos serviços de cabeleireiro e maquiagem, pago por cada apresentação. Não lhes é facultada a possibilidade de elas mesmas fazerem sua própria maquiagem, haja vista que este, para garantir o padrão do grupo, deve ser um serviço profissionalizado. Que outras motivações estão na base dessa participação? O que move os sujeitos a quererem compor esse campo? Castro (2018) aponta questões como prestígio, necessidade de reconhecimento e distinção públicos, auto-aceitação, sentimentos de satisfação e pertença. Talvez somente as narrativas desses sujeitos sejam capazes de nos apontar possibilidades explicativas e interpretativas. Dentre o total, 86,6% informaram que trabalha, e 13,4% que não trabalha. Dentre os que não trabalham, a maioria é mulher (77,8%). Quando questionados se possuem filhos, 85,1% indicou que não possuem.

Tabela 10. Perfil Quadrilheiro - Renda Individual (em Salários Mínimos)

<b>Menos de 1 SM</b>	<b>13,4 %</b>
<b>De 1 a 3 SM</b>	74,6 %
<b>De 4 a 6 SM</b>	9 %
<b>De 7 a 9 SM</b>	1,5 %
<b>Acima de 10 SM</b>	1,5 %

Fonte: Pesquisa de Campo. Elaboração própria da autora.

As últimas questões do instrumental de coleta de dados visavam apreender informações de natureza sócio-cultural da relação dos quadrilheiros com o mundo junino e as culturas populares em geral. A maioria (63%) está no atual grupo há três anos ou menos. Esse dado pode ser revelador de um fenômeno. Foi exatamente no período dos últimos quatro anos que o referido grupo, com espetáculos grandiosos, ganhou projeção nacional, ao ganhar, consecutivamente, dois festivais da Rede Globo Nordeste, e dominar as primeiras colocações de quase todas as competições de que participara. Tal fato o distinguiu positivamente no meio junino, trouxe status, prestígio, capital simbólico. Assim, o mesmo passa a ser o objetivo de muitos brincantes que projetam na sua entrada no grupo a incorporação para si quase automática de todos esses signos distintivos. Destes recém-chegados, a maioria é proveniente de grupos juninos menores, com menor estrutura de espetáculo.

Sobre o tempo de participação no mundo junino, a maioria dança em quadrilhas juninas há mais de quatro anos, o que nos leva a crer que a iniciação no movimento junino pode ter começado na adolescência. As escolas possuem importante papel nessa iniciação. A estrutura atual e o lugar que os sujeitos quadrilheiros ocupam no campo festivo nos dias atuais revelam como a questão

geracional atravessa esse cenário. Que elementos são comuns nas narrativas e trajetórias de sujeitos que, literalmente, cresceram dentro do movimento junino? Quais os (des)encontros dessas trajetórias quando pensamos os papéis sociais de gênero e as sexualidades nesse campo?

Tabela 11. Perfil Quadrilheiro -Tempo de Participação em Quadrilha Junina

<b>De 1 a 3 anos</b>	<b>14,9 %</b>
<b>De 4 a 6 anos</b>	14,9 %
<b>De 7 a 9 anos</b>	14,9 %
<b>De 10 a 12 anos</b>	16,4 %
<b>Mais de 13 anos</b>	28,8 %

Fonte: Pesquisa de Campo. Elaboração própria da autora.

Por fim, 80,6% afirmaram já terem participado de outro(s) grupo(s) de quadrilhas juninas. Apenas 11,9% afirmaram participar de outra manifestação da cultura popular, revelando certa circularidade dos quadrilheiros em manifestações culturais. Algumas citadas foram: danças folclóricas, teatro, banda marcial de música, carnaval carioca, balé popular de Recife. A influência dos sujeitos que integram tais espaços pode ser um indicativo e/ou resposta ao contexto social em que vivem (MARQUES, 2009).

O perfil dos quadrilheiros, além de revelar o lugar social e apontar características de parte dos agentes que estruturam e, ao mesmo tempo, são estruturados pelo campo, permitem reconhecer que “cada qual à sua maneira, operando apropriações de fundo identitário ou associações simbólicas com a centralidade do evento, produz circuitos e fluxos que atravessam uma pretensa linearidade da festa e desmontam seu projeto hegemônico, em favor da formação de um campo de agenciamentos sobrepostos” (LOPES, 2014, p. 20). A pretensão não é incorrer em generalizações, mas desvelar tendências de fundo, indicativos que, relacionados a outros aspectos, são capazes de elucidar o que há por traz das relações aparentes.

### **3 A OFICIALIZAÇÃO DO FESTEJAR: REGULAÇÃO E NORMATIZAÇÃO DO CAMPO FESTIVO JUNINO**

#### **3.1 A política de editais e as transformações da/na relação entre o poder público e os grupos juninos**

A disseminação e/ou espraiamento de padrões de conduta e comportamento das quadrilhas juninas na festa revelam um processo de institucionalização de certas regras, envolvendo indivíduos, grupos e instituições, numa rede de relações interdependentes que atuam como “mecanismo institucionais de desencaixe e re-acomodação” (FARIAS, 2004, p. 150), inclusive no âmbito do entretenimento-turismo, e que constituem “feixes de interdependências em torno das redes fluidas de trabalho, turismo, lazer e afinidades” (FARIAS, 2004, p. 146).

Para Huizinga (2005), trata-se de uma racionalização reguladora dos eventos festivos espetacularizados da contemporaneidade. Dessa forma, o ritual da festa se vê envolto a um processo de oficialização. “Interessa saber o que esse perfil [da festa e dos seus agentes] nos diz acerca dos modos de simbolização e socialização, das subjetividades e estruturas sociais, das expressões e instituições.” (FARIAS e MIRA, 2014, p. 28).

Conforme Serpa (2007), as manifestações espetacularizadas são as que recebem maior atenção dos agentes públicos e privados, isso porque se tornam alvo de exploração de suas particularidades, convertendo-se facilmente à lógica mercantil do consumo de massas, e se tornando “vitrines do marketing, seja ele social ou de *causas*.” (p. 92), numa clara conversão de capitais, de capital cultural e simbólico, para capital econômico e político, embora nem sempre tal fato fique evidente para os agentes.

A racionalização das festividades perpassa, tão logo, tanto a reinvenção da festa pelo mercado, instituindo uma economia da festa ou mesmo um mercado da festa, como também pelo crescente interesse da gestão pública na promoção da festa pela sua mediação institucional, capitalizando a promoção dos eventos festivos para retroalimentar outras políticas públicas, a exemplo do turismo e do lazer. O caráter eminentemente político da festa não advém, contudo, de seus contornos enquanto política pública. Segundo Ortiz (1980, p. 10-11), ainda que não expresse de modo imediato e/ou explícito uma consciência política, no contexto da festa “o político nem sempre se atualiza enquanto política, o que implica em se aceitar que entre os fatos culturais e as

manifestações propriamente políticas é necessário definir uma mediação. Os fenômenos populares encerram sempre uma dimensão onde se desenvolve uma luta de poder”. Logo, a manifestação do político se articula no próprio interior do ritual da festa.

Conforme Miceli (2007, p. XXII), “a cultura só existe efetivamente sob a forma de símbolos, de um conjunto de significantes/significados, de onde provem sua eficácia própria, a percepção dessa realidade segunda, propriamente simbólica, que a cultura produz e inculca, parece indissociável de sua função política”. Pensando na participação da população LGBT, por exemplo, o Entrevistado 4 aponta que a visibilidade que a festa junina tem possibilitado a esses sujeitos se dá exatamente “pelos lutas políticas que transcendem a quadrilha, que estão em pauta na sociedade contemporânea, que certamente se refletem no fazer da quadrilha junina”.

As ações administrativas públicas redefiniram o cenário e o modo de celebrar a festa com a sua política de editais<sup>56</sup>, a qual normatizou um discurso em favor da valorização dos aspectos ditos tradicionais da festa. Atua, portanto, como um “sistema das instituições que possuem a atribuição específica de cumprir uma função de consagração ou que, ademais, cumprem tal função assegurando a conservação e a transmissão seletiva dos bens culturais” (BOURDIEU, 2007, p. 118). Gadelha e Barbalho (2017) definem os editais como

[...] instrumentos de seleção para escolha de projetos a serem financiados pelo poder público, direcionados a segmentos culturais e sociais estabelecidos como prioritários pelo Estado. [...] podem ser compreendidos como um recurso onde a sociedade se torna parceira do Estado na busca da resolução de problemas sociais que afligem o país. Em sua maioria, os editais solicitam contrapartidas sociais e demandam a realização de projetos que promovam algum tipo de inclusão, acessibilidade, promoção social, desenvolvimento territorial e valorização de segmentos excluídos etc. (GADELHA e BARBALHO, 2017, p. 65)

Prossegue-se, tão logo, uma fase de adaptações dos grupos às novas regras do jogo ditadas pelo aparato público estatal, culminando em mudanças significativas das/nas performances e no próprio ritual. As regras do jogo nada mais são do que uma relação de dominação entre campos diferentes, na medida em que “são os aparelhos de Estado, as autoridades, quem determinam e modelam as regras que regem a delimitação do universo” junino (ORTIZ, 1980, p. 33). Em suma,

a lógica das relações simbólicas impõe-se aos sujeitos como um sistema de regras absolutamente necessárias em sua ordem, irredutíveis tanto às regras do jogo propriamente

---

<sup>56</sup> “A política de editais pode também ser um recurso a ser utilizado como auxiliar de políticas afirmativas, induzindo a promoção de setores culturais de interesse para as políticas públicas vigentes ou setores em que o Estado considera necessária uma atuação mais diretiva o que revela a necessidade de diálogo do MinC com os movimentos sociais, sendo direcionados a entidades sem fins lucrativos.” (GADELHA e BARBALHO, 2017, p. 65-66)

econômico quanto às intenções particulares dos sujeitos: as relações sociais não são jamais redutíveis a relações entre subjetividades movidas pela busca de prestígio ou por qualquer outra motivação porque elas não passam de relações entre condições e posições sociais que se realizam segundo uma lógica propensa a exprimí-las e, por este motivo, estas relações sociais tem mais realidade do que os sujeitos que a praticam. (BOURDIEU, 2007, p. 25).

Conforme Ortiz (1980, p. 26), “paralelamente a uma ação coercitiva de ordenação [a exemplo dos editais, regulamentos de festivais], realizada de fora para dentro [do Estado em direção às manifestações da cultura popular], existe uma série de mecanismos internos que regulam a própria ‘desordem’ da festa”, ou seja, não precisa estar escrito formalmente numa norma e/ou acordo. Certas regras e códigos estão tacitamente dados no campo da festa.

Erguem-se novas práticas em torno da festa; práticas institucionais, materiais, simbólicas, coletivas e individuais, que se configura numa capacidade de “agenciar recursos diversos para a realização da festa, acessando a Prefeitura Municipal e patrocinadores no comércio local, que acabaram por inserir elementos novos e negociados no ciclo festivo, que se tornou espetacularizado” (LOPES, 2014, p. 61).

A normalização é um dos processos mais sutis pelos quais o poder se manifesta no campo da identidade e da diferença. Normalizar significa eleger – arbitrariamente – uma identidade específica como o parâmetro em relação ao qual as outras identidades são avaliadas e hierarquizadas. Normalizar significa atribuir a essa identidade todas as características positivas possíveis, em relação às quais as outras identidades só podem avaliadas de forma negativa. [...] a força homogeneizadora da identidade [considerada] normal é diretamente proporcional à sua invisibilidade. (SILVA, 2011, p. 83)

O pano de fundo das políticas públicas de fomento aos grupos e festivais juninos toma a festa como entretenimento e turismo, para quem “Estado e mercado [atuam] enquanto suporte de reposição atualizada das tradições de culturas populares” (SILVA, 2014, p. 141), interpelado por outros setores da produção cultural e artística (MIRA, 2014). Castro (2012) chama a atenção para o fato de que, na região Nordeste, a turistificação das festas juninas teve início em meados da década de 1970 e intensificou-se na década seguinte, em meio aos processos de espetacularização das festas no espaço urbano, acompanhando o lastro de incremento no turismo em todo o país.

Maia (2014, p. 112) afirma que “ao realizar o planejamento [...] dos festejos das tradições populares, como o ciclo de festas juninas, entre outros, os órgãos da administração cultural se amparam nos princípios de visibilização e acessibilidade”. Conforme Farias e Mira (2014),

[...] desde a última década, se instaura como objeto de conhecimento a característica do maquinismo estatal no Brasil cada vez mais empenhado nas ‘coisas’ da cultura, chamando a

atenção, quando se trata do tema das políticas públicas para a área cultural ou dos chamados 'patrimônios imateriais', essa postura do ordenamento de poder público em sua figuração, seja nacional, seja regional, seja local. Atitude não somente sempre mais preocupada com os efeitos da triangulação produção, distribuição e consumo de bens simbólicos sobre os nexos entre direito, justiça e cidadania, mas, também, atenta aos desígnios da diversidade, em especial, no tocante às estratificações étnico-raciais, de gênero e orientação sexual e regionalistas. (FARIAS e MIRA, 2014, p. 27)

São perceptíveis, nesse mesmo contexto, apropriações das feições estéticas e performáticas de outras manifestações das culturas populares (FARIAS e MIRA, 2014). Silva (2014), ao analisar os grupos de moçambiques (manifestação tradicional da cultura afro) em São Paulo, destaca as formas de relação com o Estado, mediadas pela profusão de editais de patrocínio às culturas populares. Para o autor em questão, essa relação se efetiva por meio da atuação de empresários culturais e agentes populares de classe média dos grandes centros urbanos. A disponibilidade dos recursos engendra uma *luta cultural* pelo consumo de novas tecnologias e técnicas discursivas por parte dos sujeitos e grupos populares como formas de acessar tais rubricas. (SILVA, 2014).

Não lhes basta mais [aos realizadores culturais] serem os guardiões e os legítimos intérpretes da verdade formular do ritual; é preciso negociar em uma nova realidade cultural, em espaços racionalizados e, ao mesmo tempo, dispor e traduzir as interpretações dos códigos e lógicas de ação destes mesmos espaços para os integrantes de seu grupo, ressignificando os códigos eruditos para o contexto tradicional local. (SILVA, 2014, p. 150).

Assim, considerando os principais agentes institucionais públicos do Ceará no fomento às festas juninas, foi empreendido um levantamento sobre o montante de recursos destinados aos grupos e festivais juninos por meio da política de editais. No âmbito do organograma da administração pública do Estado, os festejos juninos são objeto de ação da Coordenadoria do Patrimônio Cultural e Memória (COPCM), responsável pela política cultural de patrimônio material e imaterial da Secretaria de Cultura do Estado do Ceará (SECULT), coordenando projetos, ações e eventos na área. Por parte da gestão pública municipal, a Secretaria Municipal da Cultura de Fortaleza (SECULTFOR) trata as festas juninas no domínio da Coordenação de Patrimônio Histórico e Cultural, mais especificamente na Célula de Gestão em Patrimônio Imaterial.

Ambas tomam por base o entendimento da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) e do Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), patrimônio cultural imaterial corresponde às “práticas, celebrações, saberes, ofícios, técnicas e expressões artísticas e lúdicas que funcionam como referências para a história e a memória dos grupos sociais que os praticam, juntamente com os objetos, instrumentos, artefatos e

lugares culturais que lhe são associados” (FORTALEZA, 2018), podendo se manifestar, dentre outros, nos campos das expressões artísticas, práticas sociais, rituais e atos festivos. Dito isto, o papel de reconhecer um patrimônio imaterial como parte de um patrimônio cultural é delegado às próprias comunidades, aos grupos e aos indivíduos que os vivencia. Assim, abrange as culturas e os costumes populares tradicionais, os folguedos, as danças populares, as expressões artísticas e os festejos populares. Um aspecto crucial para o reconhecimento de um patrimônio imaterial é a preocupação de sua transmissão entre gerações, de modo a garantir sua continuidade, preservação e valorização no decurso do tempo histórico. A concepção de patrimônio imaterial presente na Constituição Federal de 1988 considera que

[...] constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomado individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, nos quais se incluem: I – as formas de expressão; II – os modos de criar, fazer e viver; III – as criações científicas, artísticas e tecnológicas. (BRASIL, 1988)

Londres (2004) propõe uma compreensão de patrimônio capaz de abranger toda criação humana que se pretenda preservar. Assim, monumentos e obras de arte, mas também as festas, as danças e as músicas, as comidas, os saberes, os fazeres e os folguedos, cuja produção perpassa o trabalho manual, as fantasias e as ideias. Para a referida autora, o que é determinante na definição do que deve ser ou não considerado patrimônio é a “atribuição de valor e o desejo de investir na preservação” (LONDRES, 2004, p. 21). Preservação aqui deve ser entendida não no sentido de cristalização e/ou imutabilidade; a festa, como patrimônio, necessita ser preservada, embora não esteja blindada aos processos de transformações internas e externas, às mudanças e às incidências sobre suas disposições e estruturas. A título de ilustração, tais aspectos se fazem presentes 20º Edital Ceará Junino 2018, ao indicar como seus objetivos:

a) contribuir para a ampliação e o fortalecimento das políticas de patrimônio imaterial no Estado do Ceará; b) reconhecer, valorizar e promover os saberes e fazeres tradicionais da cultura cearense; c) incentivar e difundir os processos da produção, difusão, formação e fruição das manifestações culturais populares dos festejos juninos ; e d) fortalecer as manifestações do ciclo junino no circuito cultural e turístico do Ceará. (CEARÁ, 2018)

Para Veloso (2004), o debate sobre o reconhecimento de um patrimônio cultural imaterial está relacionado ao enraizamento de determinados valores por meio de práticas sociais e discursivas específicas, constituindo um “repertório das expressões culturais de um grupo social” (VELOSO, 2004, p. 31). Tal qual a concepção da UNESCO e do IPHAN, são os próprios sujeitos da produção

cultural que “atribuem sentido e valor às práticas e aos objetos” (VELOSO, 2004, p. 32). Esse autor agrega, ainda, ao debate sobre patrimônio o conceito de referência cultural,

[...] que é um dos pilares da concepção de patrimônio imaterial, remete-nos a significados compartilhados, onde a convivência é pautada por um universo de valores comuns. Assim, práticas culturais, artefatos, ritos, só se tornam referências culturais quando são consideradas e valorizadas enquanto marcas distintivas por sujeitos definidos. (VELOSO, 2004, p. 32)

Falar de referência cultural, para este autor, implica em voltar a atenção para os processos de criação e os sistemas de conhecimento, bem como atentar para os sujeitos que os produzem coletivamente (VELOSO, 2004). Logo, reconhecer e vivenciar um patrimônio implica uma experiência coletiva, capaz de gerar um sentido de pertencimento. Percebe-se, portanto, o protagonismo dos sujeitos que, por meio de suas práticas, criam e recriam o que particulariza determinado patrimônio cultural. Desta feita, Veloso (2004) propõe uma leitura capaz de pensar e reconhecer o patrimônio imaterial também como uma performance, dado o seu caráter constituído através das práticas sociais. A partir destas, inclusive, é possível construir e alargar as experiências de constituição do espaço público, como uma “possibilidade de diferentes grupos exercitarem sua palavra e sua ação, expressando igualmente seus interesses e valores” (VELOSO, 2004, p. 35). Para Ortiz (1980), esses processos de estruturação institucional pelo qual passam as festividades<sup>57</sup> não é capaz de esvaziar sua natureza enquanto fenômeno eminentemente comunitário, ainda que se verifique “uma multiplicidade de rituais de separação e de controle que tem por função isolar o espaço utópico” (ORTIZ, 1980, p. 77). Assim,

[...] não se pode compreender inteiramente o funcionamento e as funções sociais do campo [...] sem analisar as relações que mantém, de um lado, com as instâncias [...] que tem a seu cargo a conservação do capital de bens simbólicos legados pelos produtores do passado e consagrados pelo fato de sua conservação e, de outro lado, com as instâncias qualificadas [...] para assegurar a reprodução do sistema dos esquemas de ação, de expressão, de concepção, de imaginação, de percepção e apreciação objetivamente disponíveis. (BOURDIEU, 2007, p. 117)

Quando SECULT e SECULTFOR tratam os festejos juninos no âmbito do patrimônio cultural imaterial, ambas já indicam e se situam dentro do campo, trazendo também para si a responsabilidade de preservação da festa. Posicionam-se por meio de suas práticas institucionais incidindo diretamente sobre os processos de criação e recriação da festa através dos editais de fomento aos festejos juninos.

---

<sup>57</sup> Ortiz (1980) faz essa abordagem a partir da realidade da festa do carnaval.

Nesse processo de (re)criação e (re)invenção da festa, os rituais, que inicialmente possuíam um caráter quase espontâneo dos valores e das tradições populares dos diversos grupos sociais, vêm sendo apropriados pelos administradores públicos e empresariais, transformando-se em megaeventos, cujo caráter de empreendimento econômico e comercial tornou-se muito acentuado. Uma vez institucionalizados pelo poder público, esses eventos têm assumido a forma de grandes espetáculos urbanos, atraindo pessoas e gerando renda. (BEZERRA, 2008, p. 8)

A SECULT disponibiliza em seu site<sup>58</sup> a íntegra dos editais desde o ano 2009<sup>59</sup>. Em 1999, quando do primeiro edital, a gestão estadual estava a cargo do segundo mandato do governador Tasso Jereissati, e o país estava sob o comando do presidente Fernando Henrique Cardoso. No âmbito da cultura no Ceará, destaca-se o Plano de Desenvolvimento Cultural, visto como “fruto de novas relações mundiais”, capaz de sintonizar a “força da cultura” à organização da economia (CEARÁ, 1995). Dentre outros, o referido Plano propôs a criação: do Sistema Estadual de Cultura; do Conselho de Desenvolvimento Cultural; e do núcleo de formação de gestores e agentes culturais. 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<sup>60</sup>, 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<sup>61</sup>, que instituiu o Fundo Estadual de Cultura (FEC) e o incentivo ao mecenato estadual (projetos culturais). Grosso modo, a Lei em questão estimulava a iniciativa privada, por meio de incentivos fiscais, para o financiamento de projetos na área da cultura, adotando a lógica do que se convencionou chamar de marketing cultural e modernização da cultura (BARBALHO, 2005).

A disponibilização dos recursos aos agentes e gestores culturais locais, contudo, não foi de todo democrática, embora tenha possibilitado o acesso a agentes que antes não conseguiam viabilizar seus projetos, bem como direcionar os investimentos estatais para determinados seguimentos. Segundo Barbalho (1998), nem todo produtor interessado em acessar os recursos através da Lei Jereissati conseguiu fazê-lo. Isso porque

[...] a exigência de profissionalização crescente por parte dos artistas, que agora devem contar, de preferência, com uma equipe de profissionais de apoio (produtor, captador de recursos, pesquisador, profissional de marketing ...) reforça outra desigualdade: a dos

<sup>58</sup> <http://www.secult.ce.gov.br/index.php/ceara-junino>

<sup>59</sup> Os dados de 2003 a 2008 foram coletados por meio do Diário Oficial do Estado, onde todos os editais são publicados.

<sup>60</sup> Eram parcerias com a iniciativa privada, e com instituições públicas, municipais, federais e internacionais.

<sup>61</sup> A adoção do nome do gestor estadual, mesmo que num contexto político pretensamente gerencial, como forma de identificar, ainda que não oficialmente, uma política ou legislação, é reveladora das marcas históricas do coronelismo e do personalismo da formação histórica e política da sociedade brasileira.

criadores que não possuem um nível mínimo de assessoria. Os motivos podem ser vários: atuarem em pequenas cidades onde não existem estes profissionais, não possuírem capital para contratar assessores, não deterem capital cultural que os habilitem a compreender as novas regras do campo etc. Mas o resultado é o mesmo: tendo que concorrer pelas mesmas fontes de financiamento, os micro-empresários da arte perdem a competição para os macros. (BARBALHO, 1998, p. 15)

Yudice (2006) propõe um olhar sobre a cultura como recurso pela sua capacidade de atrair e gerar investimentos. O autor desenvolve uma linha de raciocínio por meio da qual sintoniza o desenvolvimento das políticas culturais em estreita relação com os fluxos globais. Um dos aspectos para o qual chama a atenção é para o processo de “ong-ização” das culturas locais ao destacar, sobretudo, o potencial de agenciamento da sociedade civil e dos movimentos sociais na gestão, organização e gerenciamento das políticas de cultura. Tal entendimento está alinhado ao debate sobre a profissionalização da cultura, através da qual as comunidades locais apropriam-se de seus próprios processos culturais, numa prática reflexiva de autogerenciamento, muitas vezes pela mediação do recurso às tecnologias da informação, e conseguem criar aquilo que o referido autor nomeou de “economia das experiências”, materializada na encenação das normas as quais devem se submeter, mas ao mesmo tempo na crítica a essas mesmas normas<sup>62</sup>. Conforme Costa (2011), as políticas públicas de cultura no Brasil, a partir do primeiro mandato do presidente Lula, inauguraram novas práticas, sobretudo pelo novo lugar delegado à sociedade civil.

A prática de balcão do financiamento da cultura, por exemplo, foi sendo mudada para uma política de editais (mesmo que em relação às leis de incentivo pouco tenha mudado em relação à concentração de captação na mão de alguns). Buscava-se descentralizar os recursos na área da cultura, além de tornar mais público e transparente os processos de tomada de decisão. Mas podemos perceber que a sociedade civil, de um modo geral, não estava preparada para trabalhar com a inscrição de projetos culturais, prevendo planos de ação e orçamentos. (COSTA, 2011, p. 80-81)

De acordo com Gadelha e Barbalho (2017), a política de editais implicou na redefinição do campo cultural no Brasil. A política estadual, em sintonia com o cenário nacional, investiu no lançamento de editais para a seleção de projetos dos mais diversos segmentos no âmbito da cultura. A priori, depreende-se o acirramento das disputas entre grupos e organizações sociais pela possibilidade de acessar os recursos financeiros. No entanto, os autores enfatizam que as disputas também eram por reconhecimento, prestígio e apoio. Surge, então, uma institucionalidade não apenas da sociedade civil e dos movimentos sociais; inaugura-se uma institucionalidade da festa, afetada diretamente pela nova configuração do campo cultural no país e, por conseguinte, no estado.

---

<sup>62</sup> Noutro momento retornaremos a Yudice (2006) para apreender sua contribuição no sentido de situar essa economia das experiências enquanto performance.

Não é exagero afirmar, por sua vez, que o movimento junino também foi afetado por todas essas transformações na gestão da política cultural no estado e no país como um todo.

É notória a intenção dos referidos editais em reforçar o discurso de resgate e preservação de uma tradição da festa junina. Ortiz (1988) aponta que este é um argumento utilizado principalmente pelas políticas de cultura, municipais e estaduais, nas regiões periféricas do país, por meio de secretaria e conselhos. Os jornais locais, em sua maioria, reportam-se aos festejos juninos a partir da polarização entre modernidade e tradição, referindo-se aos editais como responsáveis por “garantir o resgate da tradição da festa”, atuam, assim, ativamente na construção de uma pretensa identidade festiva junina, instituída de fora para dentro.

Também o Estado pode lançar mão, e o faz, de uma “série de instituições que atuam nesse sentido [de atribuir/construir uma identidade]: sistema educativo, museus, rituais cívicos e sociais, discursos políticos etc., aos quais vem se somar o suporte midiático que facilita a propagação e a consolidação de narrativas representativas de sentido” (RIOS JR., 2004, p. 130). Logo,

[...] a pertinência de um produto ou de uma prática à classe do legítimo ou do ilegítimo constitui uma propriedade que lhe é conferida de fora, independentemente das intenções do produtor, sendo função de toda a estrutura das relações objetivas entre a posição do produtor na hierarquia propriamente cultural e a qualidade propriamente cultural do público que visa atingir ou que de fato atinge, por intermédio de um tipo determinado de instrumentos de difusão. (BOURDIEU, 2007, p. 158)

A própria “ordem de apresentação dos personagens do ritual passa a seguir um roteiro rígido, como em uma encenação teatral” (LOPES, 2014, p. 49). Para Ortiz (1998), trata-se de uma ideologização das agências governamentais,

[...] para as quais o argumento da tradição é fundamental na orientação de atividades que se voltam para a preservação da “memória”, dos museus, das festas populares e do artesanato folclórico. Esse tipo de argumentação legitima a ação do Estado nessas áreas, desenvolvendo uma proposta que em princípio recuperaria a memória e a identidade nacional cristalizada no tempo. (ORTIZ, 1988, p. 163)

O Edital Ceará Junino considera três categorias de proponentes, a saber: 1. Quadrilha junina: adulta, infantil e diversidade<sup>63</sup>; 2. Festival regional de quadrilhas juninas; e, 3. Campeonato estadual Festejo Ceará Junino. Os recursos do edital são oriundos do Fundo Estadual da Cultura (FEC) na Promoção do Acesso e Fomento à Produção e Difusão da Cultura Cearense. Em 2018, em sua 20ª edição, o valor do Edital Ceará Junino foi o mais alto desde sua criação, com o objetivo de

<sup>63</sup> Embora a palavra ‘diversidade’ nesta categoria possa nos levar a deduzir alguma relação com a questão da diversidade sexual, no referido edital ela diz respeito a: “grupos oriundos de comunidades rurais, assentamentos, grupos de terceira idade, grupos de pessoas com deficiência, comunidades quilombolas e escolas públicas.” (CEARÁ, 2018)

“selecionar e apoiar a realização de iniciativas destinadas à promoção, preservação e difusão das tradições regionais cearenses voltadas para as manifestações próprias do ciclo junino” (CEARÁ, 2018).

Tabela 1. Recursos dos Editais da SECULT

<b>CEARÁ JUNINO – SECULT GOVERNO DO ESTADO</b>		
<b>Ano</b>	<b>Edição</b>	<b>Recurso Financeiro (em reais)</b>
2003	V	R\$ 62.000,00
2004	VI	R\$ 54.000,00
2005	VII	R\$ 220.000,00
2006	VIII	R\$ 234.000,00
2007	IX	R\$ 234.000,00
2008	X	R\$ 630.500,00
2009	XI	R\$ 900.000,00
2010	XII	R\$ 900.000,00
2011	XIII	R\$ 900.000,00
2012	XIV	R\$ 958.000,00
2013	XV	R\$ 2.036.000,00
2014	XVI	R\$ 2.120.000,00
2015	XVII	R\$ 2.599.820,00
2016	XVIII	R\$ 2.645.300,00
2017	XIX	R\$ 2.657.300,00
2018	XX	R\$ 2.930.000,00

Fonte: Pesquisa documental. Elaboração própria da autora.

A PMF, se comparada ao Governo do Estado, tardou um pouco mais para sistematizar uma política de editais para os festejos juninos em Fortaleza. Em 2006, após sete anos da primeira iniciativa da SECULT, sob a gestão municipal do primeiro mandato da prefeita Luizianne Lins, a Fundação de Cultura, Esporte e Turismo de Fortaleza – FUNCET lançou o primeiro edital a nível municipal. No governo federal, Luiz Inácio Lula da Silva presidia a nação. A partir do ano de 2009, com a criação da SECULTFOR em substituição à FUNCET, a política de editais passou a seu cargo. O Edital de 2018 apontou como objeto “selecionar e apoiar projetos de Grupos de Quadrilha Junina (Adulto e Infantil) e de Festivais Juninos que representam os festejos juninos na cidade de Fortaleza, durante os meses de Junho e Julho de 2018” (FORTALEZA, 2018). Ao todo foram contemplados 71 projetos, dos quais 35 de Grupos de Quadrilha Junina Adulta, 15 de Grupos de Quadrilha Junina Infantil e 21 de Festival Junino.

Tabela 2. Recursos dos Editais da SECULTFOR

<b>EDITAL DOS FESTEJOS JUNINOS – SECULTFOR*/FUNCET** PREFEITURA MUNICIPAL DE FORTALEZA</b>		
<b>Ano</b>	<b>Edição</b>	<b>Recurso Financeiro (em</b>

<b>reais)</b>		
<b>2006**</b>	I	R\$ 155.000,00
<b>2007**</b>	II	R\$ 174.000,00
<b>2008**</b>	III	R\$ 221.000,00
<b>2009*</b>	IV	R\$ 300.000,00
<b>2010*</b>	V	R\$ 350.000,00
<b>2011*</b>	VI	R\$ 350.000,00
<b>2012*</b>	VII	R\$ 415.000,00
<b>2013*</b>	VIII	R\$ 701.000,00
<b>2014*</b>	IX	R\$ 700.000,00
<b>2015*</b>	X	R\$ 700.000,00
<b>2016*</b>	XI	R\$ 1.065.000,00
<b>2017*</b>	XII	R\$ 910.000,00
<b>2018*</b>	XIII	R\$ 1.110.000,00

Fonte: Pesquisa documental. Elaboração própria da autora.

Conforme Cruz (2013), ao analisar a política de editais da PMF para o ciclo carnavalesco, é preciso considerar a finalidade da política de editais atendida com um cenário nacional em que o Ministério da Cultura – MinC passou por uma série de reformulações, cujos rebatimentos regionais e locais se materializaram com a “consolidação de uma política cultural efetiva que tanto desse fim ao clientelismo como possibilitasse a participação da sociedade civil nas decisões políticas” (CRUZ, 2013, p. 68).

A criação dos editais no âmbito dos festejos juninos pode ser vista como uma estratégia institucional de controle, na medida em que regulariza certas práticas, algumas já adotadas anteriormente pelos grupos, e ao mesmo tempo impõe outras, sob pena de sanção dado o descumprimento de suas normativas. Assim, os editais acabam valorizando certos aspectos em detrimento de outros. As implicações disso para o modo como a festa se configura abrange todos os processos que envolvem desde a produção até a apresentação em si. Tal qual a análise de Ortiz (1980, p. 34) sobre o carnaval, a festa junina “não só está dentro do campo da sociedade global, mas é ainda delimitada por esta. Todo desvio ou excesso é desta forma punido, as forças da ordem asseguram a justa medida do extraordinário”.

É prática comum no Ceará que se faça a leitura pública dos editais antes de sua divulgação de fato, na qual são convocadas as lideranças de grupos juninos e proponentes de organização de festivais. Na ocasião, além da leitura propriamente dita, os agentes presentes podem tirar dúvidas e fazer sugestões para acréscimos e/ou retiradas de algum ponto do edital. No entanto, a pesquisa de campo revelou que este momento é muito mais consultivo e informativo do que propriamente deliberativo. Na maior parte das vezes, não são feitas alterações substanciais no edital em si. A política cultural voltada aos festejos juninos empreendida pela gestão municipal e estadual vê-se,

ainda, limitada aos referidos editais, considerando apenas a temporada oficial das festas. Fecha os olhos, portanto, para o trabalho contínuo durante todo o ano realizado pelos grupos juninos, tampouco consegue visualizar a transversalidade dessa expressão da cultura popular com outras tantas; transversalidade presente nas práticas e nos agentes produtores.

Além da ação do Estado, por meio da gestão estadual e municipal de cultura, o campo das festas juninas ainda dispõe de outras três instituições, as entidades do movimento junino, que atuam diretamente na mediação do campo no contexto espetacularizado da festa. Embora as entidades juninas não submetam projetos e propostas para a concorrência de recursos nos editais, elas costumam ser acionadas pelos governos (municipal e estadual) para facilitar a relação destes com os grupos juninos. É comum que membros das entidades juninas integrem comissões e/ou equipes de trabalho na gestão da política cultural, quer como produtores culturais autônomos prestando assessorias, quer como membros de produtoras culturais e de eventos contratadas para organizar os editais, quer como servidores públicos. Não há um impedimento formal diante desses casos<sup>64</sup>. Não é difícil, assim, perceber o feixe de intenções, interesses e disputas que atravessam a pretensa imparcialidade institucional do campo festivo junino no Ceará. Trata-se de agenciamentos exógenos e endógenos capazes de produzir “uma conseqüente transformação das intencionalidades locais em agenciamentos, que negociam propósitos e recursos” (LOPES, 2014, p. 39)

Pode até soar, para alguns, como exagero a afirmação de que o campo da festa junina está demarcado estruturalmente de cima para baixo, ou seja, do Estado em direção à sociedade civil organizada, mas o fato é que esta configuração é inegável em se tratando do aspecto espetacularizado com que a festa foi revestida nos últimos tempos. Embora o debate sobre a carnavalização da festa ainda vá ocorrer noutro momento do texto, o próprio Ortiz (1980), ao falar sobre a ecologia carnavalesca, afirma que ela “já vem, portanto, predeterminada, o que mostra que o campo da folia está estruturalmente demarcado a partir do alto. É dentro dele que se desenrolam as barganhas entre diretorias das escolas de samba e as autoridades, entre participantes e espectadores. É na inter-relação destes campos que se jogam as estratégias de poder.” (ORTIZ, 1980, p. 33-34). Segundo Lopes (2014, p. 20), “é essa sobreposição de agenciamentos – ora em escala de coexistência e proximidade, ora em escalas de diferenciação e distanciamento da experiência dos atores – que produz percepções e corporeidades distintas em interação nas festas”.

---

<sup>64</sup> O mesmo não se pode dizer sobre a possibilidade servidores públicos serem proponentes na concorrência aos recursos dos editais. O 20º Edital Ceará Junino considera como um dos motivos para indeferimento da inscrição “ser servidor público estadual ou terceirizado vinculado à Secult e a seus equipamentos culturais. Essa vedação se estende a cônjuge ou parente em linha reta, colateral ou por afinidade até o 2º grau” (CEARÁ, 2018).

As três entidades foram contactadas para acesso às informações sobre o processo de filiação<sup>65</sup> e o número de filiados. A FEJUC foi a única que não respondeu aos contatos. Os dados disponibilizados têm como referência o ano de 2018. A União Junina do Ceará informou que em julho de 2018 possuía em seus quadros de filiação: 07 grupos de quadrilhas juninas infantis, 64 grupos adultos, 60 festivais e 69 profissionais da cultura. A FEQUAJUCE, entidade mais antiga do estado, relatou possuir o total de 298 grupos filiados em todo o Ceará, divididos nas seguintes regiões: 43 em Fortaleza, 32 na Região Metropolitana, 23 na Região Oeste/Vale do Curu, 21 no Litoral Leste, 27 no Vale do Jaguaribe, 16 no Sertão de Canindé, 13 no Sertão Central, 8 no Sertão dos Inhamuns, 26 no Sertão de Crateús, 34 no Sertão de Sobral, 22 na Serra da Ibiapaba, 12 no Centro Sul. A União foi criada, há seis anos, como uma dissidência de membros da FEQUAJUCE, os quais não concordaram com certos direcionamentos políticos e de gestão da entidade. Esse processo foi perpassado por intensos conflitos diretos, envolvendo o âmbito jurídico, e se espraiando pelas redes sociais. A partir de então, ocorreu um cisma no movimento junino local, o que intensificou o clima de competição e rivalidade existente entre os grupos juninos.

Um dos aspectos que merece destaque é a possibilidade de conversão de capitais que a participação nesses espaços tem propiciado. Como mencionado noutro momento do texto, compor a diretoria das entidades se revelou como verdadeiro “trampolim” para vôos mais altos no mundo da política representativa de governo, numa verdadeira conversão de capital cultural em capital político. O vice-presidente da FEQUAJUCE elegeu-se vereador de Fortaleza para o mandato de 2017-2020, com o *lobby* de defesa das manifestações das culturas populares e do movimento junino. O fundador e primeiro presidente da União Junina, também nas eleições de 2016, foi eleito prefeito da cidade de Pacoti-Ce. A partir de então, conseguiu transformar a cidade, localizada no Maciço de Baturité, em um pólo de realização de grandes eventos juninos, sediando os dois festivais estaduais promovidos pela União nos anos subsequentes.

A lógica com que a política de editais se materializa no campo junino, exatamente pela inter-relação entre as esferas cultural, política e econômica, possibilita um “processo de reflexividade desses atores” (LOPES, 2014, p. 71) em torno das dimensões do próprio campo em que estão situados. Essa auto-reflexão tem ocorrido de modo formal, por meio da realização de seminários e

---

<sup>65</sup> Os grupos juninos e os promotores de festivais, ao se filiarem, tem que pagar uma taxa anual de filiação, corrigida e atualizada anualmente. É importante destacar, ainda, que, para além da institucionalidade das entidades e dos órgãos públicos, os próprios grupos juninos tendem a se organizar institucionalmente em associações culturais, entidades de natureza jurídica que, inclusive, qualifica-os a captar recursos de outras fontes, para além da política de editais juninos.

encontros juninos de avaliação dos editais<sup>66</sup>. Ainda assim, esse processo de avaliação não se faz mediante uma perspectiva de efetivar o ciclo de políticas públicas, o qual, conforme Souza (2006, p. 29), “é constituído dos seguintes estágios: definição de agenda, identificação de alternativas, avaliação das opções, seleção das opções, implementação e avaliação”. Uma das questões pertinentes ao ciclo de políticas públicas<sup>67</sup> diz respeito à definição de agenda, ou seja, a demarcação de prioridades, a eleição de pautas que entram e outras que são francamente ignoradas na definição das políticas públicas. Sobre isso, pode-se ingerir que a política de editais se configura como a única estratégia de ação dos órgãos públicos em relação às festividades juninas, e que, ainda assim, não abrange a complexidade dos festejos, que se arrastam por todo o ano, naquilo que Lopes (2014) chamou de “reprodução anual do rito”, ou mesmo de uma “festa cíclica ritualizada que se repete anualmente” (GALVÃO, 2009); não consegue pensar em estratégias continuadas que, por exemplo, incorporem as demandas dos grupos juninos e dos proponentes de festivais que simplesmente não são contemplados pela política de editais. Prossegue como se estes últimos não existissem no campo.

Os processos de negociação envolvendo agentes internos e externos ao campo influenciaram o ciclo festivo, e culminaram na conversão das intencionalidades as mais diversas em agenciamentos formais por meio da política de editais, instituindo certa previsibilidade tanto na dimensão do espetáculo coletivo como do próprio comportamento dos participantes da festa. Assim, segundo Castro (2012, p. 45), tal institucionalidade contribui “para limitar as iniciativas individuais ou coletivas de transgressão mais efetiva”. No entanto, ainda que limitem, não são capazes de eliminar “diferenciações identitárias que buscam apropriar-se do capital simbólico em processo na festa: diretrizes institucionais, lideranças comunitárias, órgãos governamentais, empresas privadas, associações culturais e artísticas, movimentos religiosos, movimentos LGBT, entre outros agenciamentos” (LOPES, 2014, p. 20). Nessa seara, ao relacionar mais diretamente com o objeto da presente pesquisa, a política de editais não faz qualquer restrição explícita relativa ao sistema

---

<sup>66</sup> A participação nos referidos seminários durante a pesquisa de campo possibilitou identificar que os processos de avaliação empreendidos por ocasião desses momentos focam naquilo que não deu certo ou do que foi avaliado de modo não satisfatório. Carece-se de um entendimento sobre parâmetros de avaliação de políticas públicas, sobre noções de avaliação de impacto, de processo, de produto e de resultado. Além disso, faltam estudos mais sistemáticos a partir dos resultados das avaliações mais recentes. Os agentes selecionados pelo edital tendem a focar sua insatisfação, principalmente, no atraso do repasse dos recursos que, por vezes, são liberados após o término da temporada junina. Em nenhum seminário de avaliação, por exemplo, houve questionamentos sobre concepções e conceitos presentes nos editais. Quando questionados, o foco é sobre a grande burocratização na exigência da comprovação por meio de documentos e certidões. Essa fase da documentação está presente no edital como “habilitação técnica ou jurídico-fiscal”. Trata-se também daquilo que Weber chamou de racionalização e/ou burocratização.

<sup>67</sup> As entidades do movimento junino cearense, nesse quesito, estão mais atentas à importância desses processos do que as próprias instâncias governamentais. Tanto FEQUAJUCE como União Junina realizam, antes do início do ciclo junino, seminários de formação para avaliadores/julgadores, e a posteriori, seminários ou encontros de avaliação.

sexo/gênero e ao caráter performativo deste, de modo que as pessoas LGBT encontraram no campo festivo uma possibilidade de empreender tais agenciamentos, reconfigurar dispositivos e as estruturas do campo. Como uma extensão da vida cotidiana, a participação da população LGBT penetra o espaço festivo e o estrutura a partir de dentro, tensionando o sistema sexo/gênero hegemônico na festa. Para a Entrevistada 6,

*O público LGBT é a força do São João. Se não tiver viado numa quadrilha, não tem nada não, meu amor. Eles assumem todas as posições possíveis que eles podem pegar. Às vezes, a pessoa é muito tímida por que ela é LGBT; quando ela entra no São João, ela esquece todos os seus problemas. (Entrevistada 6)*

Dito isto, o tópico a seguir relaciona a política de editais e o seu poder de estruturar o campo festivo junino a partir da instituição de conceitos, normas e regras capazes de erguer em torno do espetáculo realizado pelas quadrilhas juninas um habitus festivo junino, o qual, dentre outros aspectos, reatualiza também um habitus de gênero na festa.

### **3.2 Os editais cearenses na edição das regras do jogo no campo das festas juninas: a oficialização do espetáculo e a reconfiguração do tempo/espço festivo**

Mutações de padrão no modo como são celebradas as festividades juninas, o desaparecimento gradual de certas práticas e costumes parecem indicar uma crescente normatização da festa. As festas juninas integram parte de um calendário de lazer das classes populares, mas também estão incluídas num circuito de megaeventos. As práticas de produção e recepção dos bens culturais são reinventadas à medida que a festa passa pelo processo sofisticado de espetacularização/mercantilização.

A crescente institucionalização da festa, por meio da política de editais que regula a promoção e a realização de concursos/festivais, traz consigo a própria oficialização da festa, na medida em que a entrada do poder público em cena constitui uma das mediações culturais do campo festivo. Tem-se, pois, o Estado de um lado e os grupos do outro; dentre estes últimos, uns altamente especializados e profissionalizados, e outros não; estes outros, se não assessorados, dificilmente conseguirão transpor a barreira institucional que garante acesso aos recursos dos editais.

Conforme Lima (2016, p. 261), “a institucionalização [...] transforma os estados, as qualidades, as disposições [...] em virtude da criação de controles administrativos, profissionais e sociais”. É fundamental que o entendimento sobre as instituições considere suas regras, formais e informais, e seus valores (RAUD-MATTEDI, 2005). Do cumprimento irrestrito dos regulamentos em formato de editais depende o acesso aos recursos financeiros. Galvão (2009, p. 44), ao se referir ao carnaval do Rio de Janeiro, considera que “com a oficialização, as escolas [de samba] passam a executar apenas aquilo que o regulamento comanda”. A mesma realidade é percebida nas quadrilhas juninas espetacularizadas, os quais parecem disciplinar os aspectos mais espontâneos e voluntaristas das festividades nos espaços cênicos dos festejos de São João.

Já faz algum tempo que as quadrilhas juninas não apresentam figurinos baseados na imagem caricata do caipira desdentado e maltrapilho; nem é de nosso interesse aqui estipular quando exatamente isso aconteceu. O pressuposto é que, no Ceará, o processo de espetacularização da festa junina ocorreu num momento de inflexão (ALVES, 2011) na relação entre Estado e a sociedade civil, ou seja, exatamente quando o poder público começou a incentivar financeiramente, por meio de políticas culturais municipais e estaduais, os grupos juninos e agentes culturais diversos na função de ‘promotores de festivais de quadrilhas juninas’, inaugurando um novo tempo nas inter-relações entre a produção cultural, a esfera pública e o mercado (FARIAS, 2010). Esses sujeitos passam, portanto, a agir “de acordo com o senso do jogo, adquirido ao longo de suas trajetórias sociais” (LIMA, 2016, p. 259), nem sempre ligadas ao mundo junino, há que se destacar. Acionam, portanto, outras referências artísticas, estéticas e culturais fora do campo festivo junino, e passam a integrá-las a este, recolocando práticas e significações. Não por coincidência, esses processos ocorrem simultaneamente a algumas mudanças nas políticas culturais e sua interface junto às políticas de apoio ao turismo, assumindo o mesmo ritmo de transformações, e reinaugurando, institucionalmente, o modo de festejar o São João. Aliado a esse fato, é perceptível também a incidência e o papel da mídia na espetacularização não somente das festas juninas, mas também das festas populares da Região Nordeste em geral, “como meios para potencialização da visibilidade pública [e] como produtor de novas tradições, de novas carências, de novos desejos” (CASTRO, 2012, p. 82)

“A força econômica também contribui para o incremento da força simbólica daquilo que produzem” (LIMA, 2016, p. 257), ou seja, grupos juninos de grande porte, que já possuem certos prestígio e status no campo festivo, tendem a gozar mais de certa autonomia relativa quanto aos dispositivos e estrutura da festa, haja vista que o recurso financeiro obtido por meio dos editais equivale apenas a uma pequena parte de todo o montante utilizado para a produção do espetáculo.

São consagrados no campo festivo junino e, por isso, suas práticas tendem a ser amplamente reproduzidas pelos demais grupos.

As quadrilhas juninas estruturam seu espetáculo no âmbito dos festivais e competições a partir das regras do jogo, ditadas pelos editais e pelos regulamentos das entidades do movimento junino. Assim, constroem um enredo, uma estória a ser contada, baseado numa temática, cuja inspiração pode ser encontrada na literatura, nas tradições populares, na cultura de massa ou na própria vida cotidiana. A crítica política e social também pode ser argumento temático, a exemplo do espetáculo apresentado pela Quadrilha Junina Girassol do Sertão, da cidade de Russas, na região do Jaguaribe, no interior do Ceará, no ano de 2018, cujo mote foi uma homenagem a Dandara, travesti torturada e assassinada no estado em 2017<sup>68</sup>.

O tema exibido foi: “Minha manifestação cultural também é política”. Como forma de “homenagear” a travesti assassinada, o grupo escolheu como rainha da quadrilha junina uma mulher trans, a qual representava a própria Dandara. Num dado momento, próximo ao final da apresentação, a rainha surge e grita: “Dandara presente! Parem de nos matar!”. A apresentação do grupo, além de pautar a violência contra as pessoas trans, também fez alusão à violação de direitos do período da ditadura militar no Brasil, à corrupção, ao preconceito e às lutas das minorias<sup>69</sup>.

À guisa do exemplo da Quadrilha Junina Girassol do Sertão, a maioria dos grupos evita se “arriscar” em temáticas consideradas polêmicas, sob o receio de serem penalizados pela comissão julgadora das competições. Não há proibições explícitas nos editais quanto ao recurso a temas os mais diversos, assim como não estão explícitas uma série de outros aspectos; o que não significa dizer que os próprios editais não sejam dotados de dimensões simbólicas e culturais, indicadoras de valores, sentidos e significados, garantindo, portanto, a “manutenção e reprodução das crenças que alimentam o funcionamento deste campo” (LIMA, 2016, p. 254), inclusive sobre as questões relativas ao sistema sexo/gênero. Logo, a relação contratual celebrada pela via dos editais garante a obrigatoriedade à conformação das regras imperativas, por um lado, e às regras puramente morais, que também não deixam de ser igualmente estritas, por outro (DURKHEIM, 1995). É importante ressaltar que não são os editais os responsáveis por erigir os códigos de gênero na condição de um dos sistemas que integram o habitus festivo junino, mas eles cumprem um papel decisivo nessa esfera também. Regras nem sempre estão explicitamente evidenciadas. Regras não ditas, não

---

<sup>68</sup> A tortura e o assassinato de Dandara ganharam repercussão nacional a partir do compartilhamento nas redes sociais do vídeo em que a travesti é espancada e agredida até a morte por um grupo de homens na rua.

<sup>69</sup> A quadrilha junina em questão chamou a atenção da grande mídia nacional, recebeu várias equipes de reportagem, de diferentes emissoras, em seus ensaios e apresentações.

normatizadas, cumprem também importante papel nos processos de dominação no campo. Assim, por mais que a comissão julgadora disponha de critérios padrões para a avaliação dos grupos juninos, e não se trate apenas de sua opinião pessoal, os juízos que elaboram sobre o espetáculo “constituem sempre juízos coletivos por serem tomadas de posição referidas a outras tomadas de posição tanto de maneira direta e consciente como de maneira indireta e inconsciente” (BOURDIEU, 2007, p. 164)

Tal qual um contrato, numa clara analogia a Durkheim (1995), é preciso atentar para o fato de que os editais sempre têm cláusulas não contratuais, ou seja, aquelas regras informais pactuadas tacitamente entre os agentes envolvidos, que se desenvolvem ao mesmo tempo em que as regras evidentemente expressas nos editais; além disso, são produtos do Estado, representam o olhar do Estado em direção aos festejos juninos, “depende[m] de um fundo institucional composto, de um lado, pelos costumes mentais e comportamentos enraizados na repetição da troca ao longo do tempo e, de outro lado, pelas regras jurídicas, que não são nada mais que a cristalização de costumes mentais e comportamentais do passado (DURKHEIM, 1995, p. 130). É sabido que o papel do Estado é fundamentalmente moral, ou seja, por meio da política de editais, o Estado imprime e institucionaliza um conjunto de valores morais relativos às culturas e manifestações populares. Impõe, assim, hegemonicamente sua visão de mundo, também como estratégia de controle social, bem como seu poder dentro do campo.

A natureza objetiva de contrato jurídico aludida aos editais garante um monopólio instituído (LIMA, 2016) sobre os processos de criação, produção cultural e artística das festas juninas, cuja incidência pode ter como efeito a própria “rotinização da criação”, numa adesão praticamente inquestionável às regras do jogo (LIMA, 2016). Essa adesão às regras do jogo, contudo, não inviabiliza, como se pode perceber, os inúmeros agenciamentos processados neste campo, haja vista que a prática sempre deve ser vista como algo distinto da pura execução de uma norma social (BOURDIEU, 2007).

Ser contemplado/selecionado por um edital também se configura como um sinal de distinção dentro do campo festivo, conferindo ares mais ‘profissionais’ ao grupo, embora seja consenso que, em se tratando dos grupos de grande porte, corresponde a uma pequena parcela dos gastos totais de produção do grupo. Logo, o recurso financeiro do edital se mostra mais como um sinal de distinção e consagração dos grupos juninos, do que propriamente da ajuda financeira que ele proporciona para a produção do espetáculo. Ademais, os grandes grupos juninos apresentam tão sofisticada divisão social do trabalho internamente, que existe uma equipe especializada na elaboração da

proposta de projeto, no portfólio apresentado, bem como assessoria jurídica para a preparação dos documentos e certidões necessárias. Essa divisão do trabalho não é somente social, mas também indica marcadores de gênero no desempenho de determinadas funções, consideradas masculinas ou femininas, como indica a fala dos entrevistados.

*Na participação de homens dentro de quadrilhas são participações em montagem de cenário, banda de música e produção. É bem mais frequente ver homem héteros assumir esse papel e o [papel] de dançarinos ficar com os LGBTs. Não que a presença de héteros como cavalheiros não existam, pois ainda tem, porém se torna uma minoria em frente aos LGBTs. (Entrevistada 2)*

*A presença de homens gays é bem mais visível atualmente, muitos sem a imposição de uma representação heteronormativa, tão comum aos anos 1990. Contudo os homens trans quando estão presentes, tem pouca visibilidade como são. Os homens estão presentes na condução dos grupos, na produção/apoio de cena/quadra, nas várias funções profissionais auxiliares: sapateiro, costureiro, aderecista, cenógrafo, coreógrafo, diretor de teatro, compositor, músico, estilista etc. O espaço junino ainda é machista e patriarcal, mas tem sofrido abalos nessa estrutura, não é de hoje, mas tem se acentuado. (Entrevistado 4)*

O trabalho, portanto, não se inicia com a elaboração do projeto para a concorrência aos editais, mas sim bem antes disso. É importante frisar que ambos os editais, municipal e estadual, apontam definições do que consideram quadrilha e festival juninos, as quais revelam muito das intencionalidades e das concepções de cultura, tradição e festa de cada ente público em relação às festas juninas. O edital do governo do estado considera:

**QUADRILHA JUNINA:** iniciativas de valorização, promoção e manutenção de grupos de Quadrilhas Juninas, adultas, infantis e da diversidade, com no mínimo 01 (um) ano de existência, que *movimentam a cadeia criativa e produtiva* das manifestações culturais típicas do período junino no Estado do Ceará.

**FESTIVAL REGIONAL DE QUADRILHAS JUNINAS:** eventos com programação cultural voltada para promoção e valorização dos festejos juninos, realizados em locais abertos e/ou cobertos e 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), feira com comidas típicas do ciclo junino* e, preferencialmente, programação adicional de manifestações artísticas regionais e da cultura tradicional popular.

**CAMPEONATO ESTADUAL FESTEJO CEARÁ JUNINO:** evento de culminância dos festivais apoiados no XX Edital Ceará Junino 2018, a ser realizado em Fortaleza, 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. Nessa categoria está incluído a realização, em local a ser definido pela Secult, do Seminário de Planejamento para formação de jurados, presidentes de mesa e avaliadores que atuarão nos Festivais Regionais, incluindo a elaboração dos relatórios de acompanhamento e pesquisa, o Seminário de Avaliação, incluindo a compilação dos relatórios de acompanhamento e pesquisa dos 21 Festivais Regionais e do campeonato estadual selecionados neste Edital, resultando em publicação impressa e digital com apresentação dos resultados.<sup>70</sup> (CEARÁ, 2018) (grifos nossos)

<sup>70</sup> A vinculação da realização de seminários de planejamento e avaliação ao proponente contemplado na modalidade para realizar o Campeonato Estadual indica uma tentativa da Secretaria de Cultura do estado de começar a pensar dentro da lógica do ciclo de políticas públicas, de modo a contemplar todas as fases desde a elaboração até a avaliação.

O edital da Prefeitura de Fortaleza, por sua vez, aponta definições com mais elementos, indicando, inclusive, os ritmos musicais, a ordem de apresentação da quadrilha, os personagens que devem estar presentes, os passos de dança a serem executados obrigatoriamente, além de apontar o quantitativo mínimo de componentes para que um grupo seja considerado uma quadrilha junina de fato; tudo isso vinculado à “manutenção das matrizes tradicionais dos festejos”.

Quadrilhas Juninas: A quadrilha é uma dança de pares, de origem francesa adaptada no nordeste brasileiro em comemoração a um casamento matuto. A dança se desenvolve ao som de grupos de música típica regional que tocam sanfona, zabumba, triângulo e pandeiro e entoam ritmos como o xote, xaxado, marcha e baião. O casamento se dá em um arraial e tem como personagens o noivo, a noiva, os pais e mães destes, padre, juiz, padrinhos, madrinhas, delegado, soldados e pares de convidados que, após a cerimônia, comemoram *com passos de dança, como grande roda, caminho da roça, trancilim, balancê, olha a cobra, olha a chuva, grande túnel, passeio dos namorados, an avantur, an arriê, serrote, beija flor*, entre outros, misturando o grande luxo dos salões europeus com a matutice do sertão de outrora. Os grupos de Quadrilha Junina contemplados deverão ter no mínimo 14 (*quatorze*) pares de brincantes, realizar o casamento matuto e executar durante as apresentações no mínimo 10 (*dez*) passos tradicionais, manter as matrizes tradicionais na indumentária, musicalidade e coreografia. As Quadrilhas Juninas contempladas por este Edital, independentemente de filiação às Federações existentes, deverão participar de, no mínimo, 03 (três) Festivais contemplados neste Edital ou realizados pela Prefeitura de Fortaleza.

Festival Junino: Festejo que acontece nos meses de junho a julho e que tem como principal objetivo comemorar os dias de Santo Antônio, São João e São Pedro, em um arraial decorado por bandeirolas coloridas, balões, tendo ao centro uma fogueira, em cujo entorno acontecem as brincadeiras tais como, adivinhações, pau de sebo, pescaria, argola, tiro ao alvo, quadrilhas, casamento matuto, forró com suas danças e músicas regionais, quermesse com barracas de comida típicas, correio do amor, brincadeira do beijo, rainha do milho, partido azul e encarnado que arrecadam dinheiro para alguma benfeitoria da comunidade. *O festival mantém vivas as tradições e a memória do sertão do nordeste brasileiro de outrora.* Os Festivais Juninos deverão acontecer obrigatoriamente em espaços públicos ou equipamentos públicos, ter no mínimo, 02 (dois) dias de duração, a apresentação de, no mínimo, 04 (quatro) quadrilhas por dia e destas, pelo menos, 02 (duas) quadrilhas (Adulto ou Infantil) contempladas neste Edital, independentemente da filiação das mesmas às Federações existentes, inclusive concorrendo às premiações oferecidas no festival. Fica terminantemente vedada a cobrança de ingressos nos festivais (FORTALEZA, 2018) (grifos nossos).

Uma pauta que tem sido cada vez mais presente no campo festivo junino está relacionada a essas definições anteriormente mencionadas, sobre quais aspectos definem, de fato, uma quadrilha junina. Alguns grupos incorporaram, nos seus espetáculos, práticas estéticas, culturais e performáticas de outras manifestações, o que leva alguns agentes a questionarem se se tratam de grupos de quadrilha junina ou de grupos parafolclóricos. Para Garcia (2004, p. 119), “o folclore é realizado por sujeitos mais ‘autênticos’ ou supostamente enraizados numa tradição subalterna. Porém, chama-se de parafolclórico se aqueles elementos ‘originais’ são transplantados do contexto

---

No entanto, delega essa atribuição a outrem o papel de fazê-lo, ou seja, à entidade ou à organização social que for selecionada para a modalidade de “Campeonato Estadual”.

local e reorganizados cenicamente por sujeitos especializados e que objetivam a prática profissional espetacular”. Exemplos disso podem ser vistos quando um grupo baseia sua apresentação mais em passos executados individualmente do que em pares, executando estes últimos apenas com a finalidade de cumprir as regras dos regulamentos; ou quando lançam mão de ritmos ou de uma musicalidade que seja considerada muito distante do forró, do xote, do xaxado ou do baião; ou mesmo quando o grupo não apresenta a encenação do casamento no início do espetáculo. Não se fala mais, no entanto, que existam elementos cênicos que sejam vistos como completamente estranhos ao mundo junino, haja vista que a justificativa de seu uso se dá mediante a coerência da temática apresentada pela quadrilha junina (que pode versar sobre temas considerados regionais e tradicionais, ou não). Essas categorizações (folclórico, parafolclórico) tendem a ser pouco fecundas se não atentar para as especificidades dos grupos a que se alude, das pessoas que os integram, do local onde se manifestam, e do feixe de determinações internas e externas, institucionais ou não, que recaem sobre eles. Ainda a este respeito, Ortiz (1988) situa sua reflexão no escopo do debate sobre o popular e o nacional no Brasil. Para o autor,

[...]o advento de uma cultura popular de massa implica a redefinição desses conceitos, e nos próprios parâmetros da discussão cultural. [...] Pode-se dizer que até recentemente existiram entre nós duas grandes tradições que procuravam pensar a problemática do nacional-popular. A primeira, mais antiga, se liga aos estudos e às preocupações folclóricas [em que] popular significa tradicional, e se identifica com as manifestações culturais das classes populares, quem em início preservariam uma cultura ‘milénar’, romanticamente idealizada pelos folcloristas. Dentro dessa perspectiva, o popular é visto como objeto que deve ser conservado em museus, livros e casas de cultura, alimentando o saber nostálgico dos intelectuais tradicionais. (p. 160)

Aspectos relativos às apresentações em si são definidos pelas entidades juninas organizadoras dos festivais. Cada uma delas desenvolve uma planilha específica, entregue a cada jurado junino. Além da execução dos passos de dança considerados obrigatórios, um ponto que merece atenção diz respeito ao tempo de apresentação dos espetáculos. Parte-se da premissa que esta delimitação, geralmente em torno de 35 minutos, é uma das responsáveis por boa parte das transformações que acometeram o modo de festejar junino; isso porque limitar o tempo de apresentação pode representar, de algum modo, uma coerção sobre as possibilidades mais autônomas e espontâneas do festejar. Para Elias (1998, p. 45), “o tempo tem uma função de coordenação e integração”, mas também pode exercer um papel de coerção social externa, de fora para dentro. Para o referido autor, a questão do tempo está relacionada diretamente às finalidades e às intenções que se tem em relação a ele, aos começos e aos fins relativos a que se pretende chegar. Assim, por mais ritualizado e performaticamente ensaiado que seja o espetáculo, ele nunca se repetirá da mesma maneira, exatamente porque “o conceito de tempo relaciona-se, entre outras

coisas, com processos não repetíveis. Um octogenário nunca mais terá quarenta anos. O ano de 1982 não voltará jamais” (ELIAS, 1998, p. 102). Cabe aqui, por exemplo, pensar na função ativa no campo do próprio público espectador, que muda a cada apresentação.

A seguir, far-se-á uma breve incursão sobre dois conceitos considerados fundamentais para o entendimento da festa junina e o modo como o sistema sexo/gênero se expressa nela, a saber: *habitus* e *campo*.

### **3.3 Os conceitos de *habitus* e *campo* como chaves de leitura para a pesquisa**

Quais relações de sentido não estão explicitamente identificadas e como as relações de força se manifestam no campo festivo junino? Qual é a lógica subjacente às relações entre os mais diversos grupos de indivíduos e instituições no campo? Que significados são inscritos e se inscrevem a partir dessas relações? Como se constituem as representações do sistema sexo/gênero na festa junina, mais especificamente na quadrilha junina? Quais as significações dominantes no tocante aos papéis de gênero na estrutura da festa junina? Como os agentes incorporam os sentidos e as significações do campo? Quais são as condições materiais e institucionais que determinam a conservação, a reprodução ou a transformação de uma matriz de significações de gênero na festa? Essas são algumas perguntas norteadoras dessa pesquisa. Foi na tentativa de desvendá-las que a aproximação com as contribuições de Bourdieu se revelaram como uma ferramenta teórica capaz de dar conta da natureza relacional do objeto, bem como da complexidade em torno de suas determinações materiais e simbólicas. Não se trata aqui, portanto, da defesa de uma teoria, mas sim de uma escolha (dentre tantas opções) de natureza teórica e metodológica. Na medida em que os conceitos serão elucidados ao longo do texto, o modo como estes se revelam no campo tenderão a evidenciar suas particularidades e a perspectiva relacional da análise das práticas e dos dispositivos em jogo.

Uma das premissas iniciais da pesquisa parte da ideia de reconhecer a questão de gênero nas festividades juninas como, de fato, uma problemática, ou seja, uma estrutura estruturante, cuja produção e reprodução estão intimamente ligadas às condições materiais e institucionais que operam no campo. Em que medida as representações de gênero incorporadas pelos sujeitos são capazes de assegurar justificativas simbólicas para a posição que ocupam? Assim, homens e

mulheres performam o gênero a partir das posições que ocupam na produção das festas; e essas posições estão diretamente relacionadas ao caráter performativo do gênero.

*O que costumamos ver no mundo junino são a grande maioria de lgbs participando de corpo de baile inovando com suas coreografias e como cavalheiros conduzindo uma dama a dança. Enquanto a minoria de héteros participam do teatro de casamento e como falei um pequena minoria se destaca como cavalheiro. (Entrevistada 2)*

O conhecimento da organização interna do campo é revelador das relações simbólicas e não-simbólicas, dos discursos e das representações da estrutura das relações sociais. Para Bourdieu (2002), o campo possui certa autonomia de funcionamento em relação às leis gerais que prevalecem na sociedade. Não se trata de um mundo paralelo ou desenraizado, mas sim da capacidade de reescrever, sob novas bases, suas próprias normas e diretrizes, bem como organizar internamente seus próprios sistemas de classificação.

A noção de campo está aí para designar esse espaço relativamente autônomo, esse microcosmo dotado de suas leis próprias. Se, como o macrocosmo, ele é submetido a leis sociais, essas não são as mesmas. Se jamais escapa às imposições do macrocosmo, ele dispõe, com relação a este, de uma autonomia parcial mais ou menos acentuada. [...] De fato, as pressões externas, sejam de que natureza forem, só se exercem por intermédio do campo, são mediatizadas pela lógica do campo. (BOURDIEU, 2004, p. 21).

Todo campo é marcado por disputas e lutas, e é composto por sistemas de dominação simbólica, exercida principalmente pelas instituições, mas não só por estas. Logo, “não há relações de sentido que não sejam referidas e determinadas por um sistema de dominação” (MICELI, 2007, p. XIII). Todo sistema simbólico é produto de práticas; cumpre, assim, uma função social. Portanto, as ações simbólicas revelam sempre a posição social segundo uma lógica que é a mesma da estrutura social. Infere-se, pois, que o sistema de gênero é também um dos sistemas de dominação simbólica que se expressa no campo festivo, em suas práticas, representações e estruturas, as quais os constituem e são constituídas de modo permanente. Qualquer dominação está inteiramente revestida por simbolismos. Trazer o debate sobre gênero à luz da teoria bourdiesiana do campo e do habitus, no entanto, não equivale a construir um sistema classificatório acerca das práticas e dos papéis de gênero, nem reduzir a perspectiva analítica aos sistemas de dominação masculina. O campo da festa particulariza o sistema de gênero em um contexto celebrativo, cênico, espetacularizado e mercantilizado. Vale desvendar como esse sistema se manifesta, tomando por base a instituição do habitus festivo, sobretudo pelas práticas dos agentes, pelos dispositivos acionados e pela conformação das estruturas do campo. Assim, a posição ocupada pelos agentes no campo equivale à sua face objetiva, que, por sua vez, se articula com a face subjetiva, ou seja, as

disposições, que são flexíveis e mutáveis. Logo, “a posição é causa e resultado do habitus do campo” (THIRY-CHERQUES, 2006, p. 36). Entender essa lógica é fundamental para identificar as mudanças em processo, a reconfiguração desse próprio habitus pelo sistema de gênero sem, contudo, subvertê-lo.

Por mais que o senso comum reitere a máxima de que o gênero tem a ver com o indivíduo, suas ‘escolha’ e ‘opções’ pessoais, os estudos empreendidos desde meados da década de 1960, sobretudo a partir da primeira onda dos movimentos feministas, tanto no campo político quanto no campo teórico, tem desconstruído tal ideia. Para Bourdieu (2007), as ações pessoais não dizem respeito apenas ao agente que as realiza; elas integram um sistema relacional, completo e complexo, por meio do qual se realizam. As ações dos indivíduos possuem uma capacidade geradora e são constituídas pelas disposições, de modo que “o agente nunca é por inteiro o sujeito de suas práticas” (BOURDIEU, 2001, p. 169). Logo, os indivíduos integram o campo e, ao mesmo tempo, também se constituem como uma força estruturante do campo, ou seja, uma estrutura estruturada e estruturante. O mesmo habitus é partilhado por todos os agentes que integram um campo. Campo e habitus, portanto, se estruturam mutuamente. Por serem dotados de um sistema de disposições, os agentes são capazes de empreender práticas que se adaptam às estruturas, contribuindo, portanto, para a reprodução das mesmas. Para Bourdieu (2007, p. 191),

a construção do habitus como sistema das disposições socialmente constituídas que, enquanto estruturas estruturadas, constituem o princípio gerador e unificador do conjunto das práticas e das ideologias características de um grupo de agentes. Tais práticas e ideologias poderão atualizar-se em ocasiões mais ou menos favoráveis que lhes propiciam uma posição e uma trajetória determinadas no interior de um campo intelectual que, por sua vez, ocupa uma posição determinada na estrutura da classe dominante.

Bourdieu, inclusive, não elaborou uma teoria de gênero propriamente dita, na qual o conceito fosse o centro da análise. Em “A Dominação Masculina” (1995), o autor lança mão de uma discussão em torno de como as relações desiguais e hierárquicas de poder estão na base da construção social em torno do feminino e do masculino, marcadas pela violência simbólica<sup>71</sup> e reproduzidas no âmbito do habitus. A divisão entre feminino e masculino está na base da estrutura da sociedade, ganhando ares de normalidade e naturalidade, portanto, “presente, ao mesmo tempo, em estado incorporado, nos corpos e nos habitus dos agentes, funcionando como sistemas de esquemas de percepção, de pensamento e de ação” (BOURDIEU, 1995, p. 16).

---

<sup>71</sup> Muitas feministas tecem agudas críticas à obra “A Dominação Masculina”, por considerarem que o autor não aponta possibilidades de superação da dominação masculina, resultando numa abordagem fatalista.

A título de esclarecimento, o objetivo desta Tese, ao recorrer às contribuições teóricas e metodológicas do autor em questão, não é descrever as relações sociais de gênero na festa, mas entender as transformações pelas quais passam, em que direção apontam, que estruturas estão por traz dessas mudanças e o que elas significam e representam para o entendimento da festa popular junina como campo. Daí, que aqui não se faz uma narração das performances cênicas e/ou uma sociologia dos corpos em festa porque se entende que o sistema de gênero pode até se expressar por meio destas, mas também as extrapola. Logo, tais performances resultam de um espectro mais amplo de transformações que as precede; elas indicam que houve mudanças, mas não são capazes de revelar como e por que estas ocorreram. Portanto, antes de ser uma pesquisa de gênero, é, sobretudo, uma pesquisa da festa junina e do que ela é capaz de evidenciar.

O conceito de habitus, como sistema de regras e normas capaz de orientar ações e pensamentos e como um princípio gerador de práticas resultantes da relação dialética entre estrutura e conjuntura, é central para uma das premissas que orienta os objetivos da presente pesquisa: o campo festivo junino estrutura um habitus de gênero particularizado pela dimensão espetacular e oficial da festa. É no âmbito da conjuntura que o habitus encontra suas condições de atualização por parte dos agentes que integram determinado campo.

Para além da lógica que perpassa o sentido da dominação masculina, o gênero, assim como o habitus, é histórico e relacional<sup>72</sup>. O mesmo habitus é partilhado por todos os agentes que integram um campo. Campo e habitus se estruturam mutuamente, num duplo processo de interiorização da exterioridade e de exteriorização da interioridade (MICELI, 2007).

Segundo Bourdieu (2001, p. 169), o habitus está também inscrito nos corpos dos agentes, e pode ser definido como:

[...] sistemas de esquemas de percepção, apreciação e ação [que] permitem tanto operar atos de conhecimento prático, fundados no mapeamento e no reconhecimento de estímulos condicionais e convencionais a que os agentes estão dispostos a reagir, como também engendrar, sem posição explícita de finalidades nem cálculo racional de meios, estratégias adaptadas e incessantemente renovadas, situadas, porém, nos limites das restrições estruturais de que são o produto e que as definem.

---

<sup>72</sup> A definição de gênero cunhada pela historiadora Joan Scott, no final da década de 1980 e início da década de 1990, inaugurou um novo tempo nos estudos de gênero. Sua definição compreende o gênero como “um elemento constitutivo de relações sociais baseado nas diferenças percebidas entre os sexos, e [...] uma forma primeira de significar as relações de poder” (SCOTT, 1989). Alguns estudiosos consideram que parte do debate empreendido por Bourdieu, em *A Dominação Masculina*, foi importante para as feministas pós-estruturalistas.

O habitus não é natural, não é algo para que se ‘nasce’ predestinado de modo inevitável; pelo contrário, é adquirido no âmbito das relações sociais e produzido pela lógica do campo, ao mesmo tempo em que o produz. É formado por um esquema de disposições não mecânicas, interiorizações das estruturas sociais, produto de um processo de aprendizagem inconsciente, subsidiando ações práticas internalizadas e irrefletidas. O habitus, portanto, orienta e é atualizado constantemente pelas escolhas dos agentes que “embora não sejam deliberadas, não deixam de ser sistemáticas e, embora não sejam ordenadas e organizadas expressamente em vista de um objetivo último, não deixam de ser portadoras de uma espécie de finalidade que se revela só *post festum*” (BOURDIEU, 2007, p. 356). O habitus se coloca entre as estruturas e as práticas, “constitui a matriz que dá conta da série de estruturações e reestruturações por que passam as diversas modalidades de experiências diacronicamente determinadas dos agentes” (MICELI, 2007, p. XLVII).

As estruturas produzem o habitus; por sua vez, o habitus também produz as estruturas por meio do sistema de disposições dos agente. Resta o questionamento: como se operam os processos através dos quais o habitus é produzido pelas estruturas? Além de constituir princípios de ação, o habitus possui a capacidade de constituir também as representações. Práticas e representações estão, portanto, integradas, e ambas possuem uma existência material (MICELI, 2007). Assim, considera os modos de perceber, pensar, julgar, sentir e agir no mundo de um modo específico, num contexto específico. Desta feita, o habitus

[...] contém em si o conhecimento e o reconhecimento das /regras do jogo/ em um campo determinado. O habitus funciona como esquema de ação, de percepção, de reflexão. Presente no corpo (gestos, posturas) e na mente (formas de ver, de classificar) da coletividade inscrita em um campo, automatiza as escolhas e as ações em um campo dado, “economiza” o cálculo e a reflexão. O habitus é o produto da experiência biográfica individual, da experiência histórica coletiva e da interação entre essas experiências. (THIRY-CHERQUES, 2006, p. 34)

O habitus é composto: pelos valores inconscientes que imperam na moral cotidiana, ou seja, o ethos; pelo hêxis, equivalente às expressões e aptidões corporais adquiridas e interiorizadas pelos corpos; e, pelo eidos, que corresponde ao modo de captar intelectualmente a realidade, um modo de pensar (BOURDIEU, 2001; 1983). Expressa-se, portanto, material e simbolicamente, por meio de práticas e representações, na ação e reflexão, explícita ou implicitamente, de acordo com os interesses<sup>73</sup> de seus agentes dispostos em um dado campo, que, por sua vez, é regido pelas disputas

---

<sup>73</sup> Os interesses dos agentes podem ter em vista a manutenção ou a mudança das relações de força no campo, bem como os tipos de capital em jogo no próprio campo.

e lutas por capitais<sup>74</sup> entre as instituições e os agentes. Estes últimos, como indivíduos ou em grupos, ocupam posições determinadas. Encerram uma luta pela hegemonia de ditar as regras do campo. Como visto noutra oportunidade, tal acepção no campo festivo junino espetacularizado pode ser exemplificada pelas lutas travadas entre o poder público e as entidades juninas, com clara hegemonia do primeiro, na direção e na concepção das normas.

Todo campo possui suas próprias regras, o que não significa que não seja também influenciado por outros campos. A existência do campo é determinada pela ação dos agentes individuais, em grupo ou institucionais, movidos por interesses específicos, dotados de certos tipos de capital. Portanto, o campo não é fixo; sua estrutura muda conforme as posições dos agentes também mudam quando do alcance de seus objetivos ou pelo montante e tipos de capital que dispõe, capaz de alterar a correlação de forças presente. Ou seja, a história de um determinado campo corresponde à história das lutas e das posições que o constituem. Tais lutas, conforme Bourdieu (1983), são marcadas pela violência simbólica por parte dos agentes que possuem a hegemonia do campo. Essa violência, contudo, manifesta-se de modo sutil, implícito, mas não menos violenta. Por ser menos evidente, conta com a adesão dos agentes dominados, que o fazem, em geral, sem perceber. As próprias instâncias internas ao campo cumprem a função de dissimular as relações de força nele presentes. A política de editais, por exemplo, poderia ser considerada um instrumento de violência simbólica, mas não somente, utilizada pelo poder público no campo da festa junina espetacularizada.

A entrada e/ou a permanência dos agentes em um determinado campo depende, diretamente, da quantidade e dos tipos de capital de que ele dispõe, ou seja, a conquista e/ou a manutenção de posições no campo pode se dar a partir de bases materiais ou simbólicas, de modo explícito ou não, a depender do capital em jogo e em disputa. Assim como se verifica uma imposição de uma cultura de classe, cujo parâmetro é a condição material de existência das classes dominantes, também se verifica uma imposição de um sistema de gênero, cujo parâmetro é essencialmente binário, marcado pela rigidez e fixação dos papéis sociais masculino e feminino. Pensando a realidade do mundo junino, é possível afirmar, por exemplo, que a população LGBT ingressa no campo portando um capital simbólico específico, o que lhe confere conquistar posições,

---

<sup>74</sup>Em síntese, é possível identificar quatro tipos mais recorrentes de capital: o econômico, o cultural, o social e o simbólico. O primeiro corresponde à riqueza, aos valores financeiros, à capacidade de comprar, trocar e dispor de valores econômicos para a aquisição e propriedade de bens e serviços, ou mesmo de outros capitais; o segundo equivale ao conjunto de habilidades, qualificações e conhecimento adquiridos no âmbito da família ou da escola; o terceiro envolve as redes sociais de contato de relacionamentos; ao passo que o último corresponde ao prestígio, à honra e ao reconhecimento social, numa síntese dos demais tipos de capital.

tensionar disputas e interesses, sem, contudo, subverter a ordem hegemônica. Isso porque o campo garante certa margem de liberdade aos agentes, uma liberdade relativa, que depende das estruturas, das regras do jogo e da posição ocupada no campo. São exatamente as normas dominantes no campo o ponto de inflexão, o meio pelo qual cabem as possibilidades potenciais de atualização do campo. O ingresso de novos agentes traz consigo novas práticas e representações, que podem afetar o habitus no campo, quer seja reproduzindo-o, quer seja adequando-se a ele, quer reequilibrando-o.

O habitus não pode nem deve ser reduzido a um produto da obediência cega às regras de modo de determinado. Todo habitus possui uma finalidade, nem sempre consciente e explícita nas práticas dos agentes ou nos processos. Não existe a figura de alguém situado fora do campo capaz de orquestrar, como se fosse um maestro, toda a movimentação inerente ao campo

Não parecem ser questionáveis as disposições no campo festivo junino, uma festa assentada num forte regime de gênero, notadamente heteronormativo e binário, em que os papéis femininos e masculinos parecem fixos ou naturais. A eficácia do habitus de gênero, como *modus operandi*, exerce a função de mediar, como se fosse uma engrenagem capaz de instaurar um sistema de valores, significações e práticas festivas. Apresenta-se, portanto, como uma matriz de percepções, apreciações e ações sobre os papéis de gênero, a constituição de padrões de masculinidades e feminilidades. Assim, o habitus possui a capacidade de operar distinções. Logo, no campo da festa junina, ele se atualiza e se recoloca de modo permanente na estrutura. Seu caráter flexível, “em outras palavras, tende, ao mesmo tempo, a reproduzir as regularidades inscritas nas condições objetivas e estruturais que presidem a seu princípio gerador, e a permitir ajustamentos e inovações às exigências postas pelas situações concretas que põem à prova sua eficácia” (MICELI, 2007, p. XLI). Encerra, portanto, possibilidades de transformação, potencialidades objetivas de inovação e transformações sociais (MICELI, 2007).

Para além de sua função aparente no campo, os agentes também operam tomadas de posição, portanto,

[...] não há posição no sistema de produção e circulação de bens simbólicos (e em geral, na estrutura social) que não envolva um tipo determinado de tomadas de posição e que não exclua também todo um repertório das tomadas de posição abstratamente possíveis. Para que assim seja, *não é preciso que as tomadas de posição possíveis ou inviáveis tornem-se objeto de proibições ou prescrições explícitas*. A lei que rege a relação entre as estruturas objetivas do campo (em particular, a hierarquia objetiva dos graus de consagração) e as práticas por intermédio do habitus - princípio gerador de estratégias inconscientes ou parcialmente controladas tendentes a assegurar o ajustamento às estruturas de que é produto tal princípio - constitui apenas um caso particular da lei que define as relações entre as

estruturas, o habitus e a prática, e segundo a qual *as aspirações subjetivas tendem a ajustar-se às oportunidades objetivas*. (BOURDIEU, 2007, p. 160) (grifos nossos)

Um dos aspectos sobre o conceito de campo tem a ver com o fato de que, embora o perceba dotado de certa autonomia, este não é nem um sistema fechado nem imutável, blindado às possibilidades de transformação. Considerando sua estrutura, habitus e sistema de práticas materiais e simbólica, o campo festivo junino pode se configurar como espaço para a reprodução, a circulação e a difusão de habitus e práticas que não foram, necessariamente, criados por ele, mas que nele se particularizam. O sistema de gênero, de modo particular, o habitus de gênero da festa é também resultado de um habitus cultivado pelos agentes antes mesmo de ocuparem tal campo. Em se tratando de gênero “se constituíram através da interiorização de um sistema objetivamente selecionado de signos, índices e sanções, que nada mais são do que a materialização, nos objetos, nas palavras e nas condutas, de um sistema particular de estruturas objetivas” (BOURDIEU, 2007, p. 161) e não somente oriunda das relações constitutivas do campo festivo junino.

As questões relativas ao gênero nunca poderão ser reduzidas apenas às intenções subjetivas dos agentes, mesmo por que estas também contribuem para a eficácia das estruturas objetivas. Ou seja, nada no campo, nenhum de seus componentes, está ali por acaso ou sem finalidade. Algumas das principais críticas dirigidas a Bourdieu consideram sua teoria como determinista, que não oferece possibilidades outras para além do próprio campo. No entanto, se se trata de uma teoria relacional e histórica, o campo também o é; e, assim, não é imutável. Seus processos de transformação, contudo, possuem uma lógica que o subjaz, na medida em que, por trás de sua aparente estrutura, encontram-se sistemas de mecanismos outros responsáveis pela sua feição enquanto tal, cujas práticas constituem uma hierarquia objetivamente reconhecida. Mesmo as “disposições inconscientes contribuem para a eficácia das estruturas objetivas em relação às quais encontram-se objetivamente ajustadas” (BOURDIEU, 2007, p. 162).

A atualização do habitus se dá mediante a lógica específica de uma prática particular dentro das posições possíveis no campo. As posições possíveis no espetáculo realizado pelas quadrilhas juninas garantem condições para a atualização do habitus de gênero, mas não para sua subversão, isso pelo fato de que a forma e a estrutura do espetáculo estipula uma hierarquia das práticas desde a sua produção. O espetáculo em si não deixa muita margem fora do desempenho dos papéis dos personagens em cena. Em meio às relações de força que tornam o campo da festa possível, as questões relativas ao gênero e à sexualidade são parte do conteúdo socialmente marcado neste campo. As tradições na festa encontram no habitus de gênero a legitimidade cultural para os

sistemas simbólicos que reproduz. Embora os editais ditem explicitamente as normas e as regras do jogo, há muita regra não dita e expressa através de disposições e da estrutura do campo, isso porque

[...] as relações constitutivas do campo de posições culturais não revelam completamente seu sentido e sua função a não ser quando referidas ao campo das relações entre as posições ocupadas por aqueles capazes de produzi-las, reproduzi-las e utilizá-las, tal ocorre porque as tomadas de posição artísticas constituem, via de regra, estratégias inconscientes ou semiconscientes em meio a um jogo cujo alvo é a conquista da legitimidade cultural, ou melhor, do monopólio da produção, da reprodução e da manipulação legítimas dos bens simbólicos. (BOURDIEU, 2007, p.169)

As funções tradicionais da festa e do sistema de gênero incorporam e reproduzem, em certa medida, uma tradição herdada através da transmissão de regras explícitas e implícitas. A heteronormatividade hegemônica nos espetáculos das quadrilhas juninas é produto histórico de condições sociais, produto da interiorização das estruturas objetivas, princípio unificador do sistema de gênero dominante disponível. As performances trans carregam consigo “esperanças subjetivas”, mas, por exemplo, não chegam a ameaçar a hegemonia desse padrão; na verdade, adapta-se e adequa-se a ele no campo e através do habitus.

O capítulo a seguir aborda elementos para o entendimento da festa, dos ritos e das tradições no modus operandi junino. Trata-se de uma incursão teórica e conceitual, com vistas a relacioná-los à estrutura. aos dispositivos do campo e aos sistemas simbólicos ali produzidos e reproduzidos.

## 4 FESTAS, RITOS E TRADIÇÕES: A CONSAGRAÇÃO DO *MODUS OPERANDI* JUNINO

### 4.1 A festa como dispositivo cultural e popular

As pesquisas e estudos sobre as festas devem, a priori, reconhecer seu caráter polissêmico, tanto no que diz respeito às teorias e incursões classificatórias sobre as festas, quanto às experiências sociais e simbólicas dos pesquisadores com as festas populares. A maioria deles, contudo, apresenta grande preocupação com as definições e conceituações, com o seu caráter mais epistemológico. Para Amaral (1998), é preciso admitir que “a festa é mais que seu momento”, e abrange dimensões complexas, um sistema de relações, de modo que “tenta-se explicar a festa, mas ela é uma pergunta colocada à nossa civilização há dois ou três séculos” (p. 18).

Na busca de possíveis respostas, Amaral (2012) enumera algumas pistas para tais estudos: “em primeiro lugar [...] parece imprescindível saber qual é a intenção do evento; se [...] é uma comemoração (a rememoração coletiva de algo ou alguém), uma celebração (louvor, exaltação, aclamação), o cumprimento de um rito sagrado ou outro tipo de acontecimento de caráter coletivo” (AMARAL, 2012, p. 69-70). A festa, considerada como evento, pode se desenrolar em dois níveis: ação individual e representação coletiva (SANTOS, 2012).

Para Perez (2012), “a festa ocupa um lugar paradoxal na antropologia” (p. 25). A mesma autora indica três deslizamentos conceituais geralmente presentes nas definições de festa: o primeiro, quando a associa à alegria, divertimento; o segundo, aos seus aspectos rituais; e o terceiro, à sua dimensão de espetáculo. Sem negar nenhuma dessas interfaces e possibilidades interpretativas, no entanto, a autora reforça que existem sim festas em que “misturam-se alegria e angústia, regozijo e violência, prazer e dor”. Além disso, para além do espetáculo, a festa não pode ser reduzida apenas a este aspecto, haja vista que prescinde, na sua realização, de participação ativa dos sujeitos envolvidos. A ambiguidade constitutiva do termo festa e dos conceitos que a circundam muitas vezes se restringem a definições ancoradas na já superada polarização entre sagrado e profano, que limitam o potencial explicativo da festa à estanque bipolarização entre sagrado, de um lado, e em seu oposto, o profano. Todos esses estudos devem, portanto, apreender “o que é o mundo festivo, qual é a ordem da festa, se é de ordem que se trata.” (PEREZ, 2012, p. 24). Tomando por base as contribuições de Bourdieu (2007), é preciso reconhecer a festa como um sistema de relações simbólicas, cuja “análise interna da estrutura [...] só consegue reunir fundamentos sólidos se estiver

subordinada a uma análise sociológica da estrutura do sistema de relações sociais de produção, circulação e consumo simbólicos onde tais relações são engendradas e onde se definem as funções sociais que elas cumprem objetivamente em um dado momento do tempo” (p. 178).

Perez (2012), no entanto, propõe superar as análises da festa em perspectiva, que buscam caracterizar e explicar a festa a partir de algo ou em relação a algo. A referida autora adota a apreensão da festa como uma festa-questão, ou seja, como perspectiva. Boa parte dos seus argumentos para justificar tal posição teórica está ancorada na teoria de Duvignaud (1973), para quem a festa é uma finalidade em si mesma, cujos processos criativos limitam-se apenas, situacionalmente, ao momento em que ela se realiza.

Duvignaud (1973) propõe, ainda, uma tipologia classificatória das festas pelo nível de participação dos indivíduos: festas de representação e festas de participação. Amaral (1998) considera as festas juninas “à brasileira” um híbrido, situado numa zona intermediária entre os dois tipos apontados por Duvignaud. Quando vivenciada em nível local, a partir de fortes laços comunitários sociais, coletivos e conscientes os significados dos símbolos utilizados, seriam consideradas festas de participação; quando promovidas tendo como foco apenas os aspectos cênicos, considerando a díade atores (que representam) x espectadores (que assistem), seriam vistas como festas de representação<sup>75</sup>. No Brasil, estas últimas ganharam amplo alcance pela mediação da mídia televisiva, que transmite as festas para um público que está no espaço da festa, que não comunga *in loco* o tempo festivo<sup>76</sup>. Contudo, não é por acaso que, desde o início deste trabalho, a opção sempre foi se referir às festas juninas, no plural, exatamente por reconhecer a pluralidade com que estas se manifestam. No campo das culturas populares, tem-se o campo das festas juninas, dentro deste, o campo das festas juninas espetacularizadas, em que as quadrilhas juninas se configuram como agentes coletivos, que congregam, a partir da classificação de Duvignaud (1973), tanto elementos de participação como de representação. Não são de todo um híbrido apenas, na

---

<sup>75</sup> Nas festas de representação, conforme a definição de Duvignaud (1973), os espectadores estarão sempre em maior número em relação aos atores. A participação dos primeiros se dá de modo indireto, embora atribuam valor e significação à festa. Ambos, espectadores e atores, são conscientes do lugar que ocupam, logo, sua percepção da festa está intimamente relacionada a essa posição no campo.

<sup>76</sup> Garcia (2004), sobre a incidência do fenômeno midiático sobre os folguedos, argumenta não acreditar “que seja este o principal responsável pelo crescimento do público consumidor e apreciador. Isto porque os meios mecânicos de difusão não captam na totalidade o processo social e cultural no qual se desenvolvem as manifestações, e nem o impacto sensorial que elas causam nos indivíduos no momento em que acontecem, na rua ou no terreiro. Por isso, sustento que *existe uma consciência no social* de que ‘curtir’ essas estéticas, essas festas, estas músicas e danças, significa participar delas, vivenciá-las de corpo inteiro” (GARCIA, 2004, p. 125). De certa forma, Garcia (2004) amplia a noção e o papel de participação dos espectadores na festas de representação, conferindo-lhes função mais ativa do que Duvignaud (1973).

medida em que não se tratam de uma mistura compósita e aleatória de ambos os elementos considerados pelo autor. Em que pese o porte e/ou perfil do grupo junino, por exemplo, tais elementos podem se expressar, cada um, em maior ou menor medida, sem necessariamente eliminar o outro. Assim, o caráter útil dessa proposta de Duvignaud (1973) se revela a partir do momento em que não se apreende a classificação como uma polaridade, como se um tipo negasse o outro, e vice-versa.

Perez (2012) enfatiza a dimensão do imaginário, das sensações que escapam à nossa capacidade de descrevê-las, como se o mundo da festa fosse um mundo paralelo, dissociado da vida social. Para ela, a festa “nos coloca frente a um universo desculturado, um universo sem norma, [...] ela é ao mesmo tempo e, sobretudo, a descoberta de um universo não desregulado, mas sem regra” (PEREZ, 2012, p. 33). A análise da expressão espetacular da festa não é priorizada por Perez (2012), no entanto, é necessário demarcar pontos de encontro e distanciamento em relação às suas ideias. Há que se concordar com a autora no entendimento de que a festa opera ligações, atua como elo, e na mesma medida, é um espaço de trocas, rivalidades e pertencimento. Além disso, é mister reconhecer o vigor das festas nos dias atuais, que ela está longe de ter um fim. No entanto, o distanciamento quanto às colocações da referida autora se dá pela defesa aqui empreendida de que festa e vida cotidiana mantêm muito mais um *continuum* do que mesmo rupturas, na medida em que se imbricam e ganham incidência na vida dos indivíduos para além de sua manifestação espetacular. O espetáculo aqui não é tido, tão somente, como um fim em si mesmo; ele se apresenta como um meio para uma série de vivências e realizações dos agentes em campo. A proposta analítica da autora pode, assim, ser vista como excessivamente presentista, ou seja, restringe as causas e os efeitos da festa ao aqui e agora, às meras sensações efêmeras e instantâneas que esta pode proporcionar.

[...] a festa libera as individualidades para a experimentação e para o investimento na interioridade porque as confronta com o desejo, acionando essa parte de nossa vida aberta ao que ainda não é [...]. O que a festa transgride, no senso de ir além, é o próprio fato social, atingindo o societal, fazendo emergir o individual do coletivo, o afetual do contratual, a socialidade da sociabilidade, fazendo aflorar as emoções, os sentimentos não domesticados. Dito de outro modo: somos e fazemos coletividade porque produzimos imaginário, somos coletividade porque fazemos festa. (PEREZ, 2012, p. 36)

Para Perez (2012), na festa o indivíduo liberta-se, tem espaço para ser ele mesmo, haja vista que ali não há espaço para os chamados constrangimentos sociais, e sim para a vivência do extraordinário. No entanto, a festa também possui sua estrutura, regras tácitas de como deve ser vivenciada, as regras do jogo, principalmente na sua dimensão espetacular, na qual predomina uma

forte ritualização e normatização da sua vivência. Questiona-se a autora referida quando a mesma argumenta que “na festa a coletividade pode experimentar, e experimenta, uma existência outra que a do real socializado, uma existência que é própria da festa” (PEREZ, 2012, p. 39). Assim, para ela, a “festa resiste tanto à formalização excessiva quanto à teorização rígida” (p. 41), exatamente porque a festa está acima de tudo isso. A lei da festa é a lei do desejo, do gozo irrestrito. A festa faria parte, portanto, dos atos sem finalidade da vida humana. Sua visão essencialista, quase romântica, considera a festa como

[...] epifanização de um mundo, um mundo outro, o do real do imaginário, não instituído, não regrado, sem estrutura. O que importa não é o evento periodicamente realizado, não é o fato da festa em si, mas o mecanismo, o operador de ligações que pode se instaurar no interior mesmo do fato-evento instituído que chamamos vulgarmente de festa. (PERETZ, 2012, p. 41)

De acordo com Da Matta (1987), a festa possibilita a ruptura com o cotidiano, tal qual considera Duvignaud (1983), a desconstrução da ordem, a transgressão, ainda que momentânea, de modo a permitir aos homens extrapolar o comportamento diário e convencional, como se não houvesse nem leis nem regras algumas. Ortiz (1980), ao se referir a uma das maiores festas populares brasileiras (senão, a maior), o carnaval, considera que o tempo dessa festa é algo, ao mesmo tempo, extraordinário e cotidiano, ou seja, uma dupla configuração festiva.

A abordagem de Durkheim<sup>77</sup> sobre festa considera-a como um rito comemorativo libertador, capaz de garantir e celebrar a unidade de modo recorrente, assumindo, portanto, também uma função claramente recreativa. Por meio da festa, os indivíduos fortalecem o anseio de pertencimento coletivo, de solidariedade, o que lhes confere maior confiança em si mesmo e sensação de força. Ou seja, a festa exerce o poder de fomentar nos indivíduos o senso e a importância das vivências coletivas; é no grupo, em festa, que os indivíduos se reconhecem e se fortalecem.

Já para Canclini (1987), a festa não só é uma continuidade da existência cotidiana, como também tem a capacidade de reproduzir as próprias contradições inerentes à sociedade. Logo, não se trata de um espaço, de fato, livre de qualquer pressão e ordem; não é um espaço igualitário para

---

<sup>77</sup> Durkheim é considerado uma das principais referências nos estudos sobre os chamados ritos comemorativos, as festas. O contexto em que o autor empreende sua análise toma por base a experiência religiosa, na medida em que considera que “toda festa, mesmo quando puramente laica em suas origens, tem certas características de cerimônia religiosa, pois, em todos os casos ela tem por efeito aproximar os indivíduos” (DURKHEIM, 2000). Ortiz (1980), sobre a abordagem de Durkheim, considera que “o sagrado durkheimiano pode ser interpretado enquanto efervescência, momento de desestruturação social que se manifesta no ritual. O sagrado se apresentaria assim como força, manifesta e potencialmente desorganizadora da estrutura social, por isso deve ser canalizado para uma ordem que o encerre e o discipline, de selvagem ele se transforma em sagrado domesticado” (ORTIZ, 1980, p. 70).

os iguais. Na festa, as desigualdades<sup>78</sup> sociais e econômicas não só existem, como também podem ser reproduzidas no festejar. Assim, não se pode confundir a unificação coletiva proporcionada pela festa com uma total desvinculação da dinâmica societária mais geral e das relações sociais cotidianas.

Na verdade, considera-se que a existência da festa é uma existência real, igualmente socializada em um contexto de ritual. O campo da festa é, portanto, um campo material e simbólico. Sua existência corresponde à existência da vida social, das relações sociais, do mundo real. Por mais que se pense que o ritual no contexto espetacularizado ‘neutraliza’ a realidade concreta, os sujeitos que o encerram são sujeitos reais, com suas demandas reais, marcados por questões de classe, gênero, raça, geração, sexualidade, marcados pelas posições que ocupam no mundo da vida; e o campo da festa não é de todo um oposto à vida, mas é também a própria vida em festa.. É possível concordar com a autora quando afirma que a festa possibilita, no entanto, outras relações do ser humano com o mundo, e consigo mesmo, constrói outras mediações.

Na esteira do pensamento de Crapanzano (2005), não se pode ignorar a “subjetivação dos contextos presumidamente objetivos que buscamos para explicar os fenômenos que observamos” (p. 358), sob o risco de recair em abordagens deterministas e funcionalistas sobre a festa. Lefebvre (1991)<sup>79</sup> parte da premissa de que a polarização entre a vida cotidiana, de um lado, e a festa, como uma ruptura do cotidiano, do outro, não faz sentido, na medida em que festejar faz parte da vida, constitui-se como uma prática dos sujeitos individuais e coletivos. Para o autor, portanto, a festa não se destoa ou se opõe ao cotidiano, mas sim faz parte dele e tem a capacidade de transformá-lo.

Menezes (2012) considera que é um desafio para os pesquisadores tomar a festa como objeto de pesquisa e produção de conhecimento sem recair em abordagens meramente descritivas, ou reprodutoras de modelos de interpretação outrora já utilizados, haja vista que “seja qual for a opção teórica, é sempre um recorte que está em jogo, ou seja, que as festas são um objeto construído, e não um objeto dado” (MENEZES, 2012, p. 65). Parece inconteste que, quando se fala do modo como a festa é celebrada pelas quadrilhas juninas não é bem por aí a tônica da apreensão dos processos. A festa não é só a celebração do consenso e da harmonia; as tensões e disputas lhe são constitutivas, logo, “toda festa, como expressão coletiva que é, exige um projeto organizativo mínimo. Várias pessoas precisam estabelecer um acordo para satisfazer as condições necessárias à

---

<sup>78</sup> O autor citado utiliza a palavra “diferença”.

<sup>79</sup> O campo sobre o qual Lefebvre (1991) empreende sua análise sobre a festa é a cidade, o espaço urbano, mais especificamente.

realização da festa, cobrir seus custos e encarregar-se dos contatos e ações específicos.” (AMARAL, 2012, p. 75). Para Amaral (2012), a festa “à brasileira” atua como uma mediação, ao estabelecer uma comunicação intersubjetiva de conteúdos culturais, sociais, políticos e econômicos, entre anseios individuais e coletivos, entre o “nós” e os “outros”, realizando-se como “diálogo da cultura com ela mesma” (p. 74).

É fato que a festa, nos dias atuais, vivencia processos de mercantilização e espetacularização, íntima e simultaneamente associados, que, por vezes, por resultar num distanciamento entre a festa em si e o que ela rememora, seus fundamentos históricos (CASCUDO, 1969). As práticas de reatualização nem sempre reforçam esse vínculo. É bem provável que até criam fazê-lo, de modo consciente ou não, através do recurso às ditas tradições. Os órgãos governamentais, como dito noutra oportunidade, podem ter trazido para essa responsabilidade. Entre as manifestações das festas de rememoração. Amaral (1998, p. 16) afirma que “tudo indica que o capitalismo cooptou as festas populares e foi cooptado por elas, mas também que o povo vem reinventando suas festas nas novas condições de vida resultantes de novos contextos econômicos e sociais”.

Para Castro (2012), as festas juninas alternam-se entre as chamadas festas de rememoração, apegadas fortemente a um mito fundador ou a uma origem que deve ser celebrada, e as festas de entretenimento, atravessadas pela finalidade do lazer e do divertimento. O referido autor ainda adverte que, além de rememoração e entretenimento, as festas populares se constituem como espaço e tempo de trabalho para muitos indivíduos (CASTRO, 2012). Sobre os processos de profissionalização das festas, recorre-se a Ortiz (1980), a partir da análise que este autor empreende do carnaval que pode resultar em

trabalhos ocasionais, nas multiplicações das horas extras em determinados serviços, na ação incessante e transformadora da indústria cultural. Para esses grupos, o carnaval não é liberação, folga ou folia, pelo contrario, trata-se da intensificação das atividades quotidianas, de uma ordem elevada ao quadrado. Para o homem de negócios e para as agências de turismo, a festa carnavalesca pouco difere das outras atividades comerciais, a não ser talvez pela sua intensidade. Não se trata porém de uma ordem ‘outra’, mas da acentuação da ordem capitalista que cria novas situações de mercado, permitindo assim usufruir dela uma maior margem de lucro. (ORTIZ, 1980, p. 32).

No caso das quadrilhas juninas de grande porte, a forte profissionalização entre os próprios integrantes (não apenas aqueles que dançam), leva-os também, além de participar do espetáculo em si, a integrar a equipe de produção deste, através da prestação de seus serviços: produtores culturais, profissionais da área da comunicação e da tecnologia da informação, coreógrafos/as, roteiristas,

atores/atrizes, maquiadores/as, cabeleireiros/as, fotógrafos/as, estilistas, costureiras, artesãos/artesãs, bordadeiras, cenógrafos, dentre outros. Muitos destes conseguem recursos financeiros para custear sua indumentária também por meio desses serviços. Outros aprenderam seus ofícios no mundo junino. Não é difícil encontrar entre os quadrilheiros, pessoas que começaram a dançar quadrilha e ali aprenderam a maquiagem, costurar, dançar, desenhar modelos de figurinos, bordar, e transformaram essa habilidade adquirida em seus ofícios, sua fonte de renda para além do campo festivo junino, configurando um “comércio constante de trocas simbólicas e fluxos materiais” (LOPES, 2014, p. 9).

A quadrilha junina espetacularizada pode ser, ainda, considerada uma comunidade artística, conforme classificação proposta por Becker (1976) dos mundos artísticos, em contraponto às ditas comunidades populares. Nestas últimas, os membros da comunidade não são considerados artistas profissionais e sua finalidade não se restringe à expressão estética; logo, o rito celebra uma memória coletiva compartilhada. Na comunidade artística, por sua vez, os participantes são altamente capacitados e especializados, donde se opera uma verdadeira divisão social do trabalho baseada nas atribuições específicas destinadas a cada membro. Reconhecer a quadrilha junina espetacularizada como uma comunidade artística, no entanto, não significa dizer que ainda não existam exemplos de grupos, principalmente aqueles situados fora do circuito oficial da festa, em que prevalecem as feições de comunidades populares. O fato é que, no contexto urbano das cidades, pela mediação do poder público, sobretudo, estes exemplos estão cada vez mais escassos.

Situar as festas juninas no âmbito dos estudos sobre cultura popular requer apreendê-las, segundo Ortiz (1980), como um fenômeno social total, ou seja, “enquanto elemento social que se organiza como relação de poder” (p. 72), cuja vinculação está atrelada à sociedade de classes, no interior daquilo que o referido autor reconhece como uma sociedade global, ou seja, uma totalidade mais abrangente. No interior desta totalidade, estão situadas as chamadas culturas populares; mas também para além daquela, transcendendo-a. Quer como reprodução, quer como contestação da ordem, o campo da cultura popular está em permanente estado de tensão e conflito em relação à cultura dominante, donde se reconhece seu caráter processual, em constante movimento, e sua conotação política e ideológica (GARCIA, 2004). Conforme Ortiz (1980, p. 72), é preciso, antes de tudo, “entender a cultura como processo dialético”. Não se trata, portanto, de algo apartado ou fora da realidade social; trata-se do modo como a própria sociedade se manifesta (DA MATTA, 1994). Assim,

A festa é uma produção do cotidiano, uma ação coletiva, que se dá num tempo e lugar definido e especial, implicando a concentração de afetos e emoções em torno de um objeto

que é celebrado e comemorado e cujo produto principal é a simbolização da unidade dos participantes na esfera de uma determinada identidade. Festa é um ponto de confluência das ações sociais cujo fim é a própria reunião ativa de seus participantes (GUARINELLO, 2001, p. 972).

Considerando as possibilidades de classificação e definição das festas, Amaral (1998) argumenta as marcas da ambiguidade das próprias festas, à revelia dos conceitos. Para autora, “toda festa ultrapassa o tempo cotidiano, ainda que não seja para desenrolar-se numa pura sucessão de instantes [...]. Toda festa acontece de modo extracotidiano, mas precisa selecionar elementos característicos da vida cotidiana. Toda festa é ritualizada nos imperativos que permitem identificá-la, mas ultrapassa o rito por meio de invenções nos elementos livres” (AMARAL, 1998, p. 17).

Cavalcanti (2007) chama a atenção para os riscos de se tentar classificar a cultura popular considerando expressões como comunitário, rural, autêntico, primitivo e tradicional. A cultura é heterogênea e diversa, marcada por uma série de processos complexos e históricos. Sua produção através da oralidade, da escrita, do trabalho, do lazer, do senso comunitário, no campo ou na cidade, sagrada ou profana, é, ao mesmo tempo, produzida e produto de autoria individual e coletiva. Logo, não deve ser vista “como formas literárias cristalizadas ou comportamentos concretos, mas como significados permanentemente atribuídos pelos homens ao mundo. Assim entendidos, eles são passíveis de mutações e ressignificações” (RIOS JR, 2004, p. 135).

As múltiplas possibilidades de se compreender as festas reforçam o entendimento de sua natureza heterogênea e diversa. O que parece consensual entre os autores citados é o fato de se expressarem como ritos comemorativos coletivos, tal qual a principal definição durkheimiana, particularizando-se ora pelo nível de participação dos sujeitos, ora pelo tempo/espço celebrativo, ora pelas mediações, institucionais ou não, que a atravessam. Assim, o tópico a seguir incursiona o debate sobre as particularidades da sua natureza ritual como rota explicativa para desvendar como os ritos juninos são estruturados.

## **4.2 Performances e rituais juninos: reinvenção da tradição e (re) tradicionalização no São João**

Para Durkheim (1989, p. 67), ritos “são modos de ação determinados [que] não podem ser definidos e diferenciados das outras práticas humanas, especialmente das práticas morais, senão

pela natureza especial de seu objeto”. Logo, rituais demarcam eventos marcantes. Os ritos apresentam forte caráter de conciliação, de modo que quaisquer conflitos e/ou ambivalência podem ser resolvidos através dos ritos. Uma das críticas à teoria de Durkheim é a prevalência de uma abordagem notadamente dualista, dicotômica, que separa sujeito de objeto, interno e externo, e assim, sucessivamente, perde de vista as processualidades inerentes aos ritos em si (LOPES, 2014). Segundo Da Matta (1978), as festas são um dos tipos de rituais expressos por meio de discursos simbólicos sobre determinados aspectos da realidade. Para Pimentel (2016, p. 135), “em praticamente todas as culturas existem manifestações que podem ser configuradas como ‘encenações’: no sentido de por-se em cena”.

Os rituais, para além de uma sequência de atos dotados de significação simbólica, tem a capacidade de ordenar, classificar, sistematizar e representar o mundo social. Logo, também ele, na condição de uma reelaboração simbólica, faz parte da realidade social (MICELI, 2007). As performances nos rituais são, portanto, constitutivas da realidade; logo, a compreensão de um ritual é indissociável do contexto em que ele se realiza, dos objetos e símbolos que o tornam visível (LOPES, 2014)

A incorporação do conceito de performance nos estudos sobre festas no Brasil, sobretudo a partir da segunda metade dos anos 1990, é, para Menezes (2012), responsável por um reativação do interesse nas ciências sociais pela temática. Como, de fato, a bibliografia é extensa, heterogênea, compósita, polimórfica, e até mesmo controversa, em se tratando de identificar “festa” como palavra-chave de pesquisas em andamento ou já concluídas. Para a autora em questão, “o uso do conceito de performance possibilitaria ainda uma redefinição do conceito de ritual a partir de teorias teatrais e teorias de representação do mundo social, e não mais apenas através de teorias de religião” (p. 44), fazendo aqui, ainda que não explícita, uma clara menção à abordagem weberiana.

O crescente processo de espetacularização pelo qual tem passado as festas, conforme Lopes (2014), tem convertido atividades rituais em espetáculos, produzindo uma espécie de “hipérbole da performance”, sobretudo pela mediação do uso de tecnologias, cujo efeito último se encontra no aumento da valorização relativa da performance cultural. O campo festivo, por si mesmo, encerra inúmeras possibilidades rituais, dados os sistemas que o integram, bem como o que reivindica representar. Assim,

Ritos, danças, interpretações musicais e dramáticas, happenings, são exemplos de manifestações em que a performance dos atores, aqui entendidos enquanto criadores de uma forma própria de expressão, é fundamental para se alcançar um nível de comunicação para ‘além da linguagem’. O mesmo ator, interpretando o mesmo texto, partitura ou

coreografia, no mesmo palco, nunca será o mesmo nas diferentes apresentações, como também a resposta do público será diferente a cada sessão. (LONDRES, 2004, p. 19)

Conforme Ligiéro (2004), tornou-se lugar comum se referir à performance como sinônimo de apresentação e representação, de folguedo, dado seu caráter festivo ou religioso, cuja marca comum é a preservação de seu alto grau de ritualismo. Para a referida autora, mesmo diante das dificuldades de se chegar a uma definição, dadas as transformações que expandiram a própria estrutura das performances e a expansão de seu conceito, “os estudos da performance oferecem a possibilidade de um questionamento crítico que pode iluminar práticas culturais como aspectos da vida cotidiana no complexo movimento social dos nossos tempos” (LIGIÉRO, 2004, p. 91). Assim, quer para atuar, mascarar ou intervir, a performance se coloca como uma chave de leitura para analisar sua capacidade de comunicar valores sociais ou religiosos, elucidar os processos de identificação, ou mesmo, de criar um senso de comunidade. Logo, trata-se de um potente recurso para análise dos fenômenos sociais. Não é só a música ou a dança, mas sim a totalidade dos sons, imagens e gestos em performance, mas sim “um conjunto de atos sociais rituais, festivos, teatro, dança, esportes e outros eventos ao vivo” (LIGIÉRO, 2004, p. 90), capaz de por em cena significados e valores de determinada cultura em ação.

As funções específicas das práticas rituais (BOURDIEU, 2013) estão na base de processos de dominação e controle sociais. A estrutura dos rituais, conforme Peirano (2006, p. 11), pode revelar ou se indicativo das “visões de mundo dominantes ou conflitantes de determinados grupos”. (PEIRANO, 2006, p. 11). Logo,

[...] rituais podem ser vistos como tipos especiais de eventos, mais formalizados e estereotipados, mais estáveis e, portanto, mais suscetíveis à análise porque já recortados em termos nativos – eles possuem uma certa ordem que os estrutura, um sentido de acontecimento cujo propósito é *coletivo*, uma eficácia *sui generis* (PEIRANO, 2006, p. 10) (grifo nosso)

Os símbolos dominantes são, portanto, “encarados não meramente como meios para o cumprimento de fins confessos de um dado ritual, mas também e com maior importância se referem a *valores* que são considerados fins em si mesmos, quer dizer, a valores axiomáticos” (TURNER, 2005) (grifo nosso). Os símbolos referentes aos marcadores de gênero na festa junina podem ser considerados, por fim, como dominantes, haja vista seu caráter praticamente inquestionável na disposição dos sujeitos por ocasião do espetáculo. Farias (2014) recorre a Bateson (2008) para pontuar que é necessário “apreender o ritual em sua face dúbia de simultaneidade entre ordinário e

extraordinário e, por outro lado, mas sem perder de vista a questão das coordenadas espaço-temporais, de articular evento e processo” (FARIAS, 2014, p. 51).

Para Turner (1975), a definição dos rituais está intimamente ligada à sua capacidade de construir representações simbólicas acerca de aspectos da vida cotidiana, sem, contudo, equiparar-se a ela. Portanto, o ritual prescinde de um processo de separação do indivíduo de sua realidade, para depois, reintegrar-se a ela. A essa reintegração, esse sentimento de pertencimento de forte apelo grupal e social, o autor em questão chamou de *communitas*, em oposição à noção de estrutura social. *Communitas* e estrutura encerram uma polaridade, em que a primeira seria um espaço social pouco estruturado, caracterizado pela comunhão de indivíduos considerados iguais; o segundo equivale a um sistema marcado por elevada diferenciação e níveis de hierarquia. Logo, o ritual seria um potencializador da *communitas* como relação social, de uma experiência de relativização do tempo e espaço cotidianos.

Para Ortiz (1980), o conceito de *communitas* em Turner se aproxima do conceito de sagrado em Durkheim, para quem o sagrado, dotado de feições no âmbito do extraordinário, representa uma oposição ao profano, ou seja, tudo aquilo que não é sagrado, portanto, está no âmbito da normalidade, do cotidiano. A longo prazo, conforme Ortiz (1980), as manifestações de *communitas* podem se tornar perigosas e se constituir como uma ameaça à própria estrutura social exatamente pela ausência de qualquer controle e regras. Assim, exatamente por ser seu oposto, a estrutura teria a função de “corrigir” o caráter anárquico e potencialmente explosivo da *communitas*. Sobre essas oposições classificatórias dos rituais, Ortiz (1980) considera que:

Pensar a cultura em termos de oposição estrutura/*communitas*, sagrado/profano, utopia/ordem cotidiana, nos encerra na verdade no interior de um pensamento que analisa exclusivamente a alternância dos polos, mas se esquece de se perguntar as relações que existiriam entre eles. Se consideramos o Carnaval como ritual da desordem, sua relação com a negatividade da ordem cotidiana só pode ser compreendida como uma relação lógica, mas não social. A análise permite-nos contatar que estas duas ‘ordem’ se excluem, mas ela não nos avança nada de novo sobre as possíveis relações que poderiam ocorrer entre elas – a positividade de um dos pólos implica simplesmente na negatividade do outro, e vice-versa. (ORTIZ, 1980, p. 71-72)

Nesse sentido, infere-se que as festas juninas encerram certa ambiguidade entre estrutura e *communitas*. No âmbito de sua manifestação espetacularizada, contudo, predomina a estrutura, ao passo que em sua expressão mais comunitária fica mais evidente enquanto *communitas*. Outro exemplo também pode ser encontrado na festa do carnaval, classificada por Da Matta como uma festa de inversão, mas “confinado a determinados limites, e, o que é mais importante, é

administrado pelas próprias autoridades políticas. Em momento nenhum a ordem do cotidiano deixa de existir” (ORTIZ, 1980, p. 41).

Para Schechner (2012, p. 49), “performances consistem de comportamentos duplamente exercidos, codificados e transmissíveis. Esse comportamento duplamente exercido é gerado através da interação entre o jogo e o ritual. De fato, uma definição de performance pode ser: comportamento ritualizado condicionado/permeado pelo jogo”. Para ele, o conceito de performance está imbricado com o de rituais, definidos por “memórias codificadas em ações” (SCHECHNER, 2012, p. 49), uma dramatização performática da tradição, diria Lopes (2014). Conforme Veloso (2014, p. 33-34),

O que importa ressaltar é que a memória coletiva permite entrelaçar experiências diversas no tempo e no espaço, transformando a tradição em fonte de reposição de sentido, e imprimindo vida e historicidade às práticas culturais. Estas, por sua vez, transformam o bem cultural em matéria viva, e mais do que isto, passam a considerar o bem cultural não como produto, mas como processo construído a partir de uma criação permanente, onde o indivíduos são chamados a participar do conhecimento e reconhecer sua própria cultura. Pode-se afirmar que as tradições que compõem a memória coletiva estão relacionadas à experiência viva e concreta dos grupos sociais, podendo-se relacionar tradição e acontecimento. Desse modo, os lugares constituem-se através da apresentação de tradições e não apenas de sua representação.

As lutas em torno de certas definições, como performance, ritual e tradição, devem ser capazes de reconhecer, ainda, noções de agencia e de agenciamentos identitários que se realizam a partir delas. A tradição, por exemplo, se atualiza por meio de novos arranjos rituais (LOPES, 2014). Ortiz (1994) considera que a tradição prescinde de um forte recorte geracional, que garante sua transmissão e difusão; logo, “se refere à transmissão de conteúdos culturais, de uma geração para outra (do mesmo grupo de população); a difusão, de uma população para outra. [...] opera essencialmente em termos de tempo” (ORTIZ, 1994, p. 74).

Lopes (2014) chama a atenção para a observação do ritual a partir do que ele é capaz de dizer sobre aqueles sujeitos que o realizam, investem seu tempo, suas forças e suas emoções. Processos de reestruturação ritual podem se configurar como estratégias de atualização de tradições por meio da combinação de rituais, e se apresentarem como indicadores “da emergência de novas mediações dos processos identitários” (LOPES, 2014, p. 23).

Veloso (2014, p. 32) destaca a dimensão coletiva das tradições e sua capacidade de construir referências culturais, na medida em “a tradição ou as tradições manifestam-se através de práticas coletivas concretas que se inscrevem no cotidiano dos grupos sociais, definindo as marcações do

tempo e do espaço e, principalmente, construindo as referências de lugar”. Nesse processo, ocorrem sincretismos e hibridizações de alguns símbolos e significados, sobretudo quando aspectos selecionados das tradições são transpostos para ambientes diferentes, e praticados por indivíduos sem vínculo orgânico com elas. (GARCIA, 2004, p. 120). As tradições são, portanto, selecionadas, recriadas, para, então, ser retradicionizadas. A reelaboração de tradições envolve signos, práticas, significados e representações, cujo redimensionamento não implica na sua completa negação. As tradições, ainda que reelaboradas, podem ser fonte de reafirmação simbólica e conviver com os novos arranjos sob os quais está sendo inscrita, em processos repleto de ambiguidades e ambivalências. Segundo Farias (2004, p. 146-147),

No escopo desse processo de re-tradicionização, tais infusões são prenhes de ambiguidades, afinal o concerto se realiza na assimetria entre o prevalecer das disposições, as quais estão na contrapartida da distribuição desigual dos recursos para imputar sentidos legítimos. Nesta configuração, os equilíbrios de forças revelam como a retenção discrepante intercede no desenho das imagens das subjetividades que se reconhecem enquanto tais nos gradientes de poder das interdependências grupais.

Para Hobsbawm (1997), o reconhecimento de algo tradicional está ligado ao tempo, o qual deve ser instituído e preciso, a partir de um ato ou prática inaugural capaz de conferi-lo legitimidade. Logo, as tradições podem ser antigas ou não, facilmente localizadas em determinado período de tempo ou não. Se elas (as tradições) foram, de fato, inventadas, o que será determinante para que sejam consideradas “tradições inventadas” é o seu caráter formal, institucionalizado. Não interessa ao autor compreender o tempo de duração das tradições após já estabelecidas, mas sim buscar um momento fundante para as mesmas, como se estabeleceram.

Ainda de acordo com Hobsbawm (1997), certos elementos são capazes de elucidar sua matriz explicativa sobre tradição. O primeiro diz respeito ao fato de que “tradições inventadas” envolvem, necessariamente, certa construção de consenso, na medida em que seu reconhecimento implica em sua aceitação explícita ou implicitamente. Outro componente evidencia seu caráter ritual e simbólico. O último, e talvez mais recorrente aspecto, está associado à relação de continuidade com um passado. Vale um destaque aqui, na medida em que o autor não se reporta a qualquer passado, mas àquele que, de algum modo, passou por um processo de apropriação, o qual somente se efetiva em virtude da finalidade de justificar e legitimar a própria tradição. Trata-se de uma continuidade artificial, pois podem se tratar de respostas a circunstâncias inéditas, ser um modo de se reportar a realidades anteriores, ou mesmo uma legitimação de um passado em si mesmo por meio de uma repetição inconsciente. Qual seria, então, o tempo da tradição? Em que medida ela

seria (é) capaz de estruturar os aspectos da vida social contemporânea? Em se tratando de uma repetição inconsciente, seria a tradição uma variante do hábito? O tempo a que se refere Hobsbawm não é um tempo a posteriori, indefinido, mas um tempo precedente. Não importa ao autor quanto tempo a tradição irá durar num futuro próximo ou distante, mas em que circunstâncias do passado ela foi criada e estabelecida, quer espontânea quer institucionalmente.

A operação de um deslize conceitual e analítico entre tradição e costume é possível, o que também se revela como uma preocupação do referido autor, levando-o a diferenciá-los. Assim, na medida em que as tradições são tomadas pela sua (ao menos aparente) invariabilidade ao longo do tempo, em que as práticas são fixas e geralmente institucionalizadas formalmente; o costume parece mais aberto às mudanças, talvez até um tanto flexível sem, contudo, desligar-se por completo de um passado precedente. O costume vincula-se, tão logo, às dimensões práticas da vida cotidiana, e não possui, por assim dizer, nem caráter ritual e/ou simbólico, nem formal, dimensões inelimináveis à tradição. Desta feita, o costume tem a capacidade de modificar a tradição à qual ele está associado.

Outra diferenciação salutar para o autor em questão se refere à distinção entre tradição e rotina (também chamada de convenção). Da mesma forma que o costume, a rotina/convenção não possui uma natureza ritual e/ou simbólica. A rotina/convenção se processa a partir de mudanças e transformações ocorridas através de demandas práticas e técnicas, mas ela similarmente não equivale ao costume, embora possa facilitar a transmissão e a redefinição deste. A rotina/convenção possui, portanto, um caráter mais pragmático, operacional, repetitivo, dificultando a capacidade de trato com os imprevistos institucionais. Logo, a tradição caminha na contramão das rotinas e convenções, na medida em que não se ancora em justificativas pragmáticas, cotidianas, e sim rituais. O autor, contudo, não opera uma reflexão em torno da criação mesma dos símbolos e rituais os quais são responsáveis por estruturar a tradição. Quando “inventadas” em grupos fechados ou de modo informal, sente-se certa dificuldade em identificar quando ocorreu a “invenção”, o que se dá pela ausência de registros escritos que possam datar essa origem.

Algumas circunstâncias favorecem a ocorrência mais frequente da “invenção de tradições”: sempre que transformações ocorrem de modo genérico e acelerado tanto “do lado da demanda quanto da oferta” (HOBSBAWM, 1997, p.12-13), ou seja, produzem novos padrões considerados inconciliáveis com as tradições vigentes, ou quando as tradições se mostram de tal modo rígidas e inflexíveis ao ponto de não ter mais predisposição à flexibilidade e à adaptação. Algumas inovações se apresentam com ares de antiguidade, de um passado muito distante, como estratégia para se legitimar.

Certas novidades também utilizam antigos elementos na produção de novas tradições, as quais podem implicar rupturas e continuidades. Tais resquícios podem contribuir na delimitação de uma nova arquitetura das tradições. Para muitos movimentos e grupos políticos e ideológicos, a criação de tradições é uma demanda praticamente obrigatória, uma necessidade de sobrevivência, de manutenção e/ou legitimação próprias. Daí depreende-se o caráter seletivo das “tradições inventadas” institucionalmente, na medida em que podem ser utilizadas para garantir a defesa dos interesses de grupos e instituições que buscam manter seus *status quo*. As tradições desempenham uma eficácia simbólica na manutenção de padrões de comportamento e conduta. Apreendida como valor, “a tradição e a autenticidade [são] uma construção sócio-histórica” (MAIA, 2014, p. 126).

No cenário junino, verifica-se a existência dos ‘baluartes’ de uma pretensa tradição, que reivindicam o argumento de que ‘antes era melhor’, de que ‘isso de hoje em dia não é quadrilha junina’, que ‘tradição é sagrado e ninguém muda’, que a tradição deve ser preservada. Sem necessariamente ter clareza dos processos que tornaram essa tradição uma tradição, por assim dizer, encontram nesse argumento a justificativa para o reforço de padrões de práticas e comportamentos.

Para Elias (2011), o foco são os processos e não os costumes. Logo, um debate sobre tradições da/na festa deve partir do entendimento de que o ritual da festa é formado por meio dos mecanismos históricos e processuais de padronização em sequência (ELIAS, 2011). Assim,

O que achamos inteiramente natural, porque fomos adaptados e condicionados a esse padrão social desde a mais tenra infância, teve, no início, que ser lenta e laboriosamente adquirido e desenvolvido pela sociedade como um todo. Isto não se aplica menos a uma coisa pequena e aparentemente insignificante [...] do que às formas de comportamento que nos parecem mais importantes. (ELIAS, 2011, p.82).

Para o autor em questão, o processo não é planejado, logo, a tradição entendida como processo também não é planejada, embora tenha a capacidade de erigir padrões de comportamentos típicos não somente da festa em si, mas da sociedade.

Conduta e código de conduta estão em movimento, mas o movimento é muito lento. E, acima de tudo, ao observar um único estágio, ficamos sem um critério seguro de aferição. O que é flutuação acidental? Quando e onde alguma coisa está progredindo? Quando alguma coisa está caindo em desuso? Corresponde realmente a uma mudança numa direção definida? (ELIAS, 2011, p.94)

Ainda nessa linha de pensamento, Farias e Mira (2014) apontam que tradição e modernidade manifestam uma dinâmica histórica, marcada por uma “ambígua intercessão na

montagem do campo das culturas populares de lutas e coalizões entre grupos distribuídos assimetricamente na arquitetura da sociedade nacional e na execução de modernizações” (FARIAS e MIRA, 2014, p. 23). Logo, para tais autores, o apelo tradicionalista é também uma estratégia de dominação determinada pelas desiguais disposições dos sujeitos, individuais e institucionais, no campo. Assim, a tradição atua como uma escolha prática e discursiva inserida numa rede de relações lúdicas, de consumo e mídia. Para Ortiz (1988, p. 208), o conceito de modernidade “é polemico, crítico, ele configura uma ‘revolta do futuro’. [...] Neste sentido eu diria que a modernidade é inevitavelmente um ‘projeto inacabado. [...] Ela está em contradição com a situação concreta na qual se erige, mas que ao mesmo tempo se contrapõe”.

Para Mira (2014), uma “questão irrelevante em outros campos, a problemática da autenticidade é importantíssima quando se trata de cultura popular” (MIRA, 2014, p. 87), sobretudo quando o reforço da falsa dicotomia entre tradição e modernidade aponta esta última como a ruína do festejar verdadeiramente autêntico, espontâneo (PEREZ, 2012). Os regimes culturais do popular não são o inverso do moderno (FARIAS e MIRA, 2014).

A heterogeneidade, a fragmentação e a aceleração do tempo da modernidade, sobretudo seu afã de mudança, de busca incessante do ‘novo’ não matam a festa, nem fazem surgir em seu lugar simulacros vazios. Ao paraíso não se sucede o inferno. À tradição não é dado unicamente o caminho da adaptação, da resistência ou da morte. Mudanças não são ameaças à continuidade da tradição, ao contrário, são condições mesmo de sua perpetuação. A tradição permanece justamente porque muda. (PEREZ, 2012, p. 31-32)

Festas populares ditas tradicionais possuem “forte comércio da tradição articulado à construção de uma identidade caipira” (MIRA, 2014, p. 87). Assim, ao se reivindicar uma identidade de um passado, indeterminado temporalmente, nós a construímos, pois o passado não é estanque, e sofre uma constante transformação discursiva. Para Hall (1990), trata-se de uma identidade fluida, pois “ao ver a identidade como uma questão de ‘tornar-se’, aqueles que reivindicam a identidade não se limitariam a ser posicionados pela identidade: eles seriam capazes de posicionar a si próprios e de reconstruir e transformar as identidades históricas” (WOODWARD, 2011, p. 29).

No caso das festas juninas do Ceará, o comércio da tradição tende a explorar essa tradicionalidade no uso de determinados materiais na confecção da indumentária (chita, laço de fita, sem muito brilho e artefatos), e na composição da banda regional que acompanha a apresentação do grupo, formada tão somente por zambumba, triângulo e sanfona (composição purista cada vez mais rara de se ver junto às quadrilhas juninas cearenses). Assim,

Imperativos modernos são a princípio definidos como profanadores de uma pureza originária, espécie de mácula da essencialidade ‘autêntica’, a própria invariabilidade da forma enquanto moldura dos atos corporais. É como se uma e outra nomeação pertencessem a tempos históricos e existenciais distintos, o que justificaria o enfrentamento. Segundo esse esquema, aquilo definido como novidade (‘moderno’) está em descompasso com a estabilidade do que existe para além dos atentados do tempo acelerado. (FARIAS, 2007, p. 143).

Os editais de fomento, conforme elucidado noutra momento, desempenham também forte apelo a uma ‘tradição’ na dança, sobretudo quando instituem, ou seja, tornam compulsória a execução de determinados passos de dança considerados tradicionais; acionam, portanto, dispositivos institucionais de classificação. Conforme Silva (2014, p. 157), “gestores públicos da cultura popular acreditam poder agir para a permanência da autenticidade e o isolamento da tradição das influências consideradas prejudiciais do mundo moderno”, atuando como mediadores culturais institucionais quando reivindicam “a afirmação da essência cultural e da autenticidade das práticas culturais” (SILVA, 2014, p. 161).

Para Farias (2011), festas vistas como tradicionais, a partir dos anos 1980, entraram no circuito do entretenimento-turismo (FARIAS, 2011), a partir de “uma lógica constituída e constitutiva da indústria cultural, fundamental para a reprodução da hegemonia cultural, que direciona mesmo as práticas mais tradicionais para a performatização e espetacularização.” (SILVA, 2014, p. 157). As festas no âmbito das culturas populares não são apenas marcadas pela modernidade, mas são também por ela constituídas. Diferentemente de um processo de homogeneização das práticas, a modernidade, no contexto da chamada “globalização cultural”, não eridiu as culturas locais e/ou tradicionais; pelo contrário, “permitiu o advento de um apelo global à manutenção e profusão da diversidade e as identidades locais/regionais, resultando no aparecimento de mercados de bens simbólicos-culturais assaz específicos, ancorados fundamentalmente no valor político-estético conferido às categorias-força tradição e autenticidade.” (MAIA, 2014, p. 125).

Para Hall (2003), as indústrias culturais têm o poder de reestruturar o que representam; “pela repetição e seleção, impor e implantar tais definições de nós mesmos de forma a ajustá-las mais facilmente às descrições da cultura dominante ou preferencial” (p. 254). As culturas populares, por sua vez, não estão imunes à incidência das relações de força inerentes à lógica do circuito de produção, distribuição e circulação de bens e serviços da sociedade. Segundo Lopes (2014), percebe-se uma circularidade de influências entre elementos da cultura popular e da cultura de massa, que atuam como diferentes agenciamentos na reprodução de um ritual ou de uma tradição. De acordo com Farias (2004, p. 150), o próprio “intercruzar dos formatos expressivos, viabilizando

maior impacto das manifestações junto a audiências consumidoras, amplas e segmentadas, acompanha o movimento mesmo da prioridade conferida à narrativa do folgado no resgate da tradição [...]; enfim, modernização e tradição estão atravessadas”.

As festas juninas, como expressão da cultura popular, não estão imunes às incidências dos elementos da indústria cultural. Aliás, esta última é a responsável por um processo de retraditionalização em curso. Ainda assim, o São João não deixa de ser popular porque massificado, mas sim passa a conter a ambiguidade da sua incidência. As transformações da festa não são inauguradas pela sua modernização e espetacularização em curso. A festa sempre esteve em processo de mudança. Os processos de re-traditionalização e espetacularização podem ser indicadores da transferência da esfera da tradição para a esfera do consumo, de modo que as manifestações culturais são convertidas em mercadorias, tornando-se lazer, diversão e espetáculo para o consumo imediato (SERPA, 2007). Assim, “as manifestações culturais populares possuem maior ou menor chance de “retraditionalização” e incorporação como “mercadoria” para o consumo de massas, de acordo com suas possibilidades de visualização enquanto espetáculo” (SERPA, 2007, p. 92).

A (re)traditionalização, portanto, reinscreve as práticas, os significados e os signos das festas considerados tradicionais sob novos determinantes; opera, assim, uma prática ao mesmo tempo política e pedagógica (GUSMÃO, 2004) na preservação das tradições. Nesses processos de reinscrição, de acordo com Farias (2004), a permeabilidade das fronteiras revelam fraturas, barreiras, recriam laços afetivos e memórias, elementos centrais na constituição das identidades coletivas, ainda que se conviva tanto com a sombra da codificação quanto da perda de contornos próprios.

### **4.3 A Carnavalização da festa junina**

Em outro momento, Barroso (2013) ressaltou que vários de seus interlocutores consideravam a festa junina como se fosse um carnaval, ou mesmo que o movimento junino estaria passando por um processo de carnavalização. Essa expressão era evocada quando os sujeitos queriam reforçar aspectos como a crescente mercantilização da festa, o grande volume de recursos financeiros que circula e mantém os grupos, a permanente incorporação de elementos ditos ‘carnavalescos’, como alegorias, cenários, plumas, fantasias, maquiagens. Qualquer quadrilheiro é

capaz de enumerar alguns desses pontos, ou todos eles, como próprios a esse processo reconhecido como ‘carnavalização’ ou ‘espetacularização’ do São João. Operam, assim, uma tradução e/ou re(significação) de expressões da ordem de outras festas e esferas da vida social.

O poeta Bráulio Bessa, inclusive, já registrara tão fenômeno em prosa e poesia:

No país tão rico e belo  
Tão grande tão cultural  
Tem festa o ano inteiro  
Mas junho é especial  
É o *carnaval do Sertão*  
Nossa festa de São João

O uso da expressão carnavalização aqui vem da adjetivação da palavra carnaval como celebração festiva, para indicar o fenômeno de importação e assimilação de práticas entre as festas juninas e o carnaval, a priori, pode remeter, de um lado, aos estudos de Da Matta sobre o carnaval no Brasil, ou mesmo a Bakhtin, que conceitua a própria expressão carnavalização para indicar os processos de inversão da rotina e a ausência de hierarquias próprias ao espetáculo carnavalesco. No entanto, a premissa de que se trata esta Tese não corrobora com a ideia de inversão como sendo a adequada para caracterizar os rituais juninos. Na verdade, diferente do fenômeno de inversão, o que se percebe é o reforço de um habitus de gênero hegemônico socialmente e também no campo festivo. Para Da Matta (2000, p. 13-14)

O Carnaval é uma festa que, entre outras coisas, estimula a disputa, mas domestica, aristocratiza e hierarquiza a competitividade, fazendo com que ganhadores e perdedores se liguem entre si como grupos e entidades especiais. Festa, ademais, na qual se adotam tecnologias burguesas de criação identitária, mas se produz um sistema ideológico antiburguês e antipuritano, como a glorificação do feminino, do hedonismo, da sensualidade, do erotismo aberto e público, do sexo sem reprodução (na exaltação da analidade e do homossexualismo). Festa, enfim, que abre, em uma sociedade obcecada em tomar o chamado trem da modernidade e do capitalismo, uma brecha que rejeita agendas e controles, pois o Carnaval, como revelou Mikhail Bakhtin (1989), constrói-se pela suspensão temporária do senso burguês, sendo afim da loucura, do descontrole, do exagero, da caricatura, do grotesco, do desequilíbrio e da ganância. Festa, finalmente, que faculta “entrar” em um bloco, escola ou cordão para relativizar velhas e rotineiras relações e viver novas identidades que possibilitam leituras inovadoras do mundo. (DA MATTA, 2000, p. 13-14)

Ortiz propõe, no primeiro capítulo do livro “A consciência fragmentada”, um exercício a ser feito para um observador ou folião que vem de fora em relação ao carnaval baiana, exercício feito pelo próprio autor e mote para as reflexões tecidas em um dos capítulos do livro citado. O autor chega à constatação:

Para o observador ou folião que vem de fora [...] o carnaval baiano só pode ser caracterizado pelo adjetivo extraordinário. Os parâmetros da ordem quotidiana se enfraquecem [...]. Por outro lado, as atividades pouco corriqueiras, exatamente aquelas consideradas como festivas, acentuam-se: canta-se, dança-se e bebe-se a valer. (ORTIZ, 1980, p. 14-15)

Esse exercício poderia também ser proposto a alguém leigo em relação às festas juninas no Ceará. Participar pela primeira de qualquer festival como público espectador remete diretamente à dimensão do espetáculo, de sua grandiosidade, do caráter extraordinário em performance na arena de apresentação dos grupos juninos. À primeira vista, tal qual o carnaval, a tendência a recair nas classificações de oposição entre sagrado e profano, ordem e desordem, tradição e modernidade, extraordinário e cotidiano, podem prevalecer ao espectador mais desavisado. Tanto o carnaval quanto a festa junina vistos de dentro extrapolam essas polaridades.

Como discutido noutra momento desse texto, a festa expressa, ao mesmo tempo, o extraordinário e o cotidiano. Diferente do carnaval, não é a inversão que predomina, mas sim um reforço dos papéis de gênero, portanto, essa dimensão do cotidiano não só se expressa na festa, como é, de certa forma, amplificada, dado o contexto altamente ritualizado do espetáculo festivo. A vida cotidiana está ali, em cena, nos corpos generificados em performance, em fusão completa com os festejos juninos. Diferentemente da acepção durkheimiana de que o sagrado remete à efervescência e ao extraordinário, e que, portanto, o profano corresponde ao seu oposto, ou seja, à monotonia da vida cotidiana, as festas juninas seriam, então, uma festa sagrada. Para fins dessa pesquisa, essa não é a definição que consegue dar conta de apreender as determinações que incidem sobre estas festas. Para Ortiz (1980), na festa do carnaval, o que prevalece é exatamente a dimensão de *communitas*, de Turner. No contexto festivo, contudo, é fundamental pensar a mediação entre ordinário-extraordinário, recolocando os rituais festivos inseridos em um contexto mais societário mais amplo.

Diferente da referência ao carnaval de rua de Salvador que endossa os questionamentos iniciais de Ortiz, as festas juninas a que se alude não são consideradas festas de rua, sobretudo em se tratando da organização no formato de festivais, apresentando mais aproximações do carnaval carioca das escolas de samba, do que com os carnavais de rua de Salvador ou Recife. A rua pode até ser o espaço em este se realiza, mas a estrutura erguida nesse espaço é momentânea, efêmera, existe apenas por ocasião da festa, como numa arena, pode remeter ao cenário de outra festa mencionada por Farias (2004):

Se estivermos nas dependências da grande arena do bumbódromo, embora não se trate de um cortejo, o efeito das luzes, as vozes dos levantadores de toada, o alinhamento do agrupamento percussivo embalando plateia e componentes, o colorido das roupas de acordo com a divisão dos brincantes em tribos, em obediência a um delineamento dramático anualmente renovado para ser apresentado em quadros, suscita lembranças seja do desfile das escolas de samba cariocas ou das cerimônias de aberturas de competições esportivas. (FARIAS, 2004, p. 149)

As festas juninas de alguns lugares como Campina Grande, Caruaru, Mossoró ou Maracanaú constroem uma “cidade junina”, que tem uma função semelhante à do sambódromo para o carnaval, instituem, ainda que momentaneamente, uma arena festiva. Tal fato não inviabiliza, contudo, o espraiamento do tempo festivo em outros locais da cidade, mas destituído de seu caráter espetacular.

Castro (2012), ao abordar as festas juninas na Bahia, faz menção ao termo “micaretização” do São João para aludir as chamadas festas juninas de camisa, que assumem a mesma função do “abadás” nas festas de carnaval fora de época. No Ceará, a pré-temporada junina parece também já ter incorporado essa prática, mas sempre fora do contexto do espetáculo das quadrilhas juninas.

As quadrilhas juninas, a exemplo das escolas de samba, institucionalizaram-se como associação civil sem fins lucrativos, cujo objetivo é apresentar o espetáculo durante o período junino. “Todas as suas atividades decorrem desse objetivo determinantes e para ele convergem” (GALVÃO, 2009, p. 18). Diferente das escolas de samba, o tempo de apresentação das quadrilhas juninas alarga-se por praticamente dois meses. Nesse período, o espetáculo é reencenado inúmeras vezes.

Em se tratando dos processos de produção, os grupos juninos dificilmente possuem uma sede própria ou galpões onde se dão todas as etapas da confecção do espetáculo. Aqui a produção é descentralizada, as casas dos próprios quadrilheiros convertem-se em espaços de produção artística e cultural, numa clara sobreposição entre as esferas pública e privada da festa. Não contam com um corpo fixo de funcionários. Contratam serviços específicos conforme a necessidade e a natureza da tarefa. Nesses processos, muitas vezes acabam desenvolvendo habilidades entre os próprios quadrilheiros, que passam a acumular funções de apresentação e produção do espetáculo.

As quadrilhas juninas, embora performatizem um espetáculo altamente ritualizado e ensaiado, também fazem apresentações fora do contexto competitivo, principalmente em festas privadas e particulares. Na ausência da figura de uma comissão julgadora, do viés competitivo, da coerção do tempo de apresentação, as apresentações ganham outros contornos, mais flexíveis.

Quando fora do circuito dos festivais, geralmente os grupos reservam parte do tempo de apresentação para interagir mais diretamente com o público espectador, convidando-o para dançar junto, executando espontaneamente alguns passos menos coreografados. A ausência do elemento julgador, da pressão da norma e dos regimentos dos festivais, dá outro tom ao uso do tempo da festa. Assim, o modo de festejar é alterado sobremaneira.

Algumas práticas e discursos comuns ao carnaval já estão completamente incorporadas à dinâmica do espetáculo festivo junino das quadrilhas. Tal qual no carnaval, nas quadrilhas juninas se tem os destaques. “No carnaval, ‘destaques’ são pessoas convidadas de fora da escola, com exposição na mídia. Destacam-se por aparecerem isolados, ocupando posições enfatizadas e vestindo fantasias de luxo extraordinário, não se confundindo com a massa dos desfilantes” (GALVÃO, 2009, p. 25). Nas quadrilhas juninas, também se verifica o luxo da indumentária e a distinção em meio aos demais componentes do grupo. Estão localizados na parte da frente no mapa da quadrilha, que seria o desenho de onde cada brincante deve se posicionar dentro de espaço de apresentação. As posições de destaque tomam a dianteira do grupo, organizado em filas e fileiras alinhados, gozam, portanto, de maior prestígio e visibilidade dentro e fora do grupo. Esteticamente, são homens e mulheres cujos corpos remetam à expectativa de beleza e padrão: as mulheres, geralmente magras, altas, brancas, simpáticas; os homens, altos, esbeltos, brancos, viris. Estes destaques são os componentes mais disputados entre os grupos de quadrilha durante o período de encerramento de uma temporada junina até o início da próxima. São eles também que mais transitam nos mundos do São João e do carnaval carioca.

Ao se referir às indumentárias, é comum ouvir os brincantes dizerem, de modo irreverente, que por ter muito brilho, adereço, lantejoulas, está semelhante a uma fantasia de carnaval. No entanto, esta identificação, quando feita por alguém de fora do campo festivo junino, não é bem vista. Assim, indumentária e figurino são as nomenclaturas aceitas para se reportar às vestimentas usadas por ocasião do espetáculo<sup>80</sup>.

Nos aspectos, outra incorporação do mundo das escolas de samba foi a “paradinha”, uma pausa na cadência da música que está sendo executada, cujo objetivo é causar impacto no público espectador e, ao mesmo tempo, destacar a animação e o engajamento dos brincantes, que nesse curto espaço de tempo (segundos), cantam o repertório. As paradinhas são exaustivamente ensaiadas e programadas, e tem que estar em sintonia com a evolução do espetáculo performado.

---

<sup>80</sup> As quadrilhas juninas do Rio de Janeiro, de fato, usam vestimentas carnavalescas.

Por falar de evolução, um extenso vocabulário carnavalesco também figura no meio junino, como quando os grupos informam se “vão sair ou não naquele ano”, no mesmo sentido de “a escola vai sair, o bloco vai sair”; evolução; ritmo; compasso; enredo/temática. Ortiz (1980) utiliza o conceito de “tempos quentes e frios”, espaços “parados e efervescentes” para se reportar à festa do carnaval. A mesma diferenciação pode ser vista durante o espetáculo junino. Um tempo que pode ser considerado ‘quente’ no espetáculo junino é a apresentação performática solo da rainha (ORTIZ, 1980).

Em suma, carnaval e festa junina movimentam instituições e agentes o ano inteiro, mobilizam paixões e sensações à espera de uma data marcada, aproximam-se por se tratarem de festas fortemente fincadas nas condições de vida dos sujeitos, e guardam igualmente o mesmo imperativo: a lei do eterno retorno, que leva a quadrilheiros e brincantes a certeza de que a festa sempre volta a ocorrer no ano seguinte.

## 5 GÊNERO E PERFORMATIVIDADE: AGENCIAMENTOS E (RE) EDIÇÕES DO SEXO/GÊNERO NO CAMPO DAS FESTIVIDADES DA CULTURA POPULAR<sup>81</sup>

### 5.1 Masculinidades e feminilidades no contexto da espetacularização da festa popular

Green (2000), ao analisar a homossexualidade masculina no Brasil do século XX, toma por referência a festa do carnaval carioca como marco para pensar a visibilidade dos sujeitos trans e um campo privilegiado de sociabilidade homossexual. Este autor, contudo, concentra sua análise na homossexualidade e, por vezes, opera deslizes conceituais em relação à identidade de gênero e à orientação sexual. É inevitável a leitura de sua obra sem associá-la, em inúmeros aspectos, à festa junina no Ceará. Da mesma forma que no carnaval, há uma sensação generalizada de que se pode “transgredir normas de masculinidade e feminilidade sem preocupação com a hostilidade social e punições.” (GREEN, 2000, p. 332). Aqui seria o caso da repetição que a tradição impõe; repetição do rito, mas também dos papéis sociais, da fixidez binária em torno do feminino e do masculino, dos papéis sociais de gênero.

Segundo Judith Butler (1999), a mesma repetibilidade que garante a eficácia dos atos performativos que reforçam as identidades existentes pode significar também a possibilidade de interrupção das identidades hegemônicas. A repetição pode ser interrompida. A repetição pode ser questionada e contestada. É nessa interrupção que residem as possibilidades de instauração de identidades que não representem simplesmente a reprodução das relações de poder existentes. É essa possibilidade de interromper o processo de ‘recorte e colagem’, de efetuar uma parada no processo de ‘circularidade’ que caracteriza os atos performativos que reforçam as diferenças instauradas, que torna possível pensar na produção de novas e renovadas identidades. (SILVA, 2011, p. 95).

O processo de espetacularização pelo qual tem passado a festa junina chama a atenção para o fato de que os indivíduos que realizam esta festa “podem dar inúmeras funções aos produtos padronizados que lhe são destinados, que podem diferir daquela função que havia sido projetada para eles” (CUCHE, 2002, p. 191).

---

Yudice (2006) considera que, na contramão dos sistemas de práticas hegemônicas, ainda assim emergem sujeitos performativos subversivos, que invocam a cultura como recurso e, portanto, produzem valor. Tal performatividade reelabora as representações de normas e regras compulsórias, afeta outros sujeitos que também não se identificam com tais normas e, assim, abrem brechas por onde passam a se movimentar outros sujeitos. Ao buscar a superação das regras, os sujeitos performativos utilizam a própria cultura como recurso, exercem papel ativo, e geram possibilidades para a reinterpretação de suas próprias necessidades.

A busca por marcas de distinção dos agentes para si e para os outros revela sua posição na estrutura social, bem como a relação que mantém com esta mesma estrutura, opera sobre os valores socialmente partilhados, vinculando-os a uma posição determinada dentro do campo cultural (BOURDIEU, 2007). Em suma, ao se pensar a produção de distinções de gênero relativas ao masculino e ao feminino,

[...] os traços distintivos mais prestigiosos são aqueles que simbolizam mais claramente a posição diferencial dos agentes na estrutura social – por exemplo, a roupa, a linguagem e a pronúncia, e, sobretudo, ‘as maneiras’, o bom gosto e a cultura – pois aparecem como propriedades essenciais da pessoa, como um ser irreduzível ao ter, enfim como uma natureza, mas que é paradoxalmente uma natureza cultivada, uma cultura tornada natureza, uma graça e um dom (BOURDIEU, 2007, p. 14)

Assim, a aparência de natureza, portanto, inquestionável, parece ser a finalidade última da busca pela distinção, ou seja, não parecer que foi algo intencional e conscientemente produzido; exatamente no sentido de *habitus*.

A experiência do popular não é vivida pelos sujeitos populares, de fato, como “complacência melancólica para com as tradições” (CANCLINI, 2000, p.221). Assim,

[...] os indivíduos ou os grupos são objetivamente definidos não somente pelo que são, mas também pelo que supostamente são, por um ser percebido que, embora dependa estreitamente do seu ser, não é jamais totalmente redutível a esse ser, a ciência social deve levar em conta as duas espécies de propriedades que lhe são objetivamente vinculadas: por uma lado, *propriedades materiais* que, começando pelo corpo, se deixam enumerar e medir como qualquer coisa do mundo físico, e, do outro, *propriedades simbólicas* que não são mais do que propriedades materiais quando são percebidas e apreciadas em suas relações mútuas, isto é, como propriedades distintivas. (BOURDIEU, 2013, p. 226) (grifos nossos)

Para Schechner (2012), “existe uma longa história de performances não-oficiais ‘tomando lugar’ em locais que não foram arquitetonicamente imaginados” (p.159). Segundo Woodward (2011), “somos diferentemente posicionados, em diferentes momentos e em diferentes lugares, de acordo com os diferentes papéis que estamos exercendo [...] de acordo com os ‘campos sociais’ nos

quais estamos atuando” (p. 31), os quais são marcados por relações entre agentes de forças desiguais que encerram lutas por reconhecimento, e passam a compor um quadro de manifestações em torno de questões identitárias.

Pensando no contexto da festa junina, a performance oficial desse espetáculo estabelece um padrão fixo quanto aos papéis sociais relativos à identidade de gênero a serem desempenhados por homens e mulheres durante a quadrilha junina, afinal, a mesma se assenta numa dança de pares formada por damas e cavalheiros. Tal prática reiterativa, cujo objetivo estratégico é manter o gênero em sua estrutura binária, contudo, tem passado por transformações, haja vista que “no âmbito do contexto ritual também emergem diferentes agenciamentos dos corpos e das emoções que se estendem para além das suas fronteiras, replicando as diferenças em diferentes contextos.” (TAVARES, 2012, p. 121). Assim, não basta caracterizar as propriedades e os movimentos dos corpos por ocasião do espetáculo, sob o risco de “naturalizar as escolhas sociais mais fundamentais e constituir o corpo [...] em operador analógico que instaura todas as espécies de equivalências práticas entre as diferentes divisões do mundo social” (BOURDIEU, 2013, p. 117). Trata-se, na verdade, em reconhecer que “as determinações sociais vinculadas a uma posição determinada no espaço social tendem a modelar, por meio da relação com o próprio corpo, as disposições constitutivas da identidade sexual e, sem dúvida também, as próprias disposições sexuais” (BOURDIEU, 2013, p. 117)

Conforme Butler (2013), a performatividade do gênero implica no reconhecimento de que

[...] a performatividade não é, assim, um ‘ato’ singular, pois ela é sempre uma reiteração de uma norma ou conjunto de normas. E na medida em que ela adquire o status de ato no presente, ela oculta ou dissimula as convenções das quais ela é uma repetição. Além disso, esse ato não é primariamente teatral; de fato, sua aparente teatralidade é produzida na medida em que sua historicidade permanece dissimulada. (BUTLER, 2013, p.166-167)

Para Butler (2018), o gênero não se inscreve de modo passivo no corpo por determinação da natureza, da língua, do domínio simbólico ou do patriarcado. O gênero, antes de tudo, é aquilo que se supõe, necessariamente, por meio de coerção, diariamente e de modo incessante. Realiza-se, portanto, como um ato contínuo. Embora permanentemente reforçado, logo, construído de modo constante, ainda assim é apreendido como um fato natural ou linguístico, não questionado, de modo inconsciente por parte dos indivíduos. Assim, naturalizado, limita as possibilidades de ampliação de performances subversivas das mais diversas naturezas.

Compreender o gênero em seu caráter performativo requer encará-lo como uma seqüência de atos, a qual não deve ser vista como algo a ser executado por um único ator/sujeito, na medida em que o próprio sujeito é um construto performativo. Assim, as identidades de gênero são também elas teatralizadas no cotidiano de forma reiterada. Logo, “o gênero só existe na prática, na experiência e sua realização se dá mediante reiterações cujos conteúdos são interpretações sobre o masculino e o feminino, em um jogo, muitas vezes contraditório e escorregadio, estabelecido com as normas de gênero” (BENTO, 2006, p. 228).

O conceito de performatividade, desenvolvido por Butler, desloca a ênfase na identidade como aquilo que ‘é’ para a ideia de ‘tornar-se’, para uma concepção de identidade como movimento e transformação (SILVA, 2011), sendo, portanto, relacional, marcada pela diferença e por meio de símbolos (WOODWARD. 2011).

Salih (2013), ao analisar a obra de Butler e a teoria queer, afirma que “[...] o gênero é limitado pelas estruturas de poder no interior das quais está situado”, sem, contudo, “impedir as possibilidades de proliferação e subversão que se abrem a partir dessas limitações.” (SALIH, 2013, p.72). Ou seja, a subversão, ao mesmo tempo em que ‘encena’ identidades subversivas, as reprime e a (re)produz. Isso quer dizer que “o processo de produção da identidade oscila entre dois movimentos: de um lado, estão aqueles processos que tendem a fixar e a estabilizar a identidade; de outro, os processos que tendem a subvertê-la e a desestabilizá-la” (SILVA, 2011, p. 84). A crescente regulamentação e ‘oficialização’ da festa junina consolidou este espaço como lócus para uma experiência social e coletiva para a população LGBT, conforme atesta a fala da Entrevistada 3:

*Grande parte da população quadrilheira é LGBT. Vejo como uma forma de se expressarem e se incluírem nos movimentos artísticos e sociais. Ganhar visibilidade. Damas, cavalheiros, personagens do casamento, e até rainhas juninas. As quadrilhas juninas estão dando espaço para essas pessoas aparecerem, exercerem o que querem ser, e se divertirem. Em muitos meios sociais e culturais que não os permite, ou com estigmas, as quadrilhas juninas quebraram essas barreiras e permitem bastante espaço para esse público. (Entrevistada 3)*

O concurso para a escolha da Rainha Caipira Gay também passou a figurar no rol dos eventos oficiais<sup>82</sup> do São João cearense, mesmo sendo sua promoção realizada individualmente pelos grupos juninos. As performances trans, portanto, neste cenário, não se tratam mais de

---

<sup>82</sup> Diferente dos festivais de quadrilha junina, os concursos para a escolha de Rainha G se realizam em casas de shows e eventos privados, locais “estranhos” ao cenário junino convencional. Outra questão importante de ser mencionada diz respeito ao fato de os concursos para Rainha Gay cobrarem o valor do ingresso, prática não recorrente nos festivais.

performances outsiders<sup>83</sup>, mas de uma realidade estruturante dos festejos juninos, evidenciando uma “escorregadia ambigüidade de gêneros” (GREEN, 2000, p. 356) no São João. Logo, “nas performances é que construímos, através do engajamento estético, corporal, afetivo, os agenciamentos.” (TAVARES, 2012, p. 128).

Nesse sentido, Le Breton (2012) menciona um “código moral das aparências”, em que “a ação da aparência coloca o ator sob o olhar apreciativo do outro e, principalmente, na tabela do preconceito que o fixa de antemão numa categoria social ou moral conforme o aspecto ou detalhe da vestimenta, conforme também a forma do corpo ou do rosto” (p. 78). A maquiagem e os adereços seriam capazes de padronizar o corpo feminino na festa junina, de produzir uma *imagem ambivalente* (LE BRETON, 2012) das damas. “As fronteiras entre o devido comportamento sexual dos rapazes e garotas são constantemente reforçadas e definidas por um conjunto de aspectos ritualizados, que vão desde a música, a dança, a extravagância nos gestos” (NEPOMUCENO, 2014, p. 314). Conforme Bento (2006), a dimensão estética é fundamental para a compreensão dos processos de organização das performances de gênero.

O pressuposto aqui é de que, por mais que se crie uma imagem unificada da ‘mulher’, os sujeitos trans também revelam a distinção dos aspectos da experiência do gênero que são naturalizados com uma unidade através da ficção reguladora da coerência heterossexual (BUTLER, 2003). O corpo emerge, portanto, como uma falsa evidência, uma estrutura simbólica, lócus do cruzamento de todas as instâncias da cultura. Distinções dita fundamentais, como entre o masculino e o feminino, estão no centro dos sistemas de significação da cultura. (WOODWARD, 2011, p. 68)

Em relação à ideia da fixidez que o padrão binário homem-mulher estabelece no cenário junino, não é possível desconsiderar que a “construção histórica e cultural da identidade do nordestino” (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2003) faz um paralelo

[...] às representações do verdadeiro homem – do corpo musculoso, da obrigação da conquista e do domínio – faz parte da auto-representação, da subjetivação identitária moldada por mecanismos regulatórios que impõem modelos inseridos em regimes de verdade que mal começamos a desconstruir. As representações sociais sobre o que é um homem de verdade são poderosas. (MISKOLCI, 1999, p. 688)

---

<sup>83</sup> O mais antigo concurso de performances trans que se tem conhecimento no Ceará ocorreu há cerca de 13 anos, promovido por uma das maiores quadrilhas juninas do estado.

No cenário junino, as “identidades teatralizadas são uma prática” (VALE, 2005), que operam “movimentos identitários [em] que os sujeitos negociam entre si e com outros sujeitos”. p. 47 (LOPES, 2014). Logo,

Não há identidade preexistente pela qual um ato ou atributo possa ser medido; não haveria atos de gênero verdadeiros ou falsos, reais ou distorcidos, e a postulação de uma identidade de gênero verdadeira se revelaria uma ficção reguladora. O fato de a realidade do gênero ser criada mediante performances sociais contínuas significa que as próprias noções de sexo essencial e de masculinidade ou feminilidades verdadeiras ou permanentes também são constituídas, como parte da estratégia que oculta o caráter performativo do gênero e as possibilidades performativas de proliferação das configurações de gênero fora das estruturas restritivas da dominação masculina e da heterossexualidade compulsória. Os gêneros não podem ser verdadeiros nem falsos, reais nem aparentes, originais nem derivados (BUTLER, 2003, p. 201).

Castro (2012) chama a atenção para a presença feminina nas festas juninas. O autor chama atenta para as transformações nas funções e nos papéis desempenhados por mulheres neste campo. Se antes elas eram as principais responsáveis pela culinária, a produção de “iguarias”, nos dias atuais elas extrapolam este espaço e passam a “protagonizar as tramas festivas das festas juninas, criando, ampliando e reinventando os seus espaços” (CASTRO, 2012, p. 60).

Os estudos sobre gênero, conforme Oliveira (2016), ao enunciar uma série de categorias e nomenclaturas para designar identidades e papéis sociais, são insuficientes para “transmitir a complexa e contraditória rede de identificações, desidentificações, tecnologias de gênero, e performances” (OLIVEIRA, 2016, p. 126-127). A normativa hegemônica na sociedade tende a associar de modo indiscriminado a tríade sexo-gênero-desejo.

Sexo refere-se à designação biológica sob os corpos que definem homens e mulheres. O gênero (de que se trata nesta pesquisa) se relaciona aos aspectos identitários dos sujeitos, ao modo como estes se vêem e se percebem; embora pareça uma designação subjetiva, o gênero envolve um sistema de dispositivos e estruturas construídos socialmente e atua de modo coercitivo e imperativo sobre os corpos. O desejo, por sua vez, estaria mais associado à orientação sexual. Conforme Louro (2004, p. 83), “os esforços empreendidos para instituir a ‘norma’ nos corpos (e nos sujeitos) precisam, pois, ser, constantemente, reiterados, renovados e refeitos. Não há nenhum núcleo efetivo e confiável com base no qual a ‘norma’, ou seja, a consagrada sequencia sexo-gênero-sexualidade possa fluir ou emanar com segurança”.

Os corpos que embaralham a incidência linear entre sexo-gênero-desejo recebem a denominação de “trans”, “residem no “entre-lugar” das definições binárias, (re)existem no trânsito, na fabricação, e transgridem a “ordem natural” das coisas” (LEITE, 2016, p. 156-157); caminham, portanto, na contramão da previsibilidade dos discursos produzidos para os corpos no sistema sexo-gênero. Esses corpos, no campo festivo junino, têm engendrado práticas com potencial para atualizar a tradicional linearidade entre sexo-gênero-desejo hegemônica na tradição da festa. Para Colling (2016), a coerência entre sexo-gênero-desejo e prática sexual é o motor da heterossexualidade compulsória e da heteronormatividade (COLLING, 2016). Segundo Butler (2018, p. 9), “uma das maneiras de reproduzir e ocultar esse sistema de heterossexualidade compulsória é cultivar os corpos em sexos distintos, dotados de aparências “naturais” e disposições heterossexuais “naturais”.”, tal qual o habitus opera quando quer revestir de naturalidade e normalidade práticas forjadas nas relações entre estruturas e disposições.

As performances contemporâneas de feminilidades e masculinidades nas quadrilhas juninas tornadas espetáculos revelam normas e convenções constitutivas de um regime que envolve diferentes perfis identitários (DUQUE, 2016). Não se trata aqui de um corpo apenas material, mas sim um corpo social, cujos processos de significação são constituídos e produzidos pelas dinâmicas sociais, legitimadores das normas e dos valores societários hegemônicos, tidos como normais, dentro de um padrão determinado.

A construção dos corpos é cultural (COLLING, 2016); na festa, estes mesmos corpos dança, performatizam, interpretam, encenam. Para Butler (2008, p. 14), “os corpos só surgem, só permanecem, só sobrevivem dentro das limitações produtivas de certos esquemas reguladores com alto grau de generalização”, numa série de atos que o tornam generificados, renovados, revisados e consolidados no tempo (BUTLER, 2018). A compreensão acerca das masculinidades e das feminilidades no campo espetacular junino exige, portanto, apreendê-las a partir da ideia de trânsito, de processo, de transformação, cuja base está na inconformidade às normas de gênero e seus processos de subjetivação (COLLING, 2016), por meio de disposições no campo festivo.

Partindo da ideia de trânsito e de movimento, é possível identificar o momento atual das/nas festas juninas espetacularizadas como um tempo de inflexão, de ruptura, que pode significar uma renovação e/ou reatualização do habitus festivo no tocante ao sistema de gênero, bem como à capacidade dos agentes de subverter as normas de gênero percebidas como habitus. Esse modus operandi cultivado é relativo dentro das regras do jogo, e acaba fadado a ser percebido “durante certo tempo, através dos instrumentos antigos de percepção, justamente aqueles contra os quais elas

se constituíram” (BOURDIEU, 2007, p. 293). Ainda assim, esse processo é indicativo de um entrecruzamento: tanto a festa quanto o gênero encerram um caráter performativo. Reconhecer as aproximações e os distanciamentos dessa sobreposição é o objeto da análise que se segue no próximo tópico.

## 5.2 Sobre o caráter performativo do gênero e da festa: os papéis sociais de gênero no espetáculo junino

O caráter performativo do gênero está na base dos chamados estudos *queer*<sup>84</sup>, cujo um dos principais expoentes é a filósofa pós-estruturalista Judith Butler. A autora em questão reconhece o gênero como “a maneira cotidiana por meio da qual gestos corporais, movimentos e encenações de todos os tipos constituem a ilusão de um “eu” generificado permanente” (BUTLER, 2018, p. 3). Para a autora em questão, “vivemos em um mundo onde os corpos somente são compreendidos dentro de normas convencionais de gênero” (BUTLER, 2016, p. 28), as quais se relacionam, necessariamente, ao modo como os sujeitos estão autorizados a aparecer nos espaços públicos, bem como às expectativas sociais em torno do que é considerado normalizado como feminino e masculino.

A teoria da performatividade reconhece, portanto, que o gênero se faz mediante atos repetidos e estilizados no tempo, e é no caráter performativo do gênero que se encontra a possibilidade de questionar sua condição objetivada, repousando no reconhecimento da existência das normas como forças coercitivas sobre a vida generificada (BUTLER, 2016). Embora pareça estável, o gênero pode ser transformado ao se estabelecer uma relação arbitrária entre estes atos: quer seja pela repetição, quer seja pela ruptura, quer seja pela sua repetição subversiva. Gênero é, portanto, movimento, um devir, e não um estado ou uma condição, donde provém sua capacidade de reinvenção, atualização e tensionamento.

---

<sup>84</sup> Sobre o uso e o significado da expressão *queer*, cuja origem remete às teorias de gênero nos Estados Unidos na década de 1980, para designar os estudos que questionam a universalidade de categorias assentadas na díade masculino-feminino, bem como na oposição homem-mulher, avançando no debate sobre orientação sexual e identidade de gênero, para além dos binarismos, Louro (2004) explica que: “não temos na língua portuguesa uma palavra que dê conta do significado da palavra *queer*, uma conhecida forma de insultar homossexuais, algo como viado, sapatão, boiola etc. os *queer* desejavam ressignificar e positivar o insulto. No entanto, a palavra *queer* também ‘pode ser traduzida por estranho, talvez ridículo, excêntrico, raro, extraordinário.’” (p. 38). Empreende-se, assim, uma ressignificação da referida expressão, ressituada no âmbito acadêmico.

Segundo Oliveira (2016), a teoria da performatividade do gênero de Butler evidencia uma complexa relação entre as normas e as expressões de gênero. As primeiras são constituídas pela repetição (que em Bourdieu é indicadora do habitus instituído enquanto regra); as segundas, pela citacionalidade, ou seja, o contexto em que são realizadas as performances (assim como no espetáculo festivo). Isso significa dizer que os atos performativos do gênero, em certa medida, expressam um habitus de gênero, que lhe confere, portanto, intelegibilidade.

A performance, portanto, pode ou não ratificar a relação entre as normas e as expressões de gênero. Logo, “a performatividade de gênero é assim atrelada às maneiras diferenciais em que sujeitos se tornam elegíveis ao reconhecimento. E o reconhecimento depende, fundamentalmente, da existência de meios, de uma forma de apresentação na qual o corpo pode aparecer” (BUTLER, 2016, p. 35-36).

Preciado (2014) considera que o sistema heterossexual, na condição de dispositivo de controle, cristaliza a feminilidade e a masculinidade a partir de uma lógica binária, tornando usual, assim, o corpo fragmentado e dividido. A (hetero)sexualidade precisa, portanto, se reafirmar por meio de sua permanente repetição sob a forma dos códigos masculino e feminino que são considerados naturais. O sistema sexo/gênero é, portanto, um sistema de escritura (PRECIADO, 2014, p. 26), em que o corpo corresponde a um texto produzido socialmente, cuja mensagem relativa à produção sexual está naturalizada sob determinados comportamentos e aspectos. O/A autor/a<sup>85</sup>, contudo, não descarta a possibilidade de “embaralhamentos nas posições de enunciado”.

No campo da festa junina, os corpos aparecem por ocasião do espetáculo, são reconhecidos e encaixados pelas regras do campo, mas, ainda assim, são capazes de empreender agenciamentos por meio de tecnologias de gênero (LAURETIS, 1987). Para Lauretis (1987), o gênero é uma representação de uma relação que afeta diretamente as condições materiais de vida das pessoas, atribuindo significados aos indivíduos na sociedade. Por representação, a autora entende que se trata da própria construção do gênero em todas as esferas da vida social. Assim, o gênero não é somente o resultado de sua representação, mas também daquilo que foge a essa representação, o que permanece fora do discurso, o que não explicitado em regras e normas; e é exatamente aí onde residem as possibilidades de sua desestabilização. Na esteira desse argumento, Butler (2016, p. 32) reafirma que “não há gênero sem essa reprodução de normas que podem provocar o ‘desfazimento’

---

<sup>85</sup> Paul Preciado, antes Beatriz Preciado, é o autor referenciado neste trabalho de pesquisa. A opção por identificá-lo pelo uso de artigo feminino e masculino ao mesmo tempo se dá pelo fato de que, à época da obra aqui referenciada, o autor ainda não havia passado pela transição de gênero. Assim, conforme o ano e a publicação citada, ainda se tratava de Beatriz Preciado, justificando também o uso do feminino.

ou ‘refazimento’ dessas normas de maneira inesperadas, abrindo a possibilidade para uma reconstrução da realidade generificada em outros termos”. Para Louro (2008),

Para construir a materialidade dos corpos e, assim, garantir a legitimidade aos sujeitos, normas regulatórias de gênero e de sexualidade precisam ser continuamente reiteradas e refeitas. Essas normas, como quaisquer outras, são invenções sociais. Sendo assim, como acontece com quaisquer outras normas, alguns sujeitos a repetem e reafirmam e outros deles buscam escapar. Todos esses movimentos, seja para se aproximar, seja para se afastar das convenções, seja para reinventá-las, seja para subvertê-las, supõem investimentos, requerem esforços, implicam custos. Todos esses movimentos são tramados e funcionam através de redes de poder. (LOURO, 2008, p. 89)

Quando, ao longo da Tese, se faz menção às regras do jogo, é sabido que nem todas elas estão evidenciadas nas estruturas do campo, ou mesmo nos discursos institucionais, de grupos ou de agentes. Um exemplo disso pode ser encontrado na política de editais e nos regulamentos dos festivais/competições, nos quais não se verifica, por exemplo, nenhuma norma proibitiva explícita quanto às performances trans<sup>86</sup>, embora deixe evidente o fato de que a quadrilha junina se trata de uma dança de pares entre damas e cavalheiros. Abrem-se brechas, portanto, capazes de reescrever os discursos normativos sobre os corpos generificados, e fazendo sujeitos surgirem como dissenso.

Desse modo,

[...] a construção do gênero ocorre hoje através de várias tecnologias do gênero e discursos institucionais com poder de controlar o campo do significado social e assim produzir, promover e ‘implantar’ representações de gênero. Mas os termos para uma construção diferente do gênero também existem, nas margens dos discursos hegemônicos. Propostos de fora do contrato social heterossexual, e inscritos em práticas micropolíticas, tais termos podem também contribuir para a construção do gênero e seus efeitos ocorrem ao nível ‘local’ de resistências, na subjetividade e na representação (LAURETIS, 1987, p. 228).

A performance cultural na festa pode ser vista, por exemplo, como uma tecnologia de gênero na acepção proposta pela autora, na medida em que tem a capacidade de produzir representações de gênero dentro de um campo dado, e, ao mesmo tempo, abre margens para novas construções relativas ao sistema de gênero. Sua reprodução implica, sempre, processos de negociação com as instâncias de poder hegemônicas. Não se trata, contudo, de eleger as performances de gênero mais corretas ou potencialmente subversivas.

Duque (2016) faz alusão a uma categoria indicada por ele como “passar por” para se referir às experiências de pessoas que nasceram pertencentes a um determinado sexo, mas que, de modo

---

<sup>86</sup> Diferentemente do São João na Bahia, onde a proibição “de homens vestidos de mulher” dançarem era explícita. Essa regra foi retirada dos instrumentos normativos legais da festa junina baiana apenas no ano de 2019.

intencional ou não, conseguem “passar por” ‘outro sexo’<sup>87</sup>. No início da presente pesquisa, quando ainda em sua fase exploratória, a noção de “passar por” já se manifestara, na medida em que foi o mote para tentar entender como as mulheres trans figuravam no campo e, assim, tinham a capacidade de, durante a apresentação, embaralhar os signos distintivos de gênero naquele contexto. Trata-se, assim, não de uma estratégia de inviabilização ou de neutralização, mas sim de um “importante regime de visibilidade”. Para o autor em questão,

[...] é melhor algum tipo de reconhecimento do que reconhecimento nenhum. Dito de outro modo, essa valorização do passar por justifica-se pelas tentativas de reconhecimento que permitem que esses interlocutores atinjam parte das expectativas convencionadas e normatizadas socialmente em relação à beleza, gênero e sexualidade, e, com isso, protegem os de agressões e rechaços diversos. (DUQUE, 2016, p. 212-213).

Tanto a festa quanto o gênero encerram um caráter performativo, que se difere pela natureza e pelo sentido empreendido à noção de performance. Enquanto a primeira está relacionada à noção de práticas rituais, fortemente marcada pelo contexto histórico, social e o recurso à tradição (SCHECHNER, 2011); o segundo, enquanto sistema, realiza-se por meio de atos performativos na relação entre as normas e o modo como o próprio gênero se expressa. Butler (2018) dialoga com Turner (1974) e apresenta pistas para compreender a relação entre gênero e performance. Segundo a autora (BUTLER, 2018), o gênero é um ato, mas não se realiza de modo isolado por parte dos agentes generificados, pois ele já estava sendo realizado antes de seu performer entrar em cena; ele já foi ensaiado e “depende de atores individuais para ser novamente atualizado e reproduzido como realidade” (BUTLER, 2018, p. 11). Em Turner (1974), o conceito de performance está associado à ideia de ação social e exige sua repetição, a qual permite uma “reexperimentação de um conjunto de significados socialmente estabelecidos” (BUTLER, 2018, p. 11). Em síntese,

Quando essa concepção de performance social é aplicada ao gênero, fica claro que ainda que existam corpos individuais atuando essas significações ao se tornarem estilizados em modos generificados, essa “ação” é de imediato também pública. Há dimensões temporárias e coletivas nessas ações, e sua natureza pública não é sem consequência: assim, efetua-se a performance com o objetivo estratégico de manter o gênero em uma estrutura binária. Compreendida em termos pedagógicos, a performance [do gênero] torna explícitas as leis sociais. (BUTLER, 2018, p. 11).

A autora, contudo, faz questão de enfatizar que, quando a performance de gênero é realizada em um contexto ritual e teatral, por mais que ela possa vir a sofrer com críticas ou censuras, as convenções sociais fora dos contextos teatrais e cênicos são bem mais reguladoras e punitivas. É

---

<sup>87</sup> Embora o autor utilize essa expressão para falar sobre as experiências de homens trans, opera-se aqui deslize dessa conceituação para também referenciar as experiências de mulheres trans.

como se no espaço cênico aquele ato, por mais que encerre uma performance de gênero, esteja apartado da realidade, dissociando performance e vida real, como se a performance de gênero no contexto teatralizado tivesse um caráter puramente imaginário. O espaço cênico, portanto, atua como um mediador em relação às representações suscitadas pelas performances de gênero dentro e fora dele.

### 5.3 Deslocamentos e permanências: um caso de performance trans nas festas juninas

Este tópico tem como objetivo particularizar a análise do caráter performativo do gênero a partir do estudo detalhado de uma das fases da pesquisa de campo, trazendo à baila o caso de um interlocutor específico, identificado como Entrevistado 1. O trabalho de campo<sup>88</sup> em questão foi realizado no ano de 2017, período de mais intenso no tocante às aproximações com os agentes e estrutura do campo festivo junino, por ocasião de dois concursos de Rainha Gay: o Miss Caipira Gay e o Destaques FEQUAJUCE.

A chegada das concorrentes ao local é bastante simbólica. Elas não chegam ao local já “montadas” com o figurino que será usado na apresentação; mas isso não significa que não já venham produzidas, maquiadas, de saltos altíssimos, com peruca e arranjos de cabeça devidamente ornados. Algumas utilizam um hobby de cetim, com seus nomes grafados em bordados, por sobre a vestimenta; outras optam por usar outras roupas que não a que será utilizada no momento da apresentação. Todas, sem exceção, chegam acompanhadas de uma equipe, um *staff*. São, no mínimo, três pessoas por candidata, geralmente homens gays. Eles são responsáveis por organizar os detalhes da apresentação, segurar o figurino e adereços, retocar maquiagem. Esse ritual de chegada é igualmente reproduzido no contexto do espetáculo das quadrilhas juninas nos festivais, com uma diferença: as mulheres que recebem toda essa atenção são as rainhas juninas, majoritariamente, mulheres não trans<sup>89</sup>.

<sup>88</sup> Embora se tenha priorizado uma abordagem mais descritiva sobre a experiência social de pesquisadora no campo, não se trata ainda de um recorte capaz de considerá-lo de todo etnográfico.

<sup>89</sup> A adoção da designação *não trans* ao invés de *cis*, para se referir às mulheres cuja linearidade da tríade sexo-gênero-desejo ocorre dentro das expectativas convencionais de gênero quanto à feminilidade, acompanha as reflexões empreendidas por Oliveira (2016), para quem “a ideia de *cis* [cisgênero] esconde mais do que revela, dado que as pessoas *não trans* também recorrem a tecnologias de gênero e viajam no espectro dos gêneros” (OLIVEIRA, 2016, p. 125). Em meio aos estudos de gênero LGBT, sobretudo no âmbito das identidades de gênero e seus deslocamentos, convencionou-se utilizar a expressão cisgênero para se referir às pessoas que o gênero se identifica com o seu sexo

O público local era majoritariamente homossexual, contando com a presença maciça de jovens gays, travestis, drag queens e sujeitos trans em geral. Diferente do Miss Caipira Gay, o Destaque Fequajuce<sup>90</sup>, embora seja um concurso que existe há mais tempo, não se trata de uma competição exclusiva de performances trans. Assim, foi possível notar certa heterogeneidade no público espectador: crianças, idosos e torcidas de grupos juninos de cidades do interior. No Destaque Fequajuce geralmente a maior expectativa gira em torno das apresentações e da escolha da melhor rainha<sup>91</sup>, a qual costuma ser a última categoria da noite. No entanto, desta vez, a grande expectativa girava em torno da escolha da rainha da diversidade ou rainha gay<sup>92</sup>, mesmo sendo apenas o segundo ano em que esta categoria passou a ser disputada.

Na ocasião, são avaliados, individualmente, figurino, coreografia e conjunto. O júri, ou comissão julgadora, é composto por: uma mulher não trans, geralmente uma rainha ou ex-rainha de alguma grande quadrilha, um grupo de status; dois ou três membros do cenário junino, de quadrilhas ou federações; e uma representante trans. O júri, em ambos os casos, possuía um profissional da dança e/ou teatro reconhecido no estado (bailarinos, atores), o/a presidente da entidade promotora do concurso, uma rainha “verdadeira”<sup>93</sup>, um sujeito trans feminino (drag queen, travesti, transexual), e uma pessoa reconhecida no São João local. Indiscutivelmente, a nota mais comemorada e aguardada por parte das candidatas era a atribuída pela rainha não trans, haja vista que

[...] além de já ter tido sua beleza legitimada em importantes concursos anteriores, a jurada é uma mulher percebida como biologicamente detentora do direito ao gênero feminino, uma mulher “de verdade” que, supostamente, possui maior legitimidade para julgar os quesitos mais apreciados neste tipo de certame: o amadurecimento coreográfico das candidatas e, principalmente, sua beleza física e seu grau de feminilidade. Portanto, mais do que um título de beleza e uma avaliação positiva por suas competências como dançarinas, o prêmio almejado por gays, travestis e pessoas “trans” é o reconhecimento da assunção de uma feminilidade idealizada performativamente (NOLETO, 2014, p. 98).

---

biológico, em oposição às pessoas transgêneros, que se identificam com um gênero diferente do biológico. Ademais, algumas nomenclaturas dentro dos estudos de gênero, para aqueles que não a tem como uma temática de estudo, podem incorrer mais nas armadilhas de confundir do que esclarecer/informar. Um exemplo disso é que o vocábulo cisgênero, ainda que seja uma categoria invocada na academia e nos movimentos sociais, no caso da presente pesquisa, não foi em nenhum momento acionada no campo.

<sup>90</sup> O Destaque Fequajuce ocorreu no último sábado do mês de maio daquele ano, no Clube 360, localizado à Avenida Osório de Paiva, 2000, Fortaleza-Ceará.

<sup>91</sup> As Rainhas G não costumam exercer, de fato, o posto de rainha nos grupos de quadrilha. Tornam-se rainhas exclusivamente por ocasião desses concursos. Entre elas, costumam se reportar às rainhas das quadrilhas como “Rainhas de Verdade”, “Rainhas Verdadeiras” ou mesmo “Rainhas Héteros”.

<sup>92</sup> Rainha da Diversidade, Rainha Gay e/ou Rainha G referem-se praticamente à mesma realidade. Tanto nas redes sociais quanto por meio da entrevista que realizada com a Rainha Caipira Gay 2017, as três expressões são evocadas indiscriminadamente para aludir às performances trans nesses concursos.

<sup>93</sup> Expressão cativa utilizada por um interlocutor para fazer menção às mulheres não trans que são rainhas dos grupos juninos. As rainhas trans, salvo algumas exceções, só o são por ocasião desse tipo de concurso com apresentações individualizadas.

Os figurinos utilizados pelas candidatas não destoam daqueles tradicionalmente utilizados pelas damas nas apresentações das quadrilhas juninas<sup>94</sup>. São vestidos com muitas aplicações de bordados e pedrarias, ajustados ao corpo até a altura do quadril, a partir de onde começa a saia, bem armada, não muito longa<sup>95</sup>. A saia é um item indispensável na apresentação das rainhas, na medida em que ela integra parte estruturante do espetáculo coreografado.

*As rainhas dentro do arraiá são como representação da beleza feminina do grupo. Hoje em dia as rainhas ganharam muita visibilidade, chegando as vezes, a ser exagerado e se querer atenção só para as rainhas, onde na verdade, a festa é dos noivos. Há um momento especial de desfile onde é avaliado a desenvoltura, figurino e beleza da rainha. Costumo dizer que a beleza da quadrilha está nas damas, que com seus lindos vestidos dão vida, brilho e cor ao arraiá. (Entrevistada 3)*

Um dos momentos mais aguardados na apresentação de uma rainha junina ocorre quando a mesma realiza o peão, passo de dança em que a mesma gira ininterruptamente e sucessivas vezes pelo espaço da apresentação. A rainha articula neste passo uma postura impecável, coluna ereta, queixo levantado, olhar fixo que acompanha o movimento de cabeça, responsável por garantir o equilíbrio a cada giro, e um ballet articulado das mãos e dos braços, que ora estão à beira de tocar a saia, ora estão dispostos completamente abertos paralelos ao chão, ora estão por sobre a cabeça das rainhas numa posição quase perpendicular ao chão. As saias contam com grande quantidade de anáguas, véus e tecidos, o que costuma conferir uma aparência estruturada às mesmas. Algumas são produzidas com espumas e arames. As rainhas trans costumam mandar confeccionar seus vestidos, alugar e/ou pedir emprestado o figurino usado por alguma rainha não-trans famosa<sup>96</sup>. Assim, as rainhas juninas encarnam as expectativas convencionais de feminilidade no campo festivo.

*A atual rainha junina, oriunda da rainha do milho e das quermesses antigas – cujo o perfil e função era distinto desta, tomou o lugar de realeza no sentido imperial. Toda simbologia sobre ela tem esse perfil de mulher suprema. É aquela que “melhor dança”, que melhor “atua” pois hoje, na maioria dos grupos, assume um personagem temático para além a sua função, que melhor se comunica com o público, que melhor performa no desfile – inclusas aí as acrobacias. A postura, o figurino e adereços a destacam e diferenciam das demais mulheres da quadrilha, bem como sua performance/coreografia de desfile e outras entradas em cena. (Entrevistado 4)*

<sup>94</sup> Diferentemente do que constata Noletto (2016) na realidade paraense.

<sup>95</sup> Uma característica das saias da maioria dos grupos no Ceará é que elas são, em geral, mais curtas, não chegando nem até a altura do joelho.

<sup>96</sup> Na pesquisa realizada por Noletto (2014) sobre os concursos de Miss Caipira Gay e Miss Caipira Mix, realizados em Belém, no Pará, as candidatas realizam suas performances com fantasias outras que, não necessariamente, estão ligadas às festas juninas, lançando mão de indumentárias que hidridizam religiões de matriz africana, folclore e cultura popular em geral. Aqui isso não acontece. O figurino de uma rainha não trans utilizado nessa ocasião parece trazer para a rainha trans toda a legitimidade cultural da performance das damas no espetáculo; e não de qualquer dama, mas daquela mais bonita, de maior destaque, a que tem o poder de representar todas as demais.

A trilha sonora, cenário e quaisquer outros itens a mais utilizados pelas rainhas durante a apresentação da performance são de responsabilidade delas providenciar. São cerca de três minutos de apresentação. Todas buscam utilizar algum adereço nas apresentações: guarda-chuvas, bandeiras, leques, fitas de cetim. A maior inspiração para tal fato se encontra nas rainhas não trans, as quais lançam mão das mesmas estratégias durante suas apresentações.

É importante observar que os maiores grupos juninos do estado já incorporaram tais sujeitos no seu elenco oficial de brincantes quadrilheiros há algum tempo. Não há, contudo, um consenso em relação à participação dos mesmos. Em meio às entidades da categoria e no circuito oficial dos festivais juninos, não há restrição explícita sobre isso, mas inúmeras falas, inclusive de jurados, chegam a afirmar que a participação de travestis<sup>97</sup> nas quadrilhas poderia prejudicar sua avaliação para fins de premiação. Assim,

[...] é necessário problematizar o fato de que esta visibilidade homossexual masculina e “trans” é toda regulamentada por convenções de moralidade que não rompem com o pressuposto heterossexual subsumido nos enredos dançados nas festas juninas, ou seja, coreografias que ressaltam a heterossexualidade, o casamento e a religiosidade cristã (NOLETO, 2014, p.84).

Para Green (2000), essas “manifestações públicas ousadas de inversão de gênero eram [são] temporárias e restritas ao momento da folia” (p. 331), da festa junina. Não se pode minimizar ou reduzir tais práticas à noção de inversões de gênero. O que se pode supor, de início, é que elas apresentam certas características de reforço de padrões vigentes do que é considerado feminino e masculino, ou, ainda, que funcionam como dispositivos de hierarquização entre os gêneros. Assim, “a diferença pode ser construída negativamente – por meio da exclusão ou marginalização daquelas pessoas que são definidas como ‘outros’ ou forasteiros. Por outro lado, ela pode ser celebrada como fonte de diversidade, heterogeneidade e hibridismo, sendo vista como enriquecedora” (WOODWARD, 2011, p. 51). A identidade e a diferença são traduzidas, portanto, sobre quem pertence e sobre quem não pertence, sobre quem está incluído e quem está excluído, sobre as posições que assumimos e com as quais nos identificamos (WOODWARD, 2011).

---

<sup>97</sup> É comum ouvir no mundo junino alguns discursos que se remetem às performances trans de modo pejorativo, de “homens travestidos de mulheres”, querendo “tomar o lugar” das mulheres na quadrilha junina. As falas evidenciam, dentre outros, a afirmação de Louro (2013, p.15) de que “treinamos nossos sentidos para perceber e decodificar essas marcas e aprendemos a classificar os sujeitos pelas formas como eles se apresentam corporalmente, pelos comportamentos e gestos que empregam e pelas várias formas com que se expressam”, acabando por construir rótulos que visam fixar as identidades, perdendo de vista que as identidades, também elas, são construídas, transitórias e processuais.

No dia seguinte à realização do Miss Caipira Gay 2017, a vencedora do concurso foi contactada, através das redes sociais, para ser uma das interlocutoras da pesquisa. Embora tivesse performatizado na competição uma rainha junina, tratava-se de um jovem rapaz gay, cuja identidade de gênero é masculina. Para Hall (1990), a fala do sujeito sempre é posicionada, histórica e culturalmente. Portanto, é preciso estar ciente de que

As narrativas – que constroem e são construídas nos contextos – nem sempre possuem fronteiras definidas e identidades situadas. Isso nos leva a considerar a pluralidade dos discursos e experiências mobilizados pelos diferentes agentes, desafiando as pretensões de encontrar sentidos preestabelecidos ou totalizadores que caracterizariam o ‘espírito’ do evento. (TAVARES, 2012, p. 125)

O Entrevistado 1 não mora em Fortaleza, mas em um município no Maciço de Baturité, região das serras. É um jovem, homossexual, de vinte e dois anos, professor de dança numa escola municipal, coreógrafo e cavalheiro de uma quadrilha junina de sua cidade. O fato de ainda não ter tido qualquer contato anterior com ele, apenas pela apreciação distante de sua performance por ocasião do concurso, foi fundamental nesse primeiro momento. O olhar treinado e curioso tão caro à prática da pesquisa saiu em busca de encontrar quaisquer elementos em comum entre aquele corpo ora disposto para a entrevista e aquele corpo em performance no palco de outrora. A intenção mesmo era identificar algum *continuum* entre performance e performer, sem sucesso. Le Breton (2011, p. 147) considera que “nas condições habituais da vida, o corpo é transparente ao ator que o habita. Ele desliza com fluidez de uma tarefa a outra, adota gestuais socialmente aceitáveis, faz-se permeável aos dados do ambiente por meio de um tecido contínuo de sensações”.

O interlocutor em questão dançava em quadrilhas juninas há cerca de nove anos, sempre no papel de cavalheiro. Há apenas três anos passou a performar a rainha trans nos concursos de Rainha Gay, o que o fez alçar a uma condição de visibilidade e fama no mundo junino, outrora inimaginável se tivesse permanecido exclusivamente como cavalheiro de qualquer grupo. “[Ela/A rainha] tem fama, chegou num patamar que fugiu do meu controle. Eu vou dançar com a minha quadrilha e as pessoas me reconhecem pela altura e gritam [o nome dela]”<sup>98</sup>, afirmou ele. Ainda assim, como mencionado, noutro momento deste trabalho, a performance trans empreendida por esse sujeito ocorre até pouco antes do início dos festivais de quadrilha junina, na medida em que o mesmo continua a desempenhar a função de cavalheiro dentro de seu grupo junino.

---

<sup>98</sup> “A partir de janeiro já começam os convites (para fazer presença VIP, participar de eventos. [...] Rainha G tomou uma proporção tão grande que é uma empresa hoje em dia. Hoje em dia [ela] tem uma assessora que fecha as agendas pra ela dançar, os locais onde ela vai dançar, se apresentar; tem bailarinos [...]”

Tudo começou a mudar quando ele passou a ser requisitado pelos presidentes dos grupos de quadrilha de sua região para atuar na preparação das rainhas não trans do grupo, desde a montagem da coreografia solo a ser executada até à criação de uma postura corporal e gestual femininas, a fim de que se diferenciasse das demais rainhas. Os corpos generificados em performance operam uma série de signos de distinção através de uma dada estilística corporal e estética que fazem o gênero (BENTO, 2006). Era, portanto, um homem ensinando uma mulher a ser mais feminina. Homens gays são os maiores assessores, coreógrafos, maquiadores e preparadores de rainhas não trans do São João. “O que seriam delas sem os gays?”, enfatizou ele num dado momento. Conforme suas falas, os concursos de rainha G se tornaram lócus de observação e produção de tendências no mundo junino, sobretudo entre as rainhas não trans.

Ele afirma que foi um processo muito difícil para si mesmo “se assumir como um transformista, por que eu não sou travesti. Eu não quero ser mulher, nem pretendo dançar na quadrilha como mulher. Tem a diferença”. A Entrevistada 6 também reforça esse mesmo aspecto, ao afirmar que “as damas trans se esforçam mais, elas se doam mais porque, no meu caso, por exemplo, eu nunca quero ser igual a uma mulher, jamais. Eu quero ser melhor do que uma mulher”. Nessas falas é possível observar uma recusa à denominação e/ou uma identidade travesti, na medida em que esta é evocada de modo pejorativo, inferior, associando, possivelmente, a travestilidade a uma degradação moral (BARBOSA, 2010). Revela, assim, como “os signos sempre ambíguos de reconhecimento, que podem ser obtidos de maneira mais ou menos consciente por ocasião destas relações, selecionados e interpretados segundo os esquemas inconscientes do habitus, contribuem para formar a representação que os agentes podem ter acerca da representação social de sua posição na hierarquia das consagrações” (BOURDIEU, 2007, p. 161).

*A diferença das rainhas gays pra rainha hétero é que elas efetuam a coreografia de uma forma que as rainhas héteros não conseguem efetuar. A coordenação motora parece que é melhor. Claro que tem as rainhas G que não tem tanta coordenação motora e não efetuam tanto assim, mas, tipo, você não vê uma rainha (hétero) fazendo uma cambret de coluna daquela forma, daquela que a gente fez, que algumas fizeram, de descer e quase encostar a peruca no chão. Você não vê. E quando faz é penalizada, porque isso não é passo de rainha tradicional, isso é passo de travesti, entendeu? (Entrevistado 1)*

Assim, na medida em que se reconhece a travestilidade em sua multiplicidade de vivências ligadas à construção e desconstrução dos corpos (PELÚCIO, 2009), que extrapolam a realização da cirurgia de redesignação genital, a ambivalência de um modo de ser supostamente feminino que não se desvencilha, por completo, de um corpo e um *ethos* supostamente masculino (BENEDETTI,

2005), parece igualmente embaralhar os sistemas classificatórios de gênero. Mesmo as travestis, na opinião dele, refletindo mais feminilidade em virtude das mudanças no corpo realizadas,

*Eu não gosto de dançar como mulher na quadrilha. É só esse personagem pra esse concurso. Eu danço como homem normal. Agora, existem as transformistas, que elas não são travestis, elas são realmente transformistas, mas que dançam de mulher. [...] a maioria tem o prazer de ser mulher é tão grande, que elas se vestem de mulher, querem ser mulher, fazem operação, viram mulheres, mas continuam travestis, porque uma vez homem, você é homem, né! (Entrevistado 1)*

As falas, dentre outras, revelam certa essencialização da noção de gênero, identidade e orientação sexual. Em vários momentos também ele se refere a si mesmo como “ela”<sup>99</sup>, enfatizando, por vezes, que não fazia shows em boates e casas de shows, e sim que sua “personagem rainha” era uma criação do São João e para o São João.

Quando questionado sobre a relação entre as rainhas não trans e as rainhas Gay, ele informou que toda rainha G possui uma rainha não trans na qual se inspira, inclusive, esta é uma informação que deve constar na ficha de inscrição nos concursos: “Rainha Inspiradora”. A inspiração vai desde o nome adotado pela rainha G até a execução de determinados passos próprios e/ou criados pelas rainhas não trans.

*Eu arrisco dizer que elas vão lhe dizer que o que seria delas se não fossem as rainhas gays ou um amigo gay perto dela pra produzir ela, maquiá-la, pra ensinar o que ela vai fazer. (histórias) de até melhores amigos de rainhas héteros para rainha G. [...] Você vai ver como todas vão dizer: “Sem os gays nós não somos nada.”. Tipo, o nome da minha rainha G vem do nome da rainha de uma grande quadrilha. Agora, assim, [é] a nossa inspiração. Em todo concurso, lá embaixo da ficha tem RAINHA INSPIRAÇÃO. Aí você tem que colocar. (Entrevistado 1)*

O Entrevistado 1 afirma, ainda, que os concursos de Rainha G têm grande apelo junto ao público espectador e põe em evidência a visibilidade que tais eventos geram às participantes. Para ele, sem esse tipo de concurso, jamais se poderia esperar que as performances trans tivessem ganhado espaço no meio junino a ponto de equiparar a importância de uma Rainha G a uma Rainha Não Trans. Na esteira de sua afirmação, a Entrevistada 2 reforça a questão da visibilidade inerente a este tipo de concurso.

*Você chegar num lugar e todo mundo esperar por você, sendo uma rainha gay, uma rainha G? Se fosse uma [cita nomes de rainhas famosas de grandes grupos juninos do estado], aí tudo bem. Mas uma rainha G? Um homem que se veste de mulher? Isso era impossível de imaginar. (Entrevistado 1)*

<sup>99</sup> [...] eu tinha sido ovacionado pela torcida. Eu, não; ela.

*Existem também eventos voltados e organizados para o público LGBT. Um dos mais conhecidos é o Concurso Miss Caipira Gay, que apresenta brincantes de todos os locais do mundo junino norte e nordeste que tem interesse em fazer uma apresentação com coreografias realizadas por rainhas de quadrilhas e buscam ter seu momento de estrela e de satisfação naquele momento. A premiação desse concurso é uma faixa de rainha e um status de representatividade gay. (Entrevistada 2)*

Outra questão merece destaque em seu discurso, na medida em que se observa certa mudança no paradigma de “quem inspira quem”. O Entrevistado menciona, diversas vezes, que as rainhas não trans passaram a incorporar muitos sinais e práticas das performances trans, o que, segundo ele, é *prejudicial* para elas mesmas, na medida em que as mulheres, portadoras de uma *feminilidade natural*, passam a imitar a “feminilidade falsa”, forjada, das mulheres trans.

*As mulheres héteros são as “rachas”. Hoje em dia elas estão se portando como gays. Aí fica difícil, ne?! Tipo, usando as gírias “Ai, mona!”, uma mulher falando “mona”, “bicha”, com gírias de gays. Às vezes, elas próprias pedem “Quero essa maquiagem igual a tua, mona!”. Fica difícil, porque é uma polêmica, mas ao mesmo tempo, quando essa polêmica parte da própria mulher fica difícil de você contornar a situação. [...] Agora nós somos as inspirações delas. Tem rainha que vai pra assistir e ver o que a gente tá fazendo pra fazer igual. Isso também vale pra maquiagem, pra todo esse processo. Isso é bom pra gente? É! Poxa vida, ela quer fazer mesmo aquela maquiagem que eu fiz? Ela quer usar isso que eu usei? É verdade? Nossa, que massa! O ego sobe lá pro último grau. Mas isso é prejudicial pra ela porque as polêmicas aparecem, os jurados, às vezes, não gostam, porque eles são muito criteriosos. Uma maquiagem mal feita, uma maquiagem gay numa rainha que é hetero prejudica, perde ponto. (Entrevistado 1)*

A produção de uma rainha junina envolve muitos gastos financeiros. Diferente das rainhas não trans, sobretudo as mais famosas, que, na maioria das vezes, tem toda a sua indumentária custeada pela quadrilha junina de que participam, as rainhas G empreendem esforços individuais para a sua própria produção, desde a maquiagem até o figurino, contando com apoio dos amigos quadrilheiros e de patrocínios. Segundo ele, sua última produção gastou em torno de quatro mil reais. Tal aspecto é um elemento que dificulta a participação de mais rainhas G nas competições. Quando questionado sobre o que o dava mais prazer, se se apresentar como rainha G ou como cavalheiro, a resposta foi enfática:

*Não, o mesmo prazer não é. Porque o prazer de você dançar como rapaz é o prazer de você ser um quadrilheiro normal, aquele amor que toda pessoa tem, que é muito forte. Quem dança quadrilha sabe que você se arrepiava, você chora. Agora, você dançar de rainha... Rainha é o que? É o ícone! Quando você entra na quadra e todo mundo gritando pra você, a sensação é realmente muito melhor, muito prazeroso. [...] tem uma coisa que entra nela que eu não tenho, que é feminilidade. Tem rainhas G que não são femininas. Eu considero ela feminina. Tem pessoas que me vêem (quando cavalheiro) que nem acreditam. Quando eu me visto de [de rainha] é uma mulher. [...] Até o tom de voz muda. É uma mulher, a partir dali é uma mulher. se você for notar, tudo é de mulher, os trejeitos, até a piscadinha do olho. [...] até isso é preciso ensaiar... Mas quando bota a peruca, bota a maquiagem, tudo flui, é uma mulher. A forma de andar, de desfilar. (Entrevistado 1)*

Mesmo diante de tanta visibilidade, há certos códigos proibitivos nos festejos juninos que, ainda que não proibam explicitamente, empreendem uma discriminação simbólica no tocante à participação de Rainhas Gays no papel de destaque dado às Rainhas Não Trans dentro da apresentação dos grupos de quadrilha junina.

*Não é nem que tá proibido, não existe isso. Mas se uma rainha chegar lá gay, vai ter a sua penalidadezinha bem direitinho, porque uma rainha é pra ser hétero, não tem que ser gay. Agora, quando eles decretarem essa lei de que rainha pode ser gay, aí você vai ver o São João pegar fogo, porque vai uma querer pegar e matar a outra. (Entrevistado 1)*

Essas sanções e/ou regras nem sempre estão explicitadas, revestindo-se de limites simbólicos que materializam um processo tácito de discriminação, conforme indica a Entrevistada 2: “Algumas quadrilhas não aceitam trans, já outras aceitam, porém impõem limites nas suas indumentárias”.

*A dimensão dessa visibilidade e inclusão e o modo dignificante e respeitoso com que se dão variam muito de grupo a grupo, dependendo das suas lideranças, da sua trajetória como grupo mais ou menos conservador. O preconceito é ainda presente, não se pode negar ou dissimular. Depende também da posição que as pessoas lgbt tem dentro do grupo, que vai variar da função que ocupam e da postura emponderada que tomam na política interna. É, em tantos casos, um espaço de acolhimento, afetividade, realização pessoal, mesmo quando o padrão a ser seguido pelas pessoas lgbt beira outro padrão imposto socialmente, há já aí uma ruptura, por mínima que seja, ela pode resultar em espaços e oportunidade de autonomização e empoderamento. (Entrevistado 4)*

Sobre o processo de transformação do jovem rapaz em uma rainha G, o Entrevistado 1 disse que, em virtude dos procedimentos necessários à transformação, já pensou em parar inúmeras vezes, porque

*[...] é muito cansativo, eu sofro... Minha sobrancelha é baixa e eu tenho que cobrir com base de unha pra fazer uma nova. Não sou louco de raspar como as meninas fazem, neh, mas já raspei. Naquele vestido azul, a minha sobrancelha tava raspada. Só que eu encontrei uma maquiadora que não me faz sofrer. A gente envolve a cabeça com fita adesiva grossa e transparente, ela prende o nosso sangue da gente e isso faz muito mal. E aí vem cola maluca na sua pele na peruca, porque depende muito do maquiador, fora todos os grampos e o peso de três perucas na sua cabeça, fora o arranjo. Na primeira vez que eu me montei, minha cabeça sangrava, em carne viva. Até conhecer a Chiara, que ela me mostrou um lado menos doloroso, que é (uso de) esparadrapo. A diferença é que não prende o sangue, mas ele gruda mais, mas ele quebra todo o cabelo. Esse cabelo quebrado aqui é da Adriana. Quebra todo o cabelo, fere também, mas não fere tanto. Aí com cola de isopor você põe o velcro macho, aquele que gruda, em cima do esparadrapo, não é na sua pele. Antes a gente colocava na pele, grudava e arrancava com tudo. Aí, põe a peruca e tá seguro. (Entrevistado 1)*

Alguns pontos merecem destaque diante do quadro empírico ora evidenciado. O primeiro diz respeito ao fato de que as performances trans nos festejos juninos ratificam o pressuposto teórico de que as questões relativas ao caráter performativo do gênero são instáveis e encerram possibilidades de agenciamentos por parte dos indivíduos, haja vista que

[...] os corpos não se conformam, nunca, completamente, às normas pelas quais sua materialização é imposta. Na verdade, são as instabilidades, as possibilidades de rematerialização, abertas por esse processo, que marcam um domínio no qual a força da lei regulatória pode se voltar contra ela mesma para gerar rearticulações que colocam em questão a força hegemônica daquela mesma lei regulatória. (BUTLER, 2013, p. 154)

A instabilidade dos binarismos assentados na lógica homem-macho, mulher-fêmea e gay-hétero confirmam o paradoxo do gênero nas festas juninas: as performances trans só devem ser consideradas subversivas quando puserem em xeque esses mesmos binarismos, o que não parece se configurar atualmente. Se não são de todo subversivas, pois não permitem a descaracterização da díade masculino/feminino, explícita por meio das coreografias e indumentárias (NOLETO, 2014), ao menos os desestabilizam, atualizando-se. É mister, ainda, reconhecer que “a luta para afirmar as diferentes identidades tem causas e consequências materiais” (WOODWARD, 2011, p. 10), e estão intimamente enraizadas nas condições sociais e materiais de vida dos sujeitos.

Os concursos de Rainhas G colocam no centro da festa a legitimação pública da feminilidade e da visibilidade de sujeitos trans, na medida em que

[...] homossexuais, travestis e pessoas “trans” (e não apenas aqueles que disputam os concursos, mas aqueles que assistem aos concursos) têm um momento ritualizado no qual são autorizados pelos poderes públicos a assumir um protagonismo que reconfigura os sentidos desses espaços ocupados, destituindo-os de seus “detentores” rotineiros e de seus significados cotidianos (desterritorializando-os) e dando-lhes novos “donos”, novos usos e uma nova semântica (reterritorializando-os). (NOLETO, 2014, p.103)

Parece inegável o espaço conquistado e ocupado pelos sujeitos LGBT na festa junina. Sua participação se realiza de modo ativo, quer como espectadores, quer como brincantes, quer como produtores do espetáculo. Uma das hipóteses levantadas, portanto, considera que: os padrões de gênero, bem como suas mudanças e/ou manutenções, expressos nos rituais espetacularizados da festa junina, são um *continuum* dos padrões de gênero da vida social; assim, tal qual vivenciamos nas estruturas sociais contemporâneas um “afrouxamento” da/na vivência e expressão da sexualidade, assim também a estrutura da festa possibilita a assimilação de novos códigos definidores de gênero. Muitos desses “novos” códigos festivos de gênero não foram criados,

intencional e previsivelmente, por alguém ou por um grupo, e que sua intenção e direção seja desconhecida por parte deste.

Os sistemas classificatórios, o “nós” e os “eles”, as mulheres não trans e as mulheres trans, não são apenas sistemas classificatórios das diferenças, mas sim de como as relações sociais tendem a ser organizadas e divididas. De alguma forma,

Quem subverte e desafia a fronteira apela, por vezes, para o exagero e para a ironia, a fim de tornar evidente a arbitrariedade das divisões, dos limites e das separações. Por isso, a paródia que arremeda os ‘nativos’ do ‘outro’ lado, que embaralha seus códigos com os ‘desse lado’, que mistura e confunde as regras, que combina e distorce as linguagens é tao perturbadora. Ela se compraz da ambiguidade, da confusão, da mixagem. (LOURO, 2004, p. 20)

A marcação das identidades e das diferenças visualizada na festa junina no tocante ao gênero e à sexualidade, na verdade, é reveladora de como os sistemas classificatórios operam nas relações sociais em geral. Assim, a abordagem dos aspectos relativos à dinâmica da festa não está apartada e/ou desenraizada das bases das relações sociais em geral.

A festa junina, enquanto manifestação da cultura popular, possibilita “dar sentido à experiência e ao tornar possível optar, entre as varias identidades possíveis, por um modo específico de subjetividade” (WOODWARD, 2011, p. 19). Nela, novas identidades podem ser desestabilizadas, mas também desestabilizadoras, num cenário em que “algumas diferenças são marcadas, [...] mas algumas podem ser [não intencionalmente] obscurecidas” (WOODWARD, 2011, p. 14)<sup>100</sup>. Nesse caso, afirma-se que, ao passo que as diferenças relativas à identidade de gênero e à sexualidade ficam nitidamente demarcadas pela presença das performances trans, as desigualdades inerentes aos papeis sociais de homens e mulheres tende a ser relativizada ou nem mesmo problematizada nesse cenário, como se fosse natural aquilo que é considerado feminino e masculino, qualificando o habitus de gênero festivo.

Produto da história, o habitus produz as práticas, individuais e coletivas, portanto, da história, conforme aos esquemas engendrados pela história; ele garante a presença ativa das experiências passadas que, depositadas em cada organismo sob a forma de esquemas de percepção, de pensamento e de ação, tendem, de forma mais segura que todas as regras formais e que todas as normas explícitas, a garantir a conformidade das práticas e sua constância ao longo do tempo. Passado que sobrevive no atual e que tende a se perpetuar no porvir aos se atualizar nas práticas estruturadas de acordo com seus princípios. (BOURDIEU, 2013, p. 90)

---

<sup>100</sup> “os agentes jamais sabem completamente que o que eles fazem tem mais sentido do imaginam” (BOURDIEU, 2013, p. 113).

Conforme Bento (2006), a transexualidade é um dispositivo que possui a capacidade de atualizar, nas práticas de gênero, interpretações sobre o masculino e o feminino (BENTO, 2006), o qual “o Estado e a sociedade passam a ter presente e a ter que efetivamente lidar com pessoas abertamente em inconformidade com o gênero que lhes foi socialmente atribuído. A sua expressão de gênero não se atem nem se adequa às normas sociais” (OLIVEIRA, 2016, p. 126). No caso da festa junina, esta pode ser considerado um espaço para esses sujeitos se expressarem, “Uma figuração que leva o corpo trans para além da saturação de violência, prostituição, drogas e outros tipos de ‘desvios’ que as pessoas permanecem querendo alocar no submundo das situações de degradação” (LEITE, 2016, p. 174). Além disso, o Entrevistado 4 acrescenta que:

*Há ainda uma incompreensão da realidade trans, o que é um reflexo da sociedade de modo geral que a desconhece, a ignora e age preconceituosamente com as pessoas trans na maioria dos casos. Considero (ou suponho) também que o espaço de disputa/competição instalado no meio junino se reflete nesta situação quando uma mulher trans ocupa uma posição de destaque no grupo, chegando a ser rainha, noiva, marcadora gera um conflito com as mulheres trans, que desconsideram sua condição e a discriminam. (Entrevistado 4)*

Para Ortiz (1980), nesse contexto de sociedade fragmentada, é urgente a identificação de circuitos de ‘resistência’ que, contudo, não devem ser confundidos com a descoberta de ‘núcleos revolucionários’ da estrutura social, “significa simplesmente compreender que o processo de hegemonia encontra-se fragmentado e que não ocorre jamais como continuidade” (ORTIZ, 1980, p. 88). Para além da dimensão da reprodução social, as manifestações da cultura popular contêm também elementos de contestação que podem se manifestar como uma desordem simbólica (ORTIZ, 1980), uma reatualização.

Enquanto sua performance de gênero não se adequa às normas sociais da vida cotidiana, no contexto da festa ritual, ela não só se adequa como encontra espaço para se expressar numa dimensão espetacularizada, portanto, amplificada em relação à vida social. Logo, a inconformidade às normas de gênero hegemônicas aponta pistas para se pensar nos processos de subjetivação dos sujeitos. “Assim, tanto sujeitos trans como sujeitos não trans apresentam processos de trânsitos de gênero. O que as distinguem são os recursos a diferentes tecnologias de gênero” (OLIVEIRA, 2016, p. 125). Os sujeitos trans, no campo festivo, identificam-se com as performances de gênero consideradas como tradicionais. Eles também, talvez de modo inconsciente, operam retraditionalizações nesse sentido.

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O título deste trabalho, “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”, traz o trecho de uma música, de autoria de Luiz Gonzaga, fazendo alusão a um dado do campo festivo junino: a demarcação explícita da questão de gênero que se expressa na festa. Trata-se de pares/casais, que encerram uma performance binária e heteronormativa. Assim, o desafio a que se propôs envolveu pensar a respeito de temas básicos, como festas e gênero, dotados de uma historicidade teórica e epistemológica no campo do saber científico, mas também de desvelar os processos e as práticas sociais na realidade social por meio dos quais estes temas se manifestam. Transita, portanto, pela alteração dos formatos e conteúdos da festa popular, sua continuidade como um costume, bem como pelos seus processos ambivalentes de retificação e subversão do sistema de gênero, a partir dos agenciamentos dos sujeitos generificados no âmbito da performance espetacular festiva.

As rotas e os caminhos percorridos ao longo da pesquisa jogaram luz sobre aspectos relativos: aos sistemas simbólicos produzidos na constituição de um mercado das festas juninas; à dupla existência da festa como festa-mercadoria e festa-significações (valor propriamente cultural); às tradições, suas reinvenções e seu uso como estratégia para conferir legitimidade cultural a certas práticas; à produção do habitus festivo por parte dos agentes, dos grupos e das instituições; à estrutura da festa, bem como às disposições subjetivas dos agentes na conformação do campo, ou seja, a passagem entre o que se encontra no âmbito institucionalizado no campo e as práticas, o habitus e as agências dos sujeitos; aos discursos institucionais e oficiais, via política de editais; às lutas por legitimidade, poder, reconhecimento e prestígio; aos contextos mais ampliados das transformações societárias, produtoras e produzidas pela festa; às diversas funcionalidades da festa para as diferentes categorias de agentes produtores e consumidores dela; à possibilidade de abordar o sistema de gênero bourdiesiano para além da máxima da dominação masculina, mas sim explorando seu caráter relacional em um contexto celebrativo, ritual e cênico; às identidades relacionalmente construídas, disputadas e questionadas no campo festivo junino.

As escolhas teóricas e metodológicas realizadas ao longo do percurso emergiram como parte de um processo histórico (BUTLER, 2016), no qual a própria pesquisadora se reposicionou no campo da pesquisa, figurando também como agente institucional. Esse novo lugar atravessou toda a pesquisa e, sem dúvidas, incidiu sobre as reflexões empreendidas ao longo do processo.

Certamente, se ocupando outro lugar, as análises e significações seriam outras. Essa consciência foi fundamental na operação de conceitos e na percepção dos sentidos construídos.

As operações dos discursos institucionais e dos agentes sobre a festa, mais do que descritores das configurações do campo, tornaram-se indicativos para as interpretações das determinações estruturais que extrapolam seus próprios níveis de percepção. Reconhece-se, ainda, o Estado como um forte agente nas transformações e nos novos contornos que a festa ganha, sobretudo na sua retraditionalização e reatualização, ao imprimir aspectos que tendem a rotinizar a produção da festa. Assim, para além dos aspectos contratuais evidentes através da política de editais, os elementos não contratuais trazidos pela mediação do poder público também operam condicionamentos na festa. Ressalta-se, no entanto, que a presença do Estado não se dá sem conflitos com os demais agentes que também estruturam o campo, constituindo um jogo permanente de disputas e conflitos por posições e poder na festa.

A natureza heterogênea, polimorfa, compósita e complexa com que se expressa a dimensão espetacular da festa junina, sobretudo no que tange às quadrilhas juninas, no Ceará, foi a constatação inicial desse estudo. As novas formas de posicionamento dos agentes no campo festivo das culturas populares evidenciou a participação LGBT como uma realidade no Brasil (NOLETO, 2016). A festa junina, por sua vez, revelou-se como potente instrumento de conquista de espaço material e simbólico para a população LGBT, mais particularmente para as pessoas trans. Para o Entrevistado 5, Conforme atesta a fala do Entrevistado 5, “é muito forte vermos a atuação de LGBTs na parte de criação das temáticas juninas, na criação das indumentárias, compondo a ala de brincantes de acordo com seu desejo de como quer dançar (como cavalheiro ou dama), claro, sempre nas regras de cada junina. Vemos muito a atuação na área da estética e beleza, como na produção de cabelos e maquiagem do coletivo”. Mesmo sob a normatização das instituições, os deslocamentos se revelam, conforme indica as falas dos Entrevistados 4 e 5:

*Elas[as pessoas LGBTs] sempre estiveram lá – e não apenas como brincantes, mas também nos comandos; noutros momentos eram invisibilizadas, transformadas na representação padrão heteronormativa dos papéis que deveriam representar, hoje há alterações, na maioria dos grupos, não dado sem necessário conflito com os mais conservadores. Penso que a quadrilha enquanto espetáculo, manifestação cultural vem se moldando por quem a faz e como estas pessoas estão inseridas na sociedade. No caso das pessoas lgbt a postura de conquista de espaços tem sido uma constante luta – nas sociedades e nesse microcosmo que é a quadrilha junina -, algumas vezes com batalhas vitoriosas em outras não. Não há um reconhecimento, um respeito absoluto, mas há conquistas; a fenda já foi aberta e não se fecha mais; há uma luta contínua. (Entrevistado 4)*

*Eu vejo como algo dividido, não é sempre que vemos a introdução do meio LGBT nas áreas que cada um prefere estar. Algumas juninas dão pouco espaço para essa inclusão, impõe e decidem em que função vão agir. Por exemplo, é aceitável ajuda em diversos*

*pontos, mas vejo um preconceito quando alguns garotos homossexuais se sentem melhor em dançar como figura feminina, assim como possuem meninas homossexuais que preferem dançar como figura masculina e não é permitido. Não é toda junina que permite essa adaptação, fazem essa restrição com a explicação de que alguns concursos não permitem. Eu vejo muito a introdução de mulheres trans no meio junino, quase nunca a participação de homens trans. Já cheguei a ver um homem trans no coletivo como brincante. É bem comum de ver em cada quadrilha mulheres trans, quase nunca perceptível a olho nu algum traço que remeta à figura masculina, mas também possui um número que cada junina aceita essa participação. (Entrevistado 5)*

*Juntando os dois (quadrilha e lgbt) é incrível. As pessoas lgbt, querendo ou não, tem uma criatividade incrível. Na quadrilha junina toda a criatividade que você pode ter, você pode incluir. Então, o mundo LGBT no mundo junino vem crescendo cada dia mais, se expandindo de uma forma a qual grandes criações sejam feitas a partir de grandes elaborações de temas. Eles não têm um papel específico só para o LGBT, tem para todos os tipos de áreas, independente de ser LGBT ou não, mas grande parte dos LGBT ou é maquiador ou é coreógrafo, isso vai depender muito. O mundo junino dá muita visibilidade ao público LGBT, querendo ou não, porque muito LGBT gosta de dançar “montada” de mulheres na quadrilha. Então, a quadrilha faz com que isso possa ser possibilitado em uma inclusão só, numa coisa bem saudável. (Entrevistado 7)*

As abordagens mais gerais sobre cultura popular e tradição tendem a invisibilizar a apreensão do lugar da produção também das subjetividades dos sujeitos que estruturam esse campo e, ao mesmo tempo, são estruturados por ele. 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, na 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, que orbitam em torno, sobretudo, de questões relativas à identidade de gênero feminina. A performance cultural no contexto da festa junina, portanto, além de individual, é também coletiva, política, estética e de gênero. Assim, as técnicas do corpo (MAUSS, 2013) acionadas por ocasião do espetáculo são indicadoras da dimensão generificada da/na composição coreográfica da quadrilha junina, encerrando aquilo que Noleto (2016) chamou de “heterossexualidade coreografada”. O *habitus de gênero*, portanto, não é uma criação do campo popular festivo, mas se expressa de modo particular neste, sobretudo em que pese a intensificação da espetacularização no modo de se festejar.

Múltiplos fatores tem determinado a reinvenção da festa, revelando uma tendência à racionalização dos espaços festivos (CASTRO, 2012), marcada pela mercantilização, turistificação e espetacularização. Atravessadas pela lógica do lazer e do entretenimento, as festas juninas fragilizam cada vez mais sua dimensão sagrada, ainda que esta seja o mote de sua justificativa enquanto festa propriamente dita, para dar lugar à hegemonia da dimensão profana oficial. O mundo

da cultura do entretenimento, no qual a própria festa está inscrita, requisita, mais do que qualquer outro, um jogo em que as identidades de gênero e as sexualidades estejam em pauta.

A conversão da festa junina em bem de entretenimento e turismo no Ceará se diferencia, ainda, do apelo presente em cidades como Caruaru e Campina Grande, as quais reivindicam para si o título de Maior São João do Mundo; ambas compartilham uma característica comum: ergueram um templo junino, que centraliza a festa e concentra shows de grandes atrações nacionais de música – com estilos os mais variados, cidades cenográficas, parques de diversões, lazer, praças de alimentação, serviços os mais diversos; tudo isso tendo o Estado como o maior mediador. No Ceará, a mediação do Estado afeta mais diretamente os grupos de quadrilhas juninas e os promotores de festivais e concursos descentralizados por todo o estado. As competições a nível estadual, por exemplo, trazem os grupos que venceram etapas que ocorreram em todas as regiões do estado a se realizarem em dois ou três dias na capital cearense. A etapa final do campeonato cearense, por exemplo, já ocorreu em vários locais: Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura, Aterro da Praia de Iracema, Estacionamento da Arena Castelão.

Os últimos três anos têm indicado trânsitos e trocas de práticas e de agentes entre duas grandes festas brasileiras: o carnaval e o São João. Tem sido notória a ligação entre os agentes que figuram no campo da festa junina (quer como produtores culturais ou brincantes) e aqueles que também transitam como produtores culturais no contexto da festa do carnaval (tanto a nível local como no carnaval carioca). Do carnaval carioca, é possível inferir a importação de práticas que envolvem os elementos cênicos, musicais e teatrais. Mais recentemente, ocupar uma posição no carnaval do Rio de Janeiro tornou-se sinal de maior prestígio e reconhecimento no mundo quadrilheiro local. É como se o quadrilheiro que tivesse a experiência social do carnaval carioca ampliasse seu repertório de legitimidade no campo da cultura popular do São João local. As rainhas do São João, por exemplo, pouco a pouco, tem ganhado espaço também nas escolas de samba, algumas como destaque nos carros alegóricos, outras como musas no chão. Não somente no carnaval carioca, mas também no carnaval em Fortaleza, é possível constatar um fecundo trânsito de agentes do movimento junino presentes nos blocos de pré-carnaval, nas agremiações de maracatu e blocos carnavalescos de rua. Daí a necessidade de ressignificar a expressão carnavalização no contexto das festas juninas para designar essa incorporação dessas práticas festivas.

Tal qual o carnaval carioca o faz historicamente, as festas juninas pautam conteúdo político e ideológico e, assim, por meio da escolha de temáticas, trazem à baila questões sobre justiça social, desigualdades, preconceitos, corrupção, opressões e violências, traçando rotas de denúncia,

negociações, disputas pelo exercício do poder, pela conquista de espaço e visibilidade; recontextualizam, assim, os debates, ressituaando-se no limiar do entretenimento e da política. A cultura popular é política mesmo quando não reivindica para si esta função. Tal aspecto é perceptível na fala das entrevistadas.

*São João é mais que festa, é cultura, é levar para as pessoas o conhecimento de uma forma diferente é um modo diferenciado de abordar certos temas, é trazer histórias reais, ou inventar uma nova história e fazer quem está ali assistindo refletir um pouco sobre o que está vendo, é trazer dúvidas, críticas e também aprendizado. (Entrevistada 2)*

Nas brechas da festa-espetáculo, a pauta de gênero emergiu como uma forma de manifestação indireta da realidade da população LGBT, da demarcação de suas posições identitárias. Do lugar pejorativo, da chacota, do riso e da caricatura, o campo festivo junino abriu, paulatinamente, não sem conflitos, lutas e disputas, espaço para que as sexualidades e os sistemas de gênero existentes na sociedade encontrassem na festa um lugar capaz de lhes conferir legitimidade cultural e reconhecimento, situados no limiar entre a permanência dos lugares de gênero e a performatização desses lugares no contexto festivo. Como uma estratégia consciente ou inconscientemente orientada (BOURDIEU, 2007), a posição cultural da produção e do consumo das festas juninas tem implicado no reconhecimento de seu duplo caráter, ao mesmo tempo cultural e político.

A apreensão da totalidade da festa e de sua dimensão ritual, ao mesmo tempo pagã e cristã, evidencia os ritos juninos festivos como uma prática marcada pela oficialização e normatização, mas também ressignificadas pelos sujeitos. Ainda que passe por transformações estéticas, sociais, políticas e econômicas, suas novas facetas se sobrepõem às já existentes; as marcas do costume e das tradições festivas permanecem. No tocante ao sistema de gênero, é no rito que seu caráter performativo é evidenciado; é nele que os brincantes preenchem o lugar protocolar da performance. No entanto, o rito não é só a reprodução performática das regras do jogo; o rito também é circunstância, é agenciamento, é a recolocação e reposição dos agentes dispostos na cena espetacular. Ou seja, o rito possui a capacidade de ressituar, circunstancialmente, estruturas e dispositivos sociais que o extrapolam.

A Tese ora apresentada não reivindica para si a pretensão de se classificar como um estudo queer, embora os passos iniciais tenham tangenciado esta possibilidade, quase numa incorporação acrítica de categorias social e cientificamente aceitas. A dinâmica do campo, contudo, indicou que a questão queer é apenas uma das expressões do sistema de gênero expressa na festa junina, capaz de

indicar a passagem entre o campo e o habitus, restituindo a realização das práticas a partir da interconexão de vários agenciamentos.

Não se trata, tão pouco, de uma análise e/ou descrição das performances de gênero no contexto do espetáculo ou da festa que, por si mesma já encerra um conjunto de performances cênicas ritualizadas, mas de entender que o caráter performativo do gênero encerra o que está indicado como um habitus de gênero da/nas festividades juninas.

O debate sobre habitus não é pautado nos estudos de gênero e queer; na verdade, estes últimos tendem a tocar nesse assunto quando mencionam as normas e as regras que legitimam a dominação e as opressões. As lutas em torno das definições sobre gênero e sexualidades, sobre as identidades trans, por exemplo, nem sempre levam em conta “quem tem o direito de definir, ou como pessoas trans podem também estar envolvidas em um desacordo sobre essa definição” (BUTLER, 2016, p. 22). Daí a origem da preocupação, durante a pesquisa, de não reduzir a uma descrição e/ou caracterização das identidades de gênero ressituidas no contexto da festa, de modo a ratificar o que Oliveira (2016) chamou atenção quando afirmou que “não há uma identidade essencial, há política e as identidades são sempre e desde logo políticas” (p. 128).

Os corpos generificados da festa se inscrevem não apenas como fato material. Sob os corpos dançantes e performáticos se inscrevem as interseccionalidades dos códigos de gênero, raça, classe social e geração. Recuperando o pensamento de Ortiz (1980), é mister entender como se articulam as relações sociais entre fragmentos de cultura, haja vista a heterogeneidade interna que o marca. O sistema de gênero se configura como um desses fragmentos, mas não é o único.

Os processos de subjetivação do sistema de gênero na festa, contudo, possuem uma íntima relação com a recriação do próprio habitus festivo e a história dos corpos em performatividade. Não é a festa que generifica os corpos; na verdade, os corpos é que generificam a festa, reatualizam suas práticas por meio de disposições e estruturas, ressignificam, através de códigos de afirmação identitária (GARCIA, 2004), as relações sociais de gênero neste contexto. Até por que os corpos, também eles, são culturais, em que pese sua dimensão material, fisiológica ou biológica. Os inúmeros signos inscritos nos corpos, ou até mesmo as práticas discursivas que o habitam, são simbólicas; logo, “importa menos como essa marca estará inscrita na carne e mais como permitirá ao sujeito determinado tipo de reconhecimento, pertencimento e capacidade de inclusão em grupos e espaços de direitos” (LEITE, 2016, p. 163)

Assim, essa gramática geradora de condutas (BOURDIEU, 2007), o habitus de gênero não surgiu com e a partir da festa junina, embora tenha se atualizado nela juntamente com parte das transformações pelas quais a festa tem passado; ele tomou várias formas ao longo do tempo, e também em vários outros campos festivos populares. Sua atualização, contudo, ainda não foi capaz de desnaturalizar a festa junina como um espaço predominantemente heteronormativo, embora tenha operado um tensionamento das fronteiras de gênero. O habitus de gênero parece também evidenciar uma disputa entre a ortodoxia e a modernidade da festa, muito mais do que uma subversão de sua configuração hegemônica. A estética do espetáculo permanece binária, protagonizada pela referência feminina, assentada nas expectativas ideais de performances de masculinidades e feminilidades singularizadas no ritual festivo.

## REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz. Fragmentos do discurso cultural: por uma análise crítica do discurso sobre a cultura no Brasil. In: NUSSBAUMER, Gisele (org.) **Teorias e políticas da cultura**. Salvador: EDUFBA, 2007.
- ALVES, Elder Patrick Maia. **A economia simbólica da cultura popular sertanejo-nordestina**. Maceió: EDUFAL, 2011.
- AMARAL, Rita de Cássia de Melo Peixoto. Para uma antropologia da festa: questões metodológico-organizativas do campo festivo brasileiro. In: PEREZ, Léa Freitas.; AMARAL, Leila.; MESQUITA, Wania. (Orgs.). **Festa como perspectiva e em perspectiva**. Rio de Janeiro: Garamon, 2012. (p. 67-86).
- \_\_\_\_\_. **Festa à brasileira**: significados do festejar, no “país que não é sério”. Tese de Doutorado (Antropologia), Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.
- ANUÁRIO do Ceará 2018-2019. **Índice de Desenvolvimento Humano Bairros**. Disponível em: <http://www.anuarioceara.com.br/indice-bairros-fortaleza/>. Acesso em: 15 de outubro de 2018.
- BALANDIER, Georges. **A desordem**: elogio do movimento. Trad. Suzana Martins. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec, 1999.
- BARBALHO, Alexandre. **Relações entre Estado e Cultura no Brasil**. Ijuí: Ed.UNIJUÍ, 1998.
- \_\_\_\_\_. **A Modernização da cultura**: políticas para o audiovisual nos governos Tasso Jereissati e Ciro Gomes – 1987 / 1988. Fortaleza: Imprensa Universitária, 2005.
- BARROSO, Hayeska Costa. “O São João é gay!?”: horizontes interpretativos sobre as performances trans na festa junina no Ceará. **Revista Periodicus**. n. 6, v. 1, 2017. p. 179-197.
- \_\_\_\_\_. Mercadores da tradição: os usos da tradição nas quadrilhas juninas no Ceará. **Revista Políticas Públicas & Cidades**. v. 3, n.3, set/dez, 2015, p. 42-63
- \_\_\_\_\_. **“Prepare seu coração pras coisas que eu vou contar...”**: um ensaio sobre a dinâmica das quadrilhas juninas no Ceará. Dissertação de Mestrado (Políticas Públicas e Sociedade), Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza-Ceará, 2013.
- BARROSO, Oswald. Incorporação e memória na performance do ator brincante. In: TEIXEIRA, João Gabriel L. C.; GARCIA, Marcus Vinícius Cravalho.; GUSMÃO, Rita. (Orgs.). **Patrimônio imaterial, performance cultural e (re)tradicionalização**. Brasília: ICS-UnB, 2004. P. 68-87
- BECKER, Howard. Mundos artísticos e tipos sociais. In: VELHO, Gilberto (Org.). **Arte e Sociedade**: ensaios de sociologia da arte. Rio de Janeiro: Zahar, 1976.

BENTO, Berenice. **A reinvenção do corpo**: sexualidade e gênero na experiência transexual. Rio de Janeiro: Garamound, 2006.

BERNIÉ-BOISSARD, Catherine. A cidade em festas: símbolos de identidades, lugar de resistência? In: **Revista Cidades**. v. 8, n. 13, 2011. (p. 233-261).

BEZERRA, Amélia Cristina Alves. Festa e Cidades: entrelaçamentos e proximidades. **Revista Espaço e Cultura**, UERJ-20126, n. 23, jan./jun. de 2008. Acesso em: 8 de dezembro de 2018. (p. 7-18)

BOURDIEU, Pierre. **O senso prático**. Trad. Maria Ferreira. 3 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013. (Coleção Sociologia).

\_\_\_\_\_. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

\_\_\_\_\_. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro: Ed. Bertrand Brasil, 2005.

\_\_\_\_\_. **Os usos sociais da ciência**: por uma sociologia clínica do campo científico. São Paulo: Ed. UNESP, 2004a.

\_\_\_\_\_. **Coisas ditas**. São Paulo: Brasiliense, 2004b.

\_\_\_\_\_. **O poder simbólico**. 5 ed. Rio de Janeiro: Ed. Bertrand Brasil, 2002.

\_\_\_\_\_. **Meditações pascalianas**. Rio de Janeiro: Ed. Bertrand Brasil, 2001.

\_\_\_\_\_. **Questões de sociologia**. Rio de Janeiro: Ed. Marco Zero Limitada, 1983.

BUTLER, Judith. Os atos performativos e a constituição do gênero: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista. Trad. Jamille Pinheiro Dias. **Caderno de Leituras**, n. 78, 2018.

\_\_\_\_\_. Corpos que ainda importam. In: COLLING, Leandro. (Org.). **Dissidências sexuais e de gênero**. Salvador: EDUFBA, 2016. (p. 21-42).

\_\_\_\_\_. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do “sexo”. In: LOURO, Guacira Lopes (Org.). **O corpo educado**: pedagogias da sexualidade. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. 3 ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013. (p.151-172)

\_\_\_\_\_. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

\_\_\_\_\_. Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista. **Debate Feminista**, v. 18, octubre, 1998.

CANCLINI, Nestor. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: EDUSP, 2000.

\_\_\_\_\_. **Culturas populares no capitalismo**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Folclore do Brasil**: pesquisas e notas. Brasil/Lisboa: Fundo de Cultura, 1969.

\_\_\_\_\_. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1954.

CASTRO, Janio Roque Barros de. **Da casa à praça pública: a espetacularização das festas juninas no espaço urbano**. Salvador: EDUFBA, 2012a.

\_\_\_\_\_. As manifestações culturais no contexto das festas juninas espetacularizadas da cidade de Cachoeira, no Recôncavo baiano. In: BARTHE-DELOIZY, F.; SERPA, A. (Orgs.) **Visões do Brasil: estudos culturais em Geografia** [online]. Salvador: EDUFBA; Edições L'Harmattan, 2012b, p. 113-126.

CASTRO, Thiago Silva de. **Política das relações quadrilheiras: um estudo a partir da experiência do grupo competitivo Estrela do Luar, em Sobral/CE**. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social), Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2018.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. Os sentidos do espetáculo. **Revista de Antropologia**, 45 (1), 2002, p. 37-78.

\_\_\_\_\_. **Carnaval carioca: dos bastidores ao desfile**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2006.

\_\_\_\_\_. Drama social: notas sobre um tema de Victor Turner. **Cadernos de Campo**, n. 16, 2007, p. 127-137.

\_\_\_\_\_. Tempo e narrativa nos folguedos do boi. In: Cavalcanti, Maria Laura; Gonçalves, José Reginaldo (Orgs.). **As festas e os dias: ritos e sociabilidades festivas**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009, p. 93-114.

CEARÁ. Governo do Estado do Ceará. Secretaria da Cultura. **XX Edital Ceará Junino – 2018**. Fortaleza/Ceará. 2018.

\_\_\_\_\_. Governo do Estado do Ceará. Secretaria da Cultura. **XIX Edital Ceará Junino – 2017**. Fortaleza/Ceará. 2017.

\_\_\_\_\_. Governo do Estado do Ceará. Secretaria da Cultura. **XVIII Edital Ceará Junino – 2016**. Fortaleza/Ceará. 2016.

\_\_\_\_\_. Governo do Estado do Ceará. Secretaria da Cultura. **XVII Edital Ceará Junino – 2015**. Fortaleza/Ceará. 2015.

\_\_\_\_\_. Governo do Estado do Ceará. Secretaria da Cultura. **XVI Edital Ceará Junino – 2014**. Fortaleza/Ceará. 2014.

\_\_\_\_\_. Governo do Estado do Ceará. Secretaria da Cultura. **XV Edital Ceará Junino – 2013**. Fortaleza/Ceará. 2013.

\_\_\_\_\_. Governo do Estado do Ceará. Secretaria da Cultura. **XIV Edital Ceará Junino – 2012**. Fortaleza/Ceará. 2012.

\_\_\_\_\_. Governo do Estado do Ceará. Secretaria da Cultura. **XIII Edital Ceará Junino – 2011**. Fortaleza/Ceará. 2011.

\_\_\_\_\_. Governo do Estado do Ceará. Secretaria da Cultura. **XII Edital Ceará Junino – 2010**. Fortaleza/Ceará. 2010.

\_\_\_\_\_. Governo do Estado do Ceará. Secretaria da Cultura. **XI Edital Ceará Junino – 2009**. Fortaleza/Ceará. 2009.

\_\_\_\_\_. Governo do Estado do Ceará. Secretaria da Cultura. **X Edital Ceará Junino – Concurso de Quadrilhas 2008**. Fortaleza/Ceará. 2008. (Regulamento)

CHIANCA, Luciana de Oliveira. O auxílio luxuoso da sanfona: tradição, espetáculo e mídia nos concursos de quadrilhas juninas. **Revista Observatório Itaú Cultural**, n. 14 (mai. 2013). São Paulo: Itaú Cultural, 2013.

\_\_\_\_\_. Quando o campo está na cidade: migração, identidade e festa. **Revista Sociedade e Cultura**, v. 10, n. 1, Jan./Jun. 2007a, p. 45-59.

\_\_\_\_\_. Devoção e diversão: Expressões contemporâneas de festas e santos católicos. **Revista Antropológicas**, ano 11, volume 18(2), 2007b, p. 49-74.

\_\_\_\_\_. **A festa do interior**: migração e nostalgia na festa junina de Natal no século XX. EDUFRN, 2006.

COELHO, Juliana Frota da Justa. Descortinando a cidade: a “Montagem” da Fortaleza “Babado”. **Revista Latino-Americana de Geografia e Gênero**, Ponta Grossa, v. 1, n. 2, p. 176-189, ago/dez. 2010.

\_\_\_\_\_. **Bastidores e estreias**: *performers* trans e boates gays “abalando” a cidade. Fortaleza, 2009. Dissertação (Mestrado em Sociologia). Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza-Ce, 2009.

COLLING, Leandro. (Org.). **Dissidências sexuais e de gênero**. Salvador: EDUFBA, 2016.

COSTA, Leonardo Figueiredo. **Profissionalização da organização da cultura no Brasil**: uma análise da formação em produção, gestão e políticas culturais. Tese (doutorado). Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Comunicação, Salvador, 2011.

CRAPANZANO, Vincent. A cena: lançando sombra sobre o real. **Revista Mana**. n. 11(2), p. 357-383, 2005.

CRUZ, Danielle Maia. **Fortaleza em tempo de carnaval**: blocos, maracatus e a política de editais. Fortaleza, 2013. Tese de Doutorado (Sociologia). Universidade Federal do Ceará. Fortaleza-Ce.

CSORDAS, Thomas J. **Corpo / Significado / Cura**. Trad. José Secundino da Fonseca e Ethon Secundino da Fonseca. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008.

CUCHE, Dennys. **A noção de cultura nas ciências sociais**. Bauru: EDUSC, 2002.

DA MATTA, Roberto. Individualidade e liminaridade: considerações sobre os ritos de passagem e a modernidade. **Rev. Mana**. v. 6, n. 1, 2000. (p. 7-21).

- \_\_\_\_\_. **Universo do Carnaval: Imagens e Reflexões.** Rio de Janeiro: Edições Pinakhotteke, 1981.
- \_\_\_\_\_. **Carnavais, Malandros e Heróis: Para uma Sociologia do Dilema Brasileiro.** Rio de Janeiro: Rocco, 1979.
- DEL PRIORE, Mary. **Festas e Utopias no Brasil Colonial.** São Paulo: Ed Brasiliense, 2000.
- DUARTE, Rosália. Pesquisa qualitativa: reflexões sobre o trabalho de campo. **Cadernos de Pesquisa**, n. 115, março/ 2002, p. 139-154.
- DUQUE, Tiago. “Com esse eu caso”: homens trans, beleza e reconhecimento. In: COLLING, Leandro. (Org.). **Dissidências sexuais e de gênero.** Salvador: EDUFBA, 2016. P. 195-216.
- DURKHEIM, Émile. **As formas elementares da vida religiosa: ao sistema totêmico na Austrália.** Martins Fontes: São Paulo, 2000.
- \_\_\_\_\_. **Da divisão do trabalho social.** São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- DUVIGNAUD, Jean. **Festas e civilizações.** Tradução de L. F. Raposo Fontenelle. Fortaleza: UFCE/Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1983.
- ELIAS, Norbert. **O processo civilizador: Uma história dos costumes.** Volume 1. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.
- \_\_\_\_\_. **A sociedade de corte: investigação sobre a sociologia da realeza e da sociedade de corte.** Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- \_\_\_\_\_. **Sobre o tempo.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.
- \_\_\_\_\_. **O processo civilizador.** Volume 2. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.
- FARIAS, Edson Silva de. Humano demasiado humano: entretenimento, economia simbólica e forma cultural na configuração contemporânea do popular. In: \_\_\_\_\_.; MIRA, Maria Celeste. (Orgs.) **Faces contemporâneas da cultura popular.** Jundiaí: Paco Editorial, 2014. (p. 33-74)
- \_\_\_\_\_. **Ócio e negócio: festas populares e entretenimento-turismo no Brasil.** 1 ed. Curitiba: Appris, 2011.
- \_\_\_\_\_. A cultura popular na fisionomia da economia simbólica no Brasil. **Teoria & Pesquisa**, v. XVI, n. 01, jan/jun de 2007.
- \_\_\_\_\_. Faces de uma festa-espetáculo: redes e diversidade na montagem do ciclo junino em Caruaru. **Revista Sociedade e Cultura**, v. 8, n. 1, 2005.
- \_\_\_\_\_. (Re)tradicionalização ou (re)significação de tradições?. In: TEIXEIRA, João Gabriel L. C.; GARCIA, Marcus Vinícius Cravalho.; GUSMÃO, Rita. (Orgs.). **Patrimônio imaterial, performance cultural e (re)tradicionalização.** Brasília: ICS-UnB, 2004. P. 146-160.
- FARIAS, Edson Silva de.; MIRA, Maria Celeste. (Orgs.) **Faces contemporâneas da cultura popular.** Jundiaí: Paco Editorial, 2014.

GADELHA, Rachel; BARBALHO, Alexandre. Política e produção cultural no Ceará (1960-2014): a formação de um campo. **Estudos de Sociologia**, Recife, 2017, Vol. 1 n. 23, p. 53-85.

GARCIA, Marcus Vinicius Carvalho. Um espaço para respiração: a cultura popular e os modernos cidadãos. In: TEIXEIRA, João Gabriel L. C.; GARCIA, Marcus Vinicius Carvalho.; GUSMÃO, Rita. (Orgs.). **Patrimônio imaterial, performance cultural e (re)tradicionalização**. Brasília: ICS-UnB, 2004. P. 117-127.

GALVÃO, Walnice Nogueira. **Ao som do samba: uma leitura do carnaval carioca**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2009.

GIL, Antônio Carlos. **Métodos e Técnicas de Pesquisa Social**. 6 ed. São Paulo: Atlas, 2008.

GIOVANNINI JUNIOR, Oswaldo. Caxambu de Marafunda: ritual, memória e relações sociais. In: PEREZ, Léa Freitas.; AMARAL, Leila.; MESQUITA, Wania. (Orgs.). **Festa como perspectiva e em perspectiva**. Rio de Janeiro: Garamon, 2012. (p. 175-196)

GREEN, James Naylor. **A homossexualidade masculina no Brasil do século XX**. Trad. Cristina Fino e Cássio Arantes Leite. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

GUARINELLO, Norberto Luiz. Festa, trabalho e cotidiano. In: JANCSÓ, István; KANTOR, Iris (Orgs.). **Festa: Cultura & sociabilidade na América Portuguesa**. São Paulo: HUCITEC/ EDUSP/ FAPESP/ Imprensa Oficial, 2001.

GUSMÃO, Rita. A retomada do corpo. In: TEIXEIRA, João Gabriel L. C.; GARCIA, Marcus Vinicius Cravalho.; GUSMÃO, Rita. (Orgs.). **Patrimônio imaterial, performance cultural e (re)tradicionalização**. Brasília: ICS-UnB, 2004. P. 157-160

HALL, Stuart. Identidade cultural e diáspora. **Revista Comunicação & Cultura**, n.º 1, 2006, (p. 21-35).

HARVEY, David. **A Condição Pós-Moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural**. Trad. Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Loyola, 1992.

HUIZINGA, Johan. **Homo ludens: O jogo como elemento da cultura**. Trad. João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 2005.

LAKATOS, Eva M.; MARCONI, Marina de A. **Técnicas de pesquisa**. 6. ed. São Paulo: Atlas S. A., 2006.

LAURETIS, Tereza de. **A tecnologia do gênero**. Indiana University Press, 1987.

LEAL, Eleonora. **Contando o tempo: a evolução coreográfica das quadrilhas juninas em Belém do Pará**. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas), Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2004.

LE BRETON, David. **Antropologia do corpo e modernidade**. Trad. Fábio dos Santos Creder Lopes. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

\_\_\_\_\_. **As paixões ordinárias: antropologia das emoções**. Trad. Luís Alberto Salton Peretti. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

LEITE, Fernanda Capibaribe. *Corpos em cena e trânsito: sujeitos em devir na filmografia de Cláudia Priscilla*. In: COLLING, Leandro. (Org.). **Dissidências sexuais e de gênero**. Salvador: EDUFBA, 2016. P. 155-175.

LIGIÉRO, Zeca (Org.). **Performance e Antropologia de Richard Schechner**. Rio de Janeiro: Mauad, 2012.

\_\_\_\_\_. *A performance afro-ameríndia: tradição e transformação*. In: TEIXEIRA, João Gabriel L. C.; GARCIA, Marcus Vinícius Cravalho.; GUSMÃO, Rita. (Orgs.). **Patrimônio imaterial, performance cultural e (re)tradicionalização**. Brasília: ICS-UnB, 2004. P. 88-93.

LIMA, Elizabeth Christina de Andrade. **A Fábrica dos Sonhos: a invenção da festa junina no espaço urbano**. João Pessoa: Idéia, 2002.

LIMA, Mariana Mont'Alverne Barreto. *O artista popular e o contrato: lógicas divergentes nas produções musicais*. **Ciências Sociais Unisinos**. n. 52(2), maio/agosto, 2016. p. 253-262. Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=93846957013>. Acesso em: 12 de novembro de 2018.

LONDRES, Cecília. *Patrimônio e performance: uma relação interessante*. In: TEIXEIRA, João Gabriel L. C.; GARCIA, Marcus Vinícius Cravalho.; GUSMÃO, Rita. (Orgs.). **Patrimônio imaterial, performance cultural e (re)tradicionalização**. Brasília: ICS-UnB, 2004. P. 19-30.

LOPES, José Rogério. **Festas e religiosidade popular: estudos antropológicos sobre agenciamentos, reflexividades e fluxos identitários**. Porto Alegre: CirKula, 2014.

LOURO, Guacira Lopes. *Pedagogias da sexualidade*. In: \_\_\_\_\_ (Org.). **O corpo educado: pedagogias da sexualidade**. 3 ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013. (p. 7-34).

\_\_\_\_\_. **O corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

\_\_\_\_\_. *Cinema e sexualidade*. **Revista Educação e Realidade**. Porto Alegre, 33, n.1, p.81-98. Jan./jun. 2008.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. *De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana*. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 17, n. 49, p. 11-29, 2002.

MAIA, Elder. *As indústrias da criatividade e a cultura popular sertanejo-nordestina*. In: FARIAS, Edson Silva de.; MIRA, Maria Celeste. (Orgs.) **Faces contemporâneas da cultura popular**. Jundiaí: Paco Editorial, 2014. (p. 97-137)

MAPA da Criminalidade e Violência em Fortaleza. **Cartilha da Regional V**. LABVIDA-UECE/COVIO-UECE/LEV-UFC. 2011. Disponível em: [http://www.uece.br/covio/dmdocuments/regional\\_V.pdf](http://www.uece.br/covio/dmdocuments/regional_V.pdf).

MARQUES, Janote Pires. **Festas de negros em Fortaleza: territórios, sociabilidades e reelaborações (1871-1900)**. Fortaleza: Expressão Gráfica, 2009.

MATOS, Lucília da Silva. Belém em festa: a economia lúdica da fé no Círio de Nazaré. In: FARIAS, Edson Silva de.; MIRA, Maria Celeste. (Orgs.) **Faces contemporâneas da cultura popular**. Jundiaí: Paco Editorial, 2014. (p. 187-207)

MAUSS, Marcel. **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

MENEZES, Eufrázia Cristina. A dimensão espetacular das festas públicas do Candomblé. In: PEREZ, Léa Freitas.; AMARAL, Leila.; MESQUITA, Wania. (Orgs.). **Festa como perspectiva e em perspectiva**. Rio de Janeiro: Garamon, 2012. (p. 131-150)

MENEZES, Paula Dutra Leão de. A (re)invenção do cotidiano: a transformação de festas populares em evento turístico (estudo de caso do São João de Campina Grande). **Revista Cultur**, ano 06 - nº 01 - Fev/2012.

MENEZES, Renata de Castro. Tradição e atualidade no estudo das festas: uma leitura de Saint Besse, de Robert Hertz. In: PEREZ, Léa Freitas.; AMARAL, Leila.; MESQUITA, Wania. (Orgs.). **Festa como perspectiva e em perspectiva**. Rio de Janeiro: Garamon, 2012. (p. 43-65)

MENEZES NETO, Hugo. Música e Festa na Perspectiva das Quadrilhas Juninas de Recife. **Revista Antropológicas**. Ano 19, 26(1):103-133, 2015.

\_\_\_\_\_. **O balancê no Arraial da Capital**: quadrilha e tradição no São João do Recife. Dissertação de Mestrado (Antropologia), Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2008.

MESQUITA, Wania. Conversão na folia: o bloco evangélico no espaço do carnaval carioca. In: PEREZ, Léa Freitas.; AMARAL, Leila.; MESQUITA, Wania. (Orgs.). **Festa como perspectiva e em perspectiva**. Rio de Janeiro: Garamon, 2012. (p. 105-117)

MICELI, Sergio. Introdução. In: BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

MINAYO, Maria Cecília de Souza. O desafio da pesquisa social. In: \_\_\_\_\_. (Org.). **Pesquisa Social**: teoria, criatividade e método. 28 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009. p. 9-29.

MIRA, Maria Celeste. **Entre a beleza do morto e a cultura viva**: mediadores da cultura popular na São Paulo da virada do milênio. São Paulo: Intermeios, FAPESP, 2016.

\_\_\_\_\_. Diversidade cultural em São Paulo: o “orgulho caipira”. In: FARIAS, Edson Silva de.; MIRA, Maria Celeste. (Orgs.) **Faces contemporâneas da cultura popular**. Jundiaí: Paco Editorial, 2014. (p. 75-95)

\_\_\_\_\_. O masculino e o feminino nas narrativas da cultura de massas ou o deslocamento do olhar. **Revista Pagu**, n. 21, p. 13-38, 2003.

MISKOLCI, Richard. Corpos elétricos: do assujeitamento à estética da existência. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 7, n. 1-2, p. 681-693, 1999.

NEPOMUCENO, Saulo. Dos frevos motocar aos funks chiques: diversão e consumo nas dinâmicas do ethos funkeiro brasileiro. In: FARIAS, Edson Silva de.; MIRA, Maria Celeste. (Orgs.) **Faces contemporâneas da cultura popular**. Jundiaí: Paco Editorial, 2014. (p. 271-320)

NÓBREGA, Zulmira. **A festa do maior São João do mundo**: dimensões culturais da festa junina na cidade de Campina Grande. Tese de Doutorado (Cultura e Sociedade), Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010.

NOLETO, Rafael da Silva. **Brilham Estrelas de São João**: gênero, raça e sexualidade em performance nas festas juninas de Belém – Pará. Tese de Doutorado (Antropologia). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

\_\_\_\_\_. “Brilham estrelas de São João!?”: notas sobre os concursos de “Miss Caipira Gay” e “Miss Caipira Mix” em Belém (PA). **Revista Latinoamericana Sexualidad, Salud y Sociedad**. n. 18, dez./2014. p.74-110.

OLIVEIRA, Joao Manuel de. Trânsitos de gênero: leituras queer/trans da potência do rizoma gênero. In: COLLING, Leandro. (Org.). **Dissidências sexuais e de gênero**. Salvador: EDUFBA, 2016. P. 111-131

ORTIZ, Renato. **Um outro território**: ensaios sobre a mundialização. São Paulo: Olho Dagua, 2000.

\_\_\_\_\_. **Mundialização e cultura**. 2 ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

\_\_\_\_\_. **A moderna tradição brasileira**: cultura brasileira e indústria cultural. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

\_\_\_\_\_. **A consciência fragmentada**: ensaios de cultura popular e religião. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

PEIRANO, Mariza. **Rituais ontem e hoje**. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 2003.

PEREZ, Léa Freitas. Festa para além da festa. In: PEREZ, Léa Freitas.; AMARAL, Leila.; MESQUITA, Wania. (Orgs.). **Festa como perspectiva e em perspectiva**. Rio de Janeiro: Garamon, 2012. (p. 21-42)

\_\_\_\_\_. Temas ou teorias? O estatuto das noções de ritual e performance. **Campos – Revista de Antropologia Social**, v. 7, n. 2, 2006.

PIMENTEL, Renata. Dos corpos-epifanias ou corpos processo: o pós-gênero e o teatro de Copi. In: COLLING, Leandro. (Org.). **Dissidências sexuais e de gênero**. Salvador: EDUFBA, 2016. P. 135-151.

PRECIADO, Beatriz. **Manifesto contrassexual**: práticas subversivas de identidade sexual. São Paulo: n-1, 2014.

RAUD-MATTEDI, Cécile. A construção social do mercado em Durkheim e Weber: análise do papel das instituições na sociologia econômica clássica. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**. Vol. 20, nº. 57, fevereiro/2005, p. 127-208.

RIOS JR, Sebastião. O lobisomem e o coronel: considerações sobre o cordel digital. In: TEIXEIRA, João Gabriel L. C.; GARCIA, Marcus Vinícius Cravalho.; GUSMÃO, Rita. (Orgs.). **Patrimônio imaterial, performance cultural e (re)tradicionalização**. Brasília: ICS-UnB, 2004. P.128-138

SALIH, Sara. **Judith Butler e a Teoria Queer**. Trad. Guacira Lopes Louro. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

SCHECHNER, Richard. **Performance Studies: an introduction**. New York, USA: Routledge, 2006.

SCOTT, Joan W. **Gênero: uma categoria útil para a análise histórica**. Recife: SOS Corpo, 1995.

SERPA, Angelo. Cultura de massa versus cultura popular na cidade do espetáculo e da “retradionalização”. **Rev. Espaço e Cultura**, UERJ, RJ, N°. 19-20, P. 79-96, JAN./DEZ. DE 2007a.

\_\_\_\_\_. **O espaço público na cidade contemporânea**. São Paulo: Contexto, 2007b.

SILVA, André Luiz da. Mediação cultural nos grupos de devoção popular: a batalha cultural dos moçambiqueiros paulistas. In: FARIAS, Edson Silva de.; MIRA, Maria Celeste. (Orgs.) **Faces contemporâneas da cultura popular**. Jundiaí: Paco Editorial, 2014. (p. 139-161)

SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. (Org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. 10 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011. (p. 73-102).

SINGER, Milton B. **Traditional India: structure and change**. Philadelphia: American Folklore Society, 1959.

SOUZA, Celina. Políticas Públicas: uma revisão da literatura. **Rev. Sociologias**, Porto Alegre, ano 8, nº 16, jul/dez 2006, p. 20-45.

SUASSUNA, Dulce Maria Figueira de Almeida. Uma incursão no universo da cultura: o caso das técnicas corporais. In: TEIXEIRA, João Gabriel L. C.; GARCIA, Marcus Vinícius Carvalho.; GUSMÃO, Rita. (Orgs.). **Patrimônio imaterial, performance cultural e (re)tradicionalização**. Brasília: ICS-UnB, 2004. P. 166-174.

SUBIRATS, Eduardo. **A cultura como espetáculo**. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Nobel, 1989.

TAVARES, Fátima. Religião, festa e ritual como agenciamentos possíveis. In: PEREZ, Léa Freitas.; AMARAL, Leila.; MESQUITA, Wania. (Orgs.). **Festa como perspectiva e em perspectiva**. Rio de Janeiro: Garamon, 2012. (p. 119-130)

THIRY-CHERQUES, Hermano Roberto. Pierre Bourdieu: a teoria na prática. **Revista de Administração Pública**. Rio de Janeiro, v. 40(1), Jan./Fev. 2006, p. 27-55.

TINHORÃO, José Ramos. **As festas no Brasil Colonial**. São Paulo. Editora 34, 2000.

TRAVASSOS, Elizabeth. Música folclórica e movimentos culturais. **Revista Debates**. n. 6, 2002. (p. 89-113)

TRIGUEIRO, Osvaldo Meira. A espetacularização das culturas populares ou produtos folkmediáticos. In: **XI Congresso Brasileiro de Folclore**, 2004, Goiânia - GO. XI Congresso Brasileiro de Folclore: metodologia da pesquisa em folclore. Preservação dos bens da cultura imaterial. Goiânia - GO: Kepls, 2004. Disponível em: <http://bocc.ubi.pt/pag/trigueiro-osvaldo-espetacularizacao-culturaspopulares.html>

\_\_\_\_\_. Festas populares, mídia e turismo. **Revista eletrônica temática**, [s/l], 2008. Disponível em: [www.inside.pro.br](http://www.inside.pro.br)

TURNER, Victor. **Dramas, campos e metáforas**: ação simbólica na sociedade humana. Trad. Fabiano de Moraes. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2008.

\_\_\_\_\_. **Floresta de símbolos, aspectos do ritual Ndembu**. Rio de Janeiro: EdUFF, 2005.

UNESCO. Convenção para a salvaguarda do patrimônio cultural imaterial. 2006.

VALE, Alexandre Fleming Câmara. **O vôo da beleza**: travestilidade e devir minoritário, 2005. Tese de Doutorado (Sociologia), Universidade Federal do Ceará, Fortaleza-Ce, 2005.

VELHO, Gilberto. **Projeto e metamorfose**: antropologia das sociedades complexas. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

\_\_\_\_\_. Observando o familiar. In: \_\_\_\_\_. **Individualismo e cultura**: notas para uma antropologia da sociedade contemporânea. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1980. p. 123-132.

VELOSO, Mariza. Patrimônio imaterial, memória coletiva e espaço público. In: TEIXEIRA, João Gabriel L. C.; GARCIA, Marcus Vinícius Carvalho.; GUSMÃO, Rita. (Orgs.). **Patrimônio imaterial, performance cultural e (re)tradicionalização**. Brasília: ICS-UnB, 2004. P. 31-36

VIANNA, Leticia. Pluralidade cultural e identidade nacional: um relato de experiências recentes de políticas no Brasil. In: TEIXEIRA, João Gabriel L. C.; GARCIA, Marcus Vinícius Cravalho.; GUSMÃO, Rita. (Orgs.). **Patrimônio imaterial, performance cultural e (re)tradicionalização**. Brasília: ICS-UnB, 2004. P. 52-57

WEEKS, Jeffrey. O corpo e a sexualidade. In: LOURO, Guacira Lopes (Org.). **O corpo educado**: pedagogias da sexualidade. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. 3 ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013. (p.35-82).

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. (Org.). **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. 10 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011. (p. 7-72)

YÚDICE, George. **A conveniência da cultura**: usos da cultura na era global. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

**APÊNDICE A – CARTA DE APRESENTAÇÃO DA PESQUISA APRESENTADA AO  
DIRIGENTE DA QUADRILHA JUNINA PARA APLICAÇÃO DE QUESTIONÁRIO**



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

**CARTA DE APRESENTAÇÃO**

Eu, HAYESKA COSTA BARROSO, aluna regularmente matriculada sob o número 372067, no Doutorado em Sociologia, da Universidade Federal do Ceará, venho por meio desta apresentar minha intenção em realizar parte da coleta de dados para a minha pesquisa de tese de doutoramento junto a este grupo junino, escolhido para tal fim pela destacada referência que se tornou e que representa no cenário junino local, regional e nacional.

O título provisório da tese é “Dança Joaquim com Zabé, Luiz com Iaiá, dança Janjão com Raqué...: a espetacularização da festa junina e a (re)edição da performatividade do gênero nas quadrilhas juninas”, cujo objetivo geral é compreender como se expressam os códigos de gênero (masculino/feminino) no contexto da festa junina.

Desta feita, pretendo aplicar um questionário junto aos brincantes quadrilheiros do grupo. O modelo do instrumental a ser utilizado segue em anexo e visa possibilitar a construção preliminar e exploratória de um perfil desses sujeitos, de modo a identificar uma das características que estruturam o campo festivo junino, ou seja, os sujeitos que realizam as performances no espetáculo. Ressalto que será resguardada a identidade dos sujeitos, haja vista que os dados serão tabulados e analisados quantitativamente.

Desde já, envio meus votos de estima e apreço, agradeço a atenção, bem como a possibilidade de realizar pesquisa junto a este grupo.

Atenciosamente,

**Hayeska Costa Barroso**

[hayeskacb@gmail.com](mailto:hayeskacb@gmail.com) / (85) 99169-3413

Doutoranda em Sociologia – UFC

Docente do Curso de Serviço Social UECE

Assistente Social – CRESS/CE 3ª Região 5342

**APÊNDICE B – QUESTIONÁRIO PARA A CONSTRUÇÃO DO PERFIL DOS  
QUADRILHEIROS (VERSÃO PRÉ-TESTE)**

**PESQUISA: “Dança Joaquim com Zabé, Luiz com Iaiá, dança Janjão com Raqué...: a  
espetacularização da festa junina e a (re)edição da performatividade do gênero nas  
quadrilhas juninas”.**

**PESQUISADORA RESPONSÁVEL: Hayeska Costa Barroso**

**DADOS DO PERFIL**

1. Nome (indicar apenas o 1º nome): \_\_\_\_\_
2. Idade: \_\_\_\_\_
3. Sexo:
  - 3.1 ( ) Masculino
  - 3.2 ( ) Feminino
4. Orientação sexual:
  - 4.1 ( ) Heterossexual
  - 4.2 ( ) Homossexual
  - 4.3 ( ) Bissexual
  - 4.4 ( ) Outro \_\_\_\_\_
5. Estado civil:
  - 5.1 ( ) Solteiro
  - 5.2 ( ) Casado
  - 5.3 ( ) Separado / Divorciado
  - 5.4 ( ) União estável
  - 5.5 ( ) Outro \_\_\_\_\_
6. Raça/ Etnia:
  - 6.1 ( ) Branco
  - 6.2 ( ) Negro
  - 6.3 ( ) Pardo
  - 6.4 ( ) Indígena
  - 6.5 ( ) Outro \_\_\_\_\_
7. Escolaridade:
  - 7.1 ( ) Ensino Fund. Incompleto
  - 7.2 ( ) Ensino Fund. Completo
  - 7.3 ( ) Ensino Médio Incompleto
  - 7.4 ( ) Ensino Médio Completo
  - 7.5 ( ) Ensino Superior Incompleto
  - 7.6 ( ) Ensino Superior Completo
  - 7.7 ( ) Pós-Graduação
8. Religião:
  - 8.1 ( ) Católica
  - 8.2 ( ) Evangélico
  - 8.3 ( ) Espírita
  - 8.4 ( ) De matriz africana
  - 8.5 ( ) Outra \_\_\_\_\_
9. Possui filhos:
  - 9.1 ( ) Sim      9.1.1 Quantos? \_\_\_\_\_
  - 9.2 ( ) Não
10. Bairro em que mora: \_\_\_\_\_
11. Trabalha?
  - 11.1 ( ) Sim
  - 11.1.1 Em que área? \_\_\_\_\_
  - 11.2 ( ) Não
12. Renda individual: \_\_\_\_\_

**DADOS SOBRE A CULTURA JUNINA**

13. Há quanto tempo participa do São João? \_\_\_\_\_

14. Há quanto tempo participa deste grupo? \_\_\_\_\_

15. Que função/papel desempenha? \_\_\_\_\_

16. Já participou de outros grupos juninos?

16.1 ( ) Sim 16.1.1 Qual(is)? \_\_\_\_\_

16.2 ( ) Não

17. Participa de outra manifestação da cultura popular?

17.1 ( ) Sim 17.1.1 Qual(is)? \_\_\_\_\_

17.2 ( ) Não

18. Qual momento/parte da apresentação da quadrilha junina você mais aprecia? Por quê?

---

---

---

---

---

19. Indique, ao menos, 5 (cinco) qualidades/atributos que deve ter uma dama.

---

---

---

---

---

20. Indique, ao menos, 5 (cinco) qualidades/atributos que deve ter um cavalheiro.

---

---

---

---

---

21. Indique, ao menos, 3 (três) grupos de quadrilhas juninas que você admira.

---

---

---

22. Qual a sua opinião sobre a participação de *trans* (travestis, draqueens, transexuais) nas quadrilhas juninas?

---

---

---

---

23. Para você, o que faz da quadrilha junina um espetáculo?

---

---

**APÊNDICE C – QUESTIONÁRIO PARA A CONSTRUÇÃO DO PERFIL DOS  
QUADRILHEIROS (VERSÃO APLICADA)**

**QUESTIONÁRIO PARA PESQUISA DE CAMPO**

**PESQUISA: “Dança Joaquim com Zabé, Luiz com Iaiá, dança Janjão com Raqué...: a  
espetacularização da festa junina e a (re)edição da performatividade do gênero nas  
quadrilhas juninas”.**

**PESQUISADORA RESPONSÁVEL: Hayeska Costa Barroso**

**DADOS DO PERFIL**

1. Nome (indicar apenas o 1º nome): \_\_\_\_\_
2. Idade:
 

2.1 ( ) Menos de 18 anos	7.4 ( ) Ensino Médio Completo
2.2 ( ) Entre 19 e 22 anos	7.5 ( ) Ensino Superior Incompleto
2.3 ( ) Entre 23 e 26 anos	7.6 ( ) Ensino Superior Completo
2.4 ( ) Entre 27 e 30 anos	7.7 ( ) Pós-Graduação
2.5 ( ) Entre 31 e 34 anos	
2.6 ( ) 35 anos ou mais	
3. Sexo:
 

3.1 ( ) Masculino	8.1 ( ) Católica
3.2 ( ) Feminino	8.2 ( ) Evangélico
	8.3 ( ) Espírita
	8.4 ( ) De matriz africana
	8.5 ( ) Outra _____
4. Orientação sexual:
 

4.1 ( ) Heterossexual	9. Possui filhos:
4.2 ( ) Homossexual	9.1 ( ) Sim 9.1.1 Quantos? _____
4.3 ( ) Bissexual	9.2 ( ) Não
4.4 ( ) Outro _____	
5. Estado civil:
 

5.1 ( ) Solteiro	10. Bairro em que mora: _____
5.2 ( ) Casado	
5.3 ( ) Separado / Divorciado	
5.4 ( ) União estável	
5.5 ( ) Outro _____	
6. Raça/ Etnia:
 

6.1 ( ) Branco	11. Trabalha?
6.2 ( ) Negro	11.1 ( ) Sim
6.3 ( ) Pardo	11.1.1 Em que área? _____
6.4 ( ) Indígena	11.2 ( ) Não
6.5 ( ) Outro _____	
7. Escolaridade:
 

7.1 ( ) Ensino Fund. Incompleto	12. Renda individual (SM – Salário Mínimo):
7.2 ( ) Ensino Fund. Completo	12.1 ( ) Menos que 1 SM
7.3 ( ) Ensino Médio Incompleto	12.2 ( ) De 1 a 3 SM
	12.3 ( ) De 4 a 6 SM
	12.4 ( ) De 7 a 9 SM
	12.5 ( ) Acima de 10 SM

**DADOS SOBRE A CULTURA JUNINA**

13. Há quanto tempo participa do São João?

13.1 ( ) De 1 a 3 anos

13.2 ( ) De 4 a 6 anos

13.3 ( ) De 7 a 9 anos

13.4 ( ) De 10 a 12 anos

13.5 ( ) Mais de 13 anos

14. Há quanto tempo participa deste grupo?

14.1 ( ) 1 ano

14.2 ( ) 2 anos

14.3 ( ) 3 anos

14.4 ( ) 4 anos

14.5 ( ) 5 anos

14.6 ( ) 6 anos ou mais

15. Que papel desempenha?

15.1 ( ) Dama

15.2 ( ) Cavalheiro

16. Já participou de outros grupos juninos?

16.1 ( ) Sim    16.1.1 Qual(is)? \_\_\_\_\_

16.2 ( ) Não

17. Participa de outra manifestação da cultura popular?

17.1 ( ) Sim    17.1.1 Qual(is)? \_\_\_\_\_

17.2 ( ) Não

## APÊNDICE D – ROTEIRO DE ENTREVISTA SEMI-ESTRUTURADA

1. Fale um pouco sobre a sua trajetória na festa junina (quando começou, o por que de seu interesse).
2. O que você mais gosta na festa junina? Por quê?
3. Que papéis e funções você realiza na festa junina? Fale um pouco sobre elas.
4. Qual a importância da quadrilha junina dentro do festa de São João?
5. Quais as principais diferenças entre uma quadrilha junina de grande porte e de pequeno porte? Comente.
6. Como você vê a participação de homens na festa junina? Que funções eles costumam assumir?
7. Como você vê a participação de mulheres na festa junina? Que funções elas costumam assumir?
8. Que características são fundamentais para uma dama junina? Por quê?
9. Que características são fundamentais para um cavalheiro junino? Por quê?
10. Qual é o lugar da rainha na quadrilha junina? O que a diferencia das demais damas juninas?
11. Para você, qual é a importância da caracterização (maquiagem, indumentária) para damas e cavalheiros?
12. Como você percebe a participação de pessoas LGBTQ na festa junina?
13. Que funções as pessoas LGBTQ geralmente assumem na festa junina? Comente.
14. Você considera o mundo junino um espaço de inclusão ou visibilidade para a população LGBTQ? Por quê?
15. Como você percebe a participação de pessoas trans na festa junina?
16. “O São João é gay!”. Comente esta frase.
17. Como você percebe a relação entre as damas trans e as damas que não são trans?
18. Comente sobre a participação de homens trans na quadrilha junina.
19. Como a coreografia e a linguagem corporal devem ser encaradas por damas e cavalheiros no momento do espetáculo?





# ANEXO A – MAPA DAS SECRETARIAS EXECUTIVAS REGIONAIS DE FORTALEZA

